ferner die zahllosen und letztlich nie ganz überzeugenden Kafka-Interpretationen, die das Gelesene einordnen und irgendwelchen Sinnzusammenhängen zuführen. In solchen Deutungen wird – so könnte man mit Victor Turner sagen – die mühevolle privative Arbeit des Autors rückgängig gemacht, um die Gestalt gewordene bildhafte und einzigartige "Communitas" wiederum in eine "Sozialstruktur" integrieren zu können.

Idiomatik – Paul Valérys Französisch in Rilkes späten deutschsprachigen Gedichten

Christoph König

In kürzester Zeit, innerhalb weniger Tage nur, im Februar 1922, schreibt Rainer Maria Rilke einen Doppelzyklus von 55 Gedichten und gibt ihnen den Titel *Die Sonette an Orpheus*. Der Titel drückt eine Widmung aus. Die Sonette richten sich "an" Orpheus, den Mittelpunkt der orphischen, mystischen, antiken Dichtertradition. Eine zweite Widmung fügt Rilke ein. Die, Sonette tragen den Untertitel "Geschrieben als ein Grab-Mal / für Wera Ouckama Knoop". Mit Wera spricht Rilke eine junge Tänzerin an, mit der er befreundet war und die neunzehnjährig gestorben ist. Beide, die Tänzerin und Orpheus, treffen im vorletzten Sonett zusammen:

XXVIII

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze für einen Augenblick die Tanzfigur zum reinen Sternbild einer jener Tänze, darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte sich völlig hörend nur, da Orpheus sang. Du warst noch die von damals her Bewegte und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn. Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier sich tönend hob -: die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte und hofftest, einmal zu der heilen Feier des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.²

Zu den folgenden Überlegungen vgl. auch meine Monographie "O komm und geh". Skeptische Lektüren der "Sonette an Orpheus" von Rilke. Göttingen 2014, insbes. Kap. 3.2, S. 68ff.

Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus. Hg. v. Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997, S. 108.

Ein Grammatikfehler ("einer jener Tänze", II.28)

Die Genetivkonstruktion ,einer jener Tänze' im Satz "Du, [...] ergänze [...] die Tanzfigur zum reinen Sternbild einer jener Tänze, darin ..." (V. 1-4) ist grammatisch falsch. Der unbestimmte Artikel verlangt ein Femininum für den Genetiv statt des männlichen "Tanzes". Herausgeber und Interpreten haben auf den Fehler unterschiedlich reagiert. Ernst Zinn veränderte - als philologischer Editor - den überlieferten Text nicht, fügte jedoch - als Interpret - hinzu, dass es sich um ein "offenkundiges Sprachversehen"3 handelt. Seine Edition bewahrt die Schwierigkeit und verzichtet auf die Konjektur, die Hermann Mörchen jedoch in seiner Gesamtinterpretation des Sonettenzyklus vornimmt (nicht ohne die editorische Entscheidung Zinns zu bemängeln). Mörchen geht in seiner Deutung von der grammatisch korrekten Formulierung ,eines jener Tänze' aus. 1 Doch welche Bedeutung hat die Grammatik in der Interpretation überhaupt? Zinn und Mörchen teilen die Überzeugung, sie sei unhintergehbar. Das bleibt in der Auslegungsgeschichte dieser Stelle nicht unwidersprochen. Die Gegenposition geht von der Theorie aus und nicht von der Praxis des korrekten Sprechens. Theoretisch unternimmt sie es, die Grammatik zurückzustufen, ja überhaupt als irrelevant anzusehen, wie Wolfram Groddeck vorschlägt. Seine Theorie gibt den Lauten die Priorität. Das falsche Genus ist hier kein Ärgernis, denn Groddeck schlägt es der Grammatik zu, die er von der (freieren) Syntax abhebt. Damit könne es im Falschen das Richtige geben - die Herausgeberkorrektur verbiete sich. Groddeck argumentiert: "ein solcher syntaktischer - und lautlicher - Eingriff nur um der grammatischen Korrektheit willen [wäre] kaum zu rechtfertigen."5

Tatsächlich schafft der Dichter mithilfe der Syntax Sinn – die Syntax gehört zu seiner Kreativität. Aber er unterwirft sich dabei den harten Gesetzen der Grammatik. Besser spricht man von syntaktischen Strukturen und ihrem oft gewagten Gebrauch. Kein dichterisches Mittel besitzt eine größere Autorität als die Syntax. Die Stelle bleibt ein Ärgernis. Doch lässt sich der Fehler selbst interpretieren, anstatt durch die – sei es praktische, sei es theoriegeleitete – Korrektur den Erkenntnisstand zu bestätigen, dem sich die Korrektur verdankt. Die "konservative", bewahrende philologische Einstellung eröffnet den Blick auf Neues: auf ein poetisches Regelwerk, das hier im Fehler unversehens zutage tritt; auf eine sprachliche Virtualität, innerhalb der sich eine freie Instanz ("Rilke") entscheidet.

Rilkes Genus im Genetiv ,einer (jener Tänze)' bezieht sich, so meine These, auf das französische Wort ,danse', und das Regelhafte liegt in Rilkes französischem Sprachgebrauch, der *Die Sonette an Orpheus* insgesamt prägt. Insofern kann man den Herausgeber Zinn durchaus beim Wort nehmen, wenn er nicht auf ein 'Schreib-', sondern auf ein 'Sprachversehen' weist.

Das Französische prägt Rilkes späte deutschsprachige Gedichte. Zweierlei könnte mit der Prägung gemeint sein, und beides möchte ich zunächst ausschließen. Wenn ich an ein französisches Substrat denke, das als langue auf die deutsche Produktivität Einfluss nehme, gerate ich in die Schwierigkeit, über eine die Gedichte übersteigende Potenz zu spekulieren. Dieser Gegenstand wäre zu immens; er ist der Lektüre nicht zugänglich. Denke ich hingegen an französische, im Gedicht ausgelöschte Sprachformulierungen, die schon individuell waren, greife ich zur philologischen "Konjektur", deren Zweck traditionell darin besteht, Lücken in der schriftlichen Überlieferung zu füllen. Insofern es sich gerade bei der literarischästhetischen Überlieferung um Gegenstände handelt, deren Gestalt partikular ist, sind fehlende Stellen jedoch kaum abzuleiten. Die Frage lautet also: Welchen systematischen Ort hat das "Französische" in den Gedichten, und wer ist die Instanz, die vom Französischen her Rilkes Dichtersprache beeinflusst?

Reflektierende Urteilskraft

Die Philologie im 19. Jahrhundert hat in einer regelrechten "Konjektivitis' hermeneutische, auf Kants Kritik der Urteilskraft basierende Einsichten außer Kraft zu setzen versucht. Vor allem geht es um eine Unterscheidung innerhalb der Urteilskraft. Kant bestimmt in seiner Dritten Kritik die Urteilskraft ganz allgemein als das Vermögen, das "Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken". Doch dann differenziert er zwischen bestimmender und reflektierender Urteilskraft. Während die erste nach einem gegebenen Allgemeinen oder "Begriff" (nach Regel, Prinzip und Gesetz) das Besondere bestimmt und insofern ableitet, widmet sich

³ Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hg. v. Ernst Zinn. Wiesbaden 1955, S. 790.

⁴ Vgl. Mörchen, Hermann: Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart 1958, S. 488.

⁵ Groddeck, Wolfram: "Nachwort". In: Rilke: Duineser Elegien, S. 126.

Vgl. Bollack, Jean: Sinn wider Sinn. Wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Aus dem Französischen von Renate Schlesier. Göttingen 2003, S. 69–73.

Lauterbach, Dorothea: "Sprache: Differenz und Potential des Französischen". In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel. Stuttgart u.a. 2004, S. 71–74, S. 74: "Ob und inwiefern das Französische auch indirekt in Rilkes lyrische Sprache hineingewirkt hat, wurde in der Forschung noch nicht untersucht."

⁸ Vgl. Bohnenkamp, Anne, Kai Bremer u.a. (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie. Göttingen 2010.

⁹ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg 1924 (1974), S. 15.

die reflektierende Urteilskraft einem Gegebenen, um in dessen empirischer Vielfalt eine "Zweckmäßigkeit" (Kant) zu ermitteln. Die reflektierende Urteilskraft allein wird dem Kunstwerk gerecht. Die Zweckmäßigkeit ist jeweils das transzendentale Prinzip eines Kunstwerks – dessen wechselnder Begriff. "Ein solches transzendentales Prinzip kann also die reflektierende Urteilskraft sich nur selbst als Gesetz geben, nicht anderwärts hernehmen."¹⁰ Zur Bestimmung dieses Gesetzes darf kein Aspekt des Kunstwerks außer Acht gelassen werden. Fehlt ein Aspekt, ändert sich das Prinzip, von dem aus es daher nicht möglich ist, das Fehlende zu rekonstruieren.

Die jeweilige Notwendigkeit einer Stelle ist also nur in Kenntnis dieser Stelle zugänglich. Französische Stellen fehlen aber in den deutschsprachigen Gedichten. Wie kann man also den - hypothetisch angenommenen - Einfluss des Französischen in den deutschsprachigen Gedichten Rilkes bestimmen? Der Antwort auf diese Frage liegt der Gedanke zugrunde, den von der Literaturwissenschaft so benannten "Kontext" als jene fehlenden 'Stellen' zu fassen. Einen Kontext, der nur von den Gedichten her fassbar ist. Nicht die ganze Sprache oder Kultur kann es sein. Sie stellt eine unübersehbare Potenz menschlicher und dichterischer Akte dar. Und Rilke hat sich bereits - mit dem Deutschen - für eine bestimmte, andere Potentialität entschieden. Die eine lässt sich nicht durch die andere ersetzen. Wohl aber kommt ein bestimmter Umgang der Gedichte mit den Sprachen (bzw. dem Wissen) in Frage. Hilfreich ist, davon auszugehen, dass in der dichterischen Produktion die partikularen Entscheidungen auf der Grundlage einer mittleren Reflexivität entstehen, einer Idiomatik, die sich dem nachvollziehbaren Eingriff eines Dichter-Subjekts verdankt, zugleich aber nicht das Zugespitzte eines mittels der Konjektur nicht erreichbaren Textaspekts besitzt. Was sich als solch individuelle Kunst vor dem Kunstwerk fassen lässt, sind damit Aspekte, die sowohl (a) hinreichend allgemein sind, um als Regeln zu gelten, und Optionen schaffen, innerhalb deren der Autor aktualisieren kann, als auch (b) vom Autor eine (über die Sprache hinausgehende) Kontur erhalten haben, um sie als Regel zu begreifen, innerhalb derer er das Partikulare schafft.

Weder eine ganze Sprache noch ein partikularer poetischer Ausdruck besitzen diese mittlere Reflexivität, sondern ein poetisches Regelwerk, bevor es individualisiert gebraucht wurde – spezifische Sprechgewohnheiten also, die der Dichter möglicherweise zuschleift. Dieses regelhafte ,Vorgedachte', sei es deutsch oder französisch, ist nach der Zweckmäßigkeit, die vom Werk ausgeht, kontrolliert – und also methodisch zugänglich. Die Regeln können innerhalb der (unantastbaren) Grammatik geschaffen werden, sie können aber auch der Prosodie und den Gattungen

eignen. Mit ihnen ist man schon auf das dichterische Terrain vorgestoßen. Eine bestimmte Handhabung der Syntax gehört dazu; oder ein spezielles Vokabular, das in dem Zusammenwirken von Syntax und Komposition hervorgetrieben wird (Rilke übersetzt so, wie ich zeigen werde, Gedichte Valérys), ebenso gehören dazu prosodische Entscheidungen, welche die Unterschiede der Akzentregeln in den einzelnen Sprachen nutzen, zwischen dem Deutschen und dem Französischen etwa, deren Rhythmen akzent- respektive silbenorientiert verlaufen. Um solche Regeln und Gewohnheiten zweiter Ordnung geht es mir vor allem: Wie lassen sie sich als Material, das später dem notwendigen Regime eines einzelnen Werks unterworfen ist, schematisieren? Die beiden Optionen, die ich jeweils für sich ausschloss: (a) ein sprachliches Substrat – als Begriff – zu rekonstruieren oder (b) eine partikulare "vergessene" Form in dieser Sprache, lassen sich verbinden und somit nutzen, wenn es zu zeigen gelingt, dass es innerhalb der langue eine Art Usus in ihrem individuellen Gebrauch gibt. Dieser Usus ist ein Referenzsystem, auf das sich die einzelnen Gedichte als Referenz beziehen. Man kennt diesen Usus als ,Dichtersprache'.

Die Aufgabe der Interpretation lautet daher: Vom Gedicht als Resultat auszugehen und es jeweils als notwendige Aktualisierung von dichtersprachlichen Regeln zu verstehen. Der Prozess der Aktualisierung ermöglicht, neben dem Progress des Gedichts selbst, das Verständnis. Das bedeutet für den hier gefassten Vorsatz, die Positivität der Gedichte von einem französischem Sprachgebrauch (und dessen 'Regeln') her zu deuten – insofern die Sprechformen zu dieser Positivität gehören. Das können rhetorische Vorstufen sein, oder der Sprachgebrauch des französisch sprechenden Rilke selbst, oder die poetische Sprache anderer Dichter. Dem Sinn des Wortes 'Tanz' im Sonett II.28 dienen diese Überlegungen vorzüglich.

Marina Zwetajewa zur "Muttersprache" der Dichter

Rilke dachte selbst über das Französische in seinem Spätwerk nach. Mittels dieser Sprache hatte er zusehends den Einfluss auf seine Gedichte präzisiert und das Spektrum seiner Optionen erweitert. Das Ziel größerer poetischer Rationalität bestimmt die neue Prägung seines Idioms. Seit 1921 lebte er im Schweizer Valais diesseits der Sprachengrenze, korrespondierte mit Baladine Klossowska (Rilke nannte sie "Merline") – und nicht nur mit ihr – auf Französisch, las seit dem Frühjahr 1921 Paul Valérys Gedichte, Prosastücke und Dialoge, denen er nun mehr Einfluss auf sein Werk einräumte als allem anderen, und die zu übersetzen er sogar seiner eigenen Produktion vorzog. Rilke ging von Valéry aus, um das Französische in Die Sonette an Orpheus einzuführen. Folgerichtig wurde

¹⁰ Ebd., S. 16.

er - vor allem im Winter 1922/23 und daraufhin bis in den Oktober 1926 - regelrecht zu Valérys Übersetzer ins Deutsche. Selbst begann er Doppelgedichte zu schreiben - Gedichte zum selben Thema in den zwei Sprachen; und in den letzten Jahren entstand sein eigenes französisches Gedichteœuvre." Nutzt Rilke für die Die Sonette an Orpheus vor allem die Mittel Paul Valérys, so ist keine Unterwerfung gemeint (selbst wenn Rilke das so einschätzt), sondern eine Stellungnahme, eine Nachbildung im Doppelsinn von Verspätung und damit möglicher Kritik. Rilkes "Französisch' beschäftigt mich als die Anerkennung und das Weiterführen der Sprache und des Denkens eines französischen Dichters.

Wenn Rilke über das Französische nachdenkt, gilt seine Reflexion der poetischen Funktion der zwei Sprachräume, die er zunächst meinte auseinanderhalten zu können. Die Sprachen und nicht eine Dichtersprache stehen im Vordergrund. Am 12. April 1924 schreibt er an Antoinette von Bonstetten:

Une grande partie de ma correspondance se passe en français. J'ai pensé, de cette façon, de dégager l'autre langue de presque tout emploi qui n'est pas d'art et d'en faire la pure matière de mon travail verbal. J'ai réussi pendant quelque temps -, puis, tout d'un coup, cet hiver, le français commençait à empiéter sur le terrain qu'il devait protéger.12

Ist hier die Rede von den französischen Gedichten, die er zu schreiben beginnt, so hat diese Grenzüberschreitung von der Alltags- in eine Dichtersprache doch wohl schon früher stattgefunden. Nicht offen, als linguistisch, aber als nicht-diskursive Einübung in eine Idiomatik und Sprechgewohnheit, die sich innerhalb einer Sprache ausbilden lässt. Geübt hat Rilke auf Deutsch. Die Idiomatik, die er zu seiner eigenen fortbildete, fand er bei Valéry. Und die Übersetzungen, mit denen Rilke ein Jahr vor den Sonetten an Orpheus beginnt, sowie die Doppelgedichte, d.h. die Übung, in den zwei Sprachen ein Gedicht gänzlich verschieden zu schreiben, sind das Terrain, wo sich der Vorgang studieren lässt. Hier bildete er die Regeln aus, die er dann in seinen Gedichten gebrauchte. Eine Gewohnheit schob sich unter die andere und unterlief sie. Mit solchen idiomatischen Dichtergewohnheiten kann und muss die reflektierende Urteilskraft rechnen. Sie stößt auf die Sedimente vorausgegangener reflektierender Urteile, und insofern auf eine Steuerung, der die Urteilskraft ausgesetzt bleibt. Rilke selbst ist ein Meister der idiomatischen Ausbildung einer Dichtungssprache avant la lettre, und vor allem seine Briefwechsel mit Frauen dienen dem Zweck, die Gedichte vorzubereiten. 13 Die Sonette an Orpheus sind schließlich das Zeugnis jenes subsprachlichen Übergangs von einem Sprachraum in den anderen. Man hat die Sonette in dieser Hinsicht bislang nicht beim Wort genommen.

Marina Zwetajewa kommt in ihrer beider Korrespondenz auf Rilkes Adaption gerade in der verschärften Form einer Übertragung zwischen den Sprachen zu sprechen. Sie legt den Akzent weniger auf die Sprachenfrage (wie Rilke in seiner Reflexion), sondern auf den Kommers von Dichtern in verschiedenen Sprachen (wie Rilke in seiner Praxis). Das Übersetzen im herkömmlichen Sinn gilt ihr als sekundär. Zwetajewa begründet die Möglichkeit des Austausches mit einer von den großen Sprachen freieren Sprache der Dichter. Das Idiomatische ist in ihrer Überlegung die eigentliche Muttersprache der Dichter. Damit erklärt sie Rilke, worum es geht, wenn er das Französische aufgreift - nämlich um die Kommunikation mit anderen Dichtern. Sie beruhigt ihn auch angesichts der Sorge, dass die eine Sprache auf das Gebiet der anderen vordringe. Ihre Analyse stimmt gerade mit seiner Praxis überein. Sie bestärkt ihn als Dichter, und findet seine Zustimmung: "Sooft ich Dir schreibe, möcht ich schreiben wie Du, mich sagen auf Du, mit Deinen gleichmüthigen und dabei so fühlenden Mitteln. "14 Am 6. Juli 1926 hatte sie geschrieben:

Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache - in eine andere, ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten. Darum versteh ich nicht wenn man von französischen oder russischen etc. Dichtern redet. Ein Dichter kann französisch schreiben, er kann nicht ein französischer Dichter sein. Das ist lächerlich. 15

Der Dichter, sagt Zwetajewa, "überträgt" in dem Sinn, dass er aus seiner Muttersprache, einer poetischen Sprachform, seine Werke schafft. Zwetajewa nimmt das Wort "Muttersprache" zunächst im geläufigen Sinn. Die

15 Ebd., S. 206.

Vgl. Böschenstein, Bernhard: "Kreative Negativität. Zu Rilkes späten französischen Gedichten außerhalb der Gedichtsammlungen". In: Blätter der Rilke-Gesellschaft (2010) H. 30. Rilkes Paris. 1920-1925. Neue Gedichte, S. 128-137; vgl. auch Blätter der Rilke-Gesellschaft (2005) H. 26. "Auf geborgtem Boden". Rilke und die französische Sprache. Beide Schwerpunkte von 2005 und 2010 konzentrieren sich auf Rilkes französische Gedichte.

[&]quot;Ein großer Teil meiner Korrespondenz ist auf Französisch. So dachte ich die andere Sprache von allem Gebrauch freizuhalten, der nicht der Kunst zugehört, und aus ihr das reine Material meiner Spracharbeit zu machen. Eine Zeitlang gelang es mir -, dann, plötzlich, in diesem Winter, begann das Französisch auf das Gebiet vorzudringen, das es beschützen sollte." Rilke, Rainer Maria: Lettres autour d'un jardin [Briefe an Antoine de Bonstetten]. Paris 1977, S. 22.

¹³ Vgl. Verf.: "Das Mädchen-Programm [Briefwechsel zwischen R.-M. Rilke und Eva Cassirer]". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.2010.

Rilke, Rainer Maria u. Marina Zwetajewa u. Boris Pasternak: Briefwechsel. Hg. v. Jewgenij Pasternak, Jelena Pasternak u. Konstantin M. Asadowskij. Aus dem Russischen übertragen von Heddy Pross-Weerth. Frankfurt am Main 1983, S. 229.

Wendung "aus der Muttersprache in eine andere" Sprache meint: aus einer anderen, spezifischen und - wenn das Wort erlaubt ist - idiomatischen Sprachform heraus schreiben. Das sei in allen Sprachen möglich, im Deutschen ebenso wie im Französischen: "ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein". Insofern habe ein Dichter nie zu einer bestimmten Sprache (langue) ein enges, besonderes, muttersprachliches Verhältnis: "Keine Sprache ist Muttersprache." Das Wort "Muttersprache" ist zwar im Sinn von Zugehörigkeit gebraucht, doch als Dichter bewege man sich in jenen von Dichtern (von vielen Dichtern, möchte man hinzufügen) geschaffenen Sprachformen: "Dichten ist nachdichten." Muttersprache ist die dichterische Ausprägung einer (beliebig zu wählenden) Sprache, die dem Dichter besonders nah und lieb ist. Man mag zwar französisch schreiben, aber das berechtige nicht, von einem französischen Dichter zu sprechen. Denn die Sprache der Dichter sei letztlich eins - erst die zunächst idiomatische und dann partikulare Zuspitzung einer Sprache führe zur Universalität des Dichtens.

Der in der Komposition unvermeidliche Sinn

Die Dichtersprache ist rekonstruierbar allein über die Werke, in der sie angewandt wird, also über die partikularen Entscheidungen des Dichters innerhalb der Idiomatik. Die Sprache anderer Dichter geht in diese Entscheidungen, die zur eigenen Dichtersprache führen, ein. Sie bildet quasi den Kontext. Die Rekonstruktion von Rilkes Idiomatik via seiner werkinternen Entscheidungen ist ein Weg der insistierenden Lektüre. Dieser Weg lässt sich kontrollieren über ein, selbst wiederum insistierendes, Verständnis seiner Quelle selbst. Die Lektüre des Interpreten tritt an die Seite der Lektüre des Dichters. Die Schwierigkeiten des Verstehens, denen sich jede hermeneutische Lektüre vor allem stellt, erweisen sich im Falle Valérys als eine merkwürdige Inkongruenz von übergreifender Komposition und dem Sinn, der sich aus der fortlaufenden Bewegung der Texte ergibt. Das erklärte poetologische Ziel Valérys lautet, die material aufgefasste Form bzw. die - etwas vereinfachend gesagt - ,Komposition' nicht zu verlassen. Dem stellt sich das unweigerlich Sinnhafte in den Dichtungen entgegen, das sich aus der Sprache und den Bedeutungen der Wörter, demselben Material also, ergibt. Valéry rechnet mit dem Problem.

Valéry hat sich in früher Zeit, noch in Montpellier, 16 von der Dichtung losgesagt und zugleich beschlossen zu dichten. Der Beschluss erwies sich als produktives Paradox. Die Anstrengungen, das Paradox aufzulösen, spiegeln sich im Anteil, den in Valérys Werk die Gedichte haben: ihr

Anteil ist gering angesichts der Texte über die Dichtung. Die Dichtung, die Valéry schreibt, soll zudem keine Dichtung im reinen Sinn Mallarmés sein, von dem Valéry ausgegangen ist. Seine Dichtung entsteht nicht vom Wort, von der Paronomasie, von der Kunstform her, sondern als Durchdringung des dichterischen Schreibens durch die Intelligenz. Das Schaffen ist innerhalb der Dichtung gegen die Dichtung gerichtet.

Der gegen die Dichtung gerichtete Intellekt steht im Dienst eines antiphilosophischen Programms. Mallarmé dachte, in seiner Kunst auch die Philosophie zu besitzen;17 darin ist ihm Valéry nicht gefolgt. Valéry leugnet die Philosophie, um von ihr als Rivalin in der eigenen Arbeit an der dichterischen Komposition Gebrauch zu machen. Die Intelligenz manifestiert sich im poetischen Denken. Das sind die Aufgabe im Gedicht Le Cimetière marin und das Thema im Dialog L'âme et la danse - beide Werke stehen im folgendem im Mittelpunkt. In Valérys Poetologie figuriert das antiphilosophische Programm als Gegensatz von Poesie und Prosa. In der .Prosa' dominiert, sagt er, der inhaltliche Sinn über die sprachliche Form; in der "Poesie" sei im Gegenteil das Sichgeltendmachen der Form das Entscheidende. Ihr Ziel kann - anders als in der Prosa nicht die Wahrheit sein (sie wäre ,philosophisch'), sondern die formale Konstruktion aus materialen Sprachelementen. Darauf hat Günther Buck in seiner Analyse der Schwierigkeiten hingewiesen, den Cimetière marin zu verstehen. Buck zeigt vor allem die Unmöglichkeit von Valérys Programm angesichts der Apophansis (so nennt Aristoteles in seiner Logik ein Urteil über die Welt, eine Proposition), die mit jeder sprachlichen Äußerung einhergehe:

Diese unvermeidliche Stiftung von inhaltlichem Sinn erscheint unter dem Gesichtspunkt der Poïesis als ein Epiphänomen, mit dem man rechnen, d.h. aber im besonderen Fall des C[imetière]. M[arin].: das man ironisch behandeln muß, um jeder Versuchung zu inhaltlichem Pathos zuvorzukommen. 18

Vgl. Campion, Pierre: Mallarmé. Poésie et philosophie. Paris 1994.

Buck, Günther: "Über einige Schwierigkeiten beim Versuch, den Cimétiére marin zu interpretieren". In: Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. Hg. v. Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß u. Wolfhart Pannenberg. München 1981 (Poetik und Hermeneutik 9), S. 273–310, S. 278f.; vgl. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956, S. 184–187 (dem Dichter Rilke, der von Friedrich angesichts Benn herabgesetzt wird, spricht Friedrich den Sinn für die auf die Dichtung gerichtete Reflexion ab, am Beispiel der Übersetzung des Gedichts Les pas; tatsächlich verzichtet Rilke hier auf den philosophischen Begriff pensées', in: Rilke, Rainer Maria: Werke. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 7: Übertragungen. Frankfurt am Main 1997, S. 370, V. 11 [die deutschen und die französischen Zitate im folgenden aus diesem Bd.], in denen nach Valéry der Liebhaber lebte, doch das Thema der sich nähernden Muse bleibt erhalten, nur setzt Rilke Valérys Reflexion

Valéry ging 1894 nach Paris; vgl. Jarrety, Michel: Paul Valéry. Paris 2008.

Le cimetière marin war für Valéry, nach vielen Arbeitsgängen zwischen 1917 und 1920, auch nicht vollendet, als er das Gedicht zur Publikation aus der Hand gab. Die Poesie konnte sich – seiner Theorie von Poesie und Prosa gemäß – nicht durchsetzen. Der Ausweg, den er wählt, besteht in einer unablässigen intellektuellen Aktivität. Kein Sinn ist sein Ziel, der theoretisch als wahr oder als wahrscheinlicher hergeleitet wird, sondern ein Wissen, das sich in eine ständig sich "modifizierende Tätigkeit am gegenständlichen Substrat oder sogar in "schöpferische" Erzeugung neuer gegenständlicher Substrate umsetzt. Der Apophansis entgeht auch diese Aktivität nicht; insofern besteht für Valéry die Wahrheit der Dichtung, im Gegensatz zur Philosophie, darin, die Wahrheit der Sprache, besser: ihres Trugs zu vollziehen. Er spricht von seiner "abstraction motrice, bien plus que philosophique" (Brief an André Gide 1922²¹).

Die Schwierigkeiten, Valérys Werke, abseits seiner Poetologie von Poesie und Prosa, zu verstehen, ergeben sich aus seiner Aufspaltung von Prozess und Resultat. Darauf reagiert Rilke als Leser und Übersetzer. Die Lektüre vollzieht die aufeinanderfolgenden, syntaktischen Sinnentscheidungen nach und hat an ihrem Ende ein schwankendes kompositionelles Bild vor sich, das den materialen Formvorgaben (in Gestalt syntaktischer Konstruktionen, von Reimen, Versformen, lexikalischen Strukturen, oder von Gattungen wie etwa dem Dialog in Valérys platonischen Gesprächen) nicht entsprechen will. Man kann von einer realen Komposition sprechen, die sich in der Arbeit am Sinn ergibt, und einer thetischen, materialen Komposition, die gedanklicher Herkunft ist. Im Konflikt zwischen der Arbeit am Sinn (mit ihrer eigenen Komposition) und der thetischen Komposition entsteht Valérys Dichtersprache als jene Reflexion mittlerer Größe, auf die Rilke zurückgreift.

Man kann den von Valéry poetologisch behaupteten Gegensatz von Poesie respektive Prosa nicht mit dem Gegensatz von Komposition und Sinnarbeit gleichsetzen, denn es erweist sich in der konkreten Lektüre, dass die Poesie gerade von diesem Gegensatz geprägt ist. Valéry nimmt, indem er antihermeneutisch zuspitzt, zu einer sinnorientierten Lektüre Stellung. Er versucht, seinen poetischen Gedankengang von der Form bzw. der Komposition, dem "Gedanken des Gedichts", herzuleiten. Durch

in seine ,orphische' Theorie: die Schritte treten auf "als meines Schweigen Kinder", S. 371, V. 1f. Um ihn zu verstehen, muss man seine – in der Reflexion gewonnene – Idiomatik beherrschen).

die in der Komposition verwirklichte Sinnleere unterscheide sich ein Gedicht von der prosaischen Alltagsvernunft. Sein poetologischer dichterischer Wille, das Gedicht vom Sinn zu befreien, schafft jedoch in Wahrheit den poetischen Gegensatz von Komposition und konsekutiver Arbeit am Sinn, in dem seine partikularen Wortgebilde tatsächlich entstehen. Valéry formuliert mit seinem uneinlösbaren Anspruch – wie in einem umgekehrten Abdruck – die zentrale Frage der ästhetischen Erkenntniskritik, wie das Partikulare verstanden werden kann. Es ist, als entfernte er sich in der Praxis von seiner Poetologie. Denn seine Antwort konzentriert sich, wie sich zeigen wird, auf eine tänzerische Bewegung, die den Prozess, der zur realen Komposition führt, mit der vorab gesetzten Form bzw. Komposition zu versöhnen hat.

Der Wirbel als Form des Gedankens (Valérys L'âme et la danse22)

Valérys Gespräch L'âme et la danse, das Sokrates mit Phaidros und Eryximachos führt, ist Platons Gastmahl nachgestellt. Valérys Dialog gewinnt für Die Sonette an Orpheus eine entscheidende Bedeutung; Rilke hat ihn Anfang Januar 1922 gelesen und schreibt ihn vom 11. bis 26. Januar 1922 für Merline ab. Die Übersetzung fertigt er später an, doch als Reflexion. des Texts für das in den Sonetten entwickelte Vokabular erweist sie sich als äußerst aufschlussreich. Der Dialog tritt als das die Gedichte auslösende Ereignis in seiner Bedeutung neben Orpheus in Ovids Metamorphosen und neben Rilkes Lektüre am 1. Januar 1922 des Berichts von Gertrud Ouckama Knoop über das Sterben ihres Kindes, der Tänzerin Wera. Die Ereignisse verschränken sich. Die Rilke in ihnen mehrfach - von Wera, Valéry und der Orpheustradition - gestellte Aufgabe besteht letztlich darin, die Frage zu klären: Was weiß eine Tänzerin? Die vorläufige Antwort, ihr Wissen sei allumfassend (auch Valéry wartet mit dieser Antwort auf), provoziert die nächste, Rilke erst eigene skeptische, gegen Valérys Transzendenzzuversicht gerichtete Frage: Wie wäre solches Wissen der Tänzerin als einem Menschen zugänglich? Diese Fragen richten sich zuletzt auf "Orpheus".

L'âme et la danse ist angetrieben von der Rivalität zwischen Komposition und Sinnprozessen. Die Gattung des Platonischen Dialogs gibt Valéry die Möglichkeit, den Gang, den die Gedanken der Gesprächspartner nehmen (den Sinnprozess), mit dem zu verbinden, was sie im Reden beobachten (als Komposition). An zentralen Stellen folgt dem gedanklichen Argument eine entsprechende tänzerische Bewegung. Kraft der sze-

Valéry, Paul: Œweres. 2 Bde. Hg. v. Jean Hytier. Paris 1957 (Bd. 1) u. 1960 (Bd. 2), spricht von der Intervention 1920 durch Jacques Rivière, den Herausgeber der Nouvelle Revue Française: "le résultat de la section d'un travail intérieur par un événement fortuit" (Bd. 1 [2002], S. 1500).

Buck: "Über einige Schwierigkeiten". In: Text und Applikation. Hg. v. Fuhrmann, Jauß u. Pannenberg, S. 279.

²¹ Vgl. Valéry: Œuvres. Bd. 1, S. 1687.

²² Valéry: Œuvres. Bd. 2 (2000), S. 148–176; Rilkes Übersetzung in Rilke: Sämtliche Werke. Bd. 7, S. 434–515.

nisch-kompositionellen Verbindung drängt sich eine Übereinstimmung der Gedanken mit dem Tanz auf: Die Komposition behauptet diese symbolistische Verschmelzung. Die Theorie, die dem zugrunde liegt und von den Betrachtern der Szene formuliert wird, muss hochabstrakt sein, um das Gemeinsame von Rede und Tanz fassen zu können. Es ist die Theorie einer Metamorphose von Formen.

Zweimal im Aufbau des Dialogs führt das Gespräch zum Tanz. Zunächst leitet Sokrates in der Dialektik vom 'Tag' (der medizinischen Empirie, die Eryximachos vertritt) und der "Nacht" (des begehrlichen Traums, der Position von Phaidros) auf das Leben hin und definiert es als eine "Frau, welche tanzt" ("une Femme qui danse", 442); die Tänzerin wird in einer genauen Umkehrung von Mallarmés Argument²³ analysiert. Für Mallarmé ist eine Tänzerin keine Frau, die tanzt, denn sie sei weder eine Frau, noch tanze sie. Ein Realitätssinn behauptet sich hingegen im Dialog. Kaum haben die drei gesprochen, tritt der Chor der Tänzerinnen auf. Die Tänzerin Rhodonia steht im Mittelpunkt und sticht hervor. Phaidros ruft begeistert Sokrates zu: "A peine tu parles, tu engendres ce qu'il faut!" (442; "Kaum daß du zu sprechen beginnst, zeugst du das Notwendige!", 443), und Sokrates stimmt ein: "Par les dieux, les claires danseuses! ... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées!" (444; "Bei den Göttern, die hellen Tänzerinnen! ... Welche lebendige und anmutvolle Einführung der vollkommensten Gedanken!", 445). Der Tanz wird als (unfreudianscher) Traum der Vernunft gedeutet (vgl. 452ff.): "Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences!" (452; "Traum, Traum, aber Traum, der ganz von Symmetrien durchdrungen wäre, ganz Ordnung, ganz Handlung und Abfolge!", 453) Als später - der zweite Wendepunkt im Dialog - die Primaballerina Athikté (deutsch: Athikte) auftritt, schälen sich in den Gesprächen, die das Geschehen kommentieren, drei Positionen heraus, die den früheren verwandt sind. Phaidros nimmt Athikté sinnlich wahr, sein Begehren ist geweckt; Eryximachos, der Arzt, sieht einen Organismus vor sich, dessen Logik medizinisch zu begreifen sei; und Sokrates versteht den Tanz als Gespräch, im Wechsel von Frage und Antwort. Die Gesprächspartner versuchen in einem weiteren Schritt, aus den Beobachtungen allgemeinere Schlüsse zu ziehen, und so fragen sich die Freunde, was der Tanz als solcher sei. Dem Arzt ist er eine körperliche Tat, die nichts darstelle. Phaidros sieht in den abstrakten Figuren jeweils das Wesen der Dinge ausgedrückt, insofern dieses Wesen in bestimmten Formverhältnissen bestehe (so sei etwa die Liebe als Hin und Her von Gemeinsamkeit und Abstoßung zu tanzen, und er denkt gleicherweise an das Meer, das Leben, an die

Gedanken selbst). Sokrates entwickelt seinen Gedanken aus den Überlegungen seiner Freunde: Weder sei der Tanz ohne Sinn, wie Eryximachos meint, noch besitze er das Vermögen, jeweils etwas Bestimmtes auszudrücken. Sokrates achtet für seinen Teil auf die Beweglichkeit der Tänzerin und wünscht sich deren Feuer im eigenen Leben. Der Tanz wird – in ganz zeitgebundener Metaphorik – zur alles verzehrenden Flamme, zum Augenblick selbst (vgl. 499–501). Darin besteht die Synthese von Sokrates:

Que si nous comparons notre condition pesante et sérieuse, à cet état d'étincelante salamande, ne vous semble-t-il pas que nos actes ordinaires [...] et que nos gestes et nos mouvement accidentels soient comme des matériaux grossiers, comme une impure matière de durée, – tandis que cette exaltation et cette vibration de la vie, tandis que cette suprématie de la tension, et ce ravissement dans le plus agile que l'on puisse obtenir de soi-même, ont les vertus et les puissances de la flamme; et que les hontes, les ennuis, les niaiseries, et les aliments monotones de l'existence s'y consument, faisant briller à nos yeux ce qu'il y a de divin dans une mortelle? (496–498)

Wenn es uns einfiele, unsere gewichtige und ernsthafte Lage mit dem Zustand dieses funkelnden Salamanders zu vergleichen, würde sich dann nicht herausstellen, daß unsere gewöhnlichen Handlungen [...], daß unsere Gebärden und unsere gelegentlichen Bewegungen- wie ein grober Rohstoff seien, wie eine aus Unreine gemachte Dauer – während diese Entzückung und Schwingung des Lebens, während diese unübertreffliche Spannung, dieses Hingerissensein in die höchste Beweglichkeit, deren man fähig ist, die Eigenschaften und Kräfte der Flamme besitzt; und daß alles, was Schande ist, Überdruß, Nichtigkeit und der ganze eintönige Unterhalt des Daseins sich darin aufzehrt, so daß in unseren Augen der Glanz des Göttlichen sich spiegelt, das in einer Sterblichen Platz hat? (497–499)

Kaum hat Sokrates den Wunsch Feuer zu sein ausgesprochen, formuliert, nein: stammelt er eine wilde Folge von Gedanken, die darauf zielen, zu ergründen, wie die konkrete Darstellung, die Phaidros meint, jeweils auszulöschen sei.

Die Dialektik des Gesprächs als Komposition nimmt den Tanz, der von einer Figur zur nächsten führt, bis sich die Tänzerin ganz in den Variationen auflöst, zum Modell. Letztlich mache die Verwandlung als solche den Tanz und (sekundär) das Denken aus (vgl. 480–482). Dieser Verwandlung fällt das Konkrete anheim, selbst der Gedankengang des Sokrates, der am Ende – stets in Distanz – von sich selbst spricht als jemandem, der außer sich gerät: "Moi-même, je me sens envahi de forces extraordinaires …" (506; "Ich selbst, ich fühle mich von außerordentlichen Kräften ergriffen …", 507).

Mallarmé, Stéphane: "Ballets". In: Ders. Œuvres complètes. Bd. 2. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris 2003, S. 171.

Die poetische, dem Text immanente Theorie der Metamorphose, welche Komposition und Gedanken vereinen soll, beinhaltet vier Argumente. Ausgangspunkt ist (a) die Komposition von Gespräch und Tanz; die Gedankenführung bzw. 'Syntax' (b) verläuft innerhalb der Komposition, d.h. sie soll an dem Ort ankommen, den die Komposition ausgreifend schon bestimmt hat, nämlich in der Ekstase; Ziel der Gedankenführung ist eine Aussage über (c) das *Prinzip* der Komposition, d.h. die Ineinsführung des Juxtapositionierten: der Wechsel erweist sich als dieses Prinzip; daher kann (d) am Ende der Tanz stehen. Valéry zeigt (das ist der kompositorische Grundgedanke) den Tanz im wirbelnden Gespräch.

Rückwirkend lässt sich das Geschehen also verstehen. Dem Tanz und den Gedanken gemeinsam sei der Wechsel; insofern die Komposition dreifach vom Wechsel geprägt ist – im Wechsel der Argumente, im Fortgang des Tanzes, im Übergang vom Argument zum Tanz und zurück ("Mais moi, Socrate, la contemplation de la danseuse me fait concevoir bien des choses, et bien des rapports de choses, qui, sur-le-champ, se font ma propre pensée", 476–478) – will Valéry die Vernunft seiner Komposition begründen. Wechselt der Gedanke, ändert sich der Tanz; die Tanzvariationen halten die gegensätzlichen Gedanken im Wechsel zusammen. Auf die Frage seiner Freunde, was der Tanz repräsentiere (sie haben beide entgegengesetzte Ansichten), antwortet Sokrates: "Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses?" (480; "Fühlt ihr denn nicht, daß sie der reine Vorgang ist der Verwandlungen?", 481)

Allein das Prinzip der Verwandlung selbst ist von der gedanklichen und szenischen Alteration ausgeschlossen. Valéry trachtet danach, es schlicht zu zeigen – eben mehrfach. Die Gedanken münden wie der Tanz in einen Wirbel, die Rotation der Tänzerin um sich selbst.²⁴ Ihr Wirbel (tourbillon) demonstriert den mittels der Komposition des Dialogs vollzogenen gedanklichen Wechsel. Die Tänzerin wird zur 'Denkerin'. Ihre Ekstase erfasst die Betrachtenden, die sich fügen:

Voyez-vous ... Elle tourne ... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint. (508)

Seht ihr ... Sie dreht ... Ein Körper durch seine bloße Kraft, durch seine Handlung ist mächtig genug, das Wesen der Dinge gründlicher zu verändern, als es jemals dem Geist in seinen Untersuchungen und Träumen gelingt. (509)

In der Übersetzung gewonnene Wörter: 'Tanz', 'Schritt', 'Gang' und 'Stelle'

Die Gespräche in Die Seele und der Tanz führen Rilke als Übersetzer zu deutschen Wörtern, die in auffälliger Dichte in den Sonetten an Orpheus wiederkehren. Sie finden sich dort nicht nur auffallend häufig, sondern sind auch im Sinn dem französischen Original nah. Ich nenne allein Hauptwörter aus dem Gedicht O komm und geh (II.28): 'Tanzfigur', 'Tänze', 'Natur', 'Baum' (aus Bewegung, vgl. auch I.1 und II.18), 'hinzudrehn', 'Schritte', 'geh', 'Gang' – alle diese Wörter sind schon in Valérys Dichtersprache (jener mittleren Reflexion zwischen langue und Partikularität) transponiert worden. Das Wort 'Tanz' steht naturgemäß im Zentrum des Übersetzerlexikons zu Valérys Dialog. Das Wort stützt sich auf andere Wörter – ein ganzes Wörterfeld wird neu strukturiert. Vor allem die Wörter 'Stelle', 'Gang', 'Schritt' und 'Vollendung' treten in ein präzises Verhältnis zueinander. Man kann ihr Auftreten nacheinander – unaufdringlich – von der Komposition her erklären.

Zunächst geht es um den angestrebten transzendenten Status des Tanzwissens. In der Szene, da die Freunde die vielen Tänzerinnen beobachten und der Auftritt Athiktes erst noch bevorsteht, schafft Rilke sein Wort "Stelle". Gemäß der von Valéry angestrebten Verbindung von Gedanke und Tanz, sagt Eryximachos, man sei "dans les connaissances divines" (452, "in einen Bereich göttlicher Kenntnisse", 453) versetzt, und die Voraussetzung dafür seien "les conversions, les inversions, les diversions inépuisables" (452). Die Tanzmetamorphosen übertragen sich in dieser Formulierung auf den ständig gewendeten Gedanken. Das im Tanz entstehende divine Wissen wird buchstäblich in der Sprache reflektiert. Die sprachliche, den Tanz imitierende Reflexion ist der Ort, wo jenes Wissen zum Ausdruck kommt. Auf die Reihe der Wörter 'conversions', 'inversions' und 'diversions' kommt es bei dieser Reflexion an. Die Reihe dreht sich um die Silbe 'vers' und schält sie in der Variation heraus; auch

Vgl. Neumann, Gerhard: "Tourbillon". Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry". In: Études germaniques 53 (1998) Nr. 2, S. 397–424; in Valéry bezieht sich auf Mallarmés Essay Ballets (1886), vgl. Brief an Louis Séchan, in Valéry: Œuvres, Bd. 2, S. 1407.

die Variation als Grund für die Existenz der Silbe (abgesehen davon, dass sie das Thema der drei Wörter ist) wird in derselben Silbe ausgedrückt, im lateinischen ,versus' für ,umgewendet'. Der Ort des Wissens ist poetisch ein Vers, dessen Sinn in seiner (drehenden) Entstehung liegt. Was bedeutet das für den Übersetzer? Das Deutsche verfügt nicht über eine derartige innere abstrakte Systematik. Drei paronomastisch voneinander unabhängige Wörter wählt Rilke: "die Verwandlungen, die Umstellungen und die Auflösungen" (453). Rilkes Methode besteht darin, diese Wörter sich fortlaufend kommentieren zu lassen: die Verwandlung wird als Umstellung erkannt, und die Auflösung als Konsequenz des Prozesses. Im Wort ,Umstellung' zeigt sich - nach der Wortzergliederung - die "Stelle", wo die Metamorphose sich ereignet. Das Wort selbst gehört zu Rilkes Idiomatik (in Briefen und in den Gedichten). Im Sonett O komm und geh trägt das Wort "Stelle" die Analyse des Übersetzers in sich und verbindet sich mit dem Verb "hinzudrehn". Die Stelle ist, interpretiert man das Gedicht, an die Veränderung gebunden. Die französischen Wörter ,verser' und ,vers' wären die Grundlage des deutschen Wortes. Mit ,hinzudrehn' endet das Gedicht: das alltägliche ,hindrehn' (im Sinn von ,das werden wir schon - etwas jenseits der Regeln - schaffen') wird benutzt und nobilitiert. Die auf der Stelle drehende Tänzerin (in ihrem Wirbel) wird sich zum richtigen Ort hinbewegen. Dorthin führt die drehende Bewegung. Erst in Rilkes Sonett erweist sich das Wort 'Stelle' als der genuine Ort eines Tanzes, der im Wirbel sich zuspitzt.

Der Dialog und damit das Wörterschöpfen schreiten voran. Als Athikte auftritt, beginnt sie mit einem einfachen Gang im Kreis. Das Wort "Gang", das Rilke gebraucht, um Valérys "marche" zu übersetzen, steht im Dialog in direktem Gegensatz zu den alltäglichen Schritten ("pas"): "Elle commence, vois-tu bien? par une marche tout divine: c'est une simple marche circulaire ... elle commence par le suprême de son art" (456; Sie beginnt, siehst du's? mit einer göttlichen Gangart: einem einfachen Gang im Kreis ... Sie beginnt mit dem Äußersten ihrer Kunst", 457). Athiktes Gang hat sich aus dem Wirbel der Tänzerinnen ergeben, der vorausgeht; der Ort des Gangs war mit der schon geschaffenen Stelle vorbereitet. Vom Gang aus werden nun die Schritte nobilitiert; die Freunde bemerken es: "Nos pas nous sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que des actes étranges" (458; "Unsere Schritte sind uns so leicht und so vertraut, daß sie es niemals zur Ehre bringen, für sich selbst betrachtet zu werden als eigentümliche Handlungen", 459). Die hier erfolgende Gegenüberstellung von zweierlei ,Schritt'-Weisen umreißt ein künstlerisches Potential. Zugleich werden Unterschiede fixiert hinsichtlich der Einlösung des Potentials. Der Gegensatz von bewusster und unbewusster körperlicher Handlung dient dieser Einschränkung. Der bewusste 'Schritt' ist an den

"Gang' gebunden. Die Schritte der Tänzerinnen sind "schön" (vgl. die Übereinstimmung von "beaux actes", 458, "schönen [...] Handlungen", 459, und "schönen Schritte", II.28, V. 12) als Teile des einfachen und aus dem Wechsel abstrakt gewonnenen Ganges, während die Schritte der Menschen als dumpf gelten. Freilich besitzen auch die dumpfen Schritte ihr Potential. In diesem Sinn klärt der Tanz die Natur über ihre Dumpfheit auf: "elle [Athikté] nous apprend ce que nous faisons, montrant clairement à nos âmes, ce que nos corps obscurément accomplissent." (458; "Sie lehrt uns [...], was wir tun, und zeigt unseren Seelen deutlich, was unsere Körper dumpf ausführen.", 459) Rilke übersetzt "obscurément mit "dumpf" und zieht dieses Übersetzungwort und insgesamt den Wörterkomplex Tanz-Gang-Schritte in sein Sonett II.28: "übertreffen" in den Zeilen "einer jener Tänze, / darin wir die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen" (V. 3–5) meint die Aufklärung einer tanzaffinen Natur.

Die Ästhetik ist antiklassisch, denn nicht der Ausgleich, sondern die Zuspitzung führt zur Vollendung. Die Zuspitzung drückt sich als Extremität aus: "l'extrême danseuse, Athikté" (448; "die vollendete Tänzerin, Athikte", 449). Der Sinn des Wortes "vollendet", das Rilke, eher frei übersetzend, zur Charakterisierung der Tänzerin heranzieht, meint eine Reinheit, die vom "Äußersten" der künstlichen Bewegung her sich einstellt. So ist auch das Wort "einfach" (vgl. oben den "simple marche") gemeint. Rilke sagt "einfach" in Bezug auf das "Äußerste ihrer Kunst" (457, s.o.) als Übersetzung von Valérys Formulierung "le suprême de son art". Supréme und extrême sind für Rilke als Äußerstes identisch. Vom Äußersten her sind seine ästhetischen Konzepte von Einfachheit und Vollendung verstanden. Das Äußerste ist die Abstraktion, die schließlich Rilkes neues Wort "Gang" ("une simple marche circulaire") prägt (und damit die darauf bezogenen Wörter "geh", "vergänglich" und "Schritte").²⁵

Analyse der Inszenierung

Rilke treibt Valerys Veränderung der Lexik in seinen Sonetten weiter – kraft der eigenen Komposition aus den in der Übersetzung gewonnenen Wörtern. In einer Art Gegenbewegung prägt er ihnen seinen neuen, idio-

Zu Rilkes sprachgeschichtlichem Sinn, der sich in der Rückführung auf verloren gegangene Bedeutungen äußert, am Beispiel von 'Schläfe' in Früher Apollo vgl. König, Christoph: "Hysteresis oder die Praxis des Verstehens". In: Wissenschaftskolleg zu Berlin / Institute for Advanced Study. Jahrbuch 2008/9 (2010), S. 112–118, S. 116f.; vgl. Grimm, Jacob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4.1a. Leipzig 1878, Sp. 1219f. über 'Gang': "das gehen […] Urspl. auch und vermutlich zuerst der einzelne schritt", und: "die kunst des gehens".

matischen Sinn ein. Zum Einfluss tritt der Kommentar zum Einfluss. Zugrunde liegt ein anderes gedankliches Referenzsystem, das die philosophische Frage nicht im Sprung (im Tanz-Effekt) lösen will, sondern an Stelle der mystischen Zuversicht eine Skepsis entwickelt. Rilke lehnt den Gedanken ab, der Tanz führe über sich hinaus in eine transzendente Unmittelbarkeit. Statt des in Szene gesetzten, gedanklich und sprachlich wirksamen Tanzes begrenzt er die historische Analyse genau der Versuche, die Valéry präsentiert. Ziel seiner Analysen ist, die Bedingung zu verstehen, unter denen der Tanz bzw. die Sonne des Cimetière marin erreichen können, was Valéry behauptet. Und darzulegen, welche Bedingungen fehlen, denn Rilkes Antwort lautet, es sei nicht möglich.

Die Distanz, die Rilke hält, hat Valéry aufgegeben – das räsonierende Prinzip des sokratischen Dialogs erliegt der Komposition, kraft derer der Gegenstand des Diskurses (der Tanz) den Diskurs affiziert. Rilkes Distanz wird zum Prinzip seiner Sonette an Orpheus – sie analysieren statt zu inszenieren. Wer ist rationaler, Valéry (wie die Forschung durchwegs annimmt) oder Rilke? Die syntaktische Logik des Satzes, der den Grammatikfehler enthält und im Genus Valérys Dichtersprache verweist: "ergänze / [...] die Tanzfigur / zum reinen Sternbild einer jener Tänze, / darin wir die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen" (II.28, V. 1–5) meint genau das: Nicht den Tanz vorstellen soll die Tänzerin, sondern den transzendentalen Begriff ("Sternbild", eine höchste Abstraktion) schaffen. Der Ausgangspunkt ist der Tanz Valérys (er ist "einer jener Tänze" / une de ces danses) – ihn und seine Erkenntniskraft will Rilke begreifen.

In der Antwort auf Valérys idiomatisches Sprechen vom Tanz gewinnt Rilke seine eigene Wortbedeutung. Er kommt von ,la danse' zu dem Tanz. Der Tanz wird zu einer Kunstform, mittels derer der Gesang des Orpheus zu hören war; das ganze Sonett erinnert an eine historische Begebenheit und konstruiert die Voraussetzungen, die nötig sind, damit es wieder zu einem solchen Ereignis kommen kann. Der gescheiterte Versuch ("Du wußtest noch die Stelle [...]" II.28, V. 10) soll nochmals unternommen sein. Die erste Zeile formuliert die - unmögliche - Bedingung hierfür: Die Tänzerin soll nochmals kommen und gehen; sie käme aus dem Tod ins Leben und ginge (also tanzte) auf eine Weise, in der sie wieder verginge (das meint das ,geh' gleichfalls). Das akustische Vermögen des Tanzes ist Voraussetzung einer allerdings nicht mehr vorstellbaren Kreativität. Das Wort ,Tanz' hat das Verhältnis von Tod und Leben und das Vermögen anderer (akustischer) Kunstformen in sich aufgenommen. Es ist ein deutsches Rilkewort geworden - Weras Tanz, der sich gegen Valéry richtet.

Semantische Codierung und syntaktische Ambivalenz in der modernen Lyrik Zu Verschlüsselungsverfahren bei Georg Trakl

Elisabetta Mengaldo

"Man kann sich überhaupt nicht mitteilen" Georg Trakl

Ende 1914, einige Wochen nachdem der k. u. k. Medikamentenakzessist Georg Trakl an der polnischen Front höchst wahrscheinlich suizidal an einer Überdosis Kokain gestorben war, schrieb Ludwig Wittgenstein über dessen Lyrik: "Ich verstehe sie nicht; aber ihr Ton beglückt mich. Es ist der Ton des wahrhaft genialen Menschen".² Schon der österreichische Philosoph, der kurz vor dem Krieg der Innsbrucker Zeitschrift Der Brenner eine Spende für bedürftige Dichter und Mitarbeiter (darunter auch Trakl) hatte zukommen lassen, erklärte mit der für ihn typischen Nüchternheit sein Unvermögen, in diese dichterische Welt wirklich einzudringen, was einige Jahre später auch Rainer Maria Rilke über die Gedichtsammlung Sebastian im Traum anmerkte³ und in Folge zu einem Topos der Trakl-Forschung wurde. 1960 eröffnete Walther Killy sein aus der Arbeit an den Traklschen Handschriften hervorgegangenes Buch mit dem apodiktischen Satz: "Die Sprache dieses Dichters ist dunkel". ⁴ Vom Rückgriff auf den mittelalterlichen und barocken Begriff des stilus obscu-

Tagebucheintrag (vom 27.06.1912) von Karl Röck, der diese Äußerung Trakls wiedergibt. Zit. nach Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994, S. 117.

Brief von Ludwig Wittgenstein an Ludwig von Ficker vom 28. November 1914, in: Ficker, Ludwig von: Briefwechsel 1914–1925. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr u. Anton Unterkircher. Wien 1988, S. 53.

[&]quot;Inzwischen habe ich den Sebastian im Traum bekommen und viel darin gelesen: ergriffen, staunend, ahnend und ratlos; denn man begreift bald, daß die Bedingungen dieses Auftönens und Hinklingens unwiederbringlich einzige waren, wie die Umstände, aus denen eben ein Traum kommen mag. Ich denke mir, daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakls Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel. (Wer mag er gewesen sein?)". (Rainer Maria Rilke in einem Brief an Ludwig von Ficker vom Februar 1915. In: ebd., S. 91).

Killy, Walther: Über Georg Trakl. Göttingen 31967, S. 5.

Literarische Geheimund Privatsprachen

Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven

Herausgegeben von Uta Degner Martina Wörgötter

Die Herausgeberinnen:

Dr. Uta Degner ist Assistenz-Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Salzburg.

Martina Wörgötter, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Stefan Zweig Centre Salzburg.

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag; skh-softies / coverart
Umschlag; skh-softies / coverart
Umschlag; bbildung: © N.N. / Galerie Altnöder, Salzburg,
Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der eingen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und stralbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-6050-2
www.koenigshausen-neumann.de
www.libri.de
www.buchhandel.de
www.buchhandel.de

Inhaltsverzeichnis

| | Uta Degner und Martina Wörgötter |
|---|---|
| | Einleitung7 |
| | ULRICH STADLER "gewissermaßen schon auf der Fensterkante". Kafkas Geheimpoetik17 |
| | CHRISTOPH KÖNIG Idiomatik – Paul Valérys Französisch in Rilkes späten deutschsprachigen Gedichten |
| | ELISABETTA MENGALDO Semantische Codierung und syntaktische Ambivalenz in der modernen Lyrik. Zu Verschlüsselungsverfahren bei Georg Trakl |
| | FELIX CHRISTEN Logiken des Sinns – Logiken der Schrift. Überlegungen zur Textgenese und Deutung von Trakls später Dichtung |
| | BRITT-MARIE SCHUSTER Eine Privatsprache in statu nascendi? Linguistische Betrachtungen zum lyrischen Werk Kurt Schwitters' |
| 5 | EVA-MARIA THÜNE "Wirst du dein Geheimnis sagen?" Intertextuelle und semiotische Bezüge in Anagrammen von Unica Zürn |
| | IRENE FUSSL ,Entferntes Verstehen' durch das Sprachgitter. Zur Geheim- und Privatsprache in der Lyrik Paul Celans |
| | HANS HÖLLER Zur Poetik der Geheimsprache im Werk Ingeborg Bachmanns143 |
| | ULLA FIX Verrätseln, um doch verstanden zu werden. Indirektes Schreiben als Mittel politisch-widerständiger Lyrik |

| MARTINA WÖRGÖTTER |
|--|
| "Warum fällt mir dein Text so schwer?" Zur Poetik der Geheimsprache |
| bei Marie-Thérèse Kerschbaumer |
| FLORIAN SEDLMEIER |
| Kunst als allegorische Geheimsprache und die Poetik der |
| seriellen Sequenz in Don DeLillos Falling Man197 |
| Emmanuelle Prak-Derrington |
| Das klare Geheimnis der Wiederholung am Beispiel von Herta Müllers |
| Roman Atemschaukel |
| CLEMENS PECK |
| Die Ohnmacht der "Trüffelschweine". Andrea Winklers Aus dem Gras |
| bei den Tagen der deutschsprachigen Literatur241 |
| CONSTANZE SPIESS |
| Verschlüsselte Botschaften. Zur Funktion syntaktischer und |
| semantischer Strukturen in Andrea Winklers Prosatext <i>Drei, vier Töne,</i> nicht mehr. Elf Rufe257 |
| acot menr. Etj Ruje257 |

Einleitung

Uta Degner / Martina Wörgötter

Inzwischen habe ich den Sebastian im Traum bekommen und viel darin gelesen: ergriffen, staunend, ahnend und rathlos; denn manbegreift bald, daß die Bedingungen dieses Auftönens und Hinklingens unwiederbringlich einzige waren, wie die Umstände, aus denen eben ein Traum kommen mag. Ich denke mir, daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakl's Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel.¹

Diese Worte von Rainer Maria Rilke über Georg Trakls Lyrikband Sebastian im Traum (1915) bringen zum Ausdruck, was bis heute ein Faszinosum der Trakl-Forschung darstellt: Trakls eigenständiger Sprachgebrauch, der sich von unserer konventionalisierten Sprache derart weit entfernt hat, dass eine Rekonstruktion seiner Bedeutung kaum mehr möglich scheint. Vielmehr erlebt man Trakls Sprache und die mit ihr verbundene ästhetische Erfahrung "als ein Ausgeschlossener", als einen "unbetretbaren Raum' von gleichwohl großer Suggestivität und Bannkraft. Noch Jacques Le Rider hebt 2008 die Bedeutung von Trakls "Privat- und Geheimsprache" - bei ihm spezifisch in Hinblick auf Trakls Farben - für die Lyrik der literarischen Moderne hervor. Wie er betont, ist Trakls individuelle (Wort-)Semantik zwar in sich "einheitlich und verbindlich" und strukturiere eine "interne Intertextualität",2 dennoch sei "sijleder Versuch, das Lexikon und die 'Grammatik der Farben' bei Trakl zu kodifizieren, [...] zum Scheitern verurteilt".3 Nicht um die generelle Aufhebung der Bedeutungsdimension von Sprache geht es dieser Lesart zufolge in Trakls Dichtung, sondern um die Ausbildung einer veritablen Privat- oder Geheimsprache, die "nicht nur nicht lexikalisch aufgeschlüsselt werden kann, sondern überhaupt nicht rational, das heißt nicht in Wörter übersetzt werden kann, und die eine andere Sprache innerhalb der Wortsprache bil-

Rainer Maria Rilke an Ludwig von Ficker, 15. Februar 1915. Zitiert nach: Ficker, Ludwig von: Briefwechsel 1914–1925. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr u. Anton Unterkircher. Innsbruck 1988, S. 90f., S. 91.

² Le Rider, Jacques: "Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl". In: Trakl und die literarische Moderne. Hg. v. Károly Csúri. Tübingen 2009, S. 113–122, S. 114.

Ebd., S. 117.