

Anke Bosse

“Auch die sternische Verbindung trägt” Aspekte der Rilke-Lektüre Paul de Mans

I.

Ein Rilke-Symposium in Antwerpen zum Anlass zu nehmen, mit Paul de Man Rilke zu lesen, könnte den Eindruck erwecken, ich habe mich vor de Man als Sohn dieser Stadt verbeugen und durch die Brille seines Dekonstruktivismus einen Blick auf Rilke werfen wollen. Bevor Missverständnisse entstehen: Der Dekonstruktivismus und speziell der manchmal autoritative Gestus de Mans haben bei mir seit der Lektüre seiner *Allegories of Reading* (*Allegorien des Lesens*, 1979) Skepsis ausgelöst. Aber diese Lektüre hat auch produktive Effekte gehabt, denn de Man provoziert Einsichten *und* Widerspruch. Fraglos sind von ihm Impulse auf die neuere Rilke-Forschung ausgegangen.¹ Außerdem hat sich bei mir in die Faszination durch Rilkes Lyrik manchmal ein leises Unbehagen gemischt angesichts der Emphase, mit der hier ein “Heilsversprechen” in Szene gesetzt wird. Eben dieses hat de Man als Ausgangspunkt seiner Rilke-Analyse genommen, was ihn mir interessant machte.²

Seinen Rilke-Essay in den *Allegorien des Lesens* betitelt de Man programmatisch *Tropen (Rilke)*, denn er konzentriert sich auf rhetorische Mechanismen in Rilkes Werk und auf ihre persuasiven Funktionen. Er meint, Rilkes Œuvre insinuiere eine “Heilkraft”, die auf dem *Versprechen* einer “existentiellen Rettung innerhalb und mit Hilfe der Dichtung” beruhe.³ Nun ist nicht von der Hand zu weisen, dass ein solches “Heilsversprechen” einen engen, gegenseitiges Einver-

1 Vgl. zum Beispiel Kaiser, Volker: *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Wien: Passagen 1993; Eckel, Winfried: *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994; Ammelburger, Gerhard: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995; Groddeck, Wolfram (Hg.): *Literaturstudium. Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam 1999.

2 Dies gilt um so mehr, als dieses “Heilsversprechen” auch in neuesten Publikationen wieder restituiert wird. Vgl. etwa Fülleborn, Ulrich: *Rilke – ein Dichter der Zukunft*. In: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1997 (= st 2599). S. 7-14, hier S. 13f.

3 De Man, Paul: *Tropen (Rilke)*. In: ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerik. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 (= es 1357). S. 52-90. Hier S. 52, 55. (Original: de Man, Paul: *Tropes (Rilke)*. In: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, London: Yale University Press 1979. S. 20-56).

ständnis präsupponierenden Leser-Dichter-Bezug gestiftet hat und den dauerhaften Erfolg von Rilkes Lyrik auch beim größeren Publikum mit begründete. Doch genauso wenig von der Hand zu weisen ist, dass es auch *vor* de Man kritische Lektüren gegeben hat, die die Legitimität dieses Versprechens anzweifelten und es als “Verlockung” entmystifizierten.⁴ De Man allerdings geht – ganz auf der methodologischen Linie des Dekonstruktivismus – darüber noch hinaus, indem er auf einer “genaue[n] *Lektüre*” insistiert, die “herausfinden muß, ob das Werk *selbst*”⁵ dieses Versprechen suspendiert, d.h. ob es gewissermaßen *auto-dekonstruktiv* ist.

In diesem Sinne befragt de Man Rilkes Texte danach, ob sie durch die Art und Weise, wie sie sich auf sich selbst beziehen, sowohl “Autorität” als auch Wahrheitsanspruch ihrer “Behauptungen” dekonstruieren,⁶ ob sie auf ihre rhetorische Verfasstheit und ihr sprachliches Material reflektieren, also die *différance* zwischen Signifikant und nie einholbarem Signifikat eingestehen und damit den Täuschungscharakter von Sprache überhaupt. Folgerichtig spitzt sich de Mans Analyse auf Tropen Rilkes und v.a. auf dessen Figuren-Begriff zu.⁷

4 Vgl. etwa Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen: Günter Neske 1961.

5 De Man: *Tropen (Rilke)*. S. 57 (Hervorhebungen AB).

6 Ebd., S. 57, 59.

7 Ebd., S. 57ff.

II.

Um möglichst konkret und anschaulich argumentieren zu können, werde ich mich im folgenden auf zwei Gedichtbeispiele beschränken. An ihnen möchte ich die Tragfähigkeit, Potenziale und Grenzen der Lektüre de Mans im Mit- und Gegeneinander mit der meinen und der Dritter demonstrieren.

Am Rande der Nacht [1900]

Meine Stube und diese Weite,
wach über nachtendem Land, –
ist Eines. Ich bin eine Saite,
über rauschende breite
5 Resonanzen gespannt.
Die Dinge sind Geigenleiber,
von murrendem Dunkel voll;
drin träumt das Weinen der Weiber,
drin rührt sich im Schlafe der Groll
10 ganzer Geschlechter

Ich soll
silbern erzittern: dann wird
Alles unter mir leben,
und was in den Dingen irrt,
15 wird nach dem Lichte streben,
das von meinem tanzenden Tone,
um welchen der Himmel wellt,
durch schmale, schmachtende Spalten
in die alten
20 Abgründe ohne
Ende fällt ...⁸

De Mans Lektüre dieses Gedichts aus dem *Buch der Bilder* beginnt mit der anfangs apodiktisch gesetzten Totalität – “Meine Stube und diese Weite [...] ist Eines”. Sie stelle die perfekte “Komplementarität einer Innen/Außen-Polarität”⁹ her. In diese Einheit komme in v. 3-10 Bewegung durch einen initiierenden Chiasmus – jener Trope, die wiederholt Angelpunkt von de Mans Rilke-Lektüre ist und der er zwei Funktionen zuschreibt. Zum einen unterlaufe der Chiasmus die klassischen Subjekt-Objekt-Zuschreibungen, indem er die Attribute vertauscht. ‘Innen’ für die “Stube”, deren Possessivum “meine” ein Subjekt impliziert, und ‘außen’ für das Objekt “diese Weite” verkehren sich; das

8 In: Rilke, Rainer Maria: *Das Buch der Bilder* [ersch. 1902/06]. Zit. n. ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. [Im Folgenden mit der Sigle SW ausgewiesen]. Bd. I: *Gedicht-Zyklen*. Frankfurt/M.: Insel 1987 (it 1101). S. 367-477, zit. Gedicht auf S. 400f.

9 De Man: *Tropen (Rilke)*, S. 66.

“Ich” ist nun außen als gespannte “Saite” und verliert die Qualität der Innerlichkeit und Subjektivität an die Dinge, in denen “drin” sich Gefühle und Geräusche regen. Mit den Übertragungen von einem Innen- auf einen Außenraum (und *vice versa*) vollzieht das Gedicht selbst nach de Man Metaphern, allerdings noch “klassische”¹⁰, denn – dies wäre hier zu ergänzen – mit “bin” und “sind” werden sie totalisierend gesetzt. Im weiteren Verlauf ab v. 11 aber (“Ich soll / silbern erzittern ...”) werde das Subjekt äußerlich als *Medium qua Stimme*,¹¹ ver helfe dem “Irren” der Dinge zur “Veräußerung”. So finde nicht nur ein bloß analogischer Austausch statt wie in der ‘klassischen Metapher’; vielmehr erleide das Subjekt, indem es als Saite einer Geige in den Raum einbezogen wird, eine “radikale Aneignung”.¹² Das Subjekt als Subjekt verschwindet, denn es verliere die Individualität seiner *eigenen* Stimme, indem es lediglich als Stimme von Dingen fungiere, an die es als deren Medium quasi übergehe. Der Dekomposition des Subjekts entspricht auf Seiten der Dinge, dass diese ihre Festigkeit einbüßten und gleichsam leer würden. “Alles” tritt aus ihnen heraus und strebt zum “Licht”, das hier eine *akustische* Valeur hat als Effekt des “Tons”. Nur fällt das Licht am Ende des Gedichts zurück in die Leere. Deshalb vollzieht sich nach de Man im Gedicht ein Verschwinden des Subjekts und des Objekts. Dadurch werde die Möglichkeit außersprachlicher Referenz gekappt, so dass als einziges Objekt der Beschreibung das figurale und klangliche Sprachpotential übrig bleibe. Die zentrale Metapher der Geige beziehe sich deshalb nicht mehr auf das klassische analoge Zusammenspiel von Subjekt und Objekt, von Saite und Geigenkörper. Vielmehr sei die Geige eine “Metapher” des puren “Lautwerdens”¹³, repräsentiere ein der “Sprache innewohnendes Potential”; sie stehe letztlich für die Funktionsweise der Metapher selbst, weil sie “einen *Inhalt* in ein *äußeres*, klingendes ‘Ding’ umwandelt.”¹⁴

Das ist alles soweit nachvollziehbar. Was mich aber stört, lässt sich in vier Punkten fassen: de Mans Fixierung auf den Chiasmus und die Missachtung grammatischer Feinheiten, sein Phonozentrismus und die Blindheit gegenüber optischen Feinheiten, *obwohl* Grammatik und Optik die von ihm avisierte Rhetorik des Gedichts wesentlich mitbestimmen. So stimmt skeptisch, dass de Man den Chiasmus flugs zur “durchgängigen Figur in Rilkes Dichtung” generalisiert und aus dem Chiasmus wie auch der Autoreferenzialität ein Grundmodell der Lektüre von Rilkes ‘reifem’ und Spätwerk extrapoliert.¹⁵ Der Effekt lässt sich

10 Ebd., S. 67.

11 Ebd., S. 68.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 69f. (Hervorhebungen AB)

15 Ebd., S. 71f.

schon an *Am Rande der Nacht* demonstrieren. De Mans Lektüre ist so sehr darauf fixiert, dem Chiasmus exklusiv die Subjekt-Dekomposition zuzuschreiben, dass er die schon in v. 1-2 subtil vorbereitete, destabilisierende Subjekt-Objekt-Entgrenzung übersieht. Denn die Entgrenzung in der Apposition “wach über nachtendem Land” ist grammatisch sowohl auf das Objekt “Weite” wie auf das Subjekt, das “meine Stube” impliziert, beziehbar – eine m.E. kalkulierte Unschärfe. Die so kategorisch postulierte Einheit in v. 3 erweist sich so als von vornherein instabil, was gerade die apodiktische Insistenz und das optische Signal der Großschreibung (“Eines”) erklären dürfte. Erstaunlich, dass de Man sich dies entgehen ließ – zumal der Gestus des apodiktischen Setzens ganz konkret auf die Grammatik durchschlägt. Anstelle des grammatisch korrekten “sind” in v. 3 nämlich setzt “ist” im Singular die Einheit bereits um. Dies erscheint mir als um so bedeutsamer, als dieser Gestus des Setzens auch auf die dann folgenden Verben im Präsens abfärbt (“bin”, “sind”, “träumt”, “rührt”). Und, fixiert auf das Verschwinden des Subjekts, übersieht de Man den überaus markanten Auftritt eines “Ich” in v. 3. Immerhin steht es optisch im Zentrum der ersten Strophe und zugleich an der einzigen Stelle im gesamten Gedicht, an der in der Versmitte ein Hauptsatzwechsel stattfindet. Mit dem Punkt inmitten des Verses tritt exakt vor dem Auftritt des Ich ein Stau ein, der es als bedeutungsvoll in Szene setzt. Das Ausmaß des Inszenatorischen lässt sich gerade an der sofortigen Entmächtigung des Ich messen, denn es wird umgehend mit einem Objekt, der Saite, identifiziert und in einer zweiten Entgrenzungsbewegung nach außen verkehrt, “über Resonanzen gespannt”. In seiner Konzentration auf Akustik, auf autoreferenziellen Phonozentrismus,¹⁶ gerät de Man des weiteren die subtile Optik des Gedichts aus dem Blick. So drückt sich die Gestaltlosigkeit der amorphen Geräusche und Gefühle im Innern der Dinge *sichtbar* in den auslaufenden Punkten in v. 10 aus, und die Punkte am Ende des Gedichts intensivieren optisch die Endlosigkeit des Abgrunds, das Verschwinden im Nichts. Hätte dieses optische Signal de Mans Feststellung stützen können, dass die Dinge bei ihrer Veräußerlichung ihre Festigkeit einbüßen, so insistiert das Signal in v. 10 dagegen darauf, dass ihre Festigkeit oder Form schon *vor* der Veräußerung in Frage steht. Zugleich stehen die auslaufenden Punkte präzise im Gegensatz zum bedeutungsschweren, eine Pause setzenden Gedankenstrich in v. 2, der die destabilisierenden Abläufe der Entgrenzung anhält und die ‘Festig-

16 Im Gefolge reduktionistischer Beseitigung der “Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten” (Ebd., S. 63f.) – parallel zum später betont wieder aufgegriffenen “Verlust von Referentialität” (Ebd., S. 79) – bleibt Rilke laut de Man letztlich nur noch der Klang der Sprache als ohnehin einzige ihr inhärente Qualität ohne außersprachliche Referenz. Fraglich bleibt, ob die genannte Reduktion, insbesondere ihre Rigorosität, nicht Rilke, sondern de Mans Dekonstruktivismus zuzuschreiben ist. Vgl. dazu prinzipiell Kurz, Gerhard: *Paul de Man, Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. In: *Arbitrium* 3 (1985). S. 6-11, hier S. 10f.

keit' der dann postulierten Einheit in Szene setzt. Auch entgeht de Man, dass der optisch kürzeste Vers, v. 11, exakt die Mitte des Gedichts, seine horizontale Achse bildet – genau an dem Punkt, an dem die "Verwandlung" einsetzt. Der Umschlag, auf den de Man so großen Wert legt, wird also auch in der axialen Komposition des Gedichts inszeniert: Der Ist-Zustand in der ersten Hälfte des Gedichts kippt an der Achse um in für die Zukunft imaginierte Vorgänge: "Ich soll ...". Völlig abgeblendet bleibt bei de Man, dass die Verwandlung genau genommen noch gar nicht eintritt. Die gesamte zweite Hälfte des Gedichts nämlich hängt ab vom axialen Vers "Ich soll", einem selbstadressierten Imperativ II, der eine erst in Zukunft einzulösende Aufforderung ausdrückt. So stehen *alle* nachfolgenden Verben unter dem Vorzeichen des noch nicht Eingelösten, genauer: des 'Versprechens'. Erst eine zukünftige Wandlung, das Erzittern der Saite, würde den amorph rauschenden Resonanzen Form verleihen, den Ton geschehen lassen. Trotz etablierter Geigenmetapher wird hier nicht nur eine Wandlung im Erklängen, sondern auch eine optische imaginiert (in "silbern erzittern", im Licht-Dunkel- sowie Oben-Unten-Gegensatz). Optik und Akustik sind subtil gekreuzt in der Reihe Licht – tanzender Ton – Himmel.¹⁷ Doch das Ertönen kann nur als extrem kurz vorgestellt werden, denn in derselben Satzphase wird das "Licht" des Tons schon wieder in erneuter Umkehrung nach unten gekehrt; es verliert sich in den "alten" – also ton- und lichtlosen – "Abgründen", zurück ins Amorphe. Indem de Man den Effekt des "Ich soll" übersieht, entgeht ihm, dass das so ephemere 'Ertönen' als *Thema* des Gedichts explizit *imaginiert* bleibt, dass das *inhaltliche* Versprechen eines Ertönens suspendiert wird und dass *dies* beides allererst – und nicht nur die Subjekt-Objekt-Auflösung – die autoreferenzielle Wendung auf das Gedicht selbst verursacht. Tatsächlich (und dies wiederum stützt de Mans Lektüre) ist das einzig *umgesetzte* Ertönen und Formen das Gedicht selbst, das an seinem Ende, wo es vom Verlöschen spricht, konsequent verlischt. Doch obwohl Kritiker einer Blendung durch Rilkes Rhetorik, übersieht de Man die Strategie schon des Gedichttitels. "Am Rande der *Nacht*" heißt, da "Ton" mit "*Licht*" assoziiert wird, 'an der Schwelle zum Ertönen' und 'am Rande des Verstummens'. Der Titel setzt also das Gedicht programmatisch und rhetorisch *nobilitierend* als gefährdete 'Randexistenz'.

17 Gerechterweise sei erwähnt, dass de Man die Optik nicht völlig übergeht. Er arbeitet sich aber daran ab, gegen das 'Licht' als topischer Metapher für Erkenntnis klar zu machen, dass es hier nicht um Bewusstwerdung, sondern um ein Lautwerden gehe (de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 68f.).

III.

Die zentrale Figur des Chiasmus sieht de Man allererst ausgelöst durch Versionen desselben “negativen Moments”¹⁸, durch eine Abwesenheit, einen Verlust, einen Mangel – z.B. die ‘Entpersönlichung’ des Subjekts in *Am Rande der Nacht*. Den Hinweis auf eine solche impulsgebende “Leere”¹⁹ erhielt er nach eigenem Eingeständnis von der 18 Jahre älteren (von Heidegger inspirierten²⁰) Studie *Zeit und Figur beim späten Rilke* von Beda Allemann. Schon dieser betonte:

Die leere, mit keinem Namen belegbare Mitte ist eine der wichtigsten dichterischen Konzeptionen des späten Rilke. Um diese Mitte kreist die Figur [...]. Namen verschwinden sich an dieser Mitte, aber dadurch gerade erhält sie ihre dichterische Bedeutsamkeit. [Von der] Konzeption der ausgesparten Mitte [...] [geht] strukturierende Kraft aus [...].²¹

Von hier aus weiterführend versucht de Man, quer durch Rilkes Werk zu zeigen, wie sich aus dem “negativen Moment” über den Chiasmus der entscheidende Umschlag in positive Behauptungen vollzieht und wie sich darin die wesentliche Persuasivität von Rilkes Texten umsetzt, nämlich das erwähnte “Heilversprechen”. Auf seine Erfüllung in der außersprachlichen Welt allerdings ist es von vornherein nicht angelegt, gründet es doch in einem von Referenz befreiten “Spiel der Sprache, das nur stattfinden kann, weil der Dichter auf jeden Anspruch außertextueller Autorität verzichtet”²² habe.

Bleibt das Problem, dass jeder Versuch, nichtreferenziell sprechen oder schreiben zu wollen, immer schon dadurch unterlaufen wird, dass “eine von ihren referentiellen Zwängen befreite Sprache [...] undenkbar” ist, weil jede Äuße-

18 Ebd., S. 71, 76. Seine dortige Auflistung wäre um das nichtexistente Sternbild des ‘Reiters’ im folgenden XI. Sonett an Orpheus zu erweitern.

19 Ebd., S. 81.

20 Vgl. Heidegger, Martin: *Wozu Dichter?* In: ders.: *Holzwege*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1963. S. 248-295, hier S. 251, 294.

21 Allemann: *Zeit und Figur*, S. 100, 102. – Vorläufer-Konfigurationen dieser Figur hat de Man allerdings schon im früheren Werk Rilkes entdeckt, z.B. im Gedicht *Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz ...* von September 1899. Dessen “periphrastische Kennzeichnung[en]” liest de Man als wiederholte Anläufe zur Benennung eines unbestimmten Wesens, die es umkreisen, ohne bei ihm anzukommen (de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 60f.). Er stellt aber nicht die Frage, ob damit nicht bereits im Keim die Erkenntnis der Inadäquatheit sprachlicher Benennung und Referenzialität transportiert wird.

22 Wenn de Man daraufhin erklärt, dass “von der Sprache der Figuration aus gesehen [...] dieser Substanzverlust als Befreiung [des Signifikanten]” erscheine, zugleich im Gegenzug aber auch ein “vollständiges Austrocknen thematischer Möglichkeiten” bedeute (Ebd., S. 79f.), so wäre einzuwerfen, dass diese “Troddenlegung” vor allem Resultat der autoreferenziellen Lektüre de Mans ist.

zung, jeder Text als “semantisch motiviert gelesen werden” kann.²³ De Man sieht darin die unhintergehbare Aporie zwischen zwei sich widerstreitenden Lektüren. Während die affirmative Lektüre Rilkes Pathos und sein *Versprechen* referenziell beim Wort nimmt, untersucht die entmystifizierende das figurative Spiel und die rhetorischen Mechanismen. Die “volle Komplexität” der Dichtung Rilkes komme nur im aporetischen “Nebeneinander” dieser zwei Lektüren “zum Vorschein”. Sein Werk könne sich insofern als “autodekonstruktiv” erweisen, als Rilke sich möglicherweise der Gleichzeitigkeit der zwei inkompatiblen Lektüren bewusst war,²⁴ dies womöglich gezielt in seiner – späten – Konzeption der *Figur* vorstrukturierte.

Diese Fragen versucht de Man anhand des *XI. Sonetts an Orpheus* zu beantworten, das mit der zentralen Figur des Sternbilds erst Allemann, dann de Man entscheidende Impulse zur rhetorisch-poetologischen Lektüre gab:

Die Sonette an Orpheus
Erster Teil
XI.

Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ‘Reiter’?
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt.
5 Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins.
Aber *sind* sie’s? Oder meinen beide
10 nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.
Auch die sternische Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.²⁵

Bei diesem Gedicht möchte ich umgekehrt vorgehen, zunächst eigene Beobachtungen sammeln und sie, wo passend, mit Allemanns verknüpfen. Das Sonett führt ganz offensichtlich rhetorisch persuasive Verfahren durch, die den Leser einnehmen wie das Sprecher und Leser zusammenschließende “uns” (v. 2, 13) und die durchgängigen Aufforderungen: so der an ausdrucksstarker, weil erster Stelle des Gedichts platzierte Imperativ “Sich den Himmel”, der abschließende Hortativ “uns freue” und die rhetorischen, die Leserantwort deter-

23 Ebd., S. 81.

24 Ebd., S. 83.

25 In: Rilke, Rainer Maria: SW I, S. 737f. [2./5. Februar 1922].

minierenden Fragen. “Heißt kein Sternbild ‘Reiter?’” etwa fordert ein ‘Nein’, “Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt, diese sehnige Natur des Seins?” und “Oder meinen beide nicht den Weg, den sie zusammen tun?” insinuieren ein ‘Ja’. Und auch die einzige nicht-rhetorische Frage “Aber *sind* sie’s?” nötigt durch Insistenz auf “sind” die Antwort ‘Nein’ ab. An der Oberfläche scheint das Sonett auf eine Botschaft hinlenken zu wollen – doch eine konkrete Botschaft erweist sich wegen ständiger Gegenläufigkeiten als nicht fassbar, als ‘leere Mitte’. Schon der in v. 1 geforderte Blick in den Himmel deckt auf: Es gibt offensichtlich kein Sternbild ‘Reiter’, es gibt nichts, das so benannt werden könnte, das so “heißt”. Sowohl der Versuch außersprachlicher Referenz *als* auch die hier exponierte Benennungsfunktion von Sprache laufen ins Leere, wodurch die Referenz des Sonetts notwendig selbstbezüglich wird. Das in Frage stehende “Sternbild ‘Reiter’” bezieht sich auf das Gedicht selbst.

Als wesentliche Grundzüge der Rilkeschen Figur des “Sternbilds” betonte schon Allemann den “Sternabstand” und die “innere Gespanntheit” dieser Figur, die “das eigentliche Kriterium beim Übergang vom Ding zur Figur” bildet.²⁶ Erst der Abstand ermöglicht eine Loslösung von der konkreten “plastischen” Figur, dem Referenten. Im Gegensatz zur totalisierenden Metapher, die neue stabile Bedeutungen setzt, kann die Figur in der Konzeption Rilkes keinen konkreten, referenziellen Sinn bekommen. Und wie beim initialen, chiastische Umkehrungen auslösenden Vakuum ist Rilkes Figur in ihrem wesentlichen Spannungs- und Bezugscharakter *um eine leere Mitte* geordnet: Die Stern-Figur ist – wörtlich – eine *Kon*-Stellation. Deren Mitte ist nicht benennbar. Die Sternfigur funktioniert wie Sprache, die ihren Referenten nie erreichen, sondern nur sprachlich umspannen kann.

Gerade in der Sternfigur verweist die Weite der Entfernung nachdrücklich auf die unüberbrückbare *différance* zwischen Signifikat und Signifikant: der “Weg” (v. 7) der – versuchten – Benennung (v. 1: “heißt”) kann sein Objekt nie erreichen. Indem der Mensch auf die chaotische Verteilung der Sterne im All eine irdische Vorstellung (Ross und Reiter) und deren Namen projiziert, vollzieht er eine Übertragung, die dem Funktionsmechanismus der Metapher entspricht und sich als trügerisch erweist. Der Mensch erstellt eine Konstellation, deren Konstrukt- und wesentlicher Täuschungscharakter bereits signalisiert ist in der metasprachlichen Kennzeichnung von “Reiter” als applizierter Benennung in Anführungszeichen sowie im Reim “Reiter”-“Zweiter”: Die Benennung ‘sitzt auf’ und, mehr noch, verweist auf Sprache als spezifisch anthropozentrische Täuschung, indem in ‘Reiter’ das Ross nur implizit metonymisch mit enthalten ist (eine Vorstellung, die – eben – “uns” Menschen “eingepägt” ist). Um so bedeutungsvoller ist, dass die vermeintliche Einheit aus Reiter und Pferd, Mensch und Tier, konfliktuell gestaltet ist: der vom Pferd frei

26 Allemann: *Zeit und Figur*, S. 276f.

gewählte *Weg* und dagegen die *Wendung* des gegenlenkenden Reiters. Die Dynamik der Bewegungen unterläuft bereits hier die übliche Vorstellung vom Sternbild als etwas Fixem.²⁷ Einheit und Stabilität sind auf einen kurzen “Druck”, auf eine lediglich metonymische Berührung in einem sehr ephemeren Augenblick beschränkt.²⁸ Dementsprechend fallen Ross und Reiter beim Zerfall der Einheit im ersten Terzett in ihre unterschiedlichen Sachsphären zurück und gehen ihres Namens verlustig: “Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide” (v. 11). Auch steht das Versprechen einer “Verständigung” *von Anfang an* unter dem Zeichen von Zwang, Gewalt, “Druck”: “verständigt” ist über den Reim auf “gebändigt” bezogen. Damit deckt das Gedicht genau jene “referentiellen Zwänge”²⁹ in Sprache auf, die im Fall von Verständigung und Kommunikation entstehen und die de Man kritisiert. Dies und anderes ist ihm entgangen. Wenn er nämlich betont, das Gedicht *selbst* gehe bis zum Ende der Quartette unangefochten den *Weg* einer einheitsstabilisierenden, selbst Oppositionen zusammenzwingenden Figuration, dann sieht er nicht, dass das Gedicht selbst auch auf *diesen* Grundzug des Zwangs unmissverständlich hinweist. Richtig ist andererseits, dass das Gedicht erst beim Übergang zu den Terzeten *offen* zur dekonstruktiven *Wendung* ansetzt. Die totalisierende “Einheit” sowohl des Sternbilds als auch der Sprachfigur ‘Metapher’ wird explizit in Frage gestellt: “Aber *sind* sie’s [eine Einheit]?” (v. 9). Dem folgt die Frage, ob das Ross und Reiter Verbindende nur die gemeinsame *Verweisungsfunktion* ist, das was sie “meinen”: der gemeinsame “Weg” (v. 9f.) als *Bewegung*, in deren *Verlauf* die Figuration erstellt und dann in der “Wendung” dekonstruiert wird (v. 7). *Weg* und *Wendung* entsprechen so dem *Gang* und *Umschlag* des Gedichts selbst; es ist selbst *Figur*.

Das zweite Terzett bekräftigt die Dekonstruktion und betont den Trugcharakter des Sternbilds in Parallele zum Scheincharakter von Sprache und Figuration. Es schließt mit dem Vorschlag, für “*eine Weile nun* der Figur” – und damit dem Gedicht selbst! – “zu glauben” (v. 13f.).³⁰ Das Wesen der *Figur* besteht darin, gemäß dem ephemeren Druck (v. 7) nur vorübergehend Verbindlichkeit beanspruchen zu können als imaginierte Konstellation am Himmel wie als [Gedicht-]Konstellation des Dichters.³¹ In ihnen zählen nicht die Entitäten selbst,

27 De Man sieht im Sternbild sogar “die umfassendste Form der Totalisierung, die Wiedererlangung einer Sprache, die fähig wäre, die *bleibende Präsenz* des Seins über Tod und Zeit hinaus zu benennen” (de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 83).

28 Vgl. hierzu Allemanns Bemerkungen, die sich allerdings einer sprachtheoretischen Aufschlüsselung begeben (Allemann: *Zeit und Figur*, S. 72, 62).

29 de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 81.

30 Hervorhebung AB.

31 Nach Hamacher wäre dann das *XI. Sonett an Orpheus* eine “genuin erkenntniskritische Leistung”, vereinigt es doch beide Merkmale: Artikulation und gleichzeitige Problematisierung eines “bestimmten Welt- und Sprachverständnisses”. Wenn “der Figur nur eine Weile [ge]glaub[t]” werden soll, so “suspendiert” das Sonett auch “durch das Eingeständnis [seiner]

die so unerreichbar sind wie der Referent oder die Sterne, sondern der “reine Bezug” der trügerischen Figur. “Auch die sternische Verbindung trägt ...” (v. 12).

Ähnlich argumentiert auch de Man mit Blick auf die “Wendung” in den Terzetten; sie setze nämlich genau in dem Augenblick ein, in dem der Text das Ereignis, das er beschreibt, als ein “sprachliches” bezeichnet.³² So stelle sich die “Wahrheit der Figur [...] als eine Lüge in dem Moment heraus, in dem sie sich in der Fülle ihres Versprechens behauptet.”³³ De Man folgert daraus, dass Rilke den Begriff der *Figur* sehr präzise verwandt habe, um “seine rhetorische Strategie von der klassischen Metapher”³⁴ abzugrenzen, von deren rhetorischem Täuschungsmanöver einer totalisierenden Identifikation von Sach- und Bildsphäre. Rilke dagegen sei sich sehr wohl des Spielcharakters von Sprache und Figurativität sowie der ihnen innewohnenden Täuschung bewusst gewesen. Doch übersieht de Man, dass auch diese Desavouierung bereits in der Reimstruktur des Sonetts angelegt ist, denn das autoritativ-kategorisch abschließende “Das genügt” wird, indem es auf “trägt” reimt, suspendiert.

IV.

Um Rilkes *Figuren*-Konzeption in ihrer auf den Sprachpol gerichteten Autoreferenzialität gerecht zu werden, drängt sich eine Ausweitung des Blickwinkels auf jenen Autor an, der – in führender Position des französischen Symbolismus – nicht nur für Rilke prägend wurde, sondern allererst und am konsequentesten das Gedicht als autonomes und autoreflexives, rein sprachliches Gebilde durchzusetzen suchte: Stéphane Mallarmé.

Die Affinitäten in der Poetik beider Dichter – die poetische Aufwertung des Signifikaten durch weitestgehende Eliminierung von Referenz und Semantik – lassen sich besonders anschaulich im Vergleich des *XI. Sonetts an Orpheus* mit Mallarmés berühmtem Sonett *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx ...* (1887) aufzeigen, zumal beide Gedichte auch thematisch eng verbunden sind: Auch Mallarmé exponiert die Spiegelung einer irdischen Szenerie im Gegenüber eines Sternbilds:³⁵

Figuralität” seine eigenen literarischen und figurativen Aussagen (Hamacher: *Unlesbarkeit*, S. 9).

32 De Man: *Tropen (Rilke)*, S. 85.

33 Ebd., S. 86.

34 Ebd., S. 77.

35 Auf eine Vergleichbarkeit Mallarmés und Rilkes deutete nicht nur de Man hin (de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 81); vielmehr finden sich entsprechende Hinweise (sogar auf das hier gewählte Mallarmé-Sonett) bei anderen Rilke-Interpreten, ohne dass sie sich auf einen Vergleich ein-

- Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
 L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore
- 5 Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
 Aboli bibelot d'inanité sonore,
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).
- Mais proche la croisée au nord vacante, un or
- 10 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,
 Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.³⁶

Mallarmés poetische Absicht, die Wörter selbst “singen” zu machen, geschieht durch die Konzentration der Endreime auf die zwei sich wiederholenden Laute *-yx/-ixe* und *-or/-ore*, die nur in männlicher und weiblicher Kadenz variieren. Das Klangpotenzial des Reims, des erklärtermaßen initialen Strukturprinzips Mallarmés,³⁷ wird hier weit konsequenter noch als bei Rilke durch Spiegelungsspiele der Binnenreime potenziert,³⁸ so dass bei mehrfachem Lesen eine “sensation assez cabalistique”³⁹ entsteht. Zugrunde liegt eine phonozentrische Konzeption, die der Rilkes ähnelt, welche auf den Klang der Sprache als einzige, ihr inhärente Qualität und – angesichts der *différance* zwischen Signifikat und

ließen (vgl. Eckel, Winfried: *Die Figur der Reflexion im Werk Rilkes. Eine Skizze*. In: *Rilke heute*. S. 263-274, hier S. 265f.; Groddeck, Wolfram: *Kosmische Didaktik. Rilkes “Reiter”-Sonett*. In: ders. (Hg.): *Literaturstudium*. S. 204-228, hier S. 226f.).

- 36 Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et Gérard Jean-Aubry. Paris: Librairie Gallimard 1945 (= Bibliothèque de la Pléiade 65). S. 68f. Zur Datierung auf 1887 vgl. ebd., S. 1488f.
- 37 Ebd., S. 1490. – Bekanntestes Beispiel für den Primat von Klang und Reim ist im vorliegenden Sonett das Wort *ptyx*, von dem Mallarmé behauptet, er habe es unter dem Diktat des Reimes erfunden und es habe keinen Sinn. Vgl. dazu Barbier, Carl Paul/Millan, Charles Gordon (Hg.): *Stéphane Mallarmé: Œuvres complètes*. Edition critique. Paris: Flammarion 1983. Bd. I: *Poésies*. S. 222.
- 38 Vgl. dazu Abastado, Claude: *Lecture inverse d'un sonnet nul*. In: *Littérature* 6 (1972). S. 78-85, hier S. 80: “A ces chaînes phonétiques s'ajoutent les échos des rimes intérieures (*que/recueille; au nord/un or; décor/licorne*) et, surtout plus subtilement, des groupes de sons symétriques ‘se réfléchissant’ (*REve/vespERal; abOLi/bibeLOt; INa/NIté; oubli Fermé/FIXe*). L'oreille enfin perçoit dans l'organisation sonore des combinaisons paragrammatiques. Les unes prennent appui sur l'étymologie (*angoisse/agonise; inanité/néant*); d'autres sont de pures rencontres phonétiques (*LAMPadoPHORE/AMPHORE; LEUR OnYX/pLEURS AU stYX; PHENIX/FEU contre une NIXE*).” [Groß-/Kleinschreibung wie im Orig.]
- 39 Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 1489.

Signifikant – einzig mögliche ‘Stabilität’ rekurriert. Dies ermöglicht, die Wörter ihrer Verwendung als Mitteilungs- und Gebrauchsinstrument, ihrer referenziellen und phatischen Funktionen zu entziehen, d.h. sie in eine autoreferenziell verselbständigte Konstellation zu integrieren. Sowohl Mallarmés als auch Rilkes poetischer Ehrgeiz zielte darauf, diese Transformation gerade mit den alltäglichsten Wörtern vorzunehmen:

Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes ‘und’ oder ‘der’, ‘die’, ‘das’) ist identisch mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend: eine Verwandlung [...].⁴⁰

Für Mallarmé bestand das Wesentliche des poetischen Akts darin, gerade “alltägliche” Wörter “nochmals zu schreiben”, d.h. in andere, sie verfremdende Konstellationen zu versetzen⁴¹ – und zwar nicht nur in phonetisch, sondern auch grammatisch-syntaktisch motivierte. So höhlt die *réécriture* in Mallarmés Verständnis einerseits unter dem Primat des Klanges das Denotat aus⁴², und verfolgt andererseits das Ziel, Wörter durch ihren syntaktischen Kontext zusätzlich zu polysemieren;⁴³ so wird jeder vermeintlich gedeutete Sinn in einer möglichen Gegenlektüre als durch die internen Spiegelungen der Wörter verursachte Täuschung (“mirage”) aufgehoben, er dekonstruiert sich⁴⁴: Zum vorliegenden Sonett bemerkt Mallarmé, es sei “*inverse*, je veux dire que le sens, s’il y

40 Rilke an Margot Gräfin Sizzo-Noris am 17. 3. 1922. In: Rilke, Rainer Maria: *Briefe in zwei Bänden*. Hg. von Horst Nalewski. Bd. 2: *1919 bis 1926*. Frankfurt/M.: Insel 1991. Nr. 341. S. 236. Hervorhebungen im Original.

41 Zit. in: Abastado: *Lecture inverse*, S. 83.

42 “Estomper, effacer” (“auslöschen”) – wie Abastado meint (Ebd., S. 84) – kann Mallarmé die Denotate nicht. Vgl. de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 81.

43 Nur drei Beispiele für das grammatisch-syntaktische Vexierspiel: So ist “lampadophore” (v. 2) beziehbar auf “l’Angoisse” genauso wie auf “maint rêve”; der Relativsatz “que ne recueille pas de cinéraire amphore” (v. 4) ist beziehbar auf “maint rêve” wie auf “Phénix”; durch das Enjambement zwischen v. 4 und v. 5 sind die beiden lokalen adverbialen Bestimmungen zu Beginn von v. 5 dreifach lesbar, zumal “ptyx” mit Doppelpunkt angekündigt und prädikatlos zwischen diesen lokalen Bestimmungen und seiner nachfolgenden Apposition aufgehängt ist: “... de cinéraire amphore sur les crédences, au salon vide: / nul ptyx, Aboli bibelot d’inanité sonore, ...” oder “... de cinéraire amphore sur les crédences, / au salon vide: nul ptyx, Aboli bibelot d’inanité sonore, ...” oder “... de cinéraire amphore / sur les crédences, au salon vide: nul ptyx, Aboli bibelot d’inanité sonore, ...”.

44 “[...] la construction de la phrase mallarméenne permet de ‘lire’ des images doubles. Une lecture engendre un sens que la relecture abolit; du ‘désastre’ surgit un autre sens, en vertu, d’une nouvelle ordonnance: effacement, puis reconstruction du signifié. Pour créer des surimpressions, toutes les ressources syntaxiques interviennent [...]” (Abastado: *Lecture inverse*, S. 82f.).

en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un *mirage interne des mots mêmes*.⁴⁵ Einer phonozentristischen Lektüre à la de Man würde daher – wie schon bei Rilke – die Polyssemierung durch *syntaktisch-grammatisches* Spiel entgehen.

Zieht man den Vergleich zu Rilke, so lässt sich festhalten, dass Rilke seine *Figur* und ihren Bezugscharakter, die Konstellation, zwar durch den "Gang" des Gedichts erstellt, aber auch explizit als "Figur" thematisiert (v. 14), also quasi eine *subscriptio* setzt. Mallarmé dagegen versagt sich einen solchen expliziten Lektürehinweis *im* Text; sein Gedicht soll eine solche Konstellation sein *und* zugleich allegorisch dafür stehen: *Sonnet allégorique de lui-même*.⁴⁶ Als "Sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons"⁴⁷ existiert es nicht an sich, sondern erstellt, konstellierte sich in der endlosen, aber stets immanenten Spiegelung der Zeichen und schließt sich so hermetisch über sich selbst – der von Referenz und Semantik 'reine' Bezug als Ideal der konstellaren *Figur* Rilkes findet hier eine Parallele. Als solcher Träger der internen Spiegelungen, der Konstellation interessiert insbesondere "septuor" (Septett), der sich über die "scintillations" und die Zahl sieben als 'septentrion' ('Siebengestirn')⁴⁸ erweist; indem sich dessen sieben Sterne spiegeln (v. 12-14), verdoppelt sich ihre Anzahl und entspricht dergestalt den vierzehn Versen, aus denen ein Sonett besteht.⁴⁹ Der "septuor" ist zugleich das letzte der sieben Subjekte⁵⁰ des Sonetts, mit denen er gemäß seiner wörtlichen Bedeutung ein Septett, den Zusammenklang von sieben Stimmen bildet.⁵¹ Doch anders als in Rilkes Sonett, bei dem das "du" ein sprechendes Ich voraussetzt bzw. das "uns" ein solches impliziert, wird keines dieser sieben Subjekte

45 Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 1489 (Hervorhebungen AB).

46 Ebd., S. 1488. Diesen Titel, den Mallarmé der ersten Fassung seines Sonetts in seinem Brief an Henri Cazalis vom 18. 6. 1868 gab (Ebd., vgl. Mallarmé, Stéphane: *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1995. S. 394) hat er getilgt, weil er ihm wohl eine zu deutliche Leseanleitung zu sein schien; vgl. "Titre-clef et supprimé pour cela" (Noulet, Emilie: *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genf: Libr. Droz 1967. S. 191).

47 Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 1490. "Sonnet nu [sic]" (ebd.) ist ein Versehen der Herausgeber; vgl. Mallarmé: *Correspondance*, S. 392.

48 *Septentrion*: "Le nord, celui des pôles du monde qui est au nord. [...] du lat. *septentrionem*, de *septentriones*, les sept étoiles de la Grande Ourse, de *septem*, sept, et *triones*, bœufs de labour" (*Littér. Dictionnaire de la langue française*. 7 Bde. Paris: Gallimard/Hachette 1971-1973. Hier Bd. 7, S. 58). "[...] *septentrion* après les valeurs du latin pour désigner le nord (v[ers] 1155) et poétiquement la constellation (1380, pour la Petite Ourse; 1636, pour la Grande Ourse), en concurrence avec *le Chariot*." (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*. 2 Bde. Paris: Le Robert 21994. Hier Bd. 2, S. 1924).

49 Vgl. Noulet: *Vingt poèmes*, S. 191.

50 "l'Angoisse soutient", "le Maître est allé puiser", "un or agonise", "nul ptyx (ohne Prädikat)", "amphore recueillie", "le Néant s'honore", "le septuor se fixe".

51 Vgl. Noulet: *Vingt poèmes*, S. 191.

als Sprecherssubjekt installiert – Voraussetzung für Mallarmés (subjekt-)freies (Klang-)Spiel der Sprache⁵², nach de Man einer “Rhetorik der Figuration”, die einer “Rhetorik der Signifikation”⁵³ zu entgehen sucht. Und doch: Auch Mallarmés Konzept entkommt nicht der prinzipiellen Semantisierbarkeit sprachlicher Äußerung;⁵⁴ dies gilt nicht nur für das “alltägliche” Wort, vielmehr fordert Mallarmé sie geradezu heraus, wenn er Namen, Begriffe und Kontext der griechischen Mythologie produktiv nutzt (eine Kontextualisierung, die auch den vermeintlich sinnlosen “ptyx” einholt⁵⁵ – im übrigen ganz zum Vorteil von Autoreflexivität und Hermetismus als zentralen Kategorien der Poetologie Mallarmés⁵⁶). Denn die Zahl Sieben steht im Zentrum eines vielseitigen poetologischen Beziehungsgeflechts, von dem – wie sich zeigen wird – auch Rilkes *Sonette an Orpheus* betroffen sind. Im “septuor” bzw. im ‘septentrion’ verweist die Sieben als (heilige) Zahl der *universitas* und *perfectio*⁵⁷ poetologisch auf die sich selbst genügende Perfektion des Gedichts als Sprachklangkörper, auf das Gedicht als autonome “constellation” innerhalb der poetischen Kosmologie Mallarmés⁵⁸ und, nicht zuletzt, auf das ‘Siebengestirn’, der antiken Bezeichnung für die ‘Plejade’ als dem literarischsten aller Sternbilder.⁵⁹ Indem in Rilkes *Sonetten*

52 Vgl. Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 366. Vgl. dazu Blanchot, Maurice: *La part du feu*. Paris: Gallimard 1949. S. 48; de Man, Paul: *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press 1971. S. 69.

53 De Man: *Tropen (Rilke)*, S. 81.

54 Vgl. dazu auch de Man: *Blindness and Insight*, S. 181f. De Man allerdings legt hier (wie dann auch im Falle Rilkes, vgl. dazu Teil V) so großen Wert auf referenzialisierende, “verstehende” Lektüre, damit im Gegeneinander (mindestens) zweier inkompatibler Lesarten eine unabdingbare Voraussetzung des Dekonstruktivismus garantiert ist (Ebd., S. 185).

55 “[...] je fesse un sonnet, et que je n’ai que trois rimes en ix; concertez-vous pour m’envoyer le sens réel du mot ptyx: on m’assure qu’il n’existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup à fin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime” (Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 1488).

56 Noulets Ausführungen etwa zur griechischen Herkunft von *ptyx* sind insofern überzeugend, als *ptyx* auf jene Meeresmuschel bezogen wird, in der ein Rauschen zu vernehmen ist. Als Klangkörper korrespondierte sie der phonozentrischen Konzeption Mallarmés und als über sich selbst zusammengefaltetes Gebilde (“il faut remonter à son origine grecque où l’idée de *pli* est fondamentale”) böte sie ein allegorisches Bild für das Gedicht, das sich durch interne Verweise und Spiegelungen autoreferenziell über sich selbst schließt (Noulet: *Vingt poèmes*. S. 454, und dies.: *L’Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Brüssel: Jacques Antoine 1974. S. 183f.).

57 Vgl. *Wörterbuch der Symbolik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hg. von Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner 1988. S. 660.

58 Vgl. dazu in Mallarmés letztem, berühmten Gedicht *Un coup de dés jamais n’abolirera le hasard ...* (1897) “ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION [...]” (Mallarmé: *Œuvres complètes*, S. 477. Vgl. ebd., S. 1581-1583).

59 Die astronomisch ursprünglich nur 6 Sterne des Sternzeichens Stier erweiterten die Poeten der Antike auf 7: Die sieben Töchter des Atlas und der Pleione seien als Sterne ans Firma-

an Orpheus das Wort “Stern” genau siebenmal erscheint,⁶⁰ fügt sich sein Zyklus in diese mythologisch-poetologische Kosmologie als Hintergrund von “constellation” und “Figur” ein.

Trotz solcher Verbindungslinien bleibt als Kontrast zwischen Mallarmé und Rilke festzuhalten, dass Mallarmé einerseits konsequenter als Rilke die lautliche und syntaktische Vielbezüglichkeit von Sprache zwecks Autoreferenzialität einsetzt, andererseits dadurch den zauberischen Effekt (“sensation assez cabalistique”) sprachinterner, selbstbezüglicher “Täuschung” (“mirage”) fördert, ja affirmativ die die Sprache nobilitierende Autonomie des lyrischen Gebildes *setzt*, ohne das Trügerische-Betörende dieses Artefakts aufzuzeigen. Hier wiederum gehen Rilkes Sprachauffassung und Figuren-Konzeption weiter, indem er gerade beider (inhärenten) Täuschungscharakter avisiert – auch explizit wie etwa am Ende des *XI. Sonetts an Orpheus*.

Aus Rilkes erkenntniskritisch avancierter Position, Sprache als Schein und Trug erkannt zu haben, zieht nun aber wiederum de Man die Konsequenz, dass Rilke das *Versprechen*, durch Sprache eine “bleibende Präsenz über Tod und Sein hinaus”⁶¹ einlösen zu wollen, zurücknehmen muss, um nicht der Unwahrhaftigkeit der Rhetorik anheim zu fallen. Rilke könne “nur verstanden”⁶² werden, wenn man “der Dringlichkeit dieses Versprechens und der ebenso drängenden und poetischen Notwendigkeit innewird, dies Versprechen genau in dem Moment zurückzuziehen, in dem er im Begriffe scheint, es uns zu geben.”⁶³ Eine affirmativ-referenzialisierende Lektüre – von de Man mit Blick auf dieses Versprechen “messianisch” genannt – erliegt dagegen der Täuschung. Sie glaubt unbeschadet dem “Heilsversprechen” und meint, “existentielle Rettung”,⁶⁴ “wahrhaftes Dasein” sei in der Figur, in der Dichtung möglich.⁶⁵

ment gebannt worden; unter dem Namen ‘Plejade’ erst auf eine Gruppe von 7 antiken Autoren, dann im 16. Jh. auf 7 französische übertragen. Vgl. *Litttré*. Bd. 5, S. 2005, u. *Le Robert*. Bd. 2, S. 1547.

60 Vgl. dazu Groddeck: *Kosmische Didaktik*, S. 217, 226f.

61 Ebd., S. 83.

62 Das Argumentieren mit “Verstehen” erstaunt hier und an anderer Stelle (Ebd., S. 56, 83) angesichts der von de Man aufgebauten Opposition von sprachkritischem, inkompatibler Lektüren bewusstem “reading” und semantisierendem, auf außersprachliche Referenz abzielendem und damit Rhetorik aufsitzendem “understanding”.

63 Ebd., S. 84.

64 Ebd., S. 55.

65 So Allemann im Anschluss an das *XII. Sonett an Orpheus* – “Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren” – und an Heidegger (*Wozu Dichter?*, S. 253, 286, 293): “Wahrhaftes Dasein ist nur in den Figuren, wie der verbindende Geist sie ordnet. Wir dürfen ergänzen: wie er als dichterischer Geist im Kunstwerk sie ordnet. Denn der Ort des Lebens in Figuren ist wohl das Gedicht, der Gesang, wie es denn auch an anderer Stelle in den Sonetten an Orpheus heißt: ‘Gesang ist Dasein.’” (Allemann: *Zeit und Figur*, S. 8).

Dass de Man am Ende seines Essays diese seiner Lesart gegenläufige Lektüre akzeptiert,⁶⁶ hat denn auch strategische Gründe, denn eine mit seiner Lektüre inkompatible ist vonnöten, damit sich in beider Gegenläufigkeit das Programm seines Dekonstruktivismus erfüllt. Immerhin trägt dieses taktische Zugeständnis auch der Tatsache Rechnung, dass die Befreiung der Sprache aus ihrer Referenzialisierbarkeit zum sprachinternen Spiel und zur freien Kombination immer wieder von der Semantisierbarkeit sprachlicher Äußerung eingeholt wird.⁶⁷

V.

Konsequenz von de Mans Beharren auf dem Erkenntnischarakter literarischer Sprache ist, *prinzipiell* eine *spezifische* Autoreflexivität literarischer Texte voraussetzen: ihre Fähigkeit, ein “bestimmtes Welt- und Sprachverhältnis” zu problematisieren und immer auch ihre eigenen rhetorischen Mechanismen “durch das Zugeständnis ihrer Figuralität zu suspendieren”⁶⁸. Weitere Konsequenzen dieses Ansatzes führt der Essay *Tropen (Rilke)* vor: Nicht nur bleibt das Visualisierungspotenzial des Sprachmaterials gerade lyrischer Gebilde völlig weggeblendet (vgl. die Vernachlässigung optischer Signale im Fall von *Am Rande der Nacht*), sondern vor allem bleibt de Mans Wahrnehmung *a priori* auf Texte beschränkt, die Sprachskepsis bereits artikulieren und solchermaßen *Auto-Dekonstruktion* potenziell selbst vornehmen. Verschwiegen, verdrängt, abgewertet wird alles, was sich diesem Muster nicht fügt.

Im Interesse seiner auf Autoreferenzialität und Auto-Dekonstruktion orientierten Lektüre ist de Man fixiert auf Strukturen, die Subjekt und Objekt suspendieren⁶⁹, reduziert er Rilkes Figuren-Begriff⁷⁰ auf Chiasmen, die von einem

66 Ebd., S. 82f.

67 In de Mans abwertender Rede von referenziellen *Zwängen* scheint deutlich eine Reserve gegen diese Funktion von Sprache überhaupt auf. Wo ursprünglich nur die Rhetorik Hauptziel seiner Kritik war, insofern sie genau jene *différance* zwischen Signifikant und Signifikat zwecks Persuasion zu verschleiern sucht und dadurch zur “Verführerin” wird, so läuft de Man hier Gefahr, diese negativ bewerteten Elemente der Rhetorik mit Sprache überhaupt gleichzusetzen. Von referenziellen *Zwängen* zu sprechen, verdrängt und verkennt, dass Sprache dem Menschen ein – wenn auch noch so mangelhaftes, so doch unerlässliches – Instrument zur *Benennung* ist, in deren Dienst Kommunikation, wie auch Orientierung und Handeln in der Welt stehen (Vgl. hierzu die Gegenposition in Blumenberg, Hans: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*. In: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart: Ph. Reclam jun. 1986. S. 108, 130).

68 Hamacher: *Unlesbarkeit*, S. 9.

69 De Mans Lesart ist z.B. genau in dem Augenblick bedroht, in dem in einem Gedicht nun doch ein konkretes klassisches Subjekt eingeführt wird – so z.B. der Mönch im *Buch vom mönchischen Leben* – was das Gedicht prompt einer Verurteilung durch de Man anheim fallen lässt. Natürlich ist es legitim, dass de Man zur Stützung seiner Argumentation ihm genehme Bei-

initialen Mangel ausgelöst sind, und auf die um eine Leere gespannte Konstellation, die sich selbst als Konstrukt desavouiert. Vermutlich weil sein Essay ursprünglich eine Einführung in die französische Übersetzung des lyrischen Gesamtwerks Rilkes war – die deutsche Übersetzung der *Allegories of Reading* verschweigt dieses nicht unwichtige Detail –,⁷¹ hat de Man anhand der eben aufgelisteten Kriterien Rilkes Werk eine Entwicklungslinie unterlegt. Deren Auf und Ab ist so aber lediglich Reflex seiner lektüre- und interpretationssteuernden Kriterien. Ergebnis: Lediglich einzelne Gedichte aus den *Neuen Gedichten*, den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* genügen de Mans Anspruch, sich durch die bloße Figuralität der Sprache zu konstituieren.⁷² Diese Gedichte lobt er als “Rilkes avancierteste dichterische Leistung”⁷³, während frühere Gedichte Rilkes zum “am wenigsten erhabenen Augenblick seiner dichterischen Produktion”⁷⁴ erklärt werden. Und für die Gedichte, die de Man der letzten Werkphase zurechnet, konstatiert er einen “Rückfall”⁷⁵. Sie widersprächen Rilkes Begriff der angeblich “reinen Figur” durch ihren permanenten Appell an “Gefühl und Beteiligung des Lesers”⁷⁶.

spiele auswählt; doch gerade angesichts dessen ist um so weniger legitim, dass er seine Urteile oft generalisiert und vorschnell auf das Gesamtwerk appliziert, denn sie reflektieren diesen Vorbehalt einer gezielten Selektion nicht mit.

70 Rilkes Figuren-Begriff hat de Man insofern pauschalisiert, als schon Allemann betonte, dass ‘Figur’ im früheren und mittleren Werk des Autors “oft noch den [...] Sinn von ‘Statue’, ‘Bildwerk’ hat” (Allemann: *Zeit und Figur*, S. 10f.). Allemann unterstreicht zwar – bereits sehr vorausschauend – mit Blick auf die *Neuen Gedichte*, “dass an den Symbolgestalten Rilkes tatsächlich nicht der greifbare ‘Inhalt’, sondern ihre Funktionalität das poetische Wesentliche ist” (Ebd., S. 37), doch er betont auch, dass die Figur erst in Rilkes Spätwerk ihren “gleichsam abstraktesten Sinn [...] als ‘gewußte Figur’, als die Figur der sternischen Verbindung” gewinne (Ebd., S. 33).

71 Dass die *Allegories of Reading* lediglich früher entstandene Arbeiten de Mans zusammenstellen, erhellt das Vorwort zur englischsprachigen Originalausgabe; dies gilt auch für *Tropes (Rilke)*: “Parts of this book have appeared in print before. [...] the Rilke chapter was written as an introduction to the French edition of Rilke’s poems (Paris: Editions du Seuil 1972).” (de Man: *Allegories of Reading*, S. X). Von dieser Einleitung zu Rilkes Lyrik weicht *Tropes (Rilke)* in Details ab: Einige Passagen fehlen, v.a. natürlich die – im übrigen irritierend vereinseitigende – Perspektivierung auf das französische Lesepublikum. Die ursprüngliche Konzeption als Einleitung aber scheint noch durch in der chronologischen Grundlinie von *Tropes (Rilke)*, allerdings auch in de Mans Hypostasierung einzelner Gedichtbeispiele als signifikant für ganze Werkkomplexe sowie in seiner Tendenz zu totalisierenden, das gesamte lyrische Œuvre Rilkes betreffenden Aussagen.

72 de Man: *Tropes (Rilke)*, S. 80.

73 Ebd.

74 So de Man zum *Buch von der Armut und vom Tode* (Ebd., S. 64).

75 Ebd., S. 81.

76 Ebd. (Hervorhebung AB).

Diesem Verdikt verfällt auch das *XI. Sonett an Orpheus*, dessen Imperative und Fragen ein “Du” und dessen Pronomen “uns” zusätzlich ein Ich installieren. In der Einführung von Subjekten sieht de Man sogleich einen “Rückfall aus einer Rhetorik der Figuration in eine Rhetorik der Signifikation”⁷⁷, konkret die Installation jener erfolgreichen, ein “Heilsversprechen” transportierenden Dichter-Leser-Beziehung, die de Mans Essay als so persuasiv-verführerisch an Rilkes Rhetorik kritisiert.

Wer aber – wie ich meine: mit einigem Recht – den negativ konnotierten “Rückfall”⁷⁸ als Reflex der Kriterien de Mans kritisieren will, wird prompt ins Leere geschickt durch de Mans Zugeständnis, dass der Widerspruch zwischen ‘reiner Figur’ und rhetorisch-persuasivem Leser-Appell “keiner Unaufrichtigkeit oder bewussten Täuschung auf seiten Rilkes” entspringe, sondern “der Ambivalenz dichterischer Sprache inhärent” sei; sobald “Verstehen ins Spiel kommt”, sei “die Setzung eines Subjekts oder Objekts” einfach “unvermeidlich”.⁷⁹ Mit diesem Beispiel für die aporetische Argumentationsstruktur, mit der sich der Dekonstruktivismus immer wieder gegen Kritik zu versiegeln beliebt, möchte ich schließen – am Ende aber auch festhalten: de Mans Rilke-Lektüre eignet kreative Qualität. Sie reizt zum Widerspruch, schärft so den Blick. Das zählt.

77 Ebd.

78 Gemeinhin wird *Rückfall* als Bezeichnung für erneute Straffälligkeit oder für Rückschläge im Krankheitsverlauf genutzt.

79 de Man: *Tropen (Rilke)*, S. 81.