
CSABA SZABÓ

RILKES WAGNIS**RILKES WAGNIS IN HEIDEGGERS UND DE MANS
INTERPRETATION I¹**

Die Wirkung von Heideggers Denken auf die Rezeption von Rilkes Dichtung hat eine lange und zusammengesetzte Geschichte. In dieser bekommt nämlich nicht nur und nicht vor allem der einzige, unter dem Titel *Wozu Dichter?* in *Holzwege* 1950 publizierte Rilke-Aufsatz des Denkers (ein Vortrag von 1946) ein Gewicht; vielmehr ist in ihr eine existenzialistisch geprägte Deutung von Heideggers Denken, insbesondere von *Sein und Zeit*, in verschiedenen Fassungen und jahrzehntelang zum Tragen gekommen.² Was *Wozu Dichter?* betrifft, ist dieser Aufsatz zwar auch einer unter den zahlreichen einflussreichen Texten des Denkers, seine Wirkung lässt sich aber weniger in der Rilke-Forschung als vielmehr in philosophischer oder dichtungstheoretischer Hinsicht begreifen. So scheint das, was Paul de Man in seiner umfangenden Rilke-Studie behauptet hat, trotz der seitdem vergangenen Jahrzehnte auch heute noch gültig zu sein:

Die Interpreten, die Rilkes Werk als einen radikalen Aufruf verstehen, unsere Art des Daseins in der Welt zu verändern, stellen ihn deshalb nicht unrichtig dar; ein solcher Aufruf steht in der Tat im Mittelpunkt seiner Dichtung. Manche sprechen vorbehaltlos darauf an. Andere haben vermutet, daß Rilke noch in ontologischen Annahmen befangen ist, die selbst die extremste seiner Erfahrungen nicht einholen kann, und daß die ohnehin schwierige Umkehr, die er verlangt, noch verfrüht oder illusorisch ist. Rilkes Aufrichtigkeit steht außer Zweifel, doch seine Blindheit könnte durch eine kritische Analyse seines Denkens erwiesen werden. Heidegger hatte die Lektüre Rilkes in einem 1949 veröffentlichten Aufsatz diese Richtung gewiesen, dem die Arbeiten über Rilke bis jetzt noch nicht nachgekommen sind.³

-
- 1 Die vorliegende Arbeit bildet den ersten Teil einer umfangreicheren Studie über Rilkes Wagnis, die im weiteren noch ausführlicher auf Heideggers Rilke-Interpretation, das von Heideggers gedeutete Gedicht „Wie die Natur die Wesen überläßt...“ und andere „späte Gedichte“ Rilkes, die das Motiv des Wagnisses je anders aufgreifen, einzugehen hat.
 - 2 Vgl. dazu Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S. 155–163. (Im Folgenden: Rilke-Handbuch, Seitenzahl.)
 - 3 Paul de Man: Tropen (Rilke). In: Ders.: Allegorien des Lesens (aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einem einführenden Essay von Werner Hamacher), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988, S. 57 (Im Folgenden: de Man: Tropen (Rilke), Seitenzahl).

Diese Sätze von de Man stellen sich also nicht nur als eine zusammenfassende Interpretation der Leistung von Heideggers Rilke-Aufsatz dar, in dem gezeigt werden soll, wie Rilkes Dichtung „noch in ontologischen Annahmen befangen“ sei und die von ihr verlangte „Umkehr“ – deren Deutung auch in Heideggers Aufsatz als unumgänglich und zentral erscheint – sich als „verfrüht oder illusorisch“ erweisen könne, sondern gleichzeitig wird in ihnen konstatiert, dass der Heideggersche Ansatz einer seinsgeschichtlichen Deutung dieser Dichtung in der Rilke-Forschung eigentlich nicht aufgegriffen wurde.

So wird im Kapitel „Philosophie“ des *Rilke-Handbuch* von 2013, also Jahrzehnte später und trotz der nach wie vor ungemein starken Rezeption Heideggers, *Wozu Dichter?* nur sehr kurz und zusammenfassend erwähnt, und zwar – wohl ganz zu Recht – als eine Rilke-Deutung, die geradezu „[s]törend wirkte“ „insofern, als sie zahlreichen Interpretationen zuwiderlief, in denen bereits die Parallelen zwischen Heidegger [und d. h. vor allem: „Heideggers Analytik des Daseins und dessen Bestimmung als Sein zum Tode“] und Rilke ausgezogen worden waren.“⁴ Einigermaßen überraschend ist dabei dennoch, was aber gleichsam die erwähnte störende Wirkung bezeugt: nämlich dass das Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...*, dessen ausführliche Interpretation Heideggers Aufsatz trägt, weder an dieser noch an anderen Stellen des *Rilke-Handbuch* erwähnt wird, obwohl bei aller Fraglichkeit von seinem Aufsatz und dessen Verfahrensweise Heideggers Verdienst zu anerkennen ist, die Aufmerksamkeit auf dieses Gedicht als eines gelenkt zu haben, in dem Rilkes „dichterisches Sichbesinnen“ in einer selten intensiven Weise zur Sprache gekommen ist. Ja, im *Handbuch* wird auch das Motiv des Wagnisses an keiner Stelle behandelt, obwohl es nach Heideggers Hervorhebung dieses Gedichts als ein möglicherweise zentrales in Rilkes Spätwerk zu begreifen wäre.

Wenn in der Rilke-Forschung der letzten Zeiten jede „Weise, Rilkes Dichtung und Heideggers Philosophie miteinander kurzzuschließen“, als „ein Grundübel der älteren, existenzialistisch geprägten Rilke-Forschung“, weil als eine „im Ansatz verfehlte Deutungsweise“ – die sich lange als eine große, aber „wenig fruchtbare Tradition“ entfaltete und oft genug im „paraphrasierenden Kommentar“ ausschöpfte – zu bewerten ist⁵, so ist nicht verwunderlich, das de Mans zitierte Satz über das Verhältnis von Heideggers *Wozu Dichter?* und der Rilke-Forschung heute ebenso wie vor vierzig Jahren gilt.

Zwar scheint de Man als einen Mangel der Rilke-Forschung darzustellen, sich mit Heideggers Rilke-Aufsatz nicht auseinanderzusetzen, geht aber auch er auf ihn über die oben zitierte kurze Passage hinaus nicht ein. Eher distanziert er sich – auf eine wenig explizierte, aber eindeutige Weise – von jener Tradition der Rilke-Auslegung, die Heideggers Philosophie auf diese oder jene Weise weitgehend geprägt hat, indem er Mörchens Arbeit zitiert, die im Grunde Heideggers Sprache spricht, wenn sie etwa von der Wahrheit der Dichtung oder

4 Rilke-Handbuch, S. 156.

5 Rilke-Handbuch, S. 422.

vom „Hineinlauschen in das Verantworten des Daseins“ handelt. Die von de Man zitierte Passage Mörchens beginnt aber wie folgt:

Die Lautlogik, der sich der Dichter überlässt [bei de Man: yields⁶], indem er sich der tragenden Kraft der Sprache anvertraut [allows himself], hat ihren Sinn doch nur in der Wahrheit, die sich der Sprache als des sie Bewahrenden bedient.

Dann schreibt de Man: „Mit sehr wenigen Ausnahmen liegen vergleichbare Voraussetzungen den besten verfügbaren kritischen Lektüren Rilkes zugrunde.“⁷ Und in der Fußnote dazu heißt es: „Die Bemerkung trifft [...] auf die Schriften über Rilke von Heidegger, Guardini, Bollnow, Mason und Jacob Steiner zu.“⁸ Die gleichsam doppelte Rede vom Sich-Überlassen des Dichters am Anfang des Mörchen-Zitats zitiert aber das von Heidegger gedeutete Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...*⁹, also darin ein Überlassen, das im Gedicht als Wagnis gedacht wird und dem von Mörchen und auch von Heidegger vorausgesetzten dichterischen Sich-Überlassen „der tragenden Kraft der Sprache“ auf keinen Fall entspricht; vielmehr vermag das „Überlassen“ in Rilkes Gedicht jenes von den Interpreten vorausgesetzte Sich-Überlassen zu erschüttern.¹⁰

Paul de Man geht also auf Heideggers Rilke-Lektüre nicht ein, vielmehr übt er auf indirekte Weise eine Kritik an ihr. Gleichzeitig lässt sich aber nicht nur die zitierte Stelle von Mörchen als eine Spur von de Mans Auseinandersetzung mit Heideggers Rilke-Aufsatz erkennen, sondern auch seine Rede vom *Wagnis*. Er geht von der Frage nach der Popularität und Anziehungskraft von Rilkes Werk aus, die für ihn angesichts der Komplexität einerseits und andererseits der vorherrschenden negativen Themen dieser Dichtung alles andere als fassbar

6 de Man, Paul: Tropen (Rilke). In: Ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven/London: Yale University Press, 1979, S. 26 (Im Folgenden: de Man: Allegories of Reading, Seitenzahl).

7 de Man: Tropen, S. 59.

8 de Man: Tropen, S. 88.

9 Rilke, Rainer Maria: *Wie die Natur die Wesen überläßt...* In: Ders.: Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Insel, 1998, S. 1047.

10 „Wie die Natur die Wesen überläßt“, entspricht also in meiner Deutung des Gedichts keinesfalls einem von manchen Interpreten bei Rilke vorausgesetzten *Sich-Überlassen* „der tragenden Kraft der Sprache“. Diese Voraussetzung sollte von Rilkes Gedicht erschüttert werden, indem es offenbar ein Wagnis meint, dessen Offenheit vorschwingend ist und von der Sprache nur transformierend weitergeführt, weitergeöffnet und gleichzeitig in einer rhetorischen Figuration oder in einer zweideutigen Performanz der Bejahung geschlossen werden kann. Wobei auch anzumerken ist, dass die Offenheit des Wagnisses dem „Offenen“, von dem das Gedicht explizite handelt, nicht gleichzusetzen ist. Dass das Offene in diesem Gedicht wiederum etwas anderes meint als „das Offene“ in *Die achte Elegie*, scheint auf der Hand zu liegen, obwohl diesen bzw. jenen Unterschied genau zu fassen eine besondere Aufgabe bleibt. – Alles das ist in einer späteren, eigens das Rilke-Gedicht lesenden Fortsetzung der vorliegenden Arbeit zu entfalten.

ist. Er stellt fest, dass die negativen Themen in ihr mit einem Versprechen einhergehen, das er wiederholt als Wagnis charakterisiert, ohne aber diese seine Charakterisierung, das Verhältnis von Versprechen und Wagnis oder das Wagnis selbst eigens zu reflektieren und zu entfalten:

Denn die thematische Anziehung ist auch auf einer gemeinhin umfassenderen Ebene des Verstehens wirksam [als auf der Ebene der blendenden Vielfalt und des Nebeneinanders von abstoßenden Themen und schönen Gegenständen]. Über den Glanz der Ausstattung hinaus *wagt* Rilkes Werk, wie nur wenige andere, eine Form existentieller Rettung, die innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde, zu behaupten und zu versprechen. Wenige Dichter und Denker unseres Jahrhunderts haben sich in ihren Behauptungen so weit *vorgewagt*, [...] Es mag verblüffend erscheinen, Rilkes Wert als positiv und bejahend zu bezeichnen, wenn es solch einen Wert auf die hauptsächlich negativen Themen des modernen Bewußtseins legt. Rilke hat ein waches Empfinden für den entfremdeten und unechten Charakter menschlicher Realität und *wagt* viel in seiner Verweigerung, einer Erfahrung die Kraft zuzugestehen, diese Entfremdung aufzuheben. [...] Rilkes Bild vom Menschen [ist] das des *gefährdetsten* und ausgesetztesten Geschöpfs [...].¹¹

Die Rede vom Versprechen in dieser Dichtung, das hier als das einer „Form existentieller Rettung“ begriffen wird und also dem Leser als existierendes Wesen gilt, wird aber – eben weil die versprochene Rettung „innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde“ – weiter unten gleichsam verdoppelt, indem es in ein anderes Versprechen, nämlich in ein der Dichtung selbst geltendes Versprechen übergeleitet und übersetzt wird:

Auf der thematischen Ebene ist dies Versprechen unleugbar vorhanden. Die starken Beteuerungen der *Elegien* [...] legen Zeugnis für diese Feststellung ab, umso mehr, als sie eine Rettung versprechen, die hier und heute stattfinden könnte: „Hiersein ist herrlich“ [...] „*Hier* ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat“ [...] Dies emphatische *Hier* bezeichnet den dichterischen Text selbst [...] Mit der Kühnheit seiner Behauptung gibt Rilke für die Dichtung das denkbar weitestgehende Versprechen ab. Die Entwicklung seiner eigenen Dichtung scheint dies Versprechen einzulösen.¹²

Das Versprechen soll also auch nach dieser Stelle mit einem Wagnis einhergehen, da die selbstreferentiellen Behauptungen der späten Lyrik Rilkes „*kühn*“, d. h. gewagt erscheinen. „Denkbar weitestgehend“ ist das in Rilkes später Lyrik für die Dichtung abgegebene Versprechen, indem die Dichtung sich selbst eine rettende Wirkung verspricht, oder: indem sie sich als Vollzug

11 de Man: Tropen, S. 55 (Hervorhebungen von Cs. Sz.).

12 de Man: Tropen, S. 56.

einer Rettung behauptet, verspricht sie sich. – Rettet die Dichtung sich selbst in der Performanz der Behauptung einer Rettung, die jenseits ihrer nur versprochen, nie aber behauptet werden kann? Rettet sich selbst die Dichtung, indem sie selbstreferentiell eine Rettung zu behaupten scheint? Wobei sie aber nicht eine außerhalb der Dichtung geschehende Rettung, sondern nur deren Behauptung verspricht, genauer: sich selbst das Vermögen, eine solche Rettung behaupten zu können, verspricht und gleichzeitig behauptet? Wendet sich die selbstreferentielle Behauptung, die sich selbst versprechende Selbstbehauptung der Dichtung beim Lesen in die Suggestion eines Versprechens, das über die Dichtung hinausweist? Und also nicht mehr die Dichtung als Rettung oder als Medium der Rettung, sondern auch eine über sie hinausliegende Rettung zuspiziert? – Welche Kühnheit, welches Wagnis? Und wie spielt es in diesem Ineinander von Behauptung und Versprechen?

Paul de Man stellt diese Frage nicht. Seine Frage an Rilkes Dichtung ist angesichts eines ihr wesentlichen Versprechens nicht einfach, ob die in ihr enthaltene Überzeugung von einer gewissen Rettung „ein legitimes Versprechen“ ist, sondern die Frage, von der ausgehend jene Frage erst entschieden werden kann, die Frage nämlich, „ob [und das muss „eine genaue Lektüre herausfinden“] das Werk selbst die Frage stellt oder nicht“¹³, also ob Rilkes Dichtung eine Reflexion des ihr wesentlichen Versprechens vollzieht und wenn ja, auf welche Weise diese an der Konstitution der eigenen dichterischen Rede teilnimmt. Aber direkt vor dieser Fragestellung findet sich eine Formulierung, die de Mans Antwort auf die zu entscheidende Frage beinahe im Voraus enthält. Er schreibt:

Die gebieterische Art, die sich oft in seiner Dichtung zeigt (*Du mußt dein Leben ändern; Wolle die Wandlung; Preise dem Engel die Welt...*), gilt nicht nur ihm selbst, sondern verlangt die Zustimmung seines Lesers. Die Mahnung gründet in einer Autorität, die durch die Möglichkeit ihrer dichterischen Existenz bestärkt wird. Weit davon entfernt, diese Sicherheit aufs Spiel zu setzen (putting this assurance in jeopardy), bürgt (certifies) das Beharren auf den negativen Themen für seine Wahrhaftigkeit.¹⁴

In de Mans Sicht bringt die Konstellation von Themen und rhetorischer Verfassung der Dichtung Rilkes nicht nur eine suggestive Autorität hervor, sondern gleichzeitig sichert sie sie auch gegen das Risiko, ihre Sicherheit in Frage zu stellen. Also scheint de Man zu behaupten, dass Rilkes Sprache in ein „Sichersein“¹⁵ vor der Alternative Risiko/Sicherheit zurückzugehen vermag, gerade indem sie auf Themen der Gefahr, des Gefährdet-, Ausgesetzt- und „Schutzlosseins“¹⁶ beharrt. Mit anderen Worten: Als unmöglich erscheint in dieser Dichtung, die

13 de Man: Tropen, S. 57.

14 de Man: Tropen, S. 56 (de Man: Allegories of Reading, S. 24).

15 Um mit dem Wort des Gedichts *Wie die Natur die Wesen überläßt...* zu sprechen.

16 Wiederum mit dem Wort des Gedichts *Wie die Natur die Wesen überläßt...*

eigene „Sicherheit aufs Spiel zu setzen“, indem in ihr das Gefährdet-sein, das Gewagt- und Aufs-Spiel-gesetzt-sein auf der Ebene thematischer Behauptungen vorherrscht, und zwar auf eine durch die Figuration rhetorisch abgesicherte Weise.

Das von Heidegger gedeutete Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...* scheint eben diese paradoxe Grundverfassung von Rilkes Dichtung aufzuführen, indem es bereits ganz abstrakt und direkt die Themen des „Wagnisses“ (und d. h. auch des „Schutzlosseins“) und des „Sicherseins“ selbst in einer rhetorisch vollkommen beherrschten Rede entführt und gleichzeitig einen Ausweg aus der entworfenen paradoxen Lage verspricht, ja den als schon geöffneten und begangenen zu behaupten scheint:

Wie die Natur die Wesen überläßt
dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins
besonders schützt in Scholle und Geäst:
so sind auch wir dem Urgrund unsres Seins
nicht weiter lieb; *er wagt uns*. Nur daß wir,
mehr noch als Pflanze oder Tier,
mit diesem Wagnis gehen; es wollen; manchmal auch
wagender sind (und nicht aus Eigennutz)
als selbst das Leben ist –, um einen Hauch
wagender ... Dies schafft uns, außerhalb von Schutz,
ein Sichersein, dort wo die Schwerkraft wirkt
der reinen Kräfte; was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir' s so
in' s Offne wandten, da wir' s drohen sahen,
um es, im weitsten Umkreis irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.¹⁷

Angesichts der schwindelerregenden Nüchternheit der de Manschen Lektüren lässt sich vielleicht fragen, ob de Man selbst nicht als ein im Sinne seiner Lektüren zu verstehender ›Rilke der Literaturwissenschaft‹ zu charakterisieren wäre? D. h.: ob auch für die Sprache seiner Lektüre nicht eben das gilt, was er als Grundverfassung des Rilkeschen Œuvres erschließt? Ist seine Sprache nicht ebenfalls weit entfernt, die Sicherheit ihrer Autorität aufs Spiel zu setzen? Wagt sich de Mans Sprache, setzt sie sich aufs Spiel an irgendeiner Stelle seiner Rilke-Studie? Vielleicht genau an der Stelle, wo er seine letzte Einsicht in Rilkes Werk in einem dichten Satz formuliert, indem er sie in ein Bild fasst, und zwar in eines, das die grundlegende Entscheidung Rilkes als einen Akt riskanten Wagnisses fiktionalisiert. Er schreibt über das späte Gedicht *Gong*:

17 S. Fußnote 8.

[In *Gong*] versucht Rilke die äußerste Umkehrung, [...] die Umkehrung direkt innerhalb der phonetischen Dimension, im Innern des Ohrs selbst: „Klang, / der, wie ein tieferes Ohr, / uns, scheinbar Hörende, hört ...“ Doch führt in diesem Gedicht die Anhäufung äußerster Paradoxe und endgültiger Umkehrungen nicht zu der erwarteten Gesamtheit [...] Statt dessen legt es die Entlarvung jener äußersten Figur nahe: des phonozentrischen Ohren-Gottes, mit dem Rilke zu Beginn eine Wette auf das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens abgeschlossen hat:

*Wanderers Sturz, in den Weg,
unser, an Alles, Verrat...: Gong!*¹⁸

Es muss kein Zufall sein, dass die deutsche Übersetzung genau den letzten, in seiner Bildlichkeit und Inszenierung überraschenden, einigermaßen verschachtelten und ohnehin schwer zu deutenden Satz der zitierten Passage freigelegt interpretiert. Der Satz lautet im Original:

It suggests instead the denunciation of the ultimate figure, the phonocentric Ear-god on which Rilke, from the start, has wagered the outcome of his entire poetic success, as error and betrayal.¹⁹

Eine vollständigere und mehr wörtliche Übersetzung des Satzes könnte etwa lauten:

Es legt vielmehr die Entlarvung der letzten Figur nahe, des phonozentrischen Ohren-Gottes, auf den Rilke von Anfang an den Ausgang seines ganzen poetischen Erfolgs gesetzt hat, als Irrtum und Verrat.²⁰

Anfang ist das Ende: Die von de Man interpretierend erfundene Figur des „Ohren-Gottes“ muss eine „letzte Figur“ sein, die „von Anfang an“ da ist und bis zum Ende beschworen werden kann. So bürgt sie nämlich für die angenommene Kontinuität des ganzen dichterischen Unternehmens von Rilke und damit für dessen Deutbarkeit in einem geschlossenen Gang. „The outcome of his entire poetic success“: sowohl die deutsche als auch die ungarische Übersetzung²¹ bezeugt, dass auch diese scheinbar eher unproblematische Formulierung in diesem schweren, schwerwiegenden Satz verwirrend bleibt, weil

18 de Man: Tropen, S. 86f.

19 de Man: Allegories of Reading, S. 55.

20 Übersetzt von Cs. Sz.

21 „Inkább azt sugallja, hogy Rilke tévedésnek vagy árulásnak ítéli azt a végső alakzatot – a fonocentrikus Fül-istent –, melyre teljes költői sikerének kimenetelét kezdettől feltette“. In: de Man, Paul: Az olvasás allegóriái, Szeged: Ictus/JATE, 1999, übersetzt von György Fogarasi, S. 79.

„outcome“ und „success“ auch als Synonyme lesbar bleiben und damit unentscheidbar bleibt, ob sich das Ergebnis des Erfolgs selbst erfolgreich darstellt. Auch das verdeckt also die Fraglichkeit, ob und wie ein poetisches Werk als „ganzes“ und als „Sukzession“, als kontinuierliche Entwicklung zu fassen ist. Anfang ist das Ende – oder nicht. Oder: Anfang ist das Ende und gleichzeitig nicht das Ende. Wenn die Figur des Ohren-Gottes, auf den Rilke von Anfang an gesetzt haben soll, am Ende als Irrtum und Verrat entlarvt werden kann, so ist das Ende möglicherweise nicht das, was der Anfang sich verspricht – es sei denn so, dass der Akt der Entlarvung selbst auf eine Weise den Akt des Anfangs wiederholt, was möglich ist, sofern die Entlarvung auf eine gleiche Weise wie der in ihr ausgetragene Anfang ein Risiko eingeht. Gewagt ist aber nur eine Entlarvung, der eine performative Kraft eignet, die es verunmöglicht, dass sie wieder in der Ordnung des Entlarvten, d. h. hier: im phonozentrischen System totalisiert wird.

Was war aber der Akt des Anfangs? Von Anfang an setzte Rilke, so de Man, sein poetisches Unternehmen auf den Phonozentrismus, auf den phonozentrischen Ohren-Gott. Etwas auf etwas setzen heißt wetten, und das ist ein Wagnis, ein riskanter Akt. Was für eine Wette ist es aber, die de Man als anfänglichen Grund-Akt von Rilkes Dichtung ins Bild setzt? Was setzt Rilke – von Anfang an, am Anfang und dann immer wieder – auf den Ohren-Gott? Der Einsatz seiner Wette ist: „The outcome of his entire poetic success“. Eine komische Wette. Wohl deshalb wird es in der deutschen Übersetzung umgedeutet, indem es heißt, dass Rilke nicht *auf* den Ohren-Gott setzt, sondern *mit* ihm eine Wette abschließt und damit „das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens“ aufs Spiel setzt. Ohne Zweifel erscheint eine solche Wette *mit* dem Ohren-Gott eher denkbar und mehr sinnvoll als eine auf ihn. Wie ein faustischer Pakt mit dem Ohren-Gott um des ganzen dichterischen Bemühens willen. Doch bleibt in der deutschen Übersetzung schwer begreiflich, warum in Rilkes Wette „das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens“ den Gegenstand und *nicht* den Einsatz der Wette darstellt. Rührt diese uminterpretierende Verschiebung in der Übersetzung von de Mans verwirrender Formulierung „the outcome of his entire poetic success“ her? Oder geht es darum, dass diese Wette eine besondere ist, in der der Gegenstand und der Einsatz des riskanten Setzens dasselbe ist? Ja, so muss es sein – weil in diesem Fall die Performanz des gewagten Grund-Aktes, also des Setzens in der Wette das, worauf gewettet wird, nämlich den Vollzug „des ganzen dichterischen Bemühens“ in Gang setzt, das kraft dieses Anfangs erst entsteht, und zwar gleichzeitig als Gegenstand und als Einsatz des gewagten Grund-Aktes.

Das in de Mans Satz steckende Bild ist das einer Wette bei Pferderennen. Rilke setzt auf das Pferd, das der phonozentrische Ohren-Gott, der Phonozentrismus heißt. Im Kompositum „Ohren-Gott“ und „Phono-zentrismus“ liegt, oder sitzt, ein Paar, das von Pferd und Jockey, ohne sagen zu können, welches im Paar welche Rolle spielt, ob das Ohr oder dessen Gott reitet oder trägt – ob der Laut oder dessen zentrale Bedeutung oder das, was ihm zentrale Bedeutung

verleiht. Eben die scheinbar unauflöslche und bis zum Schein der Umkehrbarkeit vollkommene Einheit von Träger und Getragenen, von Ausdruck und Bedeutung, d. h. der Schein dieser Einheit, ist das Wesen des Phonozentrismus. Beim Bild dieses besonderen Pferderennens ist auch daran zu erinnern, dass de Man unmittelbar vor diesem entscheidenden, seine ganze Rilke-Lektüre verdichtenden und dabei überraschenderweise figurativ formulierenden Satz gerade das sogenannte *Reiter-Sonett* Rilkes erläutert, um zu zeigen, wie Spuren eines „Rückzugs“ von Rilke sich im Spätwerk abzeichnen, eines Rückzugs, das den Phonozentrismus entlarvt:

Die Art und Weise der Aussage entspricht genau dem, was gesagt wird [im Gedicht *Der Ball* wie auch in anderen Gedichten Rilkes]. Die logische Bedeutung und die *lexis* beschreiten tatsächlich ein und denselben Weg. / Kann jedoch behauptet werden, daß diese Parallele in des Ausdrucks voller Bedeutung die Einheit *bezeichnet*, die sie konstituiert? Ist sie nicht vielmehr ein Spiel der Sprache, eine Täuschung, so zufällig wie die Form der Sternbilder [„Auch die sternische Verbindung trägt“, heißt es im Reiter-Sonett], die nur infolge eines optischen Scheins miteinander eine Ebene bilden? Das Reiter-Sonett belegt Rilkes Wissen darum: die Wahrheit der Figur stellt sich als eine Lüge genau in dem Moment heraus, in dem sie sich in der Fülle ihres Versprechens behauptet.²²

Rilke beginnt, so de Man, mit einem Wagnis, einem riskanten Akt, der Entscheidung einer Pferdewette; er setzt auf das Pferd des Phonozentrismus, auf ein alles tragendes Konzept der Dichtung. Wenn der Phonozentrismus siegt, gewinnt Rilke als Dichter alles. Aber dem muss erst und nur seine Dichtung selbst zum Sieg verhelfen. Rilke setzt auf ein Pferd, dessen Jockey er ist. Das macht die Wette noch zu keinem Betrug, vielmehr macht es deren andere Risiken sichtbar. Schließlich, aber nicht zuletzt, auch das Risiko, dass im Augenblick des erklärten Sieges der Jockey oder der Wetter verschwinden muss; dass das Wettrennen endlos fort dauern muss, damit der versprochene Gewinn sich nicht in einen letzten Verlust umkehrt. Die Erklärung des Sieges kehrt sich in eine Entlarvung um, um sich auf paradoxe Weise zu retten. – Die herbeizitierte Epiphanie auch des Ohren-Gottes riskiert ein Erscheinen, das ebenso tödlich oder tötend wie rettend sein kann.

Also: Was Rilke stiftet aber, bleibt ein Wagnis?²³ Ist Rilke ein Wager? Ja, er scheint – wie es im Sonett *O diese Lust, immer neu...* heißt – „den frühesten Wagnern“ gleich zu sein, denen „Niemand beinah“ „geholfen“ hat – „unendlich gewagt“²⁴...

22 de Man: Tropen, S. 86.

23 Um einen berühmten Vers von Hölderlin abgewandelt zu zitieren: „Was bleibet aber, stiften die Dichter.“

24 Rilke, Rainer Maria: Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XXIV. In: Ders.: Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Insel, 1998, S. 711.

Der alles aufs Spiel setzende gewagte Satz de Mans stellt einen Akt des Wagnisses dar, auf dem Rilkes Dichtung beruht, der sie tragen soll. Und das tut er in einer figurativen Formulierung, deren Kern das Verb „wager“ ist: „It suggests instead the denunciation of the ultimate figure, the phonocentric Ear-god on which Rilke, from the start, has *wagered* the outcome of his entire poetic success, as error and betrayal“. Das Verb „wager“ an dieser Stelle soll darstellen können, inwiefern und wie Rilke ein *Wager* bleibt.

*

Wie de Man ein Versprechen für die Dichtung selbst in der Lyrik Rilkes wahrnimmt, so geht es letzten Endes auch für Heidegger um ein solches, indem er in Rilkes Gedicht diejenigen, die „um einen Hauch wagender“ sind, *eindeutig* als die Dichter deutet. So sagt er es selbst, wenn er sagt, wie er versteht, was und wie es das Gedicht sagt: „So sagt denn das Gedicht doch eindeutig dichterisch, wer diejenigen sind, die wagender sind, als selbst das Leben ist.“²⁵ Das sind die Dichter, deren Gesang die Wendung, die Umkehr vollzieht und damit in Heideggers Deutung das Heile erbringt. Sie sind „Sänger des Heilen“; „ihr Lied“ „heiligt“:

Die Wagenderen sind die Dichter, aber Dichter, deren Gesang unser Schutzlossein ins Offene wendet. Diese Dichter singen, weil sie den Abschied gegen das Offene umkehren und sein Heilloses ins heile Ganze er-innern, im Unheilen das Heile. Die er-innernde Umkehr hat die Abkehr gegen das Offene schon überholt. [...] Erst im weitesten Umkreis des Heilen vermag Heiliges zu erscheinen. Dichter von der Art jener Wagenderen sind, weil sie das Heillose als ein solches erfahren, unterwegs auf der Spur des Heiligen. Ihr Lied überm Land heiligt. [...]

Die Wagenderen erfahren im Heillosen das Schutzlossein. Sie bringen den Sterblichen die Spur der entflohenen Götter in das Finstere der Weltnacht. Die Wagenderen sind als die Sänger des Heilen »Dichter in dürftiger Zeit«.

Das Kennzeichen dieser Dichter besteht darin, dass ihnen das Wesen der Dichtung frag-würdig wird, weil sie dichterisch auf der Spur zu dem sind, was für sie das zu Sagende ist. Auf der Spur zum Heilen gelangt Rilke zu der dichterischen Frage, wann Gesang sei, der wesenhaft singt. Diese Frage steht nicht am Beginn des dichterischen Weges, sondern dort, wo Rilkes Sagen in den Dichterberuf des Dichtertums gelangt, das dem ankommenden Weltalter entspricht.²⁶

25 Heidegger, Martin: Wozu Dichter?. In: Ders.: Holzwege, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1980 [1950], S. 314 (Im Folgenden: Heidegger: Wozu Dichter?, Seitenzahl).

26 Heidegger: Wozu Dichter?, S. 314ff.

Diese Sätze gegen Ende der langen, an Digressionen reichen Interpretation sind aber im Grunde Paraphrasen, die die Worte des interpretierten Gedichts und anderer Rilke-Gedichte eigentümlich variieren (bzw. auch mit Wendungen aus Hölderlins Dichtung vermengen) und sie ausnahmslos auf die vorliegende Dichtung zurückbeziehen, wobei deren Versprechen im Unterwegssein am seinsgeschichtlichen Horizont aufscheint. – Was behauptet, was verspricht dabei Heidegger selbst?

Das Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...*, von dem Heideggers umfassende Interpretation des für ihn „gültigen“ Teils der Dichtung Rilkes ausgeht, wird von ihm zwar als ein Gedicht in der eigenen Einheit gedeutet, vielmehr aber auch als eine Verdichtung von Rilkes „dichterischem Sichbesinnen“ und somit als eine Sammlung von sogenannten „Grundworten“ Rilkes betrachtet, deren seinsphilosophisch zu fassende Einheit eine fraglose Prämisse seiner Deutungsweise bleiben muss. So öffnet es einen Überblick über das gesamte Spätwerk des Dichters, wobei die als „Grundwort“ verstandenen Worte des Gedichts es erlauben, gemäß einer Parallelstellenmethode Stellen aus anderen Gedichten, aber auch sonstigen, brieflichen Äußerungen Rilkes zu zitieren, um das dichterische Denken Rilkes als ein einheitliches, metaphysisch bestimmtes zu erschließen und darzustellen. Hier ist nicht der Ort, zu entfalten, wie und warum Heideggers Auffassung vom Gedichteten einer Dichtung es ihm nicht erlauben kann, seine Parallelstellenmethode eigens zu problematisieren. Auf jeden Fall trägt dies dazu bei, dass Heidegger bekanntlich immer wieder blind für die poetisch-rhetorische Verfassung der interpretierten Gedichte bleibt, bei aller ins Detail gehenden, minutiösen Lektüre. So auch in diesem Fall. An einem Beispiel für diesen grundsätzlichen Mangel seiner Vorgehensweise lässt sich kurz zeigen, wie fraglich der Kern seiner Deutung des Rilke-Gedichts bleibt, nämlich die These, nach der die Wagenderen die Dichter sind.

Denn trotz dieser These kommt er nicht auf die dabei doch auf der Hand liegende Idee, die Frage zu stellen, worin dann das wagendere Wagnis dieses Gedichts selbst als Gedicht besteht. Das, was das Gedicht über das Wagnis der Dichter sagt, versteht er so: „[...] diejenigen, die manchmal wagender sind als das Sein des Seienden, [...] wagen den Bezirk des Seins. Sie wagen die Sprache.“²⁷ „Diejenigen, die um einen Hauch wagender sind, wagen es mit der Sprache.“²⁸ Aber was ist dies? Wie tut es dieses Gedicht? Wo er dieser Frage und einer Antwort darauf nah kommt, kann er es doch nur aufgrund seiner hier einführend und abschließend vorgetragenen Hölderlin-Deutung verstehen. Er zitiert am Anfang Hölderlins *Mnemosyne*: „[...] es reichen / Die Sterblichen eh' an den Abgrund“, und das sind in seiner Deutung die Dichter, die „eh' an den Abgrund“ reichen.²⁹ Und darauf greift er an einer späteren Stelle zurück, wo es heißt: „Wer wagender ist als der Grund, wagt sich dorthin, wo es an allem Grund

27 Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 306.

28 Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 313.

29 Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 266f.

gebracht, in den Abgrund.“³⁰ Dann aber kehrt er gleich zu der willensmetaphysischen Erläuterung des Wagnisses als Wille zurück, anstatt darauf einzugehen, auf welche Weise ein Abgrund sich in Rilkes Gedicht auftut, in dessen Mitte.

„[...] um einen Hauch / wagender...“ –: Diese Wendung in der Mitte des Gedichts, die in ihm einen schwerwiegenden Wendepunkt darstellt, liest Heidegger so, dass das Wort „Hauch“ und das „...“, die beide das entscheidende Wort „wagender“ umfassen und öffnen, in der letzten Eindeutigkeit einer Sprache des Seins übereinstimmen, wo unter dem Maß des seinsmäßigen höchsten Wagnisses nichts anderes mehr zu erwägen und zu wagen bleibt. Der „Hauch“ soll *eindeutig* das Wesen der Sprache bedeuten:

Der Hauch, um den die Wagenderen wagender sind, meint nicht nur und nicht zuerst das kaum merkliche, weil flüchtige Maß eines Unterschiedes, sondern bedeutet unmittelbar das Wort und das Wesen der Sprache.³¹

Die angenommene *Unmittelbarkeit* der Bedeutung des Wortes muss behauptet und dekretiert werden, eben weil es sie nicht gibt, wie das auch in ebendiesem Satz deutlich genug zur Sprache kommen muss („Der Hauch [...] meint *nicht nur* und nicht zuerst [...]; bzw. „das Wort *und* das Wesen der Sprache“, also wird die eine „unmittelbare“ Bedeutung gleich mit zwei Worten bedeutet). Dieselbe Sprachauffassung diktiert Heidegger eine vorangehende Formulierung:

[...] wann wir so sind, daß unser Sein [...] wahrhaft ein Singen ist, dessen Klingen [...] sich im Klang schon zerschlug, damit nur das Gesungene selber wese.³²

Dieser Satz Heideggers ist eine besonders bündige Fassung eines bestimmten Phonozentrismus. Aber kein Singen kann sich „im Klang schon“ zerschlagen haben, „damit nur das Gesungene selber wese.“ Die hier erscheinende Heidegger'sche Idee einer Sprache als sich verflüchtigendes Medium muss, wie es im zitierten Satz deutlich wird, mit dem Versprechen eines reinen, gereinigten Seins einhergehen.

Über die drei Punkte aber sagt er: „Sie sagen das Verschwiegene. / [Nämlich:] Die Wagenderen sind die Dichter“³³. Die drei Punkte sagen nichts Verschwiegenes, weil sie „unmittelbar“ eben nichts sagen und nichts verschweigen können. Sie sind ein Zeichen, und wenn sich in ihnen an dieser Stelle etwas darstellt, so

30 Heidegger: Wozu Dichter?, S. 292.

31 Heidegger: Wozu Dichter?, S. 313f.

32 Heidegger: Wozu Dichter?, S. 313. – Auch an dieser Stelle zitiert Heidegger ein anderes Gedicht von Rilke, ohne das Zitat kenntlich zu machen. Ein Vers im Sonett 2/XIII. der *Sonette an Orpheus* lautet: „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.“ Auf diese verborgene Zitierweise Heideggers und die Verschiebungen, die in seinem zitierten, solcherweise zitierenden Satz stattfinden, ist in einem anderen, hier nicht publizierten Teil der Studie ausführlich einzugehen.

33 Heidegger: Wozu Dichter?, S. 314.

der Hauch oder dessen Fehl, in dem der mehrfach gebrochene Satz abstirbt. Sie dürften eine Atemwende bezeichnen.

Was auf die drei Punkte folgt, also die zweite Hälfte des Gedichts, ist nicht der Vollzug des soeben gewagt beschworenen wagenderen Wagnisses, im Gegenteil: was noch folgt, ist sowohl auf der Ebene der thematischen Behauptungen als auch in poetischer Hinsicht ein Widerruf des wagenderen Wagnisses. Was nach den drei Punkten noch folgt, stellt sich als ein katastrophaler Sieg des Phonozentrismus dar. Denn die Performanz der paradoxen Behauptungen nach den drei Punkten besteht in der apodiktischen Versicherung, jedes Wagnis und Risiko im Voraus beherrschen und wettmachen zu können, überwunden zu haben: „Dies schafft uns, außerhalb von Schutz, / ein Sichersein [...]“. Und die technisch-formal selbstsichere Abrundung der soeben in den drei Punkten abgebrochenen Rede – nach einer fast ans Stottern erinnernden Wiederholung eines gewagten Wortes: „wagender [...] / wagender...“, wobei der Wiederholungsversuch auch durch den Hiatus eines Zeilenbruchs stockt –, diese in der zweiten Hälfte vollzogene Abrundung widerspricht dem Verstummen, das als solches umso auffallender ist, da das als Hapaxlegomenon auftauchende und dann wiederholte Wort „wagender“ schon grammatisch, mechanisch, eine Fortsetzung fordert: „wagender...“ – als was oder wer?

Was das Wort „Hauch“ bezeichnet, bleibt vorerst unentscheidbar doppeldeutig und dann vieldeutig, wie es auch unentscheidbar bleibt, was an dieser Stelle das konventionelle Zeichen der Auslassungspunkte „...“ bezeichnet: ob es etwas andeutet (z. B. die Wiederholung des früheren Satzteils) oder eine Unterbrechung, ein – zögerndes oder den Gedankengang abbrechendes – Verstummen bezeichnet, und dann: ob es als Zeichen für ein Verstummen einen Lebenshauch oder dessen Aushauchen darstellt. Eben deshalb, und verstärkt durch das ohne H gehauchte Reimwort „auch“, suggeriert das Gedicht, dass an dieser Stelle beide primären Bedeutungsmöglichkeiten von „Hauch“ zusammenfallen: seine figurative Bedeutung, nämlich der fast unmerklich kleine Gradunterschied, und seine wörtliche Bedeutung, der Atemstrom des Lebendigen. Und das Zusammenfallen beider heißt, dass jeder neue Zug des Lebens ein ganz geringer Gradunterschied ist, aber auch umgekehrt: jeder kleinste Gradunterschied ein Leben ist. Und dieses Zusammenfallen muss sich auch auf die weiteren, hier notwendigerweise sich öffnenden Bedeutungen des Worts „Hauch“ (metonymisch: Sprache, metaphorisch: Geist) erstrecken. So scheint das Gedicht an dieser Stelle zu sagen, dass es sich nicht eindeutig sagen lässt, ob der kaum merkliche Gradunterschied einen unendlich großen Unterschied bedeutet oder auch der unendlich große Unterschied bloß einen geringen Gradunterschied ausmacht. Da geht es nämlich um den Unterschied zwischen dem Menschen („wir“) und den anderen Lebewesen. Zwar besteht dem Gedicht nach ein Unterschied zwischen ihnen, aber an der Stelle, wo die Rede durch die drei Punkte abbricht, bleibt es in der Schwebe, ob der graduelle oder der wesensmäßige Unterschied überwiegt; ob der graduelle Unterschied einen wesensmäßigen bedeuten kann. So würde das wagendere Wagnis des

Gedichts selbst – in der Mitte, der Unterbrechung, bevor dessen zweite Hälfte dieses Wagnis zurücknimmt und zuschüttet – darin bestehen, die Deutung des Lebewesens „Mensch“ („wir“) im Verhältnis zu anderen Lebewesen offen zu lassen. Damit aber lässt es auch die Möglichkeit offen, auf die Selbstausszeichnung des Menschen sowohl als des Dichters in ihm zu verzichten.

Obwohl für Heidegger eindeutig feststeht, dass die „Wagenderen“ die Dichter sind, stellt er aber nicht die Frage, worin das wagendere Wagnis des eben gedeuteten Gedichts selbst liegt. Diesem Versäumnis entspricht, dass er es im Grunde als eine Sammlung von angeblichen „Grundworten“ Rilkes liest. Dabei ist aber eben das „Wagnis“ das einzige bestimmende Wort des Gedichts, das er nur metaphysisch auslegt³⁴, nicht aber wie die anderen „Grundworte“ im Kontext der Dichtung oder des Spätwerks von Rilke zu erläutern versucht. Das ist ein Zeichen dafür, dass der Gedanke des Wagnisses bei Rilke in einer Richtung liegt, die das Seinsdenken – obwohl es, wie es auch frühere Formulierungen bezeugen, sich selbst als Wagnis versteht³⁵ – nicht wahrnehmen kann. [...]

34 So heißt es z. B.: „Das Sein ist das Wagnis schlechthin“; oder: Rilke „denkt“ die Natur als Wagnis „aus dem Wesen des Willens“; Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 275.

35 Dieses Selbstverständnis von Heideggers Denken erscheint manchmal in schwindelerregenden, betörenden Formulierungen: „Die Vorbereitung des Erscheinens des letzten Gottes ist das äußerste Wagnis der Wahrheit des Seyns [...]“. In: Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1989, S. 411. Eine Formulierung aus diesem Buch – „Wagnisse einstmaligen Schaffens“ – erinnert stark an das in *Wozu Dichter?* erläuterte Gedicht. Die Texte der *Beiträge zur Philosophie* entstehen zu der Zeit, als die *Späten Gedichte* Rilkes (1934) aus dem Nachlass erscheinen.