

## Christoph König

### Arbeit am Sinn. Rilke und die Philosophen

Kein Philosoph hat die Rilke-Forschung und das allgemeine Bild von Rilke beeinflusst wie Martin Heidegger mit seinem Aufsatz ›Wozu Dichter?‹ aus dem Jahr 1946;<sup>1</sup> beeinflusst im Maß der Aufmerksamkeit und in der Art und Weise, Rilkes Werke zu lesen. Mit Recht beziehen sich Heidegger und die Philosophen nach ihm (wie Otto Friedrich Bollnow, Hans-Georg Gadamer, Paul de Man) auf Rilke, der wie kaum ein anderer Dichter philosophisch spekuliert. Die intellektuelle Sphäre, in der Rilke arbeitet, war von Ideen geprägt, die gerade Heidegger nahe schienen: der Tod als Voraussetzung, die Existenz zu erfahren; eine gegen die Konvention gerichtete ›eigentliche‹ Einsamkeit; Angst, Sorge und Not als Grundbefindlichkeiten des Menschen; Temporalität und Spatialität; das Sprachdenken überhaupt. Heidegger weitet seinen Einfluss auf das allgemeine Bild von Rilkes Gedichten aus, indem er auf diese Weise Traditionen der Moderne, die meinen, in Rilkes Gedichten spreche ein Mythos seine Wahrheit aus, eine scheinbar philosophische Grundlage gibt.

#### *1. Dreierlei Philosophie*

Indem ich mich Heideggers Auslegung widme, kommt philosophisches Denken auf dreierlei Weise ins Spiel. Erstens im philosophischen Anspruch, in Rilkes Gedichten und mit deren Hilfe eine Wahrheit zu fassen (das ›verum‹ Giambattista Vicos); zweitens in den Gedichten Rilkes in deren poetischen Denkformen (die auch die Philosophie gebrauchen, als Material, und kommentieren); und drittens in der philologischen Reflexion, die den Richtigkeitsanspruch (nach Maßgabe von Vicos ›certum‹) der eigenen Lektürepraxis der Werke Rilkes prüft, also einer Praxis, die einer progressiven Praxis gedanklich unterworfen wird (im Sinn von Friedrich Schlegels ›Philologie der Philologie‹). Alle drei Formen philosophischen Denkens möchte ich in diesem Vortrag voneinander unterscheiden, jeweils in ihrem eigenen Recht betrachten, um so deren Ansprüche zu identifizieren und deren Reichweite auszumessen. Dabei treten die drei philosophischen Formen kraft ihrer jeweiligen historischen Gestaltung in ein bestimmtes antagonistisches Verhältnis zueinander. Heidegger, den ich als Exemplar nehme, fordert die Dichtung heraus (die Dichtung Hölderlins, und in zweiter Reihe erst Rilkes), dem Denker (der er als Philosoph sein möchte) voranzugehen, und zwar in – wie er sagt – seinsgeschichtlicher Hinsicht; er provoziert dabei Philologie und Literaturwissenschaft als Wissenschaften seit ›Sein und Zeit‹ (§ 32),<sup>2</sup> denn sie reichten an sein Denken und Sprechen nicht heran. So konzipiert Heidegger jene Dreierheit.

In der Sicht, die ich gegenläufig hier entfalte, ebenfalls in jenem Dreieck, wird die Philologie in der Lage sein, die Lektürepraxis Heideggers gegen den darin er-

1 Martin Heidegger, Wozu Dichter?, in: ders., Holzwege, Frankfurt am Main 1950, S. 248-295.

2 Martin Heidegger, Sein und Zeit, Halle 1927.

hoben, programmatischen Anspruch zu stellen, im Namen einer Philologie der Philosophie, und im Namen der poetischen Werke. Meine Praxis ist kritisch hermeneutisch und analysiert die Problematik von Heideggers philosophisch hermeneutischer Konstruktion, indem sie sekundär, rekonstruierend den Gedichten folgt. Tatsächlich wird die Philosophie in Rilkes Gedichten zum Gegenstand des poetischen Kommentars. Schon die Titelfrage des Aufsatzes ›Wozu Dichter?‹ gibt einen Fingerzeig auf die Problematik, die ich meine, denn die Frage nach dem Nutzwert von Dichtern (›Wozu?‹) schränkt unwillkürlich die Freiheit der Dichter ein, auf die sich diese Philosophie stützt, insofern sie von deren Unverfügbarkeit ausgeht – ist diese Unverfügbarkeit in der philosophischen Lektüre Heideggers gewahrt? Vor die Polemik tritt die Prüfung der inneren Kohärenz.

Drei Lektüren rhythmisieren meinen Vortrag, und gemäß dem Prinzip einer Philologie der Philologie rekonstruiere ich jeweils in Betrachtungen *ex post* einige Akzente meiner Lektürepraxis.

Meine erste Lektüre gilt der ersten Strophe der ›Neunten Elegie‹ aus Rilkes Zyklus ›Duineser Elegien‹ (1923).<sup>3</sup> Sichtbar wird Rilkes Gebrauch von Philosophen (vor allem mit Nietzsche sind er und Lou Andreas-Salomé vertraut) und warum Philosophen den Eindruck gewonnen haben, er sei auch einer der ihren. Ich frage: Wie verändert sich eine philosophische Frage in poetischem Gebrauch?

Daran schließen sich, als erstes reflexives Zwischenspiel, einige Betrachtungen zur Autorität von Texten für die Lektüre in Gestalt der Notwendigkeit in den Texten an. Später wird diese Strophe noch wichtig für den Vergleich mit dem Gedicht, das Heidegger in ›Wozu Dichter?‹ wählt.

Die zweite Lektüre gilt dem Gedicht ›Wie die Natur die Wesen überläßt‹ (1924),<sup>4</sup> das Heidegger nicht nur in den Mittelpunkt seines Aufsatzes stellt, sondern dessen Fortgang Heidegger in seinem eigenen Gedankengang folgt.

Ein zweiter reflexiver Einschub sucht eine Antwort auf die Frage zu geben: Wie *bescheidet* sich die Philologie im Verfolgen der poetischen Arbeit am Sinn (dem ›*certum*‹), also im Verzicht darauf, den Sinn (also die Wahrheit des jeweiligen Werks) auszudrücken? Nicht nur unterscheide ich die ›Wahrheit‹ vom ›Sinn‹ (im Streit zwischen Philosophie und Literaturwissenschaft), sondern ich grenze auch die ›Arbeit am Sinn‹ gegen den ›Sinn‹ (im Streit zwischen Literaturwissenschaft und Philologie) ab. Die ›Natur‹ bzw. die Kreativität des Werks erweisen sich als die genuinen Gegenstände philologischer Reflexion.

Und drittens studiere ich die Verwendung, die Heidegger von dem Gedicht ›Wie die Natur die Wesen überläßt‹ und anderen Gedichten Rilkes in seinem Aufsatz ›Wozu Dichter?‹ macht. Das möchte ich vor dem Hintergrund der Abhandlung

3 Im Folgenden zitiert aus: Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien und zugehörige Gedichte. 1912-1922*, hg. von Christoph König, Göttingen 2023 (Rainer Maria Rilke. Werke. Historisch-kritische Ausgabe, W DE).

4 Im Folgenden zitiert aus: Rainer Maria Rilke, *Gedichte. Zweiter Teil*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden 1956 (Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke, SW II).

›Der Ursprung des Kunstwerks‹<sup>5</sup> (1935/6) und Heideggers Rilke-Aufzeichnungen aus den Jahre 1938/9 in den ›Schwarzen Heften‹<sup>6</sup> tun. Meine Hypothese lautet, dass Heidegger in ›Wozu Dichter?‹ programmatisch eine reflexive Lesart vorschlägt (das Kunstwerk setzt einen Streit ins Werk), praktisch aber eine radikale Lesart durchführt (das Kunstwerk stiftet eine Wahrheit). Die Philologie wäre dann in der Lage, diesen Unterschied zu erkennen. Eine Wortphilosophie vertrete Heidegger, weniger ohne Form als vielmehr ohne Grammatik bzw. Aufmerksamkeit für die Syntax der Werke.

## 2. Philosophie in der Gedanklichkeit eines Gedichts

Die erste Strophe in Rilkes ›Neunter Elegie‹ markiert in der mäandernden Gedanklichkeit des ganzen Gedichts einen ersten Schritt. Es geht in der Elegie zuerst um die Möglichkeit, Mensch zu sein gerade in der radikalen Hinfälligkeit; die weiteren (hier nicht erörterten) Strophen führen weiter zur Frage nach der richtigen Sprachpraxis (das ›Sagen‹), die in der Bildlosigkeit besteht (sprachliches »Tun ohne Bild«, V. 45); weiterhin klärt das Gedicht in der dritten Strophe die Transzendenzfrage (mit dem Hinweis, dass die Engel von den richtig sprechenden Menschen lernen können) und führt am Ende die Frage der anzustrebenden ›Unsäglichkeit‹, also der Verschwiegenheit zur *Unsichtbarkeit* in der letzten Strophe.

Die erste Strophe lautet:

- Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins  
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles  
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem  
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) – : warum dann  
5 Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,  
sich sehnen nach Schicksal? ...  
O, nicht, weil Glück i s t ,  
dieser voreilige Vorteil eines nahen Verlusts.  
Nicht aus Neugier, oder zur Übung des Herzens,  
das auch im Lorbeer w ä r e . . . . .  
10 Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar  
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das  
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. E i n mal  
jedes, nur e i n mal. E i n mal und nicht mehr. Und wir auch  
e i n mal. Nie wieder. Aber dieses  
15 e i n mal gewesen zu sein, wenn auch nur e i n mal:  
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.<sup>7</sup>

5 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders. (Anm. 1), S. 7-68.

6 Martin Heidegger, Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39), hg. von Peter Trawny, Frankfurt am Main 2014 (Martin Heidegger. Gesamtausgabe, Abt. IV, Hinweise und Aufzeichnungen, Bd. 95 des Gesamtwerkes).

7 Rilke (Anm. 3), S. 36.

In meiner kursorischen Erläuterung kommt es mir darauf an, dem *notwendigen Fortgang* in der Strophe zu folgen. Der Notwendigkeit als Autorität der Lektüre wird meine daran anschließende Betrachtung gelten. Zur Notwendigkeit hier gehören die Bestätigung der vierteiligen Komposition in der Syntax und Sprachgestalt der Teile, die Schritt für Schritt die neue Bedeutung der Wörter (das »E i n mal«, das »Schwindenste«) ermöglicht; dazu gehören die Prinzipien der Wortbildung (das »Mal«), die Wiederholung, die die Bedeutung verändert.

Die Elegie beginnt mit einer scheinbar philosophischen Frage. Sie fragt »Warum« (V. 1), wie andere Elegien mit »Wer« (DE 1, DE 5) oder »Wann« (DE 4) bzw. »seit wie lange« (DE 6) einsetzen. Das gehört zum zyklischen Inventar. In der »Neunten Elegie« legen die mit der Frage verbundenen Wörter das Philosophische nahe. Es lässt sich geradezu eine These herauschälen, die die Form der Frage hat. Man könnte in diesem Sinn in den Bildern (»Lorbeer«) und den Abstraktes nahelegenden Wörtern (»Dasein«, »Schicksal«, »Menschliches«, »müssen«) den Zwang als Gegenstand jener Frage bestimmen; sie lautete: Warum sucht man den Zwang, während man ihn vermeidet? So lauten die ersten Zeilen: »Warum [...] / Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend, / sich sehnen nach Schicksal? ...« (V. 1-6) Doch gleich stellt sich heraus, dass alles Begriffliche, das auf den Zwang hindeutet, nur eine einzige, allem gemeinsame Bedeutung hat, nämlich die Bedeutung des einmaligen Moments. Der Zwang, lautet die »Antwort«, die die erste Strophe ab V. 10 gibt, ist die Gültigkeit des Moments: Die Wichtigkeit, einmal irdisch gewesen zu sein, lasse sich nicht bestreiten. Die Antwort auf die Frage nach dem Zwang nennt also nicht den Grund für die Sehnsucht nach dem Zwang, sondern bestimmt die Möglichkeitsbedingung eines bestimmten Zwangs; die Antwort lautet: »Aber dieses / e i n mal gewesen zu sein, wenn auch nur e i n mal: / irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.« (V. 14-16) Die Steigerung ist kraft des Moments möglich und daher gerade dem »Wir« zugänglich. Im Wort »e i n mal« ist der Moment benannt. Das Tempo, das den Ausdruck des gedanklichen Zentrums der Strophe prägt, steigert sich weiter im mit präsentischer Hochstimmung sechsmal wiederholten »e i n mal«. Gegen alle Erwartungen gilt die mit dem Moment gegebene Hinfälligkeit als das eigentlich Irdische. So versteht das Gedicht jede vorgebrachte Vorstellung mit dem Index einer radikal gesteigerten Präsenz. Die Frage nach dem Warum des Zwangs ist kraft der Antwort selbst davon erfasst; die Antwort löst wie alles Begriffliche auch die Frage auf. Die Antwort lautet: Der Zwang als das Unwiderrufbare ist bestimmt als die Möglichkeit, im Moment Mensch zu sein – die Möglichkeit hat Geltung. Darauf wäre die richtige Frage diese gewesen: »Welcher Zwang ist dem säkularisierten Menschen zweifelsfrei möglich?« Aus diesem Grund sage ich eingangs, dass die Frage nur scheinbar philosophisch ist – auch sie ist schon von der poetisch-praktischen Arbeit erfasst. Es geht nicht um das herkömmliche »Schicksal«.

Insofern die Schwindensten (grammatisch im Superlativ) die Remedur darstellen, erwächst die Gegenwehr in der grammatischen Steigerung des schwindenden »Hierseins«. Am Ende ist es von großer Bedeutung, dass selbst diese letzte Spekulation in epistemologisch-ästhetischer Skepsis formuliert ist, mit dem Verb »scheinen« in

der doppelten Bedeutung von scheinbar und schön: »scheint nicht widerrufbar.« (V. 16)

### 3. *Autorität und Notwendigkeit in philologischer Praxis*

Innerhalb des Wissenschaftsimperativs der deutschen Universität (wie sie Wilhelm von Humboldt 1809 konzipierte) haben sich zwei methodische Traditionen im Umgang mit literarischen Werken herausgebildet: eine philologische und eine im engeren Sinn literaturwissenschaftliche. Während die Literaturwissenschaft auf die Einbettung des Werks in allgemeine (verständliche) Regeln zielt, will die Philologie von der eigenen Praxis ausgehen und in der Reflexion der Praxis das Partikulare verstehen. Die Unterscheidung Immanuel Kants zwischen Regeln und der Anwendung von Regeln, für die es keine Regeln gibt, liegt zugrunde: Die Literaturwissenschaft orientiert sich an Regeln, also auf den Begriff gestützte Theorien und Methoden, während die Philologie zu verstehen sucht, was den interpretierenden Philologen in der Anwendung der Regeln leitet, einer Anwendung, die das Ziel hat, dem individuellen Gegenstand gerecht zu werden, ohne von einer Regel auszugehen. Oft greifen Philosophen, die ihre Interpretationen fachwissenschaftlich begründen wollen, auf die Literaturwissenschaft zu (etwa in der Nietzsche-Forschung).

In den zwei Betrachtungsweisen tritt der literarische Gegenstand unterschiedlich hervor. Der Unterschied liegt in den Funktionen, die man dem Text bzw. dem Werk gibt. In der Literaturwissenschaft wird der Text als zugehörig zu allgemeinen, begrifflich fassbaren Kräften oder Strukturen betrachtet. Der Text erhält eine diagnostische Funktion für das Allgemeine, dem er angehört; je nach literaturwissenschaftlicher Methode variiert dieses Allgemeine (die psychoanalytische Literaturwissenschaft nimmt den Text als Ausdruck des psychischen Apparats des Autors; die Diskurstheorie als Medium übergeordneter sprachlicher Prozesse). Dagegen tritt in der Philologie die Dynamik des Werks in den Vordergrund, in der die Partikularität des Werks entsteht.

So lässt sich die Autorität des Gegenstands für die Analyse respektive die Lektüre bestimmen. Im einen Fall ergibt sie sich aus der Übereinstimmung mit Begriffen, im anderen Fall aus der Subjektivität (im Sinn eines starken Subjekts), die das Werk vorstellt. Der Ruf der Literaturwissenschaft, eine große Beliebigkeit in der Analyse von Texten zu vertreten, ergibt sich daraus, dass die Rivalität methodischer Zugänge nicht in der Lektüre, sondern in der theoretischen Debatte entschieden werden soll.

Dagegen steht der philologische Zugang einer Anerkennung der Autorität einer juristischen Rechtsnorm näher, da er von einer Verbindlichkeit ausgeht, die der Text selbst schafft und formuliert; die klassische Formel lautet: *textus sui ipsius interpres*. Anders als in der Rechtswissenschaft ist die Autorität, die der Text als Subjekt beansprucht (er möchte in seiner Individualität respektiert werden), nicht mit einem rechtlichen Geltungsanspruch (und möglichen Sanktionen) bewehrt, sondern setzt die (ethische) Entscheidung des Interpreten voraus, diese Autorität zu achten. Der französische Gräzist und Philosoph Jean Bollack spricht in diesem Sinn von einer »Zwangsphilologie«.

Ist die Autorität freilich anerkannt, lässt sich die Strenge, der die Interpretation unterliegt, der Strenge in der Auslegung von Rechtsnormen vergleichen.

Die philologische Methodenlehre, die den Namen Hermeneutik trägt, zielt darauf, in der Lektüre selbst die erforderliche Verbindlichkeit und Notwendigkeit herzustellen. Grundlegend ist eine Unterscheidung, die Friedrich Schleiermacher schon 1805/6 in den Notizen zu seiner ersten Hermeneutik-Vorlesung in Halle getroffen hat; Schleiermacher hält fest: »Zwei entgegengesetzte Maximen beim Verstehen 1.) Ich verstehe alles bis ich auf einen Widerspruch oder Nonsens stoße 2.) ich verstehe nichts was ich nicht als nothwendig einsehe und construiren kann. Das Verstehn nach der letzten Maxime ist eine unendliche Aufgabe.«<sup>8</sup> Die erste Maxime, die Schleiermacher vorstellt, geht von einer Voraussetzung aus (sei es die der Analyse oder der Exegese), um mit ihr möglichst weit zu kommen – darin bestehe hier das Verstehen. Die zweite Maxime geht von einer Fremdheit aus (oder stellt sie erst, gegen die erste Maxime, her), um sie aufzulösen, indem die Elemente des Texts notwendig aufeinander bezogen werden. Dieser Akt der Konstruktion beansprucht, dem Text gerecht zu werden, indem sie deren Gedanken wiederholt; er nimmt als Grundlage eine Notwendigkeit, die sich im Gegenstand ausbreiten lasse. Nicht eine (philosophisch-ästhetisch begründete) Schönheit ist das Telos der Lektüre, sondern die Notwendigkeit. In solch fremder Notwendigkeit liegt die Autorität, der die Auslegung zu folgen habe. Ist die Autorität nachgewiesen, kommt auch die Interpretation an ihr Ziel.

#### 4. Rilkes Gedicht ›Wie die Natur die Wesen überläßt‹ in philologischer Lektüre

Martin Heidegger stellt in die Mitte seines Aufsatzes ›Wozu Dichter?‹ Rilkes Gedicht ›Wie die Natur die Wesen überläßt‹ aus dem Jahr 1924. Heidegger stellt das Gedicht nicht nur in den Mittelpunkt, sondern er folgt im Aufbau seiner eigenen philosophischen Argumentation dem Gang des Gedichts. Damit behauptet er eine Identität des poetischen und des philosophischen Denkens, eine Wahrheit des Gedichts, die er freilege. Dieser Anspruch und die Konstruktion der Dynamik gilt es zu prüfen. Das Gedicht lautet:

- 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 unseres Seins  
5 nicht weiter lieb; *er wagt uns*. Nur daß wir,  
mehr noch als Pflanze oder Tier,  
*mit* diesem Wagnis gehn; es wollen; manchmal auch  
wagender sind (und nicht aus Eigennutz)  
als selbst das Leben ist –, um einen Hauch

8 Friedrich Schleiermacher, Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik, hg. von Wolfgang Irmund, Berlin, Boston 2012 (Friedrich Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe, Abt. II, Vorlesungen, Bd. 4), S. 6.

- 10 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,  
 15 um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,  
 wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.<sup>9</sup>

Das Gedicht ist in seiner Komposition wie ein Argument aufgebaut. Schon in der Komposition erhebt es den Anspruch philosophisch zu sein. Das ist uns vertraut aus der Lektüre der ›Neunten Elegie‹. Man kann die einzelnen Etappen des Arguments unterscheiden, insofern sie syntaktische Einheiten bilden. Die Syntax bestimmt indes nicht nur die jeweilige Reichweite eines Gedankens bzw. die Etappen des ganzen Arguments im Gedicht, sondern auch die jeweilige Entfaltung des Gedankens. Gerade insofern die Syntax jeweils einen ungewöhnlichen Weg geht, regiert ihre Sorgfalt und entscheidet den Gedanken.

Den Anfang (V. 1-5) macht ein Vergleich (»Wie die Natur [...]«, V. 1); verglichen wird ein Verhältnis von Kraft und möglicher Kontrolle der Kraft – das Verhältnis findet sich einerseits bei den »Wesen« (V. 1) und andererseits bei dem Wir, für das das lyrische Subjekt spricht. Die Kraft ist einmal die »dumpfe[] Lust« (V. 2) (bei den Wesen) und dann (im Ziel des Vergleichs, dem Wir) ein »Urgrund« (V. 4). Beide Mal wird eine Oberfläche ins Spiel gebracht (»Scholle und Geäst«, V. 3, bzw. »Sein«, V. 4), die das Wesen bzw. das Wir vor der eigenen Kraft schützen könnte. Einmal wird der Schutz direkt und ohne weitere Erläuterung ausgedrückt (»schützt«, V. 3), das andere Mal wird mit der Formulierung »nicht weiter lieb« (V. 5) die menschliche Liebe als Bestimmung des möglichen, aber eben nicht gesuchten Schutzes – der Lust entgegengesetzt – genannt. Durch die Verdoppelung des Vergleichs von Kraft und schützender Oberfläche ist das Wort »Urgrund« nicht in der Genetivmetapher eine ontologische Erläuterung des »Seins«, sondern das »Sein« ist – durch das Possessivpronomen »unseres« – dem Urgrund genau entgegengesetzt, parallel zur Erde und zu den Ästen des Baums. Die syntagmatische Verbindung von »Scholle und Geäst« (V. 3) verhindert, dass die Scholle mehr ist als Erde, den später genannten Pflanzen und Tieren zugeordnet, keinesfalls etwas Geistiges im ideologischen Sinn.

Das Gedicht konstatiert, dass das Konkrete keinen Schutz mehr gegen die abstraktere Kraft gibt; wie Erde und Äste ist auch das Sein in der Formulierung ›Urgrund unseres Seins‹ konkret und irdisch und führt dazu, dass das Wagnis als Entfesselung der abstrakteren Kraft ungehindert bleibt. Das »Wagnis ihrer dumpfen Lust« (V. 2) gilt analog zur Wendung »er [d.i. der Urgrund] wagt uns« (V. 5).

Die »Natur« (V. 1) gibt damit für die Pflanzen, Tiere und das Wir gleichermaßen das Gesetz, innerhalb dessen das zweifache Wagnis sich vollzieht; die Natur ist nicht den Pflanzen und Tieren allein zu eigen.

9 Rilke (Anm. 4), S. 261.

Der zweite Gedanke (V. 5-10) gilt dem Unterschied des Verglichenen (»Nur daß wir [...], V. 5); der Unterschied ist schon mehrfach angedeutet worden (im Verhältnis von Lust und ›lieb sein‹, und in der Gegenüberstellung von ›Wesen‹ qua Pflanzen und Tiere und ›Wir‹). Der Unterschied liegt also nicht im Wagnis, dem beide ausgesetzt sind, sondern in der Reflexion, und noch mehr in der bejahenden Reflexion des Wagnisses (»es wollen«, V. 7). Damit ist freilich dieser Gedanke noch nicht an ein Ende gekommen. Ist die Natur die stoische Form (bzw. deren Gelassenheit die Bedingung) des Wagnisses, das von der Lust und dem Urgrund ausgeht, dann kann sie mit dem nun eingeführten »Leben« (V. 9), dessen Merkmal das Wagen seiner selbst ist (insofern die Kraft und die Vernachlässigung des Schutzes innerhalb des Subjekts verortet sind), nicht identisch sein. Nicht die Natur wird überboten, sondern das wagende Leben, das der Natur angehört. Womöglich exploriert das Gedicht die Möglichkeiten der ›Natur‹, die schließlich poetisch wäre (darauf komme ich noch zu sprechen). Wie also ist zu verstehen, dass ein sich selbst aufs Spiel setzendes Wir (dem Leben verbunden) sich aufs Spiel setzt? Womöglich endet der Anspruch des syllogistischen Verstehens hier, wobei das Neue grammatisch in der Form vorerst des Komparativs gefasst ist (mit zweimal »wagender«, V. 8 und 10), die die poetische Form der Zuspitzung vorbereitet.

In der Apposition (die das Adjektiv nötig wiederholt: »wagender«, V. 10) ist die neue komparative Form eingeführt, die den Unterschied schafft. Das geschieht in der Verwendung einer Alltagssprachlichen Wendung nach dem Muster ›er ist um einen Hauch schneller‹. Das Alltagssprachliche wird indes in seinem Wortmaterial ernst genommen: Der »Hauch« (V. 9), als ›Atem‹ zur dichtersprachlichen Idiomatik Rilkes gehörend, hat die Qualität der Verse aus der ›Ersten Elegie‹: »Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen«<sup>10</sup> (DE 1, V. 23 f.). Dort ist die »erweiterte Luft« (V. 25) das Ergebnis des transitiv gebrauchten, schaffenden Atmens: »vielleicht daß die Vögel / die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.« (V. 24 f.) Der Hauch wäre diese »erweiterte Luft«. Rilke stellt sich immer wieder bewusst in die pneumatologische Tradition dichterischen Selbstverständnisses, radikal formuliert im ersten Vers des Sonetts ›Atmen, du unsichtbares Gedicht!‹<sup>11</sup> (SaO II.1, V. 1) Das Atmen ist hier geradezu *definiert* als Gedicht.

Das Leben, die dem Menschen eigene, ihn aufs Spiel setzende Natur-Kraft, ist vom Menschen bewusst sich zu eigen gemacht worden. Diese Überbietung wird benannt als solche (›wagen‹ wird in der syntaktischen Entfaltung paronomastisch zu »wagender«, V. 8) und dann in der Benennung (das Wort »wagender, V. 10, wird zu diesem Zweck wiederholt und vertieft) erklärt: Indem das ›wir‹ das Leben überbietet, schafft das ›wir‹ das, was es nun unterscheidet, namentlich die poetische, pneumatologische Kraft. Wie der Sinn als Komparativ des »wagender« im Insistieren auf dem

10 Rilke (Anm. 3), S. 11.

11 Rainer Maria Rilke, Die Sonette an Orpheus, Aus dem Nachlass des Grafen C. W. und Gedichte 1919-1922, hg. von Christoph König, Göttingen 2025 (Rainer Maria Rilke. Werke. Historisch-kritische Ausgabe, W SaO), S. 39.



Wort sich als Leere erweist, ist auch das neue »Sichersein« (V. 11) paradox in dessen Fehlen neu bestimmt. Dass das nicht stets geschieht in der Natur des Wir (»manchmal«, V. 7), deutet auf einen bald explorierten Unterschied zwischen den Menschen und den Dichtern (die allein das »Manchmal« besetzen).

Die große Zäsur der vier Punkte nach diesem Vorgang markiert eine neue gedankliche Haltung – d. h. die im Vergleich mit Pflanzen und Tieren entwickelte, den Menschen einschließende Natur-*Analyse* wird buchstäblich deplatziert und zu einer Spekulation über einen *Ort*, der abseits ist (»außerhalb«, V. 10; »dort wo«, V. 11). Es ist der im (poetischen) Hauch mögliche Ort, der Ort der »reinen Kräfte« (V. 12), der das »Sichersein« (V. 11) begründet. Der neue Ort und das dort Mögliche verbinden sich im dritten Gedanken (V. 10-12), der vorerst als Resultat des pneumatologischen Vorgangs vor der Zäsur gilt.

Das Spekulative hier besteht in einer paradoxen Gleichsetzung, die dort möglich sei, der Gleichsetzung von »Sichersein« (V. 11, nicht eine begrifflich unabhängige Sicherheit!) und »Schutzlossein« (V. 13). Die Gleichsetzung tritt auf wie eine Hypothese, der im nächsten, vierten, langen, bis zum Ende führenden Gedankenschritt zusätzliche Bedingungen beigegeben werden, damit die Hypothese gültig sein kann.

Eine merkwürdige Verbindung der beiden Formen von Skepsis findet statt, die Rilke einerseits in den »Duineser Elegien« und andererseits in den »Sonetten an Orpheus« zwei Jahre zuvor ausgeprägt hat. Die Elegien gehen vom Leben aus und erproben gedankliche Zugänge zur Transzendenz (den Engeln, dem Tod, der neuen Sprache), die in der Natur der die Elegien prägenden Wiegebewegung von Zauberei und Realitätssinn verlässlich als unredlich abgewiesen werden. Dagegen imaginieren die Sonette, *ohne daran zu zweifeln*, eine künstlichere, poetische, von Orpheus seinerzeit begründete reine Atemwelt, die den Protagonisten in dieser Welt (es sind heutige Dichter) die Frage vorhält, wie sie denn von Orpheus wissen können. Im ersten Sonett ist mit dem Anruf »O reine Übersteigung«<sup>12</sup> (SaO, I.1, V. 1) die Poesie in der Tradition Orpheus' gemeint.

Der zweiten Option gehört das hier vorliegende Gedicht schließlich an; darin wird die poetische Spekulation einer (sicheren) Welt der reinen Kräfte als transzendenter Traum, nach der Zäsur, vom Leben ausgehend, gezeigt, um dann weiterhin die poetische, orphische Realität zu begründen, in der man deren Bedingungen vorführt, ohne sie in Frage zu stellen. Von zentraler Bedeutung ist die paradoxe Spekulation, dass mehr aus weniger entsteht, Schwerkraft aus dem Reinen: Das ist schon mit dem Kretikus im eben erwähnten Sonett II.1 »Raumgewinn« (V. 8) gemeint, dem kürzesten Vers des Doppelzyklus, der in seiner Kürze vorführt, dass nur so, in der Konzentration, der also umgedeutete, *reine* »Raum« erweiterbar ist. In der Manier der orphischen Skepsis wird in der neu gedeuteten Ortlosigkeit als Ort des nun möglichen Geschehens der gedankliche Ursprung der Bedingungsverhältnisse identifiziert: »irgendwo« (V. 15) im Sinn eines nicht identifizierbaren Ortes (ein positives »Nirgendwo«), im Super-

12 Rilke (Anm. 11), S. 11.

lativ der ins Leere geführten Ausdehnung (»im weitesten Umkreis«, V. 15). Der aus den Elegien vertraute Komparativ (»wagender«) wird überboten.

Das hier erreichte Absolutum ist das Resultat einer Gedanklichkeit, die auf Gleichungen aus ist – in der Gleichung verliert sich das zweckhafte Argument und weicht der poetischen, von Nietzsches ›Dionysos-Dithyramben‹ her vertrauten *Steigerung*.

Das »Gesetz« (V. 16) am Ende ermöglicht in einem spekulativen, als poetischer realisierten Raum die gesteigerte ›Natur‹ des Wir, das von den Menschen und deren ›Leben‹ sich unterscheidet – und tatsächlich von Anfang an sich unterschieden hat, wenn das auch nicht sogleich erkennbar war. Der bestimmte Artikel (es heißt: »das Gesetz«, V. 16) zeigt an, dass das Wort nicht als Begriff gebraucht wird, sondern wie ein Wort, das wie alle Wörter des Gedichts seinen ursprünglichen Sinn verloren und in der Verhältnisbildung, die hier die absolute Steigerung bzw. Zuspitzung ist, neu erhalten hat. Das Gesetz im letzten Vers ist somit die gesteigerte »Natur« (V. 1) im ersten Vers des Gedichts. Die Begriffe (Natur, Leben, Offne, Kraft, Gesetz etc.) sind der konkreten Bedeutung am Ende fast völlig entleert.

### 5. Theoretische Betrachtung der (bisherigen) philologischen Praxis

Zur Praxis der Interpretation gehört die aufhebbare Formulierung allgemeiner Prinzipien in der Arbeit am Sinn. Die Formulierung ist nötig, um über das Gedicht sprechen zu können; aufhebbar sollen die Begriffe sein, mit deren Hilfe formuliert wird, um der stets individualisierenden Arbeit am Sinn gerecht zu werden. Im Gang des Gedichts verlieren diese Begriffe das Begriffliche, wenn es darum geht, die Notwendigkeit im Fortgang von Wort zu Wort zu verstehen.

Die Rede von der *Skepsis*, dem Wort, mit dem ich die Lektüre der ersten Strophe der ›Neunten Elegie‹ schloss, und die Rede von der *Zuspitzung* soeben sind freilich von einer höheren Abstraktionskraft, denn sie benennen Prinzipien der Kreativität, die dem Zyklus ›Duineser Elegien‹ wie auch dem einzelnen Gedicht die Möglichkeitsbedingung ist. Die Bedeutung dieser Prinzipien zeigt sich schon daran, dass der Dichter mit deren Hilfe Gedichte, die den Elegien fremd sind, zu identifizieren und zu vermeiden vermag; das führt die neue Historisch-kritische Ausgabe der Werke Rilkes vor. Ein hervorragendes Beispiel ist die gezeigte Rivalität des Elegien-Zyklus mit dem gleichzeitig im Februar 1922 entstehenden Zyklus ›Die Sonette an Orpheus‹. Sind die Sonette dem Rühmen, das eine imaginäre, artistische Welt schafft, verpflichtet, drückt sich in den Elegien der stets *zurückgenommene* Traum von Transzendenz in Gestalt von Tod, Engel, Tierbewusstsein aus. In meinen Beispielen waren es die Wiegebewegung von ›Schwindenstem‹ (das schon an die Leere rührt) und der Einschränkung »scheint«: Diese Wiegebewegung, eben von Zauberei und Realitätsinn, gehört zu den Elegien, so wie die artistische Imagination einer Leere mehr den Sonetten angehört. Beides sind Formen der Skepsis, die auf verschiedene Weisen zur Natur von Rilkes Werk gehört.

Wenn ich von der ›Natur‹ eines Werkes spreche, tue ich das im Sinn einer Erkenntniskritik der poetischen Arbeit. Galt meine erste Zwischenbemerkung der Frage

der Notwendigkeit, so lautet die leitende Frage hier: Welches sind die Bedingungen der Möglichkeit der Notwendigkeit, von der Schleiermacher in der von mir schon zitierten Aufzeichnung aus dem Jahr 1805/6 spricht? Sie kann in der poetischen Skepsis liegen (als Natur der Elegien eben), aber auch an anderen ›Naturen‹ (eben der ›Zuspitzung‹ als Natur eines Gedichts). In meinem Buch ›Kreativität‹<sup>13</sup> über Rilkes ›Duineser Elegien‹ meine ich mit ›Kreativität‹ diese Natur, die die poetischen Handlungen in ihrer Notwendigkeit erzeugt. Gemeint ist also eine Totalisierung aller kreativen Akte, die poetisch am Werk sind, die das Werk vollzieht, und die der Lektüre ihre philosophische Berechtigung gibt. Die Totalisierung in ihren Handlungen ist die poetische Vernunft, die Autoreflexion des Werks, der die Lektüre folgt bzw. die deren Gegenstand ist. Somit wird zentral ein Handlungsbegriff für die Poesie.

Ich komme nun zu Heideggers philosophischer Hermeneutik. Es wird sich zeigen, dass nicht der Sinn und noch weniger die Arbeit am Sinn Ziel seiner philosophischen Auslegung sind. Ich möchte dabei Heidegger von innen her, von seiner Absicht her konstruieren und kritisch-philologisch lesen.

#### *6. Paralipomenon: Heideggers Notate über Rilke in den ›Schwarzen Heften‹*

Eine der ›Überlegungen‹ Heideggers in seinen ›Schwarzen Heften‹, notiert 1938/39 (Nr. 88),<sup>14</sup> gilt Rilke; Heidegger beginnt mit dem Trennenden, das nach 1945, als er Rilke in die Nähe Hölderlins rückt in dem Aufsatz ›Wozu Dichter?‹, überwunden werden soll und ihn insofern orientiert; die mangelnde qualitative Unterscheidung von Tier und Mensch gehört zum einen dazu, und zum anderen das zu persönliche Leiden und – wo Rilke das Leiden auf sich nehme – das ›geschichtlich‹ ungeklärte individuelle heroische Schicksal. Denis Thouard umreißt das Besondere des philosophischen Projekts der ›Schwarzen Hefte‹, das als Projekt ›Sein und Zeit‹ ablösen sollte, zweifach;<sup>15</sup> die Verbindung von Politik und Philosophie tut sich mit der herausragenden Rolle, die die Dichtung erhält, zusammen. Die philosophische Radikalität findet im Nationalsozialismus ein Mittel, sich von der Vergangenheit der Metaphysik zu trennen. Und biete die Dichtung vor 1945 »une nouvelle mythologie du peuple allemand«,<sup>16</sup> so nach 1945 allein noch Spuren des Seins. Der Antisemitismus geht damit einher; er ist nicht obsessiv wie bei Carl Schmitt, sondern identisch mit Heideggers Kritik an der Moderne (Kalkül, Urbanismus, Ökonomie, Intellektualität, Abstraktion), vertreten für Heidegger durch Marx, Freud und Simmel. Das Artistische, das Heidegger an Rilke (und noch mehr an George) bemängelt, gehört zu dieser Kritik der Moderne. Doch Rilke gibt er die Chance, nicht in diese moderne, jüdische Welt verbannt zu werden, sondern zur anderen Welt aufzubrechen, in der das Sein *ex negativo* stets

13 Christoph König, *Kreativität. Lektüren von Rilkes ›Duineser Elegien‹*, Göttingen 2023, 2. Aufl. 2024.

14 Heidegger (Anm. 6), S. 438–440.

15 Vgl. Denis Thouard, *Herméneutiques contemporaines*, Paris 2020, S. 313–350.

16 Ebd., S. 315.

das andere verborgene Allgemeine ist: die Lebensnot ist die »Not des Seyns«,<sup>17</sup> die Historie ist die Geschichte, der persönliche Heroismus ist das Schicksalstragende, der Krieg die Erstreitung der Lichtung. So werden Rilkes »Einsamkeit« und »Schweigen«, von denen Heidegger spricht, als »Vereinsamung« gedeutet. Man kann insgesamt beobachten, wie Heideggers Ahnung sich ihrer selbst bewusst wird; er schreibt eingangs seiner »Überlegung« von 1938/39: »die »Elegien« sind mir unzugänglich – wenn ich auch ihre dichterische Kraft und Einzigkeit inmitten dieser dichtungslosen Jahrzehnte ahne und verehere.«<sup>18</sup> Die metapolitische Radikalität bleibt auch nach 1945 konstant, sie wird nun depolitisiert. Die Emphase von »Wozu Dichter?«, so Thouard, ist in einem alten vorausgehenden Radikalismus begründet, denn schon 1931 ist das dichtende Subjekt gerade und nur in der Sprache des Seins möglich. Diese Emphase knüpft sich nun Rilke vor, nicht ohne Gewalt. Die *Gewalt* als philosophisches Problem in einer Philosophie, die mit der Unzugänglichkeit der Poesie grundsätzlich rechnet, möchte ich nun entfalten.

### 7. Heideggers Philosophie in Rilkes Gedicht

Heidegger misst in »Wozu Dichter?« Rilke an Hölderlin. Maßstab ist der Stellenwert beider in einer »Geschichte des Seins«, die unabhängig von der Literatur- oder Philosophiegeschichte verlaufe und die in der Gegenwart verborgen sei – in der »Weltnacht« einer »dürftigen Zeit«, die dürftig sei aufgrund der Abwesenheit der Götter. Die Dichter können die Wende bringen, indem sie vom Abgrund ausgehen, wo sich noch Spuren der Götter finden. Heidegger argumentiert auf linguistische, von der Wortbildung ausgehende Weise: Da ein »ab« ein »an« voraussetze, könne von der Abwesenheit in der Abwesenheit auf eine Anwesenheit geschlossen werden. So lautet Heideggers Frage: Ist Rilke »ein Dichter in dürftiger Zeit?«,<sup>19</sup> und er bekräftigt Rilkes Anspruch, in Erwägung gezogen zu werden, indem er die Definition einer »dürftigen Zeit« mit dem Vokabular aus einem der »Sonette an Orpheus« (I.19) formuliert; Heidegger schreibt: »Dürftig ist die Zeit, weil ihr die Unverborgenheit des Wesens von Schmerz, Tod und Liebe fehlt.«<sup>20</sup> Die entsprechenden Zeilen lauten in Rilkes Gedicht: »Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, // ist nicht entschleiert.«<sup>21</sup> (I.19, V. 9-12) Freilich bleibe Rilke hinter Hölderlin »in der seinsgeschichtlichen Bahn nach Rang und Standort«<sup>22</sup> zurück. Heidegger lässt die Fremdheit bis an das Ende seines Texts spüren. Er kennt die literarische, von der französischen Literatur her von Rilke neu geschaffene »orphische« Tradition nicht, die von einem absoluten Raum der Kunst ausgeht. Rilke liest zu diesem Zweck die Werke von Flaubert und Mallarmé wie die von Valéry, seinem großen

17 Heidegger (Anm. 6), S. 438.

18 Ebd.

19 Heidegger (Anm. 1), S. 252.

20 Ebd., S. 253.

21 Rilke (Anm. 11), S. 29.

22 Heidegger (Anm. 1), S. 254.

Ideal. Martin Heidegger spürt diese französische Fremde und missachtet die Artistik Rilkes. Dass Rilke der zweitrangige Nachfolger des ›archaischen Sehers‹ Friedrich Hölderlin bleibe, beschränke den Weg des Denkers, über Rilke die ›seinsgeschichtlichen‹ Grundlagen zu erkunden, also wie der Bereich beschaffen sei, in dem die Dichter von den Göttern sprechen können.

Zugleich sieht Heidegger sich selbst noch nicht weit genug in »der Zwiesprache zwischen dem Dichten und dem Denken«, <sup>23</sup> um die ›Duineser Elegien‹ und ›Die Sonette an Orpheus‹, die allein er als ›gültig‹ gelten lässt, auslegen zu können. Umso aufschlussreicher ist der überraschende Befund, dass die Elegien und die Sonette (namentlich I.19, II.28, I.1 und I.3) an den Hauptstellen der Komposition des Aufsatzes die Referenz bilden und dass deren Wörter in Heideggers linguistisch-rhetorische Argumentation eingehen. Diese Argumentation unterwirft sich rhetorisch den Gedichten und gibt sich als Kommentar, doch setzt sie – vor allem mit den Mitteln der Paronomasie, der Apophonie, des Archaismus sowie der Silbenzerlegung, und das alles in der Parallelsetzung von Wörtern aus verschiedenen Gedichten – in den Gedichten den philosophischen Gedanken durch. Die philologische Gattung des Kommentars wird mit Recht aus ihrer hermeneutischen Unschuld geführt und zugleich aber ihrer erläuternden Funktion entrissen. Nunmehr leitet Heidegger aus dem Kommentar den ›Wahrheitsgehalt‹ eines Gedichts her. Der Aufsatz ›Wozu Dichter?‹ ist daher als Vorbereitung einer Auslegung zu verstehen, in der das Vokabular der Elegien und der Sonette restlos der philosophischen Konstruktion unterworfen sein würde.

Heidegger gibt in seinem Vortrag anhand von Rilkes Gedicht ›Wie die Natur die Wesen überläßt‹ (1924) ein Exemplar seiner Denkform. Das Gedicht sei nicht vollendet, doch »im Umkreis der vollendeten Dichtung Rilkes und zeitlich nach ihr« <sup>24</sup> entstanden. Heidegger zieht de facto ein Gedicht heran, dessen Wörter Rilke weitgehend der Referenz entleert – er ist hier freier, und er hält sich zurück gegenüber den Elegien, deren Wörter eine neue idiomatische Bedeutung gewonnen haben (die Zuspitzung in der Misere der Kreatur, den Hinfälligen). Hat er diesen Widerstand gescheut?

Mit der Analyse des Gedichts beginnt in der Komposition des Aufsatzes erst die Beschäftigung mit Rilkes Gedichten, nachdem Heidegger die Rangordnung von Hölderlin und Rilke bestimmt und die vorläufige Unzugänglichkeit für ihn der allein großen Zyklen (›das gültige Gedicht‹, <sup>25</sup> sagt er) erläutert hat. Dazu müsse man im »Sagen des Seins« <sup>26</sup> bewanderter sein, als er es sei; und Rilke sei aufgrund seiner seinsgeschichtlichen Sekundarität gegenüber Hölderlin schwerer zu bestimmen als dieser. So werde er nur über einige »Grundworte« <sup>27</sup> Rilkes im Kontext der oberflächlichen Totalität des Seienden, die Rilke nach ihm schaffen konnte, sprechen. Das

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 252.

26 Ebd., S. 254.

27 Ebd.

ausgewählte Gedicht sei dafür geeignet, weil es als Etüde diese Oberfläche nicht verlasse; Heidegger schreibt: »Wir nehmen das Gedicht als eine Einübung des dichterischen Sichbesinnens.«<sup>28</sup> Innerhalb von Heideggers Absicht ist also entscheidend, zu erkennen, »wie sich für Rilke das Seiende als solches im Ganzen zeigt.«<sup>29</sup> Wie werden, frage ich nun, die Grundworte entwickelt? Geschieht das bei Heidegger auf die gleiche Weise wie bei Rilke? Indem ich diese Fragen zu beantworten suche, wird sich ein unterschiedliches Verständnis von Grammatik herausstellen, nämlich Heideggers Beschränkung der Grammatik auf die Lexik unter Ausklammerung der für Rilke entscheidenden Syntax. Das ist auch in der Literaturwissenschaft der Zeit (vgl. Holthusen 1937)<sup>30</sup> üblich und gibt Heidegger seinen sprachphilosophisch historischen Ort. Heidegger folgt den Wörtern des Gedichts und setzt sie in einen die Wörter argumentativ verbindenden, philosophischen Gedankengang. Er schafft damit ein Modell der sogenannten poetologischen, kurrenten Lektüren, die mithilfe der Elemente eines Werks eine scheinbar individuelle Theorie des Werks konstruieren, deren innere Bestätigung ist, dass sie aufgeht im ausgewählten Material.

Heideggers Stationen des gedanklichen Prozesses durch das Gedicht lassen sich jeweils auf den Begriff bringen. Die Wörter Rilkes werden dafür herangezogen, meist Wörter aus diesem Gedicht, aber auch aus anderen Gedichten; das zeugt von Heideggers Wahrnehmung einer idiomatischen Dichtersprache, doch verfährt er strikt in der Parallelstellenmethode, also ohne die Wörter wie eine Gattung jeweils zu begreifen (>Gattung< im Sinn von Stanley Cavell), nach der Praxis, dass jede individuelle Verwendung in den Gedichten zur Bedeutung der Wörter beiträgt und kein Wort in seiner jeweiligen Verwendung alle Bedeutungen enthält. Die Identifikation von Parallelstellen bringt dem entgegengesetzt den Begriff hervor. Heidegger erweitert das Versammeln von Parallelen auf das etymologische Argument, wobei die Paronomasie (das Spiel mit den Wortwurzeln) oft frei ist gegenüber der Sprachgeschichte, kreativ auf eine Art, die in der Spracharbeit produktive Dichter dazu verführen, in ihm ihresgleichen zu sehen (Paul Celan etwa). Doch: Wenn man es anders denken und sagen kann, wie das bei Heidegger der Fall ist, ist man nicht mehr auf der Seite der Paronomasie; sie gibt dann nur den Schein des Sprechens eines Denkers, einen Schein, den es zu durchschauen gilt. Und die Wörter selbst verdoppelt Heidegger in gedanklicher Figuration, um die Bedeutungen, die für sich erhalten bleiben, in einen Begriff zu ziehen. Die ersten Gedankenschritte gelten den Begriffen >Sein<, >Wagen< und >Mitte<.

In Rilkes Formulierung »Urgrund unseres Seins« (V. 4) achtet Heidegger auf das Possessivpronomen, das das >Sein< spezifiziert (qua Seiendes), womit das Wir sofort dem Sein entgegengesetzt sei. Als dem Seienden und dem Wir entgegengesetztes >Sein< sei es aus der Philosophiegeschichte vertraut; Heidegger schreibt: »Den Grund des Seienden nennt man von alters her das Sein.«<sup>31</sup> Heidegger liest also Rilkes For-

28 Ebd., S. 255.

29 Ebd., S. 254.

30 Hans Egon Holthusen, Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation, München 1937.

31 Heidegger (Anm. 1), S. 257.

mulierung als Genetivus subjectivus und muss dafür das Possessivpronomen übersehen, das er dann wieder beachtet. Aus der Formulierung wird die Formel ›Urgrund des Seins‹, in der das Sein als allgemeiner, nicht auf das Wir partikular bezogener Urgrund bestimmt wird. Beides findet begrifflich zusammen, das Wir (oberflächlich) und das Sein (abgründig): »Das Sein läßt das Seiende [qua Wir] in das Wagnis los.«<sup>32</sup> Das heißt: Wenn es ›unser Sein‹ ist, sind wir gewagt; wenn es aber ›Urgrund des Seins‹ ist, ist das Sein dem Wir entgegengesetzt. Beides zusammen heißt dann für Heidegger: Das von dem Sein unterschiedene, getrennte Wir wird vom Sein aufs Spiel gesetzt und ist insofern wieder mit ihm verbunden. Tatsächlich aber setzt der Urgrund, der den Menschen eigen ist, diese in ihrer spezifischen Lebensform (das Sein als Seiendes) aufs Spiel. Heidegger identifiziert beide Bedeutungen in einem Wort qua Begriff. Der philosophische Wille zur ontologischen Differenz macht sich sofort in seiner Auslegung bemerkbar.

Zum Willen nach Differenz tritt der ontologische Drang zum Ausgleich. Das ›Wagen‹ darf nun nicht einseitig sein. So erhält ein etymologisches Argument seinen Zweck. Das ›Wagen‹ wird auf die ›Wage‹ bezogen; Heidegger schreibt: »Das Wort Wage in der Bedeutung von Gefahr und als Name des Geräts kommt von wägen, wegen, einen Weg machen, d. h. gehen, im Gang sein. Be-wägen heißt auf den Weg und so in Gang bringen: wiegen. [...] Wagen heißt: in den Gang des Spieles bringen, auf die Wage legen, in die Gefahr loslassen. Damit ist das Gewagte zwar ungeschützt, aber, weil es auf der Wage liegt, ist es vom Wagnis einbehalten. Es ist getragen.«<sup>33</sup>

Die etymologische Entzweiung und die dann folgende philosophische Identifikation von Wagnis und Wage, als eine Art von Heidegger unterlegtes Tiefenbewusstsein von Rilkes Gedicht vorgeführt, hat den Zweck, in der Lektüre das oben von mir ausgeführte Paradox des Sicherseins im Ungeschützten zu beruhigen, heimisch zu machen, nicht die Fremdheit zu erhalten (von der Schleiermacher spricht); im Drang zur Heimat erkennt Bernhard Böschstein den ›Willen‹ von Heideggers ›Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung‹ (erstmal 1944 veröffentlicht).<sup>34</sup> So führt Heidegger als ausgleichenden Begriff den der ›Mitte‹ ein, den das Gedicht nicht kennt, der indes zur Idiomatik Rilkes gehört, und zwar bewerkstelligt das Heidegger über das Wort »Schwerkraft« (V. 11) im Gedicht; Heidegger zitiert das andere Gedicht ›Schwerkraft‹<sup>35</sup> mit dem ersten Vers »Mitte, wie du aus allen«, ruft weiterhin das Sonett ›O komm und geh‹<sup>36</sup> (II.28) auf (»die unerhörte Mitte«, V. 11) und kommentiert das nunmehr Begriff werdende, supplierte Wort ›Mitte‹: »Sie [die Mitte] ist der Grund als das ›Mit‹, das mittelnd das eine zum anderen hält und alles im Spiel des Wagnisses versammelt. [...] Die reine Schwerkraft, die unerhörte Mitte [das Rilke-Zitat ist

32 Ebd.

33 Ebd., S. 259.

34 Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main 1944.

35 Rilke (Anm. 4), S. 179.

36 Rilke (Anm. 11), S. 66.

erweitert:] alles Wagens, die ewige Mitspielerin im Spiel des Seins ist das Wagnis.«<sup>37</sup> Maximale, sichere Identifikation überwiegt.

Die reine ›Mitte‹ bildet in Heideggers Aufsatz den Übergang zum nächsten ›Grundwort‹ in Rilkes Gedicht, dem des ›Offenen‹. Auch hier entsteht ein Begriff, insofern er – im Anschluss an die ältere Abhandlung ›Der Ursprung des Kunstwerks‹<sup>38</sup> – einen gedoppelten Gedanken einführt; er ist die reine Mitte (als eingeschränkte) und zugleich ein Streit, dem Menschen eigen, zwischen Eingelassensein ins Offene und Ausschluss, so dass im Ausgeschlossensein allein das Offene *verborgen* zugänglich sei. Von dieser Position her muss das ›Wollen‹ in V. 7 konstruiert werden. Es kann nicht die Identität mit dem Wagnis sein, sondern gerade als bewusster Akt stellt er sich diesem entgegen, behindert die Öffnung. Das ist in Heideggers philosophischem Denken nur möglich, wenn das ›Wollen‹ extern bestimmt wird – als Begriff Heideggers. Daher fügt Heidegger hier seine Technikphilosophie ein. Eine Welt sich vorstellen, meint darin nicht epistemologisch eine Erkenntnisform, sondern ein Gebrauchen der Welt. Ein langer Exkurs über Wissenschaft und Technik im Zeichen der atomaren Bedrohung und über den totalen Staat ist eingeschoben, im Gefälle des Europäischen zum noch weiter abgewerteten, verstockten Amerikanischen. So meine das Gedicht nicht, »der Mensch sei noch ungehemmter als jene Wesen [Pflanze und Tier] ins Offene eingelassen.«<sup>39</sup> Sondern es gehe – statt der syntaktisch entwickelten Steigerung im Gedicht – um eine Zurücknahme des Abschieds vom reinen Bezug, indem man sich dem aufgrund des Vorstellens notwendigen Wollen hingibt: »sie sind wollender, insofern sie williger sind.«<sup>40</sup> Von der ›Sorge‹ (abgeleitet radikaler als gewohnt in einem paronomastischen Ausflug ins Lateinische aus ›sicher‹ – ›securus‹ – ›sine cura‹ – ›Sorge‹) – von der Sorge des ungeschützten Sichdurchsetzens in der Technik befreie der Mensch sich durch die Abkehr von der Abkehr vom Offenen, das durch die Vorstellung im technisch konzipierten Offenen erfolgt ist. Heidegger kann sich dualistisch nur eine Aufhebung des durch die Technik festgelegten Schutzlosseins vorstellen, nicht von dessen Radikalisierung (dem Sinn der Wendung ins Offene, vgl. V. 13 f.); er schreibt: »Das Schutzlossein birgt nur, insofern wir es schon gewendet haben.«<sup>41</sup> Das eine muss im anderen enthalten, beheimatet sein.

Es folgen nun freiere Gedanken über die Sprache der Dichter, in denen deutlich wird, dass Heidegger sich in der doppelten Bedeutung des Offenen verstrickt. Einerseits gelte es, von der Bindung an die Vorstellung auszugehen bzw. sich ihr hinzugeben, um in ihr das verborgene Offene zu fassen. Andererseits verspreche der »Hauch« (V. 9) des Gedichts das andere Verhältnis zum Offenen, das sonst den Tieren und deren reinem Bezug vorbehalten bleibe; es wäre, wie Heidegger schreibt, »ein anderes Sagen als sonst das menschliche Sagen ist.«<sup>42</sup>

37 Heidegger (Anm. 1), S. 260.

38 Heidegger (Anm. 5).

39 Heidegger (Anm. 1), S. 265.

40 Ebd., S. 274.

41 Ebd., S. 276.

42 Ebd., S. 293.



Andrea Kern hat im Heidegger-Handbuch einen Interpretationskonflikt im Urteil der Philosophen über ›Der Ursprung des Kunstwerks‹ aufgezeigt, der womöglich den Aufsatz ›Wozu Dichter?‹ prägt und in dem die Philologie den performativen Widerspruch in Heideggers Aufsatz identifizieren kann.<sup>43</sup> Kern spricht von einem Konflikt zwischen einer *revolutionären* Lesart einerseits (die Rorty und Gadamer verteidigen), nach der Heidegger den »Prozess des Sich-ins-Werk-Setzens der Wahrheit als den einer Stiftung der Wahrheit«<sup>44</sup> auffasse, die einen neuen Maßstab für Wahrheit gebe. Statt dessen (und das ist Kerns Position, die sie mit Christoph Menke etwa teilt), also statt der Stiftung gehe es Heidegger um die »Schaffung eines neuen *Verständnisses* von Wahrheit«, <sup>45</sup> das in der Kunst an das bedeutungshaft Seiende (das Beispiel ist das Leuchten der Farben in einem Bild van Goghs) gebunden sei. Daraus ergebe sich das Konzept des *Streits*, von dem ich bereits andeutungsweise gesprochen habe, es ist der Streit zwischen Verstehen (wir richten uns auf die aufgestellte Welt) und Nicht-Verstehen (des bedeutungshaft Seienden). Oder wie Kern resümiert: »Beide Bewegungen jedoch bedingen [im Streit] einander. Denn nur indem wir uns auf das bedeutungshaft Seiende beziehen, kann sich uns überhaupt eine Welt eröffnen. Das bedeutungshaft Seiende ist der tragende Grund unseres Verstehens. Und nur indem wir uns auf eine Welt beziehen, kann uns das Gegebensein dieses bedeutungshaft Seienden als etwas erscheinen, das in unser Verstehen dieser Welt nicht einholbar ist.«<sup>46</sup> Für Heidegger ist nach dieser reflexiven Lesart die Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit das *Zeigen* des Streits.

Welche Option wählt Heidegger gegenüber Rilkes Gedicht? Meine Vermutung besteht in einer Engführung der beiden Optionen in Form eines performativen Selbstwiderspruchs, der in die konkrete Praxis des Aufsatzes eingelassen ist (ob das rückschließend auch für den Ursprungsaufsatz gilt, ist hier nicht mein Gegenstand): Insofern er sich in Grundworten und Komposition dem Gedicht fügt, scheint er sich mit der Streit-Dialektik der Vorstellung des Offenen zu begnügen (das wäre der Schein des Streits als Programm) und ihr zu folgen. Doch wo er sein Denken rücksichtslos mit Gewalt durchsetzt, ist dessen direkter Zugang ins Offene beansprucht. Diese performative Engführung, die den Schein erzeugt, dem Gedicht zu folgen, ist die angenommene Zweitrangigkeit des Materialen, und das heißt nun genauer: der Grammatik als Syntax. Es macht genau den Unterschied, die Wendung »es wollen« ohne syntaktische Referenz, ohne »es« zu lesen (und die Spekulation auf das ›wollen‹ auszurichten) oder eben mit dem Pronomen – und den Zusammenhang im Satzgefüge verstehen zu wollen.

43 Vgl. Andrea Kern, ›Der Ursprung des Kunstwerks‹. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit, in: Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dieter Thomä, unter Mitarbeit von Florian Grosse, Katrin Meyer und Hans Bernhard Schmid, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2013, S. 133-143.

44 Ebd., S. 140.

45 Ebd., S. 133.

46 Ebd., S. 140.

Wogegen Heidegger sich durchsetzt, rekonstruiert eine kritische, philosophisch reflektierte Philologie in ihrer dynamischen Lektüre.<sup>47</sup> Die philologische Lektüre – sie geht ohne eigene Ästhetik vor – entdeckt gewissermaßen die ›Farben‹ des Gedichts genau in der Grammatik und der von ihr ermöglichten Komposition; die Handlungen unseres Gedichts haben sich als Zuspitzung erwiesen. Gegenstand solcher Lektüre sind alle poetischen Handlungen in der Arbeit am Sinn, wie sie der Text vollzieht; und sie bezieht sich dabei skeptisch auf die Kreativität als deren Totalität bzw. Natur. Die Handlungen erlauben dem Werk sinnhaft zu sein, ohne dass es auf einen Sinn reduziert wird, als würde ein Werk ›eigentlich‹ dies oder das meinen. Gibt die Natur die Regeln, so die Arbeit am Sinn die Bedeutung.

Wenn diese Lektüren die Arbeit am Sinn in den Werken vorführen, und das tun im Bewusstsein, dass die Rekonstruktion der Handlungen das Mittel darstellt, Hypothesen zum Sinn überprüfbar zu machen, so ist das nötig, da Sinnaussagen ebenso unvermeidlich sind, wie sie zugleich das Potential der Gedichte einschränken. Die Kreativität ist so die Kontrolle aller und gerade auch der starken Sinnaussagen; sie sorgt in ihren Handlungen dafür, dass das vorliegende poetische Gebilde sinnhaft ist, und zugleich kontrolliert ihre Rekonstruktion in der Lektüre die übliche Art, vom Sinn zu sprechen. Eine Sekundarität ist nötig, eine Bescheidenheit, als deren Anwalt ich die kritische Philologie verstehe.

*(Prof. Dr. Christoph König, Lehrstuhl für Neuere und neueste deutsche Literatur, Universität Osnabrück, Neuer Graben 40, 49069 Osnabrück; E-Mail: christoph.koenig@uni-osnabrueck.de)*

47 Womöglich ist Heidegger dieser Widerspruch bewusst – und kein Problem, weil für ihn das Gedicht, das er wählt, als minderes Gedicht der Vorstellung wenig Widerstand leistet. Zumindest enthebt ihn dieses ästhetische Urteil der Sorgfalt. Womöglich hat er auch die poetische Arbeit im Gedicht erkannt und möchte die dort in der Gleichsetzung sich vollziehende Steigerung und den damit einhergehenden, artistischen Bedeutungsverlust der Begriffe philosophisch, Gehalt stiftend aufhalten.