

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 76 (1996)
Heft: 11

Rubrik: Kultur

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Peter Por,

Studium, Promotion
(Hungaristik, Romani-
stik, Ästhetik), erste
Aufsätze und Buchver-
öffentlichungen in
Ungarn, 1979 politi-
sches Asyl, Gastdozent
in Siegen, Habilitation
(Allgemeine und ver-
gleichende Literatur-
wissenschaft). 1983
Gastprofessor in Nancy,
seit 1985 wissenschaft-
licher Mitarbeiter des
Centre de la Recherche
Scientifique. Wichtige
Publikationen: «Der
Körper des Turmes.
Essays zur europäischen
Literatur von Schiller
bis Valéry», Frankfurt
1988; «Stilepoche.
Theorie und Diskussion.
Eine interdisziplinäre
Anthologie von Winkel-
mann bis heute», Frank-
furt 1990; «Die orphi-
sche Figur zur Poetik
von Rilkes ›Neuen
Gedichten›», Heidelberg
1997 (im Druck).

Für Ivan Fónagy

PAULUS – DOSTOJEWSKIJ – RILKE

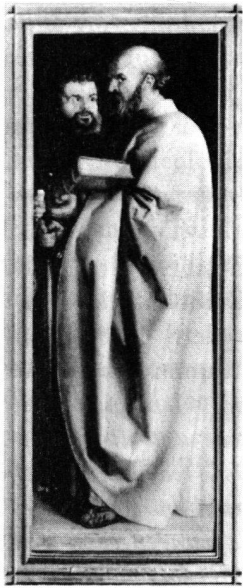
Kreuzwege der Ikonopoiesis und des Ikonoklasmus

*Jede Gemeinschaft wird in Zeichen geschaffen und gebrochen.
Im Sinne dieses Gesetzes hat Paulus den Triumph der christ-
lichen Welt und Dostojewskij ihre Verleugnung verkündet.
Unmittelbar durch seine Verbundenheit mit dem «Russischen»
inspiriert, hat Rilke den Konflikt in dieser Tradition schärfer
und konsequenter wahrgenommen, als allgemein bekannt.*

Was Zeichen sein kann, hat Paulus an der Entstehung des christlichen Systems genauer als alle seine Schicksalsgenossen begriffen: Unter den Aposteln war er der erste, der Christus nicht mehr gesehen, die Passion nicht mehr miterlebt, sondern ihn erst in einer Vision und Halluzination, als Zeichen erfahren hat. Das Zeichen, das ihm zuteil wurde: «und plötzlich umstrahlte ihn ein Licht vom Himmel her»; «und hörte eine Stimme» (Ap. 9, 3–4), wiederholt und bekräftigt für ihn persönlich die Erlösung, aber es bekräftigt sie auch als einen nie vorher gewesenen Bruch in der göttlichen Geschichte der Menschheit: «Aber von der sechsten Stunde an kam eine Finsternis über die ganze Erde bis zur neunten Stunde.» «Und siehe, der Vorhang im Tempel zerriss von oben bis unten in zwei Stücke» (Matth. 27, 45, 51). So beschrieb der Zeuge den Tod des Gottessohnes, den Paulus als ein eigen gewordenes Zeichen erfährt: «Und er konnte drei Tage lang nicht sehen und ass nicht und trank nicht» (Ap. 9, 9). Das, was für die Apostel ein unmittelbares Wunder war und sich über jeden Zweifel verwirklichte, nämlich die Erlösung der Menschheit in einem neuen System der Welt, hat Paulus erst nachträglich als Zeichen, ja als Bruch-Zeichen erfahren: Gott, der Christus, ist ihm in der Verdunkelung des bisher bestehenden Universums erschienen. Wohl deshalb hat er schärfer als alle den unauflösbaren inneren Gegensatz in der Setzung dieses und jedes neuen Zeichens

begriffen. Das wahre Zeichen wird nicht dazu gesetzt, um den Glauben, die Communio zu schaffen, sondern es wird aus dem Glauben, aus der Communio heraus gesetzt und vernommen: «Ich will durch Leute mit fremder Sprache und durch Lippen Fremder zu diesem Volk reden, und auch so werden sie nicht auf mich hören», spricht der Herr. Somit sind die Zungenreden zum Zeichen nicht für die Gläubigen, sondern für die Ungläubigen, die Rede aus Eingebung aber nicht für die Ungläubigen, sondern für die Gläubigen» (1. Kor. 14, 21–22). Der ungeheure Auftrag, den er dann in Reisen und Briefen nach allen Himmelsrichtungen verfolgte, lässt sich auch als eine Sendung interpretieren, gerade diesen Gegensatz zu überwinden. In der Errichtung des neuen Sinns für die Welt der Schöpfung, für Gott, Gesetz, Sünde und Gnade musste auch die Gemeinde, das Universum schlechthin unter das neue Zeichen gesetzt werden. Es wird bekanntlich grösstenteils Paulus zugeschrieben, dass sich der Christus-Mythos in der Welt verbreitete und dass die Insignien des Erlösers, wie sie sich dann endgültig gestalteten, so das Brot (des eigenen Körpers) und die Fahne (seines Heers von Seelen), das Weltbild des grossen «Volks» der «Gläubigen» über lange Zeit hinweg in der Harmonie von Zeichen und Gemeinde beherrschten.

Diese Harmonie war so zwingend, dass sich zu Beginn der Moderne, mit der radikalen Verleugnung des Erlöser-Mythos'



Albrecht Dürer: Vier Apostel (Ausschnitt: Paulus), 1526, München, Alte Pinakothek.

und des Mythos' von der erlösten Menschheit, auch die Insignien, die Zeichen verwirrten, mehr noch: Das Zeichen selbst, wie *Jesus* es durch seine Wunder gesetzt und Paulus für die universale Menschheitsgemeinde begriffen hat, ist angezweifelt und ausgehöhlt worden. Die Parabelfigur des Grossinquisitors in *Dostojewskijs* Roman «Die Brüder Karamasow» nimmt die Erlösung zurück und erklärt die Menschheit für ewig unerlösbar. In seiner grossen Tirade gegenüber dem Erlöser wirft der Inquisitor konsequent und grausam die wundersame Setzung der neuen Zeichen und verwendet in einem brutalen Bildbruch die göttlichen Insignien. «Aber Du hast das absolute Zeichen verschmäht, das Dir angeboten wurde und womit Du alle hättest zwingen können, Dich ohne Widerrede anzubeten – die Fahne des irdischen Brotes»¹, so depraviert der aufgeregte Grossinquisitor die Vergeistigung des irdischen Lebens durch die wundersame Brotvermehrung und durch die wundersame Verwandlung des Körpers des Gottsohnes zu einer verfehlten Gaukelei, um dann die rohe Formel zu setzen: «In dem Brot wurde Dir eine unanfechtbare Fahne angeboten.» Indem er die beiden, offensichtlich unvereinbaren, Insignien direkt miteinander verbindet und identifiziert, legt er ihre endgültige, unerlösbare Disharmonie bloss und bricht damit die Einheit der Gemeinde in der Welt, die in diesen Zeichen bestehen sollte. Zu seinem Gesprächspartner, dem Erlöser, der so vollkommen vergeblich wiederkehrte, dass er nicht einmal mehr gekreuzigt werden braucht, sagt der Grossinquisitor, dass die Welt, «die Gemeinschaft» nicht in den verwirrten göttlichen Zeichen bestehe, sondern in der Communion mit dem Bösen: «Wir sind nicht mit Dir, sondern mit ihm.» Die Lehre der Parabel ist so allgemein gehalten und zugleich so hart formuliert, dass sie sowohl die Personen als auch die Handlung des Romans – und dies bedeutet: die Welt – bestimmt. Nachdem er der Parabel zugehört hat, erkennt Aljoscha Karamasow den Teufel in der sich entfernenden Gestalt seines Bruders. Das unmittelbar darauffolgende Gespräch zwischen Iwan und Smerdiakow, wo der Mord an den Vater endgültig entschieden wird, beherrschen zwei Wörter «*tschört*» und «*znak*», Teufel und Zeichen. In der totalen Verleugnung

des Systems «der Gläubigen» hat Dostojewskij ebenso wie Paulus in seiner christlichen Sendung begriffen, was Zeichen, was Setzung eines Zeichens ist. Am Anbruch der Moderne sind die Zeichensprache und die elementaren Zeichen selbst wieder dem «Volk» zum Auftrag gestellt worden, und mit diesem «Auftrag» sind einige Strömungen in der modernen Zeichen-Kunst einer Sendung gefolgt, die ebenso metaphysisch begriffen und ebenso transzendent ausgerichtet ist wie die christliche.

Wirrwarr der Zeit-Zeichen in der christlichen Welt

Das Christentum, den Mythos und besonders die Person Christi hat *Rilke* stets betont frei behandelt stets bis zur Blasphemie verwandelt, und in einer Briefstelle sogar explizit und zugleich irritiert abgelehnt («wer ist denn dieser Christus, der sich in alles hineinmischet»)². Doch zum Thema selbst, zur «Figur» und ihrem Bild- und Zeichenbereich, ist er von den frühen «Christus-Visionen» an bis zum *Danteschen* Ort in der «Zweiten Elegie» und nach dem grossen Elegien- und Sonettjahr in der letzten Periode der Suche und Entwürfe immer wieder zurückgekehrt. Seine anhaltende Auseinandersetzung mit dieser Thematik, welche die Struktur des «Stunden-Buchs» grösstenteils bestimmt und auch die vielfältigen Gestalten der «Neuen Gedichte» merkwürdig prägt, galt gewiss nicht dem (an sich abgelehnten) Motiv selbst, sondern dem Ansatz zur Übernahme und Verwandlung des totalen Zeichensystems, das sich im Mythos verwirklichte und verkörperte: dem Zeichensystem des nachantiken Europa. In die Schlüsselstellen des Lebenswerks wiederum setzte er das konventionellste Zeichen des vorchristlichen wie auch des christlichen Zeit-Universums: die Uhr; und er hat dieses Zeichen-Ding bis in Häretische, Feindliche und Phantasmagorische deformiert. Führen wir hier drei Ansatzpunkte an. Am Anfang steht das Gedicht «Herbsttag» mit dem archetypischen und bereits deformierten *Bild* des Sonnenuhr-Schattens vom Herrn aller Zeiten auf der Erde bzw. das Bild, das *Rilke* ungefähr zur gleichen Zeit verfasst hat und in dem *Rodin* als göttlicher Schöpfer eines (noch) universalgültigen Lebens gestaltet wird: «Das

¹ Hier, wie auch im folgenden, zitiere ich nach der gängigen deutschen Übersetzung, aber korrigiere sie an den Stellen, wo die Übersetzer den kühnen Bildbruch etwa abgeglättet haben: Fjodor M. Dostojewskij: *Die Brüder Karamasow*, übers. von Hans Ruoff und Richard Hoffmann, München 1983⁵, 343.

² Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt 1976.

Leben, das in den Gesichtern wie auf Zifferblättern stand, leicht ablesbar und voll Bezug auf die Zeit...» Dann folgte die Verwandlung des mittelalterlich-göttlichen Zeit-Zeichens. Die frommen Leute bauen eine «Kathedrale» mit einer schwerwiegenden Uhr: «und sie hängten schliesslich (...) Gewichte» als ewiggültiges «Zeichen» auf; die ganze Konstellation «richte(t)» sich aber «plötzlich» und katachrestisch nach der paradoxalen Figur der Zeiger, die eine nie-erfahrene Zeit verzeichnen: «weitergehn mit ausgehängtem Schlagwerk / und entflohn vor seinem Zifferblatt» (Gott im Mittelalter). Am Endpunkt (diesmal gänzlich am Endpunkt: Nach diesem Bild hat Rilke den Topos nicht einmal mehr in den späten Entwürfen aufgenommen) steht die denkbar radikalste Umkehr des Zeichens in der wahnsinnigen und totalen «Aufgabe», die sich im Roman der «hohlen Form»³ «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» Nikolaj Kusmitsch stellt: Er versucht, dem kosmologischen Urphänomen der einheitlich geteilten Zeit, d. h. der Zeit schlechthin, zu entkommen. Die Gestaltung des stets geänderten, stärker entstellten Topos ist nicht so spektakulär wie etwa manche blasphemische Verwandlung in den «Neuen Gedichten»; sie ist allerdings expliziter und radikaler. In der Reihe der konsequent weitergeführten Figuren, an deren Endpunkt die Nichtgestalt («Nichtgesicht», so heisst es gleich am Anfang des Romans) steht, kehrt Rilke den Topos der kosmisch vorausbestimmten Übereinstimmung, die Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem per se in das Zeichen der eigenmächtig gesetzten Äquivalenz, in den Bruch zwischen Zeichen und Bezeichnetem, um. In der äussersten Gestalt des eigenen Topos erkennt Rilke denselben Hauptkonflikt des Zeichens, den Dostojewskij am Anfang der Moderne als den gotteslästerlichen Wirrwarr der heiligsten Insignien der christlich-paulinischen Gemeinde begriffen hat.

Russische Zeichen

Ob Rilke bei der Konstruktion seiner am schärfsten verkehrten und gebrochenen Bilder und Figuren der Dostojewskijsche Ansatz gegenwärtig war? In dem allgemeinen Kontext des «Russischen» gesehen, in dem Rilke auch Dostojewskijs Werk wahr-

genommen hat: sehr wahrscheinlich ja; den Umstand, dass Nikolaj Kusmitsch ausgerechnet einen russischen Namen trägt, wofür gar keine epische Berechtigung vorliegt, sollte man, wie sich dies aus anderen Spuren vernehmen lässt, viel präziser nehmen als dies üblich ist. August Stahl hat aufgrund des frühen, ausserzyklischen Gedichtes «Die Znamenskaja», das Rilke etwa einen Monat vor dem «Buch des mönchischen Lebens» verfasst hat, die Vermutung nahegelegt, dass das Gedicht in etwa das Gestaltungsprinzip des dreiteiligen Zyklus veranschauliche; dieser wäre also unter dem unmittelbaren Einfluss der Ikonen-Malerei entstanden. Stahl hebt auch hervor, dass der Titel etymologisch das Wort «znamenie», Zeichen, beinhaltet, das nach seiner Auslegung bei Rilke die Ikone bzw. die Ikonen-Malerei bedeuten soll. Sein Ursprung sei auf die Bibel (Jesaja 7, 14) zurückzuführen⁴. Aufgrund eines anderen, kaum beachteten Werks Rilkes lässt sich seine Vermutung nicht nur bestätigen, sondern in einer wesentlich präziseren Form ausführen: Manche Wendungen in seiner Übersetzung des «Igor-Liedes»⁵ zwingen zu der Behauptung, dass die bewusste Frage nach dem Zeichen und seiner Bedeutung auf Rilkes Aufenthalt in Russland zurückgeht, auf die Art, wie er die russische Kunst und die russische Sprache wahrgenommen hat, was wiederum das «Russische» schlechthin sein sollte. Den Text hat Rilke bekanntlich während seiner russischen Reisen, also 1899/1900 kennengelernt und zwischen 1902 und 1904 ins Deutsche übertragen. In diesen Jahren sind die Gedichte des «Stunden-Buchs», viele Gedichte aus dem «Buch der Bilder» und darüber hinaus die «Cornet»-Erzählung und die «Geschichten vom lieben Gott» entstanden; die meisten sind unmittelbar geprägt durch die Frage nach dem Zeichen, und der Band der Erzählungen ist dazu komponiert worden, um diese, in einer zusammenhängenden, durchkomponierten Reihe von Parabeln immer wieder neu zu stellen.

Rilkes Semiotik aus der Metaphysik des «Russischen»

In dem alt-russischen Epos muss Rilke erkannt haben, dass das russische Wort «znamja», («Fahne») etymologisch unmittelbar auf das Wort «znamenie» («Zeich-



Fjodor Dostojewskij,
© Athenäum Verlag.

3 So hat Rilke selbst den Roman bestimmt, in seinem Brief an Lotte Hepner vom 8. Oktober 1915.

4 August Stahl: «Rilke und die Kunst der Ikonenmalerei», in: Blätter für die Rilke-Gesellschaft, Nr. 7/8, 1980/81, S. 84–91.

5 «Das Igor-Lied, Eine Heldendichtung», Leipzig 1985.

chen») zurückgeht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er aus der Kenntnis eines parallelen deutschen Wortgebrauchs heraus auf diese Etymologie aufmerksam geworden ist, nämlich dass in der Zeit des Dreissigjährigen Krieges im Deutschen das Wort «Feldzeichen» für «Fahne» verwendet wurde. So hat er in seiner Übersetzung die Einheit sogar viel deutlicher hervorgehoben, als sie im Original tatsächlich anzutreffen ist. Im Laufe der Erzählung von den harten, militärischen Geschehnissen kommen diese Wörter in Rilkes Übersetzung oft (und an einer Stelle sogar abweichend vom Original) und zuweilen an besonders pointierten Stellen vor. «Zeichen» und «Fahne» verweisen in ihrem einheitlichen Sinne aufeinander. Am Ende des Textes, nach den wiederholten Bildern mit den verschiedenen «Fahnen», konnte Rilke der Versuchung nicht widerstehen, das Syntagma zu setzen: «dem Fürsten zum Zeichen». Im Original steht aber dieses Syntagma nicht (nach dem Wortlaut: «Ovlur pfeift über den Fluss, als riefe er ein Pferd/ damit der Prinz es versteht»); ja selbst im Deutschen wirkt es, da semantisch wenig zwingend, eigenartig und gewichtig. Es soll zweifelsohne, über den Kontext hinaus, andeuten, dass der ganze Text «dem Fürsten zum Zeichen» gesetzt ist. Beinahe könnte man sagen, der Text ist «dem Fürsten zum Zeichen» als «Fahne gestammelt» worden, denn es steht das gleichermassen überraschende Bild im Text: «Rauch fällt ab, und die Fahnen stammeln.» (Nach dem Wortlaut: «Der Staub bedeckt das Schlachtfeld, die Fahnen sprechen».) Das letzte Bild ist nicht minder katachrestisch als die Formel, in welcher der Grossinquisitor die endgültige Verwirrung der Erlösung und ihrer Zeichen zusammenfasst – es ist aber umgekehrt auf die Erlösung hin ausgerichtet: Rilke mag in der überlegen verfassten und ungeheueren Katachrese den Geist und seine erlösenden Zeichen wiedererkannt, gleichwie geschaffen haben, den er im Raum und in den Schriften seiner russischen «Heimat» (wie er das Land oft bezeichnete) stets entdecken wollte.

«Die Fahnen stammeln», «Dem Fürsten zum Zeichen»: Diese Sätze, die im Original gar nicht bzw. nur in einer konventionellen Metapher stehen, drücken das semiotische wie auch metaphysische Prinzip aus, das Rilke offensichtlich «im Russischen» für



Alice Bailly: Un après-midi dans le jardin de la «Fluh» sous le charme des idées de Rilke (Ausschnitt), Insel Verlag, Frankfurt am Main.

sich entdeckt hat. Gemeint ist die Problematisierung des Bezuges von Zeichen und Bezeichnetem. In seiner ersten Periode hat er den Bezug mit Vorliebe als Gleichwertigkeit von dem Begriff «Zeichen» und seiner Veranschaulichung in der «Fahnen»-Ikone bedichtet; das Prinzip wird aber erst in dem (wahrscheinlich orientalisch gefärbten) Äquivalenz-System der «Sonette an Orpheus» seine endgültige Gestalt finden.

Dieselbe Fragestellung stellt den stets gegenwärtigen Blickwinkel für seine Dostojewskij-Lektüre dar. Das Werk des grossen Ikonoklasten, Bild-Zerbrechers der Moderne, hat Rilke viel stärker geprägt, als dies allgemein bekannt ist; er hat den Namen über Jahrzehnte hinweg mit einer betonten, nicht-künstlerischen, sondern existentiellen Bewunderung hervorgehoben. Weder über einen seiner grossen literarischen Inspiratoren (Maeterlinck, Jacobsen, Hölderlin, Valéry, vielleicht auch Tolstoj) noch über die bildenden Künstler (die Worpssweder, Rodin, Cézanne, Greco oder gar Klee) hat Rilke ähnliche Bekenntnisse abgelegt. Textuell wird sich allerdings seine Dostojewskij-Rezeption kaum aufweisen lassen, denn Rilke hat jedes Material und erst recht die Rezeption eines Romanciers in gewaltigem Mass dem jeweiligen poetischen System der Welterschöpfung angeeignet; die Poetik der Montage und Zitate und der Travestie, die etwa Hugo von Hofmannsthal und T. S. Eliot, die sich selbst gerade als «Erbe» der Tradition verstanden haben, entwickelten, lag ihm prinzipiell fern. Andere Angaben, die Rilkes anhaltende Verbundenheit mit Dostojewskijs Romane bekräftigen, wiegen hingegen schwer. Am gewichtigsten dürfte zunächst der biographische Verweis auf seine wiederholte Dostojewskij-Lektüre während der Kriegszeit sein und dann der Brief, den er bald nach dieser Lektüre verfasst hat: Aufgefordert, seine Erinnerungen an die Militärschule zu schildern, schreibt Rilke ausführlich über die «Schrecknisse und Verzweiflungen», die er erlitten haben soll und vergleicht – mit einer doch überraschenden Parallele – seine Erlebnisse mit Dostojewskijs «Aufzeichnungen aus dem Totenhaus», um durch eine noch überraschendere Wendung den Gang seiner Erinnerungen und Gedanken damit zu beenden, dass für ihn

letzten Endes derselbe Roman wie auch die anderen Romane Dostojewskijs sein «wahlheimatliche(s) Land» und den «russische(n) Mensch(en)» bedeuten, so wie er sie während seiner Aufenthalte «in eindringlichster Klarheit» erkannt hatte: «die slawische Seele», die «vollkommen» «eine vierte Dimension ihres Dasein(s)», «eine neue, endlose und wahrhaft unabhängige Freiheit» erlebt⁶.

Die Übertragung des «Igor-Liedes», die Reihe fiktiver russischer Legenden im Band der «Geschichten vom lieben Gott», das Gedicht «Die Znamenskaja», der kleine Gedichtzyklus «Die Zaren» im «Buch der Bilder», die Parabel von Nikolaj Kusmitsch im Roman «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» und die wiederholten Glaubensbekenntnisse zu Dostojewskij, in dessen Werke «das Russische» erscheint – sie alle lassen einen Bereich erkennen, in dem Metaphysik und Semiotik dasselbe bedeuten oder eben andeuten sollen. In diesem Bereich (der wiederum im letzten Jahrzehnt viel aktueller erscheint, als er damals vernommen wurde) hat Rilke im steten Wissen um Dostojewskij sein eigenes poetisches Zeichen gesetzt.

Nietzscheanische Fragen

Es ist offensichtlich und auch bekannt, dass Nietzsche unmittelbar Rilkes Fragestellungen geprägt hat. Hatte doch Nietzsche in famosen Sätzen den Verlust jedweder Referenz der heiligen christlichen Begriffe verkündet: «Im Glauben woran? In der Liebe wozu? In einer Hoffnung worauf?»⁷ Nietzsches unbestreitbare Wirkung vermindert aber keineswegs Dostojewskijs Bedeutung in Rilkes Lebenswerk, sondern bestätigt sie vielmehr in ihrem allgemeinen Charakter und auch in ihren allgemeinen Perspektiven. Nicht in einer textuellen Übereinstimmung zwischen den beiden Zeichen-Welten soll Dostojewskijs Wirkung in Rilkes Œuvre begriffen werden, sondern vielmehr in dem primären Ansatz zu einer radikalen neuen Setzung der Zeichen im christlichen Universum und noch darüber hinaus: im Ansatz zu der wieder aufgeworfenen Frage, was Zeichen ist, und worauf, nach was sich Zeichen richten. Indem Rilke den Auftrag begriff, jedes in seinem Verständnis wirkliche Seiende: jedes Kunstwerk, die ganze Kunst, das Univer-

Indem Rilke
den Auftrag
begriff, das Uni-
versum der
Schöpfung, als
neues Zeichen
und im neuen
Zeichen zu
gestalten, hat er
sich das zentrale
Problem der
modernen Kunst
zu eigen
gemacht.

⁶ Brief vom 9. Dezember 1920, an General-Major von Sedlakowitz.

⁷ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, Erste Abhandlung, 15. Punkt – Ich verweise darauf, dass ich die hier lakonisch entworfene These in einem Buch detailliert erörtere.

S. Peter Por: Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes «Neuen Gedichten», Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1997 (im Druck).

sum der Schöpfung, als neues Zeichen und im neuen Zeichen zu gestalten, hat er sich das zentrale Problem der modernen Kunst und womöglich nicht nur der Kunst eigen gemacht. Spätere Generationen mit rüdem Geschmack haben dasselbe Problem in anderen Kategorien gesetzt. Aus ihrer Sicht musste auch Rilkes hermetisches Lebenswerk eher fremd erscheinen. Kam es ihnen doch zuweilen erstaunlich nahe: In der Kontinuität von Dostojewskij, über Nietzsche zu Benn und Celan erweist sich wieder, wie Rilke der Ort eigen ist, den er für sich in der europäischen Lyrik gestaltet hat. Für die Expressionisten war er der Dichter, der in den Gedichten «Der Panther» und «Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth» («Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.») jede nach aussen gerichtete Transzendenz des Wort-Zeichens aufgehoben und das Wort-Zeichen gegen das Seiende, das Bezeichnete selbst gewendet hat. Für die postmoderne Generation ist Rilke der Dichter, der das Wort «Zeichen» 53mal in lyrische Schöpfungen und kaum getarnt auch in den Titel seines Romans «Aufzeichnungen» hineingeschrieben, der das Kunstwerk als ein System von Wort-Zeichen aufgefasst und stets problematisiert hat, und dies bis zur Aufhebung von jedem absoluten Wert des Zeichens bzw. bis zur Setzung des prinzipiell eigenmächtigen Charakters des Zeichens – des Wortes. In seinen letzten Gedichten ist er bis an die im Werk selbst vollbrachte Fragmentierung des Wort-Zeichens gekommen. Mit den Kategorien der Stilgeschichte ist dies die moderne Wendung von der zunächst stets eindeutigen und unbedingt transzendenten Bedeutung der Allegorie zu der stets ungewissen und oft immanenten Bedeutung der Metonymie, bis hin zu den fragmentierten Zeichen, die keine andere Referenz mehr haben als die der eigenen Gestalt. Es ist, im Sinne einiger Strömungen in der zeitgenössischen Philosophie, die die Welt als sprachliche Konstruktion interpretieren und die Trennung von Metaphysik und Semiotik als gegenstandslos betrachten, noch hinzuzufügen, dass diese Wendung ebenso universal gewichtig ist wie die, die als Verwirrung, Bruch und Neu-Schöpfung der metaphysisch gesetzten Zeichen beschrieben wurde – ja, sie ist ein und dieselbe Wendung. ♦

Alexandra M. Kedveš

MÄNNLICHE UND WEIBLICHE MELANCHOLIE

Markus Werners neuer Roman «Festland»

Weg vom Festland wünscht sich der allzu gut funktionierende Kaspar (Hauser?) in Markus Werners neuem Roman. Für eine kurze, nicht völlig verschenkte Frist gilt ihm jener Satz nicht, den wohl alle Wernerschen Helden unterstreichen würden: «Wir sollen elend seyn, und sind's.»

Markus Werner: Festland, Residenz, Salzburg und Wien 1996.

Ausschnitt aus Albrecht Dürers Kupferstich «Die Melancholie», 1514. Quelle: Katalog der Meisterdrucke aus der Graphischen Sammlung der ETH Zürich.



«*Mélancolie – c'est le sentiment habituel de notre imperfection. (...) Elle n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour.*» Die Protagonisten des Schaffhauser Schriftstellers Markus Werner scheinen *Diderots* enzyklopädische Definition gründlich studiert zu haben. Ins Gespinnst wehmütig-sinnlicher Erinnerungen und Wunschphantasien verwoben, vom *tadium vitae* angekränkt, sind sie reif für Psychiatrie («Zündels Abgang», 1984), therapeutischen Voyeurismus («Froschnacht», 1985) oder Herzoperationen («Bis Bald», 1992). Auch die hoffnungsvollere Liebesgeschichte «Die kalte Schulter» (1989) endet nicht glücklich. In seinem neuen, hochgelobten Roman «Festland» nun hat der Meister der melancholischen Männergestalten seinem resignierten Rebellen Kaspar Steinbach zwar nicht zur Rettung aus der Tretmühle toter Existenz verholfen, ihm aber eine feinfühligere Frau beigegeben, die sich – ironischerweise mit seiner Hilfe – vielleicht von den Fesseln unauthentischen Lebens befreien kann: die eigene Tochter.

«*Wer Überstandenes erzählt*», meint der herzkrankte Hatt in «Bis Bald», «*der übersteht das Überstandene zum zweitenmal*» – und Steinbachs Tochter Julia übersteht erzählend noch einmal die eben durchlebte «*Vaterwoche*», den komplexen Crashkurs in Familiengeschichte, in dessen Verlauf der fremde Vater vertraut wird und sie selbst ihre «*Versiegelung*» aufbricht. In der Abgeschlossenheit seiner ihr überlassenen Ferienwohnung faltet Julia die Erinnerungsfetzen, die monologischen Momentaufnahmen des angegrauten Fünzfingers in ihr kathartisches Reisetagebuch ein. So dokumentiert die Erzählerin drei Zeitebenen zugleich: Zum einen jene Vergangenheit, in der ihre Identität wurzelt – die biographischen

Wendepunkte des verträumten Briefträgersohns, der sich zwanzigjährig «*folgendvoll*» in eine frische Stimme verliebt. Zum zweiten die gestundete Zeit, welche die Halbweise Julia mit ihrem seit Kindertagen fernen, zum beziehungslosen Macher mutierten Vater verbringt, der unversehens das «*absolute Gedächtnis*» gewonnen hat; Kindheit, Jugend und der kurze Rausch mit Julias Mutter hüllen ihn ein, und er verweigert sich der Welt da draussen. Schliesslich die Erzählgegenwart, Julias Aufenthalt im Nietzsche-Refugium Orta, einer sonnendurchglühten Gegenwelt, in der die Melancholikerin mit gerade abgeschlossenem Studium und noch abzuschliessender Männergeschichte die Weichen ihres Lebens neu zu stellen versucht.

Die meist unaufdringliche Symbolsprache, die leitmotivischen und strukturellen Wiederholungen, die poetische, aber zurückhaltende Naturperzeption, die sich mühelos in den narrativen Gang einfügt, und endlich die unpräzise Erzähler(innen)rede, die nicht von ihrem dialektalen Einschlag gereinigt wurde, verleihen dem Text den Charakter eines raffiniert-einfachen Volkslieds. Die Strophen und Refrains, zuweilen fugisch verschränkt, werden zweistimmig, aber nicht im harmonisierenden Duett vorgetragen; Geschlechterkampf und Generationenkonflikt nicht geglättet, aber auch nicht aufgebläht. In aller Feinheit werden jedoch auch bedauerlich banale Klischees der neuen Psycholyrik und uralten Gesellschaftsanklage vorgestellt und, trotz leisem Humor, entsetzlich ernstgenommen (der Appeal des Softies, die graue Geschäftswelt, das «*wahre*» Leben...); die Belanglosigkeit dieser thematischen Grundfiguren lässt die Schönheit allzu schwerelos erscheinen. So mag mit der letzten Note des luftigen Liedes zu leicht die Erinnerung daran verklingen. ♦