

## Spuren der Rilke-Rezeption im Gedicht *Dennoch schauen* von Ágnes Nemes Nagy

Die ungarische Dichterin Ágnes Nemes Nagy, die im 20. Jahrhundert zusammen mit anderen Dichterkollegen durch ihre Übertragungen für die Vermittlung der Rilke-Gedichte in Ungarn sorgte, schreibt über die Wirkung dieser Arbeit auf die eigene poetische Stimme:

Ob die Arbeit des Übersetzers und die Arbeit des Dichters aufeinander einwirken? Selbstverständlich wirken sie aufeinander ein. Nur ist dieses Aufeinander-Einwirken eben nicht einfach. Sie wirken sehr kompliziert auf Umwegen, durch Mißverständnisse (die sehr wichtig sind), Entfernungen und Neubegegnungen aufeinander ein<sup>1</sup>.

Ágnes Nemes Nagy übersetzte Rilke bereits als junge Dichterin. Sie war mit diesen Übertragungen höchst unzufrieden und wagte sich erst zwanzig Jahre später erneut an diese Arbeit. Sie übersetzte Gedichte aus allen Bänden Rilkes, die meisten aus dem *Buch der Bilder*. Ihre Tätigkeit kommentierte sie in einem kurzen Essay, während zwei weitergehende Essays Gedichtanalysen und Bemerkungen zum Rilke'schen Oeuvre enthalten. Nicht das in den Essays explizit dargestellte Rilke-Bild Nemes Nagys steht im Mittelpunkt der Analyse, auch wenn dieses Bild ebenfalls als eine Form der Deutung betrachtet werden kann. Hier wird vielmehr die Frage aufgeworfen, welche Spuren die Rilke-Rezeption in der Poetik von Nemes Nagy, beziehungsweise in dem Gedicht *De nézni* [Dennoch schauen] hinterlassen hat. Zwar sind für den Einfluss Rilkes in diesem Gedicht keine expliziten Kommentare der Dichterin vorhanden, doch lassen sich einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Dichtungen aufzeigen.

Das Sehen ist als Thema im ganzen Lebenswerk Rilkes von herausragender Bedeutung. Rilke sei ein Augenmensch gewesen, ist

---

<sup>1</sup> Nemes Nagy 2004, 59. Die Übersetzung stammt von Imre Kurdi (Kurdi 1994, 125), der in diesem Beitrag vor allem die Essays der Dichterin interpretiert.

ein verbreitetes Urteil in der Forschung. Den wichtigsten Beweis hierfür stellt seine Begeisterung für die visuellen Künste dar. Aber nicht nur in seinen wichtigsten kunsttheoretischen Texten kommt das Sehen immer wieder vor, sondern auch in zahlreichen Gedichten und im *Malte*. Dieses Motiv wird aber bei Rilke in verschiedene Kontexte gestellt und somit erhält es verschiedene Funktionen und poetische Ausprägungen<sup>2</sup>. Im Spätwerk erfolgt schließlich eine Abkehr vom Sichtbaren und es entsteht eher eine Suche nach dem Unsichtbaren, wobei dies genauso durch das Sehen thematisiert wird. Was aber bedeutet Sehen in der frühen und mittleren Phase der Dichtung Rilkes? Das Sehen hat zunächst die Funktion der Veranschaulichung, wie ein Tagebuchgedicht von 1900 zeigt:

Alles Gefühl, in Gestalten und Handlungen  
wird es unendlich groß und leicht.  
Ich ruhe nicht, bis ich das eine erreicht:  
Bilder zu finden für meine Verwandlungen.  
Mir genügt nicht das steigende Lied.  
Einmal muß ich es mächtig wagen,  
*weithin sichtbar* auszusagen  
was im Ahnen kaum geschieht.<sup>3</sup>

Der Vers »*weithin sichtbar* auszusagen« zeugt entweder von Sprachskepsis und könnte meinen, dass die Sprache unfähig geworden sei, Gefühle auszudrücken, oder er zeugt davon, dass ein metaphorischer Sprachgebrauch dem lyrischen Ich adäquater erscheint als Lieder zu verfassen. Außer Veranschaulichung verspricht das Sehen auch erkenntnistheoretischen Gewinn in Bezug auf die Außenwelt. Denn um innere Vorgänge veranschaulichen zu können, müssen sie nicht nur wahrgenommen werden können, sondern die Nuancen müssen an den poetischen Bildern der vorher wahrgenommenen Dinge der Realität gezeigt werden. So ist das Sehen bei Rilke gleichzeitig ein die Wirklichkeit Sehen-Lernen. Rilke schreibt an Lou Andreas-Salomé: »Und darum nehme ich mir vor, besser zu schau-

---

<sup>2</sup> Wichtige Anregungen zu diesem Überblick wurden dem *Rilke-Handbuch* entnommen (Engel 2004, 130–150, 480–497).

<sup>3</sup> Rilke 1955, 699.

en, anzuschauen, mit mehr Geduld, mit mehr Versenkung.«<sup>4</sup> Dies kommt auch in jenen oft zitierten Zeilen aus *Malte Laurids Brigge* zum Ausdruck: »Habe ich schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.«<sup>5</sup>

Das Konzept des Sehens in den frühen Texten Rilkes, zum Beispiel im Rodin-Essay das sogenannte ›einfache Schauen‹, hat noch einen anderen Aspekt, der im Hinblick auf die Dichtung von Nemes Nagy wichtig erscheint. Rilke unterscheidet die intendierte Fähigkeit dieses Schauens von dem reflexhaften Nachdenken<sup>6</sup>. Damit meint er wahrscheinlich, dass die Begriffe und die alltäglichen Denk- und Wahrnehmungsschemata es dem Beobachter nicht ermöglichen, aus den Konventionen auszubrechen. Die Lösung ist aber nicht ein spontan-freies Schauen, denn es würde die Konventionen gerade bestätigen, sondern eine gezielte und konzentrierte Tätigkeit, die durch Versenkung und Übung zustande gebracht wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese bewusst geplante Übung dieser Fähigkeit ohne Reflexion und Begriffe erlernt werden kann, beziehungsweise wie überhaupt Sehen-Lernen und Denken voneinander getrennt praktiziert werden können.

Außer den Tagebucheinträgen, Briefen und kunsttheoretischen Schriften ist das Sehen bei Rilke nicht nur im *Malte* ein wichtiges Thema, sondern auch in zahlreichen Gedichten, auch in solchen, die Nemes Nagy übersetzt hat. Da die Dichterin mit dem ganzen Lebenswerk Rilkes bestens vertraut war, müssen nicht nur die übersetzten Gedichte in Betracht gezogen werden.

Das Thema Schauen durchzieht auch das Werk von Nemes Nagy und wie in dem vorliegenden Gedicht ist es sehr oft von zentraler Bedeutung. Hier steht das Wort sogar im Titel, in dem das Adverb »dennoch« beziehungsweise im Ungarischen die Konjunktion »de« [aber] ins Auge fällt. Der Titel sollte also wohl als eine Gegenreak-

---

<sup>4</sup> Das Zitat stammt aus Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. August 1903 (Rilke 1991, 159).

<sup>5</sup> Rilke 2003, 103.

<sup>6</sup> Vgl. zum Beispiel das folgende Zitat von Rilke: »Man kann, wenn man will, die meisten Werke Rodins mit Gedanken begleiten, erklären und umgeben. Für alle, denen das einfache Schauen ein zu ungewohnter und schwerer Weg zur Schönheit ist, giebt es andere Wege, Umwege über Bedeutungen, die edel sind groß und voll Gestalt.« (Rilke 1984, 41–42)

tion verstanden werden. In seiner Knappheit klingt er auch wie ein Ausdruck für den Widerstand gegen etwas. Die erste Zeile des Gedichtes wirkt durch die Wiederholung des Verbs störrisch, da ein nicht näher definierter Sprecher das Verb nochmals sagt und zunächst seine Aussage abzuschließen scheint, ohne ein Objekt zu nennen oder etwa eine Begründung zu geben. Das Gedicht eröffnet also eine Situation, in der das lyrische Ich die Worte einer anderen Person in Form einer Erzählung vorführt. Nach dem narrativen Einschub »mondta« [sagte] folgt das Zitat, in dem jene Person auch weiterhin nicht das Objekt oder den Anlass des Schauens verrät, sondern die Umstände des Vorgangs beschreibt. Zunächst ist der Akt des Sehens zeitlich begrenzt, denn er erfolgt in der »spaltgroßen Pause«. Diese räumlich ausgedrückte Dauer hat einen bestimmten Artikel: die Person meint eine bestimmte Pause, auch wenn sie wiederholbar ist. Durch die räumliche Bestimmung und den Kontext des Sehens könnte der Ausdruck eine Metapher des Augenschlags sein. Der Übersetzer Franz Fühmann expliziert diese Deutung, was im Original aber fehlt. Diese versprachlichte Deutung in der Übersetzung ist allerdings problematisch, da die Dauer des Sehvorganges in derselben Strophe differenziert wird. Im Ungarischen steht im Folgenden das Wort »perc« [Minute] für die Dauer jener Pause, in der zwischen Rauch, Säure, Lauge und Angriffen das Schauen möglich ist. Nach der zeitlichen und vielleicht räumlichen Begrenzung werden Metaphern für Umstände genannt, die das Sehen überhaupt gefährden können. Denn die Säure und die Lauge können durch ihre Wirkstoffe lebendiges Gewebe beschädigen, während der Rauch auf Feuer hindeutet, das im Kontext der Angriffe auf Kämpfe oder Zerstörung verweist. Nach dieser längeren Beschreibung der Gefährdung wird die Aussage mit dem Verb »schauen« wiederholt, bevor der Sprechende erneut Anspruch auf Zustimmung erhebt. Darauf weist auch der Ausdruck »tudod« [weißt du] hin, der eine erklärende und vertrauensvolle Haltung anzeigt. Die Person spricht also mit jemandem, der wiederum nicht bestimmt ist. Mit dem Ausdruck wird eine dialogische Situation eröffnet, die auf den schweigenden Gesprächspartner des Sprechenden hinweist, der als »du« angesprochen wird. Die Bezeichnung des Objektes wird weiterhin aufgeschoben, obwohl eine Wie-Fügung – wie oft bei Rilke – den Charakter des Vorganges

vorwegnimmt. Das Attribut »formabontó« in der Fügung »formabontó asztal«, eigentlich »modernistischer Tisch«, bezeichnet eine ungewöhnliche, modernistische Gestaltung des Gegenstandes. Im Deutschen ruft die Fühmann'sche Übersetzung aber die Etymologie des ungarischen Wortes auf, was jedoch die Bedeutung modernistisch nicht wiedergibt. Denn ein Tisch kann nicht mehr als Tisch bezeichnet werden, wenn seine Form aufgelöst wird, das heißt, wenn er nicht mehr als Tisch erkennbar ist. Die Diskrepanz zwischen Etymologie und Bedeutung, zwischen Formaflösung und gleichzeitiger Kreation einer neuen Form, spielt in dem Gedicht eine wichtige Rolle. Da in dieser Wie-Fügung ein mögliches Objekt benannt wird, ist der Sehvorgang hier nicht mehr beliebig oder ziellos, sondern hat ab hier den Charakter einer Wahrnehmung.

In der nächsten Strophe beharrt die Person in der gleichen Form der Aussage auf der Tätigkeit des Tuns, was wieder mit einem Infinitiv ohne Objekt ausgedrückt wird. Da in der ersten Strophe das Sehen durch das Fehlen des Objektes kein erfolgreicher Wahrnehmungsakt war, wirkt die erneute, syntaktisch genauso mangelhaft formulierte Aussage mit dem Infinitiv »tun« weniger überzeugend. Dann wird aber ein Synonym für das Tun eingeführt und die Person behauptet von ihrem Körper, dass er Geschichte und Biologie macht. Dies klingt im Ungarischen genauso ungewöhnlich wie im Deutschen, obwohl die Vorstellung, dass der Körper Biologie macht, nachvollziehbar ist. In der folgenden Zeile steht die nächste Tätigkeit in Infinitivform: Die Person denkt nach, aber der Leser erfährt nicht, worüber, auch wenn der Grund metaphorisch angedeutet wird: »mir ist mein Kopf so merkwürdig / so unvollendbar«. Das Attribut »unvollendbar« weist vielleicht sowohl auf unabschließbare Gedankengänge oder leibliche Handlungen, die in diesem Gedicht in unvollständigen Sätzen ohne Objekte ausgedrückt werden. Hier wird die erste Sache im Gedicht erwähnt, die als Objekt eines Sehvorganges dienen kann, die aber bereits auf einer abstrakten Ebene nur mit Begriffen mit der »Kugelform« zu erfassen ist. In der Natur taucht diese Form als »Augapfel«, »Schädel« und »Erdkugel« auf, die »begrenzt Unendliches« genannt werden. Diese Gegenstände können sowohl durch die Kugelform als auch durch die mit ihnen ausgeübten Tätigkeiten Sehen und Nachdenken unendliche

Prozesse metaphorisieren<sup>7</sup>. In der nächsten Zeile, die mit »aber« anfängt, wird diese Aussage insofern korrigiert, als die Vergänglichkeit und die Unvollkommenheit dieser zur Biosphäre gehörenden Gegenstände betont wird, für die hier die Metapher Kokosnuss steht. »Cszapzott« meint im Original nicht zerschlagen, sondern »unordentlich« ist, denn reine und vollkommene Formen gibt es nur in der Abstraktion, nicht in der Natur. Die nächste Strophe fängt wieder salopp mit »und« an, und nun wird ein perspektivischer Sehvorgang dargestellt, in dem der Gegenstand in seiner räumlichen Lage wahrgenommen wird. Die Intensität der Wahrnehmung wird zweifach ausgedrückt: Der Ausdruck »tastende Augen« impliziert eine Nähe zwischen Subjekt und Objekt, und das Subjekt benutzt dabei »einige« Augen, was ein Synonym für die ungarische Kollokation »ganz Ohr« [csupa fül; »aufmerksam sein«] sein könnte. Während bei Descartes die Augen bloß Informationen notieren und weitergeben, haben die Augen hier eine konstruktive Rolle, denn sie sind es, die die Konturen festlegen<sup>8</sup>. Dieser Prozess wird mit kraftvollen Tätigkeiten beschrieben, und die Handlung hat experimentellen Charakter. Während dieser intensiven Wahrnehmung werfen die Gegenstände, die Höhlungen, Seen und Steine ihren Blick in die Welt, der durch »splittrige Lichtzeichen« prinzipiell wahrnehmbar ist. Mit diesem Ausdruck kann die Lichtmenge während eines Augenblicks gemeint sein, wodurch der Ausdruck wie in der ersten Zeile ein Intervall bedeuten kann. Die Lider dieser Augen in der Natur machen sogar eine geräuschvolle Bewegung, die das Lebendige an und in der Natur metaphorisiert. Es stellt sich heraus, dass die Gegenstände in der Natur, die der Sprecher beobachtet, ebenfalls schauen, und die angedeutete Möglichkeit

---

<sup>7</sup> Laut Gábor Schein wird durch die in Perspektiven dargestellte Anschauung der Kugelform(en) die Evidenz einer möglichen Erfahrung ausgedrückt. Dadurch würde die Kugelform in dieser Textstelle »notwendigerweise das Problem der Ausdehnung und der Verabsolutierbarkeit des Raumes« aufwerfen (Schein 1998, 112).

<sup>8</sup> Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat in seinem Text *Das Auge und der Geist* und in der posthum veröffentlichten Fragmentensammlung *Das Sichtbare und das Unsichtbare* dem Sehen eine konstitutive Funktion zugewiesen. Dieser phänomenologischen Theorie zufolge konstituiert sich die Welt infolge des visuellen Wahrnehmungsaktes.

dieses besonderen Augenkontaktes<sup>9</sup> eine Gemeinsamkeit mit oder Teilhabe an der Natur impliziert. Wenn hier die Zugehörigkeit des Sprechenden zur Natur ausgedrückt wird, dann ist es verfehlt, diese Stelle im Gedicht Personifizierung zu nennen. Zur Klärung des Verhältnisses zwischen Ich-Konstitution und Tropik des lyrischen Sprechens wird im Folgenden das Gedicht *Schwarze Katze* interpretiert, in dem ein Augenkontakt zwischen einem Beobachter und einer Katze erfolgt:

Schwarze Katze

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,  
dran dein Blick mit einem Klange stößt;  
aber da, an diesem schwarzen Felle  
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:  
wie ein Tobender, wenn er in vollster  
Raserei ins Schwarze stampft,  
jählings am benehmenden Gepolster  
einer Zelle aufhört und verdampft.

Alle Blicke, die sie jemals trafen,  
scheint sie also an sich zu verhehlen,  
um darüber drohend und verdrossen  
zuzuschauern und damit zu schlafen.  
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,  
ihr Gesicht und mitten in das deine:

---

<sup>9</sup> Zum Bild von den Blicken in der Natur vergleiche das folgende Zitat aus der Interpretation des Gedichts *Archaischer Torso Apollos* von Nemes Nagy, die den Blick, dessen der Beobachter während des Anschauens der Statue gewahr wird, mit wahrgenommenen Blicken in der Natur vergleicht, was ein Urerlebnis sein soll: »Das ist nicht der existierende Blick, der im Körper oder im Torso glüht, sondern das grundsätzliche Bild des Sonettes, das aus diesem sich entwickelt. Diesem Bild sind die anderen etwa untergeordnet: vor allem der Kandelaber, die zurückgeschraubte Glühbirne (oder der Docht), dann das Blenden, der Stern, das Lächeln und das Raubtierfell. Es ist die sehr zeitgemäße Formulierung eines echten Urerlebnisses. Die ›Orte‹ schauen uns an, die Teilchen, Glieder, Steinkörnchen, Rümpfe und Baumstämme. Die Augen der Götter und der Tiere blitzen hinter jedem Gebüsch und Felsen der ganzen Welt auf (deren beider Magie gar nicht weit voneinander ist).« (Nemes Nagy 2004, 378; Übersetzung V. Lengyel).

und da triffst du deinen Blick im geelen  
Amber ihrer runden Augensteine  
unerwartet wieder: eingeschlossen  
wie ein ausgestorbenes Insekt.<sup>10</sup>

Anhand der motivischen Ähnlichkeit in den Gedichten *Schwarze Katze* und *Dennoch schauen* wird nun dargestellt, welche Subjekt-konstitution durch diese Blickkontakte ausgedrückt wird, bzw. ob dieser Wahrnehmungsakt als Erkenntnisleistung betrachtet werden kann. In der ersten Strophe von *Schwarze Katze* bei Rilke wird durch die kühne Behauptung »Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle, /dran dein Blick mit einem Klange stößt« bereits Spannung erzeugt. Hier behauptet das lyrische Ich, dass sogar ein Gespenst im Raum vielleicht akustisch wahrnehmbar ist, während der Blick des als Du angesprochenen Betrachters am schwarzen Fell der Katze abgleitet. Das konzentrierte Sehen wird »aufgelöst«, was durch einen relativ ausführlichen Vergleich in den nächsten vier Zeilen charakterisiert wird. Das folgende Bild von dem Tobenden in seiner gepolsterten Zelle steht konzeptuell wohl weit von dem Akt des Sehens, aber seine Ähnlichkeit mit dem Verschlucken, dem Aufsagen und dem Entkräften des stampfenden Fußes respektive des Blickes erscheint dennoch als nachvollziehbar. Das schwarze und weiche Fell bietet dem Blick also weder Halt noch Details, an denen er sich festhalten könnte, sodass durch das Sehen eine Wahrnehmung erfolgen könnte. Durch den Vergleich wird aber weiter die Spannung gehalten oder sogar verstärkt, da diese einerseits durch die Heftigkeit des Tobens, andererseits von der Verlagerung des Blickes von der Felloberfläche in die geschlossene Zelle ausgedrückt wird. In der zweiten Strophe wird die Katze personifiziert, denn das lyrische Ich spricht ihr menschliche Gemütslagen zu. Durch das ungewöhnliche Verb »zuschauern«, in dem Schauen und Schauer zusammenklingen, bekommt das Sehen hier durch diese Gleichzeitigkeit erneut eine unheimliche und unangenehme Färbung. Zudem ist wieder von dem Fell die Rede, diesmal jedoch aus der Perspektive der Katze. Etwa an der Hälfte der Strophe befindet sich die

---

<sup>10</sup> Rilke 2003, 123.



sogenannte orphische Figur<sup>11</sup>, in der eine Wendung im Gedicht geschieht. Diese Wendung erfolgt auch auf der inhaltlichen Ebene, denn die Katze wendet sich um. Dieses Geschehen wird mit den Worten »doch auf einmal« eingeleitet und mit einem sehr kurzen »Wie-Vergleich« beschrieben. Die Plötzlichkeit der Bewegung kommt auch durch die Bedeutung des Wortes »geweckt« und die Kürze des Vergleichs zum Ausdruck. Die Spannung erreicht nach der Wendung ihren Höhepunkt, denn das »stärkste Schauen« wird hier im Augenkontakt mit der Katze überboten, da der Blick des Betrachters in den Augen der Katze Halt findet, was beim Betrachten des Fells nicht möglich war. Gleichzeitig wird aber auch sprachlich durch die Komplexität der Bilder Spannung erzeugt, denn einerseits stehen hier mehrere Metaphern – Augenstein und Amber –, die an sich größere Spannung erzeugen können als Vergleiche, andererseits weisen die Tropen aufeinander hin und sind nicht durch ihren eigenen Sinnbezug nachvollziehbar. Der abschließende Vergleich ist nur verständlich, da ihm die Metapher »Amber« vorausging, die beide zusammen mit der anderen Metapher »Augenstein« für die Katzenaugen stehen.

Wie am Anfang des Gedichtes, als von dem Gespenst die Rede war, könnten die Augen der Katze als eine Stelle betrachtet werden, an der der Blick des Betrachters Halt findet und an der im Wahrnehmungsakt eine Erkenntnisleistung erfolgt. Die Behauptung »und da triffst du deinen Blick [...] unerwartet wieder« unterstützen dies. Dieser Lesart widerspricht aber die Tatsache, dass der Betrachter in den Augen der Katze den eigenen Blick wiederfindet, also höchstens sich selbst erkennen könnte und nicht die Katze oder die Außenwelt, für die die Katze stehen könnte. Aber selbst das Sich-Erkennen ist gefährdet, denn gerade im Moment des Augenkontaktes wird der Betrachter des Zustandes seines Blickes gewahr. Der Zustand der Eingeschlossenheit erhält durch die Metapher »Amber« und den sich anschließenden Vergleich mit einem Insekt sowohl die Konnotation Tod, als auch die von Ewigkeit und Schönheit. Der Sehprozess kann also insofern als eine Erkenntnisleistung betrachtet

---

<sup>11</sup> Peter Por hat das in der Forschung allgemein akzeptierte Strukturmerkmal der Wendung in den *Neuen Gedichten* orphische Figur genannt (Por 1997).

werden, als der Betrachter den Zustand seines Blickes erkannt hat. Die Spannung wird auch aufrechterhalten, weil am Ende ungewiss bleibt, ob die Erstarrung die Unmöglichkeit weiteren Schauens bedeuten soll oder die Tatsache meint, dass der Betrachter im Augenkontakt mindestens sich selbst erkennen kann. Diese Uneindeutigkeit kommt aber nicht nur auf der semantischen Ebene zum Ausdruck. Die sich aufeinander beziehenden Tropen drücken diese Ungewissheit durch ihre Struktur aus. Des Weiteren erscheint das anfangs negativ angedeutete Toben nun positiver, denn das Toben oder das keinen Halt findende »stärkste Schauen« erhalten rückblickend die Konnotationen der Lebendigkeit.

Bezüglich der Erkenntnisleistung im Augenkontakt kann des Weiteren behauptet werden, dass der Zustand, dessen der Betrachter gewahr wird, nur durch Tropen charakterisiert werden kann. Dies könnte einerseits die Unhintergebarkeit der Tropen beziehungsweise die Unhintergebarkeit der Rhetorizität der Sprache bedeuten. Andererseits könnte die Darstellung des Augenkontaktes in diesem Rilke'schen Gedicht meinen, dass jeder Wahrnehmung die Sprache vorausgeht.

Der ungarische Literaturwissenschaftler Gábor Schein stellte fest, dass die Dichtung von Nemes Nagy auch eine frühe Entwicklungsphase hat, in der verschiedene Gedichte, zum Beispiel *A képekről [Über die Bilder]* die Unhintergebarkeit der Bildlichkeit der Sprache zeigen<sup>12</sup>. Während für diese Gedichte eher eine Sprachverwendung typisch ist, nach der die Sprache als Werkzeug betrachtet wird und die Konstituierbarkeit eines von ihr loslösbaren Subjektes impliziert, zeigt das Gedicht *Schwarze Katze* im Moment des Augenkontaktes und durch den oben erläuterten rhetorischen Sprachgebrauch die Auflösung der Einheit der Subjektivität. Dies bleibt aber im Hinblick auf das Strukturganze des Gedichtes bloß eine Möglichkeit, denn die Autonomie der erzählerischen Instanz, durch die das »Du« im Gedicht apostrophiert und sozusagen der Blick geleitet wird, bleibt erhalten.

Im Gedicht *Dennoch schauen* erfolgt schließlich kein Augenkontakt, auch wenn die Natur dieselbe Haltung »annimmt«, wie der Sprechende, nämlich das Schauen. Die Möglichkeit der Selbster-

---

<sup>12</sup> Vgl. Schein 1998, 72.

kenntnis infolge eines Augenkontaktes ist scheinbar an dieser Stelle ausgeschlossen, beziehungsweise die Natur ist nicht wie ein Objekt erkennbar. Der Sprecher zieht selbst die Konklusion, dass die verstreuten Augen und wohl der Augenkontakt mit der Natur »nichts hilft«; eine melancholische Feststellung, die einmal wiederholt wird. Der Trübsinn erscheint aber deshalb stärker, weil diese Aussage am Ende des Gedichtes platziert wird, nachdem die zur Kontaktaufnahme fähigen Stellen in der Natur in einer syntaktisch und semantisch gestützten Euphorie aufgezählt worden sind. Das Gedicht von Nemes Nagy endet aber nicht mit dieser Melancholie, weil mit einem erneuten »aber« eine optimistische Wendung erfolgt. Das Insistieren auf den Akt des Sehens wird erneut ausgedrückt und wird mit dem Anschauen einer Narbe verglichen. Da noch immer ungewiss ist, was und mit welchem Erfolg angeschaut wird, ist hier das Schauen wegen des optimistischen Beharrens eine existentiell wohl notwendige Haltung der sprechenden Person. Am Schluss schaltet sich der Erzähler ein, und es stellt sich heraus, dass die Person, deren Worte im Gedicht wiedergeben werden, sich auf einem Baum befindet, was eine Perspektive von oben impliziert, was auch lautlich mit dem langen und offenen und sich von den vielen e-Vokalen abhebenden a-Laut ausgedrückt wird, der wegen der Länge medial auch die Funktion des Punktes erfüllt.

Das Gedicht *Dennoch schauen* zeigt also mehrere Perspektiven und unterschiedlich ausgedrückte Relativierungen von Handlungen, deren erfolgreicher Verlauf in Aussagen vorweggenommen wird. Dies wird durch den letztgenannten räumlichen Perspektivenwechsel ausgedrückt. Des Weiteren ist dafür die hier dargestellte Form des Schauens ein Beispiel, das zuerst wegen eines fehlenden Objektes, dann durch die sich bewegende und verändernde Biosphäre einen erfolgreichen Wahrnehmungsakt gefährdet. Es ist auch unbestimmt, wer zu wem spricht, ob das Du, zu dem die Person redet – auch kein Gespräch, sondern eher ein Monolog –, etwa mit dem sogenannten Erzähler identisch ist oder ob im Gedicht drei Personen bezeichnet werden. Die indirekte Rede bringt eine zeitliche und interpretative Distanzierung von dem Gesagten mit sich. Schließlich ist das Beharren auf dem Schauen relativiert, da die Person dies mit Hilfe der Sprache ausdrückt, also der Wahrnehmungsakt als solcher abwesend ist. Ein sprachlicher Bericht über

ihn ist immer erst im Nachhinein möglich, das heißt, dass die sprachliche Beschreibung vielleicht mehr über die Sprache selbst aussagt als über den wirklich erfolgten Wahrnehmungsakt. Auf die Rolle der sprachlichen Vermittlung beim Sprechen über Wahrnehmungen weist auch der Philosoph Lampert Wiesing hin:

Durch Reflexion allein entsteht keine Wahrnehmungsphilosophie, denn dafür muß die Reflexion sprachlich mitgeteilt werden. Um das, was in der Reflexion als unmittelbar gegeben erscheint, beschreiben zu können, bedarf es eines Mittels, wodurch zwangsläufig ein interpretierender, medialer Abstand zu den Phänomenen entsteht. Deshalb ist die Unmittelbarkeit der Reflexion spätestens mit ihrer sprachlichen Mitteilung aufgegeben und der Weg der Reflexion kann nur noch ein Ideal sein, welches mit dem Problem zu kämpfen hat, daß verwendete Metaphern und implizite Modellvorstellungen oft nur schwer oder gar nicht als solche erkannt werden. Die Möglichkeit der verborgenen, nicht bewußten Präsenz von Metaphern in Beschreibungen der Wahrnehmung, die Möglichkeit, implizit von einem konstruierten Modell geleitet zu sein, ist eine der großen Gefahren einer Philosophie der Wahrnehmung.<sup>13</sup>

In den Gedichten *Schwarze Katze* und *Dennoch schauen* wird also schließlich der Sprache Vorrang vor dem Schauen eingeräumt, auch wenn das Schauen den thematischen Mittelpunkt des jeweiligen Gedichtes darstellt. Bei Rilke bleibt die Möglichkeit der Erkenntnisleistung des Schauens bestehen, während bei Nemes Nagy das Schauen als eine existentielle Haltung ohne die Funktion der Erkenntnisleistung erscheint. Die Subjektkonstitution, die sich an die Möglichkeit der Erkenntnis knüpfen lässt, zeigt in beiden Fällen die Möglichkeit der Auflösung der Individualität, was aber sprachlich jeweils anders ausgedrückt wird. Sowohl bei Rilke als auch bei Nemes Nagy lässt sich allerdings eine Spannung in der Konstruktion feststellen. Bei Rilke wird der Blick von einer Position außerhalb geleitet, was der Auflösung der Subjektivität widerspricht. Bei Nemes Nagy besteht der Widerspruch zwischen der Perspektivierung, also der Dekonstruierung des Subjektes und der Zuspitzung

---

<sup>13</sup> Wiesing 2002, 21–22.

des Gedichtes am Ende, wo das Gesagte schließlich als indirekte Rede eines Sprechenden schriftlich, also als ein nachträgliches sprachliches Zeugnis in der Gestalt der Gedichtform dasteht.

### Literatur

Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2004.

Kurdi, Imre: Ágnes Nemes Nagy und Rilke. Ein Kapitel ungarischer Rilke-Rezeption. In: Szász, Ferenc (Hg.): *Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten*. Budapest 1994.

Nemes Nagy, Ágnes: Csatavesztések [Verlorene Schlachten]. In: Dies. / Honti, Mária (Hg.): *Az élők mértana. Prózaí írások* [Die Geometrie der Lebendigen. Schriften in Prosa]. Band 1. Budapest 2004.

Nemes Nagy, Ágnes / Honti, Mária (Hg.): *Az élők mértana. Prózaí írások* [Die Geometrie der Lebendigen. Schriften in Prosa]. Band 1. Budapest 2004.

Peter Por: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg 1997.

Rilke, Rainer Maria / Nalewski, Horst (Hg.): *Briefe in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt a. M. / Leipzig 1991.

Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902). Frankfurt a. M. / Leipzig 1984.

Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Band 3. Wiesbaden 1955.

Rilke, Rainer Maria: Schwarze Katze. In: Rilke, Rainer Maria / Engel, Manfred (Hg.): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 3. Frankfurt a. M. / Leipzig 2003.

Rilke, Rainer Maria / Engel, Manfred (Hg.): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 4. Frankfurt a. M. / Leipzig 2003.

Schein, Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* [Ein poetischer Versuch in der Dichtung des Újhold]. Budapest 1998.

Wiesing, Lampert: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M. 2002, 9–65.