

Simon Brandl

RILKES SONETT *ARCHAISCHER TORSO APOLLOS*
IM BLICKFELD DES PSYCHOANALYTISCHEN
SYSTEMS JACQUES LACANS

Der hier im Ansatz dargestellte dreigliedrige Psychismus Jacques Lacans eignet sich auf faszinierende Weise als Paradigma für eine Entschlüsselung von Rainer Maria Rilkes Torso-Sonett. Die einzige Bedingung hierfür ist, dass der Apollo-Torso durchgehend mit dem Objekt klein a identifiziert wird. Dieses ist ganz im Sinne der Blechbüchse, die Lacan das Gefühl vermittelte, dass sie ihn anblickte, ein schimmerndes: »Der Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt«.

Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos*¹, das im Frühsommer des Jahres 1908 entstand, zählt zu den bekanntesten Werken des Dichters. Das Sonett, das Gottfried Benn (2001: 18) als eines der schönsten Gedichte Rilkes bezeichnete, eröffnet den

¹ Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.
Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern. (Rilke 1996: 513)

Band *Der neuen Gedichte anderer Teil*, der Auguste Rodin gewidmet ist. Obwohl kaum ein anderes Werk Rilkes so rege und vielfältig interpretiert wurde wie das Torso-Sonett, wird die Frage, inwiefern aus der Bildsprache der dargestellten Skulptur die Dringlichkeit einer Lebensänderung erwächst, bis heute mit zum Teil höchst spekulativen Deutungen diskutiert. Ich möchte, ausgehend von einigen Vorüberlegungen zu den miteinander konkurrierenden Erkenntnistheorien, die zur Zeit der Jahrhundertwende auftraten, mit Jacques Lacans psychoanalytischem System einen Ansatz vorstellen, welcher der finalen Aussage des Gedichts auf schlüssige Weise Rechnung trägt.

I. NEUFORMIERUNG ONTOLOGISCHER FRAGESTELLUNGEN ZUR ZEIT DER JAHRHUNDERTWENDE

I.1. PROBLEMATISIERUNG DES NAIVEN REALISMUS

Vor dem Hintergrund, dass Rilkes Torso-Sonett in der Kunstepoche des *Fin de siècle* und damit in einer Zeit entstand, die von geistigen Umbrüchen und folglich von Erscheinungen des Verfalls geprägt war, liegt es nahe, in der fragmentierten Skulptur, welche das Gedicht beschreibt, ein Sinnbild für die Zersprengung der ideellen Leitbilder der ›Alten Welt‹ zu erblicken. Den Umwälzungen auf sozialer, kultureller und geistiger Ebene vorausgegangen waren ein rasanter Prozess des technischen Fortschritts sowie eine Reihe von naturwissenschaftlichen Entdeckungen, die das konventionelle Weltbild in Frage stellten.

Folgenreich für die Erkenntnistheorie der damaligen Zeit war hierbei die Tatsache, dass die idealistischen Strömungen, die für das 19. Jahrhundert bestimmend waren, zusehends von einem mehr oder weniger ›naiven‹ Realismus abgelöst wurden. Ein solcher beruht *per definitionem* auf den Axiomen einer statischen Außenwelt und deren Rezipierbarkeit durch das menschliche Subjekt (vgl. Ort 2014: 11f.). Eine Wirklichkeit ›an sich‹, die sich als nicht variabel und geistunabhängig darstellt, aber ungeachtet dessen dem Subjekt jederzeit zugänglich ist, erlaubt es, objektiv wahre Aussagen zu fällen. Dass diese ihrerseits Universalität beanspruchen können, liegt zum einen in der statischen Identität der Wirklichkeit begründet, zum anderen in der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit der Gültigkeit des jeweiligen Urteils: *tertium non datur* (vgl. Ort 2014: 12). Auf dieser dualen Anschauung basiert das klassische

Weltbild, das darüber hinaus jeglicher naturwissenschaftlichen Erforschung der Welt zugrunde liegt.

Dass erkenntnistheoretische Fragestellungen auch in Rilkes Torso-Sonett verhandelt werden, möchte ich im Fortgang meiner Ausführungen zeigen. Vorerst sei nur darauf verwiesen, dass dem ›Sehen‹ im Gedicht eine herausragende Rolle zukommt: Es ist von einem *Schauen* die Rede, das trotz des Verlustes der *Augenäpfel* der Skulptur noch fortbesteht, so heißt es auch noch zuletzt, dass der Torso *keine Stelle* aufweist, *die [...] nicht sieht*. Ferner handelt es sich um einen Apollo-Torso, und Apollo tritt nicht nur als Gott der Künste und der Weissagung in Erscheinung, sondern auch als Spender eines göttlichen Lichtes, das zur Erkenntnis befähigt. So kommt es nicht von ungefähr, dass sich Sokrates in Platons Dialogen immer wieder auf diesen Gott beruft.²

Dass zur Zeit der Jahrhundertwende eine Stimmung der Nervosität und der Verlorenheit vorherrschte, ist vor allem auf das physikalistische Weltbild zurückzuführen, das sich angesichts der Erfolge, welche die Naturwissenschaften verbuchen konnten, etabliert hatte. Indem dieses sämtliche metaphysisch begründete Gewissheiten wie Geist, Seele und Person in Frage stellte, trieb es eine konsequente Entzauberung des bestehenden Welt- und Menschenbildes voran. Stets war es hierbei die Perspektive des Naiven Realismus, von der aus der Absolutheitsanspruch des physikalistischen Erklärungsmodells gerechtfertigt schien.

Vieles freilich lässt sich gegen den Naiven Realismus einwenden: So setzt dieser, indem er eine Annäherung an die ›reine‹ Wirklichkeit intendiert, diese schon immer schon als bekannt voraus (vgl. hierzu Von Förster 1992: 41-88). Auch steht dem Postulat einer intersubjektiv einheitlich gegebenen Wahrnehmung eine jahrhundertelange Tradition des Skeptizismus entgegen. Als besonders problematisch stellt sich allerdings die Tatsache dar, dass die Realität der menschlichen Innenwelt vom Blickpunkt des Naiven Realismus nicht erfasst wird, zumal die Außenwelt hierzu keinen Anhaltspunkt liefert. Alle realistischen Positionierungen gegenüber dem Geistigen münden entweder in dessen Reduktion auf organische Prozesse, wenn nicht gar in dessen Elimination. Unter dieser Bedingung aber gerät die Annahme eines wahrneh-

² So zum Beispiel, wenn Sokrates sich im frühen platonischen Dialog *Phaidon* als einen ›Diener Apollos‹ bezeichnet, und die Rede davon ist, dass Sokrates ein Proömion auf diesen Gott gedichtet habe. In der ›Apologie‹ scheint sich Sokrates beinahe ständig auf Apollo zu beziehen, ohne ihn dabei auch nur einmal namentlich zu erwähnen. Er beruft sich lediglich an einer Stelle auf den ›Gott von Delphi‹. Die Tatsache, dass Sokrates sich auch im platonischen Dialog *Kriton* mehrere Male zu ›dem Gott‹ bekennt und es im *Timaios* heißt, dass es einen Gott gibt, der über allen anderen Göttern steht, hat in der Forschung zu der These geführt, dass Platon schon früh den Glauben an einen einzigen Gott vertreten hat, der unter dem Namen Apollos in sein Werk Eingang gefunden hat.

menden Subjekts ihrerseits in Rechtfertigungsnot; denn wie sollte ein Subjekt die Wirklichkeit reflektieren, wenn diesem nichts bewusst ist? Die Entscheidung darüber, ob der subjektiven Erfahrungswelt oder einer geistunabhängigen Außenwelt das Primat für eine Begründung der Wirklichkeit zuzusprechen ist, wird zu einer philosophischen Streitfrage, die in der Klassischen Moderne ins Äußerste drängt (vgl. Mittelstraß 2011: 88 ff.).

I.2. EMPIRIOKRITIZISMUS: DIE DEKONSTRUKTION DES ICH

Einen Versuch, dieses Dilemma zu überwinden, unternahm der österreichische Physiker Ernst Mach. Mit seinem wissenschaftstheoretischen Werk *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* begründete er die damals in intellektuellen Kreisen sehr wirkmächtige Theorie des Empiriokritizismus. Dieser zufolge seien die einzigen, und somit zugleich die fundamentalsten Bausteine der Wirklichkeit, allein die unmittelbar gegebenen inneren und äußeren Eindrücke, die Mach vorzugsweise als ›Elemente‹ bezeichnet. Alle weiteren Annahmen, wie die einer Dichotomie von Innen- und Außenwelt oder die einer Subjekt-Objekt-Relation, besäßen demnach zwar einen praktischen, aber keinen wissenschaftlichen Wert, zumal ihnen nichts in der Realität entspreche (vgl. Kampits 1984: 118). Es handle sich dabei um bloße Abstraktionen, die nötig seien, um der Abfolge der Elemente in Zeit und Raum eine berechenbare Struktur zu verleihen. Die Welt könne jedoch vollständig auf die in ihr wahrgenommenen visuellen, auditiven, geruchlichen und taktilen Reize reduziert werden. Eine statische, allein mit sich selbst identische Wirklichkeit ›hinter‹ diesen Elementen ist Mach zufolge ein reines Gedankenkonstrukt. Somit tritt ein nicht mehr weiter analysierbarer, neutraler Monismus des Unmittelbaren zu Tage, oder um mit Mach selbst zu sprechen:

Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtiger, in bald festerer Verbindung zusammen. (Mach 1922: 17)

Nun hat die Feststellung, dass die Elemente bald »flüchtig«, bald »fest« sind, sie also in ihrer Kontinuität variieren, weitreichende Konsequenzen, und zwar dahingehend, dass Dinge im eigentlichen Sinne entsprechend der empiriokritizistischen Theorie gar keine Realität beanspruchen können. Dinge dürfe man sich nicht als selbstständige Phänomene denken, sondern höchstens als Komplexe von Elementen, die über einen längeren Zeitraum kopräsent sind: »Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem Zusammenhang der Elemente, der Farben, Tönen, usw. [...]« (ebd.: 5) Doch

damit nicht genug: denn das, was auf das Ding zutrifft, beziehungsweise auf das, was man vormals dafür halten mochte, überträgt Mach auch auf das menschliche Individuum: Wenn die Trennung zwischen Ich und Welt aufgehoben ist, oder anders formuliert, Ich und Welt zu einer neutralen Dimension zusammenfallen, und wenn innerhalb dieser Dimension keine Kontinuität besteht, so erweist sich auch das Subjekt in dem Anspruch, eine in sich abgeschlossene Größe darzustellen, als Illusion. Mach erörtert dies anhand eines Beispiels:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente [...]. Die Elemente »bilden« das Ich. »Ich« empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn »ich« aufhöre Grün zu empfinden [...], so kommen diese Elemente nichtmehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. (ebd.: 19)

Das Ich sei demnach nur eine »ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit« (ebd.: 19). Die zentrale Aussage von Machs Ausführungen lautet schließlich: »Das Ich ist unrettbar« (ebd.: 20). Von einer Welt, die mit den Begriffen von Ding und Ich ihre nach traditionellem Verständnis fundamentalsten Konstanten aufgegeben hat, verbleibt im Grunde nichts mehr als ein sich ständig verändernder Bewusstseinsstrom, ein Klang- und Farbenfluss durch Zeit und Raum. Darin mündet denn auch Machs Fazit: »Die Farben, Töne, Räume, Zeiten... sind für uns vorläufig die letzten Elemente [...], deren gegebenen Zusammenhang wir zu erforschen haben. Darin besteht die Ergründung der Wirklichkeit.« (ebd.: 24f.)

Auch wenn Mach mit der Theorie des Empirio-kritizismus nur einen wissenschaftstheoretischen Ansatz etablieren wollte, fand er breites Echo unter den Literaten der Wiener Moderne; unter ihnen die Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr, die Vorlesungen bei Mach besuchten. So glaubte Bahr, in Machs *Analyse der Empfindungen* den Ausdruck einer geistigen Grundstimmung unter den europäischen Intellektuellen wiederzuerkennen: Machs Weltanschauung galt ihm als eine »Philosophie des Impressionismus«, die eine »geistige Einheit« mit den Werken Manets, Degas' und Renoirs aufweise (Bahr 2010: 53).

Diese Auffassung Bahrs hat einiges für sich: Machs Konzept von einer Kopräsenz von sinnlichen Eindrücken, aus denen sich alles Seiende zusammensetzt, findet sich in der impressionistischen Malerei anhand der Technik, einen Gegenstand aus einer Pluralität einzelner Farbtupfen hervortreten zu lassen, geradezu sinnbildlich umgesetzt. Nähert sich der Betrachter dem Bild bis auf eine Hand breit, so ist das Resultat auf die gleiche Weise ernüchternd, wie die Schlussfolgerungen, die Mach aus seiner Analyse der menschlichen Wahrnehmung zieht: Das Vorgefundene offenbart sich als

gegenstandslos, es löst sich gleichsam bruchstückhaft in seine einzelnen Elemente auf. Bewegt man aber nur ein paar Schritte zurück, so treten diese diffusen Eindrücke wie von Zauberhand miteinander in Interaktion und geben somit ein bildliches Objekt zu erkennen, das den Betrachter in die Rolle eines Subjekts zurückversetzt. Solange sich dieses Objekt jedoch, analog zu Machs empiriokritizistischen Weltbild, als illusionär erweist, steht auch der klassische Subjektbegriff infrage. Diese Einsicht scheint sich auch in Bahrs Aufsatz über die »Unrettbarkeit des Ich« widerzuspiegeln:

Das Ich ist unrettbar, Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde enttrohnt. Nun droht sie auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element des Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt nicht, was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne doch noch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich. (ebd.: 47)

Die Gedanken- und Gefühlswelt des Subjekts war angesichts eines Primats des Partikulären gegenüber dem Universalen mit der Außenwelt nicht mehr in Einklang zu bringen; und dies umso mehr, als die immer kleiner werdenden Einheiten, wie etwa Zellen, Atome oder eben »Elemente«, in die sich die Wirklichkeit unter empirische Methode unterteilen ließ, fortan als die fundamentalen Bausteine der Wirklichkeit zu gelten hatten. Das Gefühl eines irreversiblen Weltzerfalls führte in der Kunstszene um 1900 zu dem Aufkommen eines ästhetischen Fragmentarismus, zu dessen Vertretern auch der Bildhauer Auguste Rodin zählte, unter dessen unmittelbarem Einfluss Rilke stand.

Die zahlreichen Torsi, die aus Rodins Händen hervorgingen und womöglich die Vorlage für Rilkes Sonett darstellten, lassen sich jedoch nicht nur als Sinnbilder der verlorenen Vollkommenheit der »Alten Welt« interpretieren: So differenziert bereits Friedrich Schlegel, der die bis heute einzige konsequente Theorie des modernen Fragmentarismus entwickelte, zwischen »Fragmenten aus der Vergangenheit« und »Fragmenten aus der Zukunft« (Neumann 1984: 258). Bei letzteren handelt es sich um absichtlich bruchstückhaft hervorgebrachte Kunstobjekte, deren Ganzheit sich dadurch einlösen lässt, dass ihre Leerstellen als Freiräume für die Imagination des Rezipienten fungieren. Die Größen von Einheit und innerer Abgeschlossenheit werden, analog zur Theorie der impressionistischen Malerei, durch das subjektiv-imaginative Empfinden des Schauenden – und sei es als bloße Illusion – wieder eingeholt.

I.3. ›SONNENHAFTES SEHEN‹: DIE REKONSTRUKTION DES ICH

Im Folgenden möchte ich aufzeigen, dass Rilkes Torso-Sonett ebenfalls als ein Dokument der Subjekt-Orientierung innerhalb der Kunstszene des *Fin de siècle* gelten kann. Den Hintergrund dafür stellt die Theorie des Symbolismus dar, welche sich in Grundzügen in Rilkes Schaffen wiederfindet: Die Literaten jener Kunstströmung unternahmen es, die Bruchstücke der ›Alten Welt‹ auf sprachlicher Ebene neu zusammenzusetzen. Auf diese Weise etablierten sich Synästhesie, Neologismen und Chiffren als poetische Ausdrucksmittel. Die Rezeption der daraus resultierenden hermetischen Ästhetik bewirkt nach Anschauung der Symbolisten beim Leser das Vermögen, innerlich Einblick in seine Teilhabe an einem ›Lebensganzen‹ zu gewinnen (vgl. Fritz 1994: 364) Dieses durchziehe die gesamte Welt und sei demnach auch der Quell der Lebendigkeit des Lesers. Die symbolistische Lyrik, die jenen Ursprung allen Lebens sichtbar macht, fungiere auf diese Weise auch als ein ›Spiegel der Seele‹ des Menschen (vgl. ebd.).

Doch wie positioniert sich Rilke gegenüber alldem in seinem Apollo-Sonett? Um dieser Frage nachgehen zu können, ist es unabdingbar, dem Schauen des Torsos auf den Grund zu gehen. Hierbei fällt auf, dass sich jenes Schauen zugleich als ein Leuchten erweist. Dies lässt sich bereits den ersten beiden Versen entnehmen: *Wir kannten nicht das unerhörte Haupt, darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber [...]*. Die Konjunktion *Aber* ergibt hier nur Sinn, wenn zwischen dem Fehlen der *Augenäpfel* des Torsos und dessen Glühen ein Zusammenhang besteht. Noch deutlicher wird die sprechende Instanz, die sich hinter dem ominösen *Wir* verbirgt, im Folgenden, indem sie erklärt, dass *sein Schauen [...]* / *sich hält und glänzt*. Und damit nicht genug: Wäre dem nicht so, könnte *der Bug der Brust* nicht *blenden*, nicht *wie Raubtierfelle* flimmern und auch nicht, durch eine über seine steinerne Oberfläche hinausgehende Strahlkraft, *aus allen seinen Rändern* herausbrechen. Und dies alles, weil der Torso *keine Stelle* aufweist, die *nicht sieht*. Zu sehen bedeutet demnach *wie ein Stern* zu strahlen.

Das Motiv des sonnenhaften Sehens ist neuplatonisch. Es entstammt Enneade I.6 des spätantiken Philosophen Plotin, die den Ursprung des Schönen zum Thema hat. An besagter Stelle heißt es: »[...] kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist« (Plotin 1956: 1.6 43). Goethe hat diesen Ausspruch in den ›Zahmen Xenien‹ in einen gereimten Aphorismus gefasst: *Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt es*

nicht erblicken; / Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt uns Göttliches entzücken? (Goethe 1992: 108)

Sowohl Plotin als auch Goethe formulieren ihre Aussagen über das sonnenhafte Sehen in einer Konditionalkonstruktion, die sich ähnlich auch in Rilkes Sonett wiederfindet. Daran, dass Rilke das Theorem des sonnenhaften Sehens kannte, kann kein Zweifel bestehen. So erwähnt Nietzsche es bereits auf den ersten Seiten der von Rilke intensiv studierten Schrift *Die Geburt der griechischen Tragödie*: »[Apollos] Auge muss ›sonnenhaft‹ gemäss seinem Ursprunge, sein« (Nietzsche 1999: 28). Mit der platonischen Gedankenwelt dürfte der Dichter spätestens seit seinem Philosophiestudium im Jahr 1895 vertraut gewesen sein. Nicht zuletzt erlebten der Neuplatonismus sowie auch die mit diesem verwandte Strömung der Gnosis zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine kleine Renaissance.³ Ein Grund dafür dürfte darin bestehen, dass die neuplatonische Lehre einen Ausweg aus dem skizzierten Dilemma anbietet, das mit dem Naiven Realismus einhergeht. Die Aporie, in die das klassische Weltbild seit Descartes angesichts der unüberbrückbaren Kluft zwischen Innenwelt und Außenwelt verstrickt ist, wird hier zugunsten eines starken Monismus aufgelöst. Gilt den Konstruktivisten eine Realität ›hinter‹ der Wahrnehmung eines Subjekts als kontingent und somit unbestimmbar, so gehen die Neuplatoniker einen Schritt weiter, indem sie von der Nichtexistenz einer solchen Wirklichkeit ausgehen. Darin stimmen sie mit den Vertretern eines subjektiven Idealismus oder eines Empiriokritizismus überein. Die den Sinnen zugängige Welt, in der das Subjekt lebt, werde vielmehr von dessen Seele hervorgebracht (vgl. Halfwassen 2004: 109f.).

Eine geistunabhängige Wirklichkeit, über die etwas Wahres ausgesagt werden kann, hat schon Platon bestritten – man sei diesbezüglich an das Höhlengleichnis erinnert: Auf einer Welt, in die das geistige Licht des Menschen nicht einstrahlt, liegt ein ontologisches Dunkel. Die Schatten, welche die Gefangenen wahrnehmen, stehen als ›Negative‹ der wirklichen Dinge sinnbildlich für deren Abwesenheit. Auch ist der Feuerschein, in dem sie die Umrisse der vermeintlich existierenden Außenwelt kennen, nicht identisch mit dem Licht des Geistes, das durch die Strahlkraft der Sonne veranschaulicht wird. Die Höhlenbewohner unterliegen in ihrer Meinung, es gäbe eine wenngleich geistunabhängige so doch erkennbare Realität jenseits des Subjekts, einem fundamentalen Irrtum. Im platonischen Sinne ist Wahrheit, gemäß dem ihr entsprechenden griechischen Begriff *alétheia*, eine ›Unverborgenheit‹ (vgl. Janke 2007: 116).

³ Siehe hierzu Hoheisel/Pauen (1997): 3-26.

Als solche liegt sie nun nicht außerhalb des Subjekts, sondern tief in dessen Innerem begründet. Dies verwundert nicht, zumal Platon das naiv-realistische Konzept einer geistunabhängigen Außenwelt als Kriterium für die Optionen von ›wahr‹ und ›falsch‹ verwirft. Entscheidend ist nun, dass es ihm zufolge nicht primär die sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten eines Dings sind, die dessen Dasein ausmachen, sondern dessen wesensmäßige Bestimmung; und diese vermag das Individuum allein über das Reich der Ideen aufzufinden. Diese geistige Sphäre ist insofern daseinsstiftend, als sie im Subjekt ein Verständnis über das jeweilige Wesen der Dinge stiftet. Denn diese sind nicht einfach durch sich selbst existent, sondern dadurch, dass sie jeweils etwas Bestimmtes darstellen: Ein Ding ist durch sein Wesen determiniert, sein Wesen wiederum durch eine Idee (vgl. Bordt 1999: 90-102). Dieses Geistige, das die Dinge überhaupt erst zu dem macht, was sie jeweils sind, definiert sich seinerseits sich darüber, dass es den Dingen jeweils die Eigenschaft verleiht, für etwas gut zu sein. So ist ein Messer dafür gut, zu schneiden, eine Amphore eignet sich, um Flüssigkeit aufzubewahren, und so weiter. Dieses Gute, durch das sich alle Ideen auszeichnen, steht im Zentrum des Ideenreichs. Es ist die Idee hinter den Ideen. Der Sonne ähnelt diese höchste Idee darin, dass nichts ohne sie zu erkennen ist oder dauerhaft Bestand haben kann (vgl. ebd.: 89f.).

Für die Neuplatoniker ist dieses göttliche Urprinzip ›das Eine‹. Alles, was auf irgendeine Weise ist, ist darin identisch, dass es jeweils ›eines‹ ist. Ebenso wie Seiendes nicht ohne die prinzipielle Annahme des Seins möglich sei, könne nichts existieren, ohne dass sich ›das Eine‹ an ihm exemplifiziere. Das Eine erweist sich somit gegenüber dem Vielen als ontologisch primär (vgl. Halfwassen 2004: 32f.). Auf diese Weise vermag es – entgegen dem Partikularismus physikalistischen Weltbilds – die Ein- und Ganzheit aller Dinge zu garantieren. Je einheitlicher und vollkommener sich die Dinge darstellen, umso schöner sind sie. Bedeutsam ist nun, dass für die Neuplatoniker das Eine zugleich so etwas wie den ›metaphysischen Kern‹ des Subjekts ausmacht, der tief in seinem Innern schlummert. Ohne diesen wäre das Subjekt nicht zu der produktiven Erkenntnis imstande, welche die Dinge, die in ihrer Gesamtheit die Wirklichkeit ausmachen, aufscheinen lässt (vgl. ebd.: 109-120).

Unter dieser Perspektive wird der oben zitierte Aphorismus Plotins verständlich; vorausgesetzt, man begreift das ›sonnenhafte Auge‹ als Metapher für die menschliche Seele sowie die ›Sonne‹ naheliegender Weise als Sinnbild für das neuplatonische Eine: ›Läge der Seele nicht das Eine zugrunde, so wäre diese außerstande, auch nur ein einziges Ding zu erkennen, geschweige denn, das Eine selbst.‹ Ferner: ›Je weiter sich die Seele des Subjekts der Vollkommenheit des Einen annähert, desto klarer

kommt dem Subjekt die Vollkommenheit, die sich an den Dingen exemplifiziert, zu Bewusstsein. Der ungeheure Wert, den das Eine für den Menschen besitzt, offenbart sich, wenn man sich für einen Moment vergegenwärtigt, was geschähe, wenn es nicht existent wäre: Das Individuum könnte nichts Einheitliches, nichts Gutes und nichts Schönes mehr erkennen. Von den Dingen bliebe nicht mehr als ein Kontinuum an flüchtigen Sinneseindrücken; die Welt wäre von einem Zerfall in verschiedene ›Elemente‹ begriffen und das Ich auf immer verloren. Indem nun aber die Dinge als real und in sich abgeschlossen anzusehen sind – beziehungsweise: indem das Subjekt an ihnen den Abglanz des Einen zu erblicken vermag, gelangt es an den Dingen zu einer Spiegelung, die ihm ebendieses Eine als den ›Kern seiner Seele‹ vor Augen führt.

Rilke intendiert in seinen Dinggedichten demnach eine kontemplationsmystische Erfahrung des Rezipienten: Diese vollzieht sich über die Spiegelung am vollkommenen Objekt unter der Voraussetzung einer dritten, gleichsam göttlichen, daseinsstiftenden Größe. Damit entfernt er sich vom Normaldiskurs des Symbolismus, demzufolge die Spiegelung vermittelt eines sprachlich-ästhetischen Hermetismus erfolgt. Auch eine sich daran entzündende Einsicht in einen alles umfassenden Lebensstrom, in welchem ein jeder den »Reichthum seiner Seele«⁴ erblickt, ist für Rilke nicht verbürgt: Es scheint ihm vielmehr um eine Spiegelung an der Ein- und Ganzheit der Dinge zu gehen, über die dem Subjekt seine eigene, innerlich fühlbare Ein- und Ganzheit bewusst wird. Ob es sich bei jenem offenbar neuplatonisch inspirierten Konzept lediglich um eine eskapistisch motivierte Konstruktion handelt, die der als heillos empfundenen modernen Welt lediglich ›übergestülpt‹ wird, sei einmal dahingestellt. Die Schroffheit, in der sich der letzte Satz des Torso-Sonetts präsentiert, macht jedoch nicht den Eindruck, als werde hierbei lediglich ein Fluchtweg in eine ästhetische Traumwelt aufgezeigt.

II. GRUNDBEGRIFFE VON LACANS THEORIE

II.1. SPIEGELUNG AM OBJEKT KLEIN A

Um aufzuzeigen, inwiefern sich Lacans psychoanalytischer Ansatz für eine Interpretation des Torso-Sonetts fruchtbar machen lässt, möchte ich im Folgenden auf einige Strukturmomente hinweisen, in denen dieser mit dem anthropologisch-ontologischen Modell des Neuplatonismus übereinstimmt. Dabei sei nicht verschwiegen, dass zwi-

⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft*.

schen den beiden Systemen, so nahe diese im Rahmen einer Deutung des Gedichts auch beieinander zu liegen scheinen, teils gravierende Unterschiede bestehen. So weicht die letztlich konstruktivistische Perspektive, die Lacan in seiner Orientierung an der Kybernetik vertritt (vgl. Ort 2014: 27-30), unter anderem darin von der neuplatonischen Lehre ab, dass diese eine intersubjektive Erfahrbarkeit der geistig gestifteten Wirklichkeit einschließt.

Eine Überschneidung der beiden Systeme offenbart sich hingegen in ihrer monistischen Konzipierung, die jeweils in sich eine triadische Struktur aufweist. So sind im Neuplatonismus die Dinge, das Subjekt und das schöpferische Prinzip des Einen unter der Domäne des Einheitsgedankens aufs Engste miteinander verwoben. Ähnlich verhält es sich bei Lacan, der den Dualismus des klassischen Weltbilds gleichermaßen suspendiert und von der Gesamtheit eines Psychismus ausgeht, der in die drei Funktionsebenen von Subjekt, dem *Objekt klein a* und dem *großen Anderen A* unterteilt ist; mit dieser Trias gehen die drei Modi des Daseins, nämlich das Imaginäre, das Reale und das Symbolische einher.

Die Bewusstwerdung des Subjekts vollzieht sich hierbei nicht im Sinne einer sukzessiv voranschreitenden Psychogenese, vielmehr wird hierfür eine zunächst primitive, sodann immer komplexere Interaktion der genannten Funktionsebenen, die ihrerseits immer schon gegeben sind, in Anspruch genommen. Ein elementares Moment innerhalb dieser Interaktion stellt das sogenannte Spiegelstadium dar: Dieses beschreibt einen Vorgang, in dessen Verlauf sich das Kleinkind im Alter von sechs bis 18 Monaten zum ersten Mal im Spiegel erkennt: In der Begegnung mit sich selbst ›in der zweiten Person‹ entdeckt das kindliche Subjekt das Phänomen von Alterität, über das es erst ein Bewusstsein über die eigene Identität gewinnt (vgl. ebd.: 40f.). Im frühkindlichen Gefühl eines Solipsismus sind Welt und Ich ununterscheidbar; erst im Verstehen des einen gibt sich auch das andere, als das, was es ist, zu erkennen. Dem entspricht Lacans Feststellung »Das *Ich* wird geboren in der Referenz auf das *du*« (Lacan 1990: 218).⁵

Lacan bezeichnet das Objekt, welches das menschliche Subjekt über ganzes Leben hinweg begleitet und im Folgenden nicht allein in dessen Ebenbild im Spiegel, son-

⁵ Um nichts anderes als um eine Überwindung eines Solipsismus handelt es sich auch, wenn innerhalb einer Welt, die sich dem empirikritizistischen Konzept entsprechend als ein loses Kontinuum kopräsentierender Elemente darstellt, die Größe des Dings zurückkehrt: Indem ein Komplex von Elementen als einheitlich erkannt wird, vermag sich das Subjekt daran auf sein eigenes Einssein hin zu spiegeln, das sich nach neuplatonischer Vorstellung auf dem ›Seelenkern‹ des Subjekts, dem Einen, gründet. Erst auf diese Weise ist das Subjekt überhaupt imstande, seine vormalige Identität mit der Welt aufzugeben. Der Bewusstseinsstrom gewinnt an Kontur: Ding und Subjekt offenbaren sich als eigenständige Größen. Ebenso wie bei Lacan erweist sich also auch hier die Einheit des Objekts die Minimalbedingung für Subjektwerdung.

dern auch in anderen Gegenständen aufscheint, als das Objekt klein *a*. Die Art und Weise, wie sich das Subjekt zu diesem verhält, variiert stark: Reagiert das Kleinkind auf sein Ebenbild zunächst mit einer jubulatorischen Begeisterung, so kann diese auch in Feindseligkeit umschlagen: Letztere ist einerseits auf eine narzisstische Kränkung zurückzuführen, nicht allein in der Welt zu sein, andererseits auf das Gefühl, in seinem Spiegel-Ich einem Rivalen zu begegnen (vgl. Ort 2014: 41-44). Dieses Gefühl wird dadurch verstärkt, dass sich der Andere scheinbar durch motorische Perfektion auszeichnet. Jenem Eindruck liegt wiederum durch eine Projektion zugrunde, die vom Imaginären des Subjekts ausgeht – einem emotiven Vermögen, das sich in der Faszination durch Anscheinhaftes ausdrückt (vgl. ebd.: 50f.).

Das Subjekt hingegen fühlt sich seinem Kontrahenten im Spiegel notwendigerweise unterlegen, denn paradoxerweise sind alle Erfahrungen, durch die es sich konstituiert, Verluste: Durch das Auftreten des ›Anderen‹ wurde das Kleinkind seiner solipsistischen Omnipräsenz und -potenz beraubt. Jeder Versuch des Subjekts, sein Gegenüber auszulöschen oder sich mit diesem auf seine ursprüngliche Ganzheit hin zu vereinen, ist zum Scheitern verurteilt: Die Existenz des Anderen ist nur Illusion. Solange dem Subjekt jedoch weder das eine noch das andere gelingt, nimmt es sich als ›gespalten‹ wahr. Dieser Eindruck geht mit dem Gefühl eines Mangels einher, das beim Anblick des scheinbar vollkommenen Anderen das Begehren des Subjekts hervorruft (vgl. ebd.: 52). Das Dasein des Individuums ist nunmehr durch seine ›Existenz‹ bestimmt: durch ein lebenslanges und, wenngleich aussichtsloses, so doch Subjektivität stiftendes Streben nach einer Einholung des immer schon verlorenen Objekts klein *a* (vgl. ebd.: 49).

II.2. FUNKTION VON AUGE UND BLICK

Ich möchte an dieser Stelle noch auf die Implikationen eingehen, die die Thematik der Spiegelung im Kontext mit dem von Lacan beschriebenen ›Blick des Objekts‹ hat; vor allem, weil sich derlei auch im Torso-Gedicht auffinden lässt. In diesem Zusammenhang ist vor allem eine Aussage Lacans von Bedeutung: »Über das Auge triumphiert der Blick« (Lacan 1987: 109). Mag das Auge hier für das organische Wahrnehmungsvermögen des Subjekts stehen, so ist der Blick etwas, was dynamisch auf ein Gegenüber ausgreift; etwas, was zwischen Subjekt und Objekt zu einander in ein Verhältnis setzt, welches sich durch Faszination und Begehren auszeichnet. Von Leidenschaft erfüllt geht der Blick des Subjekts auf das Objekt klein *a* über, spiegelt sich daran und fällt auf das Subjekt zurück, dessen Auge sich somit im Bann seines Gegenübers befindet. Dies führt dazu, dass das Individuum nach Lacan in jedem

Moment selbst ein Geschautes ist: »Ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.« (ebd.: 78) An weiterer Stelle heißt es:

Ich meine [...], daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als *speculum mundi*. [...] In diesem Sinn erscheint uns das Schauspiel der Welt als allsehend. Eben da ist jene Phantasie, die wir in der Perspektive Platons finden, die Phantasie eines absoluten Wesens, dem die Eigenschaft des Allsehenden übertragen ist. (ebd.: 81)⁶

Es findet sich also auch bei Lacan die Gleichsetzung von Blick und Licht, die sich der Begriff des sonnenhaften Sehens zu Eigen macht. Vorauszuschicken ist hierbei, dass Lacan zwei Arten des Sehens unterscheidet, von der die eine die Funktion des Auges, die andere die Funktion des Blicks beschreibt. Erstere richtet sich nach den Gesetzen des perspektivischen Sehens im dreidimensionalen Raum, wie sie in der frühen Neuzeit entdeckt und von der Malerei angewendet wurde. Zwischen Objekt und dem Sehorgan eröffnet sich in kegelförmigem Umriss der Raum, innerhalb dessen sich der geschaute Gegenstand dem Auge perspektivisch darbietet (vgl. Lacan 1987: 97f.).

Das Sehen im Ausgang der Blickfunktion, das für Lacan von größerem Interesse ist, verkehrt die Architektur des beschriebenen Augensehens gewissermaßen in ihr Gegenteil: Hier befindet sich nicht das sehende Subjekt, sondern das Objekt am spitzen Ende des Raumkegels. Dieses projiziert als schimmernd blendender Lichtpunkt seinen ›Blick‹ auf eine Fläche, die Lacan als ›Tableau‹ bezeichnet; und dieses schließt das Subjekt, das Lacan zufolge ja stets ein angeschautes ist, mit ein. Das Subjekt selbst wäre dem teils begehrend, teils aggressiv anmutenden ›Blick‹ des Objekts klein *a* – der freilich im Grunde sein eigener ist – hilflos ausgeliefert, könnte es sich nicht hinter einem ›blinden Fleck‹ innerhalb des Sehkegels verbergen. Diesem kommt entsprechend seiner Funktion, den Blick des Objekts abzufangen, der Begriff ›Schirm‹ zu (vgl. ebd.: 102f.).

Lacan illustriert die Funktionsweise des Blickverhältnisses von Subjekt und Objekt anhand eines persönlichen Erlebnisses, das er während einer Bootstour auf dem Meer hatte: Er befand sich hierbei in der Gesellschaft eines kleinen einheimischen Jungen namens Petit-Jean, der ihn auf eine im Wasser treibenden, schimmernden

⁶ Hier offenbart sich denn auch die Grenze der Überschneidungen zur Theorie der Neuplatoniker: Denn diesen gilt, anders als dem Atheisten Lacan, das ›Schauen‹ der Gottheit, in dem alle Dinge zu Tage treten, als real. Das Vermögen, sich an den Dingen zu spiegeln, setzt voraus, dass sich an diesen das Eine manifestiert, denn sonst könnte man in ihrer Betrachtung zu keiner Einsicht über sich selbst gelangen. Indem sich die Dinge aber nun als einheitlich, das heißt als Exemplifikationen des Einen zu erkennen geben, vermag sich das Subjekt dem ›sonnenhaften Sehen‹ zu unterstellen, das von ihnen ausgeht, wodurch es auf eine qualitativ höherwertige Stufe des Daseins erhoben wird.

Sardinenbüchse aufmerksam machte und dies mit den Worten »Sie [...] sieht dich nicht« kommentierte. Lacan sieht darin eine Bestätigung seiner Theorie der Blickfunktion, die ihrerseits auf der Theorie der Subjektspiegelung beruht:

Zunächst, wenn es einen Sinn haben soll, das Petit-Jean mir sagt, daß die Büchse mich nicht sehe, so deshalb, weil sie mich in einem bestimmte Sinn mich tatsächlich anblickt, angeht. Sie blickt mich an (*me regarde*) auf der Ebene des Lichtpunkts, wo alles ist, was mich angeht (*me regarde*), und das ist hier durchaus nicht als Metapher gemeint. (Lacan 1987: 102)

Dass die Büchse ihn zuletzt doch nicht anblickte, erklärt sich Lacan damit, dass er vor den Einheimischen des Ortes als junger Intellektueller ein so »unsäglich komisches Bild« abgegeben habe, dass er sich, um der Peinlichkeit des ›Gesehen-Werdens‹ zu entgehen, intuitiv hinter den lichtdurchlässigen Schirm begeben habe (ebd.: 102f.). Wer jedoch vor dem lichten Blick des Objektes klein *a* flieht, liefert sich zugleich dem – von Lacan an dieser Stelle nicht weiter thematisierten – Verdacht aus, im Gefühl seiner Subjektivität nachzulassen.

II.3 DER GROßE ANDERE

Die erstmalige Begegnung mit dem Objekt klein *a* bliebe in der Schwere seiner Bedeutung für das frühkindliche Subjekt undurchschaubar und somit völlig unreflektiert, gäbe es innerhalb des psychischen Systems nicht noch eine weitere Instanz, die dem Geschehen eine diskursive Ordnung zugrunde legt. Lacan bezeichnet diese als den großen Anderen *A*. Jener ›be-deutet‹ das Faktum der Entdeckung von Alterität: letzteres in einem doppelten Sinne, nämlich einerseits darin, dass er selbst ein Anderes darstellt, andererseits darin, dass er die Nicht-Identität des Subjekts mit dem Objekt klein *a* bestätigt (vgl. Ort 2014: 56f.). In der Phase des Spiegelstadiums wird der große Andere in der Regel mit der Mutter des Kleinkindes identifiziert, die dieses vor den Spiegel hält; diese Rolle kann jedoch auch eine andere Person einnehmen.

Dieser dritten Funktionsebene fällt es zu, das Subjekt in seiner Rolle, die dieses vor aller Reflexion schon immer innehatte, zu beglaubigen. Ferner bezeugt sie die Gespaltenheit und den Mangel des Subjekts (vgl. ebd.: 57f.). Hatte sich letzterer zuvor allein aus dem imaginären Faszinosum der scheinbaren Vollkommenheit des Anderen ergeben, so wird er nun retrospektiv besiegelt. Der große Andere verleiht den zunächst rein affektiv wahrgenommenen Strukturen des Subjekt-seins – aller-

dings nur im zeichenhaft-symbolischen Sinne – Wirklichkeit und Gültigkeit.⁷ Kurzum: das, was sich auf vorreflexiver Ebene als Fremd- und Selbstidentität ›präsentiert‹, wird durch ihn ›repräsentiert‹. Was sich dem Subjekt im Modus des Imaginären scheinhaft-phantasmatisch offenbart, übersetzt der große Andere in einen Modus des Symbolischen, und letzterer wirkt seiner Natur nach repräsentierend, definierend, ordnend und signifizierend (vgl. ebd.: 58).

II.4. DAS REALE

Die dritte Funktionsebene in Lacans Psychismus-Modell ist das Reale. Es handelt sich hierbei um eine schwer zu bestimmende Größe, die zudem als Begriff mit der Realität in keinerlei Beziehung steht. Sie ist weder dem Imaginären noch dem Symbolischen zugehörig; ist weder Präsentation noch Repräsentation. Das Reale bezeichnet vielmehr eine Leerstelle zwischen den Bereichen des Imaginären und des Symbolischen, die eben aufgrund der Tatsache, dass sie nichts anderes als ein Spalt, der diese beiden Bereiche voneinander trennt, keinen intrinsischen Wert besitzt (vgl. Ort 2014: 59f.). Indem es ganz und gar unbestimmbar, unbeschreiblich, unsinnig und somit weder vom Subjekt imaginierbar noch durch den großen Anderen signifizierbar ist, wirkt seine Präsenz auf das Individuum monströs, unerträglich und unmöglich (vgl. ebd.: 61f.).

Lacan bedient sich vielfältiger Bilder, um dieses per definitionem undefinierbare Etwas fassbar zu machen: Mithin gilt es ihm als der ›Spiegel‹, in dem das Subjekt sich selbst als das Objekt klein *a* erblickt. Diese Metapher erweist sich in doppelter Hinsicht als äußerst treffend: Erstens insofern, als die Fläche eines Spiegels, ebenso wie das Reale, kein eigenes Aussehen besitzt – sie ist ›leer‹. Zweitens dahingehend, dass sich das Subjekt an diesem Spiegel ›bricht‹ (vgl. ebd.: 61). Das Reale markiert die Stelle, an der das Subjekt zerbrochen, beziehungsweise gespalten ist – und bedeutet somit auch den Balken (\$), mit dem Lacan das Subjekt-Kürzel (S) in Anbetracht der Spaltung versieht (vgl. ebd.: 48). Je weiter sich jener Riss nun ausdehnt, desto größer ist die Kränkung, die das Individuum erleidet. Diese kann schlimmstenfalls

⁷ Innerhalb der triadischen Struktur des neuplatonischen Modells fällt dieser Part dem Einen zu; denn dieses ist die göttliche Lichtquelle, von dem die Wirklichkeit ›gesehen‹ beziehungsweise ›gelichtet‹ wird. Durch diesen Prozess, der ›über‹ beziehungsweise tief ›im‹ Subjekt seinen Ausgang nimmt, nehmen die Dinge in ihrem Wesen – das heißt entsprechend der ihnen zugrundeliegenden Ideen – Gestalt an. Die Dinge erscheinen über den produktiven Vorgang ihrer Erkenntnis als das, ›was‹ sie sind. Der Ausgangspunkt dieser form- und konturgebenden Einsicht in die Wirklichkeit ist das Eine. Vom großen Anderen unterscheidet sich diese Größe freilich darin, dass sie das Vermögen beansprucht, auf diese Weise die Wirklichkeit ›an sich‹ zu erschaffen, und nicht nur eine pragmatisch funktionierende ›Wirklichkeit‹ im Sinne eines geordneten Zeichensystems.

zum Verlust des Ich führen; nämlich dann, wenn das Reale das Imaginäre und Symbolische gänzlich überdeckt.

III. ANWENDUNG AUF DAS GEDICHT

III.1. DER TORSO ALS DAS OBJEKT KLEIN A

III.1.1. GLEICHSETZUNG VON SCHAUEN UND GESCHAUT-WERDEN

Der hier im Ansatz dargestellte dreigliedrige Psychismus Lacans eignet sich auf faszinierende Weise als Paradigma für eine Entschlüsselung von Rilkes Torso-Sonett. Die einzige Bedingung hierfür ist, dass der Apollo-Torso durchgehend mit dem Objekt klein *a* identifiziert wird. Dieses ist ganz im Sinne der Blechbüchse, die Lacan das Gefühl vermittelte, dass sie ihn anblickte, ein schimmerndes: Der Torso *glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt.*

Ein Schauen, das ›zurückgeschraubt‹ ist, erweist sich als rätselhaft und widerinnig. Sofern dieses Schauen aber mit der Flamme einer Kerze – etwa der eines Kandelabers – identisch ist, lässt sich der Gedanke, der sich hinter diesem Bild verbirgt, rekonstruieren: Zu Rilkes Zeiten ließen sich nämlich manche Kerzendochte mittels einer Schraube in das Kerzeninnere einfahren, wenn die Flamme zu hoch aufflackerte (vgl. Kerényi 1967: 290). Jene Identität von Schauen und Glänzen, die sich bei Lacan ebenso wie in Torso-Gedicht findet und die mir mit dem altherwürdigen Terminus ›sonnenhaftes Sehen‹ treffend beschrieben scheint, ist in Rilkes Schrifttum noch öfter antreffen: So sagt Rilke in seinem *Vortrag über Rodin* an einer Stelle, es sei ihm, als würden die Augen seiner Hörerschaft, »wie die Linsen einer Laterna magica«, über ihn hinweg, »einen riesigen Balzac« – gemeint ist hiermit eine Statue aus der Werkstatt Rodins – »an die Wand« (Rilke 1996: 462). Andernorts ist davon die Rede, dass sich an der Oberfläche »der wunderbarsten Antiken« aus der Sammlung Rodins »tausend Augen aufschlagen« (Rilke 1929: 258). Auf dasselbe Phänomen scheint Lacan bezugzunehmen, wenn er davon spricht, dass er in seiner »Existenz von überall her erblickt« sei (Lacan 1987: 78). Und dieses ›Dasein im Blick des Anderen‹ begegnet schließlich auch im Torso-Gedicht, wenn es heißt [...] *da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht.*

Wendet man Lacans Theorie von der Funktion des Blickes auf das Geschehen im Gedicht an, so erweist sich das Lyrische Du, das sich im sechsten Vers zu erkennen gibt, als das Subjekt, von dem der Blick auf die Skulptur übergeht. Dieser Blick wird

in der Folge über den ›Spiegel‹, den der Torso gemäß seiner Identität mit dem Objekt klein *a* darstellt, auf das Lyrische Du zurückreflektiert. Dieses wird sich so überhaupt erst seiner selbst bewusst. Das Erblickt-Werden ist die erste Erfahrung seines Subjektseins, und diese hallt in vielfältiger Wiederholung über das ganze Leben des Individuums nach. Bezeichnender Weise ist das Subjekt zu Beginn des Gedichts, und dies auch im grammatikalischen Sinne, noch kein ›Ich‹ oder ›Du‹, sondern ein *Wir*. Den Subjektpart als *Du* übernimmt der Schauende erst im allerletzten Vers. Wer sich aber hinter diesem *Wir* verbirgt, ist ominös. Fast möchte man meinen, es handle sich dabei um die Trias des Imaginären, des Realen und des Symbolischen, zumal der Lacansche Psychismus nur in dieser triadischen Struktur funktioniert.

Wenn sich nun der Satz *da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht* an das Subjekt richtet, so bedeutet dies, dass jenes an diesem Punkt sein Selbstsein voll entfaltet hat. Zugleich kann man, nicht zuletzt angesichts der hier auftretenden Häufung heller Vokale (*die dich nicht sieht*), davon ausgehen, dass dem Lyrischen Du hier kraft der Helligkeit, die der Blick des Torsos spendet, im wahrsten Sinne des Wortes ›ein Licht aufgeht‹: *Du muss dein Leben ändern*. Dass diese Einsicht durchaus im Sinne einer Konklusion aufzufassen ist, erschließt sich einerseits anhand des argumentativen Duktus des Gedichts, der in Form der Adverbien *Aber*, *Sonst* und *denn* zu Tage tritt, andererseits anhand der Sonettform, die nach gängiger Deutung einen »lyrischen Syllogismus« darstellt (Friedrich 1964: 33).

III.1.2. DAS TORSO-HAUPT ALS TRUGBILD

Deutet man Rilkes Torso-Gedicht im Kontext mit dem lebenslangen und ubiquitären Gefühl des Subjekts, durch seine Umwelt erblickt zu werden, so muss man sich stets vergegenwärtigen, dass dieser Eindruck rein illusionär ist. Das Objekt klein *a* befindet sich ›im Spiegel‹; das Subjekt ist also in Wirklichkeit seinem eigenen Blick ausgesetzt. Lacan liefert mit diesem Konzept retrospektiv eine weitere Bestätigung der von Hermann Bahr formulierten traumatischen Einsicht, »dass das Element des Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion« (Bahr 2010: 47). Wie bereits dargelegt, trifft Bahr diese Aussage im Zusammenhang mit dem künstlerischen Phänomen des Impressionismus. Wenn Rilkes Dinggedichte als impressionistisch zu bezeichnen sind, dann vor dem Hintergrund, dass diese formal und stilistisch keineswegs so konturreich und formbestimmt gestaltet sind, wie die Plastiken Rodins oder die Gemälde Cezannes. Vielmehr wird der Leser mit Chiffren (*unter der Schultern durchsichtigem Sturz*), Neologismen (*Augenäpfel*) und Polysemie (›Sturz‹, ›unerhört‹) konfrontiert; ferner ist die Bildhaftigkeit des Ausdrucks stellenweise so dicht, dass ein Verständnis

zunächst schwer fällt. Die Vergegenwärtigung des poetisch visualisierten Dings vollzieht sich vor dem ›inneren Auge‹ des Lesers. Immer wieder wird Rilkes ›Sachliches Sagen‹ daher mit Edmund Husserls Phänomenologie kontextualisiert, die einen Weg ›zu den Sachen selbst‹ verfolgt: Die phänomenologische Reduktion des flüchtigen Kontinuums an Eindrücken zugunsten eines klar aufscheinenden, ästhetischen Gegenstands vollzieht sich demnach mit jenem Augenblick des Umschlags (vgl. Müller 1971: 25-30), den Rilke als eine »Verwandlung ins Herrliche« (Rilke 1939: 71) bezeichnet. Diese inszeniert er auch im Torso-Sonett, und zwar im zweiten Terzett unmittelbar vor dem Schlusssatz, denn hiermit ist der Punkt erreicht, an in dem sich der Torso dem Lyrischen Du ganz hergibt. Und dieser Augenblick ist es auch, an dem die Spiegelung ihren Höhepunkt erreicht.

Das Programm der Wahrnehmung, die sich hieraus ergibt, ist für den Leser und das gedichtimmanente Subjekt identisch: Es geht nicht um die passive Rezeption der Ekphrasis des Torsos, sondern um dessen aktive Erzeugung in der subjektiven Schau. Wenn es daher eingangs heißt *Wir kannten nicht das unerhörte Haupt, / darin die Augenäpfel reiften*, so handelt es hierbei nicht um einen archäologischen Befund, sondern um ein raffiniertes Spiel mit der Wahrnehmung des Rezipienten: *das unerhörte Haupt* und seine *Augenäpfel* sind verloren – doch es ist gerade dieser Bescheid, der beides in der Fantasie des Rezipienten aufscheinen lässt. Letzterer unterliegt somit einer Illusion: Er meint genau um das vormalige Aussehen des Torsos zu wissen, doch er hatte – und hat – nie Gelegenheit, es kennenzulernen. Dieses Paradox veranschaulicht das Verhältnis von Subjekt und Objekt klein *a* auf gelungene Weise: Ersteres ist sein Leben lang auf die Einholung seines Kontrahenten ausgerichtet, doch wird es diesem nie auch nur einen Schritt näher kommen.

Doch das Sinnbild lässt sich noch ausweiten: Ebenso wie das Objekt klein *a* trotz seiner grundsätzlichen Verlorenheit imstande ist, das Subjekt zu erblicken, ist es dem Torso trotz seiner verlorenen *Augenäpfel* jederzeit vergönnt, das Lyrische Du anzusehen. Man möchte in Lacans Sinne ergänzen: Die Funktion des Auges ist obsolet, auf die Funktion des Blickes kommt es an.

III.2. TRIADISCHE STRUKTUR

III.2.1 DAS IMAGINÄRE

Der Ort der hier beschriebenen Illusion ist das Imaginäre. Das Objekt klein *a*, der Torso, entfaltet sich im subjektiven Vorstellungsvermögen seines Beschauers zu einem ebenso faszinierenden wie kraftstrotzenden Kontrahenten, gegen den es zu

bestehen gilt. Der Fragmentcharakter der Skulptur weicht sukzessiv dem Anschein von Unversehrtheit und Vollkommenheit. Dies jedenfalls geht aus der Beschreibung des Torsos hervor: Befindet sich dieser zunächst im Zustand eines schwachen Glühens, geht er erst in ein Glänzen und sodann ein Flimmern über, bis er schließlich *wie ein Stern* aus allen seinen Rändern herausbricht.

Im Seinsmodus des Imaginären stellen die Bruchstellen an Schultern, Hals und Rumpf keine Grenzen für eine neuerliche Ganzheit der Apolloskulptur dar. Im Gegenteil: folgt man der Theorie des modernen Fragmentarismus in der Tradition Schlegels, so fungieren diese vielmehr als Platzhalter für das subjektiv-imaginative Vermögen des Betrachters. Dieses nimmt Rilke ferner für jegliche Schau von Dingästhetik in Anspruch:

Erinnern Sie sich solcher Dinge? Da ist vielleicht eines, das Ihnen lange nur lächerlich erschien. Aber eines Tages fiel Ihnen seine Inständigkeit auf, der eigentümliche, fast verzweifelte Ernst, den sie alle haben; und merkten Sie da nicht, wie über dieses Bild, gegen seinen Willen beinah, eine Schönheit kam, die Sie nicht für möglich gehalten hätten? (Rilke 1996: 456)

Die Schönheit des Torsos, die mit seiner Strahlkraft einhergeht, ist jedoch insofern ambivalent, als sein Glänzen, ganz im Sinne Lacans, mitunter aggressive Züge annimmt: Das Lyrische Du wird vom *Bug der Brust* geblendet. Das sonnenhafte Sehen der Skulptur trifft ihren Betrachter in ungefiltertem Modus; das Subjekt wird, ohne dass es die Gelegenheit erhält, seine Gestalt innerhalb des Tableaus gegen den Lichtstrahl abzuschirmen, vom Blick des Objekts klein *a* bloßgestellt.

Dieser Blick gilt Lacan vor dem Hintergrund, dass er für das Subjekt angesichts seiner ursprünglichen Gespaltenheit an das Objekt klein *a* verloren ist, zugleich als ein Symbol für den Phallus (vgl. Lacan 1987: 110). Angesichts seiner vermeintlichen Bedrohung durch Kastration – welche nur durch die stellvertretende Übertragung von Brust, Exkrement, Stimme und eben auch Blick an das Objekt klein *a* abgewendet werden kann –, symbolisiert der Phallus sämtliche Verlusterfahrungen des Subjekts (vgl. ebd.: 193). In der Tat lassen sich sowohl dessen Blendung als auch dessen Kastationskomplex ›im Spiegel‹ wiederauffinden; und zwar in Form der fehlenden *Augenäpfel* und der fragmentierten *Mitte, die die Zeugung trug*. Der Torso ist jedoch nicht nur Spiegelbild des Subjekts, sondern auch das Objekt klein *a*: Indem er glänzt und die Stelle zwischen seinen *Lenden* mit einem *Lächeln* versehen ist, offenbart er, dass er sich die Blickfähigkeit und die sexuelle Potenz des Subjekts zu eigen gemacht hat.

In Anbetracht der imaginierten Überlegenheit des Gegenübers und dem damit zusammenhängendem Gefühl des Mangels erwächst das Begehren des Subjekts, das sich auf das Objekt klein *a* richtet. Auch dieses spiegelt sich am Torso – denn dieser trägt nicht nur apollinische, sondern auch dionysische Züge: So ist das *unerhörte Haupt* des Torso zwar einerseits dasjenige eines Apollo-Priesters, dessen Orakelspruch kein Gehör findet.⁸ Andererseits offenbart sich darin auch das frivole Antlitz des Weingottes, der seiner Lüsterheit auf ›unerhörte‹ Weise freien Lauf lässt. Auch dass der Torso *wie Raubtierfelle* flimmert, spricht für die heimliche Anwesenheit des Dionysos, denn dieser trägt für gewöhnlich ein Panterfell über der Schulter (vgl. Wild 2002: 263).

Indem das Imaginäre am Objekt klein *a* Körperkraft, sensomotorische Perfektion, sexuelle Potenz und Lusterfüllung ›vor-spiegelt‹, beflügelt es das Subjekt in seinem Streben nach einem Ideal-Ich. Das Individuum will ganz mit seinem Kontrahenten – und auf diese Weise mit sich selbst – eins werden; unwissend, dass es sich hierbei auf ein Phantasma richtet.

III.2.2 DAS REALE

Auch das Reale lässt sich in Rilkes Torso-Sonett auffinden. Der Bezug zu dieser komplexen Größe scheint gegeben, wenn vom Torso ausgesagt wird, dass dieser, wenn er *nicht wie Raubtierfelle* flimmern und nicht *aus allen seinen Rändern wie ein Stern* herausbrechen würde, sich *entstellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz* befände. Mit jener unter Vorbehalt formulierten Konsequenz gibt sich ein beunruhigendes Moment zu erkennen. Der Torso wird hier als völlig triviales Objekt imaginiert; als unbestimmtes und unförmiges Etwas, reduziert auf das ihm zugrunde liegende Material. Rilke unterstreicht das Unbehagen, das mit dieser Vorstellung einhergeht, durch eine Häufung von Zischlauten (*stünde – Stein – Schultern – Sturz*) sowie durch eine Brechung des jambischen Metrums, indem er das erstsilbig betonte Wort *unter* an den Anfang des zehnten Verses setzt. Das Vermaß wirkt auf diese Weise, ganz in Übereinstimmung mit dem Inhalt, regelrecht ›fragmentiert‹: Hatte das Lyrische Du die Skulptur im Seinsmodus des Imaginären noch als unversehrt und vollkommen wahrgenommen, so gewinnt jene überhaupt erst in diesen beiden Zeilen den Charakter eines Torsos.

Folgt man der Argumentation, die das Gedicht beinhaltet, wird schnell klar, weshalb dem so ist: Die Apollo-Skulptur ist nur dann ein Fragment, solange sie nicht

⁸ Man denke in diesem Zusammenhang an die mythischen Gestalten von Laokoon und Cassandra.

schaut beziehungsweise glänzt. Der durchsichtige Sturz – worunter man sich ein glockenförmiges Glasgefäß zur schützenden Abschirmung von allerlei filigranen Objekten vorzustellen hat (vgl. Weigand 1967: 258f.) – würde, sowie einmal über den Torso gestülpt, der Glut, an der sich das sonnenhafte Sehen entzündet, sogleich den Sauerstoff entziehen und diese somit zum Erlöschen bringen.

Ein Objekt klein *a*, welches das Subjekt nicht mehr anblickt, hätte keinerlei subjektstiftende Funktion mehr: Unter dieser Voraussetzung hätte das Subjekt nämlich selbst aufgehört zu sehen, sodass ihm überhaupt nichts mehr gegenwärtig wäre; zumindest aber hätte es sich von jenem ›Spiegel‹, den das Objekt klein *a* darstellt, abgewendet. Damit aber wäre es in seiner Existenz bedroht, zumal sein Subjektsein sich doch gerade über die Erfahrung des Anderen definiert. Findet das Subjekt das Objekt *a* nicht mehr auf, so verliert es damit zugleich die Reflexionsfläche seines Blicks und insofern auch die Illusion seines Kontrahenten ›im Spiegel‹, welcher aufgrund seines Andersseins das Überdauern des Subjekts garantiert. Schwindet das Objekt klein *a*, so wird auch das Subjekt eliminiert.

Wenn im Gedicht der Verlust des sonnenhaften Sehens zu Sprache kommt, so wird damit also zugleich der Zerfall des Lyrischen Du ausgesagt. Dieses gibt sich damit gewissermaßen selbst als ›Torso‹ zu erkennen. Der gedichtimmanente Torso offenbart sich somit, dem Lacanschen Psychismus entsprechend, als Spiegelbild des Lyrischen Du. Nimmt man demgegenüber die Perspektive eines Zeitzeugen des Fin de siècle ein, so ist man versucht, den Torso als Allegorie auf den modernen Menschen interpretieren, der mit der Unrettbarkeit des Ich konfrontiert ist.

Für eine Deutung des Gedichts im Sinne Lacans erweist sich der Fragmentcharakter der Skulptur jedoch vielmehr als ein Sinnbild für das Reale. Die Bruchstellen des Torsos würden demnach die Abwesenheit des Symbolischen und des Imaginären repräsentieren; und damit zugleich jene Leere, durch die sich das Reale auszeichnet. Die Fragmentierung des Objekts kann wiederum überhaupt nur dann zustande kommen, wenn der lichthafte Blick des Skulptur unter dem *durchsichtigen Sturz* ersticken würde, sodass und diese *entstellt und kurz* zurückbliebe. Das Reale würde expandieren, das Imaginäre und das Symbolische immer weiter zurückdrängen und damit die Elimination des Subjekts vorantreiben. Folgt man dem Gedichtinhalt, so wird dies jedoch verhindert, zumal das sonnenhafte Sehen des Torsos seinerseits an Leuchtkraft gewinnt: Das Objekt klein *a* artikuliert sich so eindringlich, dass das Individuum dessen Blick und somit auch seinem Subjektsein nicht zu entgehen vermag.

Führt man sich vor Augen, dass das Subjekt umso gespaltener ist, je weiter das Reale sich ausdehnt, so kann der Torso, zumal sich dieser in einem Zwischenstadium

von absoluter Gegenwart und vollständiger Zertrümmerung aufhält, als Sinnbild für das gespaltene Subjekt gelten: Dieses ist nie ganz bei sich selbst, da stets auf die Einholung seines Alter Ego ausgerichtet, jedoch gerade dadurch überhaupt erst in seinem Dasein als Subjekt grundgelegt. Die Rettung des Dings geht einher mit der Rettung des Individuums: Diesem Grundsatz jedenfalls scheint Rilke Rechnung zu tragen, wenn er im *Vortrag über Rodin* davon spricht, dass der Mensch im Kindesalter überhaupt erst durch das Ding in seinen *Beziehungen zur Welt vorbereitet* werde und nicht müde wird zu betonen, dass wir *auch jetzt noch Dinge nötig haben* (Rilke 1996: 456).

III.2.3 DAS SYMBOLISCHE

Noch steht die Frage im Raum, was es denn mit der finalen Aussage des Gedichtes auf sich hat, die sich auf so drastische, geradezu schockierende Weise präsentiert. Um dies zu klären, scheint es mir unabdingbar, die Instanz in den Blick zu nehmen, die den Torso beschreibt und dabei über das Erleben des Lyrischen Du offenbar genau Bescheid weiß. In ihr sehe ich denn auch die Funktionsebene des großen Anderen repräsentiert. So ist es diese sprechende Instanz, die das gedichtimmanente Geschehen dokumentiert und dabei ihre Beobachtungen anhand der argumentativen Struktur, die das Gedicht aufweist, in einen Sinnzusammenhang bringt. Sie bettet die dynamischen Relation von Torso und Lyrischem Du – beziehungsweise von Objekt klein *a* und Subjekt – in das Gefüge jener diskursiven Ordnung ein, die durch das Symbolische repräsentiert wird.

In der Tat spielt Ordnung auch für Rilkes Konzeption des ästhetischen Gegenstands eine entscheidende Rolle. Diese drückt sich, ganz in Übereinstimmung mit dem Einheitsdenken der neuplatonischen Tradition⁹, in den Begrifflichkeiten von innerer Abgeschlossenheit, Kontur und klarer Begrenzung aus. So heißt es in einem Brief an Lou Andreas-Salomé: »Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muss noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit.«¹⁰ Das künstlerische Werk Rodins sei »eine Insel, überall abgelöst vom Kontinent des Ungewissen« (Rilke 1996: 461) und die Erwerbung des Lichts, die sich an Rodins

⁹ Nach der (neu-)platonischen Theorie ist das Ding, wie bereits ausgeführt, durch sein Wesen, sein Wesen wiederum durch eine Idee bestimmt. Die Idee gründet ihrerseits in der Idee des Guten beziehungsweise Einen. Das Ding verweist insofern stets auf das Absolute, welches seinerseits den Urgrund von Schönheit darstellt. Dementsprechend ist ein Kunstwerk umso schöner, je dinglicher es ist.

¹⁰ An Lou Andreas-Salomé. Brief vom 8. 8. 1903.

Skulpturen beobachten lasse, sei eine Folge »einer ganz bestimmten Oberfläche« (ebd.: 463).

Wenn sich in der bildenden Kunst der Wert des ästhetischen Dings daran bemisst, wie klar sich dieser von seiner Umgebung abhebt, so ist der künstlerische Wert des Dinggedichtes davon abhängig, wie eindeutig der darin beschriebene Gegenstand dargestellt ist. Auch wenn die Ganzheit des poetisch dargestellten Dings letztlich erst in der Imagination des Rezipienten eingelöst wird, so wird dennoch deutlich, dass dem Gedichtspracher die Rolle eines Signifikanten zukommt; und in dieser Gestalt entspricht er dem großen Anderen. Als großer Anderer bestätigt er die ursprüngliche Gespaltenheit des Subjekts, indem er diesem den Spiegel vorhält, in welchem sich der Torso zu erkennen gibt. Er macht ferner auf die Blendung aufmerksam, die der Geschaute durch den *Bug der Brust* seines Gegenübers erfährt, und weist auf den Mangel hin, den das kastrationsbedrohte, seines Blickes beraubte Subjekt verspürt. Doch er zeigt auch das dionysische Begehren auf, das aus diesem vermeintlich defizitären Zustand erwächst.

Wenn der Gedichtspracher zuletzt den Satz *Du mußt dein Leben ändern* äußert, so handelt es sich hierbei nicht um einen Imperativ, sondern um eine schliche Feststellung, die sich im Rahmen der Projektion des Lacanschen Modells auf den Gedichtinhalt geradezu zwangsläufig ergibt – nicht von ungefähr endet das Gedicht nicht mit einem Ausrufezeichen, sondern mit einem Punkt. Die Überlegenheit des Anderen, die das Subjekt im Objekt klein *a* zu erkennen glaubt, ruft in ihm das Bedürfnis hervor, sein Leben zu ändern. Doch seine begehrlische Bemühung um eine Vereinigung mit seinem Ideal-Ich kommt nie an ihr Ziel, denn das Subjekt unterliegt einer Illusion: Den Anderen hat es nie gegeben, dieser ist und bleibt ›im Spiegel‹. Die Feststellung *Du mußt dein Leben ändern* besitzt daher zeitlose Gültigkeit.

Zu wenig Beachtung hat bisher die Tatsache gefunden, dass es sich bei dem Torso um das Fragment einer Statue des Gottes Apollo handelt. Führt man sich vor Augen, dass dieser unter anderem für die Prinzipien von Formung, Sinn, Kalkül und Bemessung einsteht, so möchte man meinen, dieser selbst sei die Instanz, die sich hinter dem großen Anderen verbirgt.¹¹ Demnach wäre es die nunmehr vollendete Skulptur selbst, die den Schlusssatz ausspricht. Diese Überlegung gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Satz *Du mußt dein Leben ändern* eine ge-

¹¹ Nach der neuplatonischen Theorie ist das Eine dasjenige Element, das signifizierend und ordnungsstiftend wirkt. Auch dieses wurde schon früh mit Apollo identifiziert, und zwar von Seiten einiger Philosophen, die den Namen ›Apollon‹ vom Adjektiv ›polýs‹, verbunden mit einem Alpha privativum (›a‹), herleiteten. Dieser künstlichen Etymologie zufolge wäre Apollo der ›Nicht-Viele‹, eine Allegorie des Einen.

wisse Ähnlichkeit mit der Formel ›Gnōthi seautón‹ besitzt, die in der Antike dem Gott Apollo selbst zugeschrieben wurde. Das Gelangen zu sich selbst – wenngleich auf rein äußerer Ebene und nur unter der Bedingung eines prinzipiellen Selbstvernehmens – steht auch, in Form eines uneinlösbaren und doch produktiven Moments, im Zentrum des Lacanschen Psychismus.

IV. FAZIT

Rilkes vielinterpretiertes Sonett *Archaischer Torso Apollos* erschließt sich ausgehend vom Blickpunkt Lacans auf so plausible und eindrucksvolle Weise, dass man beinahe den Eindruck gewinnt, der Dichter habe dem Psychoanalytiker vorgegriffen. Ein sehr zentrales Motiv des Gedichts ist das ›sonnenhafte Sehen‹, das der neuplatonischen Philosophie entstammt, welche zudem auf struktureller Ebene einige Überschneidungen mit dem psychistischen Modell Lacans aufweist. Ein Ineinander von Glänzen und Schauen findet sich auch in Lacans Ausführungen über die Funktionen von Auge und Blick. Die Analyse des daseinsstiftenden Modus des Geschaut-Werdens, in welchem sich das Subjekt befindet, stellt denn auch den Ausgangspunkt für eine Deutung des markanten Schlusssatzes des Gedichts dar.

Zumal das Theorem der Spiegelung, das für Lacans Psychismus konstitutiv ist, auch in Rilkes modifiziertem Symbolismus rege rezipiert wird, liegt es nahe, die am Torso-Sonett erprobte Methode auch noch auf weitere Dinggedichte Rilkes anzuwenden; so etwa auf seine *Blaue Hortensie*, deren *Blütendolden [...] ein Blau / nicht in sich tragen, nur von ferne spiegeln* oder auf Rilkes *Schwarze Katze*, in deren *Gesicht man seinen Blick im geelen / Amber ihrer runden Augensteine / unerwartet wiedertrifft*: Der praktisch-methodische Wert von Lacans vielfach skeptisch beäugtem Denken würde hierin gewiss eine nachhaltige Bestätigung erfahren.

LITERATUR

- Bahr, Hermann (2010 [1904]): *Dialog vom Tragischen*. Weimar: VDG.
- Benn, Gottfried (2001): *Sämtliche Werke. Band 6 (Prosa 4)*. Stuttgart: Klett-Kotta.
- Bordt, Michael (1999): *Platon*. Freiburg/Br: Herder.
- Förster, Heinz von (1992): ›Entdecken oder Erfinden. Wie läßt sich Verstehen Verstehen?‹ In: Heinz Gumin/Heinrich Meyer (Hg.): *Einführung in den Konstruktivismus*. München: Piper.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Fritz, Horst (1994): ›Symbolismus‹. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer.
- Halfwassen, Jens (2004): *Plotin und der Neuplatonismus*. München: C.H. Beck.
- Hoheisel, Karl/Pauen, Michael (1997): ›Die Ketzler und die Krise. Zur Einschätzung moderner Strömungen als gnostisch‹. In: Dies. (Hg.): *Hofgeismarer Vorträge*. Hofgeismar: Ev. Akademie.
- Janke, Wolfgang (2007): *Plato. Antike Theologien des Staunens*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kampits, Peter (1984): *Zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Kerényi, Karl (1967): *Auf Spuren des Mythos*. München/Wien: Langen Müller.
- Lacan, Jacques (1987): *Seminar XI (1964: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse)*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- (1990): *Seminar I (1953–1954: Freuds technische Schriften)*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Mach, Ernst (1991 [1906]): *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. 9. Auflage (1922). Jena: Fischer .
- Mittelstraß, Jürgen (2011): *Der Mensch, das Wissen und das Leben. 4 Vorlesungen*. München: Komplet-Media.
- Müller, Wolfgang (1971): *R.M. Rilkes ›Neue Gedichte‹. Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim am Glan: Hain.
- Neumann, Peter Horst (1984): ›Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus‹. In: Lucien Dällenbach/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ort, Nina (2014): *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*. Wien: Turia + Kant.
- Plotin (1956): *Schriften*. Hamburg: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Rilke, Rainer Maria (1929): *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Leipzig: Insel Verlag.

— (1939): *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Leipzig: Insel Verlag.

— (1996): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 1: Gedichte. 1895 bis 1910*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel Verlag.

Weigand, Hermann J. (1967): »Rilkes »Archaischer Torso Apollos««. In: Ders.: *Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur*. Bern/München: Francke Verlag.

Wild, Ariane (2002): *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann.