

dc_1986_22

AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Weltbildperspektiven und Textstrukturen in der Lyrik Rilkes

Zoltán Szendi

Pécs, 2022

| | |
|--|----|
| VORWORT | 5 |
| 1. INTERPRETATIONSGRUNDLAGEN. DEUTUNGSASPEKTE UND THEORETISCHE ANSÄTZE | 7 |
| 1.1. Perspektivierung und Redeinstanz | 7 |
| 1.2. Visualität in der Dichtkunst | 13 |
| 1.3. Narrativität und Zykluscompositionen..... | 20 |
| 1.4. Theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung | 26 |
| 2. DAS ICH- UND WELTVERSTÄNDNIS..... | 33 |
| 2.1. Ich-Bezogenheit. Freiheitsdrang und Einsamkeitspathos | 33 |
| 2.1.1 Aufbruchsmotive | 33 |
| 2.1.2 Das Baum-Motiv | 34 |
| 2.1.3 Das Fremden-Motiv..... | 37 |
| 2.1.4 Das Meeresmotiv I (Faszination der Ferne) | 40 |
| 2.2. Gott als Beziehungsperspektive | 42 |
| 2.2.1 Erfahrungen und Erlebnisse der Transzendenz | 42 |
| 2.2.2 Buddha und Mohammed als neue Gestalten der Epiphanie | 45 |
| 2.2.3 Zu Rilkes Buddha-Bildern..... | 46 |
| 2.3. Bangnis als Kehrseite des heuristischen Welterlebnisses | 52 |
| 2.3.1 Todesangst-Motiv | 52 |
| 2.3.2 Das Meeresmotiv II (Düstere Vergleichsmetaphern)..... | 61 |
| 2.3.3 Das Unheimliche in der Inselsymbolik..... | 62 |
| 2.4. Identitätsstiftende poetische Gesten | 67 |
| 2.4.1 Das poetische Selbstverständnis: Absonderung und Vergewisserung | 67 |
| 2.4.2 Testamentarische Gewissheit der poetischen Berufung | 68 |
| 3. DASEINSDEUTUNGEN | 70 |
| 3.1. Paradigmen der Existenzerfahrungen..... | 70 |
| 3.1.1 Das heuristische Doppelerlebnis..... | 70 |
| 3.1.2 Die Offenbarung der kosmischen Harmonie | 78 |
| 3.2. Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur | 85 |
| 3.2.1 Die Verwandlung..... | 86 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.2 Die Einsicht | 88 |
| 3.2.3 Die Erhöhung..... | 91 |
| 3.3. Bewegungsformen des Daseins..... | 92 |
| 3.3.1 Die blinde Kraft der Mitte | 93 |
| 3.3.2 Die gezähmte Natur | 96 |
| 3.3.3 Die Kreisbewegung des Lebens..... | 99 |
| 3.3.4 Der vertikale Kreislauf | 103 |
| 3.3.5 Der Weg der Spiritualisierung..... | 105 |
| 3.4. Das Liebestod-Motiv..... | 107 |
| 3.4.1 Liebe im Tod..... | 108 |
| 3.4.2 Tod in der Liebe..... | 112 |
| 3.4.3 Metamorphose | 117 |
| 3.5. Schicksalsparadigmen aus dem Alten Testament | 127 |
| 3.5.1 Leiden und Ruhm des Königs David..... | 128 |
| 3.5.2 Niedergang der Mächtigen | 136 |
| 3.5.3 Berufung und Verzweiflung der Prophetengestalten..... | 143 |
| 3.6. Der Geist der Verneinung | 153 |
| 3.6.1 Das Unbehagen der Seraphe..... | 154 |
| 3.6.2 Die Auflehnung Christi..... | 156 |
| 3.6.3 Andachtsloses Klagelied..... | 159 |
| 3.6.4 Das Gleichnis der Mündigkeit | 162 |
| 3.7. Die groteske Perspektivierung. Zu Rilkes makabrer Poesie | 165 |
| 3.7.1 Apokalypse | 165 |
| 3.7.2 Memento mori | 174 |
| 3.7.3 Parabeln über Könige | 177 |
| 4. DAS REFLEKTIERTE KUNSTWERK UND DICHTERBILD | 180 |
| 4.1. Das Werk..... | 181 |
| 4.2. Der Schöpfer | 185 |
| 4.3. Die Autonomie des Dichters – Ariels Freiheit..... | 193 |
| 5. STRUKTURELLE DOMINANZEN..... | 196 |

| | |
|--|-----|
| 5.1. Zu visuellen Paradigmen..... | 196 |
| 5.1.1 Ansätze | 198 |
| 5.1.2 Porträts | 199 |
| 5.1.3 Die Kunst der Transformation..... | 206 |
| 5.2. Narrativität und motivische Verkettung..... | 214 |
| 5.2.1 Erzählte Geschichten | 226 |
| Mythologische und biblische Inspiration | 226 |
| Erwähltheit durch Verwandlung | 237 |
| Entfremdung durch Entführung | 239 |
| 5.2.2 Zykluskompositionen | 242 |
| Geschlossene Zyklusformen | 244 |
| Kettenartige Gedichtreihen | 259 |
| Offene Formen | 275 |
| Drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘ | 275 |
| Der ‚Venedig-Zyklus‘ | 284 |
| Die flandrischen Gedichte | 298 |
| 5.3. Semantische Erweiterung durch Textrhetorik – Musikalität..... | 312 |
| 5.3.1 Zur Gefühlsrhetorik | 312 |
| 5.3.2 Wiederholungseffekte..... | 318 |
| 6. ZUSAMMENFASSUNG | 324 |
| LITERATUR | 344 |

VORWORT

Die Begründung der Themenwahl und die Erklärung der verwendeten Methoden ist eine berechtigte Erwartung gegenüber jeder wissenschaftlichen Arbeit, denn sie sollte schon vorweg die ersten Maßstäbe setzen. In der Literaturwissenschaft ist diese Anforderung besonders dringlich, weil die Forschungserträge hier kaum mit einheitlichen Kriterien zu messen sind. Das wird überdeutlich, wenn man sich durch eine kaum überschaubare Menge von Arbeiten der Sekundärliteratur durchkämpfen muss, wie das bei einer Untersuchung des Rilke'schen Werks, wie bei jedem Autor von Weltrang, der Fall ist. Die hartnäckige Ausdauer bei einem solchen Forschungsvorhaben ist jedoch zu rechtfertigen, wenn wir in Betracht ziehen, dass auch die kanonisierte Größe eines Werkes und eines Dichters immer wieder in Frage gestellt werden kann und muss. Die vielfältige Polemik um Rilke, die die ganze Rezeptionsgeschichte seines Werkes begleitet, zeugt nämlich nicht nur von seiner literarhistorischen Bedeutung, sondern auch von den unterschiedlichen Denkrichtungen und Interpretationsmethoden, welche die Aktualität eines jeden Autors in verschiedenen Zeiten bestimmen. Diese Kontroversen wirken aber auf die Forschung auch äußerst positiv, weil sie davon immer wieder zu neuen Befragungen der Haltbarkeit ästhetischer, ideologischer und manchmal sogar politischer Wertungen inspiriert wird.

Neben dieser äußerlichen Motivation, die auch bei der Entstehung meiner Arbeit eine wichtige Rolle gespielt hat, ist aber die Frage noch wichtiger, welche ästhetischen Verfahrensweisen und strukturellen Merkmale die nachhaltige Wirkung so vieler Gedichte Rilkes bis in die Gegenwart bedingt haben. Auch wenn wir wissen, dass kein Kunstwerk dem Raum und der Zeit enthoben existieren kann und dass die Erforschung der Ursachen, die bei der wirkungsästhetischen Unbeständigkeit eines Kunstwerkes eine entscheidende Rolle spielen, in der modernen Literaturwissenschaft oft im Vordergrund stehen, ist doch nach wie vor auch die Untersuchung der formgebenden Prinzipien literarischer Texte aktuell, wenn sie durch neue Aspekte zur Erschließung des Werkes beitragen kann.

Bei der Eingrenzung des Forschungsthemas fiel meine Wahl vor allem deshalb auf die frühe und mittlere Periode in der Lyrik Rilkes, weil die hierher gehörenden Bände *Stundenbuch*, *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* ein vielfältigeres lyrisches Material als die anderen anbieten und weil ihre einzelnen Stücke zwar häufig, die beiden Sammlungen in ihrer Gesamtheit aber weit seltener

gedeutet wurden.¹ Das ist wohl darauf zurückzuführen, dass im Spätwerk sowohl die *Duineser Elegien* wie die *Sonette an Orpheus* geschlossene und kohärente Einheiten bilden und als solche auch häufiger untersucht wurden.² Der Reichtum an lyrischen Situationen und Rollenspielen schon im Frühwerk, vor allem aber in den Dinggedichten der mittleren Periode, bedeutet für jeden Interpreten eine wahre Herausforderung, besonders, wenn man versucht, diese Werke im Kontext der Gedichtsammlungen zu analysieren.

Meine mehr als zwanzigjährige Rilke-Forschung wäre nicht möglich gewesen, wenn ich nicht so viel Unterstützung in dieser ganzen Zeit erhalten hätte. Ohne die regelmäßigen längeren oder kürzeren DAAD- und ÖB-Stipendien hätte ich nicht die Möglichkeit gehabt, mich in die zahlreichen und aktuellen Forschungsquellen zu vertiefen. Während meines Tübinger Stipendienaufenthaltes haben mir Hans-Georg Kemper und Manfred Koch mit ihren wissenschaftlichen Ratschlägen geholfen. Sehr anregend waren für mich ferner das Gespräch mit der Rilke- und Rodin-Forscherin Michaela Kopp in Heidelberg, die Bestätigung meiner „sachlichen Annäherungsweise“ an Rilkes Lyrik von Viktor Žmegač und meine Rilke-Gastdozentur in Graz, gefördert durch die Stiftung Aktion Österreich-Ungarn und betreut von Dietmar Goltschnigg. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet.

Mein besonderer Dank gilt aber Károly Csúri und Magdolna Orosz, die mir vor allem bei der Bearbeitung des theoretischen Teils meiner Dissertation behilflich waren, sowie meinem Kollegen Rainer Hillenbrand, der die ganze Arbeit mit unermüdlicher Ausdauer sprachlich und inhaltlich überprüft hat. Árpád Bernáth bin ich dankbar für seine ständige und aufmerksame Inspiration zur Fertigstellung meiner Untersuchung. Bei der endgültigen Textgestaltung haben mir Krisztina Cseppentő und meine Frau am meisten geholfen, wofür ich mich ebenfalls bedanken möchte.

¹ So wird *Das Buch der Bilder* für den heterogensten Gedichtband Rilkes gehalten, „dem die Rilke-Forschung mit eher geringem Interesse begegnet ist.“ Löwenstein (2004), S. 219.

² „Lange Zeit wurde Rilke sowohl von der Rilke-Philologie als auch von der breiteren Rezeptionsgemeinschaft beinahe ausschließlich als der Autor der beiden großen Zyklen seines Spätwerks wahrgenommen: der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*.“ Klima (2018), S. 225.

1. INTERPRETATIONSGRUNDLAGEN. DEUTUNGSASPEKTE UND THEORETISCHE ANSÄTZE

1.1. Perspektivierung und Redeinstanz

Bei den theoretischen und methodologischen Fragen meiner Untersuchung möchte ich vor allem jene Aspekte in Betracht ziehen, die in der Lyrik Rilkes eindeutig relevant sind. Das sind Perspektivierung, Visualität, Narrativität und Zyklusbildung sowie Klang und Rhythmus. Wir können sie allerdings nur aus einem theoretischen Gesichtspunkt getrennt behandeln, weil sie, wenn auch in unterschiedlichem Maße, in den einzelnen Werken meistens miteinander untrennbar verbunden sind. In den theoretischen Fragestellungen soll ferner geklärt werden, wie sich die traditionellen und die modernen Auffassungen in den hier angegebenen Fragenkomplexen innerhalb der Lyriktheorie zueinander verhalten und wieweit sie miteinander zu vereinbaren sind. Für meine Studie ist dieser zweite Aspekt, der die Anwendbarkeit der theoretischen Fragestellungen und ihre Relevanz für die Rilke'sche Lyrik überprüft, besonders wichtig.

Der Titel meiner Arbeit gibt schon die zwei wichtigsten Grundfragen an, die ich in den Werkanalysen des lyrischen Œuvres von Rilke konsequent berücksichtigt habe. Die eine ist das Grundthema seiner Poesie, das von Anfang an bis zum Ende der dichterischen Laufbahn trotz seiner Erweiterungen und unterschiedlicher Annäherungen entscheidend ist, nämlich der kohärente Komplex von Daseinserfahrungen und Seinsdeutungen. Den anderen Fragenkomplex bilden die Werkstrukturen, die eine vielfältige und adäquate Darstellung der einzelnen Themenkreise ermöglichen. Da beide Gesichtspunkte zusammengehören, werden die Werkinterpretationen sie in ihrer Einheit behandeln.

Der Begriff ‚Weltbildperspektive‘ drückt die Verflochtenheit von solchen Welterfahrungen und Daseinsdeutungen aus, die nicht auf bestimmte Segmente einzuschränken sind, ohne auf ihre Bedeutungsvielfalt zu verzichten. Mit der Terminuswahl ‚Weltbild‘ möchte ich diese Einengung im Voraus vermeiden, denn in meinen Werkanalysen geht es nicht nur um philosophische und weltanschauliche Positionen des Textsubjektes, sondern um eine Ich-Welt-Beziehung, die mehr die lyrischen Positionen in Betracht zieht: außer den Daseinserfahrungen und -deutungen, die der Textwelt am häufigsten zu entnehmen sind, auch jene Seins- und Schicksalsentwürfe, die uns in die

poetische Textwelt hineinführen. Im Sinne der Auffassung von Jauß, die die lyrische Erfahrung auf (partielle) Bewahrung „vom Horizont der realen Welt“ und ihre Überschreitung zurückführt.³

Die Bezeichnung ‚Perspektivierung‘ wird in dieser Arbeit als Schlüsselwort in zweifacher Bedeutung verwendet. Erstens wird sie im allgemeinen Sinne als Gestaltungsprinzip verstanden, das nicht nur den Horizont, sondern auch die Strukturierung der Textwelt, die ihn wesentlich bestimmt, enthält. Zur Wortbedeutung gehört zwar zugleich auch der Akt der Intentionalität, also das bewusste Wahrnehmungsverfahren, wir wissen aber, dass in diesem Prozess zumindest in der Anfangsphase auch unbewusste Komponenten mitspielen, ganz ähnlich wie in der alltäglichen sinnlichen Wahrnehmung, in der neben der vorsätzlichen Rezeption auch ‚spontane‘ Eindrücke erscheinen und mitwirken. Im Falle des Kunstwerkes gilt dies noch mehr, weil die Perspektiven der Textwelt gesetzmäßig auch von den jeweiligen Rezipienten weitgehend bestimmt werden.⁴ Davon finden wir in Rilkes Gedicht *Initiale* (I, 291), in dem die Verselbständigung des Werkes und seine Rezeptionsvielfalt formuliert wird, sogar ein literarisches Zeugnis.⁵ Zweitens wird der Terminus in seiner engeren und häufigeren Bedeutung oft auch als Synonym zum Wort ‚Fokussieren‘ gebraucht. Auch wenn die beiden Bedeutungen miteinander verwandt sind, halte ich ihre begriffliche Unterscheidung dennoch für wichtig. Während nämlich ‚Perspektivierung‘ – wie schon gezeigt wurde – eine umfassendere Bedeutung hat, die sowohl den Textinhalt als auch die Textstruktur umfasst und die Intentionalität weniger hervorhebt, drückt der Begriff ‚Fokussieren‘ eine Art Konzentration und dadurch zugleich Einengung der Themen aus. Daraus folgt auch, dass der Horizonterweiterung der Textwelt, die im schöpferischen Prozess der ‚Perspektivierung‘ meistens vorhanden ist, die Horizonteinengung durch ‚Fokussierung‘ gegenübersteht. Weitere Abweichungen folgen daraus auch in der Intensität der künstlerischen Hinwendung, indem der letztere Begriff mehr Aktivität ausdrückt. Auch wenn wir diese beiden Aspekte des schöpferischen Vorgangs nicht immer voneinander trennen können, weist der jeweilige Kontext auf die möglichen Unterschiede meistens hin. In meinen Interpretationen liegt das Gewicht immer auf der

³ „Wirklichkeit und Fiktion, alltägliche und ästhetische Erfahrung stehen sich in der Rezeption der Lyrik nicht als zwei völlig entgegengesetzte Welten gegenüber: lyrische Erfahrung setzt vielmehr die alltägliche Realität zur ‚anderen Welt‘ der Poesie derart in Beziehung, daß der okkasionelle Anlaß durch die Verwandlungen der Sprachgestalt hindurch zu neuer Bedeutung erhöht wird, die lyrisch ergriffene Situation im Horizont der Fiktion das Ganze einer universalen Analogie aufscheinen lassen kann.“ Jauß (1977), S. 339.

⁴ In der eindeutigen Formulierung Isters: „auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren. Iser (1976), S. 177.

⁵ Hoffmann, der in seinem Beitrag Rilkes Aufsatz *Über Kunst* zitiert, verweist darauf, dass der Dichter auf die „Autonomie des Kunstwerks“ Wert legt. Hoffmann (2018), S. 70.

Perspektivierung der Textwelt, während die Fokussierung als eine – keineswegs zweitrangige – Verfahrensform innerhalb der gesamten Textgestaltung gedeutet wird.

„Perspektiven“ bedeuten also auch Ich-Erweiterungen, die der schöpferischen Existenz eigen sind und in dem Rilke’schen Œuvre eine besonders wichtige Rolle spielen, vor allem deshalb, weil die Welt- und Selbsterforschungen bei Rilke Horizontöffnungen in verschiedene Richtungen bezwecken bzw. ergeben und mit der Sinnggebung der menschlichen Existenz experimentieren. Diese dichterische Attitüde bestimmt folglich auch sein Verhältnis zur Philosophie, die er mit „zu viel ästhetischem Bedürfnis und zu wenig Fanatismus und Gewissenhaftigkeit“ behandelt hat.⁶ Durch die eigenständige Perspektivierung bzw. durch den Perspektivenwechsel werden traditionelle Beziehungs- und Wertesysteme in Rilkes Poesie umgedeutet und umgewertet. Das heuristische Element ist vor allem hier zu finden. Die ungewöhnliche oder sogar radikal neue Perspektive eröffnet unbekannte Horizonte und baut eine Welt mit erweiterten Dimensionen auf.⁷ Obwohl diese poetische ‚Welterweiterung‘ auch metaphysische Aspekte hat, bleiben doch die unbekannten und neu entdeckten Sphären diesseitsbezogen. Die Suche nach Gott hat bei Rilke oft keine religiöse Dominanz, sie führt vielmehr zur Ich-Erweiterung und Weltbeseelung.

Die Frage der Perspektivierung im lyrischen Werk Rilkes ist auch deshalb so wichtig, weil sie mit wesentlichen Kriterien zur Positionierung der Rilke’schen Poesie in der modernen Lyrik beiträgt. Die Textanalysen beweisen nämlich eindeutig ihre Zwischenstellung zwischen Tradition und Moderne. Vor allem die Themenwahl der meisten Gedichte verweist darauf, dass sich die Lyrik Rilkes oft in die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts integrieren lässt. Ebenfalls überwiegend traditionell ist ihre Formgestaltung. Das Innovative, das wirklich Moderne, zeigt sich deshalb vor allem darin, wie diese überlieferten Themen und Formen bei Rilke verwendet und mit welchen ästhetischen Strategien und rhetorischen Strukturen sie erneuert werden.⁸ Diese Einordnung kann auch den Vertretern der beiden extremen Auffassungen eine klare Antwort geben, die in der Kunst Rilkes entweder das konservative oder das innovative Element überbetonen.⁹ Die Perspektivierung ist bei Rilke mit strukturbildenden Komponenten wie Visualität, Narrativität und Musikalität eng

⁶ Perlwitz (2004), S. 155.

⁷ „Die Sicht soll unbedingt neu sein, nicht der Gegenstand.“ Bernáth (2011), S. 23. Dieses Postulat gilt für Rilkes Lyrik vollkommen.

⁸ S. dazu: Kulcsár Sz.E., (1991), S. 158ff.

⁹ Dagegen halte ich die Einordnung des Rilke’schen Werks in das „Paradigma der Klassischen Moderne“ (Hiebel 2005, S. 208) für berechtigt.

verbunden. Sie stehen in Wechselwirkung zur Perspektivierung, insofern sie sich bei der Strukturgestaltung gegenseitig bestimmen.¹⁰

Zur Frage der Perspektivierung gehört notwendigerweise auch die Erkundigung nach der Redeinstanz. ‚Wer spricht das Gedicht?‘ – so lautet diese Frage am einfachsten, jedoch auf berechnete Weise.¹¹ Die Antworten darauf bezweifeln – trotz ihrer Unterschiede in der Lyriktheorie – keineswegs die strukturelle Zusammengehörigkeit der beiden Gestaltungskomponenten von Weltbild und Werkstruktur. Denn auch wenn in der Begriffsbildung und -deutung wesentliche Abweichungen zu sehen sind, kann keine theoretische Stellungnahme leugnen, dass sie durch eine Redeinstanz gesteuert werden, welche aber keineswegs mit dem realen Autor identisch ist. Burdorf nennt sie ‚Textsubjekt‘, das den ‚abstrakten Autor‘ darstellt. Diese Bezeichnungen werden mit ‚artikuliertem Ich‘ ergänzt, das im Text als ‚Rollen-Ich‘ bzw. ‚Figuren-Ich‘ erscheint.¹² In Rilkes Lyrik finden wir vor allem im Frühwerk, zum Teil aber auch im Spätwerk, viele Beispiele für diese Gedichtformen. In der mittleren Periode ist dagegen die objektivierende Tendenz vorherrschend, wo ‚weder eine sprechende noch eine angesprochene Instanz an die Textoberfläche [tritt], sondern es ist nur von Personen oder Dingen die Rede, die nicht in die Kommunikationssituation einbezogen sind.‘¹³ Ein grundsätzlich anderes System stellt Rüdiger Zymner dar, in dem er vom Adressanten spricht, der aber ‚keine ‚Person‘ oder ‚Instanz‘ bezeichnet, sondern eine spezifische Zeichenstruktur des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst‘.¹⁴

Sonja Klimek nimmt in ihrem Buchbeitrag *Lyrik und Autobiographik* eine theoretische ‚Zwischenstellung‘ ein: ‚Seit der Antike gibt es eine reiche Lyriktradition, in der sich Dichter gleichzeitig als textexterne Urheber ihrer Gedichte sowie als Referenz des ‚Ichs‘ in ihren Gedichten inszenieren.‘¹⁵ Wir wissen aber, dass sich die Identitätsfrage in der Kultur- und Literaturgeschichte grundsätzlich verändert hat. Während der Positivismus sich auf den Autor konzentriert hat und aus dem Werk auf die Dichterpersönlichkeit Schlussfolgerungen gezogen hat, ist die postmoderne Literaturwissenschaft zu der berühmten These vom ‚Tod des Autors‘ von Roland Barthes gelangt.¹⁶ Ich finde beide extremen Positionen unhaltbar. Ohne in dieser kurzen Einleitung auf die Details

¹⁰ Im weiteren Sinne bezeichnet János Barta die Poesie Rilkes ‚eine besondere Perspektiven-Lyrik‘. Barta (2002), S. 56.

¹¹ Borkowski und Winko fassen die verschiedenen Positionen zum Begriff ‚lyrisches Ich‘ tabellarisch zusammen. Borkowski / Winko (2011), S. 53.

¹² Vgl. Burdorf (1995), S. 203–205.

¹³ Ebd., S. 210.

¹⁴ Zymner (2009), S. 28.

¹⁵ Klimek (2018), S. 177.

¹⁶ Vgl. Dazu noch: Landwehr (2002), S. 3–4.

eingehen zu können, möchte ich meine diesbezüglichen Einwände – gleich anhand der Rilke’schen Poesie – mit einigen Texten unterstützen. Das Rilke-Gedicht *Initiale*, das später ausführlich interpretiert wird, stellt den Kommunikationsweg des Kunstwerkes deutlich dar. Hier werden nämlich sowohl die Trennung des Werkes vom Dichter als auch seine zahlreichen und unterschiedlichen Aufnahmen von den Lesern gezeigt. Die Hervorhebung der Autonomie des Werkes schließt jede unmittelbare Rückführung auf den Schöpfer aus. Der wichtigste theoretische Beweis dafür ist, dass der Dichter immer im Voraus eine Rolle einnimmt, wenn er mit seinen poetischen Äußerungen vor den Leser tritt, unabhängig davon, welches Pronomen die Redeinstanz verwendet.

Es gibt noch weitere wichtige Faktoren, welche dieses ‚Rollenspiel‘ beeinflussen, etwa die historischen und zeitgenössischen Einflüsse oder Verallgemeinerungsimpulse, die den individuellen Horizont hinter sich lassen. Deswegen wird der Poet gelegentlich auch als ‚Maskenball‘ unterminiert. Jan Wagner etwa spricht die „imaginären Dichter“ an, die ihre Werke unter Pseudonym veröffentlichen, und formuliert allgemeiner: „Die Geschichte der Poesie ist auch eine Geschichte der Täuschungen, und mitunter sind es durchaus Arglist und böser Wille“.¹⁷ Auch wenn wir diesem düsteren Misstrauen nicht zustimmen, können wir die Vorstellung vom Maskentrug oder, mit dem Ausdruck von Sonja Klimek, die „lyrische Selbstinszenierung“¹⁸ annehmen, indem wir zugleich die ganze Komplexität ihrer Erörterung in Betracht ziehen, was besonders bei der Stellungnahme zur Auffassung von Roland Barthes nötig sein wird.

Obwohl meine Interpretationen sich fast ausschließlich auf die Werke und ihre Kontexte innerhalb des lyrischen Gesamtwerks konzentrieren, bedeutet dies keineswegs, dass ich auf Brief- und Essay-Dokumente verzichten möchte.¹⁹ Es gibt Fälle, wo diese Quellen bei der Textdeutung wertvoll sind. Auch wenn ich der Meinung bin, dass es kein ‚authentisches‘ Textverständnis gibt und die Bedeutungskonstruktion der jeweiligen Rezipienten für entscheidend halte, würde ich nicht vom „Tod des Autors“ sprechen. Er ist im Werk vorhanden, sogar dann, wenn wir die Autorperson nicht kennen und sie vollkommen unsichtbar ist. Für diese letztere Redesituation ist Rilkes berühmte Grabschrift ein Beispiel, in der – wie Zoltán Kulcsár-Szabó zu Recht feststellt – „one does not find any reference to this very function: there is no trace, be it grammatical or deictic, of subjectivity, no

¹⁷ Wagner (2014), S. 9.

¹⁸ Klimek (2018), S. 177.

¹⁹ Für Wahrnehmungen relevanter Kontexte halte ich die theoretischen Überlegungen von Manfred Engel (*Probleme der Kontextualisierung*) überzeugend. Engel (2018), S. 78–81.

trace of a “self” in the poem“.²⁰ Diese abstrakte Metaphorik lässt zwar in der Tat jede Spur von Autorschaft verschwinden, hat aber doch auch die Funktion, völlig allgemeingültig und zugleich rätselhaft die Quintessenz poetischer Einsichten zu formulieren. Denn auch, wenn die meisten Rezipienten nichts vom Ursprung dieser Zeilen wissen, stehen sie auf dem Grabstein Rilkes, und so wäre ihr Bekenntnischarakter kaum zu leugnen.

Von der zumindest virtuellen und fiktionalen Anwesenheit des Autors zeugen mehrere konstitutive Merkmale des Werkes, z.B. die Themenwahl selbst, aber auch der eigenständige Stil und natürlich die Perspektivierung der Textwelt. Mit der Hervorhebung der Fiktionalität, möchte ich gleich den Unterschied zwischen der Redeinstanz und der biographischen Autorschaft andeuten, ohne die – immer unterschiedliche und meist nicht genau greifbare – Verknüpfung der beiden Instanzen zu bezweifeln. Unabhängig von der Frage der Autorschaft der Werke, müssen wir – sogar bei der phänomenologischen Annäherungsweise – ihre Individualität untersuchen, wenn wir ihren ästhetischen Wert in Betracht ziehen wollen. In der Lyriktheorie von Renate Homann wird der Begriff „Verfassung“ in den Mittelpunkt gestellt. Er wird „verstanden als eine Organisation heterogener systemischer Ordnungen“.²¹ Nach Hans Lösener sind vor allem „drei eng miteinander verwobene Dimensionen der Artikulation [...] für die sprachliche Subjektivierung wesentlich [...]: die rhythmische, die systemische und die perspektivische Artikulation“.²² Die hier erwähnten Dimensionen stellen eigentlich die strukturierende Funktion der Redeinstanz dar. Paul Kallan verbindet die Individualität und die Allgemeingültigkeit der Redefunktion, indem er die Rolle beider auch in ihrer Gegensätzlichkeit für wichtig hält: „Das Personalpronomen, Ich‘ steht für eine Redefunktion, die den individuellen Sprechenden semantisch neutralisiert und der Rede als Ganzer Allgemeingültigkeit verleiht. Der Begriff der Redeinstanz impliziert Selbstbezüglichkeit und Gegenwart der Rede, die den Gegensatz von Individualität der Rede und neutrale Funktionalität miteinander versöhnt.“²³ Trotz der unterschiedlichen Begriffsverwendung und Annäherungsweise dieser Konzeptionen scheint ihnen gemeinsam zu sein, dass die Redeinstanz eine strukturierende Funktion hat. Daraus folgt, dass wir nie die Intentionalität des Autors befragen sollten, denn „wer sich auf die Absicht des Verfassers bezieht, der möchte an eine einzige authentische Deutung glauben“.²⁴ Einen weiteren wichtigen Aspekt der Identitätsfrage stellt Anja Burghardt in den Mittelpunkt, indem sie auf die „gattungsbedingten Unterschiede der Identitätskonstitution in Lyrik

²⁰ Z. Kulcsár-Szabó (2019)

²¹ Homann (1999), S.132.

²² Lösener (2006), S. 8.

²³ Kallan (2009), S. 91.

²⁴ Szegedy-Maszák (2006), S. 8. [Übersetzung von mir. Z. Sz.]

und Prosa“ hinweist. Während nämlich in der Prosa (genauer: im Erzähltext) eine „kausal begründbare Einheit der Person“ wahrzunehmen ist, die sich – ähnlich wie im realen Leben – aus der zeitlichen Kontinuität ergibt, kommt der Lyrik „eine Zeitlosigkeit zu, die eher eine ‚Augenblickskonstitution‘ der Person anbietet“.²⁵ Habeck spricht von einer Sprechersituation in der Lyrik, „die immer auf den Rezipienten verweist“.²⁶

Mit dieser Unterscheidung können wir die gattungsspezifische Dominanz der Lyrik auch in solchen Gedichten Rilkes beweisen, in denen sonst die narrativen Elemente durchgehend vorhanden sind.

1.2. Visualität in der Dichtkunst

Das Bild und die Bildhaftigkeit sind von Anfang an wesentliche Bestandteile des literarischen Werkes, wenn auch in unterschiedlichen Formen und in verschiedenem Maße. Auch ihre Funktionen sind oft voneinander abweichend.²⁷ Am häufigsten kommen sie in den Texten als rhetorische Mittel vor – so zum Beispiel in Vergleichskonstruktionen, die für Rilkes Lyrik besonders bezeichnend sind.²⁸ Es ist ebenfalls bekannt, dass das Gewicht des Bildes im Text weit über das rhetorischer Figuren hinausgeht, indem es die Textsemantik bereichert. Besonders gilt das für die zusammengesetzte Bildsymbolik, bei der die Assoziationsmöglichkeiten vielschichtig sind. Wolfgang G. Müller hebt zu Recht hervor, dass in der Lyrik „der Metapher ein paradigmatischer Charakter zukommt“.²⁹ In der modernen Lyrik werden die einfacheren Bildformen immer mehr durch eine verschlüsselte kühne Metaphorik überholt. So auch bei Rilke, wenn auch in seiner Poesie oft scheinbar einfachere Bilder zu finden sind, welche aber durch ihren Kontext eine mehrschichtige Bedeutung erhalten. Einen ähnlichen Prozess sehen wir in den Bildgedichten, wo das spielerische Element im 20. Jahrhundert ebenfalls komplexere Formen hervorbringt.

Mit dem Begriff ‚visuell‘ im Kapiteltitel möchte ich nicht nur darauf hinweisen, dass die Bildlichkeit schon im Zeitalter der ‚Gutenberg-Galaxis‘ ein konstitutiver Bestandteil und eine entscheidende Ausdrucksform der Lyrik war, sondern auch darauf, dass die Visualität über einen viel breiteren Bedeutungskomplex verfügt. Zu ihm gehören nämlich außer den Wahrnehmungsfähigkeiten des Sehens im Allgemeinen und den optischen Ausdrucksarten der

²⁵ Burghardt (2015), S. 295–296. Ähnlich formuliert auch Stéphane Michaud: „Die Poesie geht beharrlich ihren Weg der Annäherung an das Flüchtige, das Unbeständige [...]“. Michaud (2011), S. 178.

²⁶ Habeck (2001), S. 99.

²⁷ Korte verweist gleich am Anfang seiner Studie auf die unscharfe Bezeichnung des Begriffes ‚Bild‘ in der Literatur: „Der Begriff ‚Bild‘ ist literaturwissenschaftlich eine unbestimmte, unscharfe Bezeichnung für unterschiedliche Formen einer sprachlichen Ausdrucksweise, die sich eines breiten Repertoires an Möglichkeiten uneigentlichs, also nicht wörtlich, sondern im übertragenen Sinne gemeinten Sprechens bedient.“ Korte (2003), S. 217.

²⁸ Vgl. dazu Müller (1971), S. 93–123.

²⁹ Müller (2016), S. 90.

Kunst auch die eigenständigen Sichtweisen schon im Alltagsleben, viel mehr und origineller aber in Kunst und Literatur. Es ist kein Zufall, dass die Ausweitung dieser Bedeutungsverwendung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer radikaler erscheint. Christian Doelker lamentiert zwar noch rückblickend darüber, dass das Bild „in unserer wortgeprägten Kultur lange als *quantité négligeable*“ galt, infolge „des Bilderverbots“ und der „Bildverachtung“ daher die Bildwissenschaft erst in unserer Zeit einen „gebührenden“ Rang erhielt.³⁰ In der Folge zählt Doelker unsere sinnliche Verbundenheit mit der Welt auf („sehen, hören, riechen, schmecken, tasten/fühlen“), mit der richtigen Konklusion: „Wahrnehmung ist [...] ganzheitlich“,³¹ allerdings auch mit der wichtigen Ergänzung, dass die „Realität der Welt“ relativiert wird, denn sie sieht „für jeden Betrachter aufgrund der Subjektivität der Wahrnehmung verschieden aus“. Besonders gilt das für die „Hybridität“ der Wahrnehmungen, insofern wir in der Welt nicht nur „von realen Dingen“ umgeben sind, sondern auch von „medialen Repräsentationen von Dingen“.³²

Unter den medialen Wahrnehmungen wurde in der modernen Zeit zuerst der Visualität die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Alle diesbezüglichen Studien beziehen sich auf die rapide technische Entwicklung, die „nicht nur zur Ausdifferenzierung, Pluralisierung und Verfeinerung bildgebender Verfahren geführt“, sondern „neben den Naturwissenschaften ebenfalls die Geistes- und Sozialwissenschaften erfasst“ hat.³³ In den modernen Literatur- und Kulturtheorien geht es also nicht nur um die vielfältigen Studien zum umfassenden Einfluss der technischen Zivilisation unseres Zeitalters auf alle Lebensbereiche, zu denen auch die Kultur gehört, sondern auch um den irreversiblen Prozess, der unser ganzes Kunstverständnis verändert. Dieser Vorgang ist aber keineswegs als einseitiger kausaler Weg zu verstehen. Denn die Literatur- und Kulturtheoretiker nehmen manches von dieser Entwicklung vorweg, indem sie, die traditionellen Grenzen oft restlos aufhebend, einen radikal neuen Kulturbegriff postulieren. So auch mit der Einführung des Begriffes ‚Bildwissenschaft‘, „für die Visualität mehr umfaßt als Anschaulichkeit und die Literatur als integralen Teil je historischer visueller Kulturen begreift.“³⁴ Daraus folgt dann für Gustav Frank, dass sich „die Literaturwissenschaft faktisch in eine Medienkulturwissenschaft transformiert“ hat.³⁵ Heike Kanter geht noch weiter, indem sie den Geltungsbereich der Bildlichkeit außer den

³⁰ Doelker (2010), S. 9. Der Vertreter vom „pictorial turn“ scheint zu vergessen, dass die Bildkultur von Anfang an einen ebenbürtigen Platz neben der Wortkunst einnahm und nur von radikalen Bilderstürmern grundsätzlich in Frage gestellt wurde.

³¹ Ebd., S. 10.

³² Ebd., S. 11.

³³ Wenzel (2018), S. 13.

³⁴ Frank (2003), S. 89.

³⁵ Ebd., S. 35.

Kunstwissenschaften praktisch auf alle Bereiche der Kultur- und Naturwissenschaften ausdehnt.³⁶ Knut Hickethier verweist schon mit dem Titel seiner Abhandlung – *Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum* – auf das Zwischenstadium dieser kulturellen Wendezeit. Die Fortsetzung als Untertitel – „Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären“ – drückt aber zugleich auch die Gewissheit aus, dass mit der neuen Medientechnik auch neue Welterklärungen entstehen werden: „Wenn die Medien zum neuen Paradigma der Welterklärung geworden sind, dann nicht durch eine Transformation von Welt in digitale Technik, sondern dadurch, daß die mit dieser Technik möglichen neuen Kommunikationsprozesse neue Bilder, Vorstellungen und Inhalte erzeugen.“³⁷

Die Einführung in die neuen medialen Wissenschaftsbereiche wird aus methodischer Sicht auch in der Pädagogik verlangt.³⁸ Spitzmüller hingegen vermisst gründliche Forschungen über die Visualität in Schriftform.³⁹ Angesichts der Flut in diesen Forschungsbereichen ist die Fragestellung eines Konferenzbandes – *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*⁴⁰ – wohl schon im Titel eine rhetorische, denn jeder Germanist weiß, dass die moderne Medienmacht eine Rückkehr zu den ausschließlich traditionellen Fachbereichen nicht mehr ermöglicht. So erhält auch bei Gustav Frank die Bildwissenschaft eine offensichtliche Priorität;⁴¹ deshalb stellt er selbstsicher, aber kaum bedachtsam fest: „Von Konkurrenz statt von Kollaboration oder Koexistenz muß gesprochen werden“.⁴² Denn auch wenn der eifrige Konkurrenzkampf in den modernsten Forschungsrichtungen so charakterisiert werden kann, bedeutet dies keineswegs, dass die unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen, etwa Bild und Text, sich in der Wirklichkeit nicht untrennbar bedingen würden. Das können wir auch den Gedanken von Béla Balázs entnehmen, der schon 1924 diese Verwandlung in seinem Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* deutlich formuliert hat: „Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, daß sie die andere Mitteilungsform vernachlässigen konnten. [...] So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist

³⁶ „Der von W.J.T. Mitchell erstmals 1992 in einem Aufsatz konstatierte ‚pictorial turn‘ (Mitchell 1994) und der zeitnah dazu von Gottfried Boehm postulierte ‚iconic turn‘ (Boehm 1994) sind diskursive Höhepunkte einer quer durch die verschiedenen Disziplinen zu beobachtender Aufmerksamkeit für das Bild bzw. die spezifische Rolle der Bildlichkeit. Nicht nur in der Kernwissenschaft der Bilder, der Kunstgeschichte, sondern auch in Philosophie, Medizin sowie den Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften gibt es seit etwa zwei Jahrzehnten ein gesteigertes Interesse an Bildern, das sich im internationalen Vergleich auf unterschiedliche Weise äußert.“ Kanter (2016), S. 11–12.

³⁷ Hickethier (1999), S. 154.

³⁸ Niesyto / Marotzki (2004), S. 1–6.

³⁹ „Allein, was die Visualität von *Schrift* betrifft, hinkt die Linguistik nicht nur dem metatypografischen Diskurs, sondern in gewisser Weise auch ihrem eigenen Standard immer noch hinterher.“ Spitzmüller (2010), S. 102.

⁴⁰ Ehrhart (2004)

⁴¹ Vgl. Frank (2003), S. 89.

⁴² Ebd., S. 38.

und aus der visuellen Kultur eine begriffliche.“⁴³ Der letzte Satz sagt unmissverständlich aus, dass die Begrifflichkeit in beiden Kulturen unentbehrlich ist.

Barbara Naumann gehört wohl zu den wenigen Kulturwissenschaftlern, die auch in unserer Zeit die unentbehrliche Funktion der Sprache betont: „Wir leben nicht in einer ausschließlichen ‚Zivilisation des Bildes‘, denn immer ist Sprache und sind sprachähnliche Strukturen im Spiel, wenn es um Bedeutung geht. Das betrifft die Bedeutungen der Bildwelten, in denen wir denken und leben, in besonderer Weise.“⁴⁴

Trotz der spektakulären Entwicklungen in den Kultur- und Literaturwissenschaften scheint also der Modernisierungsprozess sogar in der Bildlichkeit der Lyrik nicht so radikal zu sein, wie es von manchen Literatur- und Medienwissenschaftlern betont bzw. erwartet wird. Das hat damit zu tun, dass die Veränderungsvorgänge in Kunst und Literatur aus unterschiedlichen Aspekten und mit verschiedenen Methoden untersucht und bewertet werden. Ein Beweis dafür ist die psychologische Annäherung von Ernst Cassirer, der auf die Wechselwirkungen zwischen symbolischen Formen und psychischen Strukturen hinweist, auf die Dynamik und „jede Energie des Geistes“, die einer symbolischen Form gehören.⁴⁵ Eine ähnliche Bedeutung schreibt auch Alfred Lorenzer den symbolischen Formen zu, die im Wechselspiel mit der „inneren Welt der Gedanken und Gefühle“ stehen.⁴⁶ Sie bilden eine vermittelnde Institution zwischen ‚Innenwelt‘ und ‚Außenwelt‘ einerseits und zwischen Individuum und Gesellschaft andererseits. Lorenzer geht noch weiter, denn er sucht durch eine psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Methode „den verborgenen Sinn eines literarischen Textes“ sichtbar zu machen.⁴⁷

Bernt Schnettler und Alejandro Baer untersuchen in ihrer Studie *Perspektiven einer visuellen Soziologie* unter anderem auch die komplizierten Beziehungen der Bild-Text-Kombinationen. Nach ihrer Feststellung gibt es Textzeichen, „die besonders visualisiert werden“, und umgekehrt gilt auch, „dass es nicht für alle visuellen Ausdrucksformen die entsprechenden sprachlichen Ausdrücke gibt“. Daraus folgt aber, dass Interpretationsansätze unzureichend sind, „die sich einzig auf den

⁴³ Balázs (2001), S. 16.

⁴⁴ Naumann, Barbara (1993), S. 7.

⁴⁵ Nach seiner Auffassung begnügt sich unser Bewusstsein weder in der Sprache noch in der Kunst und mythisch religiösen Welt damit, „den Eindruck des Äußeren zu empfangen“; er betont dagegen, dass „es jeden Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt. Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.“ Cassirer (1965), S. 175.

⁴⁶ Lorenzer (1984), S. 24.

⁴⁷ Lorenzer (1986), S. 9.

Symbolcharakter visueller Darstellungen stützen“.⁴⁸ In anderer Annäherung, ebenfalls mit positivem Ausklang, betrachtet Ralph Köhnen den dynamischen Charakter der Visualität. Er schreibt mit Bezug auf die Studie *Techniken des Betrachters* von Jonathan Crary: „Sehen als historisch wandelbare Tätigkeit schafft nicht nur Wissen, sondern beruht selbst schon zum guten Teil auf einem Wissenshorizont, der das Sichtbare für den Blick freigibt, definiert und konstituiert.“⁴⁹ Dieser hermeneutisch anmutende Gedanke wirft allerdings eine grundlegende Frage auf: Wie kann das Sehen als „historisch wandelbare Tätigkeit“ Wissen bzw. einen Wissenshorizont ohne Begrifflichkeit der Sprache schaffen? Denn zum Wesen der hermeneutischen Erfahrung gehört gerade die auch begrifflich erweiterungsfähige historische Gedächtniskapazität, die eine Dialogsituation ermöglicht. Ähnliche Schwierigkeiten sehe ich auch in der Auffassung Heike Kanter, die in den gesellschaftlichen Zusammenhängen die Bildlichkeit unterstreicht. Dass auch die Bilder „soziale Produkte“ sind, ist einleuchtend. Aber wie können sie ohne begriffliche Zusammenhänge sich „durch eine formalästhetische Struktur auszeichnen“?⁵⁰

In der einleitenden Erörterung *Das unsichtbare Sehen* von Sabine Haupt und Ulrich Stadler geht es ebenfalls um die Wandelbarkeit des Sehens – hier allerdings aus der Sicht der Kunst und Literatur und mit dem wesentlichen Unterschied, dass Bild und Text zwar aufeinander bezogen sind, aber die Grenzen zwischen ihnen beibehalten werden. „Was sichtbar und was unsichtbar erscheint, entscheiden Diskurse und Techniken des Sehens. Sichtbares und Unsichtbares sind historisch wandelbar. Entsprechend vielfältig und produktiv gestalten sich die literarischen und künstlerischen Reaktionen auf diese Wandelbarkeit.“⁵¹ Werner Holly erweitert die diesbezüglichen theoretischen Überlegungen, indem er die Visualität der „Sprache als Schrift“ generell zuordnet.⁵²

Aus diesem kurzen Überblick wird ersichtlich, dass der Zusammenhang zwischen Text- und Bildwelt bis heute vollkommen unterschiedlich, oft sogar kontrovers, gedeutet wird.⁵³ Für meine Interpretationen ist die Feststellung von Barbara Naumann gültig: die Sprache bleibt immer „im

⁴⁸ Schnettler / Baer (2013), S. 11.

⁴⁹ Köhnen (2009), S. 30. Ebenfalls aus soziologischem Aspekt hebt Bauernschmidt den dynamischen Charakter der Visualität hervor: „Visualisierungen erzeugen und vermitteln handlungsorientiertes gesellschaftliches Wissen und konstruieren auf ihre Weise Wirklichkeit.“ Bauernschmidt (2016), S. 150.

⁵⁰ Kanter (2016), S. 8.

⁵¹ Haupt / Stadler (2006), S. 8.

⁵² „Dass Sprache als Schrift sichtbar ist, also visuell, hat sich [...] kaum im Bewusstsein verankert. Wie anders lässt sich erklären, dass fast durchgängig von ‘Visualisierung’ die Rede ist, wenn (meist kulturkritisch) auf die Zunahme von Bild- und Filmmaterial in der öffentlichen Kommunikation hingewiesen wird [...].“ Holly (2013), S. 2.

⁵³ Davon zeugt auch der Tagungsband von Alexander Honold / Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, (München: Wilhelm Fink 2010). Im Zentrum der Diskussionen steht u.a. die „Erzählfähigkeit von Bildern“ wie es Weixler feststellt. Weixler (2014), S. 202.

Spiel“.⁵⁴ Es ist nämlich kaum beweisbar, dass die Bildwelt ohne Begrifflichkeit einen Sinnzusammenhang für uns bedeuten könnte.⁵⁵ Und umgekehrt: ohne visuelle Wahrnehmung wäre unsere Welterfahrung völlig unzureichend.⁵⁶ In der Literatur und besonders in der Lyrik spielt die Bildlichkeit eine unentbehrliche Rolle. Von der einfachen Metaphorik der Texte bis zu ihrer komplexen und oft schwer enträtselbaren Symbolik haben die Bilder – zwar in unterschiedlichem Maße – immer eine wichtige Funktion in der vielfältigen Bereicherung der poetischen Semantik.

Die Visualität in der Lyrik Rilkes wird zwar in der Fachliteratur immer wieder hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung des Dichters zu der Kunst Rodins und Cézannes.⁵⁷ Diesen Weg fasst Reinhard Koch kurz so zusammen: „Die Zusammenhänge von Text und Bild haben für Rilke bekanntlich eine spezifische und konkrete Gestalt: für den produktiven Interpreten der Ding- und Raum-Plastiken Rodins und der textuellen Verfassung der Bilder Cézannes, den Autor von Ding-Gedichten oder den Programmierer eines neuen Sehens“.⁵⁸ Dorothee Kimmich hebt die Wende in diesem Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozess hervor: „War bisher von den Dingen im Text die Rede, soll es nun darum gehen, auch die dritte Komponente, die Bilder mit einzubeziehen.“⁵⁹ Als Folge der Vertiefung der visuellen Erlebnisse wird dann von Kimmich „die irritierende Erfahrung mit der realen Präsenz der Dinge in den Bildern“ erwähnt.⁶⁰ Eine wesentliche Verschiebung sieht Kurbjuhn aber zu Recht im Kontur-Konzept, „das Rilke an Rodins Plastiken entwickelt sieht“, dessen Wesenszug zugleich zur Modernität von Rilkes Kunst beiträgt: „Die tausendfach gebrochene Modellierung der Oberfläche

⁵⁴ „Wir leben nicht in einer ausschließlichen ‚Zivilisation des Bildes‘, denn immer ist Sprache und sind sprachähnliche Strukturen im Spiel, wenn es um Bedeutung geht. Das betrifft die Bedeutungen der Bildwelten, in denen wir denken und leben, in besonderer Weise.“ Naumann (1993), S. 7.

⁵⁵ Das bestätigen auch die Thesen von Joachim Knappe. Er unterscheidet nämlich zwischen den optischen Wahrnehmungen, deren Zahl unendlich ist, und den endlichen Bildzeichen, „die in einer Kommunikationsgemeinschaft sinnvollerweise verwendet werden“. Die Bildzeichen sind ferner „im Unterschied zu anderen visuellen Äußerungselementen motiviert“. Knappe (2007), S. 13.

⁵⁶ Darauf weist auch Stefan Bauernschmidt hin, der die Analyse visueller Gattungen aus soziologischem Aspekt behandelt. Bauernschmidt (2016), S. 149–167. „Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel“ – so lautet der Untertitel der umfangreichen Studie von Volker Mergenthaler (*Sehen schreiben – Schreiben sehen*), in der er die Rolle der visuellen Wahrnehmung auch in den literarischen Texten betont. Hier verneint er u.a. die traditionelle Auffassung, die dem Sehen die Gleichzeitigkeit zuschreibt. Mergenthaler (2002), S. 345–369.

⁵⁷ „Intensiv wie wenige andere Dichter hat sich R. zeitlebens mit bildender Kunst beschäftigt. Immer wieder sind Kunstwerke die Sujets seiner Dichtungen oder die Gegenstände seiner theoretischen Schriften und ästhetischen Reflexionen, lösen sie poetologische Innovationen aus oder dienen zur Selbstvergewisserung über Fragen des Künstlertums und der künstlerischen Produktivität. Besonders die Auseinandersetzung mit Auguste Rodin und Paul Cézanne hat R. wichtige Impulse zur Herausbildung seiner eigenen modernen Formensprache gegeben. Den letzten Entwicklungsschritt der ästhetischen Moderne hin zu einer völlig gegenstandsfreien Kunst hat er allerdings stets abgelehnt.“ Büssgen (2004), S. 130.

⁵⁸ Koch, (1993), S. 246. Vgl. dazu noch: Köhnen (1995), Kopp (1999), Phelan (2000), Webb (2001), Bridge (2010).

⁵⁹ Kimmich (2012), S. 188.

⁶⁰ Ebd.

der Plastiken wird als Effekt der Lebenswelt des modernen Menschen gedeutet.“⁶¹ Im Gegensatz zur Behauptung Hans Eichners, nach der die „Vernachlässigung des Visuellen [...] für das ganze Jugendwerk Rilkes“ charakteristisch ist,⁶² zeigen meine Untersuchungen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke schon ganz früh in den Prager Gedichten vorhanden ist. Da der Dichter sich von Anfang an für die bildende Kunst interessiert hat, ist anzunehmen, dass die tiefe Affinität und das Kunstverständnis sowie die Verwendung visueller Techniken eine Kontinuität darstellen.

Es fällt nicht schwer, festzustellen, wie stark das ganze lyrische Werk Rilkes durch Visualität geprägt ist. Schon rein quantitativ gesehen, fällt die starke Repräsentanz jener Gedichte auf, in denen die Bildhaftigkeit auch im engeren Sinne dominiert. Antje Büssgen zählt vier Hauptmotivationen auf, die Rilkes Hinwendung zur bildenden Kunst bestimmen: „Das Bedürfnis nach existentieller Selbstvergewisserung [...], (2) poetologische Positionsbestimmungen [...], (3) Suche nach stofflichen Anregungen und Vokabeln des Sichtbaren [...], (4) Drang nach Erforschung der Ursprünge menschlicher Kreativität und künstlerischer Produktivität“.⁶³ Diese Hinweise auf biographische Zusammenhänge sind kaum zu widerlegen. Wenn wir uns aber nur auf das lyrische Werk Rilkes fokussieren, sehen wir deutlich, dass die Suchposition weder auf die neuen Anregungen noch auf das visuelle Schöpfertum zu beschränken ist, denn sie bildet das kontinuierliche thematische Grundelement seiner Poesie. Die Wahrnehmungsperspektive des ‚Sehens‘ erhält aber ohne Zweifel ihre wichtigste Rolle in der mittleren Periode, wo die ‚Dinggedichte‘ nicht nur eine breitere künstlerische Sichtweise mit sich bringen, sondern auch ein breites thematisches Spektrum, das weder im Frühwerk noch in der Spätlyrik zu finden ist. Diese Öffnung hebt meistens die ständige Anwesenheit des Textsubjektes auf, was den Horizont der Textwelt sehr erweitert. Unabhängig davon, in welcher Form diese Transformation erscheint und wie weit das Ich in den verschiedenen Situationen versteckt ‚mitwirkt‘, sichern die einzelnen Rollen und Begebenheiten durch strukturelle Gesetzmäßigkeit die Eigenständigkeit der poetischen Welt. Und gerade diese Entfernung und Objektivation von Gefühlen und Einsichten ermöglichen die einzigartige Vielfalt der geschlossenen Individualität. Das ‚neue Sehen‘, das in der Fachliteratur immer wieder betont wird, hat zu dieser poetischen Bereicherung wesentlich beigetragen. Was aber kaum erwähnt wird, ist, dass das Bild und die Bildhaftigkeit nie allein ihre Wirksamkeit erreichen, denn sie werden durch dynamische, meistens narrative Elemente intensiviert. Hier sehen wir einen umgekehrten Vorgang davon, was Gunnar Schmidt in seinen „medienästhetischen Betrachtungen“

⁶¹ Kurbjuhn (2016), S. 235–236.

⁶² Eichner (1989), S. 204.

⁶³ Büssgen (2004), S. 131.

schon mit dem Titel – *Visualisierungen des Ereignisses* – bezeichnet.⁶⁴ „Konkret und körperlich“ nennt Ute Huber zu Recht die „sprachliche Darstellung von Wahrnehmung“ bei Rilke,⁶⁵ die „optische Wahrnehmung“ bildet aber auch in der mittleren Periode nur eine Komponente der Textwelten, denn zu ihr gehören ja auch die erlebnisreichen inneren und äußeren Ereignisse, die zu tieferen Einsichten des Kunstwerks führen. Bei den Interpretationen werden wir dafür mehrere Beispiele sehen können.

Obwohl in meiner Dissertation ein eigenes Kapitel die Visualität behandelt, werden dort nur drei Textgruppen ausführlich analysiert: diesbezügliche Texte aus dem Frühwerk, Porträts in unterschiedlichem Bild-Text-Zusammenhang, sowie Gedichte, die ihre Inspirationen von Werken aus der bildenden Kunst erhalten haben.⁶⁶ Diese Hervorhebungen sind zwar nicht willkürlich, stellen aber nur einen bescheidenen Teil der Bildlichkeit in der Lyrik Rilkes dar. Es ist aber auch in diesen Werken ersichtlich, dass die visuelle Erfahrung zwar eine unentbehrliche Komponente der Texte bildet, aber nie allein stehend, denn sie ist immer – mit anderen Kunstwirkungen verbunden – in ihre semantische Ganzheit integriert. Es gibt sogar umgekehrte Fälle, wo erst die sprachliche Realisierung zum Abschluss der Inspiration führt, wie es auch Christine Knoop bei der Interpretation des Gedichtes *Und fast ein Mädchen wars* feststellt, denn nur durch „propositionales Ausformulieren des Nicht-Fassbaren kommt es zu seiner Entstehung als semantische Entität.“⁶⁷

1.3. Narrativität und Zykluscompositionen

Roland Barthes gehört zu den ersten Theoretikern, die die allgemeine Präsenz und Bedeutung der narrativen Formen hervorgehoben haben. So schreibt er in *Introduction à l'analyse structurale du récit*: „le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés“.⁶⁸ Auch Werner Wolf zieht in seiner Studie *Was wäre, wenn wir nicht erzählen könnten?* eine ganz ähnliche Konklusion: „Das Erzählen und damit auch die Narratologie haben ganz allgemein einen zentralen Stellenwert für uns Menschen als sinnsuchende Wesen und als Wesen, die sich selbstreflexiv mit dieser Suche und deren Werkzeugen auseinandersetzen.“⁶⁹ Es ist bemerkenswert, dass er Jahre später im Namen der „Lyrology“ eindeutige Kritik an dem überdimensionalen Bestreben der

⁶⁴ Schmidt (2009).

⁶⁵ Huber (2012), S. 11.

⁶⁶ Ruth Owens Behauptung, dass Rilke, Rodin folgend, sich von den klassischen Themen entfernt hätte, ist kaum zu bestätigen: „Rodin's eschewing of overtly classical, historical or biblical subjects, in favor of concentrating attention on the body per se, was extolled by Rilke as exemplary.“ Owen (2004), S. 504.

⁶⁷ Knoop (2012), S. 257.

⁶⁸ Barthes (1966), S. 1.

⁶⁹ Wolf (2013), S. 71.

postmodernen Narratologie ausübt, welche die Lyrik sich „einverleiben“ möchte.⁷⁰ Sein nachträglicher Vorbehalt richtet sich wahrscheinlich auch gegen die Theorie von Peter Hühn und Jörg Schönert, die ihre Narrativitätstheorie auch auf die Lyrik anwenden. Zu Unrecht, denn ihre Grundthese, „daß ein Großteil lyrischer Texte zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung“⁷¹, beweisbar. Die beiden Theoretiker untersuchen einerseits die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Vermittlungsinstanz bzw. Vermittlungsdimension, andererseits die Formen und Funktionen der Sequenzialität und Medialität. Unter Sequenzfolgen werden auch Geschichten verstanden, allerdings „nur als ‚Mini-Geschichten‘ in stark geraffter, gedrängter Form und als wenig kohärentes Stenogramm von Aktionen und Bewusstseinsprozessen“. Trotz der stark gerafften Form „ist ihnen jedoch eine reiche Bedeutungsdimension zugeordnet.“⁷² Wesentlich ist in dieser Konzeption, dass die temporalen (narrativen) Strukturen in den Gedichten nicht nur äußere Begebenheiten, sondern auch innere Ereignisse umfassen, also Gefühlsänderungen genauso wie Gedankenwechsel. Daraus folgt ferner, dass die Sequenzstrukturen „in unterschiedlichem Maße das Spektrum möglicher Vermittlungsinstanzen und Vermittlungsmodi nutzen“.⁷³

Maren Conrad, indem sie feststellt, dass in den Forschungen von Hühn und Schönert „die klassische Gattungstrias zu Gunsten einer stringenten Analysemethode aufgeweicht“ wird, bestätigt die Ergebnisse der modernen Narratologie, wonach „kurze aber hochkomplexe Texte durch narratologische Analysekatoren wesentlich besser zugänglich gemacht werden können“.⁷⁴ Hühn und Schönert geben allerdings zu, dass ihre Methoden nicht ohne Einschränkung verwendbar sind: „Die in den vorstehenden Text-Analysen demonstrierte Anwendbarkeit narratologischer Begriffe und Verfahren auf Lyrik impliziert nicht, dass alle Gedichte mit diesem Vorgehen in angemessener Weise analysiert werden können.“⁷⁵

⁷⁰ „This essay challenges a recent trend in postclassical narratology, namely an over-expansionist tendency, in which even lyric poetry comes to be seen as yet another form of narrative.“ Wolf (2020), S. 143.

⁷¹ Hühn / Schönert (2002), S. 287.

⁷² Hühn / Schönert (2007), S. 328.

⁷³ Ebd. Die folgenden Erläuterung der Verfasser ist nicht weniger wichtig: „Ferner ist für Lyrik grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Sequenzen auf der Geschehensebene und solchen auf der Ebene des performativ ablaufenden Bewusstseinsprozesses des Sprechers. Für einzelne Gedichte kann die eine oder die andere Ebene als dominant gesetzt werden, um darin dann die entscheidende Sequenzialität zum Aufbau von Bedeutung zu konstituieren. Im Gedicht können aber auch beide Ebenen zugleich genutzt werden, um dadurch Geschehensabläufe in komplexer Weise narrativ zu vermitteln“. Ebd., S. 330. Vgl. dazu noch: Hühn ((2011), S. 79–88.

⁷⁴ Conrad (2009).

⁷⁵ Hühn / Schönert (2007), S. 330.

In der Narratologie nimmt die Frage der Identität einen wichtigen Platz ein. Ihre Behandlung ist mit der Persönlichkeitspsychologie untrennbar verbunden. In den Geschichten wird – situationsabhängig in unterschiedlichen Formen – das Selbstbild der Figuren und so auch des lyrischen Ichs konstruiert. Hier handelt es sich um einen doppelbödigen Prozess, denn „wir inszenieren uns nicht nur durch die Auswahl und Bewertung der Episoden, die wir anderen erzählen, sondern auch durch den performativen Akt des Erzählens selbst.“⁷⁶ Vera Nünning betont „die Prozesshaftigkeit von Identität“, das heißt, das Ich (als Künstler) wird „durch einen kontinuierlichen Interpretationsprozess“ konstruiert.⁷⁷ Wolfgang Kraus verweist ebenfalls auf die freie, schöpferische Gestaltung der Identität.⁷⁸ Jürgen Straub führt diese „transitorische narrative Identität“ auf die „prinzipielle Unvollkommenheit und Unvollständigkeit des erzählten Selbst“ zurück, die das Erzählen in Gang hält.⁷⁹ Wir wissen aber, dass die Identitätsvorgänge außer der bewussten und unbewussten Ungenügsamkeit des Selbst auch andere Motivationen haben können, in denen nicht die Krisenerlebnisse, sondern das sehnsuchtsvolle Bestreben dominant sind. Die Beweggründe sind zwar ähnlich, doch nicht dieselben, denn im ersten Fall sind sie mit unglücklichen Vorkommnissen verbunden, während im zweiten die inneren Wünsche auch von einem positiven Vorgefühl begleitet sein können.

Ich bin mit den hier kurz vorgeführten theoretischen Meinungen, die auch der Lyrik narrative Konstruktionselemente zuschreiben, einverstanden, jedoch mit der Einschränkung, dass sie in dieser Gattung in unterschiedlichem Maße vorkommen und nie allein herrschend sind. Daraus folgt zugleich, dass die Lyrik als Gattung ihre autonome Gleichrangigkeit neben Epik und Drama nach wie vor bewahrt.

Im Gegensatz zur Visualität wird die Narrativität in der Lyrik Rilkes wesentlich seltener behandelt. Das hat einerseits damit zu tun, dass die bildende Kunst schon als theoretische Grundlage auf die schöpferische Tätigkeit des Dichters einen großen Einfluss ausgeübt hat und das Bild, die Bildhaftigkeit, im Werk Rilkes in verschiedenen Formen eine entscheidende Rolle spielt. Andererseits hat auch der unaufhaltsame Vordrang der visuellen Kultur in unserer Zeit zur Vielfalt der diesbezüglichen Untersuchungen geführt. Merkwürdig ist dabei, dass die zeitgenössische Erzähltheorie den Anspruch auf eine spektakuläre Kompetenzerweiterung für die Gattung Lyrik

⁷⁶ Nünning (2013), S. 147.

⁷⁷ Ebd., S. 148–149.

⁷⁸ „Aus identitätstheoretischer Sicht hat ein narrationstheoretischer Ansatz den Vorteil, daß er das Subjekt vom – kohärenzfixierten – Blick entlastet“. Kraus (1999)

⁷⁹ Straub (2013), S. 78.

erhebt. Eine Paradoxie sehe ich hinsichtlich der Rilke'schen Poesie darin, dass narrative Strukturen oder Elemente mindestens so dominant in ihr sind wie die visuellen, jedoch wesentlich weniger untersucht werden. Selbst traditionelle Erzählformen wie novellenartige Geschichten kommen häufig vor, was ich mit meinen Textinterpretationen beweisen möchte. Der erste größere Teil meiner Arbeit (Kapitel 2–4.) enthält jene thematischen und motivischen Einheiten, welche Selbstentwürfe des lyrischen Ichs darstellen und die Daseinsdeutungen in einer weiteren und objektivierten Form umfassen. In beiden Fällen überwiegen jene strukturellen Modalitäten, die sowohl innerhalb eines Gedichtes als auch in Textgruppen narrative Elemente enthalten. In jeder Schaffensperiode nehmen Gedichte mit narrativen Komponenten einen wichtigen Platz ein. Schon aus der frühen Lyrik kann man zahlreiche Texte anführen, die sich wie in Miniaturnovellen auf entscheidende Ereignisse oder sogar Schicksalswenden konzentrieren. So werden in *Mein Geburtshaus* (I, 39) Erinnerungsszenen erzählt und die letzten Stunden eines kleinen Kindes in *Siegen* (I, 59) – beide aus dem Band *Larenopfer*. Für das *Stunden-Buch* sind die Ich-Projektionen charakteristisch, in denen eine direkte oder indirekte Narrativik kaum zum Vorschein kommt, und wenn doch, dann hebt sie meistens die Gefühlsbewegungen hervor oder stellt metaphorisierte Situationen, Gebärden oder abstrakte Gedanken dar.⁸⁰ Ab *Das Buch der Bilder* ändern sich die poetischen Attitüden und die Textwelten wesentlich, in denen das Ich nun seltener als Textsubjekt im Vordergrund steht, dagegen öffnet sich der Weg zu den Dinggedichten. Dass aber aus dieser anderen Positionierung nicht eine tatsächliche Abwesenheit des Textsubjektes folgt, davon zeugt auch das Gedicht *Die Menschen gehen*: „Jetzt drängen sich die Dinge um den Dichter / als bangten sie ihn wieder zu verlieren.“ (I, 353) Auch dieser Beleg beweist, dass die so genannte ‚mittlere Periode‘ in Rilkes Lyrik nicht mit den *Neuen Gedichten* beginnt. Die neue Gattungsform ermöglicht eine spektakuläre Horzonterweiterung, die gleich im Auftakt des Bandes, in *Eingang* (I, 257), angekündigt wird. So folgen den im *Stundenbuch* noch vorherrschenden Rollengedichten unterschiedliche Textsituationen, in denen auch narrative Verfahrensweisen eine wichtige Rolle spielen, etwa in Gedichten wie *Ritter* (I, 258), *Mädchenmelancholie* (I, 259), *Die Heilige* (I, 267).

Im 5. Kapitel („Strukturelle Dominanzen“) stelle ich zwar im Besonderen manche Gedichte vor, welche die Bedeutung der Narrativität exemplifizieren sollen, es finden sich aber auch in anderen Kapiteln zahlreiche Gedichte, deren Struktur weitgehend von narrativen Komponenten bestimmt wird. Zu ihnen gehören die meisten Werke mit mythologischen und biblischen Themen. Ein

⁸⁰ Wie in den Gedichten *So viele Engel suchen dich im Lichte* (I, 171), *Die Dichter haben dich verstreut* (I, 189), *Die Städte aber wollen nur das Ihre* (I, 250).

charakteristisches Merkmal in diesen ‚Nacherzählungen‘ ist, dass sie oft auf solche Ereignisse oder Momente fokussieren, die in den ursprünglichen Texten kaum oder überhaupt nicht vorkommen, so in den Gedichten *Abisag* (I, 454), *Orpheus. Eurydike. Hermes* (I, 500), *Esther* (I, 524), *Der Ölbaumgarten* (I, 459), *Die Entführung* (I, 578), *Mohammeds Berufung* (I, 582). Von der Ähnlichkeit der narrativen Strukturen zeugen der In-medias-res-Beginn der Ereignisse, der novellistische Wendepunkt, die Steigerungseffekte und die neuen und überraschenden Perspektiven, die die herkömmlichen Begebenheiten aus ganz anderer Sicht vorstellen. Zum Wesen dieser Strukturen gehört ferner der psychologische bzw. philosophische Aspekt, der die Deutungsmöglichkeit weit über die traditionellen Erklärungsparadigmen hinausführt.

Zu dieser semantischen Bereicherung und Vertiefung tragen auch die Zykluskompositionen wesentlich bei, denn sie setzen die Einzelgedichte immer in einen breiteren Kontext. Der Gedichtzyklus besteht – wie in einem musikalischen Werk – aus mehreren Einzelstücken, ohne dass sie in dieser Kompositionsform ihre Eigenständigkeit verlieren würden. Manfred Engel unterscheidet zwei Wege der Serialität: „ein produktionsästhetischer und ein werkästhetischer. ‚Produktionsästhetische Serialität‘ soll die einer Serie von Kunstwerken bezeichnen, ‚werkästhetische Serialität‘ soll bedeuten, daß die Struktur eines einzelnen Werkes serielle Züge aufweist. Natürlich können diese Verfahren auch miteinander kombiniert werden.“⁸¹ Er untersucht dann in seiner Studie „das Verhältnis von Formelhaftigkeit und Unverwechselbarkeit, Konstanz und Innovation in Rilkes Gedichtzyklen als Fallstudie zum Verfahren klassisch-moderner Zyklusbildung“.⁸² Steffi Protassow spricht vom „Autorenzyklus“, denn es handele sich um „vom Autor vorher oder im Nachhinein geplante und komponierte Gedichtensembles.“⁸³ Diese Feststellung scheint mir aber nicht haltbar zu sein. Denn auch, wenn die Intention des Autors in den meisten Fällen philologisch nachweisbar ist, finden wir manche Beispiele dafür, dass die Einzelgedichte in der Textsammlung keine abgeschlossene Einheit bilden, sondern vom Kontextverständnis abhängig sind. Noch mehr gilt das für die Zyklusstrukturen, weil sie den unterschiedlichen Textverständnissen noch mehr Möglichkeiten bieten. Auch Károly Csúri hebt hervor, „dass die teilzyklischen oder zyklischen Modifizierungen der Einzelstrukturen nur einen relativen Wert haben und die Eigenständigkeit der Gedichte nicht voll aufheben.“⁸⁴ Da die Zyklusbildung „eine subjektivere [...] Konstruktion als die Verbindung der Ereignisse eines

⁸¹ Engel (1999), S. 115.

⁸² Ebd. S. 117.

⁸³ Protassow (2001), S. 125.

⁸⁴ Csúri (2016), S. 91.

Erzähltextes zu einem narrativen Ganzen“ ist, spricht Csúri „von einer virtuellen Narrativik in und zwischen den Teilzyklen und dem Zyklus“. ⁸⁵ Hierzu passt der Hinweis von Günter Schnitzler: „im zyklischen Prinzip [kommen] zwei Phänomene zusammen : [...] eine Kreisfigur, die [...] als Figur der Vollendung fungiert [...], aber auch eine lineare Komponente, die das Künftige antizipiert, im Geschehen auf Künftiges weist, Spannung erzeugt und damit auf Kommendes deutet.“ ⁸⁶ Es muss aber hinzugefügt werden, dass die zwei Komponenten in der Lyrik sich nicht unbedingt ergänzen, sogar selten zusammen vorkommen, denn die beiden Strukturelemente haben eher unterschiedliche Funktionen. Während nämlich das kreisförmige Strukturprinzip vor allem die motivische Wiederkehr bezweckt, lässt die lineare Komposition das Textgefüge in bildlich-rhetorischer Steigerung sich vorwärtsbewegen. Die beiden formalen Strukturkomponenten zeigen sich in den Kunstwerken allerdings in vielen Varianten. Die Zykluskreise können zum Beispiel spiralartige Bewegungsform darstellen und dadurch ebenfalls Steigerungseffekte erreichen. Die Linearität hingegen bedeutet nicht unbedingt eine abgerundete Vollendung. Es ist bekannt, dass Zyklusformen sowohl in der Literatur als auch in der Musik häufig vorkommen. Abgesehen aber vom Liederzyklus, in dem beide Kunstgattungen entscheidend sind, weichen sie in ihren Strukturelementen und ihrer Semantik in wesentlichen Punkten auch voneinander ab. So kommen in der Musik die Zykluskreise viel öfter vor, während in der Lyrik die linearen strukturellen Bewegungsformen dominieren.

Meine Untersuchungen richten sich auf andere Formen der Zykluskomposition, welche drei unterschiedliche Verbindungsstrukturen darstellen und in die die meisten Gedichte Rilkes einzuordnen sind, welche aber mit der traditionellen Periodisierung wenig Gemeinsames haben. Gewöhnlich wird sein lyrisches Œuvre nach formalen (eigentlich werkgeschichtlichen) Aspekten in Zyklen eingeteilt: angefangen mit frühesten wie *Larenopfer* und *Mir zur Feier* sowie *Das Stunden-Buch* über *Das Buch der Bilder* ⁸⁷ und *Neue Gedichte* aus der mittleren Periode bis zum Spätwerk mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*. Es kann kaum bezweifelt werden, dass diese Gedichtsammlungen über zyklische oder zyklusartige Strukturen verfügen, aber keineswegs in gleicher Form und gleichem Maße. Während nämlich in der frühen und späten schöpferischen Phase eher auf das Ich bzw. Textsubjekt fokussiert wird, finden wir diese strukturelle Konzentration in der mittleren Periode nicht. Daraus folgt, dass die Gedichtzyklen,

⁸⁵ Ebd., S. 91–92.

⁸⁶ Schnitzler (2007), S. 321.

⁸⁷ Meistens wird dieser Band dem Frühwerk zugeordnet, ich finde aber mehr Verknüpfungsmomente zur mittleren Periode.

wenn wir die motivische Verbundenheit als ihre strukturelle Bedingung ansehen, anders zu betrachten sind. Demgemäß unterscheide ich geschlossene Zyklusformen, kettenartige Gedichtreihen sowie offene Zyklusgebilde. Gemeinsam ist in ihnen, dass sie nur zum Teil zu einer bestimmten Werkperiode gehören und voneinander oft nicht streng zu trennen sind. Strukturbestimmend sind ferner für sie alle die Merkmale der Narrativität. Die geschlossenen Strukturformen entsprechen am besten den ‚klassischen Zykluskompositionen‘, so etwa *Die Parke* und *Die Stimmen*, die schon mit ihrer Pluralform im Titel bezeichnen, dass ihre einzelnen Gedichte zusammengehören – trotz der auffallenden Unterschiede. Denn die einzelnen Naturszenen im ersten und die unterschiedlichen menschlichen Schicksale im zweiten Zyklus erhalten noch eine weitere, zusammenfassende Paradigmenbedeutung. So funktionieren die Einzelteile als Episoden, die weiter erzählt werden. Es gibt aber Zyklusstrukturen, welche diese doppelte Narrativik noch eindeutiger demonstrieren. *Das Marien-Leben* gibt schon mit dem Titel an, dass hier ein Leben erzählt wird, dessen wichtige Episoden auch als selbständige Geschichten gültig sind. In den kettenartigen Gedichtreihen sind zwar die einzelnen Texte nicht unbedingt nebeneinander gereiht, manchmal sind sie sogar zeitlich voneinander entfernt zu finden, von ihrer zyklusartigen Zugehörigkeit zeugt aber die enge motivische Verbindung, die als narrative Fortsetzung oder als Parallele wirkt. Ein Beispiel dafür sind die Gedichte *Ritter*, *Mädchenmelancholie* und *Von den Mädchen*, die später noch ausführlich interpretiert werden. Hier können wir auch den umgekehrten Prozess erfahren, indem die figurale Weiterführung die Textsemantik auch in den einzelnen Werken modifiziert.

Bei den offenen Formen fehlt scheinbar sogar die innere motivische Verknüpfung, stattdessen sehen wir auf den ersten Blick eher eine äußere Erscheinung, welche die – sonst meist nacheinander folgenden – Texte zusammenhält, wie den Ort in den ‚flandrischen Gedichten‘ oder im ‚Venedig-Zyklus‘. Hier stehen zwar in den Einzeltexten unterschiedliche Motive, welche aber in die Gedichtreihe integriert werden oder werden können, weil sie sich als thematische bzw. motivische Aspekte gegenseitig ergänzen und dadurch ein vielfältigeres und tieferes Gesamtbild erhalten.

1.4. Theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung

„Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht.“⁸⁸ Diese viel zitierte Aussage aus der oft kritisch besprochenen Erörterung *Probleme der Lyrik* von Benn möchte ich gleich umkehren: Nicht nur in der Natur gibt es Klänge, sondern auch in den Worten. (Wie es mit den Farben steht, soll

⁸⁸ Benn (1951), S. 23.

dahingestellt bleiben.) Klänge und Rhythmen, diese Grundelemente der Musik, sind auch wichtige Bestandteile der Lyrik, wenn auch nicht in demselben Maße. Wir wissen, es gibt Gedichte, vor allem in der modernen Lyrik, wo anscheinend auf Klang und Rhythmus verzichtet wird. Aber sogar freie Rhythmen sind nur scheinbar ungebunden, denn die Struktur des Textes verlangt immer einen zumindest inneren Takt, und dieser gehört ebenfalls zur Textsemantik. Damit habe ich das Hauptanliegen meiner Fragestellung schon angedeutet, nämlich den semantischen Zusammenhang zwischen Klang, Rhythmus und Wort. Hannes Fricke fasst in seiner Studie einleitend und überblicksweise die unterschiedlichen Erwägungen hinsichtlich der intermedialen Beziehungen zwischen Text und Musik zusammen. Dabei bezieht er sich auf Wolfgang Wolf, der „zu Recht moniert [...], mit Sprache und Musik würde etwas verglichen, was gar nicht vergleichbar sei.“⁸⁹ Auch Fricke zählt mehrere Unterschiede zwischen Musik und Sprache auf. Ohne diese leugnen zu wollen, können wir gleich einwenden, dass sich in ihnen auch reichlich intermediale Zusammenhänge finden, wenn wir nicht nur im Allgemeinen über Musik und Sprache sprechen, sondern konkrete Gattungen und Texte unter die Lupe nehmen. Später möchte ich deshalb anhand von Fallbeispielen auf die Aussagekraft, auf das semantische Gewicht der ‚Sprachmusik‘ hinweisen. Es wäre allerdings verfehlt, die gesetzmäßigen Unterschiede in den beiden Kunstzweigen nicht eindeutig hervorzuheben. Der wichtigste unter ihnen ist – ähnlich wie in den anderen intermedialen Zusammenhängen – in der Frage der Begrifflichkeit und der Reflektierbarkeit zu suchen, darin nämlich, dass das Codesystem der musikalischen Werke nicht in das der Sprache übersetzbar ist und umgekehrt. Das gilt sogar für die Stücke des Musiktheaters, der Programmmusik und der Liedformen, denn auch in diesen Fällen bleibt die Musik eine ‚Fremdsprache‘. Musik und Text gehören hier zwar eng zusammen, ohne aber ihre eigenen Zeichen- und Wirkungsformen zu verlieren. Sie bilden eigentümliche Parallelen, die sich ergänzen und unterstützen, ohne sich ineinander aufzulösen. Eine plausible Erklärung dafür formuliert Calzoni: „Während [...] die Zeichen der Musik auf nichts anderes als auf sich selbst verweisen, besitzt das verbale Zeichensystem die Fähigkeit, sich auf andere Codes zu beziehen, auf Medien und Künste außerhalb seiner selbst zu zeigen.“ Er zitiert auch Sichelstiel, der schreibt, die Sprache, „hat etwas, was Musik nicht hat – eine Referenzfunktion auf Vorstellungen, die außerhalb des eigenen Lautsystems liegen“.⁹⁰ Wir müssen aber gleich die notwendige Ergänzung hinzufügen, dass auch

⁸⁹ Fricke (2006), S. 9.

⁹⁰ Calzoni (2015), S. 18.

die Musik über semiotische Eigenschaften verfügt, welche die Sprache nicht hat. Dies betrifft schon psychologische und – damit verbunden – wirkungsästhetische Fragen.

Unter den theoretischen Fragen taucht am häufigsten die Beziehung zwischen Sprache (Text) und Musik auf, und wie fast immer bei solchen Stellungnahmen, sind die Positionen divergierend. Von einer Art Kompromissbereitschaft zeugt die Erörterung *Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur* von Boris Previšić. Der Musik sei demnach „nicht *per se* eine referenzierbare Sprache inhärent. Die Tonsprache kann auch referenzlos für sich selbst sprechen.“⁹¹ Rolf Goebel schreibt von einer anderen, innovativen Perspektive des Klages, von einer „Funktion, als fundamentale Daseinsbedingung, dem menschlichen Subjekt die Welt als sinnhaften Horizont seines Selbstverständnisses zu erschließen.“⁹² Konkreter formuliert Hans Heinrich Eggebrecht, indem er das Klingende als „Repräsentation (die Stellvertretung, der Ersatz) der sinnlich faßbaren Welt auf der Ebene des Hörbaren“ bezeichnet.⁹³ Er zeigt auch in treffender Kürze den Unterschied zwischen Wort und Ton: „Ein Wort lautet, d. i. ‚heißt‘; ein Ton klingt, d. h. ‚ist‘ [...]. Noch wichtiger scheint mir aber die Fortsetzung dieses Satzes, welche die Autonomie des Klages betont: ‚der Sinn des Tones ist sein Selbst; dessen Verwandlung bedeutet das Auslöschung seines Sinnes.“⁹⁴ Eine poetische Bestätigung dieser eigenartigen Souveränität des Klages sehen wir in dem Rilke-Gedicht *An die Musik*: „Du Sprache wo Sprachen enden“ (II, 158). Denn die durch Klang und Rhythmus vermittelte Wahrnehmungs- und Gefühlssensenz der Musik übertrifft die reine Begrifflichkeit. Alle empirischen Tatsachen zeugen davon, dass die Musik sowohl in dem schöpferischen Prozess als auch in der Rezeption durch sensuelle Unmittelbarkeit nicht nur die Gefühle, sondern auch die Seinszustände mit elementarer Kraft ansprechen und ausdrücken kann.⁹⁵ Dass die Musik auch als „vergeistigte Universalsprache“ verstanden wurde, darauf weist Luban-Plozza hin.⁹⁶ Diese Behauptung ist aber meiner Meinung nach nur bedingt anzunehmen. Die Universalität der Musik kennt zwar in der Tat keine sprachliche Barriere wie die Dichtkunst, ihr Wirkungspotential ist aber in großem Maße an die eigenen Kulturkreise gebunden. Das gilt auch, wenn wir die möglichen Grenzüberschreitungen in Betracht ziehen. Die klassische europäische Musik wird z.B. in China

⁹¹ Previšić (2017), S. 47.

⁹² Goebel (2016), S. 3.

⁹³ Eggebrecht (1961), S. 80.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Käuser hebt den Klang einerseits als „Naturphänomen“ hervor, der „in Beziehung zum Körper“ gerät, andererseits als „Basisphänomen der menschlichen Verständigung“. Käuser (1994), S. 409.

⁹⁶ „Die suggestive Wirkung der Musik ist seit altersher bekannt. Schon Karl der Große war bestrebt, seine Völkerschaften unter den Schirm des Gregorianischen Kirchengesanges als vergeistigter Universalsprache zu bringen. Im Altertum suchte man die Wirkungen der Musik als ‚Musikzauber‘ zu erklären.“ Luban-Plozza (1979), S. 8.

kaum allgemein rezipiert, genauso, wie die asiatische Musik (zumindest bis jetzt) in Europa wenig verbreitet ist.⁹⁷ Hier sollte noch kurz darauf hingewiesen werden, dass die Unterschiede in der Rezeptionsaffinität in der Musik gewiss nicht größer sind als in den sprachlichen Ausdrucksformen. Es gehört aber schon zu den Fachbereichen Soziologie, Sozialpsychologie und Psychologie, zu untersuchen, unter welchen Umständen und Bedingungen sowie in welchem Maße die Kunststücke rezipiert werden.⁹⁸

Die Frage, wie weit und in welcher Form die Grenzen zwischen Musik und Literatur aufzuheben sind, wird auch in der modernen Literaturwissenschaft oft behandelt. Ohne die verschiedenen Auffassungen hier erörtern zu können, möchte ich feststellen, dass es zwar mehrere Gattungsformen gab und auch heute noch gibt, in denen die beiden Kunstzweige eng miteinander verbunden sind, wie Lied und Oper, „doch bleiben die das jeweilige Medium konstituierenden Grenzen dabei prinzipiell unangetastet“.⁹⁹ Nach diesem Hinweis von Sayed auf eine traditionelle Ansicht, erörtert er das „Hauptfeld musikoliterarischer Intermedialität“. Hier spricht er von der konsensfähigen „Einteilung in Musik und Literatur, Literatur in Musik und Musik in Literatur.“ Diese Konzeption erweiternd, fügt er dann die „Unterscheidung in direkte / offene Intermedialität und indirekte / verdeckte Intermedialität“ hinzu. Im ersten Fall tragen „Literatur und Musik [...] gleichermaßen zum Kunstwerk bei“, im zweiten „sind entweder Musik oder Literatur präsent, also nur ein Medium“.¹⁰⁰ Es ist mir hier nicht mehr nachvollziehbar, auf welche Weise wir auch bei dieser ‚verdeckten‘ Form von Intermedialität sprechen können.

Häufiger stellt sich die berechtigte Frage, welche Rolle die Musik in der Lyrik spielt. Zahlreiche und umfangreiche Studien behandeln diese Problematik, ohne auch hier zum Konsens zu gelangen. Das ist auch nicht möglich, weil oft vollkommen unterschiedliche Aspekte in Betracht gezogen werden. Unter ihnen sind die wichtigsten Annäherungsweisen die historische, die gattungstheoretische und die intermediale. Die erste vertritt oft die traditionelle Position, welche die enge Verbundenheit der beiden Kunstzweige betont. Hier wird in erster Linie schon die ursprüngliche Begriffsbildung erwähnt, denn das Wort Lyrik wird von dem der Leier abgeleitet. Wichtiger ist es aber, dass „der Gebundenheit der Sprache an Metren und Reime besonders der Rhythmik im Vergleich zur Prosa eine ungleich wesentlichere Bedeutung zukommt“.¹⁰¹ Es soll aber

⁹⁷ Das schließt keineswegs aus, dass es in beiden Kulturen manche Virtuosen gibt, die die Musikstücke aus dem anderen Kulturkreis kongenial interpretieren können.

⁹⁸ Niclas hebt die „Dimension der Performanz“ im Klang der Lyrik und der Musik hervor. Niclas (2019), S. 11.

⁹⁹ Sayed (2013), S. 8.

¹⁰⁰ Ebd. S. 13.

¹⁰¹ Fischer, Christine (1998), S. 9.

hinzugefügt werden, dass zumindest die Rhythmik bis zum heutigen Tag eine wesentliche Komponente der modernen Lyrik geblieben ist.

Dass auch musikalische Kompositionen in der Literatur und besonders auch in der Lyrik vorkommen, dafür ist eines der bekanntesten Beispiele die *Todesfuge* von Paul Celan. Nicht einmal die Gattungsbezeichnung im Titel kann uns aber über die strukturellen Unterschiede der beiden Kunstformen hinwegtäuschen. In der Literatur wird das Lied am häufigsten in die Verwandtschaft mit der Musik gebracht, nicht zufällig, wie wir an den vielen Vertonungen von Gedichten sehen können, wohl auch deshalb, weil in diesen Kunstwerken die beiden Bestandteile quasi als ‚ebenbürtig‘ zur Geltung kommen. Aber auch unter den Gedichten finden wir Liedformen, die wahre musikalische Qualitäten aufzeigen, so Verlaines *Chanson d'automne* und seine kongeniale ungarische Übersetzung von Árpád Tóth (*Őszi chanson*).

Die häufigste Gattungsform, die in der Literatur mit der Musik zusammen erwähnt wird, ist das Lied. Viele Gedichte werden vertont, und es ist kaum möglich, zu entscheiden, welcher Bestandteil eventuell dominant ist.¹⁰² Oft werden Gedichte vom Autor selbst als Lied bezeichnet. Hier geht es meistens um kürzere Texte, in deren Strukturen dann auch die Klangeffekte besser zum Vorschein kommen. Der Ursprung und so auch die Verwandtschaft gehen wohl auf das Volkslied zurück.

Wie schon gezeigt wurde, haben Rhythmus und Klang durch die Textgestaltung sinngebende Funktion. In der Rhythmusbildung spielen die Wiederholungsformen die wichtigste Rolle. Die musikalische Wirkung der Wiederholungsrhetorik besteht in der literarischen Strukturgestaltung vor allem im Rhythmus, der durch Wiederkehr von Wortmotiven bzw. von Satz- oder sogar Textteilen die Textbedeutung betont oder, gerade umgekehrt, sie opponiert. In den Wiederholungsstrukturen spielen die Reime eine besonders wichtige Rolle. Einerseits fungieren sie wie jede Wiederholungsform als Betonungskomponenten im Textrhythmus, andererseits verbinden sie auch voneinander ferner liegende Textteile miteinander, und dadurch erreichen sie eine semantische Erweiterung. Bei meinen Interpretationen der Rilke-Gedichte finden sich viele Beispiele dafür. Es kommt aber selten vor, dass Klang und Rhythmus in einem Text eine gleichermaßen bedeutsame semantische Funktion haben. Frieder von Ammon stellt in seiner umfassenden Untersuchung *Fülle des Lauts* diese Zusammenhänge genau dar.¹⁰³

¹⁰² Das gilt in unserer Zeit zum Beispiel besonders für die Pop-Songs.

¹⁰³ Ammon (2018), S. 47.

In keinem der hier behandelten theoretischen Aspekte finden wir hinsichtlich der Rilke'schen Lyrik so gravierende Widersprüche wie in der Musikalität. Die Ursachen sind bekannt, sogar einleuchtend, ihre Erklärungen jedoch kaum annehmbar. Die erste und zugleich wichtigste Unvereinbarkeit ergibt sich zwischen den musikalischen Qualitäten des dichterischen Werkes und den Werkbekenntnissen oder Autorreflexionen, die dann auch die wissenschaftlichen Bewertungen weitgehend bestimmt haben. Während nämlich niemand die Dominanz der klanglichen und rhythmischen Elemente in der Lyrik Rilkes leugnen kann, wurde diese Frage bis heute sehr wenig behandelt, vor allem wohl deshalb, weil Rilke selbst nie sein ambivalentes Verhältnis zur Musik verheimlicht hat.¹⁰⁴ Verglichen mit der bildenden Kunst, deren Einfluss der Dichter oft und ausführlich in seinen Prosaschriften dargestellt hat, legte er selten reflektierende Bekenntnisse zur Musik ab. Seine diesbezüglichen Gedichte zeugen aber von der elementaren Kraft, die sie auf das lyrische Ich ausgeübt hat. Rüdiger Görner, der im *Rilke-Handbuch* nur wenige Seiten der Musik gewidmet hat, beginnt gleich mit der summarischen Feststellung: „Keiner anderen Kunstform begegnete R. mit mehr Mißtrauen als der Musik. Er hielt sie für eine bloße Verführungskunst.“¹⁰⁵

Ob der Dichter wirklich „unmusikalisch“ war, wie Herbert Deinert behauptet, ist aufgrund der virtuoson Rhythmus- und Klangeffekte der Rilke'schen Poesie schwer zu bestätigen.¹⁰⁶ Deinert gehört zu den ersten Theoretikern, die Kennzeichen und Ursachen dieser „Unmusikalität“ in vollem Spektrum aufzählen.¹⁰⁷ Diese eigenartige Diskrepanz zwischen der biographischen Beziehung zur Musik und musikalischen Werkmerkmalen ist nicht zu leugnen. Die mögliche Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung ist aber wohl viel tiefgründiger als die Präferenz der bildenden Kunst. Die Rezeption der Malerei und Plastik steht in ihren Codesystemen der poetischen Sprache näher als die Musik, deren Wirkungskomponenten bei Rilke jedoch unmittelbarer und stärker zu sein scheinen. Es ist zum Beispiel erstaunlich, dass die Benennung ‚Lied‘ beim ‚unmusikalischen‘ Rilke in der frühen und mittleren Schaffensperiode mehrmals vorkommt: *Volkswaise*, *Das Heimatlied*,

¹⁰⁴ Dazu kommt wahrscheinlich auch der andere, allgemeinere Grund, den u.a. Missfelder erwähnt: „Klänge, Musik und akustische Wahrnehmung standen lange Zeit eher am Rande der kulturwissenschaftlichen Forschungsagenda - von der Musikwissenschaft im engeren Sinne einmal abgesehen“. Missfelder (2012), S. 22.

¹⁰⁵ Görner (2004), S. 151. Auf dieses Desiderat weist auch Frieder Ammon hin: „Dass es auch in den Jahren seither nicht behoben wurde, zeigt ein Blick in das 2011 erschienene *Handbuch Lyrik*, in dem es zwar einen Artikel über die Lyriklesung gibt, der aber nicht mehr als erste Hinweise gibt (alles andere wäre bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung allerdings auch nicht zu erwarten gewesen). Ebenso wenig wird man in dieser Hinsicht in den Artikeln über die Analyse und die Medialität von Lyrik sowie über Lyrik und Musik fündig.“ Ammon (2018), S. 14.

¹⁰⁶ Es ist kein Zufall, dass Christof Rudek für die Bedeutung der Klangfiguren als Beispiel gleich das erste der *Sonette an Orpheus* zitiert. Rudek (2016), S. 55.

¹⁰⁷ „Er behielt keine Melodie, so einfach sie sein mochte, und so oft man sie ihm auch vorspielte. Auch seine Freunde berichten von diesem Zug. Hinzu kam eine tiefe Skepsis der Musik gegenüber, in der er etwas Verführendes und Berauschesendes sah, was ihn zu einer allerdings kurzfristigen völligen Ablehnung dieser Kunstgattung führte. [...] Bei Rilke beruht dies nicht zuletzt auf einem völligen Mangel an theoretischer Kenntnis.“ Deinert (1973), S. 2.

Lieder der Mädchen, Das Lied der Bildsäule, Die Stimmen (mit neun Liedern), *Liebes-Lied, Lied vom Meer*. Ammon verweist darauf, dass die *Sonette an Orpheus* „programmatisch remusikalisierte Lyrik“ darstellen.¹⁰⁸ Sogar Peter Hühn, der moderne Vertreter der Narratologie in der Lyrik, hebt in seiner Interpretation von Rilkes *Requiem* die funktionale Bedeutung der Musikalität hervor: „Die Selbstreferenz des Schlusses und überhaupt der Charakter des Poetischen der vorgeführten Lösung wird durch die besondere klangliche Strukturiertheit des Textes gezielt unterstützt.“¹⁰⁹

Antonia Egels umfangreiche Studie *Musik ist Schöpfung. Rilkes musikalische Poetik* ist meines Wissens das erste unter wenigen wissenschaftlichen Werken, welches die ‚musikalische Macht‘ in Rilkes Lyrik gründlich untersucht und ihre kontinuierliche Präsenz beweist.¹¹⁰ Egel sieht die Bedeutung der Musik für Rilke als „schöpferischen Möglichkeitsraum aller Kunst“. Sie bezeichnet sie als „das Außen, das das Innen einerseits gefährdet und andererseits zu seinen weitesten Möglichkeiten antreibt.“¹¹¹ Der Begriff „Außen“ scheint mir aber nicht eindeutig zu sein, denn alle Wirkungen und Inspirationen kommen sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst von „Außen“. Der entscheidende Unterschied bei der Rezeption besteht im verkürzten Weg zum Innen.¹¹² Während nämlich der literarische Text, aber auch die bildende Kunst (außer in abstrakten Werken), begrifflich reflektierbar ist und vor allem durch diese Vermittlung uns erreichen kann, hat die Musik etwas unmittelbar Elementares, ähnlich den Instinkten, deren Macht durch Intellektualität kaum zu bewältigen ist.¹¹³ Rilkes widerspruchsvolles Verhältnis zur Musik drückt gewiss diesen Rezeptionsunterschied aus. Zur unaufhörlichen Ich-Erweiterung, die ein Hauptmerkmal der Rilke’schen Poesie ist, gehören aber auch neue Impulse, die begrifflich leichter zugänglich sind. Die ‚Dinge‘, die dabei die wichtigste Rille spielen, haben jedoch auch ihre musikalische Tiefe.

¹⁰⁸ „In diesen Sonetten, die nicht ohne Grund an Orpheus, das Urbild des Dichter-Sängers, gerichtet sind, wird die etymologische Herkunft des Sonettbegriffs von dem lateinischen Wort für Klang ernst genommen und wortmusikalisch realisiert, zugleich wird das ‚einige [...] Glück von Sang und Leier‘ metapoetisch reflektiert.“ Ammon (2018), S. 43.

¹⁰⁹ Hühn (2007), S. 223.

¹¹⁰ „Der Weg geht von Rilkes Musik-Gedichten (Kapitel I) aus, anhand derer das Werk diachron in den Blick kommt: Rilke hat in allen Werkphasen Gedichte geschrieben, die Musik im Titel tragen sie exponieren seine Auffassung der Musik lyrisch verdichtet.“ Egel (2014), S. 17.

¹¹¹ Ebd., S. 16.

¹¹² Wie Hanna Stegbauer feststellt, in der Musik geht es nicht „um ihre Bezeichnungsfähigkeit“, sondern um „die Ausdrucksfähigkeit [...], die sich nicht auf Gegenstände der äußeren Welt bezieht, sondern auf Stimmungen und Gefühle“. Stegbauer (2006), S. 26.

¹¹³ Berechtigterweise zitiert diesbezüglich Fabrice Malkani den Rilke-Brief vom 1. Februar 1914: „il exprime l’idée qu’une note jouée sur un violon peut décider du destin d’un homme, et rappelant l’impression de force et de violence déçagée par des morceaux de musique ancienne entendus en Italie ou en Espagne, il se représente Beethoven comme détenteur d’un pouvoir, d’une puissance supérieure à toute autre“. Malkani (2005). Jacob-Ivan Eidt sieht in Rilkes antimusikalischen Haltung eine Parallele zur antiromantischen Abneigung: „Rilke’s anti-musical sentiments, which are almost synonymous with anti-romantic ones, become clear as he describes music as a distorter of reality, dissolving form and darkening things so as to render a connection with the experiencing subject impossible.“ Eidt (2011), S. 49.

Zumindest können wir das Bekenntnis aus dem Gedicht *Am Rande der Nacht* so verstehen: „Die Dinge sind Geigenleiber“ (I, 283). Genauso wie die Beschreibung der Wirkung des Gesangs von Abelone im Malte Roman: „ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein [...]“ (III, 542).

2. DAS ICH- UND WELTVERSTÄNDNIS

2.1. *Ich-Bezogenheit. Freiheitsdrang und Einsamkeitspathos*

2.1.1 Aufbruchsmotive

Das Gedicht *Eingang* (I, 257), das den Auftakt des Bandes *Buch der Bilder* darstellt, ist programmatisch: sowohl mit seinen Thesen als auch mit der Anredeform. Richtungsweisend ist dieser Text vor allem deshalb, weil fast alle wichtigen Motive der Rilke'schen Lyrik nicht nur der mittleren Periode schon hier – miteinander verflochten – aufklingen: die Geste der Selbstbefreiung und Selbsterhöhung, der göttliche Akt der Weltschöpfung und die tiefere Einsicht bringende Beschauung der Dinge, die Weltbeschauung.

Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
wer du auch seist.
Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los...

Den erklärend-unterweisenden Charakter des Textes unterstreicht auch die Anredeform, die die Allgemeingültigkeit der Thesen mit ausdrückt, indem sie mit der zweiten Person auch die Welt der Anderen einbezieht. Dadurch nämlich, dass eine Objektperson angesprochen wird, obwohl wir hier mit Gewissheit auch (oder: vor allem) die Selbstanrede des lyrischen Ichs vermuten können, gewinnen die sentenziösen Aussagen eine unbestimmbare Geltung und Legitimität. Denn nur das Ich ist bestimmt, das Du kann ein Jeder sein. Diese implizite Identifikation mit dem Du überbrückt folglich nicht nur die Kluft zwischen der autonomen Sphäre des Subjektes und der äußeren Welt, sondern sie setzt einen vielfältigen Zugang zu ihm voraus. Die Erkenntnisse, Erfahrungen und Erlebnisse sind deklaratorisch nicht auf eine Einzelperson beschränkt, sondern sie sind allen zuteil.

So hat auch der Rahmensatz des ersten Segmentes – „wer du auch seist“ – eine doppelte Bedeutung: Wenn er sich auf das Ich bezieht, dann bedeutet er etwa: ‚egal, was für ein Mensch du bist‘, wenn hier aber in der Tat auch andere Personen gemeint werden, so heißt es: ‚egal, wer Du bist‘. Die Annahme der beiden Deutungen ist wichtig, weil sie nur so, zusammen, die Allgemeingültigkeit der dichterischen Botschaft vermitteln können: Eine beliebige Persönlichkeit (als Individuum) und eine beliebige Person (als Teil der Gemeinschaft) wird gleichzeitig angeredet.

Der Aufbruch, über den die ersten Zeilen berichten, führt den Angesprochenen in die unbekannte Welt hinaus. Am Abend verlässt er das Haus, gerade in der Zeit, als man gewöhnlich heimkehrt, um sich in der heimatlichen Geborgenheit zu erholen. Dieser Abgang im Dunkel betont eben die Notwendigkeit, den inneren Zwang, der den Weggehenden dem Ruf der Ferne folgen lässt. Was hinter ihm bleibt, ist die allzu gut gekannte Welt. Die Hinweise auf den Überdruß des unruhigen Geistes – „Stube, drin du alles weißt“, „Mit deinen Augen, welche müde kaum / von der verbrauchten Schwelle sich befreien“ – geben zugleich die Erklärung der Motivation an, die den Menschen dazu inspiriert, sein Heim aufzugeben.

2.1.2 Das Baum-Motiv

Die feierliche, metaphorische Geste, mit der ein schwarzer Baum im *Eingang* vor den Himmel gestellt wird, drückt eine heidnisch-mythische Opfertat aus, in der der Baum kaum nur irgendein Lebewesen, sondern das hinter das Du versteckte Ich selbst bezeichnen kann. Die personifizierenden Eigenschaften „schlank, allein“ sind ebenfalls auf das Ich selbst zurückzuführen. Das Alleinsein als Vorbedingung der inneren Vertiefung und der existenziellen Entscheidung bildet eines der wichtigsten Motive in der Lyrik Rilkes.¹¹⁴ Das Einsamkeitspathos und die betonte Individualität erscheinen jedoch in einer sprachlichen Einfachheit, die jede rhetorische Übertreibung meidet. Und gerade dieser Kontrast ergibt – wie in manchen Gedichten Rilkes, so auch in diesem – eine unheimliche Spannung, die zur ästhetischen Wirkung seiner Poesie entscheidend beiträgt. Denn in diesem Gegensatz kommen ja alle wichtigen ambivalenten Welterlebnisse zum Ausdruck, die das künstlerische Weltbild des Dichters bestimmen: die heuristische Erforschung einer Welt „der Dinge“, die vor dem Menschen hinter der oberflächlichen Welt der Erscheinungen eine höhere und humanere Dimension eröffnet, und die bescheidene

¹¹⁴ Dieser Annahme widerspricht kaum die Feststellung von Torsten Hoffmann, „dass der Schriftsteller zwischen 1897 und 1907 auch regelmäßig als Redner aktiv gewesen ist“. Hoffmann (2010), S. 543. Géza Horváth verweist auf die widerspruchsvolle Haltung Rilkes zur Politik, der sich von der Politik meistens fernhält und erst nach dem I. Weltkrieg zeigt er eine gewisse Affinität der Revolution gegenüber. Sie enttäuscht ihn aber bald wegen ihrer geistesfeindlichen Richtung. Horváth (2015), S. 958.

Kundgebung davon; die Offenbarung eines neuen Daseins und die nüchterne Rechenschaft über die kathartische Entdeckung; das Selbstbewusstsein des lyrischen Ichs, das sich in kategorischen Aussagen äußert, und das Bewusstsein der unerforschbaren Weiten des Daseins.

In der Opposition des unendlichen Himmels und des alleinstehenden Baums wird –paradoxaerweise – nicht die hoffnungslose Unangemessenheit eingestanden, sondern, gerade umgekehrt, die einmalige Chance der menschlichen Existenz gefeiert. Zwar in einer ganz anderen lyrischen Situation, nämlich in einer vollkommen isolierten Umgebung, jedoch wahrscheinlich unter dem Einfluss dieses Gedichtes erscheint das Baum-Motiv als Symbol des Liedes auch bei Paul Celan in *Fadensonnen*. Diese Zuversicht, die in der inneren Befreiung des Menschen aus seiner Oberflächlichkeit und geistlosen Enge eine welt schöpferische Geste sieht, sie mit ihr sogar gleichsetzt, kommt in die Nähe des Solipsismus. Ob der Willensakt nur symbolisch zu nehmen ist oder als Selbsterklärung des Subjektes, ist schwer zu entscheiden. Die semantische Erhöhung des Subjektes wird durch rhetorische Verzögerung und stilistische Zurückhaltung gemäßigt und ausgeglichen. Das in der Textbedeutung involvierte Pathos wird durch die nüchtern erwogene Geste des lyrischen Ichs zum Teil zurückgenommen, ohne es völlig aufzuheben. Und diese spannungsgeladene Dynamik bestimmt den ganzen Text.

In Rilkes Lyrik taucht der Begriff ‚Freiheit‘ selbst relativ selten auf und auch dann in zweifachem Sinne: einerseits als purer Schein, als Bewegungsraum der Oberfläche, andererseits als notwendige Wachstumsmöglichkeit des Geistes. Und gerade in diesem Kontext – ohne das Wort ‚Freiheit‘ zu gebrauchen – wird eigentlich das ganze Werk vom Freiheitsdrang durchdrungen. Wie konsequent der Dichter dabei den Unterschied zwischen der Freiheitsvorstellung des Alltagslebens und der geistigen Vertiefung hervorhebt, dafür finden sich im dichterischen Werk und in biographischen Dokumenten zahlreiche Beweise, etwa im Gedicht *Wenn etwas mir vom Fenster fällt* (I, 214):

Nur wir, in unsrer Hoffahrt, drängen
aus einigen Zusammenhängen
in einer Freiheit leeren Raum,
statt, klugen Kräften hingegeben,
uns aufzuheben wie ein Baum.

Dieser im *Stundenbuch* erschienene Text zeigt, dass die Distinktion schon früh eindeutig formuliert wird. Nicht die leicht gewonnene, inhaltlose Freiheit kann und soll dem (allerdings erwählten) Menschen dienen, sondern die organische Entwicklung, welche in der Natur zu sehen ist. Wie sehr

diese Überzeugung der Künstlerexistenz zugeschrieben wird, bezeugen die *Briefe an einen jungen Dichter* (IV, 521):

Da gibt es kein Messen mit der Zeit, da gilt kein Jahr, und zehn Jahre sind nichts, Künstler sein heißt: nicht rechnen und zählen; reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt und getrost in den Stürmen des Frühlings steht ohne die Angst, daß dahinter kein Sommer kommen könnte. Er kommt doch. Aber er kommt nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit vor ihnen läge, so sorglos still und weit. Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: *Geduld* ist alles!

Die notwendigen Umstände der schöpferischen Tätigkeit werden mit denen der Geburt verglichen. In dieser sehr treffenden Parallele wird das Einmalige, das vollkommen Individuelle und Geheimnisvolle betont. Hinzugefügt wird aber auch eine Art Zeitlosigkeit als wichtiges Attribut in Rilkes poetischem Konzept. Auch wenn es nicht möglich ist, der Zeit enthoben zu sein, ist das Freiheitsbestreben bei Rilke immer auch mit der Sehnsucht nach der Ewigkeit verbunden. In beiden Fällen geht es eigentlich um eine unbegrenzte Ichentfaltung, die sowohl aus psychologischer als auch aus philosophischer Sicht zu erklären ist. Beides hängt eng zusammen. Im ersten Fall geht es um Persönlichkeitszüge wie vollkommene Introvertiertheit, ständige Suche nach Unabhängigkeit, verbunden mit narzisstischer Integritätsbewahrung, Abwechslung von Melancholie und Lebensrausch. Zum Wesen der Kunst gehört aber auch jene Icherfüllung und Icherweiterung, welche das Individuelle auf die allgemeine Ebene zu transponieren fähig sind. Das gilt wohl für alle Kunstwerke. In der Lyrik Rilkes führt aber dieser ästhetische Prozess meistens zu einem poetisierten Einsamkeitspathos, dessen philosophische Bezüge umrissen werden.¹¹⁵

In dem angeführten ‚Lehrbrief‘, der dem jungen Dichter die Grundelemente des kreativen Zustandes hervorhebt, kommt der Sommer, der ein Topos der Reife und Erfüllung ist, „nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit vor ihnen läge, so sorglos still und weit“. Die Berufung des Künstlers besteht für Rilke folglich in der ständigen Suche nach dem Bestehenden, nach dem Ewigen, letztendlich nach der Ewigkeit. Die Konjunktion ‚als ob‘ im Vergleichssatz drückt allerdings mit aus, dass der Dichter sich der Unerfüllbarkeit dieser Sehnsucht bewusst ist. Jedoch beharrt er auf diesem Ideal, weil es in seinen Attributen „sorglos still und weit“ seine Souveränität garantiert.

Wie elementar der pantheistisch anmutende Drang nach dem Unermesslichen in Rilkes Werk ist, davon zeugen auch Naturbilder, die als Objektivationen dieses immer als eine Art Besessenheit

¹¹⁵ Vgl. dazu die Feststellung Theo Meyers: „Die von Nietzsche inaugurierte Ästhetik des einsam Schaffenden, die Apotheose des schöpferischen Lebens und der Kunst als der höchsten Ausdrucksform des Lebens - sie durchzieht das Florenzer Tagebuch. Es heißt: ‚Wenn es für den Künstler eine Verheißung gibt, der er vertrauen kann, ist es der Wille zur Einsamkeit.‘“ S. noch: Le Rider (1990), S. 45.

vorhandenen Gefühls zu betrachten sind. So im ganzen ersten Teil des Gedicht-Zyklus *Die Parke* (I, 552):

Unaufhaltsam heben sich die Parke
aus dem sanft zerfallenden Vergehn;
überhäuft mit Himmeln, überstarke
Überlieferte, die überstehn [...]

und den unerschöpflichen Erlös
königlicher Größe noch vermehrend,
aus sich steigend, in sich wiederkehrend:
huldvoll, prunkend, purpurn und pompös.

Alle diese Komponenten sind unmittelbar der inneren Freiheit des schaffenden Geistes beigeordnet.¹¹⁶ Sie bilden jene poetische Welt Rilkes, deren Kontinuität – trotz aller Wandlung – in allen Schaffensperioden wahrnehmbar ist.

2.1.3 Das Fremden-Motiv

Das poetische Erlebnis des Fremden, das in der Lyrik Rilkes die heuristische Konnotation der Welterfahrung impliziert und schon im *Eingang* als wichtiges Motiv erscheint, erhält in den Gedichtbänden *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* eine motivische Entfaltung. Zwar nur in wenigeren Fällen wird das Motiv doch auch als Ausdruck der Entfremdung verwendet, so z.B. in *Die Entführung*. Das Gedicht *Der Fremde* (I, 572) lässt in dem ‚ewig Fremden‘ die eigentliche Existenzform des Menschen sehen. So verliert das Titelwort im Kontext immer mehr die negative Konnotation seiner ursprünglichen Bedeutung, denn die Wertakzente der menschlichen Beziehungen werden radikal umgedeutet. Die konventionellen Bindungen erscheinen für den Fremden als ungenügend und belästigend. Daher kommt die betonte Absonderung, die markierte Trennung zwischen dem ‚er‘ und den ‚andren‘. In der lyrischen Situation wird durch die Temporalbestimmung ‚wieder‘ der Aufbruch nicht als ein besonderer Moment, der die Alltagskontinuität bricht, betrachtet, sondern als ‚condition humaine‘, als schicksalsbedingte Notwendigkeit. So gibt es keine näheren Umstandsbestimmungen nach den Verben ‚ging er [...] fort; verlor, verließ‘. Woher und wohin ging der Fremde, was verlor und verließ er? All das ist unbekannt, weil es unwichtig ist. Diese Momente sind nämlich – aus seiner Perspektive gesehen – austauschbar. Die fehlenden Bestimmungsangaben würden sich ja auf den Mikrokosmos beziehen, auf die kleine Welt der ‚Anderen‘, die der ‚ewig Wanderer‘ immer wieder verlässt. Er scheint aus der Enge zu fliehen, hingezogen zu dem unbekanntem Makrokosmos, der in seiner Unendlichkeit

¹¹⁶ Vgl. Hansen-Glucklich (2016), S. 4.

zwar unfassbar, jedoch (oder gerade deshalb) faszinierend ist. Mit der Parallele von „Reisenacht“ und „Liebesnacht“ wird der Unterschied plausibel verdeutlicht. Während nämlich die Liebesnacht der Inbegriff der irdischen Glückserfüllung ist, stellen die Reisenächte die unwiderstehliche Verlockung der metaphysischen Ferne dar. So stehen Sinnlichkeit und Transzendenz, das empirisch Bindende und das metaphysisch Befreiende scheinbar unvereinbar einander gegenüber. Die poetische Sprache löst aber diese starre Opposition zugleich auf, indem die Attribute der beiden Anziehungskräfte die trennenden Unterschiede relativieren. Denn das Oxymoron „enge Fernen“ bringt das kosmisch Unerreichbare in menschliche Nähe, es macht sie quasi ‚bewohnbar‘; die durch die Reimtechnik zustande gekommene Querverbindung der Substantive „Liebesnacht“ und „Schlacht“ hebt dagegen die (einseitig anmutende) Liebesharmonie auf und deutet auch das andere, das entfremdend diabolische Gesicht der Geschlechtspolarität in der Vereinigung an. Dieses dialektische Lebensverständnis drückt sich genauso in der verbalen Dynamik aus:

Wunderbare hatte er durchwacht,
die mit starken Sternen überzogen
enge Fernen auseinanderbogen
und sich wandelten wie eine Schlacht [...].

Das Bild des nächtlichen Himmelsgewölbes bietet sowohl das Erlebnis der Geborgenheit als auch der Ungeschütztheit. Das Weltall ist für den Durchwachenden geschlossen und offen zugleich: vertrauenserweckend und geheimnisvoll beunruhigend. Die kosmische Faszination ist allerdings in beiden Fällen da. Und dieser magisch-metaphysische Ruf in die Ferne, in eine unbekannte Welt bestimmt die Gesamtperspektive der lyrischen Situation. Denn aus dieser Höhe und an diesem Horizont werden die Dimensionen des menschlichen Daseins, die die Welt der ‚Anderen‘ darstellen, gemessen. Dörfer und Edelsitze bedeuten zwar verschiedene Lebensräume und Existenzmöglichkeiten, scheinen jedoch aus der Fernsicht beide beschränkt zu sein. Im Bauernleben werden Lebensnot und gesellschaftliche Dürftigkeit in ein einziges Gestusmoment komprimiert: Die Dörfer stehen als Metonymie für die ganze armselige Existenz ihrer Bewohner, an die sie sich wie an mühsam erworbene „Beute“ anklammern und sich zugleich ihrem Schicksal ergeben. Die adjektivischen Einschränkungen („geschonte Parke“, „graue Edelsitze“) deuten in den darauf folgenden Zeilen dagegen in dem – dem Dichter so gut bekannten – aristokratischen Milieu auch auf die künstliche oder zumindest etwas lebensferne und fade Atmosphäre.

Die Gegenüberstellung der irdischen und der kosmischen Sphäre und darüber hinaus, dass sie die gespaltenen Sehnsüchte der Romantik neu formuliert, drückt eines der persönlichsten und wichtigsten Spannungsverhältnisse im Œuvre Rilkes aus. Die doppelte Hingezogenheit des Ichs,

die kurzweilige Anteilnahme am Leben der Sesshaften und die ständige Erwartung neuer Horizonte – das sind die elementaren Erlebnisse, die dem ewigen Gast und Wanderer eigen sind. Trotz der distanzierenden Er-Bezeichnung ist der Bekenntnischarakter dieses Gedichtes nicht zu übersehen. Die Wertakzente bilden nicht nur eine Hierarchie, sondern sie führen auch zur Verallgemeinerung. Das von den ‚Anderen‘ abgesonderte Er ist „tiefer wissend“, intellektuell überlegener, so erlebt es auch bewusst, was die anderen nicht zur Kenntnis nehmen wollen, nämlich, „daß man nirgends bleibt“. Hier geht es also nicht mehr nur um zwei verschiedene Lebensmöglichkeiten oder Lebensweisen, sondern um das menschliche Schicksal par excellence, das das Immer-unterwegssein darstellt. Auf diesem Punkt erweitert sich das konkret deutbare Bild zum symbolisch Allgemeinen. Dieses höhere Bewusstsein sichert dem Individuum eine Art innere Ruhe und Gelassenheit, mit der es auf „Lebens Lust, Besitz und Ruhm“ verzichtet. Nicht die Lebensfreuden werden aber hier abgelehnt, sondern das einseitige Beharren auf Werten, die vergänglich sind. Im Lichte der Sterne wird das innere Wachstum, die fortwährende Bereicherung der Seele gesetzmäßig höhergestellt als der äußere Reichtum der Welt. Die Wanderer-Figur vermittelt uns Werte, die zwar nicht so zu besitzen sind, wie die irdischen Güter, denn sie bestehen aus den Perspektiven einer geistig-seelischen Disposition, die fähig ist, immer weiter zu fragen und weiter zu sehen, die eine ‚metaphysische Offenheit‘ bedeuten, eine mit der kosmischen Schönheit der Welt verbindende Bereitschaft. Der Fremde, indem er diese Botschaft verkörpert, wird nie ein weltentrückter Sonderling, denn er kann und will sich nicht von dem lebenserhaltenden Element des Mikrokosmos völlig befreien. So hat die adversative Konjunktion „doch“, die den abschließenden Teil des Gedichtes – ein zweites Geständnis – einleitet, konzessiven Sinngehalt: „Doch auf fremden Plätzen war ihm eines / täglich ausgetretenen Brunnensteines / Mulde manchmal wie ein Eigentum.“ Die vorsichtig formulierte Annahme, dass der Durst stillende Brunnen – wo sich der Wanderer auch immer befindet – auch zu ihm gehört, bekommt im Gesamtkontext eine besondere Bedeutung. Sie führt den Fremden mit diesem erschlossenen Bekenntnis zu seinem Ausgangspunkt, zu der irdischen Wärme zurück. So wird die Trennung zwischen den beiden Sphären (zum Teil zumindest) aufgehoben und die Harmonie der geistigen und der sinnlichen Welt wiederhergestellt. Die kosmisch-pantheistische Dynamik gelangt so zu einem Ruhepunkt, der zwar aus der metaphysischen Perspektive nur ein momentaner ist, im Mikrokosmos des menschlichen Lebens jedoch sogar dem Ewig-Wanderer das heimatliche Gefühl der Ankunft bietet. Der Fremde ist demzufolge – trotz der Hervorhebung des Titels – kein beziehungsloser Mensch, nicht einmal ein endgültig ausgeschiedener, sondern derjenige, der seine Heimat nicht nur unter den Menschen, sondern auch unter den Sternen sucht.

2.1.4 Das Meeresmotiv I (Faszination der Ferne)

Auch das Meeresbild erhält im Rilke'schen Œuvre – mit allen seinen poetischen Implikationen – eine wichtige motivische Funktion, denn es kehrt in den unterschiedlichen Schaffensperioden immer wieder zurück, meistens als eine Vergleichsmetapher, deren Bedeutung sich jedoch beständig ins Zentrum des poetischen Weltbildes integrieren lässt. Denn sogar in ihrer scheinbar sekundären Funktion verweist sie auf die metaphysische Konnotation, die ihr so folgerichtig ein außergewöhnliches Gewicht verleiht.¹¹⁷ Wie im folgenden Vergleichssatz, der die Kunst Rodins – gleich am Anfang des berühmten Essays über den bewunderten französischen Bildhauer in eine metaphysische Perspektive setzt, deren Attribute für die Welt Rilkes unentbehrlich sind. Denn nicht der Ruhm des Künstlers zählt, sondern

das Werk, das weit über dieses Namens Klang und Rand hinausgewachsen und namenlos geworden ist, wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe. (RSW V, 141)

„Weite“, „Bewegung“, „Tiefe“ – diese Begriffe gehören also zu den Schlüsselworten, die den eigenständigen Kosmos charakterisieren und einer Gegenwelt eigen sind, die fortwährend herbeigewünscht wird.¹¹⁸ Denn jene Naturkräfte, die fähig sind, den Menschen aus seiner oberflächlichen Daseinsform herauszureißen, enthalten das überdimensional Mächtige und das Elementare. Von demselben überwältigenden Erlebnis zeugt die Einleitung des anderen Künstler-Essays *Worpswede* (ebd. S. 27.), wo die Landschaft das Meer evoziert, das „überall ist“, obwohl „das nicht mehr ist“.¹¹⁹

Das Meer – ähnlich wie der Sturm – hat bei Rilke eine kathartische Funktion. So werden die gewaltigen Naturerscheinungen eher erwartet als gefürchtet, obwohl sie als überwältigende Elemente doch bedrohlich sein könnten. Diese eigentümliche Umdeutung der Naturerlebnisse erscheint schon früh im Gedicht *Vorgefühl* (I, 285) aus dem *Buch der Bilder*, in dem die inneren Ereignisse als eine Art Revelation vermittelt werden.

Schon der Titel markiert diesen Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,
während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
[...]

¹¹⁷ Käte Hamburger hebt zu Recht den Vergleich als „Rilkes poetologische Grundform“ hervor. Hamburger (1976), S. 37.

¹¹⁸ Trotz der Bewunderung der Kunst und Persönlichkeit Rodins, ist es kaum berechtigt, den französischen Künstler für „Rilke's idealized version of him“ zu halten. S. Reynolds (2016), S. 111.

¹¹⁹ S. Schellenberg-Diederich (2006), S. 261 ff.

Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
 Und breite mich aus und falle in mich hinein
 und werfe mich ab und bin ganz allein
 in dem großen Sturm.

Zusammenhang: das ‚Vorgefühl‘ verweist auf die Bereitschaft der Seele, die auf heuristische Erlebnisse wartet. Einen kurzen, jedoch expliziten Hinweis darauf finden wir schon in der zweiten Zeile: „Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben“. Im Gedicht wird zugleich der metaphorische Charakter des Motivs ausgedrückt. Der Sturm wird zwar immer wieder erwähnt („Ich ahne die Winde“, „Da weiß ich die Stürme“, „bin ganz allein / in dem großen Sturm“) und auch die Attribute des Bildes werden bis zum Ende aufrecht erhalten; spätestens in der Abschlussequenz des Textes (in den letzten drei Zeilen) wird aber deutlich, dass es sich hier nicht um eine verheerende Naturerscheinung, sondern um ein herbei gewünschtes inneres Ereignis handelt: „Und breite mich aus und falle in mich hinein / und werfe mich ab und bin ganz allein / in dem großen Sturm“.¹²⁰ Während die ekstatische Gefühlserregung in diesem Werk mit der Meeresmetapher versinnbildlicht wird, erweitert sich diese beinahe solipsistische Erfahrung auch zu einem äußeren Ereignis im Gedicht *Mondnacht* (I, 258): „Vom Turme fallen viele Stunden schwer / in ihre Tiefen nieder wie ins Meer“. Das Meeresmotiv bleibt aber auch hier Ausdruck des Eintauchens in das unendliche Wasser und der Vereinigung mit ihm. Das Modaladverb „schwer“ und das Substantiv „Tiefen“ bezeichnen also nicht die elementare Gefahr, die auf einen Menschen wartet, sondern vielmehr die sensationelle Entdeckung, deren Bedeutung („Gewicht“ und „Tiefen“) das Ich vollkommen erfüllt. Dieses pantheistisch anmutende Welterlebnis wird aber keineswegs allen Sterblichen zuteil, denn es ist nur dem Einsamen vorbehalten, der – nicht zuletzt durch seine Innensicht – die Geheimnisse der Welt belauschen kann. Das Meer fungiert für ihn als unerschöpfliche Inspiration bei der kosmischen Aneignung der Welt.

Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr,
 so bin ich bei den ewig Einheimischen;
 die vollen Tage stehn auf ihren Tischen,
 mir aber ist die Ferne voll Figur. (*Der Einsame*, I, 277)

In der Gegenüberstellung der „Einheimischen“ und des Fremden, die in der Lyrik Rilkes häufig wiederkehrt, schwingt das Einsamkeitspathos gesetzmäßig mit, verbunden mit dem Erwähltheitsbewusstsein, das in der Fin-de-siècle-Zeit vor allem bei den Symbolisten eine

¹²⁰ Der Sturm wird auch von Sandra Kluwe als „überwältigendes Naturphänomen, aber auch metaphorisch als Topos der Inspiration, gedeutet“. Kluwe (2003), S. 108. Klaus-Dieter Hähnel deutet dagegen das Gedicht konkret historisch und sieht darin „ein Vorgefühl künftiger Stürme und Katastrophen [...] artikuliert“. Hähnel (1984), S. 52.

ausgeprägte Attitüde war. Davon zeugt auch das Gedicht *Einsamkeit* (I, 280), das die exzeptionelle Daseinserfahrung mit der zyklischen Bewegung der Naturelemente beleuchtet und erhöht.

Die Einsamkeit ist wie ein Regen.
Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen;
von Ebenen, die fern sind und entlegen,
geht sie zum Himmel, der sie immer hat.
Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt.

In dem beharrlichen Versuch, den immer suchenden Geist hochzuschwingen, um den eigenen Weg zur himmlischen Vollendung zu finden, stellt das Meer die metaphysische Ausgangsstelle dar, die zwar zur irdischen Sphäre gehört, jedoch über die Qualität der unendlichen Ferne verfügt.

2.2. Gott als Beziehungsperspektive

2.2.1 Erfahrungen und Erlebnisse der Transzendenz

Das noch in der Prager Zeit (1893) entstandene Gedicht *Glaubensbekenntnis* (RSW I, 489) zeigt scheinbar eine schonunglose und zynische Abrechnung Rilkes nicht nur mit der katholischen Kirche, sondern sogar mit der christlichen Religion selbst. Johannes Schwanke verweist aber in seiner Untersuchung darauf, dass diese atheistisch dünkende Attitüde nicht einmal in diesem Text das letzte Wort in Religionsfrage vermittelt.¹²¹ Im Frühwerk finden sich die meisten Beispiele schon im *Stundenbuch*, wo die Icherweiterung und -erfüllung durch verschiedene Beziehungsmöglichkeiten zu Gott erprobt oder eher an ihnen herumgetastet wird. Gerade deshalb fällt das lyrische Ich aus dem Rollenzwang des russischen Mönches häufig heraus. Der gefügigen Haltung eines frommen Menschen widersprechen zumindest jene, zum Teil schon blasphemischen Attitüden, die von einem seiner Souveränität völlig bewussten Geist zeugen. So fällt das Ich – außerhalb der huldigenden Gesten – durch sein hartnäckiges Streben auf, an der Macht Gottes unmittelbar teilzuhaben oder zumindest in seiner Nähe zu sein:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.
Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang. (*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*, I, 157)

¹²¹ Schwanke (2013), S. 511525.

Diese Faszination der kosmischen Freiheit, die Einengung durch Raum und Zeit überwinden zu können, hat schon viel Verwandtes mit pantheistischen Erlebnissen und ist zweifelsohne auch auf die poetische Icherhöhung zurückzuführen. Davon zeugt auch die unübersehbare Parallele mit dem Schöpferturn: „Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still“ (*Da neigt sich die Stunde*, I, 157). Diese Art Gedankenfreiheit lässt sich deshalb nicht einmal durch das „mönchische Leben“ einschränken: „Ich glaube an Alles noch nie Gesagte. / Ich will meine frömmsten Gefühle befrein“ (*Ich glaube an Alles noch nie Gesagte*, I, 162). Am weitesten geht das Ich im Ringen um oder sogar mit Gott, wenn er die gotteslästerliche Frage stellt: „Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? [...] Bin dein Gewand und dein Gewerbe, mit mir verlierst du deinen Sinn“ (*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*) (I, 176).¹²² Jacques Le Rider hebt den narzisstischen Zug in dieser Gleichstellung hervor.¹²³

Es wäre allerdings irrtümlich, diese Worte einseitig als Ausdruck der Selbstüberschätzung zu deuten oder als Endergebnis einer geistigen Emanzipation, denn in ihrer Entstehungsnähe finden wir das gebetartige Bekenntnis:

Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin,
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.

Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn
und steht vor dir wie aller Engel größter: [...]

(*Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin*, I, 171)

Ohne auf die höchst zusammengesetzte Beziehung des Dichter-Ichs zu Gott weiter einzugehen, zeichnen sich in diesem spannungsvoll oszillierenden Verhältnis die wichtigsten Fragen der dichterischen Berufung ab.¹²⁴ Denn alle Merkmale des Künstlerlebens, die im *Brief an einen jungen Dichter* erwähnt werden, charakterisieren schon im *Stundenbuch* die Freiheit der Transzendenz, die göttliche Welt selbst, so vor allem die Baum-Metapher, die das Ich unmittelbar mit Gott verbindet: „Und manchmal bin ich wie der Baum, / der, reif und rauschend, über einem Grabe / den Traum erfüllt“ (*Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden*, I, 158). Die Vergleichsmetapher deutet aber

¹²² Im Gegensatz zu der Annahme von László Dobos, dass im *Stundenbuch* nur ein „winziger Mensch“ dem mächtigen Gott gegenübersteht, beweisen solche Texte, dass Rilkes Gottesbild schon von Anfang an eine höchst vielfältige und widerspruchsvolle Gott – Mensch – Beziehung aufweist. Dobos (1989), S. 125.

¹²³ „Der Dichter findet sich auf eine Stufe mit Gott gestellt, der selbst wiederum Künstler und höchst narzisstisch ist.“ Le Rider (1990), S. 93.

¹²⁴ Präzis beschreibt diese poetische Attitüde Antonella Castelvedere: „A pervasive erosion of the dominant discourse of Das Stunden-Buch, the affirmation of Being in the access to absolute belief, surfaces in marginal moments of disbelieving. Disbelief not understood as the mind’s rejection of belief, but as the condition of wonder and uncertainty that survives the violence of conceptualisations.“ Castelvedere (2010), S. 138.

zugleich den Unterschied an, denn in einem anderen Gedicht aus demselben Band wird Gott mit dem Baum identifiziert: „Mit einem Ast, der jenem niemals glich, / wird Gott, der Baum, auch einmal sommerlich / verkündend werden und aus Reife rauschen“ (*Mit einem Ast, der jenem niemals glich*, I, 175).¹²⁵ Mit derselben Baum-Gott Metaphorik wird das Wort als weiterer Schlüsselbegriff im Gedicht *Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht* verknüpft: „Nur der Frühling Gottes war dort, / nur sein Sohn, das Wort, / vollendete sich.“ (I, 172) Das ‚Wort‘ bezieht sich zwar auf die Sendung Christi, der als „Frühling Gottes“ bezeichnet wird und der „durch alle steigenden Stimmen der Zeit“ ging, es ist aber gerade durch den ganzen Metaphoren-Kreis auch ein Hinweis auf die ‚irdische‘ Sprache des Dichters.¹²⁶

Freiheit bedeutet also für Rilke vor allem die göttliche Gabe, sich unbegrenzt entwickeln und vertiefen zu können.¹²⁷ Denn diese Art Selbstbereicherung ist immer mit der Reife verbunden, mit der immer tieferen Einsicht in die Geheimnisse der Welt. „Ich will mich entfalten“ – so kategorisch heißt die Lebensaufgabe im Gedicht *Ich bin auf der Welt zu allein* (I, 163), welche man trotz des Rollenspiels des Gedichtes auch dem Dichter mit Gewissheit zuschreiben kann, nicht zuletzt aufgrund des Briefbekenntnisses (*Briefe an einen jungen Dichter*, IV, 521). Hier schreibt Rilke auch darüber, dass jeder „Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten“ auszutragen sei, also wie ein Kind vollkommene Geborgenheit braucht. Diese in sich geschlossene Welt hat aber auch mit hermetischer Exklusivität zu tun, deren Wurzeln – ähnlich wie bei George – wohl zum Teil auf Nietzsches geistige Attitüde zurückzuführen sind. Bei Rilke lässt sich nämlich sowohl die ‚kosmische Unersättlichkeit‘ als auch die Abgrenzung von den ‚Vielen‘ finden, die in ihrer gewöhnlichen Alltagszufriedenheit leben:

Du siehst, ich will viel.
Vielleicht will ich Alles:
das Dunkel jedes unendlichen Falles
und jedes Steigens lichtzitterndes Spiel.

Es leben so viele und wollen nichts,
und sind durch ihres leichten Gerichts

¹¹⁴ Zur individuellen Kunst – Religion – Beziehung Rilkes s. noch: Pór (2006), S. 481.

¹²⁶ S. dazu noch: Steiner (1962), S. 290.

¹²⁷ Ulrich Krämer spricht von Schönbergs „quasi-religiöse Kunstauffassung“, die eine auffallende Ähnlichkeit mit der Rilkes Beziehung zur Kunst und Religion zeigt. „Schönberg teilte wie so viele Künstler seiner Generation die nahtlos an das Erbe der Kunstreligion anknüpfende Überzeugung, dass das autonome, von äußerlichen Zwecken befreite Kunstwerk die höchste aller Lebensäußerungen darstelle, indem es die in der Religion kaum mehr zugängliche ‚absolute Wahrheit‘ zum Ausdruck bringe. Diese metaphysisch aufgeladene, quasi-religiöse Kunstauffassung gründet in der Anerkennung einer höheren schöpferischen Macht, bei der es sich aufgrund der Verbindung der Kunst mit dem Allerhöchsten nur um eine göttliche handeln kann.“ Krämer (2017), S. 338.

glatte Gefühle gefürstet. (I, 163)

Nicht einmal die milde Wortwahl bei der taktvollen Herabsetzung der Massen („leichten Gerichts / glatte Gefühle“) kann und will die Überlegenheit des berufenen Ichs verhehlen. In dem so häufig wiederkehrenden Einsamkeitsmotiv ist also nicht so sehr das Unglück des Alleinstehenden zu sehen, sondern viel mehr das Pathos der Erwähltheit, wie es die unverkennbar stolzen Zeilen beweisen. „Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug, / um jede Stunde zu weihn“. Trotz der tiefsinnigen Affinität zur religiösen Innigkeit im *Stundenbuch* zeigt sich hier eindeutig, dass es bei der Suche nach Erfahrungen und Erlebnissen der Transzendenz auch um mögliche Parallelen der geistigen Perspektiven geht. Davon zeugen auch spätere Werke aus den *Neuen Gedichten*, in denen Rilke mit anderen religiösen Themen ‚experimentiert‘. So stellt Magdolna Orosz in ihrer Untersuchung fest, dass Rilkes Capreser Gedichte „einen hin und her gleitenden Übergang zwischen verschiedenen Positionen einer engeren Gottes- und einer umfassenderen Naturerfahrung [artikulieren], deren gleichzeitige Wahrnehmung im wahrnehmenden Ich zur Einsicht in ein sich öffnendes und zugleich auf sich gestelltes Subjekt führt“¹²⁸ Robert Vilain hebt bei Rilke – aufgrund seiner Malte-Lektüre – „die Authentizität des Selbst“ hervor, die nicht ermöglicht, „dass Religion und vor allem das Christentum das Selbst seiner Autonomie berauben [...]“. ¹²⁹ Die Untersuchung von Hermann-Josef Wagener vergleicht die beiden extremen Zugänge zur Weltanschauung Rilkes und „versucht, eine Brücke zu schlagen zwischen dem ‚religiös reifen Rilke‘ und dem ‚atheistisch-narzisstischen Rilke‘“. ¹³⁰ Diese Zwischenstellung ist – meiner Überzeugung nach – am ehesten zu vertreten.

2.2.2 Buddha und Mohammed als neue Gestalten der Epiphanie

Meine Untersuchung hat nicht die Aufgabe, die Frage zu klären, wieweit Rilke dem Buddhismus und der islamischen Religion vertraut war, wie sie auch nicht bezweckt, der wahrscheinlich noch schwierigeren nachzugehen, in welchem Maße diese Religionen seine Weltanschauung geprägt haben. Die bisherigen Rilke-Forschungen haben schon manche Probleme gelöst, es gibt aber auch strittige Punkte, wo die philologischen Beweise nach wie vor fehlen. Lee verweist z.B. darauf, dass „sich Rilke erst im Jahr 1908 durch das Buch ‚Reden Gotamo Buddhas‘ nähere Kenntnis über den Buddhismus verschaffen konnte“, also nach der Entstehung der drei ‚Buddha‘-Gedichte.¹³¹ Es fragt sich aber, wie tiefgehend der Einfluss des Buddhismus auf das Rilke’sche Werk überhaupt war.

¹²⁸ Orosz (2014), S. 176.

¹²⁹ Vilain (2016), S. 167.

¹³⁰ Wagener (2006), S. 304.

¹³¹ Lee (2002), S. 67.

Park versucht allerdings, den geistigen Weg Rilkes als „dreistufige Verwandlung“ im Sinne des Buddhismus zu deuten.¹³² Obwohl die Begegnung des Dichters mit der islamischen Kultur und Religion schon auf frühe Zeiten zurückgeht, wie Solbrig beweist, müssen die konkreten Angaben aber auch bei ihr gelegentlich durch Vermutungen ersetzt werden.¹³³ Trotz der lückenhaften literaturhistorischen Quellen bestätigen die Textvergleiche überzeugend, dass Rilke bei dem Verfassen des Mohammed-Gedichtes den Koran (oder zumindest dessen einschlägige Stelle) gekannt hat.¹³⁴

Die folgenden Werkinterpretationen fokussieren auf das dichterische Weltbild und das (von ihm untrennbare) Konstruktionsprinzip der einzelnen Gedichte, wobei aber auch die sich aus dem breiten Kontext der Rilke'schen Lyrik ergebenden motivischen und intertextuellen Zusammenhänge in Betracht gezogen werden.

2.2.3 Zu Rilkes Buddha-Bildern

Die Schwierigkeiten, die bei der Interpretation von Rilkes Buddha-Gedichten auftauchen, ergeben sich wahrscheinlich aus dem eigentümlichen Umstand, dass diese Texte zwar zu den Dinggedichten gehören, die unterschiedliche Figuren, Rollen und menschliche Relationen versachlichen, aber zugleich eine metaphysische Annäherung an Gott darstellen, obwohl hier das Wort ‚metaphysisch‘ eigentlich auch nur mit Vorbehalt zu verwenden ist. Es fragt sich nämlich, inwiefern diese Werke als Zeugnisse einer neuen Gotteserfahrung oder Annäherung an Gott zu betrachten sind.¹³⁵ Oder sind sie vor allem als Auseinandersetzungen mit der Kunst Rodins aufzufassen, dessen Plastik Rilke (zumindest) zu dem ersten Buddha-Gedicht inspiriert hat, wie es Bradley in ihrer Untersuchung ausführlich erörtert? Ohne die Wichtigkeit des Rodinschen Einflusses auf das künstlerische Weltbild und die Schaffensweise Rilkes widerlegen zu wollen, müssen wir gleich feststellen, dass grundlegende Motive dieser Texte sogar schon in jenen früheren Gedichten vorzufinden sind, in denen wir noch keine Spuren von Rodin sehen können.

Das Erlebnis des Buddha-Bildnisses, von dem Bradley – Rilkes Brief an Clara zitierend – berichtet, ist die Faszination von der „unsäglich[e] Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des

¹³² Park, J. (1990), S. 136.

¹³³ „Die Wahrscheinlichkeit, daß Rilke die Werke, von denen mein Aufsatz handelt, gekannt hat, ist so groß, daß ich glaube, die Hinweise verantworten zu können.“ Solbrig (1985), S. 279.

¹³⁴ Kuschel (2002), S. 86.

¹³⁵ Rosy Singh deutet Rilkes Buddha-Erfahrungen aus der Perspektive seiner ästhetischen Erlebnisse und das ergibt eine Einengung der Texthorizonte: „Wichtig für Rilke scheint also nicht so sehr das buddhistische Gedankengut selbst oder aber Buddhas Leben zu sein, das er sowieso kaum kennt, sondern Buddhas Ausstrahlung in der Kunst der Plastik, die er dann in poetische Worte zu fassen sucht. Buddha wird zum Inbegriff der göttlichen Schönheit und Herrlichkeit, und der Künstler ist derjenige, der diese in der Kunst zu schaffen beziehungsweise einzuprägen versucht.“ Singh (2015), S. 14.

Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgehend. ‚C’est le centre du monde‘, sagte ich zu Rodin.“¹³⁶ Der Auftakt des ersten Gedichtes, *Buddha* (1905, I, 462) enthält alle wichtigen Motive, die in Rilkes Œuvre organisch zusammengehören, weil sie jene autonome Welt bilden, die eine eigentümliche „metaphysische Geborgenheit“ für den Dichter darstellt.

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andre große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

„Stille“, „Ferne“, „Stern“ – das sind die Schlüsselworte, die ihre motivischen Erweiterungen und neuen Kontextualisierungen mehrere Bände hindurch erhalten. Trotz der unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten der einzelnen Motive ergibt der Sinnzusammenhang des ganzen Motivkomplexes – sogar in seinen erweiterten Konnotationen – immer den konstanten Kerngedanken von einem dualen Seinswesen, in dem das Ich seine Bestätigung in seiner Beziehung zur Welt in der metaphysischen Selbsterhöhung findet. Durch diese Ich-Erweiterung sucht das Textsubjekt nach dem kosmischen Einklang, der in der irdischen Nähe selten zu finden ist, der ihm aber zugleich eine Gegenwelt darstellt: Geborgenheit mit Perspektive. In dieser Sinnerforschung und Sinngebung manifestiert sich der immer wieder neu formulierte Entwurf von einer Daseinsform, in der sich das Ich seine Beziehungspunkte markiert. Geborgenheit mit Perspektive bedeutet für Rilke jene geistige Umgebung, die das Ich mit seinem Anspruch auf eine innere Entfaltung und – damit verbunden – eine ständige Ich-Bereicherung nicht einschränkt. Diese ‚condition humaine‘ hat zwar manche Bezüge zu religiösen Weltansichten, sie unterscheidet sich von ihnen jedoch darin, dass Gott bzw. das Göttliche in der Mensch-Gott-Beziehung eher das Mittel als das Ziel darstellt.

Die revelatorische Erfahrung des Dichters, die Buddha in seiner Vollkommenheit und Größe mit dem „Stern“, um den „andre große Sterne“ stehen, gleichsetzt, der den Mittelpunkt der Welt – „le centre du monde“ – darstellt, ist allerdings ein Déjà-vu-Erlebnis. Denn die Zentripetalkraft, welche dieses außergewöhnliche Wesen ausstrahlt und seine Umgebung fesselt, ist wohl dieselbe, die schon das Ich in *Das Stunden-Buch* (I, 157) bannt: „Ich kreise um Gott, um den uralten Turm“. Dieser Text, der Jahre vor der Begegnung mit Rodin, im September 1899 entstanden ist,¹³⁷ legt bereits ein deutliches Bekenntnis zu dieser metaphysischen Anziehungskraft ab. In der zeitlichen Reihenfolge zwischen diesem Gedicht und dem *Buddha* ist das *Pont du Carrousel* (I, 277) erschienen,¹³⁸ in dem

¹³⁶ Bradley (1976), S. 28.

¹³⁷ S. I, 745.

¹³⁸ Entstehungszeit etwa 1902/03 (I, 811.).

der unbekannte blinde Mann als „Markstein namenloser Reiche“ bezeichnet wird, denn „er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht, / und der Gestirne stiller Mittelpunkt“. Dieses Attribut ist also nicht nur Gott und den von Gott Erwählten vorbehalten, sondern auch denjenigen Menschen, die über eine der Zeit enthobene innere Erleuchtung verfügen und dadurch sich von der Masse weit abheben.¹³⁹

Der für viele Rilke-Gedichte charakteristische Beginn in medias res situiert einen Gegenwartsmoment, in dem – ohne jegliche Einführung oder irgendeinen Hinweis – die unmittelbare Begegnung mit der göttlichen Figur fixiert wird: „Als ob er horchte.“ Und gleich die erste Erfahrung hebt die wichtigsten Merkmale der Buddha-Gestalt hervor – die introvertierte Aufmerksamkeit, das „Horchen“, das von der geistigen Bereitschaft des göttlichen Wesens zeugt, sich auf höhere Stimmen zu konzentrieren. Die direkte Verbindung der Situationsmerkmale „Stille: eine Ferne...“ verweist nicht nur auf die für die Meditation unentbehrliche Ruhe, sondern auch auf den geistigen Horizont, den diese kontemplative Attitüde eröffnet. Diese Verkoppelung der zwei Begriffe drückt zugleich auch die Richtung aus, die von dem Konkreten zum Spirituellen führt. Das Motiv der ‚Ferne‘ bedeutet aber auch die kosmische Weite, die zu den häufigsten Implikationen des Wortes bei Rilke gehört.¹⁴⁰ Das Wort involviert schließlich auch noch die Bedeutung der ‚Entfernung‘, die zwischen dem göttlichen Geschöpf und dem Ich besteht.

Die weiteren zwei Strophen versuchen einerseits die Stellung der Anhänger Buddhas zu dem Vergötterten zu bestimmen, andererseits seine unwiderstehliche Anziehungskraft zu erklären. Aus der Aussage „O er ist alles“ folgt die Nichtigkeit seiner Anbeter und die notwendige Einsicht, dass allerlei Erwartungen dem Mächtigen gegenüber nur eitle Hoffnungen sind: „Wirklich, warten wir, / daß er uns sähe? Sollte er bedürfen?“ In diesen – zum größten Teil eigentlich rhetorischen – Fragen steckt schon die schmerzhaft Ahnung, dass die Beziehung zu dem Mächtigen eine Einwegkommunikation darstellt, denn er, der alles hat, braucht uns nicht. So würde ihn nicht einmal die bedingungslose Hingabe an ihn aus seiner Gleichgültigkeit herausreißen, und „er bliebe tief und träge wie ein Tier“. Die seltsame Verkoppelung durch Alliteration bei der Charakterisierung des göttlichen Wesens dünkt beinahe grotesk und mutet wie ein Sakrileg an, wenn man nicht weiß, dass das „träge Tier“ in der Rilke’schen „Dingwelt“ gerade das Primäre, Elementare darstellt, was aber

¹³⁹ S. Park (1990), S. 100ff.

¹⁴⁰ Da das Motiv einer eigenständigen Untersuchung bedarf, sollen hier nur einige Beispiele erwähnt werden: „als letztes vor der Ferne liegt dein Haus“ (*Eingang*, I, 257), „und sie lernen leben an euch Fernen“ (*Von den Mädchen*, I, 260), „mir ist aber die Ferne voll Figur“ (*Der Einsame*, I, 277), „Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.“ (*Vorgefühl*, I, 285), „und höre die Fernen Dinge sagen“ (*Der Schauende*, I, 332), „wie mein Saitenspiel Fernen wirft“ (*David singt vor Saul*, I, 455), „Die Stirn wie in Berührung mit etwas Fernem“ (*Jugend-Bildnis meines Vaters*, I, 483) usw.

das andere Attribut ‚tief‘ keineswegs ausschließt, im Gegenteil: das Tier verkörpert am ehesten das Lebensprinzip, das zwar von Rilkes Nietzsche-Rezeption zeugt, jedoch auf individuelle Weise in sein poetisches Weltbild integriert wurde.

Auf dasselbe Prinzip ist auch das Motiv der Kreisbewegung zurückzuführen, das im Werk Rilkes eine besonders wichtige Rolle spielt und auch in diesem Text in der Abschlusstrophe wiederkehrt: „Dann das, was uns zu seinen Füßen reißt, das kreist in ihm seit Millionen Jahren.“ Während aber das Motiv im ersten Quartett nur in einem (paradoxerweise) statischen Bild eingeführt wird – „er ist Stern. Und andre große Sterne / [...] stehen um ihn her“ –, in dem die Bewegung eingefroren erscheint, wird hier auch die Dynamik selbst vergegenwärtigt. Dort wird die außerordentliche Ausstrahlungs-, d.h. Zentripetalkraft als Tatsache festgestellt, hier kommt die Ergänzung als quasi Erklärung dazu. Denn diese ausnehmende Energie, die sich in einer unerschöpflichen Dynamik ausweist, wird von innen heraus genährt. Hinter der himmlischen Ruhe steckt also eine immerwährende Spannung, die diese Energie erzeugt.¹⁴¹ Das Temporaladverb „seit Millionen Jahren“ verweist wiederum auf die auch in seiner Zeitlosigkeit unermessliche Macht Buddhas, auf seine göttliche Eigenschaft. Und dadurch, dass wir durch die Zentripetalkraft mitgerissen sind, werden wir auch in diesen ewigen Kreislauf eingebunden.¹⁴² Scheinbar ohne unmittelbaren Zusammenhang folgen die Schlusszeilen, die etwas grotesk befremdend die gestörte Beziehung oder eher die Kontaktlosigkeit zwischen Buddha und den mit „wir“ markierten Huldigenden zeigen: „Er, der vergißt, was wir erfahren, / und der erfährt, was uns verweist.“ Da ein allmächtiges Wesen wohl nichts vergisst, scheint dieser Satz eher seine Gleichgültigkeit, die sich zum Teil aus seiner „Ferne“ ergibt, anzudeuten.

Diese Vermutung wird auch durch das zweite Buddha-Gedicht (*Buddha*, 1906, I, 489) unterstützt, dessen Anfangsbild gleich schon die entfremdende Distanz in der Pilgerschaft beschreibt. In dem alliterierenden Vers – „Schon von ferne fühlt der fremde scheue / Pilger“ – charakterisiert zwar das Adjektiv „fremde“ den Pilger selbst, mit dem Adverb „ferne“ zusammen bezeichnet es aber vielmehr die merkwürdige Situation, die auf ihn wartet, den Anblick der von Gold träufelnden Buddha-Gestalt. Das Bild verrät zugleich, dass es sich hier um eine Buddha-Statue handelt, dessen ‚Goldwert‘ allerdings auch von der mächtigen Reue der „Reichen“ zeugt. Im Kontext des ganzen Gedichtes ist es ersichtlich, dass der Dichter hier die zwei Dimensionen der Gestalt aufeinander

¹⁴¹ S. Lee (2002), S. 72.

¹⁴² So wird „die Sujetfigur zur Chiffre der Daseinstotalität; sofern sie, in sich kreisend, fort dauert, bringt sie den Menschen die eigene Vergänglichkeit und Ausgeschlossenheit vom bleibenden Ganzen zum Bewußtsein.“ Bradley (1976), S. 233.

bezieht: die religiöse und die künstlerische, was wiederum ein verbindendes Moment ist, das diese Werke auch mit einer anderen Textreihe, nämlich mit dem ‚Gold-Zyklus‘ in Berührung bringt. Der mehrfach zusammengesetzte Prozess der Verdinglichung und Spiritualisierung vertieft und erklärt die beiden Sphären, indem sie als komplementäre und parallele Erscheinungen aufgezeigt werden. Wie der Künstler seine schöpferische Idee versachlicht und das so entstandene Kunstwerk sich während der (jeweiligen) Rezeption spiritualisiert, begeht der religiöse Geist einen ganz ähnlichen Weg. Die Kunstwerke (Lieder, Texte, Bilder), in denen religiöse Gefühle versachlicht sind, können – sogar in gesteigerter und multiplizierter Form – neue religiöse Impulse erzeugen. „Wüßte einer denn zu sagen, welche / Dinge eingeschmolzen wurden, um / dieses Bild auf diese Blumenkelche / aufzurichten“. In der Metaphorik ist dieser Vorgang deutlich erkennbar: Die Reue aus religiöser Einsicht bewegt die Menschen dazu, auch ihre kostbaren Schätze aufzuopfern, und aus dem eingeschmolzenen Schmuck entsteht die goldene Statue, die zwar auch ein Kunststück ist, jedoch zugleich gottesfürchtige Inhalte versachlicht. Die Konditionalform („als hätten Reiche voller Reue“) deutet zugleich diesen durchaus denkbaren Verlauf der Umwandlung als Möglichkeit, als Gedankenspiel an, was aber wiederum die zweifache Spiritualisierung auch auf der strukturellen Textebene unterstreicht. Die unbegrenzte Wirkung des Doppeleffektes wird in der Schlusszeile formuliert: „auch den Raum berührend wie sich selber“. Durch das Ineinanderführen von außen und innen, durch die Aufhebung der Trennungslinien zwischen den beiden Sphären gelangt man zur Daseinserfüllung, in der – nach der mythopoetischen Darlegung Rilkes – die gegenseitige Bespiegelung und Bereicherung eine entscheidende Rolle spielt.

Das dritte und letzte Stück der Buddha-Gedichte *Buddha in der Glorie* (I, 586) zeigt eine sichtbare Wiederkehr zum ersten Werk, indem hier alle wichtigen Attribute des allmächtigen Wesens wieder aufgezählt werden. Zunächst wird das Motiv des Mittelpunktes und seine Varianten hervorgehoben:

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,
Mandel, die sich einschließt und versüßt, –
dieses Alles bis an alle Sterne
ist dein Fruchtfleisch: Sei begrüßt.

Der „Kern“ als motivische Abwandlung bringt aber gleichzeitig eine Bedeutungserweiterung mit, denn er wird auch als „Mandel“ bezeichnet, dessen Attribute die Mittelpunktstelle Buddhas aus einer ganz anderen Perspektive beleuchten. Die Symbolik der Mandel, „die sich einschließt und versüßt“, impliziert Hinwendung zu den Menschen und Geborgenheit für sie, ganz im Gegensatz zu dem ersten Gedicht, in dem das Hauptmerkmal des Mittelpunktes die Ferne ist. Obwohl diese letztere auch in dem dritten Text zur göttlichen Beschaffenheit Buddhas gehört, weil seine „Schale“

ja „im Unendlichen“ zu finden ist, wird doch die Ferne mit der Bezeichnung „Fruchtfleisch“, das „bis an alle Sterne“ reicht, in menschliche Nähe gebracht. So wird die kosmische Weite organisch versinnlicht.¹⁴³ Und schon unter diesen „vermenschlichten“ Konstellationen wird der Zusammenhang zwischen der äußeren und der inneren Kreisbewegung aufs Neue formuliert:

denn ganz oben werden deine Sonnen
voll und glühend umgedreht.
Doch in dir ist schon begonnen,
was die Sonnen übersteht.

Von menschlicher Nähe und Wärme zeugt auch die andersartige Perspektivisierung durch den Wechsel der Redeform von der dritten Person in die zweite. Mit einem rhetorischen Kunstgriff werden zunächst die göttlichen Merkmale aufgereiht und erst dann, am Ende der ganzen Strophe, nach einem Doppelpunkt kommt die Begrüßung. Die unmittelbare Hinwendung durch den deiktischen Verweis „Sieh“ gleich danach, am Anfang der zweiten Strophe, sowie die weiteren Hinweise auf die angesprochene Person („an dir“, „deine Schale“, „deine Sonnen“, „in dir“) heben jede Distanz auf und zeugen von einem vertraulichen Verhältnis zu dem höheren Wesen, was auch schon in der Redeform des *Stunden-Buchs* und in anderen Gedichten religiösen Inhalts zu sehen ist. Aber gerade diese auffallende Ähnlichkeit beweist, dass die Suche nach der Transzendenz zwar ein neues Objekt, aber keine grundsätzlich neuen Einsichten in die Rilke'sche Poesie gebracht hat. Die Gotteserfahrung bleibt auch hier innerhalb seiner Daseinsdeutung, in der das metaphysische Erlebnis unmittelbar im Dienst der Ich-Erweiterung steht. Und da gelten „Die Worte des Engels“ (so lautet der Untertitel des Gedichtes *Verkündigung*, I, 291): „Du bist nicht näher an Gott als wir; / wir sind ihm alle weit.“¹⁴⁴

Sowohl die Buddha-Gedichte als auch das Mohammed-Gedicht (*Mohammeds Berufung*), das später ausführlich behandelt wird, zeigen, dass sie zwar vermittelte (durch die Plastik Rodins) bzw. unmittelbare (durch den Koran) Erfahrungen bearbeiten, die für den Dichter bedeutende Impulse gebracht haben, ohne jedoch wahre heuristische Einsichten zu enthalten. So bleiben die hier interpretierten Gedichte – trotz der neuen geistigen Affinitäten – organische Bestandteile der paradigmatischen Deutungen der Seinsformen bzw. der Propheten- und Künstlerschicksale, die in der Lyrik Rilkes so oft und in verschiedenen Formen abgewandelt werden.

¹⁴³ Zur Deutung der Metapher „Fruchtfleisch“ vgl. die Erklärung Bradleys, die aber – im Gegensatz zu meiner Ansicht – betont, „daß Rilke von keiner weltanschaulichen, sondern von einer kunsttheoretischen Erkenntnis spricht“. Bradley (1976), S. 234.

¹⁴⁴ Vgl. dazu noch: Baer (2014), S.10–26.

2.3. *Bangnis als Kehrseite des heuristischen Welterlebnisses*

2.3.1 Todesangst-Motiv

Die Angst als Urerlebnis spielt im menschlichen Leben eine entscheidende Rolle. Denn trotz aller wissenschaftlichen Einsichten in ihr Wesen und ihre Erscheinungsformen, bleibt sie eine unheimliche und nie gänzlich erforschbare drohende Macht, sowohl diesseits als auch jenseits des Wahrnehmungshorizontes, weil der Mensch mit keinen rationalen Mitteln in der Lage ist, das Ausgeliefertsein dem eigenen Dasein gegenüber aufzuheben, soweit man sich der menschlichen Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit bewusst ist. „Da die Menschen kein Heilmittel entdecken konnten gegen den Tod, das Elend, die Unwissenheit, so sind sie darauf verfallen, um sich glücklich zu machen, nicht daran zu denken“ – so fasst Pascal diesen Zustand zusammen.¹⁴⁵ Es gibt zahlreiche Arten und Intensitätsgrade der Angstzustände, unter denen wohl am schlimmsten die pathologischen Fälle sind, wo die Angstgefühle als Zwangsvorstellungen sich der ganzen Persönlichkeit bemächtigen; aber auch die physisch und psychisch ‚gesunden Menschen‘ sind nie ganz von dem Gefühl der Bedrohungen und Gefahren, die auf den Menschen lauern, befreit. Die Künstlerpersönlichkeiten, die oft eine hypersensible Natur haben, die sonst wohl eine Vorbedingung ihrer schöpferischen Tätigkeit ist, befinden sich meistens zwischen den beiden Polen der ‚durchschnittlich normalen‘ und der psychisch belasteten Individuen. Weil sie selbst oft seelisch gefährdet sind, spüren sie die möglichen Gefahren viel häufiger auf.

Rilkes Biografie liefert genügend Beispiele für die Gefährdung der inneren Stabilität, die immer wieder die Schaffenskraft des Dichters gelähmt hat, und für die Angstvorstellungen, die auch in seinem Werk starken Anklang gefunden haben. Trotz Zuversicht und Lebensbejahung, trotz der rühmenden Gesten, die im lyrischen Œuvre überwiegen, zeugen die furchterregenden Bilder mancher Gedichte von der elementaren Erschütterung des Autors angesichts der Krankheit und des Todes. In seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (III, 455) wird der Leser sogar schon auf den ersten Seiten mit der gruseligen Schilderung eines Pariser Elendsviertels konfrontiert:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. [...] Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. [...] Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von Pommes frites, nach Angst. [...] Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache.

¹⁴⁵ Pascal, S. 11986 Gedanken über die Religion. In: Philosophie von Platon bis Nietzsche, S. 11986. [<http://www.digitale-bibliothek.de/band2.htm>]

Gleich im Auftakt der Ich-Erzählung werden die Schreckensbilder mit der Todesangst verbunden, die sogar die ahnungslosen Kinder erfüllt, indem sie die Angst – in der plausiblen Metaphorik der Darstellung – wortwörtlich einatmen. Zur Anatomie der Angst gehört die gesteigerte Situation der Erwartung eines schrecklichen Ereignisses, was eher schon ein Prozess als ein Zustand ist, der dem Menschen jeden Ausweg verschließt. Diese Spannung wird im Roman durch die drohende Stille versinnbildlicht: „Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille. [...] Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille.“ Nach diesen naturalistischen, jedoch lyrisch stilisierten Eingangsbildern, die das trostlose Milieu der Großstadt darstellen, wird das allgemeine Angstgefühl plötzlich persönlich im Bekenntnis des Erzählers: „Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, und fiele es jemandem ein, mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben.“ Das Angstgefühl ist aber bei ihm zugleich mit dem Überwindungswunsch verbunden – „Gegen die Furcht muß man etwas tun“ –, mit der spontanen seelischen Selbstverteidigung und der Suche nach Selbsttherapie. Diese ist aber schon gegeben in der schöpferischen Tätigkeit des Dichters, der bei der Niederschrift seiner Angstgefühle, sich von ihnen (zumindest zum Teil) gleichzeitig befreit.¹⁴⁶

Nicht so unmittelbar, sondern in verschiedenen Situationen und Rollen kontextualisiert tauchen die Angstvorstellungen in der Lyrik Rilkes auf. So wird sie zum Beispiel schon im Gedicht *Bangnis* (I, 279) aus dem Band *Das Buch der Bilder* in der Natur objektiviert, indem die Furcht vor der Verwesung auf ein düsteres Landschaftsbild projiziert wird.

Im welken Walde ist ein Vogelruf,
 der sinnlos scheint in diesem welken Walde.
 Und dennoch ruht der runde Vogelruf
 in dieser Weile, die ihn schuf,
 breit wie ein Himmel auf dem welken Walde.
 Gefügig räumt sich alles in den Schrei:
 Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen,
 der große Wind scheint sich hineinzuschmiegen,
 und die Minute, welche weiter will,
 ist bleich und still, als ob sie Dinge wüßte,
 an denen jeder sterben müßte,
 aus ihm herausgestiegen.

¹⁴⁶ „L’angoisse, l’épreuve à dire“ – so lautet ein Kapiteltitle in der Studie von Gilles Guigues, welche diese Problematik auch im weiteren Kontext untersucht. Guigues (2012), S. 25.

In diesem, für die Rilke'sche Poesie gar nicht charakteristischen, expressionistisch anmutenden Text, der zuerst unter dem Titel *Herbst* erschien, werden zunächst durch Wiederholungen zwei Motive hervorgehoben – Wald und Vogelruf –, die sonst zu den Topoi der Naturidylle gehören, hier aber eine öde Landschaft bezeichnen, in der der Vogelruf „sinnlos“ zu sein scheint.¹⁴⁷ Der Vogelruf ist aber nur aus der Sicht der Naturharmonie funktionslos, auf der poetischen Ebene bekommt er nämlich eine wichtige Bedeutung, insofern er als Warn- bzw. Todessignal fungiert. Das Bild verwandelt sich in eine unheimliche Vision, in der sich die ganze Gegend in diesem Klagelaut auflöst: „Gefügig räumt sich alles in den Schrei: / Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen“. Die Verzerrung der realen Dimensionen zu surrealen kehrt die Herbstlandschaft in eine beängstigende Sphäre um, die schon die Todesnähe markiert. Der allgewaltige Schrei, dessen Größe mit dem Himmel verglichen wird, wirkt zähmend und lähmend: Sogar der „große Wind“, der Sturm, der in der Lyrik Rilkes ein häufiges Motiv ist, indem er als alles aufwühlende Naturkraft oft für die Potenzierung der Wahrnehmungsintensität und der schöpferischen Kraft steht, fügt sich dem anscheinend noch Mächtigeren gehorsam. Sogar die Zeit, deren Bewegung nicht aufzuhalten ist, wird diesmal lahmgelegt: die Minute ist „bleich und still“. Ihre Rolle ist aber paradox: sie scheint nämlich zugleich die letzten Geheimnisse zu besitzen: „als ob sie Dinge wüßte, / an denen jeder sterben müßte“. Die Konditionalform hält diese Kenntnis allerdings in der Schwebe und auch damit schließt sich das Gedicht an die verschlüsselte Todesmystik des Symbolismus in der Fin-de-siècle-Zeit an.

„Sterben ist Grausamkeit an Ahnungslosen. / Stark muß man sein, sogar wenn Fremdes stirbt“ – heißt es schon im Gedicht *Die Blinde* (I, 337) und diese wahlpruchartige Aussage steht mit der des Ich-Erzählers im Malte-Roman im Einklang: „Gegen die Furcht muß man etwas tun“. Was diese ‚Überwindungs-Maximen‘ kurz formulieren, wird in mehreren Gedichten als eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Tode ausgeführt. Zu den wichtigsten Bewältigungsstrategien der Todesangst gegenüber gehört bei Rilke der Versuch, den Tod und die Todeswelt zu verstehen. Von dieser ‚poetischen Empathie‘ zeugt bereits das frühe Gedicht *Ritter*, in dessen ersten zwei Versen sich der tragische Gegensatz zwischen der Verlockung des Lebens und dem alle Sehnsüchte vereitelnden Tod manifestiert. Die adjektivische Opposition „schwarz“ und „rauschend“ nimmt die ungeheure Spannung des ganzen Textes vorweg, die in den zwei Hauptteilen des Gedichtes durch die Gegenüberstellung der äußeren und der inneren Welt erklärt und gesteigert wird: „Reitet der

¹⁴⁷ Uwe Steiner verweist auf „eine beinah tralisch gefärbte Verfalls- und damit zeitaffizierte Szenerie“ des Gedichtes. Steiner, U. (1996), S. 407.

Ritter in schwarzem Stahl / hinaus in die rauschende Welt.“ (I, 258) Der Summierung der Lebenserfüllung in der zweiten Strophe, dieser wahren Lebenshymne, folgt – durch Perspektivenwechsel – die Befreiungshymne des Todes.

Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,
 hinter den finstersten Ringen,
 hockt der Tod und muß sinnen und sinnen:
 Wann wird die Klinge springen
 über die Eisenhecke,
 die fremde befreiende Klinge,
 die mich aus meinen Verstecken
 holt, drin ich so viele
 gebückte Tage verbringe, -
 daß ich mich endlich strecke
 und spiele
 und singe.

Die innere Perspektive, die den ganzen Abschlussteil bestimmt, unterstreicht nicht nur die ebenbürtige Rolle des Sensenmanns, sondern sie deutet seine herkömmlichen Wertbestimmungen vollkommen um. Durch die Personifizierung und die unmittelbare Bekundung des Todes erscheint er vor uns nämlich nicht mehr bloß als eine unsichtbare Gefahr, die dem Leben droht, sondern als organischer Teil des Ichs, der auch auf seinem Gültigkeitsrecht besteht. Die wunderlich-groteske Personifizierung humanisiert die Rolle des Todes zugleich. Diese Richtung der Textdynamik und dieser Ausklang mit dem ersehnten Wunsch des allegorischen Ichs – „daß ich mich endlich strecke / und spiele / und singe“ – also die ganze strukturelle Pointierung und Verlagerung der letzten Perspektive auf die Todeseite, hat eine ausgleichende Funktion. Der Lebenszauber soll auf diese Weise kompensiert und unsere Angst vor dem Tod vermindert werden, damit wir neue Einsichten in sein Wesen bekommen.

Auf eine sehr komplexe Weise kommt die Todesangst im Gedicht *Der Tod des Dichters* (I, 461) zum Ausdruck, zu dem Rilke durch die Totenmaske des ukrainischen Dichters Taras Schewtschenko angeregt wurde.¹⁴⁸ Der Anblick der leblosen Maske löst nämlich eine mehrdimensionale Beziehungsreihe aus, deren Spannungsverhältnisse sich aus den unterschiedlichen strukturellen Hervorhebungen ergeben. Sowohl die Zeitstruktur als auch die Textrhetorik stellen eine lineare Steigerung dar, in der die Distanz zwischen dem betrachtenden Ich und dem längst verstorbenen Dichter immer mehr aufgehoben wird, was die Identifikation zwischen den Beiden auch unausgesprochen ermöglicht. Die Unmittelbarkeit des grausamen Erlebnisses wird

¹⁴⁸ S. Kommentar: I, 929.

vor allem durch den Perspektiven- und Zeitebenenwechsel ausgedrückt, indem das Präteritum in der letzten Strophe ins Präsens hinübergeht und so auch die Zeitform das Vergangene vergegenwärtigt: „O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt“. Aus der Tragik der Todeserfahrung wird hier der Verlust der pantheistisch erlebten und gepriesenen Lebensvollendung hervorgehoben, in der sich das Individuum in der Natur vollkommen auflöst. Dieses Motiv, das in der Lyrik Rilkes mehrmals vorkommt und in dem vorher zitierten Text (*Ritter*) ausführlicher entfaltet wird, nimmt in der mittleren Strophe eine zentrale Stelle ein:

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht.

Eingerahmt ist diese melancholische Abschiedsgeste von den abschreckenden Bildern des Sterbens und der Verwesung. In der ersten Strophe sind das die heraufbeschworenen Momente des Erstarrens, wobei sogar der Widerstand des Körpers mit angedeutet wird („Sein aufgestelltes Antlitz war / bleich und verweigernd in den steilen Kissen“), während in dem Schlussteil der Zerfall mit der Fruchtfäulnis verglichen wird: „und seine Maske, die nun bang ver stirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.“ Die Aufhebung der Zeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart hat auch weitere Bezüge, die schon auf das geistige Weiterleben der Dichterexistenz hinweisen scheinen und welche zugleich auch den Unterschied zwischen ‚Gesicht‘ und ‚Maske‘ verdeutlichen. Das Gesicht, das als Pars pro Toto einst die ganze Persönlichkeit vertrat, die die Lebensfülle in sich aufgenommen und sie in ihrer Poesie vergeistigt und gleichzeitig objektiviert hat, lebt in dieser spiritualisierten Form weiter, denn sie „war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt“. Die Maske stellt dagegen einen Gegenstand dar, der aber nicht ganz leblos ist, weil er ja die Züge des Dichters trägt, er ist jedoch vergänglich, weil er so „bang ver stirbt“. Das Adverb ‚bang‘, das sich wohl nicht mehr auf die Maske, sondern – mit einem metonymischen Rückverweis – auf das ehemalige Gesicht bezieht, zeugt von Todesangst, die nicht einmal die Hoffnung auf das geistige Weiterleben vergessen lässt.

In einem Brief an Gräfin Manon zu Solms-Laubach schreibt Rilke über die Todeserfahrungen, die „vielleicht zu Lebenserfahrungen werden, zu den gewaltigsten, die ich kenne“.¹⁴⁹ Die revelationsartigen Einsichten, die der Dichter hier erwähnt, beziehen sich auf den Versuch, den Tod

¹⁴⁹ S. Kommentar zum Gedicht *Todes-Erfahrung*: I, 941f.

von seinem traditionell erschreckenden Kontext zu befreien und ihm einen neuen Sinn zu geben. So wie wir das in dem Gedicht *Todes-Erfahrung* (I, 480) lesen können.

Wir wissen nichts von diesem Hingehn, das
nicht mit uns teilt. Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Haß
dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund

tragischer Klage wunderlich entstellt.
Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.
Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen,
spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt.

Diese Eingangsstrophen entwerfen schon jene Annahme von der Spaltung unseres Daseins, die den Leitfaden des ganzen Textes bildet und in der das Eigentliche, das Wahre durch die Rollen verdeckt wird, da die Masken auch unsere ganze Weltsicht determinieren. So sind auch die Todesängste Projektionen falscher Vorstellungen von uns. Interessant, hermeneutisch modern sogar scheint die Idee vom Zusammenspiel in der Subjekt-Objekt-Beziehung zu sein, in der die Erkenntnis einer Wechseldynamik unterworfen ist. In der poetischen Diktion Rilkes bedeutet das ein merkwürdiges Zusammenspiel zwischen dem Menschen, der zwar oft nach den metaphysischen Geheimnissen des Todes sucht, jedoch – wegen seiner Erfolglosigkeit – vor dem großen Unbekannten angsterfüllt steht, und dem Tod, der die irdischen Wesen in ihrer Unwissenheit belässt, indem er das oberflächliche Maskenspiel mitmacht.

Den Wendepunkt stellt in der lyrischen Narration die Hinwendung an die verstorbene Gräfin Luise Schwerin dar, die im Gedicht nur mit ‚du‘ angesprochen wird und die das authentische Leben in der vorher kurz geschilderten Maskenwelt darstellt, als wenn ihr Hinscheiden uns einen Einblick in das sonst verschlossene Totenreich gewähren könnte, wo sich eine andere Welt mit ‚wirklicherem‘ Wald und Sonnenschein eröffnet.

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.

Hier handelt es sich wohl nicht um irgendeine philosophische Konzeption, sondern vielmehr um ein Gedankenexperiment, das durch das kathartische Todeserlebnis motiviert wird, wobei die Ergriffenheit und die damit verbundene Revelation kaum persönlich zu nehmen ist. Die konkrete Person ist gewiss eher eine Folie, ein poetischer Vorwand und zugleich eine

Huldigungsmöglichkeit, indem ihre Gestalt ins Irreale erhöht wird. Wirklich ist dabei die Erschütterung, die ein jeder bei dem Verlust einer geliebten Person erlebt, und die Sehnsucht nach einem ‚wahren‘, d.h. erfüllteren, inhaltreicheren Leben.

Der quälende Gedanke, dass das Leben nur gespielt und nicht souverän tief gelebt wird, ist eine typische Fin-de-siècle-Erscheinung, die vor Rilke am häufigsten bei Hugo von Hofmannsthal zum Ausdruck gebracht wird.¹⁵⁰ „Also spielen wir Theater, / Spielen unsre eignen Stücke“ – heißt es im *Prolog zu dem Buch ‚Anatol‘*,¹⁵¹ und die Klageworte Claudios in *Der Tor und der Tod* machen das versäumte Leben bewusst: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“¹⁵² Die unmittelbare Todesnähe bedeutet aber nicht nur intellektuelle Einsicht in sein verfehltes Schicksal, sondern sie macht für ihn – wenn auch nur für Augenblicke – den vergeudeten Lebensinhalt sinnlich erfassbar. Seien diese Erkenntnisse auch nur direkte Folgen der Todesangst, meint er, bringen sie ihm dennoch wahre Erlösung: „Doch hab ich nie mit allen Lebenssinnen / So viel ergriffen, und so nenn ichs gut!“¹⁵³

Das Ich im Rilke-Gedicht kommt nicht durch unmittelbare Todeserfahrung zur heuristischen Erkenntnis, sondern durch den Verlust einer ihm nahestehenden Frau, die ihm nun als eine Hermesfigur, als Todesbotin fungiert: „aber dein von uns entferntes, / aus unserm Stück entrücktes Dasein kann / uns manchmal überkommen, wie ein Wissen / von jener Wirklichkeit“ (I, 480). Für die übrige Zeit bleibt allerdings das Bühnenspiel mit Bangnis „und schwer Erlerntes hersagend“. Ein weiterer Unterschied ist, dass der Tod bei Hofmannsthal die unwiederholbare Schönheit des Lebens sichtbar macht, während er für das Textsubjekt Rilkes einen Blick in die Jenseitssphäre ermöglicht bzw. poetisch postuliert. Die Vergleichsformel „wie ein Wissen“ relativiert jedoch die Erfahrungsmöglichkeit von jener Welt, wo „Grün wirklicher grün“ ist. So rückt sie paradoxerweise die Gewissheit in den Bereich der Utopie, genauso wie Jahrzehnte später in dem berühmten Gedicht *Böhmen liegt am Meer* von Ingeborg Bachmanns, wo die hoffnungsvolle Aussage – „Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus“ – im Konditionalsatz steht.¹⁵⁴

Die Umdeutung des Todesbegriffes bedeutet zugleich auch seine Umwertung, die wohl mit dem Versuch verbunden ist, die Todesangst zu bekämpfen. Das wichtigste Beispiel in der Poesie Rilkes

¹⁵⁰ „[...] das Gesicht selbst ist zu einer billigen Maske geworden, die sich im Leben rasch verbraucht.“ So charakterisiert Hans Belting die illusionslose Erfahrung im Malte-Roman. Belting (2010), S. 286.

¹⁵¹ Hofmannsthal (1911), S. 78.

¹⁵² Ebd. S. 130.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Bachmann (1998), S. 177.

für die Entfernung von der christlich-europäischen Kulturtradition hinsichtlich des Todesbegriffes stellt jedoch das schon einige Jahre früher entstandene Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* dar (I, 500). Hier zeigt die völlige Verwandlung der Geliebten, dass sie im Schattenreich eine Fremde geworden ist, die von ihrer ersten Heimat nichts mehr weiß und wissen will, da in der Welt des Hades andere Gesetze gelten, die die Seinsform ihrer Bewohner vollkommen verändern. In beiden Fällen geht es um Humanisierung des Todesreiches, das nicht mehr als eine bedrohende Gegenwelt vorgestellt wird, sondern als eine andere Sphäre, in der das menschliche Leben neuen Sinn bekommt.

Ähnlich wie die Todesfurcht wird bei Rilke auch die Lebensangst mehrmals thematisiert und mit Überwindungsgesten perspektiviert. Besonders die Kindheitserinnerungen zeugen von jener Beklommenheit, die sich vor allem aus der Orientierungslosigkeit und Unsicherheit des Kindes ergibt. Das Gedicht *Kindheit (Da rinnt der Schule lange Angst, I, 267)* zählt beinahe lückenlos alle Symptome des Angstgefühls auf, das die Kinderseele erfüllt. Trotz der biographisch belegbaren Bezüge des Textes sind auch hier, wie in jedem Kunstwerk, die allgemeinen Erfahrungen wichtig. Die authentische Darstellung der Angstzustände wird durch die doppelte Perspektive ermöglicht. Die Grundperspektive ist diejenige des Kindes, dessen Erlebnisse mosaikartig heraufbeschworen werden. Da es sich aber um einen Rückblick handelt, ist – zwar kaum signalisiert – auch die intellektuelle Erwachsenensicht, verschmolzen mit dem poetischen Gestaltungsprinzip, vorhanden.

Während die äußeren Situationen und Ereignisse sowie die inneren Empfindungen anscheinend wahllos aufgeführt werden, so, wie sie in dem halbbewussten Zustand der Erinnerung auftauchen, summieren die Schlusszeilen in jeder Strophe allgemeine Befindlichkeiten. Gemeinsam ist beiden Perspektiven, dass sie gleichmäßig emotionsgeladen sind, deshalb können und sollten sie nicht strikt voneinander getrennt werden. Die für die Rilke'sche Lyrik sonst keineswegs charakteristische gefühlbetonte Diktion, die sich bis zum Pathos steigernden Ausrufe verweisen hier auf die aufwühlenden Erlebnisse des Kindes zurück, deren Schlüsselbegriffe ‚Angst‘, ‚Einsamkeit‘ und ‚anders‘ sind.

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.
O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen...
[...]
Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,
ganz anders als die andern gehn und gingen –:
O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen,
o Einsamkeit.

Diese Befindlichkeiten sind miteinander eng verbunden. Denn die Beklommenheit des Kindes ist gewiss hauptsächlich auf seine Einsamkeit, diese aber auf seine ‚Andersartigkeit‘ zurückzuführen. Seine Isoliertheit ist zugleich Vorbedingung jener außergewöhnlich empfindlichen Welterfahrung, die schon unmittelbar in das poetische Weltverständnis des Dichters einfließt. So erhält das Motiv des Fremden, das zu den wichtigsten bei Rilke gehört, auch in diesem Gedicht eine positive Konnotation:

Und dann hinaus: die Straßen sprühen und klingen
und auf den Plätzen die Fontänen springen
und in den Gärten wird die Welt so weit –.

Die Faszination der sich immer weiter ausbreitenden Welt, die in anderen Gedichten bis zum metaphysischen Erlebnis der kosmischen Ferne führt, klingt auch in diesem Text genau so an wie das kindliche Staunen über die vielfältige, bunte Umgebung, dessen Freude mit Wiederholungen und Aufreihungen ausgedrückt wird:

Und in das alles fern hinauszuschauen:
Männer und Frauen; Männer, Männer, Frauen
und Kinder, welche anders sind und bunt;
und da ein Haus und dann und wann ein Hund [...]

Dieselben rhetorischen Mittel vergegenwärtigen in dem später entstandenen Gedicht *Das Karussell* (I, 490) nicht nur diese naiv-spontane Kinderfreude, sondern gleichzeitig auch das Déjà-vu-Erlebnis der Erwachsenen, die Monotonie der Kreisbewegung.

Die Schlussverse der dritten Strophe heben die beklemmende Erfahrung des Kindes hervor, dass unser Weltverständnis keine immerwährende Ordnung, sondern nur unzuverlässige Orientierungsversuche besitzt: „O immer mehr entweichendes Begreifen, / o Angst, o Last.“ Die abgewandelte Wiederkehr dieser schmerzhaften Worte im Abschlussteil des Gedichtes formuliert schon die Zukunftsangst des Kindes: „O Kindheit, o entgleitende Vergleiche. / Wohin? Wohin?“. (I, 268) Ganz ähnlich lautet in *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (I, 458) diese Frage und gleich darauf auch die düstere Antwort: „und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse“.

Obwohl die hier interpretierten Texte nur einen Bruchteil jener Werke Rilkes bilden, die die Angst thematisieren, stellen sie eine repräsentative Auswahl dar. So ist aufgrund dieser Beispiele ersichtlich, dass die Beschreibung der Angstzustände bei Rilke – abgesehen vom Malte-Roman – nicht pragmatisch konkretisiert werden. Sogar in den Fällen, wo die biographischen Bezüge angedeutet werden, sind die Angstgefühle als allgemeine Daseinserfahrungen vorgestellt. Deshalb

werden am häufigsten die Todes- und die Lebensangst gezeigt. Diese Letztere ist zwar oft aus der Kinderperspektive betrachtet, die poetisch meisterhaft verwendete doppelte Optik weist aber eindeutig darauf hin, dass die frühen beklemmenden Erlebnisse nicht nur der Kindheit eigen sind. Jedoch, im Gegensatz zu manchen zeitgenössischen Dichtern (Trakl, Georg Heym, Kafka usw.), wird die Furcht selten dämonisiert. (Apokalyptische Bilder wie z.B. in den Gedichten *Das Jüngste Gericht*, *Toten-Tanz* sind eher Ausnahmen.) Denn Rilke versucht offenbar, den Angstgefühlen entgegenzusteuern, indem er sie erforscht. Diese Gedankenexperimente führen dann zu neuen Einsichten und Daseinserklärungen, in denen auch die Lebensbejahung immer zur Geltung kommt. So bleibt in seiner Poesie der „Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen“ im Gleichgewicht.

2.3.2 Das Meeresmotiv II (Düstere Vergleichsmetaphern)

Neben der in der Romantik wurzelnden symbolischen Funktion des Meeresmotivs, das das Unendliche darstellt, können wir auch seine Verzweigungen sehen, die in die dunkle Tiefe führen. Das Meer als häufiger Raum der Gefahr und der Zerstörung, wo die endlose Weite uns nicht in die Höhe lockt, sondern in den Abgrund wirft – diese metaphorische Bedeutung ist auch in der Lyrik Rilkes vorzufinden, nur nicht als abgedroschener Topos und nie in einem trivialen Kontext. Die folgenden Gedichte zeigen die verschiedenen ‚Schatten- und Gefahrzonen‘ der gewaltigen See.

Meerestod als Opfer und Erlösung ist der Themenkomplex des Gedichtes *Das Lied der Bildsäule* (I, 261), in dem das versteinerte Wesen um seine Befreiung fleht: „Wenn einer für mich ertrinkt im Meer, / so bin ich vom Steine zur Wiederkehr / ins Leben, ins Leben erlöst.“ Die Einsicht, dass nicht einmal das zurück gewonnene Leben die richtige Erlösung bringen würde, stimmt den ganzen Text tragisch-elegisch: „Es kann aus dem Meer nicht den Einen schrein, / der mich am meisten geliebt.“ (Ebd.) Ein grausames Bild der Todesqualen fasst die Vergleichsmetapher des Meeres in der Vision *Das Jüngste Gericht* (I, 296) zusammen:

Und Nächte fallen dann in großen Stücken
auf ihre Hände und auf ihren Rücken,
der wankend sich mit schwarzer Last belädt.
Sie warten lange. Ihre Schultern schwanken
unter dem Drucke wie ein dunkles Meer,
sie sitzen, wie versunken in Gedanken,
und sind doch leer.

Kaum weniger düster ist das Panorama nach der Schlacht bei Poltava mit dem Meeresvergleich im Gedicht *Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine* (I, 303):

Und Nacht war. Und die Schlacht trat sachte

zurück wie ein sehr müdes Meer,
 das viele fremde Tote brachte,
 und alle Toten waren schwer.

Die Attribute des Meeres in den beiden letzten Gedichten – „dunkles“ und „müdes“ – verweisen anthropomorphisierend auf die zwei bedrückenden Situationen vor und nach dem Tod. In dem ersten Fall sind die in der schrecklichen „Vorhalle“ des Todes Wartenden mit „schwarzer Last“ beladen, abgestumpft, „versunken in Gedanken“, die „doch leer“ sind. In dem zweiten Gedicht ist der Tod schon in seiner verheerenden Wirkung vergegenwärtigt: das absurd-groteskes Bild von dem die Leichenmenge tragenden „erschöpft-überdrüssigen“ Meer. Auch die Merkmale der Toten sind metaphorisch zu nehmen, denn die Begriffe „fremde“ und „schwer“ beziehen sich gewiss nicht nur auf die konkrete Situation, weil sie in dem poetischen Vokabular Rilkes mit einem außerordentlichen Zustand verknüpft sind.

2.3.3 Das Unheimliche in der Inselsymbolik

„Nichts ist mehr mit mir verbunden. / Ich bin von allem verlassen. – / Ich bin eine Insel.“ (I, 339) So heißt es im Gedicht *Die Blinde*, und die klagenden Worte der Frau über ihr „Inselschicksal“ zeigen die Paradoxie der transformierten Verortung der Meeressymbolik. Während nämlich das Meeresmotiv in der dichterischen Welt Rilkes in erster Linie mit dem metaphysisch genommenen Symbol der „Ferne“ verbunden ist und so eine romantisch sehnsuchtsvolle Perspektive für den Poeten darstellt, wird die Insel eher als Raum der Gefahr oder zumindest des Unheimlichen konnotiert, ganz im Gegensatz also zu der Alltagserfahrung, nach der auf dem Meer unerwartete Gefahren, sogar Katastrophen auf die Menschen lauern, während die Insel im Allgemeinen als Zufluchtsort verstanden wird. Der dreiteilige Gedichtzyklus *Die Insel* sowie das Gedicht *Die Insel der Sirenen* zeugen von diesen radikalen Umdeutungen der traditionellen Begriffe.

Die Gedichtreihe *Die Insel* (I, 497) stellt eine unheimliche Insellandschaft dar, die uns beklemmend, zugleich aber faszinierend vorkommt. Ähnlich wie im Schattenreich des Gedichtes *Orpheus. Eurydike. Hermes* wird in allen drei Teilen eine völlig fremdartige Gegend gezeigt, die zwar von Menschen bewohnt, aber nicht einmal von ihren Einwohnern gekannt und von ihnen erforschbar ist. Es ist eine mythische Welt, die unmittelbar zur Kosmogonie Rilkes gehört und nur von ihr abzuleiten ist.¹⁵⁵ Denn in diesem „Weltinnenraum“ – um diesen berühmten Rilke’schen Begriff gleich zu verwenden – werden die Grenzen zwischen draußen und drinnen im Wesentlichen

¹⁵⁵ „Das Gedicht zählt nicht zu den gelungensten der Sammlung“ – diese summarische Abqualifizierung des Textes von Claude David scheint gerade diesen wichtigen Aspekt außer Acht zu lassen. David (1987), S. 333.

aufgehoben. Einen enigmatisch verschachtelten Kosmos präsentiert die kleine Insel, die zwar einen Bestandteil des Weltalls bildet, sich aber verselbständigt hat. In suggestiven Bildern wird der Inselraum als einmaliges Daseinssymbol entworfen, das die menschliche Existenz – trotz ihrer intellektuellen Außergewöhnlichkeit – in ihrer gesetzmäßigen Einsamkeit und Zerbrechlichkeit deutet. Die drei Stücke des Zyklus sind bildliche Annäherungen, die versuchen, immer von neuem das Unbekannte zu erforschen, das Unbegreifliche zu verstehen und das Ungeheure auszusprechen. Wie in den meisten Fällen in Rilkes Lyrik (hauptsächlich seit der mittleren Periode) dienen die äußeren Wirklichkeitselemente nur als Ausgangspunkt, als Vorwand und zugleich als Inspiration, welche die poetische Verwandlung ermöglichen und vorbereiten.

So sehen wir in den ersten zwei Teilen gleich im Auftakt, wie die Insellandschaft in eine imaginäre Welt überführt wird. Im ersten Teil erscheint sie durch seltsam groteske Bilder:

Die nächste Flut verwischt den Weg im Watt,
und alles wird auf allen Seiten gleich; die
kleine Insel draußen aber hat
die Augen zu; verwirrend kreist der Deich
um ihre Wohner [...]

Die Abgeschlossenheit der Inselwelt ist nicht nur in ihrer physischen Realität gemeint, sondern vielmehr in ihrer symbolischen Beziehung. Der verwischte Weg und die ganz gleichförmige Landschaft verunmöglichen jegliche Orientierung schon auf dem Festland, ganz zu schweigen von weiteren Beziehungspunkten, die im Vorhinein fehlen, denn die Insel hat draußen „die Augen zu“. Die Isolierung, die völlige Kontaktlosigkeit mutet die Bewohner beunruhigend an, die noch dazu nicht einmal richtig geschützt werden, denn „verwirrend kreist der Deich“. Dieses groteske Anthropomorphisieren verweist auf Ungeborgenheit, auf die ständige Gefahr. Noch unheimlicher wirkt das Panoramabild im zweiten Teil, dessen Mondlandschaftscharakter explizit erwähnt wird: „Als läge er in einem Krater-Kreise / auf einem Mond: ist jeder Hof umdämmt“. Das Beklemmende, das die Menschen in dieser verlassenen Welt umgibt, ist in der Rilke'schen Deutung von anderer Natur. Es ist nämlich in ihrem eigenen Wesen zu suchen, dem „viele Welten“ innewohnen, die sie allerdings „verwechseln, schweigend; denn sie reden selten, / und jeder Satz ist wie ein Epitaph“. Eine überaus vielschichtige und wegen ihrer widerspruchsvollen Konstitution adäquate Vorstellung der menschlichen Existenz, die hier in ihrer Einsamkeit als ein für etwas Höheres bestimmtes Wesen gezeigt, andererseits aber in ihrer Unzulänglichkeit gleichzeitig enthüllt wird. Da die Inselbewohner schon von Geburt an eine verschleierte Daseinsform leben (sie sind ja „in einen Schlaf geboren“), bleibt das „Unbekannte“, das zu ihnen kommt, „unerklärt“ und unangemessen, es ist etwas „nicht

auf sie Angewandtes“ und „zu Großes, Rücksichtsloses, Hergesandtes, / das ihre Einsamkeit noch übertreibt“.

Ähnlich kontrastierend und gefährdet wird auch das nähere Milieu der Menschen im zweiten Sonett geschildert, indem sogar die idyllisch anmutenden Momente verzerrt werden: „die Gärten sind auf gleiche Weise / gekleidet und wie Waisen gleich gekämmt / von jenem Sturm, der sie so rauh erzieht“; die Musik aus der Harmonika klingt wie Weinen, und ein Schaf „formt sich [...] ganz groß, fast drohend“. In dieser an den Expressionismus erinnernden grotesken Perspektivierung erhalten dann das Todes- und das Spiegel-Motiv eine zentrale Bedeutung.¹⁵⁶ Der Sturm, der sonst bei Rilke eher als metaphysisches Läuterungssymbol fungiert, bewahrt hier seine ursprüngliche Rolle als verheerende Naturgewalt und zerstörerisches Element. Der Spiegel dagegen hat eine ähnliche konnotative Bedeutung wie der Schlaf im ersten Teil, indem er uns nur eine mittelbare Sicht gewährt.

Während die beiden ersten Stücke des Zyklus eine vollständige Sonettform darstellen, weicht der Abschlussteil von dieser klassischen Struktur ab. Es enthält nämlich nur drei Strophen, drei Quartette, von denen das mittlere fragmentarisch ist, als wenn diese Gedichtform selbst auf die metaphysische „Willkür“ hinweisen sollte, die im ganzen Kontext als Vollendung eines unerforschbaren Prozesses präsentiert wird.

Nah ist nur Innres; alles andre fern.
Und dieses Innere gedrängt und täglich
mit allem überfüllt und ganz unsäglich.
Die Insel ist wie ein zu kleiner Stern

welchen der Raum nicht merkt und stumm zerstört
in seinem unbewußten Furchtbarsein,
so daß er, unerhellte und überhört,
allein

damit dies alles doch ein Ende nehme
dunkel auf einer selbsterfundnen Bahn
versucht zu gehen, blindlings, nicht im Plan
der Wandelsterne, Sonnen und Systeme.

¹⁵⁶ Was Hans H. Hiebel im Zusammenhang mit dem Gedicht *Der Tod* feststellt, gilt zum Teil auch für diese schon neun Jahre früher (1906) entstandenen Texte: „Rilkes Abkehr von der impressionistischen Klang- und Stimmungskunst ist offenkundig vollzogen. Die Hinwendung zu einer Art Symbolismus führt zu expressiver Bildlichkeit und gewagter Stilistik“. Hiebel (2006), S. 209. Wolfgang G. Müller dagegen sucht hier Parallele mit Baudelaire: „Ein alltägliches Ding erscheint in einer ungewohnten Perspektive plötzlich als fremd und bedrohend. In diesem Sonett wird, wie in dem erläuterten Spleen-Gedicht Baudelaire, eine notvolle innere Erfahrung in einer sehr genau an einer konkret geschauten Situation haftenden Sprachstruktur ausgesprochen.“ Müller, W.G. (1974), S.169.

Es ist ungewöhnlich, überraschend sogar, wie der mythopoetische Begriff ‚Innes‘ bzw. das Phänomen selbst innerhalb eines Textes radikalisiert wird. Beginnend mit der für die dichterische Welt Rilkes charakteristischen affirmativen Geste bei dem Aufzeigen der Innenwelt, geht das Bild stufenweise in eine irrationale Vision hinüber. Die autonome Kraft, über die „dieses Innere“ verfügt, entäußert und verselbständigt sich zu einem gewaltigen Raum, der sogar die Insel „stumm zerstört / in seinem unbewußten Furchtbarsein“. Die Folgen dieser unheimlich gewaltigen Entwicklung sind in einem beinahe apokalyptischen Bild zusammengefasst.¹⁵⁷ Ob diese unbeschränkte Bewegung „auf einer selbsterfundnen Bahn“ Ausdruck der zu den letzten Konsequenzen geführten Selbsterfüllung sein soll, ist schwer zu entscheiden. Die Attribute „dunkel“, „blindlings“ sowie der Hinweis darauf, dass dies alles außerhalb der kosmischen Ordnung geschieht, lässt eher eine Mahnung als eine Bejahung erahnen.

Eine Umdeutung der Sirenen-Gefahr sehen wir im Gedicht *Die Insel der Sirenen* (I, 515). Die unmittelbaren biographischen Inspirationen dieses Werkes sind bekannt, die Entdeckung nämlich „eines anderen Meeres“ bei Anacapri, „durch das nochmals Odysseus kommen kann, jeden Augenblick, ein altes griechisches Meer“.¹⁵⁸ Auch auf die Parallele mit der Kafka-Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* wurde schon hingewiesen.¹⁵⁹ So möchte ich hier nur die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Textrhetorik hervorheben, welche bei der Umdeutung der homerischen Geschichte wichtig sind.

Das Gedicht ist zwar in fünf Teile gegliedert, der ganze Text besteht aber nur aus zwei Satzgefügen, Perioden, die typographisch überhaupt nicht, nur durch Interpunktion voneinander getrennt werden. Diese weniger sichtbare Zäsur ist in der Semantik jedoch sehr wichtig, denn sie fokussiert auf das entscheidende Moment in dem lyrischen Bericht, das das Unerwartete hervorhebt, „daß die Gefahr / umschlägt“. Und zum Wendepunkt gehört auch noch der Anfang der zweiten Periode: „Lautlos kommt sie über die Matrosen“. Aber auch die beiden Perioden werden noch weiter gegliedert, sorgfältig strukturiert, ebenfalls nach rhetorischen Aspekten. So gibt es im ersten Teil drei Segmente: 1. die Situationsangabe (die erste Strophe bis zum Doppelpunkt; 2. der erste Teil des Erzählberichtes, der wiederum aus zwei Teilen besteht: aus Vorbereitung und Steigerung bis zum Höhepunkt der Spannung, indem das Geheimnis zum Teil enthüllt wird: „denn nun ist sie [die Gefahr] nicht im Tosen / und im Wüten, wo sie immer war“. Die zweite Periode folgt einer

¹⁵⁷ Zur Vergleichsmetapher „Die Insel ist wie ein zu kleiner Stern“ s. die Erklärung Wolfgang Müllers. Müller, (1971), S. 116.

¹⁵⁸ Zitiert in: Bradley (1976), S.43.

¹⁵⁹ Vgl. den Kommentar zum Gedicht: I, 962.

ähnlichen Spannungsführung, denn sie enthält ebenfalls eine Beschreibung und Vorbereitung bis zur Pointe der letzten zwei Zeilen: „so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht.“ Den semantischen Zäsuren und Hervorhebungen steuern die den ganzen Text durchwebenden Enjambements entgegen, die eine weitere Spannungsebene erzeugen und das ‚Gedichtdrama‘ dynamisieren, indem sie es – die erzählten Geschehnisse vergegenwärtigend – durchströmen.¹⁶⁰

Auch aus dieser kurzen Darstellung ist ersichtlich, dass die eigenständige Perspektivierung den Überraschungseffekt auf doppelbödige Weise hervorhebt: zuerst durch den Wendepunkt, dann im Abschluss, wo er den Gesang, wenn auch in Konditionalform, in die Sirengeschichte ‚zurückschmuggelt‘. Gewiss nicht zufällig, denn die dämonischen Wasserfiguren können anscheinend auch schweigend Männer verführen. Ein lautloser Poet kann aber keineswegs irgendeine Wirkung erreichen.

Das Meer, das zu den wichtigsten Motiven der Weltbeseelung im Werk Rilkes gehört, kann in einer anderen Konstellation auch ein weittragendes Symbol des Weltverlustes sein. Immer aber bleibt es ein metaphysisches Erlebnis für den Dichter, in dessen *Lied vom Meer* (I, 550) die unheimliche und ewig währende Macht der See durch die Dynamik des Windes zur Geltung gebracht wird.¹⁶¹

Uraltes Wehn vom Meer,
 Meerwind bei Nacht:
 du kommst zu keinem her;
 wenn einer wacht,
 so muß er sehn, wie er
 dich übersteht:
 uraltes Wehn vom Meer
 welches weht
 nur wie für Ur-Gestein,
 lauter Raum
 reißend von weit herein...

Wir wissen, die kosmische Erfahrung wurde bei diesem Gedicht durch die Meereslandschaft in Capri inspiriert. Aber auch unabhängig von den konkreten Erlebnissen bewahrt das Meeresmotiv all seine metaphysischen Implikationen,¹⁶² manchmal sogar in einem unerwarteten Kontext wie im Gedicht *Der Alchimist* (I, 530), wo das Meer – wie das Gestirn – die Unendlichkeit in seiner

¹⁶⁰ S. die Interpretation von Bradley (1976), S. 43ff.

¹⁶¹ Deshalb „bleibt das Ich in einem innigen Bezug zum ‚uralten Wehn vom Meer‘“. Ryan (2012), S. 191.

¹⁶² S. die Textanalyse von Bradley (1976), S. 135 ff.

zeitlichen Dimension repräsentiert und so das Attribut und zugleich die Motivation der magisch-schöpferischen Tätigkeit darstellt:

[...] Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewußtsein mindestens das Meer.¹⁶³

2.4. Identitätsstiftende poetische Gesten

2.4.1 Das poetische Selbstverständnis: Absonderung und Vergewisserung

Sogar, wenn das Ich „unrettbar“ ist,¹⁶⁴ denn „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)“, wie das Ernst Mach behauptet,¹⁶⁵ stellt unser Ichbewusstsein mehr als eine pure Illusion dar. Denn diese düstere Konklusion wäre erst dann berechtigt, wenn wir der Ich-Konstitution das dynamische Prinzip aberkennen würden. Da aber ständige Bewegung und Veränderung genauso zu unserem psychischen Wesen gehören, wie zum physischen, ohne dass sie alle Komponenten der Kontinuität in uns zerstören würden, ist anzunehmen, dass die Dynamik ein aufhebendes Prinzip im dialektischen Sinne des Wortes bedeutet. Wenn die wahrnehmbare Konstanz in der physischen und psychischen Welt gewiss auch auf den langsamen Prozess der Änderung zurückzuführen ist, sichert im Subjekt vor allem das Gedächtnis das Erlebnis der Beständigkeit, das für das Ich eine unentbehrliche Wahrnehmung ist, denn ohne sie wäre das Ich in der Tat „verloren“. Die identitätsstiftenden Momente sind aber nur in der ständigen Wechselwirkung des Ichs mit seiner jeweiligen Umwelt zu deuten; so ist die Bewahrung der Identität ein unaufhörlicher Vorgang, in dem das Ichbewusstsein erkämpft oder bestätigt wird. Inwieweit die so immer wieder neu konstituierte Identität auf realer oder falscher Selbsteinschätzung beruht, ist sowohl für das Ich selbst als auch für seine Umgebung von größter Bedeutung.

Die Identitätsstiftung zeigt in der Literatur (und allgemein in der Kunst) einen wesentlich komplizierteren Vorgang auf. Erstens, weil die Künstlerpersönlichkeit wegen ihrer – für ihren Beruf sonst so wichtigen – Hochsensibilität und eines oft erhöhten Selbstbewusstseins eher eine ‚Oppositionsidentität‘ darstellt und deshalb einen schwierigeren Zugang zu ihrer Umgebung hat. Zweitens, weil das Individuelle bei ihr – wenn auch in unterschiedlichem Maße – notwendigerweise in der Künstleridentität aufgeht. Das bedeutet, dass die Ich-Konstitution nicht nur in einem realen

¹⁶³ S. die ausführliche Interpretation des Gedichtes im Kapitel „Das reflektierte Kunstwerk und Dichterbild“.

¹⁶⁴ Mach (1991), S. 20.

¹⁶⁵ Ebd. S.19.

Beziehungssystem zustande kommt, sondern auch in einem virtuellen, wo das Ich auch schon seine Künstlerrolle spielt. Besonders in der Lyrik, in der das Textsubjekt und der empirische Autor oft schwer und manchmal nur theoretisch voneinander zu trennen sind,¹⁶⁶ ist es wichtig, die Identitätsfrage auch in ihrer ästhetischen Funktion zu erforschen.

2.4.2 Testamentarische Gewissheit der poetischen Berufung

Unter den Zeugnissen von der Gewissheit der poetischen Berufung soll hier nur das Schlusstück der *Sonette an Orpheus* (II, 272) zitiert werden, das wohl auch als eines der letzten poetischen Bekenntnisse Rilkes zu betrachten ist.

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg Deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

Im Sonett klingen nochmals – wie in der Coda eines Musikstückes – die wichtigsten Motive des Lebenswerkes an. Sie werden als Quintessenz und Postulat in den Aufforderungssätzen der Selbstanrede formuliert. Die ersten zwei Verse heben die kontemplative Attitüde, die metaphysische Verbundenheit und die schöpferische Kraft, die Welt vermehrende Macht des angesprochenen Dichter-Sängers hervor – solche Attribute also, deren motivischen Vorwegnahmen wir schon in den vorher zitierten Texten begegnet sind. In diesem Rausch der Welterfülltheit werden dann auch die Grenzen zwischen dem Ich und seiner Kunst aufgehoben: „laß dich läuten“, heißt es im Gedicht, und gleich danach, im zweiten Quartett, wird auch das berühmte Verwandlungsmotiv summiert als Bedingung und zugleich Konsequenz der pantheistischen Ich-Erweiterung. Das darauffolgende Terzett leitet aus dieser gesteigerten Weltaneignung und Welterfahrung –

¹⁶⁶ Die Fachbegriffe ‚Textsubjekt‘ und ‚empirischer Autor‘ werden nach der Terminologie Burdorfs verwendet. Burdorf (1995), S. 194ff.

„Übermaß“ – das Wesen der Kunst ab, denn ihre vielschichtige Bedeutung („Sinn“) entspringt gerade der magischen Kraft der Sinne. Die Verbindung der intellektuellen Leistung in der Kunst mit der elementaren sinnlichen Erfahrung bedeutet bei Rilke eine allumfassende ästhetische Erklärung, im Gegensatz zu Thomas Mann, dessen Novellenfigur, der von Aschenbach heraufbeschworene Sokrates, den „Weg zum Geistigen durch die Sinne“ einen „Sündenweg“ nennt.¹⁶⁷

Das testamentarisch klingende Abschlussterzett entspricht in vielem der personifizierten Aussage des Werkes in der *Initiale*, jedoch mit dem gravierenden Unterschied, dass das Sonett das lyrische Subjekt in den Mittelpunkt stellt und ihm – mit stolzem Selbstbewusstsein – die Unsterblichkeit verspricht. In der Kontrapunktik des dreizeiligen Konditionalsatzes wird das Ich dem Irdischen gegenübergestellt, und zwar so, dass das Individuum dabei doppelt erhöht bzw. bestätigt wird. Durch zweifache Aneignung der Attribute der kosmischen Elemente „Erde“ und „Wasser“ verfügt nun auch das Ich über die zwei wichtigsten Eigenschaften, die über sein sterbliches Dasein weit hinausweisen. Diese zwei Beschaffenheiten sind: Dynamik und Beständigkeit. Die erste Opposition – „zu der stillen Erde sag: Ich rinne“ – hebt die ewige Bewegung des Wassers der Ruhe der Erde gegenüber hervor, und so, mit diesem entliehenen Attribut, wird die Lebendigkeit des Ichs sichtbar gemacht. In der zweiten Opposition – „Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin“ – behauptet sich das Individuum dagegen durch die Dauerhaftigkeit seines Wesens. Die Paradoxie der rhetorischen Verfahrensweise sichert also dem Subjekt nicht nur die ständige Erneuerung, die sonst nur dem „raschen Wasser“ eigen ist, sondern auch die Stabilität, die zu der massiven Erde gehört. Da in diesem Sonett Orpheus, das mythische Vorbild aller Sänger, spricht, verheißt er sich mit der biblischen Kürze der These „Ich bin“ eine fortlebende Kraft, die mit dem Fortwirken seines Liedes korrespondiert; und durch den Zusammenfall dieser kategorischen Selbstbehauptungen in der *Initiale* und im letzten Orpheus-Sonett werden die Grenzen zwischen dem schaffenden Ich und seiner Schöpfung – trotz der zeitlichen Entfernung dieser Gedichte – aufgehoben.

Es ist anscheinend kein Zufall, dass das Ich in keinem der hier interpretierten Gedichte unmittelbar zu Wort kommt. Sogar in dem *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (I, 483), wo mit dem Titel auf den empirischen Autor explizit hingewiesen wird, ist das Ich zum Objekt ‚neutralisiert‘. Aber gerade die im ganzen Text aufrecht erhaltene distanzierende grammatische Form, die konsequente Er-Perspektive zeugt von der Künstler-Identität, die von dem persönlichen Ich bewusst abgehoben wird, nicht weil dieses nicht wichtig wäre, sondern weil es in der Künstlerrolle aufgehoben wird.

¹⁶⁷ Mann, Thomas (1974), S. 521.

So wird durch Ich-Erweiterung und Ich-Erhöhung eine ‚unsterbliche‘ Identität gestiftet oder zumindest postuliert. Dieser Wille zum ewigen Wirken drückt sich in der Redeform der weiteren hier behandelten Gedichte aus. Dadurch nämlich, dass das Ich in zwei Rollen geteilt wird, in die des Sprechers und des Angesprochenen, wird auch die Identitätsverdoppelung ermöglicht. Der Autor fordert den Schöpfer – wie in der *Initiale* – zum Schaffen auf, zum Werk, das seinen Schöpfer überlebt. Aus dieser Sicht scheint sogar die Frage, „ob Kunst Inspiration oder Konstruktion ist“,¹⁶⁸ zweitrangig zu sein, weil diese beiden Komponenten – trotz der Veränderung in ihrer Gewichtung während seiner dichterischen Laufbahn – in der Poesie Rilkes miteinander untrennbar verschmolzen sind.

3. DASEINSDEUTUNGEN

3.1. Paradigmen der Existenz Erfahrungen

3.1.1 Das heuristische Doppelerlebnis

Die pantheistisch wirkende Berausung einer der Zeit enthobenen Daseinsform und die Einsicht in die kosmische Größe, in der sich der Mensch als unendlich winziges Wesen entpuppt, – diese doppelte Gewissheit erscheint als zwei sich ergänzende und immer wieder zurückkehrende Motive in der Lyrik Rilkes.¹⁶⁹ Die beiden Gedichte *Der Lesende* und *Der Schauende*, die sich in *Das Buch der Bilder* nebeneinander befinden, zeugen von diesem heuristischen Doppelerlebnis, das das Weltbild in der Lyrik der mittleren Periode weitgehend bestimmt. Das Wort ‚Erlebnis‘ ist allerdings – wie in den meisten Fällen in der Literatur – zum Teil irreführend: Es handelt sich ja viel mehr um reflektierte Erfahrungen, um tiefgehende Erkenntnisse über die ‚metaphysische Stellung‘ der menschlichen Existenz.¹⁷⁰ Schon die Titel verweisen auf die kontemplative Haltung, die das lyrische Ich kennzeichnet. ‚Lesend‘ und ‚schauend‘ heißen die Positionen, die das sich besinnende Ich einnimmt, und die beiden lyrischen Situationen unterstreichen sie auch im Auftakt: „Ich las schon lang“ – lautet die erste Zeile aus *Der Lesende* (I, 331), während *Der Schauende* (I, 332) mit dem Vers „Ich sehe den Bäumen die Stürme an“ beginnt. Antithetisch wirken auch in beiden Texten die konkreten Umstandsbeschreibungen, die gleich und mit ihrer empirischen Nachvollziehbarkeit die Natur in diese Eingangssituationen einfügen. Sie wird unmittelbar in ihrer elementaren Kraft

¹⁶⁸ Löwenstein (2004), S. 217.

¹⁶⁹ Nach Gerhart Mayer hat Rilke das Wort „Pantheismus“ 1899 zwar abgelegt, es ist aber „immer wieder auf ihn bezogen worden – und nicht ohne Berechtigung“. Mayer (1960), S. 29.

¹⁷⁰ Silke Pasewalck hebt dagegen die visuelle und sinnliche Wahrnehmung hervor: „Die Poetik der mittleren Werkstufe steht fraglos im Zeichen des ‚Sehens‘. Die Leitworte dieser Zeit, ‚Sehen‘ bzw. ‚Schauen‘, beziehen sich dezidiert auf die visuelle, aber auch die sinnliche Wahrnehmung generell und auf deren Schulung mit Rücksicht auf eine spezifische Form der Erfahrung und Gestaltung.“ Pasewalck (2002), S. 34.

gezeigt, ohne jedoch den Betrachtenden zu gefährden. Die Fenster trennen die Welten von Draußen und Drinnen. In *Der Lesende* schlägt der rauschende Regen, in *Der Schauende* dagegen der Sturm gegen das Fenster. Die Fortsetzungen dieser miteinander verwandten Anfangsbilder führen zwar jeweils zu anderen Reflexionswegen, die so gewonnenen Erkenntnisse weisen aber auf ein komplementäres Verhältnis zur Natur hin, in der sich das Ich seinen ‚kosmischen Platz‘ zu bestimmen sucht. Für das lesende Ich öffnet sich eine faszinierende Perspektive durch die simultane Welterfahrung, in der sich alle Erkenntnisse zu einer Synthese steigern.¹⁷¹ Die zeitlichen und räumlichen Grenzen zwischen Innen und Außen, Gegenwart und Vergangenheit lösen sich in dem einmaligen Erlebnis der Erleuchtung auf, die alle intellektuellen Einsichten und intuitiven Erfahrungen untrennbar verschmilzt. Zwei Stufen markieren diesen heuristischen Prozess, denen im Text die auch typographisch getrennten Segmente entsprechen. Der erste Teil stellt die Erkenntnisphasen dar, während der zweite Teil die Gewissheit von den tieferen Einsichten festlegt und ihre Perspektiven summiert. Die erste (vierzeilige) Sequenz im ersten Segment informiert kurz über die lyrische Situation, für welche die Selbstvergessenheit beim Lesen charakteristisch ist: „Vom Winde draußen hörte ich nichts mehr: / mein Buch war schwer.“ Hier ist die Getrenntheit von Geist und Natur noch deutlich. Das gewichtige Buch hält den Lesenden vollkommen in Bann, so dass er nicht einmal das Unwetter richtig wahrnimmt. In den folgenden fünf Sequenzen dieses Teils wird dreimal auf den Wahrnehmungsstand der Selbstreflexion hingewiesen. Zunächst, in der zweiten Sequenz, wird noch immer die Vertiefung in das Buch hervorgehoben („Ich sah ihm in die Blätter wie in Mienen“) und ihre Folge, die zeitliche Horizontöffnung erwähnt. Die historische Perspektive, die durch die Kultur vermittelt wird, ist im Text mit einem plausiblen Bild versinnbildlicht: „um mein Lesen staute sich die Zeit“. Diese Metaphorik drückt nicht nur das in der Kultur angehäufte Wissen der Menschheit aus, sondern die intensive, ja gesteigerte Form der individuellen Aneignung dieses ‚menschheitsgeschichtlichen Bewusstseins‘.¹⁷² Was tatsächlich gelesen wurde, erfahren wir überhaupt nicht. Denn nicht die konkrete Lektüre ist wichtig, sondern die allgemeine Menschheitserfahrung. Die Blätter, „die dunkel werden von Nachdenklichkeit“, vermitteln ja mehr als pure Kenntnisse, sie prägen das Weltbild des Menschen. Die mehrschichtige Bedeutung der Farbensymbolik von ‚dunkel‘ verweist sowohl auf die Schwere und Undurchsichtigkeit der komprimierten Wissensmenge als auch auf die düstere

¹⁷¹ „Ein Bild der Harmonie bietet das Gedicht *Der Lesende*, in dem sich ‚draußen‘ und ‚drinnen‘ ohne Divergenz zu entsprechen scheinen, das einen ‚verwandelten‘ Augenblick darstellt.“ Mühl (1981), S. 27.

¹⁷² Das Gewicht des Lesens wird auch in einem späteren Gedicht, *Der Leser*, thematisiert: „was wissen wir, wieviel ihm hinschwand, bis / er mühsam auf sah: alles auf sich hebend“. (I, 581) S. Bridgwater (1990), S. 26f.

Menschheitsgeschichte, vor allem aber auf das Abend- und Herbsterebnis, dessen Motivreihe in der Lyrik Rilkes eine entscheidende Rolle spielt.¹⁷³

Die reale Situation, in der sich der Lesende nicht mehr auf seine Lektüre konzentriert, weil seine Aufmerksamkeit abgelenkt wird, erhält im Text eine weitläufige Konnotation. Die dritte Sequenz zeugt gleichzeitig auch davon, dass die Lektüre dem Lesenden eher eine Bestätigung in seiner Weltauffassung bietet oder sogar diese in das Gelesene projiziert:

Auf einmal sind die Seiten überschienen,
und statt der banger Wortverworrenheit
steht: Abend, Abend ... überall auf ihnen.

Die zweite Reflexion auf den Wahrnehmungsstand (vierte Sequenz) registriert die Übergangssituation, mit der das Ich quasi beweist, dass die innere Erfahrung, die sich von der Bücherwelt allmählich löst, zugleich der äußeren Wahrnehmung vorangeht: „Ich schau noch nicht hinaus, und doch zerreißen / die langen Zeilen, und die Worte rollen / von ihren Fäden fort“. Die Gewissheit, die in der darauf folgenden Sequenz formuliert wird und die höchste Stufe des Wahrnehmungsstandes darstellt, bekundet das eine wiederkehrende Credo der Rilke'schen Poesie von der Vollendung des Lebens. Der Abend – wie der Herbst in dem berühmten Gedicht gleichen Titels – bedeutet nicht nur den Lebensabend, der traditionellerweise in der Literatur mit der tiefsten Melancholie verbunden ist, sondern auch die Erfüllung und Fruchtbarkeit des Herbstes.

Da weiß ich es: über den übervollen
glänzenden Gärten sind die Himmel weit;
die Sonne hat noch einmal kommen sollen. –

Das Perfekt sowie das Adverb „noch einmal“ imaginieren einen finiten Zustand im Kreislauf der Natur, was keine Äußerung subjektiver Willkür ist, sondern das Welterlebnis des Individuums. Denn der kosmischen Unendlichkeit, die auch durch die ungewöhnliche Pluralform des Himmels hervorgehoben wird, steht die Unwiederholbarkeit des menschlichen Daseins gegenüber, und aus dieser Perspektive ist die Euphorie der Einmaligkeit begründet.

Die abschließende Sequenz des ersten Teils erhält die Fiktion der inneren Vision noch aufrecht – trotz der Bemerkung „soweit man sieht“. Der Auftakt ist feierlich und klingt wie eine Offenbarung: „Und jetzt wird Sommernacht“. In der imaginären Landschaft, die als Mondlandschaft, im Kontext der Gesamtlyrik Rilkes aber eher als Schattenwelt erscheint, bewegen sich die Figuren nach einer fremde

¹⁷³ S. Gedichte wie *Abend in Skåne*, *Abend*, *Am Rande der Nacht*, *Herbsttag*, *Herbst*.

zu wenig Gruppen ste n Choreografie: Ilt sich das Verstreute,
dunkel, auf langen Wegen, gehn die Leute,
und seltsam weit, als ob es mehr bedeute,
hört man das Wenige, das noch geschieht.

Alle Hinweise, die diese innere Vorstellung charakterisieren, zeugen von einer stilisierten Welt, in der die Bewegungen in die unbekannte Ferne führen. Die Esoterik der lyrischen Situation deutet einen außergewöhnlichen Zustand an, der aber noch jeder Art vom Daseinpathos entbehrt. Das Unheimliche und das Rätselhafte, die diese Beschreibung begleiten, erzeugen erwartungsvolle Spannung, die im zweiten Teil aufgelöst wird.

In diesem abschließenden Textsegment wird die von innen heraus erfahrene Welt auch durch äußere Wahrnehmungen bestätigt. Mit demselben rhetorischen Auftakt und in demselben feierlichen Ton wie in der vorangegangenen Sequenz findet die Aufhebung der Grenzen zwischen der imaginären und realen, der inneren und äußeren Welt statt, mit dem wesentlichen Unterschied aber, dass hier ein zwar gedämpftes, jedoch deutliches Pathos die sachliche Sprechweise der Landschaftsbeschreibung ablöst.

Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe,
wird nichts befremdlich sein und alles groß.
Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort ist alles grenzenlos [...]

In diesem heuristischen Prozess der Daseinsoffenbarung sind die entgegengesetzten, sogar antinomischen Welterfahrungen nicht nur simultan miterlebt, sondern in ihrer Gegensätzlichkeit zugleich aufgehoben.¹⁷⁴ Die ungeheure Weite, die noch im vorangegangenen Textteil als Unheimliches und Fremdes gedeutet wird, verliert in der Geste der Aneignung ihre beunruhigende Komponente: das Weltall wird ‚domestiziert‘. Und zwar durch die Projektion, die auch draußen, außerhalb des Ichs, eine eigene Welt entdeckt. Es wäre jedoch verfehlt, in dieser poetischen Daseinsdeutung nur eine Icherweiterung, eine quasi solipsistische Subjektivierung zu sehen. Das lyrische Ich ist viel mehr auf der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen den beiden Welten. Aus psychologischer Sicht scheint dieser doppelte Vorgang der Welterfahrung und -deutung höchst komplex zu sein. In ihm sind Einsichten in die Daseinsform der menschlichen Existenz genauso vorhanden wie narzisstische Wunschprojektionen.

Das lyrische Subjekt reflektiert über seine Daseinserfahrung nicht mehr als teilnahmslos Betrachtender, sondern als organischen Teil des Weltalls: „nur daß ich mich noch mehr damit

¹⁷⁴ S. Brunkhorst (2006), S. 36.

verwebe, / wenn meine Blicke an die Dinge passen / und an die ernste Einfachheit der Massen“. Es ist bezeichnend, dass das Gefühl der Zugehörigkeit (sowohl zu den Dingen als auch zu den Menschen) mit der Perzeption, mit dem Schauen verbunden ist und die Entfernung zwischen dem Ich und der Welt dadurch nie vollkommen aufgehoben werden kann, auch wenn die Formulierung „wenn meine Blicke an die Dinge passen“ die Willensbereitschaft des ‚Sich-Anpassens‘ mit involviert. Der Konditionalsatz – eingeleitet durch die Konjunktion „wenn“ – drückt die Bedingung aus, welche die Vollendung der kosmischen Harmonie aus der Sicht des Ichs ermöglicht. Seine Blicke sollten sich „an die Dinge“ und „an die ernste Einfachheit der Massen“ anpassen. Dass die Dinge selbst das Elementare, das Ursprüngliche und so auch die Einfachheit im Werk Rilkes repräsentieren, ist bekannt. Was im Syntagma „die ernste Einfachheit der Massen“ befremdend wirkt, ist das Substantiv selbst, „Massen“. Von der Individualethik und -ästhetik des Dichters liegt ja alles fern, was gewöhnlich, gemein und unpersönlich ist. Es ist also eher zu vermuten, dass die Bezeichnung „Massen“ in diesem Text für den Menschen im Allgemeinen steht. Die vom Subjekt gestellte und auf sich selbst bezogene Voraussetzung erhöht die Wirkungsmöglichkeit und die Daseinsdimensionen der menschlichen Existenz bis zum Kosmischen.¹⁷⁵ Die Folge der Bedingungserfüllung wird in einer monumentalen Vision zusammengefasst, die in ihrer Projektionsform eine gewisse Ähnlichkeit mit der expressionistischen Lyrik aufzeigt, ohne deren apokalyptische Bezüge zu besitzen. Die kosmische Utopie, die dem Lesenden vorschwebt, stellt den außergewöhnlichen Augenblick dar, wenn sich die zwei entgegengesetzten Sphären treffen: „da wächst die Erde über sich hinaus. / Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen: / der erste Stern ist wie das letzte Haus.“

Trotz des Wunschcharakters enthält der Tagtraum des lyrischen Ichs eine poetische Folgerichtigkeit. Die Einsicht in die wahren Werte des menschlichen Daseins, diese innere Bereicherung und Steigerung bringt die Erde dem Himmel näher. Die metaphorische ‚Eroberung des Himmels‘, die den letzten zwei Zeilen zu entnehmen ist, bedeutet also mehr als traditionelle Sehnsucht nach höherer Seinsform, denn sie symbolisiert jene Erfülltheit von kosmischer Harmonie, die als Lichtstrahl auch die dunklen Stellen des irdischen Daseins zu beleuchten fähig ist. Der pointierte Schlusssatz („der erste Stern ist wie das letzte Haus“) weist auf den einmaligen

¹⁷⁵ Auch auf den Abschluss dieses Gedichtes Bezug nehmend, schreibt Por, dass Rilke „in allen möglichen Dimensionen die universale Kontinuität des Seins“ erblickt. Por (1997), S. 20.

Zustand hin, in dem der Mensch den ersehnten Einklang mit der Welt und mit sich selbst findet und in dem – zumindest das lyrische Subjekt – seine höhere Berufung artikulieren kann.¹⁷⁶

Zu einer ganz anderen Perspektive entfaltet sich die Eingangssituation in *Der Schauende* (I, 332).¹⁷⁷ Trotz der Ähnlichkeit der Auftaktbilder ist die Verzweigung der Perspektivierung schon in den ersten Zeilen markiert. Während sich der Lesende in seine Lektüre so sehr vertieft, dass er das Unwetter kaum wahrnimmt, gibt sich der Schauende dem Anblick des fürchterlichen Sturmes hin. Die mächtige Natur zeigt hier ihr schreckliches Gesicht.¹⁷⁸ Im Gegensatz zum faszinierenden Sommernachtspanorama, dem der nicht mehr Lesende begegnet, betrachtet das lyrische Ich dieses Gedichtes die Stürme, die an seine „ängstlichen Fenster schlagen“, angsterfüllt, wie das schon die Personifikation des Zitats beweist. Auch hier weist die Situation über sich hinaus, indem die Stürme die Botschaft von „Fernen Dinge[n]“ vermitteln.¹⁷⁹ Gemäß dem poetischen Prinzip des Symbolismus erfahren wir nicht, was „die Fernen Dinge sagen“, nur so viel, dass das ohne menschlichen Beistand („ohne Freund“ und „ohne Schwester“) nicht zu ertragen wäre. Der Sturm erhält in der poetischen Deutung weitere Attribute und Dimensionen, die in dem Naturelement nicht nur das Bedrohliche aufdecken, sondern auch das Überwältigende und Faszinierende.¹⁸⁰ Seine Bezeichnung als „Umgestalter“ bezieht sich auf die elementare Kraft, die Raum und Zeit bezwingt: Er „geht durch den Wald und durch die Zeit“.¹⁸¹ Beständigkeit und Zeitlosigkeit – das sind Werte, die im poetischen Credo Rilkes eine zentrale Stelle einnehmen und auch auf die Kunst bezogen sind. Die Allmacht der Natur wird nämlich im Text durch einen Vergleich und eine Reimverknüpfung („ohne Alter“ („Vers im Psalter“) mit der Poesie doppelt verbunden: „und alles ist wie ohne Alter: / die Landschaft, wie ein Vers im Psalter, / ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.“ Der Psalm aus dem Alten Testament repräsentiert die religiöse Urform der Lyrik, in der Erhabenheit, metaphysische Tiefe und Dauerhaftigkeit der Transzendenz, das heißt „Ernst und Wucht und Ewigkeit“ gleichermaßen vorhanden sind.

¹⁷⁶ „Die Gleichsetzung von Haus und Stern bezeichnet die Seinstotalität: Intérieur und Landschaft, Innen und Außen, Ich und Welt werden im Herbst 1901 für eine Zeit wieder zur Einheit“. Pagni (1984), S. 138.

¹⁷⁷ Pagni verweist darauf, dass der Titel dieses Textes ursprünglich „Sturm“ hieß. „Die Umbenennung dieses Gedichtes läßt auf die wachsende Bedeutung schließen, die für Rilke das Schauen gewinnt im Hinblick auf die Anerkennung der Beispielhaftigkeit der Natur.“ Pagni (1984), S. 118. „Der Titel ist [...] wie ein Programm zu lesen.“ Stahl (1978), S. 177.

¹⁷⁸ Ob das aber zugleich „Entfremdung von der Natur und den Dingen“ bedeutet, wie Rösch behauptet, ist wohl zu bezweifeln. Rösch (2009), S. 186.

¹⁷⁹ Das Wort ‚schauen‘ im Frühwerk Rilkes wird von Helmut Naumann in den unterschiedlichen Konnotationen erläutert. Zum Gedicht *Der Schauende* bemerkt der Autor allerdings nur so viel: „Der Dichter hat es wohl auf sich selbst bezogen“. Naumann (1991), S.152.

¹⁸⁰ S. Guzzoni (1986), S. 53.

¹⁸¹ S. Mühl (1981), S. 27.

Sowohl eine semantische als auch eine rhetorische Wende folgen diesem ästhetischen Gestusmoment, in dem die Poesie durch die vergleichende Parallele zur Urkraft der Natur erhöht wird. Eine neue Perspektive öffnet sich, die auch mit dem Pronomenwechsel vom „Ich“ zum „wir“ gekennzeichnet ist. Das lyrische Ich, dessen betrachtende Reflexionen in ein unmittelbares Bekenntnis hinübergehen, ordnet sich in die menschliche Gemeinschaft ein, die angesichts der gewaltigen Natur ihre Winzigkeit immer zu spüren bekommt. Eine Demut vor der transzendentalen Größe zeigt sich in den Worten des lyrischen Subjekts, eine Art Selbstverleugnung, der aber jede Selbsterniedrigung fremd ist: „Wie ist das klein, womit wir ringen, / was mit uns ringt, wie ist das groß“. Die Eigenartigkeit dieser Ehrerbietung liegt vor allem an der besonderen Perspektivierung der Beziehung des Menschen zur Natur. Im Gegensatz zu den meisten herkömmlichen literarischen Deutungen, in denen der Mensch als Bekämpfer, ‚Bändiger‘ oder Opfer der Natur erscheint, wird diese Fragestellung im Text auf eine ganz andere Ebene transponiert, auf der der Mensch mit der Natur nicht mehr zu vergleichen ist, weil die beiden von völlig unterschiedlicher Größenordnung sind. Ausdrücke wie „ringen“, „Ringer“, „Kampf“, „besiegen“ usw. sind zwar Schlüsselworte dieses Textsegments, entbehren aber jedes Heroismus, der dem Besiegten in einem ungleichen Kampf irgendwelche moralische Genugtuung bieten könnte. Die nüchterne Rechenschaft über die bescheidene Stellung des Menschen im Weltall, über die kosmisch unproportionierten Kraftverhältnisse zeigt, dass er den Kampf auf der Weltbühne im Voraus immer nur mit unwesentlichen Nebendarstellern aufnehmen kann. Aus dieser Perspektive ist also jeglicher Sieg fragwürdig und ohne Belang, und was noch schlimmer ist: „der Erfolg selbst macht uns klein“. Diesem Ethos der Ehrfurcht gegenüber der transzendentalen Größe ist jedoch keine Kleinmütigkeit zu entnehmen, vielmehr jene Kompromisslosigkeit, die auch das menschliche Dasein – trotz seiner Kleinheit und Vergänglichkeit – an dieser unendlichen Höhe ermessen will. Die Abschlusszeilen ziehen deshalb beide Aspekte in Betracht: sowohl die beschränkte Möglichkeit des menschlichen Lebens als auch seine metaphysische Hoffnung auf das Ewige: „Die Siege laden ihn nicht ein. / Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein.“ Nicht die Ergebnisse zählen also, die leicht zu erringen sind, sondern die immer höher gesetzten Ziele, die man zwar nie erreichen kann, die aber den Menschen zu ständigem „Wachstum“ inspirieren.

Die Struktur des zweiten Textteils richtet sich gerade auf diesen sentenziösen Ausklang und stellt eine sorgfältig aufgebaute Steigerung zum ‚negativen Sieg‘ dar. Die Gegenüberstellung von „klein“ und „groß“ in der dritten Strophe wird in den nächsten zwei Segmenten variiert und immer mit einem neuen Aspekt erweitert. Verschleiert doppeldeutig bleibt zunächst die Aussicht des im Konditionalsatz und im Plural formulierenden lyrischen Ichs: „ließen wir, ähnlicher den Dingen, /

uns *so* vom großen Sturm bezwingen, – / wir würden weit und namenlos.“ Wenn das Wort „weit“ etwa ‚fern von der erstrebten Höhe‘ heißt und „namenlos“ mit ‚wesenlos‘ identisch ist, dann würde das *Sichergeben* des Menschen zugleich *Sichaufgeben* bedeuten, was durch den Kontext des ganzen Gedichtes kaum nachweisbar ist. Einen ganz anderen Sinnzusammenhang haben die Wörter „weit“ und „namenlos“, wenn wir sie als ‚weit gelangt‘ und ‚elementar wie die Dinge‘ zu deuten versuchen, denn in diesem Fall ist das ‚pluralisierte‘ Subjekt erhöht. Die Doppelsinnigkeit der zitierten Zeilen lässt jedenfalls die Perspektivierung offen, und gerade das entspricht am besten der widerspruchsvollen Lage des Menschen, der „von immer Größerem“ besiegt werden will.

Die semantische Opposition der Kreuzreime „Kleine“ – „Ungemeine“, „klein“ – „sein“ in den ersten vier Zeilen der vierten Strophe hebt noch jene Kluft hervor, die sich zwischen der irdischen Seinsform und der unerforschbaren Ewigkeit befindet, die Fortsetzung dieses Textteils zeigt die Entfernung jedoch als nicht (ganz) unüberbrückbar. Die zweimalige Bezugnahme auf den Engel (in der vierten und der fünften Strophe), als Boten bzw. Vertreter der transzendentalen Sphäre, der in der Bibel gleichzeitig die Vermittlerrolle zwischen der menschlichen und der göttlichen Welt spielt, bereitet den sonderbaren Weg des Besiegten nach oben vor.¹⁸² Der ungleichmäßige Kampf zwischen dem Engel und seinem ‚Widersacher‘ wird aus zwei Blickwinkeln beleuchtet. Zunächst sehen wir die absolute Überlegenheit des Engels aus seiner Sicht, wie er die angespannten Sehnen seines Gegners „unter seinen Fingern / wie Saiten tiefer Melodien“ fühlt, im zweiten Fall dagegen wird die widerstandslose Begegnung aus dem Gesichtspunkt des Menschen vorgestellt. In beiden Situationen wird die göttliche Kraft in ihrer spielerischen und schöpferischen Eigenschaft gezeigt. Als besonders wichtig erscheint diese kreative Kraft in der Schlusstrophe, in der die überwältigende Macht des transzendentalen Wesens im Menschen in einen formenden Schöpfungsakt verwandelt wird. Vor diesem metaphysischen Horizont betrachtet, erweist sich die Gegnerschaft zwischen dem Menschen und der Natur nur als scheinbare, denn der Mensch, der in der elementaren Kraft, die ihn umgibt, nicht die drohende Gewalt sieht, sondern die seine Entwicklung fördernde Macht, erkennt seinen wahren Platz im Weltall: Anstatt sich aufzulehnen, fügt er sich in die kosmische Ordnung des Daseins. Diese Fügsamkeit bedeutet für ihn jedoch keine Erniedrigung, weil er sein „Wachstum“ nicht nur miterlebt, sondern auch mitgestaltet. Deshalb geht der Unterlegene „gerecht und aufgerichtet / und groß aus jener harten Hand“, die nicht einem

¹⁸² „Here also the angel, whose character has appeared in other poems, begins to show an intermediary sort of role between both the human and the divine, and between force and love“ Wilson (1999), S. 64.

Kämpfer, sondern vielmehr einem Bildhauer eigen ist. Nur diese Einsicht rechtfertigt das Selbstbewusstsein des sich unterordnenden Menschen.

Wen dieser Engel überwand,
welcher so oft auf Kampf verzichtet,
der geht gerecht und aufgerichtet
und groß aus jener harten Hand,
die sich, wie formend, an ihn schmiegte.

In der Textmetaphorik kommt diese Erkenntnis durch mehrere Verwandlungen zum Ausdruck. Von den Attributen des Sturmes im Eingangsbild, der die mächtige Natur darstellt und als „Umgestalter“ apostrophiert ist, wird das „Ewige und Ungemeine“ hervorgehoben, welche Eigenschaften dann im Engel verkörpert erscheinen. Die Engelfigur personifiziert so die Natur selbst, die sie zugleich mit der transzendentalen Gestalt der christlichen Religion verbindet.¹⁸³ Diese eigenartige Verknüpfung von übermenschlichen Kräften weist schon auf die (zumindest partielle) Loslösung vom christlichen Weltbild hin und zeugt von der Suche nach einer individuellen Seinsdeutung, in der die Zwischenposition der Rilke'schen Weltanschauung ersichtlich ist. Einerseits scheint die Lehre Pascals von der Zerbrechlichkeit des menschlichen Wesens und seiner intellektuellen Größe in dem poetischen Weltbild des Gedichtes weiterzuleben, andererseits nimmt die Dennoch-Haltung gegenüber der notwendigen Niederlage vor der Natur schon *Le mythe de Sisyphe* von Albert Camus vorweg, ohne dessen pessimistische Konsequenz. Denn die Welt erweist sich in ihrer unermesslichen Größe für das Subjekt dieses Gedichtes nicht als absurde Macht, sondern als Sinn gebende Herausforderung. Dieses Ethos wird im Text auch durch die Transponierung des lyrischen Subjekts ‚rhetorisiert‘, indem sich das ‚Ich‘ zunächst zu ‚wir‘ erweitert und dann in ein unpersönliches ‚er‘ umgewandelt wird. Das individuelle Erlebnis wird so nicht nur zur kollektiven Erfahrung verallgemeinert, sondern auch zur objektiven Erkenntnis erhoben.

3.1.2 Die Offenbarung der kosmischen Harmonie

Einen dritten Reflexionsweg begeht das berühmte Gedicht *Die Rosenschale* (I, 508), das den ersten Teil der *Neuen Gedichte* abschließt. Während nämlich in den beiden vorangegangenen Werken die Eingangssituation durch das stürmische Nachtbild beherrscht wird und die kosmische Harmonie erst nach der kurzen Vorstellung der drohenden Naturkraft heraufbeschworen wird, verursacht hier das menschliche Milieu die Disharmonie in den

¹⁸³ Zur Deutung der Engelfigur s. Rösch (2009), S. 187f.

Auftaktbildern, und erst nachdem das lyrische Ich sich von diesem verstimmenden Anblick abwendet, gelangt es zu der Einsicht der faszinierenden Schönheit der höheren Ordnung, die in jeder Erscheinungsform der Natur zu finden ist und die auch den unendlichen Reichtum der menschlichen Welt beleuchten kann. Die Funktion der Vergleiche ist deshalb umgekehrt: Die aus der menschlichen Welt genommene Metaphorik, die dazu berufen ist, die Pracht einer Pflanze zu demonstrieren, wirkt zurück und zeigt die Schönheit unseres Daseins.¹⁸⁴

Wenn wir den Textbeginn dieses Gedichtes, mit dem der vorhin interpretierten vergleichen, fällt nicht nur der Unterschied in der Situation auf, nämlich dass hier statt des Unwetters Menschen die Harmonie zerstören, sondern auch der Umstand des Unbehagens. Zwei sich raufende Jungen stellen im Allgemeinen eher eine Alltagsszene dar, im Rilke-Text wird die Situation dagegen in ihrer ganzen Brutalität gezeigt: Es ist kein harmloses Kinderspiel mehr, sondern ein hasserfüllter Kampf. Man fragt sich unwillkürlich: Warum sollen gerade Kinder die Grausamkeit im menschlichen Dasein demonstrieren? Es gibt ja genügend ungeheure Beispiele für die Unmenschlichkeit. Die Erklärung finden wir in den Bezeichnungen der Raufenden: „Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber“ sind sie nämlich, bei denen die Gewalttätigkeit (auch) durch Eitelkeit motiviert wird. Und Eigensucht und Dünkelhaftigkeit sind ja die Triebkräfte, die auch im Verhalten der Erwachsenen als infantile Motivationen wirken können. So werden die beiden Komponenten aufeinander bezogen, um auch in der scheinbar kindlichen Unschuld das drohende Böse entlarven zu können und umgekehrt: In der Gewalttätigkeit wird die menschenunwürdige Unmündigkeit mit angedeutet. Die „Schauspieler“ und „Übertreiber“ bieten im Kontext der Vergleichsmetaphorik ein furchterregendes und abscheuliches Bild, denn sie sind „rasende Pferde, die zusammenbrachen, / den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß / als schälte sich der Schädel aus dem Maule“.

Diese unheimliche Szene wird rückblickend – im Präteritum – und knapp erwähnt. Ab der zweiten größeren Texteinheit, die sechs Strophen enthält, wird die heuristische Erfahrung im Präsens als unmittelbares Erlebnis gezeigt. Der Gegenwartscharakter wird im ganzen Textteil durch die sich wiederholenden deiktischen grammatischen Formen aufrechterhalten, die zugleich auch die Textrhetorik bestimmen: „Und dann wie dies“, „Und dies vor allem“, „Und die Bewegung in den Rosen, sieh“, „Sieh jene weiße“, „Und diese hier“, „und jene da“. Mit dem Wendepunkt in der Anfangszeile der zweiten Strophe – „Nun aber weißt du, wie sich das vergißt“ – findet auch eine Rollenverdoppelung des Personalpronomens „du“ statt. Während nämlich im Eingangsvers des ganzen Gedichtes die grammatische Form der zweiten Person sich eher als Gestenmoment der

¹⁸⁴ S. die Interpretation von Báthori (1992), S. 50ff.

Selbstanrede anhört, erscheint sie ab den darauf folgenden Strophen gleichzeitig als Markierung eines virtuellen Dialogpartners. Es scheint noch wichtiger zu sein, dass da eine rhetorische Überführung aus einer momentanen und zufälligen Situation in eine Welt der unendlichen Natur stattfindet. Die Zeitform Präsens drückt also auch die Faszination der Allgegenwart der Naturerscheinungen aus.

Der größte Kunstgriff dieses Gedichtes besteht wohl darin, dass es die kosmische Macht der Natur in ihren winzigen Teilen wie den Rosen aufzeigt und die Beständigkeit des Weltalls mit der ewigen Bewegung seiner Lebewesen exemplifiziert. Der Hauptteil des Textes ist jedoch viel mehr als meisterhafte Veranschaulichung der Dialektik der Natur. Der meistens durch Paradoxien sichtbar gemachte Reichtum des Makrokosmos, der sogar in seinen kleinsten Elementen wahrzunehmen ist, wird nur zum Teil gedeutet, denn das Geheimnisvolle in der Naturdynamik kann kaum mit der Bildersprache rational erläutert werden.

Es ist zwar scheinbar weniger wichtig, warum sich das lyrische Ich den Blumen zuwendet, die ‚Fluchtsituation‘ ist insofern jedoch hervorzuheben, da die doppelte Gestenbewegung – Abkehr von der disharmonischen menschlichen Welt und Zuwendung zu der kosmischen Herrlichkeit – im Werk Rilkes als eine paradigmatische erscheint. Der erste Satz des zweiten Teils – „Nun aber weißt du, wie sich das vergißt“ – weist sogar auf die bewusste Absicht hin, die sich mit dem Anblick der Rosenschale unmittelbar verknüpft. Die gegensätzlichen Attribute des menschlichen Milieus, das das lyrische Subjekt vergessen möchte, und der Naturschönheit, die „unvergeßlich“ ist, stellen also jene Ausgangssituation dar, die eine vollendete Metaphorik des Daseinsrühmens einleitet.

Der Daseinsentwurf erweist sich gleich in der Eingangsstrophe der zweiten Texteinheit als doppelbödiges Bild, dessen Wesenszüge zwar der Blume zugehören, zugleich aber auch auf die menschliche Existenz bezogen werden. In der Abschlusszeile dieser Strophe wird diese Bezugnahme auch explizit formuliert: „das unser sein mag: Äußerstes auch uns“. Die vorangegangenen Paradoxa „Sein und Neigen, / Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen“ balancieren zwischen zwei entgegengesetzten Daseinsentäußerungen, die in der mythopoetischen Welt Rilkes sich gegenseitig bedingen. Als substanzielles Seinsattribut erscheint die Autonomie, deren Intaktheit von Rilke nie in Frage gestellt wird. Ihm gegenüber steht aber der andere Wesenszug der (menschlichen) Existenz, die lebensnotwendige Hinwendung zu den Anderen, die die Verkettung des Lebens ermöglicht und es aufrechterhält. Dass diese zweite Komponente in der Welt der Vollendung zu kurz kommt, hängt gewiss mit dem esoterischen Bewusstsein zusammen, dessen Offenbarung in der nächsten Strophe folgt und, in dessen Hintergrund die narzisstische Integriertheit zu erahnen, kaum verfehlt ist.

Denn die gegensätzlichen existenziellen Attitüden von „Niemals-Gebenkönnen“ und „Aufgehn ohne Ende“ zeigen mit ihren Determinanten („niemals“ und „ohne Ende“) das Kategorische in der Opposition, die selbst eine Paradoxie enthält. Das Aufgehen der Pflanzen bedeutet ja Entfaltung, die zur Fruchtbarkeit und wahrscheinlich auch zur Befruchtung führt. In der Textwelt ist aber diese Teleologie der Natur kaum gemeint, und das „Aufgehn ohne Ende“ weist vielmehr auf die Vollendung der Schönheit der Blüten hin, die sich fortwährend wiederholt und als ästhetisches Phänomen eine Art Selbstzweck darstellt. Mit dem Begriff „lautloses Leben“ wird aber schon der psychologisch auch als narzisstisch deutbare Zustand auf eine metaphysische Ebene transponiert, wo er sich als eigenständige Welt des enigmatischen ‚Weltinnenraums‘ manifestiert. Der elliptische Vergleich stellt nämlich den Mikrokosmos der Rosenschale als den Weltinnenraum in statu nascendi vor. Die (beseelten) Dinge „rings verringern“ den Raum, indem sie ihn verinnerlichen. Die Beseelung und Verinnerlichung verwandelt die äußere Welterfahrung in eine innere, durch deren eigene Gesetze eine neue und souveräne Welt aufgebaut wird. Diese raum- und „fast“ konturlose Sphäre wird durch „lauter Inneres, viel seltsam Zartes / und Sich-bescheinendes“ erfüllt. Unter den aufgezählten Begriffen können die letzten zwei den ersten näher beleuchten, weil sie als seine Attribute fungieren. Das „Innere“, das mit der Einschränkung „lauter“ diesen visionären Bereich völlig ausfüllt, stellt dementsprechend eine Gegenwelt dar, von der Rohheit und Gemeinheit der Außenwelt ferngehalten werden. In ihrer Verslossenheit bietet sie Geborgenheit und Licht an, was seine Quelle (wie paradox es auch immer klingen mag) in sich hat.¹⁸⁵ Das substantivierte Partizip „Sich-bescheinendes“ verweist deutlich auf den Kreis, den die Bewegungsformen innerhalb des esoterischen Territoriums markieren. Die rhetorische Frage („ist irgend etwas uns bekannt wie dies?“) bestätigt nur die Annahme: Hier spricht ein Schöpfer, der sich in seiner selbst geschaffenen Welt wieder erkennt.

Erst aus dem Abschlussteil des Gedichtes wird ersichtlich, dass die im Rilke’schen Œuvre so oft gerühmte Innenwelt von der Außenwelt keineswegs hermetisch abgeschirmt ist. Im Hauptteil des Textes wird aber noch ausschließlich auf die eigenmächtige Welt der Rosen fokussiert, die in der Symbolik der Gesamtlyrik Rilkes ein weit verzweigtes Beziehungssystem haben. Die Nahaufnahmen von den Rosenblüten ergeben eine besondere Perspektive, durch die wir einen tieferen Einblick in die fesselnde Schönheit des organischen Lebens, zu dem wir selbst gehören,

¹⁸⁵ Auf diese tiefgreifende Paradoxie verweist auch Susanne Petermann, die Rilkes französische Rosengedichte interpretiert: „Roses possessed, for Rilke, a particular cosmology and mystery. The multiplicity of their petals pointed to the profundity of their interior consciousness, a paradox, it seemed, given their brightness and charisma.” Petermann (2011), S. 26.

bekommen. So dient das erste Bild als Beispiel für die Bedeutung der unmittelbaren Berührung, dafür nämlich, „daß ein Gefühl entsteht, / weil Blütenblätter Blütenblätter rühren“. Der darauf folgende Metaphernkomplex hat nicht nur deshalb eine außergewöhnliche Bedeutung, weil er innerhalb dieses Gedichtes – zusammen mit seinem unmittelbaren Kontext – wahrscheinlich den am schwierigsten auslegbaren Gedichtteil darstellt, sondern auch wegen seiner motivischen Verknüpfung mit der berühmten Grabschrift Rilkes. Da die zwei Texte sich gegenseitig erhellen, ist es auch wichtig, sie in ihrer intertextuellen Beziehung zu deuten.

In *Die Rosenschale* ist der Vergleich der Rosenblätter mit den Augenlidern noch erläutert. Die plausible Parallele erschwert und vertieft sich aber gleich dadurch, dass der vergleichende und der verglichene Teil ineinander aufgehen:

Und dies: daß eins sich aufschlägt wie ein Lid,
und drunter liegen lauter Augenlider,
geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend,
zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.

Nach dieser Bildsymbolik haben die Blätter der blühenden Rose eine doppelte Funktion: einerseits öffnet sich ein Teil von ihnen, und so wird die Blume für die äußere Welt zugänglich (und ‚empfängnisfähig‘), die meisten Blätter sind aber geschlossen und diese „schlafenden“ Blätter haben bzw. – im Konjunktiv – hätten die innere Sehkraft zu „dämpfen“, als wenn sie sich nach außen richten würde! Es ist wohl ein Paradoxon, denn gerade der in sich geschlossene Zustand fördert die Innensicht. Oder ist diese Kraft so elementar, dass sie gezügelt werden muss? Nach Manfred Koch ist die Rose („das Schöne“) „die Begrenzung einer bewusstseinstranzendenten ursprünglichen ‚Sehkraft‘. Die ‚Lider‘, die verschatten und mäßigen, sind Ermöglichungsgrund der ‚Lieder‘.“¹⁸⁶

Die Grabschrift (II, 394) greift zweifellos auf diesen Metaphernkomplex zurück, sie verdichtet ihn aber, indem der Vergleich durch Weglassen des Vergleichenen (Blätter) komprimiert wird und die Bildsymbolik zugleich weiter entfaltet: „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.“ Die Rose zeichnet sich im lyrischen Testament Rilkes vor allem durch ihre Freiheit und verwandlungsfähige Vollkommenheit aus.¹⁸⁷ Ihr Wesen besteht im „reinen Widerspruch“: Dass das Glück (Freude, „Lust“) durch niemanden und nichts eingeschränkt werden kann, denn diese Lust gehört zur Blume selbst, deren Schönheit eine magische Ausstrahlung hat.

¹⁸⁶ Koch (1998), S. 59.

¹⁸⁷ Ähnlich deutet den Text auch Gisela Günther, indem sie durch Hervorhebung der Verwandlung auf die „Bewegung als Gegensatz zu Starre“ hinweist. Guenther (1964), S. 78.

Die Blätter, die Lider also, die in *Die Rosenschale* die innere „Sehkraft“, den höchsten Wert der Blume, „zehnfach schlafend“ zu verbergen hätten, haben diese schützende und zugleich „dämpfende“ Aufgabe in der Grabschrift nicht mehr, denn sie sind ja selbst die Rose.¹⁸⁸ Die Lider symbolisieren wohl auch die Gedichte (Lieder), hinter denen – laut Holthusen – der Verfasser „verschwindet“.¹⁸⁹ Ich würde eher sagen: Der Dichter wird in seinem Werk aufgehoben.¹⁹⁰

Die nächste Paradoxie in *Die Rosenschale* fokussiert auf das biologische Wunderphänomen, dass die Staubgefäße durch „jenen Tropfen Dunkel“ animiert werden, der von außen (aus „den tausend Himmeln“) gefiltert ist. Diese eigenartige Verknüpfung von Licht und Dunkel, die nicht mehr der Komplementärserscheinung der Naturgesetze folgt, sondern die beiden Komponenten ineinander auflöst, weist auch hier auf die poetische Seinsdeutung, nach der die herkömmlichen Pole wie Dunkel und Licht, Innen und Außen sich nicht nur gegenüber stehen, sondern durchdringen. So sind nicht die Begriffe selbst, sondern ihre Inhalte austauschbar. Die Umkehrung der empirischen Erfahrung in eine metaphysische hat zur Folge, dass die beiden Ebenen sich erhöhen: Das objektiv Naturhafte wird durch die metaphysische Intuition gedanklich erweitert, während das intuitiv Erfasste durch Naturgesetze bestätigt wird. Und wie in manchen Gedichten der mittleren Periode in der Lyrik Rilkes, so wird auch in diesem durch die Umdeutung die Autonomie der Innenwelt hervorgehoben. Die fünfte (vierzeilige) Strophe summiert das im Text zum ersten Mal, so bildet sie den ersten reflektierenden Höhepunkt: „die Bewegungen in den Rosen“ – so verallgemeinernd heißt es hier – sind in sich geschlossen, und sogar ihre Strahlen liefen „nicht auseinander in das Weltall.“ Eine enge zusammengehörende Einheit bilden die darauf folgenden zwei längeren Strophen, in denen die Sinnlichkeit mit ihrer Ablehnung in einem seltsamen Widerspruch steht. Die Heraufbeschwörung der Venus-Gestalt in der sechsten Strophe verweist unmittelbar auf das vorangehende Gedicht *Geburt der Venus* (I, 506), um die erotische Ausstrahlung der vollendeten Schönheit durch den Vergleich zu versinnlichen. Alle Gegensätze der Pubertätszeit sind aus den sich öffnenden und schließenden Rosenblättern auszulesen. Verlangen und Verwirrung, Hinwendung und Rückzug – diese Gesten der sexuellen Regungen weisen aber auch über die Übergangszeit hinaus: Sie sind gewiss auch Ausdrücke der narzisstischen Beschaffenheit. Denn eine ganze Reihe von Adjektiven wie „kühl“, „fühllos“, „kalt“, „in sich gehüllt“ zeugt von einer Distanzierung der Blüten, die ihre Intaktheit bewahren. Die erotische Vollendung derjenigen, „die alles abtun“, findet mit dem Vergleich statt: „wie vor dem Geliebten“. Dass das Sich-Zeigen und

¹⁸⁸ S. dazu noch: Kulcsár-Szabó, Z. (2019).

¹⁸⁹ Holthusen (1992), S. 163.

¹⁹⁰ S. die Interpretation des Textes von Wolff (1983).

Sich-Hingeben ebenfalls mit den kontroversen Attributen „leicht und schwer“ begleitet wird, kann einerseits auf den zögernden Zustand der Entscheidungssituation zurückgeführt, andererseits aber auch als Vorwegnahme der Metaphorik der Enttäuschung in der nächsten Strophe gedeutet werden: „Und wars für diese schon zu viel, das Aufgehn, / weil an der Luft ihr namenloses Rosa / den bitteren Nachgeschmack des Lila annahm?“ Die Worte „Aufgehn“, „an der Luft“ und „Nachgeschmack“ zeigen, dass der Kontakt zwischen der Innen- und Außenwelt keineswegs harmonisch ist, weil die vollkommene Integrität der geschlossenen Welt mit der Öffnung nach außen nicht mehr zu behalten ist. Die Bilderreihe mit diesem symbolischen Hinweis erweitert sich wieder zu einer allgemeinen Frage nach der Seinsweise. Die Metonymien dieser Verseinheit entbehren zwar überhaupt nicht der erotischen Allusionen,¹⁹¹ aber die Aufzählung der bezaubernden Vielfalt der Rosen führt zur Andeutung der Hinfälligkeit der Schönheit („zerbrechlich“) und kulminiert in der schlichten Feststellung der Wesenseinheit der Blüten mit sich selbst. Diese Überzeugung scheint mit der Goethe'schen Naturlehre zu korrespondieren: „Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einem Male“,¹⁹² auch wenn sie bei Rilke subjektiviert wird. Der sentenziöse Gedanke, dass das Ding „nur sich enthält“, wird dann auch im Abschlussteil – vom Einzelnen auf die Gesamtheit übertragen – wiederholt und erläutert:

Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,
wenn Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal
und Dunkelheit der abendlichen Erde
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
in eine Hand voll Innres zu verwandeln.

Erst hier wird ersichtlich, dass die immer wieder gefeierte Innenwelt im poetischen Weltbild Rilkes keine in sich gekehrte Abgeschlossenheit und keine weltfremde Selbstgenügsamkeit des Individuums bedeutet, sondern das heuristische Erlebnis der Verwandlung.¹⁹³ „Die Welt da draußen“ wird demnach weder bezweifelt noch verharmlost, sondern verinnerlicht.¹⁹⁴ Und der so

¹⁹¹ „Und die batistene, ist sie kein Kleid,
in dem noch zart und atemwarm das Hemd steckt,
mit dem zugleich es abgeworfen wurde
im Morgenschatten an dem alten Waldbad?“ (I, 510).

¹⁹² Goethe (1970), Bd. 1, S. 548.

¹⁹³ S. Hamburger (1988), S. 38f. und Brunkhorst (2006), S. 38f.

¹⁹⁴ Einen ähnlichen Prozess beschreibt Jeffery M. Paine: „Rilke's life [...] can be taken almost as an argument: Only conduct yourself in a certain way - purely, ascetically, attentively - and the prose objects of the world will swim into your vision already half-formed into poetry.“ Paine (1986), S. 150.

entstandene ‚Weltinnenraum‘ ist der Ausdruck einer komprimierten Seinserfahrung, die die Welt „potenziert“. ¹⁹⁵ Das Zauberwort ‚Verinnerlichung‘ drückt aber mehr als Enteignung aus, es beinhaltet auch eine Art Selektion. Wie die Rosenblätter, die aus „tausend Himmeln“ die Essenz für ihr Leben filtern, so sollte der Mensch das Konzentrat aus der „Welt da draußen“ in sich aufnehmen. Ein berausches Bild des erfüllten Augenblicks wird hier visioniert, das sowohl mit dem pantheistischen Welterlebnis als auch mit der impressionistischen Daseinserfüllung tief verwandt ist. Die einzeilige Koda – „Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen“ – schließt lapidar, jedoch beruhigt und beruhigend, den poetischen Seinsentwurf, in dessen gewonnener Harmonie die überwältigende Vollkommenheit der Natur als unser Wesenselement erkannt wird. Zu diesem Themenkreis gehört auch der berühmte Begriff von „Weltinnenraum“, in den sich auch das Ich durch das kosmische Welterlebnis organisch integrieren lässt. ¹⁹⁶

Wir wissen aber, dies ist noch nicht das letzte Wort in den Daseinsdeutungen Rilkes. Denn das hymnische Einverständnis mit der Welt wird in *Die achte Elegie* (II, 224) resigniert zurückgenommen, wo den tragischen Bildern des Zerfalls der kosmischen Ordnung die bittere Einsicht vorangeht: „*Wir* haben nie, nicht einen einzigen Tag, / den reinen Raum vor uns, in den die Blumen / unendlich aufgehen.“

3.2. Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur

Es gibt im 20. Jahrhundert kaum einen Dichter, für den die Erforschung der Geheimnisse der unmittelbar nicht wahrnehmbaren menschlichen Daseinsform so wichtig gewesen ist und der diese Geheimnisse so besessen konsequent in der Erweiterung und Vertiefung der inneren Welt des Menschen gesucht hat, wie Rilke. Das Bestreben, „mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens“, ist bei ihm deshalb nicht nur die Bedingung der modernen Lyrik, wie es in seinem 1898 in Prag gehaltenen Vortrag (*Moderne Lyrik*, IV, 61) lautet, sondern es ermöglicht dem Menschen auch, vor dem *eigenen Tod* ein eigenes Leben zu führen. So entfaltet sich in der Rilke’schen Poesie innerhalb des Motivkomplexes ‚Einsamkeit‘ und ‚Fremde‘ das schicksalhafte Beispiel des blinden Menschen, der dieses ‚Hineinhorchen‘, die ‚Innensicht‘, verkörpert. Das Motiv der Blindheit erscheint bereits im Frühwerk, in den *Christus-Visionen*, wo der blinde Knabe in dem gleichnamigen Gedicht im Dunkel schon die transzendente Ferne sieht: „Oh hab mich lieb, weil ich den Himmel habe.“ Von der erstaunlichen Kohärenz der Gesamtyrik Rilkes zeugt, dass dieses Erlebnis so früh auch mit dem Künstlerbewusstsein

¹⁹⁵ Adler (2000), S. 111.

¹⁹⁶ S. dazu noch die komparatistische Studie von Theodore Ziolkowski (2014) S. 33–48.

verbunden ist: „Er aber, der nicht wußte, wie sie litt,! und nur noch tiefer seinem Dunkel traute, / sang: „Alles Leben ist in meiner Laute.““ (RSW III, 164 -165.)¹⁹⁷ In den Gedichtbänden *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* finden wir mehrere Gedichte, die dieses Motiv darlegen und es zum Teil sogar schon in ihren Titeln hervorheben.¹⁹⁸ Die hier zu behandelnden Texte – *Die Erblindende*, *Der Blinde*, *Pont du Carrousel*, *Die Blinde* – ergeben zusammen eine sichtbare Einheit, indem sie die verschiedenen Aspekte derselben Problematik thematisieren und sich so gegenseitig ergänzen und erläutern. Um auch die ‚innere Logik‘ dieser Motivreihe besser darstellen zu können, werden die oben erwähnten Werke nicht chronologisch gedeutet, sondern nach der Folgerichtigkeit des ‚motivischen Prozesses‘, der mit der Verwandlung des erblindenden Menschen beginnt und bis zu seiner kosmischen Erhöhung führt, um dann schließlich auch die geheime Verbindung zwischen der Erleuchtung des in sich gekehrten Menschen und dem Tod zu zeigen.

3.2.1 Die Verwandlung

Die lyrische Situation im Gedicht *Die Erblindende* (I, 478) hält die außergewöhnlichen Momente einer Verwandlung fest, in der das schicksalhaft tragische Ereignis eines Menschen – seine Erblindung – sich in eine unheimliche Glückseligkeit umkehrt.¹⁹⁹ Die poetisch erhöhte Umgestaltung und Umwertung dieses Vorgangs kann nur so erfolgen, dass das wahre Geschehen, die Verwirrung und Erschütterung, als einzig mögliche Reaktion des Verunglückten, nicht beachtet wird. Denn alles, was uns der fiktive Beobachter dieser Szene beschreibt, ist eine Vision – trotz des real scheinenden Milieus und der konkreten Gestusmomente. Das lyrische Ich, das hier eher die Funktion des Icherzählers einer kurzen Geschichte innehat, täuscht uns durch die Reflexion auf seine betrachtende Position und auf Wahrnehmungen den Wirklichkeitscharakter des Gesehenen vor: „Mir war zuerst“, „da sah ich sie“. Die Metamorphose selbst wird zwar nur in ihren äußeren Erscheinungen erspät, diese lassen aber zugleich auch auf die inneren Abläufe schließen.

Zuerst wird die Andersartigkeit der unbekanntten Frau erwähnt, und zwar in Form von zwei gegensätzlichen Aussagen: Die erste Zeile der ersten Strophe weist auf das Gemeinsame in der Situation hin: „Sie saß so wie die anderen beim Tee.“ Der darauffolgende Satz drückt aber schon die Vermutung über die abweichende Geste der Frau aus: eine scheinbar unwichtige Handbewegung, die jedoch den ganzen weiteren Fortgang der Geschehnisse einführt. Alles, was danach kommt, ist nämlich von Harmonie und Seligkeit erfüllt. Nicht nur die anderen sind heiterer

¹⁹⁷ Vgl. noch: Klima (2018), S. 63–64.

¹⁹⁸ Adrianna Hlukhovich fasst in ihrer umfangreichen Arbeit über dieses Motiv auch die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zusammen. Hlukhovich (2007), S. 69ff.

¹⁹⁹ S. Buddeberg (1955), S. 109.

Stimmung – „man sprach und lachte“ –, sondern auch sie, die ihnen folgte, „verhalten, so wie eine, welche gleich / wird singen müssen“. Ihre Augen glänzen vor Freude, die mit von außen kommendem Licht ersichtlich im Einklang ist. Dieses Glück scheint sogar so groß zu sein, dass es sie richtig beflügelt: Der sie Belauschende hat zumindest den Eindruck, „als ob, nach einem Übergang, / sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen“. Die drei Strophen stellen eine sichtbare Steigerung dar. Lächeln (1. Strophe), singen (3. Strophe) und fliegen (4. Strophe): diese Verben bezeichnen einen immer intensiveren Zustand der Berausung. Wie ist aber dieses elementare Glücksgefühl einer Erblindenden zu erklären? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir gleich auch eine andere Frage stellen, nämlich, ob diese Hochstimmung überhaupt mit irdischem Maße zu messen und mit herkömmlichen Vergleichen zu beschreiben ist.

In jedem Abschnitt finden wir Umstandsbezeichnungen, die wunderbar anmuten. 1. Das Lächeln der Frau „tat fast weh“. Warum? War es so besonders, denn sie lächelte nur „einmal“ (vielleicht am Anfang der Erblindung), und steckte in diesem Lächeln etwas übernatürlich Mächtiges? 2. Man ging durch viele Zimmer, „wie es der Zufall brachte“. Der unbestimmte (labyrinthische) Ort und die (unerwartete) Situation der seltsamen Begegnung wirken – trotz der mehrfach angedeuteten Heiterkeit – einigermaßen beunruhigend. 3. Sie geht langsam, denn „sie brauchte lang als wäre etwas noch nicht überstiegen“. Was ist eigentlich jener „Übergang“, nach dessen Überwindung sie fliegen kann bzw. könnte? Im Text kommt auch der Konjunktiv vor („als wäre“, „gehen würde“) und unterstreicht die Unbestimmtheit der ganzen Situation. Noch auffallender weisen die Konjunktion „als ob“ und das Vergleichswort „so wie“ durch ihre Wiederholung und ihre zentrale Stellung innerhalb der einzelnen Strophen auf einen Schwellen- und Schwebestand hin. Das Wort „Übergang“ setzt zwei Bereiche, zwei Welten voraus: Diesseits und Jenseits oder eine innere und eine äußere Welt. Und als „Grenzgängerin bewegt sie sich in zwei Räumen“.²⁰⁰ Im motivischen Kontext der Rilke'schen Lyrik können wir nicht nur das Vorhandensein beider Gegensatzpaare annehmen, sondern auch ihre inneren Verbindungen. Die Konjunktiv- bzw. Konditionalform schränkt den Erkenntnishorizont des lyrischen Ichs absichtlich ein.²⁰¹ Denn was es sieht, ist nicht nur die empirische Wirklichkeit, sondern zugleich ihre transzendente Erweiterung. Und diese Vision will uns keine Gewissheit, sondern eine Vermutung mitteilen.

²⁰⁰ Hlukhovich (2007), S. 91.

²⁰¹ S. Krummacher (1965), S. 195.

3.2.2 Die Einsicht

Während der Beobachter im Gedicht *Die Erblindende* sich (und uns) eine mögliche Verwandlung vorstellt, zeigt er uns in einem anderen, kaum ein Jahr später entstandenen Werk, *Der Blinde* (I, 541), wie sich die Bereicherung des auf die Innensicht eingestellten Menschen vollzieht. Mit einer Reihe von Vergleichen versucht er, den unsichtbaren Vorgang zu versinnbildlichen und das Unvorstellbare verständlich zu machen.²⁰² Aus einer Außenperspektive und zunächst aus einer großen Entfernung betrachtet, erscheint der Blinde: namenlos, nur als „er“, gleich in die Konstellation von Licht und Schatten gestellt, in der er die „dunkle Stelle“ vertritt. Mit dem Gegensatz von ‚dunkel‘ und ‚hell‘ wird der äußere Lebensbereich des Blinden vergegenwärtigt. In dieser Gegenüberstellung bedeutet die Stadt die Welt des (äußeren) Lichtes, in der sich der blinde Mensch als „dunkler Sprung durch eine helle Tasse“ bewegt. Er geht nicht zügig, sondern zögernd, wahrscheinlich ziellos, im eifrigen Gemenge, jedoch schwingt im Vergleich „wie ein dunkler Sprung“ die Konnotation von einer kräftigen Bewegung mit, ähnlich wie in der Wortwahl: „unterbricht“. Schon im Auftakt, in der ersten Zeile, wird nämlich mit der Aussage „er geht und unterbricht die Stadt“ seine Bedeutung, seine – in der Wirklichkeit nie vorhandene – Macht mit ausgedrückt. Die Absonderung und die krasse Polarisierung zeigen aber deutlich auch die Teilnahmslosigkeit in der irdischen Helle der Stadt, „die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle“.

Von seiner Sonderstellung und benachteiligten Rolle zeugt scheinbar auch die zweideutige Feststellung, dass „auf ihm der Widerschein der Dinge“ zu sehen ist. Der Blinde kann ja nicht Gestalt und Farbe – die äußere Form der Dinge also – wahrnehmen. Er lebt zwar inmitten der Erscheinungen der Welt, aber ohne sie zu verinnerlichen. Sie gehören zwar (auch) zu ihm, denn er stellt ja selbst auch eine Gestalt dar, kann sich aber mit ihnen nicht identifizieren. Deshalb hat auch der Satz – „er nimmt ihn nicht hinein“ – doppelte Bedeutung: Einerseits kann der Blinde die Spiegelungen der Dinge nicht rezipieren, andererseits will er dies auch nicht, weil sie nur den Anschein von den Dingen vermitteln können und nicht deren Wesen selbst. So filtert sein feinspüriges Wahrnehmungsorgan die von außen kommenden Impulse sorgfältig aus und lässt aus dieser Welt nur die wichtigsten und elementarsten durch: „Stille“ und „Widerstand“. Diese zwei Begriffe beinhalten gegensätzliche Eigenschaften, die aber zugleich den Kern der in sich gekehrten Daseinsform konstituieren. Die Stille, das Inbild von Vertiefung, Besonnenheit und überlegener Bescheidenheit, ist nur scheinbar dem Begriff „Widerstand“ entgegengesetzt. In Wirklichkeit drückt dieser ein genauso wichtiges Merkmal derselben Seele aus: die Oppositionskraft der

²⁰² Über die Funktion der Vergleiche in der Lyrik Rilkes s. Hamburger (1976), S. 37.

autonomen Persönlichkeit, die – trotz aller aggressiven Einflüsse der bunten Welt der Äußerlichkeiten – die Werte ihrer souveränen Geistigkeit immer bewahren kann oder zumindest will. Zu ihrem Wesen gehören auch die mit den Infinitivformen „wartend“ und „zu wählen“ formulierten Tugenden: Geduld und Anspruch auf innere Qualitäten. In dieser Attitüde ist – trotz der hohen Ansprüche – nichts von hochmütiger Verschlossenheit. Im Gegenteil: der in einer anderen Welt Lebende wendet sich hingebungsvoll den von ihm Ausgewählten zu. Die typographisch markierte Gliederung und die Strophen verbindenden Enjambements drücken auf adäquate Weise die im ganzen Text pulsierende Spannung aus, die zwischen den beiden Welten vorhanden ist. Die einengende Fokussierung, die allmähliche Konzentration auf die feierliche Geste des einsamen, blinden Menschen löst diesen Gegensatz in seiner inneren Harmonie im letzten Bild des Gedichtes jedoch auf.²⁰³

Fast dasselbe Thema – nur zum Teil in einem anderen und viel größeren Beziehungsfeld – wurde von Rilke schon fünf Jahre früher (im November 1900) in dem ähnlich betitelten Gedicht *Die Blinde* (I, 337) bearbeitet.²⁰⁴ Die Ausgangssituation stellt hier einen Dialog zwischen einem Fremden und einer Blinden dar. Beide Sprechenden sind zwar unbenannt, doch nicht unpersönlich. Die Namenlosigkeit verallgemeinert auch diesmal, die bestimmten Artikel weisen zwar auf konkrete, aber nicht individualisierte Personen hin, wie wir das in der Lyrik Rilkes häufig sehen können.²⁰⁵ Was die zwei Unbekannten miteinander verbindet, ist ihre schicksalhafte Freiheit, dass sie nirgendwo ganz zu Hause sind bzw. dass sie sich auch im Banne einer anderen, unerforschten Sphäre befinden. Für den Fremden bedeutet diese fesselnde Vertrautheit die kosmische Ferne – wie wir es im Gedicht *Der Fremde* sehen können –, für die Blinden-Gestalten Rilkes dagegen die innere Tiefe.

Im Dialog dominiert zwar eindeutig die Rolle der Blinden, insofern sie vor allem über ihre Erfahrungen erzählt, die Position des Fremden bleibt aber auch keine formale, denn er löst schließlich die Einsamkeit der unbekanntes Frau auf, und seine teilnahmevolle Hinwendung hilft ihr, in ihrem eigenen Schicksal auch das Außerordentliche zu erkennen.²⁰⁶ Die Rede ist gleich am Anfang, in medias res, von der Erschütterung der Blinden wegen des Todes ihrer Mutter und von der entfremdenden Kraft des Todes,²⁰⁷ was später in *Orpheus. Eurydike. Hermes* ein zentrales Motiv bilden wird. Hier wird aber die Wirkung verdeutlicht, die die unerträglichen Schmerzen in der ihre

²⁰³ Zur Deutung des Textes s. Hlukhovich (2007), S. 92ff.

²⁰⁴ Das Gedicht kann hier wegen seiner Länge nicht vollständig zitiert werden.

²⁰⁵ Vgl. die Titel: *Der Engel, Das Kind, Die Mutter, Der Knabe, Der Lesende, Die Greisin, Die Liebende* usw.

²⁰⁶ S. Hlukhovich (2007), S. 80f.

²⁰⁷ „Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter.“ (I, 337).

Mutter beweinenen Frau auslösen und die mit der Folge der Erblindung eine erkennbare Ähnlichkeit hat: Die beiden Erschütterungen machen den Menschen offener, indem sie seine seelische Bereitschaft erhöhen und seine Wahrnehmungsfähigkeiten verschärfen und vervielfachen:

Und mein Gehör war groß und allem offen.
 Ich hörte Dinge, die nicht hörbar sind:
 die Zeit, die über meine Haare floß,
 die Stille, die in zarten Gläsern klang, –
 und fühlte: nah bei meinen Händen ging
 der Atem einer großen weißen Rose.

Die Verknüpfung der drei Begriffe (Zeit, Stille und Rose) ist in Kenntnis der Symbolik Rilkes wenig verwunderlich: sie sind ja Schlüsselbegriffe in seiner Lyrik. Die Zeit, der die Dinge – zumindest in ihrer intensiven Aufnahme – enthoben sind; die Stille, die Bedingung für Besinnung und Vertiefung bedeutet, und die Rose, die bei Rilke über ein weitläufiges Assoziationsnetz verfügt und ein Inbegriff der Lebensvollendung ist, wie das im Gedicht *Die Rosenschale* gezeigt wird.²⁰⁸ Die auf Synästhesien beruhenden Paradoxa drücken eine außergewöhnliche Gefühlsintensität aus, die das berauschte Gefühl des Sich-Auflösens in den Dingen bis zum pantheistischen Welterlebnis steigern.²⁰⁹ Deshalb kann die Blinde – trotz ihrer tiefen Schmerzen – sagen: „Ich bin eine Insel und allein. / Ich bin reich.“

Dann folgt, um die Entstehung ihres ‚Reichtums‘ näher zu erklären, eine sowohl aus philosophischer und psychologischer als auch aus ästhetischer Sicht – sogar nach Rilkes Maßstab – einzigartige Beschreibung der Verwandlung der Wahrnehmungsprozesse, wie die sich zum Ausdruck drängenden Gefühle „an den vermauerten Augen“ auf unüberwindbaren Widerstand stoßen und – nachdem „der Weg zu den Augen“ zugewachsen ist – beginnen, ihr eigenständiges, nach innen gekehrtes Leben zu führen.²¹⁰ Und in diesem, vor der Außenwelt verschlossenen Raum geschieht ein Wunder: Die sinnliche Rezeption der Dinge ist vollkommener, die Welt öffnet sich vor der Blinden – auf einer anderen Ebene und in einer anderen Dimension der Wirklichkeit. Alles hat seine Entsprechung: „Ich muß nichts mehr entbehren jetzt, / alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unendlich schön / als Töne.“ Die Schlusszeilen dieses hymnischen Bekenntnisses verkünden den Sieg über den Tod, der nur das äußere Leben nehmen kann, ohne aber das innere Licht zerstören zu können.²¹¹

²⁰⁸ S. Hamburger (1976), S. 32ff.

²⁰⁹ S. Rimbach (1982), S. 129.

²¹⁰ S. Strelka (1960), S. 19.

²¹¹ „Und der Tod, der Augen wie Blumen bricht, findet meine Augen nicht...“ (I, 340).

3.2.3 Die Erhöhung

Das Gedicht *Pont du Carrousel* (I, 277) gehört zu jenen Werken Rilkes, in denen der berühmte Ding-Begriff nicht nur am deutlichsten versinnbildlicht ist, sondern auch mit der humanen Botschaft seiner Bedeutung unmittelbar verbunden wird. Der Anblick eines blinden Mannes auf der Brücke, diese an sich prosaische Situation, evoziert eine tiefgründige Vision von einer anderen Welt- und Wertordnung, die erst in der Geste der Verinnerlichung wahrnehmbar ist. Die vielschichtigen – unmittelbaren und über symbolische Tragweite verfügenden – Assoziationen, die mit der Gestalt des blinden Mannes verknüpft werden, eröffnen uns nämlich einen überraschend neuen Horizont. Der blinde Mann verkörpert nicht mehr den mitleidsbedürftigen Behinderten, der durch seine körperliche Benachteiligung aus dem Leben zum größten Teil ausgestoßen ist, sondern er wird in den Mittelpunkt des Weltalls gestellt, wenn auch mit der Einschränkung „vielleicht“. So wird der arme, einsame Mensch – zumindest potenziell – „zum Maß aller Dinge“ erhöht.²¹²

Diese zur Apotheose führende Umwertung wird durch eine meisterhaft konstruierte Steigerung ermöglicht. Die Erhöhung des unbekanntenen Mannes beginnt mit einem Vergleich: „grau wie ein Markstein namenloser Reiche“. Die Attribute „grau“ und „namenlos“, die den Substantiven vorangehen, scheinen die Unbedeutsamkeit des Blinden hervorzuheben, und in der Tat ist er ein Alltagsmensch, genauer: in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht einmal das. Die Substantive selbst haben aber schon etwas Bemerkenswertes und Schwerwiegendes an sich, denn ein Markstein hat ja eine wichtige, aufmerksamkeitsweckende Funktion, auch wenn er grau ist, und das Wort „Reiche“ erweckt in uns zwangsläufig die Assoziation von Macht und Ansehen, trotz der Namenlosigkeit. Worin seine Stärke eigentlich besteht, das erklären jene beiden Sätze, die die Beständigkeit als wesentlichste Eigenschaft des Blinden hervorheben: „er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“. Diese Standhaftigkeit verbindet den Menschen mit dem namenlosen Ding, das der fortwährenden Veränderung und sogar der notwendigen Vergänglichkeit trotzt und das Ewig-Gültige repräsentiert.²¹³ So wird das unglückliche und sterbliche Wesen zum kosmischen Mittelpunkt stilisiert.²¹⁴

Die Gegenüberstellung von ‚irdisch kurzlebig‘ und ‚kosmisch ewig‘ wird durch weitere Gegensätze vertieft. In die Paradigmenreihe „grau“ – „namenlos“ gehört auch das Adjektiv „still“, das aber schon eindeutig eine positive Konnotation hat, indem es als Attribut von ‚Tiefe‘ nicht bloß die

²¹² S. Heinz (2008), S. 187.

²¹³ „Durch die Gleichsetzung des Blinden mit dem ‚Ding‘ (‚Kunst-Ding‘) rückt Rilke an die künstlerische Problematik näher heran.“ Hlukhovych (2007), S. 87. Diese Feststellung von Hlukhovych trifft zwar zu, der Dingbegriff Rilkes ist aber auf das „Kunst-Ding“ keineswegs einzuschränken. Auch hier nicht.

²¹⁴ S. Rolleston (1970), S. 185.

Unauffälligkeit, sondern auch das unsichtbar Wesentliche mit andeutet. In der Tat: die verbale Darstellung der Dynamik – „irrt und rinnt und prunkt“ – weist hier auf eine vergeblich-vergängliche und eitle Bewegung hin, die das Bleibende nicht berührt. Die Überlegenheit des Blinden besteht gerade darin, dass er sich nicht zu rühren braucht, weil er den Mittelpunkt der Gestirne darstellt. Seine Zentripetalkraft schöpft sich aus dem Gewicht der ethischen Werte, die nicht von der Welt des Scheins sind.²¹⁵ Der „unbewegliche Gerechte“ kann deshalb als Wegweiser (als „Markstein“) fungieren und wirken. Er allein kann den sich auf „wirren Wegen“ Irrenden den richtigen Weg zeigen, der in die Unterwelt führt. Er wird sogar als deren Eingang apostrophiert. Diese Unterwelt ist jedoch nicht mit dem düsteren Schattenreich, mit dem Tod, identisch. Sie ist vielmehr der Gegenpol zu der „oberflächlichen“ Welt, der neue Dimensionen vor uns eröffnet.

Warum gerade ein Blinder? Wenn er als „dunkle[r] Eingang“ bezeichnet wird, so bezieht sich das Adjektiv kaum auf das Todesreich, sondern viel eher auf die entscheidende Fähigkeit des Blinden, nämlich, dass er zwar die Außenwelt – zusammen mit ihrer Oberflächlichkeit – nicht sehen kann, dafür aber über eine erweiterte Innensicht verfügt. So wird die körperliche Behinderung in der Deutung Rilkes zur Vervollkommnung der inneren Welt, die den Menschen zugleich in die Unterwelt, ins Reich der „Gerechten“, hinüberführen kann. Die negative Bedeutung des Adjektivs „dunkel“ wird also umgewertet: Das Wort bezeichnet weder die Unfähigkeit zu sehen, noch das Fehlen des Lichtes, sondern weist umgekehrt auf eine andere Sphäre hin, in der das Licht nicht mehr physikalischer Natur ist. Durch diese metaphysische Umdeutung des Schicksals des Blinden wird seine individuelle und gesellschaftliche Behinderung gewiss nicht aufgehoben, nur seine Existenz – auf eine andere, unbekanntere Ebene transponiert – unter ganz anderen Dimensionen beleuchtet.²¹⁶ Dies ist kein Trost, sondern eine Erklärung. Der Blinde bleibt dadurch, dass er die unsichtbare Innenwelt intensiver erlebt, zwar für das „oberflächliche Geschlecht“ unauffällig „grau“, gehört aber zur Welt der „Dinge“, die dem Leben durch ihre Beseelung und Dauerhaftigkeit Essenz verleihen.

3.3. *Bewegungsformen des Daseins*

Es ist auffallend, wie oft die Symbolik der Daseinsbeschreibung und -deutung in der Lyrik Rilkes den räumlichen Bewegungsformen folgt. Eine Erklärung dafür ist im visuellen Charakter der ästhetischen Wahrnehmung seiner Poesie zu suchen. Eine tiefgründigere Ursache liegt aber in der

²¹⁵ So wird „aus dem kosmologischen Mittelpunkt gleichzeitig eine moralische Instanz gewonnen“. Heinz (2008), S. 187.

²¹⁶ „Im Gedicht wird somit ein transzendentes Bild der Blindheit geboten.“ Hlukhovich (2007), S. 87. S. auch Störmer (2000), S. 160.

Daseinserfahrung selbst, die sich zwar größtenteils in bekannte philosophische und literarische Traditionen des 19. Jahrhunderts einordnen lässt, jedoch auch unverkennbare Merkmale der dichterischen Individualität aufzeigt.

Die ‚Choreografie‘ der poetischen Bewegungen richtet sich sowohl nach dem Willensprinzip von Schopenhauer und Nietzsche als auch nach dem Naturgesetz und stellt in den hier behandelten Texten mit einer Ausnahme die monotone Kreisform der ‚ewigen Wiederkehr‘ dar. Ob die Kreisbewegung eine horizontale oder vertikale Richtung hat, entscheidet die im Gedicht symbolisierte Daseinsform. Interessanterweise verweisen die fünf Gedichte *Der Panther* (1902), *Spanische Tänzerin* (Juni 1906), *Das Karussell* (Juni 1906), *Römische Fontäne* (8. Juli 1906) und *Die Treppe der Orangerie* (Mitte Juli 1906), die in chronologischer Reihenfolge interpretiert werden, auf einen Vergeistigungsprozess, der von einer elementar-instinktiven zu einer ästhetisch-sublimierten Daseinform führt.

3.3.1 Die blinde Kraft der Mitte

Eines der bekanntesten Rilke-Gedichte, *Der Panther* (I, 469), gehört wohl auch heute noch trotz seiner zahlreichen Interpretationen zu den schwierigsten Texten aus der mittleren Periode des Dichters. Jede der drei Strophen exponiert eines der eng zusammengehörenden zentralen Motive: in der ersten wird die Determiniertheit des Daseins hervorgehoben, in der zweiten das Lebensprinzip als determinierende Kraft und schließlich in der dritten die zeitweilige Aufhebung dieser kausalen Beziehung. Das ästhetisch überraschende Element, das auch die Aussagekraft der Textsemantik weitgehend bestimmt, ist vor allem in der ungewöhnlichen Perspektivierung zu suchen.²¹⁷ Sie ist sogar zweimal, in der ersten und in der dritten Strophe, mit visuellen Kunstgriffen verbunden, die in erster Linie aus der Filmtechnik bekannt sind. In den Anfangsbildern besteht diese Wirkung in der optischen Täuschung, die sich aus der Verwechslung der Bewegungssubjekte ergibt.²¹⁸ Der Eindruck, als ob sich die Gitterstäbe beim Vorbeigehen bewegten, kommt vom inneren Blickwinkel des Panthers, der die Außenwelt wahrnimmt. Das aber hängt schon unmittelbar mit der Hauptproblematik des Werkes zusammen: der Projektion des menschlichen Bewusstseins in die Perspektive des Tieres.²¹⁹ Die Innensicht, die in der anthropomorphischen Fiktion des Textes

²¹⁷ Helmut Naumann spricht von „zweifache[r] Richtung des Schauens“: „Der schauende Dichter erfasst das Schauen des Tieres“. Naumann (1991), S. 157. Andreas Böhn sieht da den Unterschied zwischen „subjektiver Aktivität und objektivem Vorgang“. Böhn (2001), S. 152.

²¹⁸ Zur „optischen Täuschung“ s. Kaiser (1996), S. 165.

²¹⁹ Klaus-Dieter Hähnel spricht von „einer deutlicheren ‚Subjektivierung‘ des Panther-Bildes“. Hähnel (1982), S. 26.

zugleich einen reflektierten Bewusstseinszustand ermöglicht, stellt die Begrenzung der subjektiven Perspektive als Grenze der Welt dar.²²⁰

Diese Textperspektive ermöglicht drei philosophische Deutungen. Erstens nimmt sie eine agnostische Position ein, die auch in der Konjunktivform („gäbe“) ausgedrückt wird und welche mit der Negation zumindest die Unerforschbarkeit der Welt suggeriert. Zweitens steht die Aussage – „Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt“ – der Hauptthese der Phänomenologie nahe, dass es in der Welt der Phänomene ‚kein Dahinter‘ gibt. Und drittens deutet die Situation eine Daseinslage an, in der das pure Sein – ähnlich wie in der Existenzphilosophie – in die Welt hineingeworfen wird. Aus rein psychologischer Sicht könnte man auch von einem eingegengten Bewusstseinshorizont sprechen, der unmittelbare Folge des erschöpften Zustandes ist, in dem sich das in seinem engen Käfig herumlaufende Wildtier befindet.²²¹ Die ersten beiden Zeilen unterstreichen gerade diese Wahrnehmungsunfähigkeit bzw. Abstumpfung des abgehetzten Wesens: „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, daß er nichts mehr hält.“

Welche Deutungskomponente man auch hervorhebt: im vorherrschenden Bild dieser Texteinheit ist die Käfig-Symbolik nicht zu umgehen. Trotz der konkreten Situation, die durch den pragmatischen Hinweis des Untertitels – *Im Jardin des Plantes, Paris* – noch bestätigt wird und die das Eingesperrtsein als einen von außen kommendem Zwang darstellt, lässt der Kontext des Gesamtstückes keinen Zweifel daran, dass die Gefangenschaft auch von innen bedingt ist. Wenn die Grenzen zwischen dem Mikrokosmos des Käfigs und dem Makrokosmos der weiten Welt aufgehoben werden durch die Annahme, es gäbe nur eine Welt, nämlich diejenige innerhalb der „tausend Stäbe“, dann wird die ganze Welt zu einem Gefängnis. Die Existenz lebt folglich in ihrer eigenen ewigen Gefangenschaft.

Wodurch sie in dieser Gefangenschaft gehalten wird, auf diese Frage gibt die mittlere Strophe Antwort:

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

²²⁰ Eine ähnliche Perspektive ist auch im Gedicht „Der Hund“ zu beobachten. S. Duhamel (1987), 40f.

²²¹ Etwa so, wie Gerhard Kaiser das Gedicht deutet: „Der Panther‘ zeigt die Beschädigung und Einschließung der narzißtischen Existenz“. Kaiser (1996), S. 174.

Der Wille, der sowohl bei Schopenhauer als auch bei Nietzsche ein alles bewegendes Lebensprinzip bedeutet, wird hier beim Namen genannt. Nicht nur der äußere Umstand zwingt das Tier zu einer fortwährenden Kreisbewegung, vor allem die innere Kraft hält es in Bann. Von diesem überwältigenden Magnetismus, der den Panther gefangen hält, zeugen die Merkmale seines ungebändigten Herumlaufens: dass er „sich im allerkleinsten Kreise dreht“ und dass es „wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte“ erscheint.²²² Dem adäquaten Ausdruck dieses gesteigerten Zustands dient die Vertauschung von Ursache und Wirkung bei dem Attribut „betäubt“ im Abschlussvers der zweiten Strophe. Denn nicht der Wille ist „betäubt“, sondern das Tier durch die betäubende Ausstrahlung des Willens. Die gewaltige Spannung dieser Verseinheit ist schon durch die zusammengesetzte Gegensatz-Konstruktion der ersten Zeile markiert. Einerseits stehen hier die zwei adjektivischen Syntagmen „der weiche Gang“ und „starker Schritte“ in Opposition, andererseits wiederholt sich dieser Gegensatz auch innerhalb des Adjektivpaars „geschmeidig starker“. In beiden Fällen werden die bedrohlichen Eigenschaften des Raubtiers bezeichnet. Diese Spannung, die eigentlich schon aus der natürlichen Beschaffenheit des Panthers folgt, wird durch die Kraft erhöht, die der Wille erzeugt und mit der er das Tier in seiner Macht hält.²²³ Der Wille als Lebensprinzip, das den Raum und die Form der Bewegung aller Wesen bestimmt, widerspricht der Freiheit, über die man zu verfügen meint. Mit Hilfe des seltsamen Bildes, dass der Tanz des „betäubten“ Tieres einen engeren Kreis beschreibt, als der Raum einnimmt, dessen Grenzen die Stäbe markieren, kann man nun auch das Käfig-Symbol besser verstehen: Die Gefangenschaft in der Existenz ist durch das innere Wesen bestimmt, und das Gitter von außen bedeutet nur eine zusätzliche Einschränkung.

Die düstere Symbolik des Gedichtes wird jedoch in der letzten Strophe etwas gemildert. Der mit der Adverbialbestimmung „nur manchmal“ eingeleitete Satz hat trotz der doppelten Einschränkung eine konzessive Bedeutung. Mit der zeitweiligen Öffnung des „Vorhangs“ entsteht nämlich ein Durchlass nicht nur an der Pupille, sondern auch an der Wand des Gefängnisses. Die ganze Metaphorik des Abschlussteils hebt den lückenlosen Determinismus der Existenz wieder auf, indem sie gleichzeitig den symbolischen Weg von außen nach innen, vom Objekt zum Subjekt, vom Raum der Stäbe zum Ort der Gefühle zulässt. Das Bild, das durch die Öffnung zum Herzen gelangt, ist zugleich Symbol der Besinnung oder zumindest der weiteren Erfahrung, die dem Blick mehr Einsicht ermöglicht. Der Blick, der im Auftakt des Gedichtes durch das „blinde Spiel“ (*Das Karussell*, I, 491) des Willens so betäubt ist, „daß er nichts mehr hält“, erfüllt in seltenen Momenten

²²² S. Jayne (1972), S. 66f.

²²³ Gunnar Decker sieht in diesen Bildern die „Utopie des dionysischen Traums“. Decker (1996), S. 51.

doch seine eigentliche Funktion: die innere Wahrnehmung. Und wie das Herz dem unreflektierten Willen gegenübergestellt wird, so steht die „angespannte Stille“ der besessenen Bewegung gegenüber.²²⁴

3.3.2 Die gezähmte Natur

Genauso elementar, aber auf einer höheren Ebene, manifestiert sich das Lebensprinzip im Gedicht *Spanische Tänzerin* (I, 491). Die Erhöhung findet auf komplexe Weise statt. Die Erscheinungsform der Lebensdynamik ist nicht die rohe Kraft eines Wildtiers, sondern die bewusste Choreografie einer Tänzerin. Die faszinierende Spannung ergibt sich folglich diesmal nicht aus dem blinden Determinismus des Lebenswillens, sondern aus dem Kunstwillen, der die primäre Lebenskraft neu schafft und nach ästhetischen Prinzipien umformt.²²⁵ Während der Panther von der auch in ihm selbst wohnenden Natur vollkommen abhängig ist, hält der Mensch die Natur unter Kontrolle, lenkt sie sogar, indem er sie bändigt, ohne sie eliminieren zu wollen oder zu können. Die ästhetische Formgebung bedeutet auch in der Vorstellung der Tänzerin eine zweifache Herausforderung des Geistes der Natur gegenüber, insofern sie ihre Wirkung einerseits aus der Natur schöpft, andererseits aber aus der Gestaltungskraft, die den primären Stoff künstlich verwandelt. Es fragt sich jedoch, welche Quelle der ästhetische Wille hat, ob seine Energie nicht selbst, zwar auf anderen Wegen, auf die primäre Kraft zurückzuführen ist. In der Absonderung und Andersartigkeit der ästhetischen Erscheinung sind jedenfalls die beiden Kräfte vorhanden, die gezähmte und die zähmende, die sich einander entgegen spannen und die Spannung aufrechterhalten.

Von der Differenz der Natur- und Kunstdynamik zeugen nicht nur die unvergleichbaren Bewusstseins Ebenen, auf denen sich Tier und Mensch befinden, sondern im Zusammenhang damit auch die Unterschiede in der Bewegungsart. Der eintönigen und ermüdenden Kreisbewegung des Panthers steht die vibrierende und kaum nachvollziehbare Tanzkunst der Frau gegenüber. Der „Tanz von Kraft um eine Mitte“ des Panthers findet nur auf der horizontalen Ebene statt, während die Tanzbewegungen der spanischen Tänzerin sich sowohl horizontal als auch vertikal erstrecken. Diese komplexe Bewegungsform weist auf die bewusste künstlerische Intention hin, die eine umso höhere Wirkung erzielt. All diese Momente beweisen, dass die *Spanische Tänzerin* das Kunstbewusstsein sowie die bewusste und selbstbewusste Künstlergestalt feiert, die mit ihrem perfekten Tanz die Essenz des Lebens und die Erfüllung der allbesiegenden Leidenschaft darstellt. Das Motiv der Flamme, dessen Bildvariationen den ganzen Text umspannen, symbolisiert im

²²⁴ S. noch die ausführliche, sprachanalytische Interpretation des ganzen Textes von Baldauf (1987), S. 55–68 und die Deutung von Malay (2018), S. 16–19.

²²⁵ S. Jayne (1972), S.70.

weitesten Sinne die überwältigende Macht des pulsierenden Lebens selbst, in einer engeren Bedeutung steht es aber wohl (auch) für die Liebesleidenschaft.²²⁶ Da es sich zugleich um eine Kunstaufführung handelt, fallen die drei Bedeutungskomponenten notwendigerweise zusammen. Genauer genommen: im Tanz, der zweifellos die sinnlichste Kunstform ist, lösen sich Leben und Liebe auf, andererseits werden Leben und Liebe durch die Kunstgestaltung ‚beseelt‘, das heißt ihre Sinnlichkeit behaltend, gleichzeitig vergeistigt.

Die Rahmensituation bilden zwei Gestusmomente: einerseits das Bild von der Hand, die ein Zündholz hält, in der ersten Zeile, andererseits das Schlussbild in der letzten Zeile, wo die Flammenreste mit Füßen gestampft und gelöscht werden. Diese betonte Markierung des Anfangs und des Endes der Kunstaufführung, die der Tanz in einer primären Form darstellt, hebt den Kunstwillen hervor und dessen absolute Herrschaft über das von ihm geschaffene Produkt. Auch diese ausdrückliche Abrundung zeugt also von dem bewussten Formprinzip. Die Bewegungsreihe der Tänzerin hat einen genauso spektakulären Anfang wie ein außergewöhnlich effektvolles Ende. Die beiden Gesten weisen aber darüber hinaus auch auf die Plötzlichkeit hin, mit der das einmalige Erlebnis beginnt und dann aufhört. Dass die eigengesetzliche Inszenierung auch willkürliche Momente beinhaltet, wird schon früher in der Beschreibung des erotischen Spiels mit dem Rock angedeutet: „Und dann: als würde ihr das Feuer knapp, / nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab / sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde“. Die Gesten der Tänzerin werden als „herrisch“ und ‚hochmütig‘ bezeichnet. Was aus der Sicht der Frau für bewusstes Spiel gehalten werden kann, erscheint den Zuschauern als unberechenbare Willkür. Ähnlich ist es im menschlichen Schicksal, wo einen das Leben und die Liebe sowie ihr Auslöschen gleichfalls so unkalkulierbar treffen.

Da die Textperspektive die ganze Produktion aus dem Blickwinkel des Beobachtenden sehen lässt, wird das Erlebnis der Bewunderung beibehalten. Die Faszination gilt vor allem der Virtuosität der Tänzerin, mit der sie nicht nur ihren Körper, sondern auch ihr Kleid bewegt. Während die Frau in einem Kreis von magischer Kraft flattert, steigern ihre Handbewegungen die Tanzdynamik in horizontaler und in vertikaler Richtung. Wie sie ihr Kleid immer wieder mit rasender Schnelligkeit hochhebt und ebenso schnell zu den Füßen herunterlässt und es dabei „mit gewagter Kunst“ dreht, all das erzeugt einen blendenden Effekt, der das auflodernde und erlöschende Feuer assoziieren lässt.

In dem vierteiligen Gedicht entwickeln die einzelnen Strophen – parallel zum steigenden und fallenden Rhythmus des Tanzes – die Feuersymbolik zur Versinnbildlichung der Dreiheit von

²²⁶ S. Gerok-Reiter (1996), S. 204.

Leben, Liebe und Kunst. Zunächst wird in der ersten Strophe auf den Beginn und die Beschleunigung des Tanzes fokussiert. Der zweite Teil, der nur aus einer einzigen Zeile besteht, hebt gerade durch seine typographische Absonderung und Kürze den exceptionellen Augenblick der Verwandlung hervor, in der das herrliche Bild auf eine symbolische Ebene transponiert wird: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“²²⁷ Von nun an tritt die Feuer- und Flamme-Metapher mit ihren symbolischen Konnotationen an die Stelle des Tanzes, ohne deren sinnlichen Charakter zu verlieren. Im Gegenteil: Das in eine Flamme verwandelte Kleid, das durch metonymische Verbindung zugleich auch den Körper der Tänzerin mit evoziert, kann gerade durch diese doppelte Wirkung die Leidenschaft selbst symbolisieren. Die Bilder in der dritten Strophe zeigen dann die Übermacht des Feuers, dessen Flammen – die nackten Arme – „wie Schlangen die erschrecken“ erscheinen. Wir wissen aber, dass die Schlangen nicht nur Angst einflößende Tiere sind, sondern auch Symbolwesen der Versuchung, was wiederum die Macht der gefährlichen Leidenschaft beweist.

Es ist auffallend, dass gerade der Abschlussteil mit der Schilderung des Erstickens der Flammen am umfangreichsten ist. Bestimmt nicht deshalb, weil die Agonie des Rausches mehr Aufmerksamkeit verdiente als seine Vollendung, denn das würde weder zum Hauptthema noch zum Grundton des Gedichtes passen. Was in diesem Textteil hervorgehoben wird, ist eigentlich die spannende Situation des Zweikampfs zwischen der Tänzerin und ihrer ‚Flamme‘, das heißt zwischen der Künstlerin und ihrer Kunst bzw. ihrem Kunstwerk. Das geschaffene Produkt, das Werk, scheint sich zu verselbständigen und seiner Urheberin zu trotzen. Dieses Motiv kommt auch in anderen Gedichten Rilkes vor, am deutlichsten in den Zyklusstücken *Der Alchimist*, *Der Reliquienschrein* und *Der Goldschmied*. Im Gegensatz aber zu diesen Texten, in denen die Eigenständigkeit des Werkes auf seine Vollkommenheit zurückzuführen ist, die der Künstler erst durch mühsame Formung und Beseelung des rohen Stoffes erreicht, ist in *Spanische Tänzerin* der bezähmende Stoff selbst schon lebendig. Deshalb will er sich nicht ergeben:

und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
 und flammt noch immer und ergiebt sich nicht –.
 Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
 grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
 und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.

²²⁷ Das ist hier auch „der Augenblick des ‚Umschlags‘“, von dem Fülleborn spricht und der mit dem Wort „plötzlich“ signalisiert wird. Fülleborn (1997), S. 178.

Jedoch: die souveräne Aufführung und die perfekte Choreografie, die auch auf die kleinsten Details achtet, zeigen nicht nur die Macht der Leidenschaft, sondern auch die Macht der Kunst, die allein fähig ist, diesen Lebensrausch authentisch zu vergegenwärtigen.²²⁸

Wie eng das Tanz-Motiv bei Rilke mit der Kunst verbunden ist, davon zeugen auch weitere Texte. So schreibt er in seinem Essay *Über Kunst*: „Und der Künstler ist immer noch dieser: ein Tänzer, dessen Bewegung sich bricht an dem Zwang seiner Zelle. Was in seinen Schritten und dem beschränkten Schwung seiner Arme nicht Raum hat, kommt in der Ermattung von seinen Lippen [...] (RSW 434).²²⁹ Sogar im Spätwerk, in *Sonette an Orpheus* wird die Tänzerin gerühmt, deren Kunst der Vergänglichkeit trotzen kann: „Tänzerin: o du Verlegung / alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.“ (II, 266)²³⁰

3.3.3 Die Kreisbewegung des Lebens

Das Sein, dessen Bewegungsform auch von Rilke als Kreislauf erkannt und gezeigt wird, erscheint in seiner vollen Komplexität und faszinierenden Widersprüchlichkeit wohl am besten in *Das Karussell* (I, 490). Die lyrische Situation ist auch dieses Mal ein konkretes Bild, der Anblick der beliebten Volksfestunterhaltung, die ihre explizite Symbolfunktion erst im Abschlussteil erhält, die aber durch den ganzen Text bedingt ist. Zur Vertiefung der Textsymbolik trägt zugleich und noch mehr die doppelte Perspektivierung bei, die die bunte Szene aus zwei Blickwinkeln sehen lässt: sowohl aus der Sicht der selbstvergessenen kindlichen Freude, als auch vor dem Wahrnehmungshorizont des Déjà-vu-Erlebnisses der erwachsenen Welt.²³¹

Das Gedicht gliedert sich in zwei ungleiche Teile: in den ersten sechs Strophen dominieren die visuellen Erlebnisse der plastisch umrissenen Bilder eines sich bewegenden Karussells, während in der letzten Strophe die reflektierenden Elemente die Oberhand gewinnen. In beiden Teilen ist das Präsens die alleinherrschende Zeitform, was im Hauptteil das Gegenwartserlebnis des beschriebenen Anblicks betont bzw. im Abschlussteil die Allgemeingültigkeit der summierenden Gedanken suggeriert.

²²⁸ Park kommt in ihrer ausführlichen Interpretation dieses Textes zur Schlussfolgerung: „Das Gedicht *Spanische Tänzerin* will selbst zum Tanz werden, in dem der Gegenstand des Gedichts in sprachlicher Bewegung aufgeht.“ Park (2008), S. 183.

²²⁹ Oesterle schreibt über die „kontroverse Konstellation“ der Tanzkunst in der Romantik: „Auf der einen Seite gehört die Tanzkunst durch ihre exzeptionelle Verbindung von Wort, Ton und Gebärde zur ‚Ur-Kunst‘, ist also somit zugleich durch ihr Bündnis mit Poesie und Musik ‚der Kern der sämtlichen Künste‘, auf der anderen Seite ist die Tanzkunst genau durch diesen ‚unheilbaren Akt‘ der ‚untrennbaren‘ Anbindung an Poesie und Musik zu der Rolle einer ‚untergeordneten Kunst‘ verdammt.“ Oesterle (2015), S. 17. Rilkes Gedicht beweist allerdings die „Gleichrangigkeit“ der Tanzkunst.

²³⁰ Vgl. dazu noch: Hallensleben (2007), S. 444 und die Interpretation von Pablo Villadangos (1999), S. 29–30.

²³¹ Sabina Becker weist zwar auch auf die „Multiperspektivität“ hin, sie deutet aber den „Perspektivenwechsel aus dem Aspekt der modernen Welt. Becker (2004), S. 52.

Die Tiere auf dem Karussell erwecken den Eindruck oder eher die Illusion der Lebendigkeit, weil ihre Attribute, mit der einzigen Ausnahme des Elefanten, wenn nicht gerade das wahre Naturerlebnis, so zumindest dessen Vergegenwärtigung in einem urbanen Milieu, etwa im Zoo oder im Zirkus, markieren. Die Pferde sind „bunt“, der Löwe ist „böse“, und der Hirsch sieht „ganz wie im Wald“ aus. Diese poetische Täuschung entspricht vollkommen der Kinderfantasie, die auch die reale Umgebung in eine Zauberwelt verwandelt und die leblosen Gegenstände beseelt. Aus dieser Perspektive erscheint die kleine geschlossene Welt des Karussells als Symbolbild des Lebens, dessen Buntheit und Abenteuerlichkeit, Geheimnisse und Gefahren durch das Spielzeug überschaubar gemacht und so auch verharmlost werden.

Die Einbildungskraft des schöpferischen Geistes nimmt einen gegensätzlichen Weg, indem sie dieses Spiel als Sinnbild des Seins erkennt und uns darlegt. Die Kreisbewegung dient also nicht nur als entzückendes Spiel mit uneingeschränkten Freuden, die das Dasein harmonisch abrunden, sondern auch als Metapher für die ‚ewige Wiederkehr‘, deren Ziellosigkeit uns entmutigt. Die dreimalige Wiederholung der Zeile „und dann und wann ein weißer Elefant“ verweist folglich nicht nur auf das konkrete Bild der immer in neuer Runde auftauchende Tierfigur, was das visuelle Erlebnis des von außen Betrachtenden imitiert, sondern auch auf die Déjà-vu-Erfahrung, die einem gerade den Reiz der Neuigkeit nimmt. Sowohl der Textrhythmus als auch die typographische Anordnung der Verseinheiten zeugen von der Ambivalenz der doppelten Perspektivierung. Während nämlich die längeren Strophen des ersten Teils hauptsächlich die spannenden Augenblicke der Miterlebnisse schildern, fallen die getrennt stehenden beiden Wiederholungen – „Und dann und wann ein weißer Elefant“ – durch ihre Monotonie auf. Diese Dichotomie wird auch durch die Gegenüberstellung der bunten Farbenwelt von Rot und Blau und des eintönigen Weiß unterstrichen. Die grellen Farben charakterisieren eindeutig das Kinderreich: Auf dem Hirsch sitzt ein „blaues Mädchen“, und auf dem roten Löwen „reitet weiß ein Junge“. Von dieser Sphäre hebt sich der Elefant nicht nur rein optisch ab, sondern auch durch das Alleinsein. Auch in der kontrastierenden Verwendung von Verbalstil und Nominalstil ist dieser Unterschied zu beobachten. Sowohl die Spielzeugtiere als auch ihre kleinen Reiter sind, worauf die Verben verweisen, in Aktion:

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Sogar die Aufregung, die das berausende Spiel begleitet, ist mit dem assonanten Adjektivpaar „weiß“ – „heißen“ ausgedrückt. Von der Dynamik dieser autonomen Kinderwelt weicht der funktionslose Leerlauf der Kreisbewegung ab, dessen Leblosigkeit die syntaktische Nominalisierung verdeutlicht, denn zwar bewegt sich auch der Elefant, aber er spielt nicht mit. Da die anderen Tierfiguren durch Anthropomorphisierung in eine fingierte Märchenwelt transponiert werden, deren Lebendigkeit dem mechanischen Kreislauf keineswegs entspricht, ergibt diese Perspektive eine Steigerung, die das Leben imitiert und dessen Schönheit andeutet. Und doch, trotz dieser symbolischen Botschaft der Daseinsfreude, bleibt auch das dingliche Bild des Karussells aufrechterhalten. Es stellt nämlich gleichzeitig die Partialität und die Geschlossenheit einer Welt dar, die nicht mit der Unendlichkeit des Makrokosmos zu verwechseln ist. Denn das Bild in der fünften Strophe von den Mädchen, die „diesem Pferdesprunge / fast schon entwachsen“ sind, weist über die Enge des ‚magischen Kreises‘ hinaus: „mitten in dem Schwunge / schauen sie auf, irgendwohin, herüber“. Animiert oder sogar berauscht durch den Schwung des Karussells begnügen sie sich nicht mehr mit dem engen Kreis, den das Spiel ermöglicht: Sie blicken weiter, „irgendwohin“ in die ungewisse Ferne, verträumt und wohl sehnsuchtsvoll. Die Metaphorik dieses einzigen Gestusmomentes involviert die Annahme, dass es auch eine andere Welt gibt, was noch eine dritte Perspektive im Text öffnet, deren Bedeutung aber am besten erst mit der Symbolik der letzten Strophe zu deuten ist.

Im letzten Teil erscheinen nochmals alle wichtigen Motive, ähnlich wie im Schlusssatz eines Musikstückes, wo die Hauptthemen nacheinander kurz erklingen, dieses Mal aber nur ansatz- und andeutungsweise und das Gesamterlebnis quasi zusammenfassend. Die einzelnen Bilder, die in den vorangegangenen Versen trotz der ständigen Bewegung noch klare Konturen haben, werden in Stimmungseindrücke zusammengerafft und auf eine reflektierende Ebene transponiert. Zur ästhetischen Kohärenz des Textes gehört, dass das kontemplative Element mit dem sinnlich Metaphorischen untrennbar verschmolzen ist.

Die Reflexion, die den Anblick des Karussells begleitet, hebt die Grenzen zwischen dem erlebbaren Mikrokosmos und der Erahnung des Makrokosmos, zwischen Gegenstand und Symbol auf. Der Augenblick wird an der Zeitlosigkeit und die Daseinserfahrung am Telos gemessen. Diese tiefsinnige Paradoxie liegt dem poetischen Fazit zugrunde, dass das Unbedingte, das Elementare auf einer anderen Ebene als Bedingtes bezweifelt wird. Zwei in der Fin-de-siècle-Zeit vorherrschende geistige Richtungen kommen in dieser komplexen gedanklichen und gefühlsmäßigen Attitüde des Textsubjektes zum Vorschein. In den ersten beiden Versen sowie im letzten werden einige der Grundgedanken von Schopenhauers und Nietzsches Lebensphilosophie

formuliert. Schopenhauer spricht in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* von der „Grundlosigkeit des Willens“, der das Lebensprinzip darstellt und der Zeit und dem Raum enthoben ist. Die Person, das Individuum ist nur Erscheinung und als solche der Zeit-Raum-Dimension sowie der Kausalität zugehörig. Der Philosoph hebt auch hervor, „daß die *Erscheinung* des an sich grundlosen Willens doch als solche dem Gesetz der Nothwendigkeit, d. i. dem Satz vom Grunde unterworfen ist“.²³² Die pessimistische Lehre Schopenhauers von der Grundlosigkeit und Determiniertheit des Seins findet eine nihilistische Bestätigung bei Nietzsche – mit der Ergänzung der Formel von der Kreisbewegung:

Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!²³³

Auch wenn wir wissen, dass Nietzsches Philosophie mit ihren lebensbejahenden Gesten die Schopenhauersche Grundidee zu überholen versucht, bleibt das Bild der ‚ewigen Wiederkehr‘ eine schmerzhaft beklemmende Einsicht in das menschliche Dasein, dessen Symbol bei Rilke das Karussell darstellt, denn es „kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel“. Und der Mensch, der durch das „atemlose blinde Spiel“ des Lebens geblendet ist, macht den Rausch erregenden Kreis ahnungslos mit. Jedoch, trotz dieser düsteren Erkenntnis, ist die gewinnende Schönheit des Bildes nicht zu leugnen. Denn das impressionistische Erlebnis des Augenblicks, in dem sich – wenn auch nur für eine so kurze Zeit – der unendliche Reichtum des triumphierenden Lebens zeigt, deutet den Sinn des Daseins, die Erfüllung der ewigen Gegenwart an. Diese Sehnsucht durchdringt die ganze lyrische Situation: in dem flüchtigen Moment die faszinierende Schönheit des Lebens zu ergreifen und zu bewahren. Die Perspektive des Schlussteils lässt die Konturen verschwimmen: Nochmals wird die bunte Welt heraufbeschworen, dieses Mal werden aber nur die Farben aufgezählt, ohne die Figuren zu erwähnen, die sie kennzeichnen: „Ein Rot, ein Grün, ein Grau“. Wie hier die Metonymie, so markiert in den nächsten beiden Zeilen die Synekdoche die glückliche Kinderschar: „ein kleines kaum begonnenes Profil“ und „manchesmal ein Lächeln“ erscheint vor dem Betrachtenden.²³⁴ Nur

²³² Schopenhauer (1977), S. 158ff.

²³³ Nietzsche (1980), Bd. III, S. 202.

²³⁴ S. Müller (1999), S. 228.

andeutungsweise zwar, jedoch mit empirischer Lebendigkeit wird jetzt die verschwenderische Pracht des Daseins gerühmt, um seiner Ziellosigkeit und Vergänglichkeit zugleich zu trotzen.²³⁵

3.3.4 Der vertikale Kreislauf

Obwohl die Fahrgäste des Karussells während des Kreislaufs im gleichmäßigen Rhythmus gehoben und gesenkt werden, hält die horizontale Richtung die Seinsdynamik in Erdennähe. Die Symbolik der vertikalen Kreisbewegung in der Lyrik Rilkes weist dagegen auf eine andere, höhere Dimension des menschlichen Daseins hin, in der die beiden Sphären, die irdische und die himmlische, durch den ununterbrochenen Kreislauf miteinander verbunden werden. Die Gedichte *Das Kapitäl* und *Römische Fontäne*, die in derselben Zeit entstanden sind,²³⁶ exemplifizieren wohl am besten diese Wechselbeziehung zwischen den beiden Bereichen. Da der erste Text als Teil des ‚Kathedralen-Zyklus‘ in einem anderen Kapitel interpretiert wird, soll hier nur die *Römische Fontäne* (I, 489), und zwar aus der Sicht der Daseinssymbolik gedeutet werden.²³⁷

Es ist auffallend, dass das Dingsymbol der Fontäne die Kreisdynamik als ästhetische Seinsform darstellt. Trotz der visuell treuen Abbildung des Gegenstandes wird daher der Anblick der Fontäne von Anfang an stilisiert erhöht und verfeinert vergegenwärtigt. Anstatt die Lebendigkeit und Stärke der Dynamik zu präsentieren, werden in diesem Text alle Bewegungsformen gefiltert und veredelt. Ästhetisierende Verlangsamung und Eleganz der Ruhe kennzeichnen die Bewegungen, die die stille Größe vergangener Zeiten hervorrufen. Das Adverb „leis“, „leise“ oder dessen Synonym „ruhig“ kommen in jeder Strophe vor: „leis sich neigend“, „dem leise redenden“, „selber ruhig“, „leis / von unten lächeln“. Eine unantastbare Harmonie dominiert in diesem Anblick des Prachtstückes, das uns nicht nur das ästhetische Ideal einer früheren Epoche vorstellt, sondern viel mehr noch dessen symbolische und daher allgegenwärtige Bedeutung hervorhebt.

Die zwei Becken als Dingsymbole des oberen und des unteren Bereiches des Daseins ergänzen und bedingen sich.²³⁸ Die Verbindung durch Kreuzreime in der ersten Strophe („übersteigend“ – „sich neigend“) verweist auf die gegenseitige Bedingtheit und Zusammengehörigkeit beider Bewegungsrichtungen. Während das Wasser unten „wartend“ gleichsam nach oben blickt, fällt das obere Wasser nach unten. Die Fortsetzung der Kreuzreime in der zweiten Strophe („entgegenschweigend“ – „zeigend“) macht aber den Gegensatz des aktiven oberen zum passiven

²³⁵ S. dazu noch die ausführliche Interpretation des Gedichtes von Mohnkern (2014), S. 17–32.

²³⁶ *Das Kapitäl* wurde zwischen dem 8. und dem 11. Juli, *Römische Fontäne* am 8. Juli 1906 geschrieben.

²³⁷ Walter Simon gibt einen Überblick über die zahlreichen Interpretationen dieses Gedichtes. Simon, W. (1991), S. 95ff.

²³⁸ Die verschiedenen Bewegungsformen ergeben, dass „alle Teile eines einheitlichen Seinprozesses sind“. Swales (2000), S. 160.

unteren Wasser deutlich. Diese Bewegung und diese Richtung werden vom Ausgangspunkt an bis zum Endpunkt geschildert, und ihre Dynamik ist trotz des ruhigen Tempos hervorgehoben.

Einen außergewöhnlichen Kunsteffekt bewirkt die von Gegensätzlichkeiten bestimmte Textdynamik, die auf mehreren Ebenen der Werkstruktur zu deuten ist.

1. Aus grammatischer Sicht fällt am meisten die Partizipialisierung der Verben auf. Obwohl das Gedicht das Wasserspiel eines Springbrunnens beschreibt, finden wir im ganzen Text nur zwei reine Verbformen, und zwar in der ersten Strophe („stand“) und in der letzten („macht“), die anderen Verben kommen achtmal als Partizip Präsens vor. Dieser Partizipialstil entschärft den Verbalcharakter des Gedichtes und weist dadurch auf die Gezähmtheit des Wassers hin. Bändigung bedeutet aber – zumindest hier – Formgebung, die das Hauptkriterium jedes Kunstwerkes ist. So wird das Gesetz der Natur mit dem der Kunst verbunden. Aber das völlige Übergewicht des Partizip Präsens hat noch eine weitere Wirkung: es hebt das Gegenwärtige des Anblicks in das Zeitlose hinüber. So werden die Dauerhaftigkeit und Vollständigkeit des Kunstwerkes und die Beständigkeit und Harmonie des Naturgesetzes aufeinander bezogen.

2. Auf der Ebene der Metaphorik zeigt sich der Gegensatz in der aktiven und passiven Bedeutung der einzelnen Bilder. Der wichtigste Unterschied in den personifizierten Grundhaltungen des ‚oberen‘ und des ‚unteren‘ Wassers ist in der Bewegung und im Warten zu sehen. Diese einfache Polarität wird allerdings durch die unterschwellige Kontrastierung von Reden und Schweigen erschwert. Das herunterlaufende Wasser verhält sich schweigend dem unten wartenden und zu ihm „leise redenden“ gegenüber. Der Austausch der Funktionen in den ‚Nebenrollen‘ deutet schon das Geheimnisvolle und Symbolische in den Bewegungsformen an.²³⁹

3. Die Gedichtform selbst zeigt genau jenen Gegensatz, der den ganzen Text mit Spannung erfüllt: den Widerspruch zwischen der klassischen Form des Sonetts und dem Fluss der Enjambements, in dem sich diese vollkommen geschlossene Struktur auflöst. Die Disparität, mit der sich Statik und Dynamik gegeneinander stemmen, erscheint hier zwar auf formaler Ebene, bewahrt dabei aber ihre wichtigste Bedeutung. Die Bewegung der Enjambements und ihre Richtung sind mit denen der Wassertropfen, wie sie herunterrollen, in Parallele zu stellen, während die gleichmäßige Versform eine ähnliche Funktion hat wie das Becken, das die Tropfen auffängt.

Von der Bewegung des Springbrunnenwassers wird nur die fallende hervorgehoben, und diese Senkung wird als beinahe feierlich langsam geschildert. In der symbolischen Schicht der Textsemantik bedeutet dies, dass die anthropomorphen Gesten der Wasserteile einem Ritual folgen,

²³⁹ S. Neumann (2001), S. 153.

das weit über das Gesetz der Kinetik hinausweist. Immer dem sich gerade oben befindenden Wasser fällt die Rolle zu, dem unteren Wasser den „Himmel hinter Grün und Dunkel“ zu zeigen. Nach der Logik der Kreisbewegung ist es also dasselbe und dennoch immer auch anderes Wasser, das die Botschaft von oben mitbringt und das sie unten wartend annimmt. Der Himmel wird mit einem „unbekannten Gegenstand“ verglichen, dessen Geheimnis ohne Hast anvertraut wird. Verträumtheit und Gemächlichkeit kennzeichnen die Bewegung des Wassers, das „träumerisch und tropfenweis“ das untere Becken erreicht, wo es „zum letzten Spiegel“ wird. Zwei Fin-de-siècle-Elemente sind im Text entscheidend: Symbolismus und Ästhetizismus. Die stille Kommunikation zwischen den beiden Becken deutet – den „Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend“ – das Außergewöhnliche nur an, ohne aber das metaphysisch Höhere näher zu bestimmen. Diese Verschleierung hat allerdings nicht bloß mit dem Prinzip des Symbolismus zu tun, denn sie hängt zugleich auch mit dem Spiegel-Motiv zusammen. Das untere Becken kommt als Spiegel des oberen vor, und das erweckt das freudige Gefühl der nahen Verwandtschaft. Dem Platzwechsel folgt kein „Heimweh“, weil der neue Ort ebenfalls zum Wasser gehört. Das Lächeln des Wiedererkennens, in dem wohl auch das Narziss-Glück eine wichtige Rolle spielt, zeugt von Zusammengehörigkeit, von einer vertrauten Beziehung, die für die Außenstehenden unnahbar ist.²⁴⁰ So stärken sich im Gedicht die Hermetik der symbolistischen Sinnggebung und die Exklusivität des Ästhetizismus gegenseitig.²⁴¹ Die Verbindung des Naturelementes mit dem Ästhetischen in der Fontäne-Symbolik bedeutet zwar eine Einengung für die Daseinsdeutung, zugleich aber auch eine Erhöhung.²⁴² Die Entfernung zwischen der göttlichen Sphäre und der irdischen Welt wird durch die Homogenisierung des ästhetischen Gestus vermindert und in einen harmonischen Kreis vereinigt.²⁴³ Das Dasein wird damit in die Welt der Utopie gerückt und aus dieser Perspektive gedeutet.

3.3.5 Der Weg der Spiritualisierung

Die Bewegungsperspektive ist auch in *Die Treppe der Orangerie* (I, 487) geradlinig und vertikal, sie führt aber – im Gegensatz zur *Römischen Fontäne* – von unten nach oben. Diese komplementäre Perspektivierung macht auch die Hierarchie, die die Welten von unten und oben trennt und zugleich verbindet, in zweifachem Sinne sichtbar. Die Treppe als Dingsymbol repräsentiert nämlich nicht nur die gesellschaftliche Rangfolge, sondern auch den Weg der Spiritualisierung. Den sozialen Aspekt hebt die Außergewöhnlichkeit des Baustückes gleich am Anfang hervor: erstens durch die

²⁴⁰ Zum Narziss-Motiv im Werk Rilkes s. Unglaub (2002), S. 271ff.

²⁴¹ Bollnow sieht in der Fontäne „das Bild des künstlerischen Schaffens“. Bollnow (1951), S. 248.

²⁴² Zur Raumkonstruktion des Textes s. noch: Buciuman (2020), S. 127–254.

²⁴³ S. Klinger: es gelingt Rilke, „das Erzittern des Wassers in ein Lächeln zu verwandeln“. Klinger (2000), S.12.

Lokalbezeichnung der Überschrift „Versailles“, die die luxuriöse Macht der französischen Monarchie heraufbeschwört, zweitens durch die Erwähnung der Könige, die diese Treppe einst benutzt haben, schon im Auftakt. Mit dem Vergleich – „Wie Könige“ – werden Gegenstand und Mensch nicht nur miteinander verbunden, sondern auch als austauschbare Objekte gedeutet: die leblose Stiege wird personifiziert, während die hochwürdigsten Vertreter der menschlichen Gesellschaft versachlicht werden.²⁴⁴ Diese doppelbödige Beschreibung erhöht den Gegenstand und degradiert die Monarchen, ohne jedoch den Status von beiden zu nivellieren. In der Symbolik des Anthropomorphismus ist nämlich ein Steigerungsprozess vorhanden, der sich auf Person und Ding gleichmäßig bezieht und der eine Spiritualisierung darstellt.²⁴⁵ Diese Verwandlung findet an der zentralen Stelle des Gedichtes statt. In dem dreistrophigen Text sind die Zäsur und der Wendepunkt in der Mitte der zweiten Verseinheit mit Doppelpunkt markiert. Danach wird die Bewegung auf eine andere, zumindest scheinbar transzendente Ebene transponiert. Das Steigen bedeutet ja nicht mehr bloß eine physische und soziale Erhebung, sondern zugleich auch eine göttliche Erwähltheit: Die Treppe steigt „langsam und von Gottes Gnaden / und auf den Himmel zu und nirgends hin“. Die Metaphysik des symbolischen Vorgangs trägt wiederum einen janusköpfigen Charakter. Denn der Himmel als Ziel jeder nach oben trachtenden Bewegung erweist sich als Selbstzweck. Da der Text explizit nur das Ende des Weges formuliert, ohne jeden Hinweis auf eine Sinnerfüllung, bleibt die transzendente oder religiöse Funktion des Emporsteigens offenbar fraglich.

Trotz dieses strittigen Endziels und des fragmentarischen Charakters der Treppen-Funktion ist dieses Bauwerk nicht sinnlos. Seine Rolle besteht nämlich in der Repräsentanz der ästhetischen Formen, ganz im Sinne Thomas Manns, in dessen Roman *Königliche Hoheit* die ‚formale Existenz‘ des Fürsten gerade durch seine ästhetische Repräsentanz legitimiert wird. Die Erwähltheit bedeutet auch bei Rilke, genau wie bei Thomas Mann, nicht nur Gnade, sondern auch Fluch. Der Preis der allgemeinen Bewunderung, die den Erwählten gebührt, ist die Einsamkeit: die Treppe steigt „allein zwischen den Balustraden“ – übrigens mit einer Tonbeugung auf „zwischen“, so dass eine schwebende Betonung entsteht, die sowohl das Gefühl zeremoniellen Gehens wie einer gewissen Unsicherheit hervorruft. Getrennt von der menschlichen Umgebung führen die höher Gestellten ein isoliertes Leben. Ihr Glück ist deshalb eine narzisstische Icherfüllung. Der Weg nach oben bietet einen majestätischen Anblick: unten steht die Schar der Huldigenden, die dem Hochsteigenden nicht folgen dürfen. Die Konjunktion „als ob“ drückt hier nicht nur die Konditionalform des

²⁴⁴ S. Müller (1971), S. 105.

²⁴⁵ S. Schuster (2001), S. 120.

Vergleichs, sondern auch die Entfernung aus, welche die zwei Welten, die der Gewöhnlichen und des einzigen Erwählten, voneinander trennt.

Die immer schlanker werdende Stiege symbolisiert neben der Erhöhung auch die Verfeinerung. Das Dingsymbol der aristokratischen Seinsform ist mit der ästhetischen Verwandlung und Spiritualisierung verbunden. Und das ist der Punkt, wo der „nirgends hin“ führende Weg seine eigentliche Funktion erhält, denn die ästhetische Repräsentanz rechtfertigt sich auch als Selbstzweck, indem sie als Ideal oder eher als Idol dient. Da aber in dieser Hierarchie die Spitze nicht irgendein abstrakter Geist darstellt, sondern das sinnlich wahrnehm- und genießbare Gebilde der Schönheit, ist die Verlockung noch stärker. Diese doppelte Ausstrahlung hält die Dynamik der hochstrebenden Kraft aufrecht. Es ist kein Zufall, dass die Textstruktur explizit nur diese Linearität, diese Aufwärtsbewegung zeigt, den eigentlichen Sinn der ästhetischen Teleologie. Zur Doppelbödigkeit der Textsemantik gehört aber die implizite Ergänzung der Bewegung, die – nach irdischem Gesetz – einen Kreis bildet, so wie ausdrücklich in *Das Kapital*, wo die aufwärts zum Himmel treibende Kraft schließlich doch zur Erde zurückfällt.

3.4. Das Liebestod-Motiv

Das Liebestod-Motiv ist in der Literatur gewiss so alt wie die Literatur selbst. Dem Motiv liegt die archetypische Erfahrung zugrunde, dass das Leben, das durch Liebe gezeugt wird, mit dem Tod endet, und so bildet die Liebe nicht nur metaphorisch, sondern immer auch konkret den Anfangspol des Lebens. Diese untrennbare Zugehörigkeit wiederholt sich im Liebesakt, in dem die Steigerung der elementaren Begierde und ihr plötzliches Auslöschen sich bloß auf die Vereinigung reduzieren. In Rilkes Lyrik sind all diese Verknüpfungsmomente der Urerlebnisse beibehalten, ohne jedoch nur neue Abwandlungen eines allzu gut bekannten Motivs darzustellen. Der antik-mythologische Rahmen lässt zwar das bleibende, das kontinuierliche Element darin zur Geltung kommen, es wird aber zugleich radikal umgedeutet. So entsteht eine zumindest doppel-, oft sogar mehrdeutige Textsemantik, die mit ihrer Spannung nicht nur den Assoziationshorizont des jeweiligen Rezipienten erweitert, sondern zugleich den literaturgeschichtlichen und ästhetischen Standort Rilkes bestimmt.

Die zwei Gedichte *Hetären-Gräber* und *Geburt der Venus*, die zwar im Band *Neue Gedichte* nicht unmittelbar nacheinander stehen, aber etwa zur selben Zeit entstanden sind (Anfang 1904), ergänzen sich in ihrer Paradoxie, indem das erste Werk die Liebe im Tod, das zweite dagegen den Tod in der Liebe darstellt. In beiden Fällen bilden eben diese Paradoxe das heuristische Element, dass die erotische Schönheit sogar nach dem Tode ihre lebendige Wirkung bewahren kann,

andererseits aber schon bei ihrer Geburt mit dem Tode verbunden ist. Diese komplementäre Bedingtheit zeugt zugleich vom Mysterium des Lebens und des Todes.

3.4.1 Liebe im Tod

Der Titel *Hetären-Gräber* (I, 499) hebt zwar zunächst das Todesmotiv hervor, die Beschreibung der toten Frauenfiguren lässt aber die Faszination des Liebreizes nicht einmal mit Vergegenwärtigung der Verwesung schwinden. Der einmalige Effekt wird dadurch erreicht, dass solch ein ‚fruchtbares Moment‘ gezeitigt wird, in dem der körperliche Zerfall noch nicht vollkommen stattgefunden hat und so die Frauengestalten noch eindeutig erkennbar sind, was die Assoziationen auf ihre ehemalige Formvollendung ermöglicht. Die spannungsgeladene Dissonanz zwischen der einstigen Vollkommenheit der Frauenkörper und dem abstoßend-furchtbaren Zustand ihrer Leichen erzeugt eine Dynamik, die auch die Perspektivierung ständig in Bewegung hält. Nur mit Hilfe der fortwährend wechselnden Perspektiven kann nämlich das Ungeheure, das kaum Ertragbare, der Anblick der Zersetzung in das Ergötzen an der heraufbeschworenen leiblichen Pracht verwandelt werden. Der Blick des Lesenden wird durch das Vexierbild virtuos gesteuert: Die Wirklichkeit des Hässlichen wird zwar gezeigt, aber immer nur kurzzeitig, die grauerregenden Bilder löst der Anblick von kostbaren Requisiten des weiblichen Reizes ab, die der Fäulnis – zumindest derzeit – Widerstand leisten. Die gegensätzlichen Prinzipien von Liebe und Tod, von Schönem und Hässlichem werden aber nicht im Gleichgewicht gehalten und gerade dadurch, dass die eigenständige Perspektivierung und Fokussierung die Aufmerksamkeit immer wieder von dem Ekelerregenden ab- und unmittelbar auf den Glanz der sinnlichen Schönheit hinlenkt, findet das Udenkbare statt: Trotz der empirischen Wahrnehmung, die die schaudererregende Realität der Gräber nicht leugnen kann, triumphiert das pulsierende Leben mit seiner berausenden Sinnlichkeit.²⁴⁶

Verspricht diese List der Ästhetik eine Wiedergeburt der Schönheit jenseits des Todes, oder bedeutet sie irgendeine Flucht vor der Wirklichkeit? Innerhalb der Textlogik ist weder die eine noch die andere Vermutung zu bestätigen. Der Text operiert nämlich mit Vergleichen, die diesen Antagonismus, in dem doch die Macht der Schönheit überwiegt, auf eine zeitlose Ebene transponieren. Diese Allgegenwart ist auch durch die Präsensform in den ersten zwei Segmenten hervorgehoben: „liegen sie“, „steht noch die stille Krypta“, „wie Blumen duften“. Da die leblosen Wesen nicht mehr als verführerische Zauberfiguren darzustellen sind, kann ihre Herrlichkeit nur mittelbar, durch Andeutungen heraufbeschworen werden. Um die Kluft zwischen der Gegenwart

²⁴⁶ Peter Por sieht dagegen im Gedicht die „perverse Umkehrung“ des traditionellen Todes-Bildes. Por (1997), S. 137.

der Verwesung und der Vergangenheit der erotischen Wunscherfüllung überbrücken zu können, wird vermieden, die Hetären in ihrer vollen Gestalt zu zeigen, sondern durch Partikularisierung erscheinen immer nur Teile des ganzen Menschen und die auf ihre einstige Schönheit nur mit Vorsicht hinweisenden Attribute. „In ihren langen Haaren liegen sie“, lautet der Auftakt. Er ist zwar ein wichtiger Hinweis auf den weiblichen Reiz, es werden aber weitere Attribute ausgespart: gewiss aus Vorsicht und aus Ehrlichkeit. Diese langen Haare krönten einst die Köpfe der anziehenden Frauen, die aber jetzt mit „tief in sich gegangenen Gesichtern“ da liegen. Die sachlich aufgezählten Bestandteile der Gräber („Skelette, Munde, Blumen“) zeugen gerade in ihrem heterogenen Aneinanderreihen von der ständigen Gegenüberstellung der äußeren Ausstattung der Schönheit (Blumen, Perlen) und der Merkmale der Verwesung („welkende Gewebe über dem eingestürzten Herzen“).

Obwohl die adversative Konjunktion „aber“ typographisch von dem vorangegangenen Textteil nicht getrennt ist, führt sie inhaltlich ein neues Segment ein, in dem das weibliche Geschlechtsorgan hervorgehoben wird. Es ist zwar auch schon ein lebloser Körperteil, „stille Krypta des Geschlechtes“, aber die Kostbarkeiten, die „Lieblings-Angedenken“, die es umgeben (Ringe, Talismane, Steine, Perlen und Blumen) zeugen alle von der Huldigung vor der unwiderruflichen Herrschaft des Eros.²⁴⁷ Die Vergleiche und Bilder verselbständigen sich immer mehr: Sie stellen nicht mehr nur das Vergänglich-Fleischliche, sondern die ewige Faszination des sexuellen Erlebnisses dar – in diesem Teil noch ohne jegliche Bezugnahme auf die Sexualität selbst.²⁴⁸ Die himmlische Entzückung kommt von der durch Gegenstände heraufbeschworenen Ekstase und wirkt berauschend. Vierundzwanzig Zeilen hindurch werden verschiedene Gegenstände aufgezählt, die nicht als einzelne Objekte wichtig sind, sondern als Andeutungen. Einige unter ihnen können unmittelbar erotische Assoziationen evozieren, wie z.B. „gesprengte Gürtel“, „ein Mund, der lacht“, die meisten wirken aber durch die Dynamik, die die Anhäufungen verursachen, und durch die fetischistische Umschreibung der weiblichen Ausstrahlung erotisch.

Nach der langen, sich an gegenständlichen Details verweilenden Beschreibung folgt die kurze, vierzeilige zweite Strophe, die einen Übergang zwischen den zwei großen Textsegmenten bildet. Diese rhetorische Überführung fasst einerseits die vorher geschilderte Situation zusammen („So liegen sie mit Dingen angefüllt, / kostbaren Dingen“. Andererseits leitet sie mit dem Vergleich

²⁴⁷ Brigitte L. Bradley spricht von einem „wagen Nachhall der Vitalität“, mit dem die Abschlussbilder des Gedichtes allerdings in Widerspruch stehen. Bradley (1967), S. 153.

²⁴⁸ In der ästhetischen Aneignung des Hässlichen zeichnete sich vor allem Baudelaire aus, auf dessen Einfluss auch Gisela Dischner hinweist: „Das Aasgedicht Baudelaires wirkte auf Rilke initiatisch: Erst im liebenden Hinwenden zu allem, das ihn rief, wurde er ganz Künstler.“ Dischner (1999), S. 62.

(„und dunkeln wie der Grund von einem Fluß“) den Abschlussteil ein. In der metaphorischen Parallele steckt eine implizite und eine explizite Verknüpfung: Zunächst werden unausgesprochen die toten Frauengestalten mit dem dunklen Grund des Grabes identifiziert, und diese verborgene Metapher erscheint dann in der Anfangszeile der nächsten Strophe schon in einer verwandelten Form, als verkürzter Vergleich: „Flußbetten waren sie“. In dieser Verwandlung befindet sich der Wendepunkt, der ermöglicht, die Hetären aus der Schattenwelt der Verwesung wieder in das triumphierende Leben zurückzuholen. Die zerfallenen Körper können zwar nicht mehr auferstehen, und so erblicken wir die Frauengestalten nicht einmal in der Erinnerung, ihr Zauber, ihre geheimnisvolle Magie wird aber lebendig. Der ganze aus zwei Strophen bestehende dritte Teil des Gedichtes ist eine einzige Apotheose der sexuellen Erfüllung, die die Hetären gewähren. Schon die metaphorische Gleichsetzung („Flußbetten waren sie“) apostrophiert die Verstorbenen als allzeit Aufnehmende und alle Männer Umarmende. Denn die zwei Glieder des zusammengesetzten Wortes haben auch für sich ihre selbständigen Bedeutungen, wobei die erste das männliche und die zweite das weibliche Geschlecht markiert. Fluss und Bett: die beiden Begriffe sind in der Zusammensetzung vereinigt, so konnotieren sie den Geschlechtsakt selbst, in dem auch die Attribute der beiden Geschlechter mit ausgedrückt werden. Immerwährende Dynamik ist auf der einen, allgegenwärtige Beständigkeit auf der anderen Seite. In dieser Geschlechtspolarität ist zugleich die herkömmliche soziologische Rollenverteilung (männlich: aktiv; weiblich: passiv) und die biologische Gegebenheit (Samenerguss – Schoß) angedeutet. Dieses einzige Bild mit allen seinen erotischen Bezügen wird im Anschluss in 15 Zeilen voll entfaltet. Wie in den vorangegangenen Textteilen die einzigartige Perspektivierung das Grässliche in das Schöne verwandelt, auf dieselbe Weise befreit sie in diesem Segment die Sexualität von ihrer nur animalischen Komponente, obwohl alle Details hier vom sexuellen Rausch zeugen. Die der Natur entlehnten Bilder ergeben nämlich eine doppelte Wirkung: Sie können die naturhafte Geschlechtlichkeit in ihrer Urkraft darstellen und zugleich zur himmlischen Schönheit emporheben. Die Sinnlichkeit wird zwar in diesem poetischen Verfahren zugleich vergeistigt, ohne jedoch die sonst so oft tabuisierte Körperlichkeit durch falsche Stilisierung verschleiern zu wollen.

Der Metapher „Flußbetten“ entsprechen am Pol des männlichen Geschlechts die paradigmatischen Abwandlungen des Flusses: „Wellen“, „Ströme“. „Wirbel“, die dem Paradigma „Jünglinge“, „Männer“, „Knaben“ zugeordnet sind. Die drei Gattungsbezeichnungen repräsentieren die Gesamtheit der männlichen Welt: Alle sind von den Frauen umarmt. Das Bild des fließenden Wassers zeigt sowohl die unwiderstehliche Kraft als auch die unbeständige Plötzlichkeit des

sexuellen Begehrens.²⁴⁹ Die Aufzählung der virilen Vertretung stellt aber zugleich auch die verschiedenen Arten der körperlichen Vereinigung bei unterschiedlichen Altersstufen dar. Zunächst werden die Jünglinge, dann die Männer und erst danach die jüngsten unter den Mannspersonen, die Knaben, erwähnt. Die Reihenfolge richtet sich also nicht nach einem mechanischen zeitlichen Nacheinander, sondern nach der Perspektivierung der ganzen Textstruktur, die wahrscheinlich durch eine unterschwellige Motivation gesteuert wird und auf eine einzigartige, für Rilkes Lyrik aber bezeichnende kosmische Rhetorik hinausläuft. Die Jünglinge werden bei den sexuellen Abenteuern durch lebenshungrige Eile charakterisiert, die nie zur Sättigung, sondern zu neuen Erfahrungen und Erlebnissen führt. Die wellenartige Wiederholung wird gleichzeitig zum Sinnbild des in jeder Generation neu entstehenden Liebes- und Lebenstriebes. Während bei den Jungen in der Wassermetaphorik das dynamische Element hervorgehoben wird („in kurzen schnellen Wellen“, „die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten“), ist für die sexuelle Besitznahme der Hetären durch die Männer Kraft und andauernde Gleichmäßigkeit charakteristisch: Zumindest ist auf solche Eigenschaften aus der Verbalphrase „Ströme rauschten“ zu schließen.²⁵⁰

Es ist auffallend, welche große Bedeutung der Entdeckung der Sexualität im Gedicht zugeschrieben wird. Einerseits lenkt die Umkehrung selbst schon unsere Aufmerksamkeit auf die ersten erotischen Regungen der Knaben, andererseits sind diese Erlebnisse auch durch die ausführliche Entfaltung des Wasser-Motivs betont. Die bis zum Ende geführte Wasserfall-Metapher stellt sogar visuell plausibel die Notwendigkeit und die allmähliche Intensivierung des sexuellen Triebes sowie seine erste Erfüllung dar. Während die reife Liebe der Männer nur mit einem kurzen Satz erwähnt wird, ermöglicht die detaillierte Schilderung dem Leser der Geburt des überwältigenden Erlebnisses quasi beizuwohnen. Es gibt kein einziges Moment in diesem einmaligen Prozess, das die vollkommen organische Bilderreihe nicht veranschaulichen könnte: das Zögern und die Zaghaftheit bei der Wahrnehmung des Triebes, dann die schrittweise Überhandnahme des elementaren Instinktes und schließlich die Vereinigung mit allen ihren die Persönlichkeit bereichernden und formenden Folgen. Jedes Bild hat hier eine konkrete Bezugnahme auf den Bildkomplex und verfügt über weitläufige Konnotationen. Nach einem unabgeschlossenen Satzgefüge, dessen Doppelpunkt am Ende sowohl eine Zäsur als auch eine Fortsetzung signalisiert, typographisch getrennt, in einer neuen Strophe, die zugleich die Endstrophe ist, konzentriert sich die Textsymbolik auf diese Szene der

²⁴⁹ Im Gegensatz zur Deutung von Peter Por, der auch in den Hetären-Figuren des Gedichtes nur die Prostituierten sieht. Por (1997), S. 116.

²⁵⁰ Kaum annehmbares Beispiel für die Androgynie erwähnen Richard Exner und Ingrid Stipa, indem sie das Gedicht *Hetären-Gräber* zitieren: „die Hetären [werden] nicht nur als Flußbetten bezeichnet [...], sondern ‚Knaben aus den Bergen / der Kindheit [...]‘“. Exner / Stipa (1983), S. 70.

Liebese Erfüllung. Der Einfachheit und Durchsichtigkeit des biologischen Aktes sowie dessen spontaner Wunschbefriedigung („Dann füllten sie mit flachem klarem Wasser / die ganze Breite dieses breiten Weges“) folgt unmittelbar die unheimliche Tiefe der Leidenschaft, in der sich, wie im Wirbel, der unerfahrene Liebhaber verliert. Und gerade dieses urwüchsig-gewaltige Gefühl des Selbstverlierens evoziert die kosmischen Bilder der Unendlichkeit, die diese erste Liebe zur hymnischen Apotheose steigert.²⁵¹

Im zweiten Teil ist zwar die einzige Zeitform das Präteritum, jedoch alles, was hier als Vergangenes dargestellt wird, zeugt von der Allgegenwart der Liebe. Die rhetorische Textgestaltung lässt also das Leben auf zweifache Weise über den Tod siegen. Einerseits sind die Leichen von Blumen und Gegenständen bedeckt, die auch in der Gegenwart der Verwesung die Schönheit als untrennbaren Bestandteil der Hetären hervorrufen, andererseits wird der Liebe schenkende Beruf dieser Frauen verherrlicht, zum Himmel gehoben. In diesem Gedicht fällt kein Wort, kein moralisches Urteil über die Zweideutigkeit der Hetären-Existenz. Die Käuflichkeit der Liebe wird außer Acht gelassen. So wird uns nur das Elementare, das Instinktive in der ständigen Hingebungsbereitschaft der Frauen gezeigt. Weil der gesellschaftliche Aspekt nicht berücksichtigt wird, bleibt das pure Existenzielle sichtbar. Es bedeutet also keine Stilisierung, sondern eine radikale Umdeutung.

3.4.2 Tod in der Liebe

Die Geburt der Göttin der Schönheit und der Liebe wird ebenfalls mit einem Hic et nunc-Erlebnis vergegenwärtigt. Die mit dem deiktischen Pronomen markierte Zeitbestimmung „an diesem Morgen“ führt den Leser unmittelbar in die Mitte des Aufsehen erregenden Ereignisses, trotz des Präteritums, das als typische Zeitform der Erzählkunst diesmal sogar tief in die Vergangenheit der mythischen Geschehnisse zurückweist. Der Erlebnischarakter ist also auch in diesem Gedicht bewahrt. Während aber das erotische Schönheitserlebnis in *Hetären-Gräber* sich zum Himmelsraum erweitert, wird im Gedicht *Geburt der Venus* (I, 506) gleich im Auftakt ein kosmischer Horizont eröffnet. Der antiken Überlieferung folgend, nach der die Liebesgöttin aus dem Meer, genauer: aus dem Meeresschaum geboren wurde, und angemessen ihrer mythologischen Größe, wird die Geburt der Venus mit einem monumentalen Bild eingeleitet. In der ‚gigantischen Ouvertüre‘ der ersten Strophe werden die Geburtsumstände geschildert. Der erste Satz ergibt als erste Sequenz in der Textstruktur eine steigende Spannung. Jeder Satzteil drückt übermäßige Aufgeregtheit und Qualen aus:

²⁵¹ Der Behauptung August Stahls, dass Rilke „das wirklich Beglückende“ seit den *Neuen Gedichten* kaum mehr indikativisch dargestellt habe, widerspricht zumindest dieses Gedicht. S. Stahl (1970), S. 503.

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, –
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.

Die darauf folgende Sequenz des zweiten Satzes zeugt von gemäßigter Spannung und bringt die Textdynamik zum Ruhepunkt. Die abschließende Sequenz beschränkt sich auf die kurze Aussage über die Geburt, die als Erklärung der Ruhelosigkeit dient. Das gewaltige Bild, in dem der Geburtswen bekundende Schrei vom Himmel in das Meer herab fällt, weist nicht nur auf die göttliche Herkunft der Venus hin, sondern auch auf die sonderbare Inkarnation ihrer Geburt. Die Annahme, die sich am Ende des Gedichtes bestätigt, dass die Göttin von einem „Delphin“ geboren wurde, diese metonymische Eingrenzung und Konkretisierung der Mutterschaft ist eine souveräne Ergänzung und Umdeutung im Gedicht.

Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund –:
gebar das Meer.

Die Perspektivierung lässt in den nächsten sechs Strophen die Frauengestalt selbst erscheinen. In der graduellen Annäherung bekommen wir zuerst noch ein Gesamtbild, in dessen Mittelpunkt die aus den Meereswellen heraustretende Venus steht. Schon die Veranschaulichung des Geburtsaktes enthält mehrfache erotische Bezüge – in der Vorstellung der Gebärenden und der Geborenen gleichermaßen. Einerseits so, dass die Gebärende, die zwar kein Mensch, sondern das Meer ist, durch partikularisierende Synekdochen „Haarschaum“, „Wogensham“ nicht nur personifiziert, sondern zugleich erotisiert wird. Die Fokussierung macht nämlich nur ihr Geschlechtsteil sichtbar. Andererseits dadurch, dass die Geborene kein Kind, sondern eine erwachsene Frau ist, erhalten die Attribute „weiß, verwirrt und feucht“ sowie die Metaphorik der Jugendlichkeit – „junges grünes Blatt“, „in den unberührten Frühwind“ –, die ihre Figur bzw. ihr Erscheinen charakterisieren, notwendigerweise auch einen erotischen Assoziationsreiz.

Ab der zweiten Strophe wird der Blickwinkel noch stärker eingengt, und nun werden die einzelnen Körperteile der Göttin dargestellt. Einen ähnlichen Wechsel wie bei der Perspektivierung sehen wir im Vergleich zum Gedicht *Hetären-Gräber* auch bei der Fokussierung, die den Blickweg in *Geburt der Venus* umkehrt: Die Körper der Hetären werden von oben nach unten vor Augen geführt, die Vorstellung der Göttin findet dagegen von unten nach oben statt. So wird in diesem Gedicht die erotische Steigerung zugleich „vergeistigt“ und am Ende, in der Abschlussstrophe, mit dem Tod verbunden – im Gegensatz zu *Hetären-Gräber*, wo die verstorbenen Frauen in ihrer sexuellen

‚Allmacht‘ in Erinnerung gerufen werden. Die plastische Beschreibung des bewundernswerten Körpers, dessen sinnliche Vollendung die metaphorischen Vergleiche nicht verschleiern, sondern viel eher verdeutlichen, folgt in *Geburt der Venus* dem Prozess der mythischen Niederkunft, in deren imaginärer Vergegenwärtigung nicht die Geburt selbst, sondern die Inkarnation der Schönheit gefeiert wird.²⁵² Das Nachvollziehen der außerordentlichen Genese gibt Anlass, den sinnlichen Reichtum der nackten Frau zu detaillieren. Gerade deshalb ist nicht die bloße Aufzählung, sondern die ausführliche Schilderung der Körperteile wichtig. Die ‚Nahaufnahmen‘ zeugen gewiss auch von voyeuristischer Freude. Da sie aber untrennbar mit dem ästhetischen Genuss verschmolzen ist, hilft uns die psychologische Erklärung nicht viel weiter. Das entscheidende, das heuristische Moment ist nämlich auch bei diesem Rilke-Text in dem ästhetischen Gewinn zu suchen, in dem doppelten Effekt, der sich aus der Verknüpfung der literarisch assoziativen und der visuell darstellenden Kraft seiner Lyrik ergibt. Wie sehr deren Ästhetik auch der bildenden Kunst verpflichtet ist, ist allbekannt. Die Funktion dieser meisterhaften Symbiose müssen wir jedoch immer, in jedem Werk individuell untersuchen.

Aus dieser Sicht sind in diesem Gedicht vor allem zwei Momente hervorzuheben. Das eine bezieht sich auf das Gleichgewicht der berichtenden und der beschreibenden Darstellungsweisen, das andere auf das meisterhafte Spiel mit den Lichteffekten. Die Unterscheidung zwischen Bericht und Beschreibung soll wiederum auf mehrere Aspekte der Textgestaltung hinweisen. Nicht nur für dieses Gedicht, sondern für manche aus der mittleren Periode Rilkes gilt die gegensätzliche Bezugnahme von Literatur und bildender Kunst. Diese eigentümliche Beschaffenheit des Dinggedichtes ist am besten mit der Kunsttheorie Lessings zu beleuchten. Die bildende Kunst – so heißt es bekanntlich in *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* – kann die Gegenstände nur im räumlichen Nebeneinander, die Literatur jedoch im zeitlichen Nacheinander darstellen. Daraus folgt, dass die Literatur das Körperliche nur durch Bewegung, im Entstehen zeigen kann. Das bedeutet jedoch keinen Nachteil für den Dichter, denn nur die Bewegung kann den wahren Reiz der Schönheit ausdrücken:

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung.

²⁵² Böschstein hebt den „Schaffenprozess“ hervor, in dem Venus „in einer Eigenbewegung erschaffen“ wird. Böschstein (2016), S. 130. Vgl. dazu noch: Schauder (2016), S. 85–88.

Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist: ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen.²⁵³

All diese Thesen Lessings bestätigt zwar das Rilke-Gedicht, es geht aber als ‚Illustration‘ über diese theoretische Erörterung hinaus, indem es sie zum Teil auch umkehrt. In der Darstellung der göttlichen Schönheit kommt nämlich nicht bloß das dynamische Prinzip zur Geltung, obwohl dieser „Reiz“ natürlich auch bei Rilke eine entscheidende Rolle spielt. Denn in *Geburt der Venus* hat die Beständigkeit der Plastik ebenfalls eine bedeutende Funktion. Die sich in der ständigen Bewegung realisierende Darlegung ist ja keine Nachahmung irgendeiner natürlichen Schönheit, sondern plastische Verleiblichung des aus der Antike überlieferten Schönheitsideals.²⁵⁴ In diesem Sinne ist die Dynamik im Text nicht nur als sich selbst entfaltender erotischer Reiz eines weiblichen Körpers zu deuten, sondern auch als Textdynamik, die ihren begehrenswerten Gegenstand umwirbt. Demzufolge kann die Fokussierung nicht nur die Vergegenwärtigung eines Vorgangs ausdrücken, sondern auch die systematische Betrachtung einer plastischen Frauengestalt.

Die Spannung, die aus dieser Gegensätzlichkeit entsteht, ist auch im (zum Teil nur latenten) Kontrast zwischen der Anteilnahme der über die Geburt berichtenden Person und der sachlichen Veranschaulichung wahrzunehmen. Das unmittelbar Persönliche kommt zwar nicht zum Vorschein, denn sogar die Faszination ist versachlicht, es gibt aber mehrere Signale im Text, die auf die teilweise versteckte Entzückung hinweisen. Solche Hinweise sind vor allem die Ausführlichkeit, mit der die Körperteile geschildert werden, und die positiven Vergleiche und Assoziationen, die die aufgezählten weiblichen Reizobjekte immer begleiten:

Wie Monde stiegen klar die Kniee auf
 und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
 [...]
 Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
 im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
 der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg [...]
 [...]
 Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
 und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt [...]

Die größte erotische Spannung bildet die paradigmatische Gegenüberstellung von weiblicher Reife und mädchenhafter Unberührtheit, die die Göttin in einer Person verkörpert. In den folgenden Zeilen unterstreicht die Nominalphrase mit den zwei Attributen – „junge Frucht in eines Kindes

²⁵³ Lessing (1978), S. 279.

²⁵⁴ S. Angelloz (1955), S. 210.

Hand“ – das Zarte und Kindhafte des Frauenleibes. Tabu verletzend kühn ist der Vergleich, in dem die Attribute des Geschlechtsteils – „warm, leer und unverborgен“ – das natürlich-erotische Bild mit dem jungfräulichen Zustand verknüpft:²⁵⁵ „wie ein Bestand von Birken im April, / warm, leer und unverborgен, lag die Scham.“

Auf die Dominanz der visuellen ästhetischen Effekte weist das Licht-Schatten-Motiv, das sich zu einem den ganzen Text umfassenden Paradigmakomplex erweitert. Die Lichteffekte, die in allen Kunstarten der visuellen Kultur eine grundlegende Rolle spielen, haben hier eine ähnliche Funktion. Darüber hinaus, dass sie Personen und Gegenstände in den Vordergrund oder in den Hintergrund stellen können, markieren sie meistens auch Tages- bzw. Jahreszeiten, und so fügen sie den heraufbeschworenen Mikrokosmos eines Kunstwerkes in den Makrokosmos ein. Der Text beginnt mit dem Anbruch des Tages, der zugleich auch den Anfang eines neuen Lebens ankündigt. Die Paradigmen der Tageszeit – „Morgen nach der Nacht“, „Tag und Anfang“ – verbinden gleich zu Beginn diese beiden Momente miteinander. Mehrere Motivvarianten und motivische Verkettungen des Lichtes und der Helligkeit weisen nicht nur auf den Morgen, sondern gleichzeitig auch auf das wunderbare Ereignis, das die Geburt bedeutet: „Wie Monde stiegen klar die Kniee auf“, „die Füße spannten sich und wurden licht“. Während das Licht das plausible Attribut der Entstehung und der Entfaltung des göttlichen Wesens darstellt, deutet sein Gegenteil, das Dunkel, sowohl das Geheimnis, das Unbekannte des Lebens als auch das Versteckte, Verschleierte in der Sexualität: „In seines Nabels engem Becher war / das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.“

Die letzten zwei Strophen des Abschlussteils stehen inhaltlich einander diametral gegenüber. Die vorletzte Strophe stellt die hymnische Feier der Entbindung dar. Die Göttin, die aus des Meeres Dunkel herausgetreten ist, wird von der Erde mit inniger Wärme aufgenommen. Die die Venus umgebende Landschaft ist berauscht: „warm, verwirrt, / wie aus Umarmung“ erheben sich „die Blumen und die Halme“, die pars pro toto die Natur selbst repräsentieren. Die Liebesfaszination, die die Erde zeigt, weist einerseits auf das Mysterium der Zeugung zurück und nimmt zugleich die eigentliche Berufung der Venus vorweg. Diese Berauschtigkeit ist auch der jungen Frau eigen: Wie befreit läuft sie am Ufer immer schneller. Der Ausgang des Textes kehrt diese pantheistische Ekstase – ohne Überführung – in das bedenklich Notwendige um. Das monumentale Anfangsbild des Gedichtes, zu dem der Leser zurückgeführt wird, zeigt wieder das gewaltige Meer, wie es den Kadaver der Gebärenden an die Oberfläche des Wassers wirft. „Tot, rot und offen“ – schonungslos hart klingen die allerletzten Worte, die die Größe des Opfers zeigen. Es ist eine Ernüchterung, mit

²⁵⁵ S. Grawe (1976), S. 105.

der wir uns konfrontieren müssen und die uns die notwendige Einsicht in das wahre Gesetz der Natur gewährt, ohne mit dieser mythisch-symbolischen Begebenheit die Bedeutung der Geburt bezweifeln zu können.²⁵⁶

3.4.3 Metamorphose

Die tragische Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike aus der Antike gehört zu den bekanntesten und meistbearbeiteten mythologischen Motiven auch in der neuzeitlichen Literatur und Kunst. Trotz der individuellen Unterschiede haben die meisten modernen Nachdichtungen die zwei wichtigsten Handlungskomponenten aus dem antiken Sujet beibehalten: den heroischen Kampf Orpheus' um seine Frau und die unermesslichen Schmerzen der Liebenden nach der endgültigen Trennung. Die besondere Leistung in der Rilke'schen Paraphrase im Gedicht *Orpheus. Euridike. Hermes* (I, 500) besteht darin, dass sie durch die radikale Umdeutung nicht nur mit der traditionellen Orpheus-Eurydike-Geschichte bricht, sondern sie zugleich in einen neuen (oder zumindest ungewöhnlichen) ontologischen Erklärungskontext setzt.²⁵⁷ Die unkonventionellen Einsichten in das Mysterium des Lebens und des Todes wirken aber nur aus der Sicht der europäischen Kulturtradition ausgefallen, denn sie integrieren sich organisch in die metaphysische Welt der Rilke'schen Lyrik.²⁵⁸ So wird dieses antike Liebestod-Motiv von Rilke nicht nur umgedeutet, sondern auch zu einer eigenständigen Daseinsdeutung erweitert.

Die Perspektivierung des ganzen Gedichtes ist dementsprechend auf jene entscheidende Textstelle gerichtet, wo die heuristische Wende erfolgt, die in der schlicht formulierten Frage am Ende der vorletzten Strophe kulminiert: „*Wer?*“ Diese kurze, befremdende Frage der Frau nach der teilnahmsvollen Feststellung des Hermes – „Er hat sich umgewendet“ – verrät nämlich nicht nur die völlige Verwandlung der Geliebten von Orpheus, sondern sie gewährt uns darüber hinaus auch einen Einblick in die Andersartigkeit des Totenreiches. In diesem, in der Welt des Hades, gelten ja andere Gesetze, die die Seinsform ihrer Bewohner vollkommen verändern. Nicht die unheimliche Metamorphose, die ein Geheimnis bleibt, sondern deren Folgen werden uns präsentiert. Wir wissen nicht, was die Frau in ihrer neuen Heimat verwandelt hat. Als sie in der Textwelt in Begleitung des

²⁵⁶ In demselben Jahr, als das Gedicht *Geburt der Venus* entstand, schrieb Rilke in seinem Essay *Maximilian Dauthendey, Bänkelsang vom Balzer auf der Balz* (1904): „Denn mit der Liebe, die er suchte, fand und in Seligkeit litt, kam mehr zu ihm als nur eine Frau, mehr als nur ein Erlebnis von Mensch zu Mensch – Welt kam zu ihm. Wie Venus, die aus Meeresstille und Morgenkühle und dem Duft unbetretener Inseln entstand, so bildete sich die Geliebte für ihn aus Sommertagen, aus dem Geruch der Gräser und der Gartenblumen, aus Wassergeräusch, verklingender Musik und einsamen Sternennächten.“ (IV, 571).

²⁵⁷ Winfried Eckel schreibt dagegen über „nur geringfügig andere Akzentuierungen“. Eckel (1994), S.182.

²⁵⁸ Paul Oppenheimer hebt ebenfalls hervor, dass das Gedicht mit den traditionellen Bearbeitungen des Themas radikal bricht. Oppenheimer (2000), S. 51–54.

Gottes erscheint, ist sie schon ein anderer Mensch. Sie ist keineswegs die in vielfacher Form überlieferte lebendige Schönheit, die ihr Gatte mit seiner Kunst für sich und für das irdische Leben zurückgewinnen möchte, sondern eine Fremde, die von ihrer ersten Heimat nichts mehr weiß und wissen will.²⁵⁹ Das ist der Kern der Erkenntnisse, die durch eine neue Perspektive eröffnet werden, und die ganze Textgestaltung ist dieser Perspektivierung untergeordnet. Der rhetorische Aufbau des Textes bereitet mit langatmiger Feierlichkeit nicht nur die unabwendbar-schicksalhafte Tragödie vor, wie sie uns in der Mythologie überliefert wurde, sondern er beginnt sie von Anfang an systematisch umzuwerten. Alle Textebenen dienen dieser umwertenden Umdeutung.

Bei der Interpretation sollen zunächst die gattungsspezifischen Eigentümlichkeiten in Betracht gezogen werden. Wie in den meisten Werken der Gedichtbände *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* haben die epischen Elemente auch in diesem Gedicht eine entscheidende Funktion. Aus dem Leben des Liebespaares wird zwar nur eine einzige Situation herausgegriffen, sie ist aber von schicksalhafter Bedeutung. Da die antike Geschichte von Orpheus und Eurydike zu den bekanntesten gehört, wird von Rilke nur die tragische Schicksalswende neu vergegenwärtigt. Ähnlich wie in der klassischen Novelle wird sich auch hier auf eine ‚unerhörte Begebenheit‘ konzentriert – allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass die detaillierte Situationsschilderung im Gedicht die Aufmerksamkeit scheinbar von dem schicksalsschweren Ereignis ablenkt. In Wirklichkeit aber haben die Begleitumstände eine mehrfache Funktion. 1. Als retardierende Elemente steigern sie die Spannung, auch wenn wir das düstere Ende dieser Liebesgeschichte schon kennen. 2. Als indirekte Signale weisen sie zum Teil auch schon auf die Abweichung von dem althergebrachten Plot. 3. Als Mittel der Metaphorik verschleiern sie das nur Handlungshafte und eröffnen einen neuen Horizont, der eine unbekante, unerforschbare und symbolische Welt andeutet. Episch wirken außerdem die balladenartigen Momente, die im Erzählen des verhängnisvollen Weges aus dem Schattenreich wichtige Sinnzusammenhänge verschleiern.

Gleich im Auftakt wird das Erscheinen der drei Gestalten in eine unheimlich anmutende Metaphorik gehüllt, die schon das Scheitern des Versuches von Orpheus andeutet und den finsternen Ausgang vorwegnimmt. In der Orts- und Situationsbestimmung der ersten Strophe werden die aus der Welt des Hades zurückkehrenden Figuren durch den doppelten Vergleich – „Wie stille Silbererze gingen sie / als Adern durch sein Dunkel“ – von der Umgebung deutlich abgehoben. Während die Unterwelt als wunderliches und dunkles Bergwerk bezeichnet wird, sind die einzigen Personen, die

²⁵⁹ Gerhard Ammelburger spricht sogar von der aktiven, „führenden“ Rolle Eurydikens. Ammelburger (1995), S. 63.

hier erscheinen, wertvoll wie das Silbererz und lebendig wie die mit Blut angefüllten Adern.²⁶⁰ Die letztere Metapher symbolisiert den Zugang zu der menschlichen Welt. Die rote Farbe des Blutes wird dem Dunkel der leblosen Tiefe gegenübergestellt. Sie fällt auf und hat eine besondere Bedeutung: „schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel“. Die folgenden zwei schlichten Aussagen – „Sonst war nichts Rotes. / Felsen waren da / und wesenlose Wälder“ – steigern den Kontrast, der auch typographisch, als End- und Anfangszeile der ersten und der zweiten Strophe markiert wird. Eine geisterhaft beklemmende Landschaft wird hier gezeigt, in der die Wälder „wesenlos“, die Brücken „leer“ sind, und der Teich „grau“ und „blind“ erscheint.²⁶¹ Sogar der Weg, der aus der Unterwelt hinausführt, wird mit der Totenfarbe „bleich“, „blass“ gekennzeichnet. Die motivisch wiederkehrende Ankündigung der Titelfiguren wechselt den Blickwinkel: Die Fernperspektive, die mit dem symbolischen Bild des „wunderlichen Bergwerkes“ und dem Verb „gingen“ markiert ist, wird durch eine heranholende Fokussierung abgelöst. Als eigenständige Sequenz, getrennt von der zweiten und dritten Strophe, steht der kurze Aussagesatz „Und dieses einen Weges kamen sie“, der die Aufmerksamkeit jetzt schon auf die drei Gestalten lenkt. Mit der Richtungsbezeichnung, die das Verb „kamen“ involviert, werden wir, die Leser, in den Blickwinkel des Berichtenden als quasi miterlebende Augenzeuge einbezogen – trotz der Vergangenheitsform des Präteritums.

Die Reihenfolge sowie die Proportionen bei der Schilderung der kleinen Gruppe haben eine besondere Bedeutung. Zunächst wird Orpheus' Ungeduld dargestellt. Eine ausdrucksvolle Personifikation – „Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg“ – versinnbildlicht die Eile, die den verzweifelt Hoffenden drängt, und seine Hände, die „schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten“ hingen, zeugen von der das Schicksal herausfordernden Entschlossenheit, die sogar die andere Leidenschaft von Orpheus, nämlich seine Leier, vergessen lässt.²⁶² Die unmittelbar nacheinander folgenden Alliterationen und der ausgefallene Vergleich zeigen die ungeheure Spannung, die den Geliebten erfüllt.

Und seine Sinne waren wie entzweit:
 indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
 umkehrte, kam und immer wieder weit
 und wartend an der nächsten Wendung stand, –
 blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.

²⁶⁰ Zur Bergwerk-Metaphorik s. Schestag (1999), S. 74f.

²⁶¹ „Jeder Zug dieser Landschaft bereitet vor auf das klaglose, gestaltlose Ende des Geschehens, das Wiedereingehen der Frau in den Zustand, der sie ‚erfüllte wie Fülle‘, in das ‚Gestorbensein‘.“ Kunisch (1975), S. 153.

²⁶² Joseph Brodsky sieht in diesem Bild auch eine Anspielung auf den dreiköpfigen Hund Zerberus. S. Brodsky (1996), S. 142.

Dieses Bild ist mehr als bloße Veranschaulichung: Es drückt das Tierisch-Elementare in der Angst des Mannes um seine Frau aus.²⁶³ Das innere Drama der gespaltenen Seele, das die unendlichen Qualen der Ungewissheit genauso in sich birgt wie die Ungeduld der vom Schicksal bedrohten Hoffnung, wird auch auf der Ebene der Reflexionen ausgetragen. Ab der Mitte der vierten Strophe (der 14. Zeile) verdoppelt sich der Blickwinkel: Zur Außensicht des lyrischen Nacherzählers der alten Geschichte kommt die Innensicht des Orpheus hinzu. Erst durch die unmittelbare Vermittlung der quälenden Gefühle des Mannes wird die Vergegenwärtigung des möglichen Verlustes erreicht. Die Zerrissenheit des Gatten wird zuerst noch durch das Textsubjekt verbalisiert, aber keineswegs aus einer neutral mitteilenden Position, sondern mit deutlicher Anteilnahme an dem seelischen Kampf des Sängers. Dieses Mitempfinden geht in der Sequenz zwischen der 19. und der 26. Zeile in der Dominanz der Innensicht auf. Die auch auf die indirekte Rede verweisenden Konditionalformen bekunden Angst und Verunsicherung:

Er aber sagte sich, sie kämen doch;
 [...]
 Sie kämen doch, nur wärens zwei
 die furchtbar leise gingen. Dürfte er
 sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
 nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
 das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen [...]

Die Schlusszeile der vierten Strophe endet mit einem Doppelpunkt, ohne also diesen Textteil abzuschließen. Der Satz geht mittels eines Enjambements in der nächsten Strophe weiter. Die auch äußerlich markierte Zäsur ist jedoch wichtig: Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die zweite Person aus der Gruppe, auf Hermes. Dieser, der unter anderem eine vermittelnde Rolle zwischen der menschlichen und der göttlichen Welt hat, wird auch hier in dieser Funktion präsentiert, als Gott „der weiten Botschaft“, genauer: als Seelenbegleiter. In dem bloß fünfzeiligen Segment (5. Strophe) wechselt die Perspektive erneut: die Innensicht wird durch die Außensicht abgelöst. Die kurze Beschreibung des Gottes folgt der plastischen Darstellung eines Grabreliefs – sachlich und sachkundig. Der Doppelpunkt mit dem Satzabschluss bleibt zwar dieses Mal innerhalb der Strophe, das letzte Wort, das Pronomen „sie“, wird jedoch enjambementartig in der nächsten Strophe weitergeführt: „Die So-geliebte“.

²⁶³ „Die im Mythos angelegte Tragik [...] wird in Rilkes Gedicht über einen Zwiespalt, eine Zweiteilung der Sinne vorbereitet“. Pasewalck (2002), S. 86f.

Die typographische Trennung hebt diesmal die dritte, die wichtigste Gestalt hervor. Während die Beschreibung von Hermes sich auf einige äußere Merkmale beschränkt, geht dem Erscheinen Eurydikes die Schilderung der unaufhörlichen Trauer um sie voran. Das doppelte Klagelied zeigt nicht nur die unheilbaren Schmerzen des Orpheus, sondern auch die Größe seiner Kunst, die aus dieser Trauer entstanden ist. Denn seine Klagelieder haben auch eine magische Kraft zur Selbstentfaltung der Kunst.²⁶⁴ Sie sind folglich – trotz der individuellen Betroffenheit – keine Privatäußerungen mehr, weil sie fähig sind, die persönlichen Schmerzen zu gemeinsamen Erlebnissen aller Trauernden zu erhöhen. Der unerträgliche Verlust der ‚So-geliebten‘ inspiriert also den Sänger zu kosmischen Bildern, um das ständige Fehlen der verstorbenen Frau in vollem Maße zu verlautbaren. Indem er es aber formuliert, singt er die Klagelieder aller Schicksalsgenossen mit. Und wie ein jeder Mensch versucht, die für ihn unentbehrlichen Verstorbenen zumindest in der Erinnerung zu behalten, so schafft Orpheus eine „Welt aus Klage“, in der

alles noch einmal da war: Wald und Tal
 und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
 und daß um diese Klage-Welt, ganz so
 wie um die andre Erde, eine Sonne
 und ein gestirnter stiller Himmel ging [...]

Der soeben zitierte Textteil erinnert an die frühere Lyrik Rilkes: Die ersten zwei Zeilen stellen eine intertextuelle Bezugnahme auf die Anfangszeilen der zweiten Strophe des Gedichtes *Ritter* (I, 258) (1899) aus dem *Buch der Bilder* dar:

Und draußen ist Alles: der Tag und das Tal /
 und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal /
 und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral [...]

Die Parallelen sind deutlich zu sehen, sowohl in der Textpragmatik und -semantik als auch im Rhythmus. In beiden Fällen wird das Leben im Bewusstsein des Todes mit pantheistisch klingendem Pathos gefeiert. Allerdings mit dem Unterschied, dass der Ritter, auf den der Tod lauert, in seiner Angst die Vollkommenheit des Lebens visioniert, Orpheus dagegen schon in der Erfahrung des Todes seiner Geliebten die Faszination ihres gemeinsamen Glücks heraufbeschwört. Die letzten drei Zeilen des Zitats heben „diese Klage-Welt“ feierlich in den Mittelpunkt des Kosmos, ganz ähnlich, wie es in einem anderen früheren Gedicht – ebenfalls aus dem Band *Buch der Bilder* – in *Pont du Carrousel* (1902/1903) mit dem Blinden geschieht. Die intertextuelle Verflechtung führt sogar noch weiter, wenn wir auch die zweite Strophe dieses Gedichtes näher untersuchen. Hier wird

²⁶⁴ S. Por (1997), S. 84.

nämlich der blinde Mann „der dunkle Eingang in die Unterwelt“ genannt, und die metaphorische Gegenüberstellung von Außen- und Unterwelt weist deutliche Wertakzente auf. In der Verknüpfung der beiden Gegensatzpaare sind vor allem die verwandten Merkmale der Innen- und Unterwelt wichtig. Sowohl die in sich gekehrte Seele als auch das Schattenreich ist der bunten Oberfläche des menschlichen Daseins weit entrückt, und beide Sphären sind in ihrer Geschlossenheit unerforschbar. Das sind souveräne Welten, die ihre Geheimnisse standhaft bewahren. Die Innenwelt des Menschen ist individuell und partiell, während die Unterwelt das kollektive Schicksal der Menschheit unter raum- und zeitlosen Dimensionen verbirgt.

Der Hauptteil des Orpheus-Gedichtes zeigt die Verschmelzung der zwei Existenzbereiche – und zwar als unwiderrufliche Vollendung eines Verwandlungsprozesses.²⁶⁵ Fünf Strophen lang wird die neue, zur Schattenwelt gehörende Daseinsform der jung verstorbenen Frau gedeutet. Nur die ersten drei Zeilen der 7. Strophe weisen auf die mythologische Situation, auf den schicksalhaften Weg hin, vorwegnehmend die Abschlusszeilen des Gesamttextes – „Sie aber ging an jenes Gottes Hand / [...] unsicher, sanft und ohne Ungeduld“ – alle weiteren Verse in diesem Textsegment (7.- 11. Strophe) stellen die transzendente Veränderung Eurydikes dar. Jede neue Sequenz, die mit der Feststellung „Sie war“ beginnt, ist ein wiederholter Versuch, mit plausiblen Bildern das Unfassbare zu verdeutlichen. Die außergewöhnliche Spannung ergibt sich daraus, dass die abgeschlossene Verwandlung vergegenwärtigt wird. Das konsequent verwendete Präteritum zeigt zwar eindeutig den Vollzug der Metamorphose, die heraufbeschworene Situation des Unterwegsseins, diese Hintergrunds- und Zwischenstadiumsdynamik macht aber auch das Geschehene lebendig. Und umgekehrt: Obwohl der Weg, auf dem Eurydike geht, ins Leben zurückführt, lassen die beharrlich wiederholten Hinweise auf die innere Verwandlung der Frau den Leser nicht im Zweifel darüber, dass sie zu ihrem Mann nicht mehr zurückkehren kann und will. Das ist eben der heuristische Punkt in der Rilke'schen Umdeutung der Orpheus-Geschichte: Nicht die Ungeduld des Mannes vereitelt das zurückverlangte Glück der Liebenden, wie es in der Mythologie und ihren traditionellen Nacherzählungen dargestellt wird, sondern die völlige Entfremdung der Frau von der irdischen Liebe und vom irdischen Leben.²⁶⁶ So war ihr Schicksal schon entschieden, bevor sich Orpheus umwendete. Deshalb konzentriert sich der lyrische Narrator auf die Aufzählung der Folgeerscheinungen der Verwandlung.

²⁶⁵ Zu Recht schreibt Hans Berendt, „daß Eurydike und ihr Erleben das eigentliche Thema des Gedichtes ist, nicht Orpheus und erst recht nicht Hermes“. Berendt (1957), S. 181.

²⁶⁶ S. Kabdebó (1993), S. 33.

Zunächst wird – zweimal nacheinander – die Weltabgewandtheit der Frau unterstrichen, indem ihr verwandelter Zustand auf kontroverse Weise versinnlicht wird. Der Vergleich „Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung“ betont nämlich nicht nur die seelische Ichbezogenheit des gesegneten Zustandes, die alles andere als Sekundäres oder sogar Störendes von sich fernhält, sondern er bringt diese innere Erfüllung mit der des Todes in Verwandtschaft, wodurch aber dem Sterben und dem Tod ein ganz anderer Sinn gegeben wird. Der Begriff des „großen Todes“ ist schon im *Stunden-Buch* (I, 236) als Vollendung des menschlichen Daseins bezeichnet: „Der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“²⁶⁷ In dem Jahre später entstandenen Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* kehrt dieser Gedanke in abgewandelter Form zurück: „Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, / so war sie voll von ihrem großen Tode“. Es scheint so, als wenn Eurydike die Inkarnation dieser früh geprägten Idee darstellte. Die Unterwelt, die sie gefangen hält und der sie dennoch völlig ergeben ist, kommt ihr zwar unüberschaubar vor – sie begreift weder den Tod noch die Möglichkeit, mit ihrem Mann ins irdische Leben zurückzukehren –, trotzdem ist das Schattenreich für sie schon vertraut. Das Unbekannte beunruhigt sie nicht, denn das Gefühl einer neuen Geborgenheit erfüllt sie. Von diesem paradoxen Zustand zeugen die Adverbialbestimmungen: „unsicher, sanft und ohne Ungeduld“.²⁶⁸

Die Rückverwandlung der Frau in ein „neues Mädchentum“ bedeutet aber – aus ihrer Perspektive, die zugleich derjenigen des Gesamttextes entspricht –, keine Regression, eher eine neue Selbstentfaltung und -erfüllung, die allerdings im Gedicht nicht näher beschrieben wird.²⁶⁹ Was dagegen die virtuose Metaphorik dieses Segments darlegt, detailliert die Entwöhnung und Entfremdung der diesseitigen Liebe. Eine äußerst spannungsvolle Paradoxie ergibt sich daraus, dass die jungfräuliche Unberührbarkeit der mit dem Tode vermählten Eurydike mit erotischen Bildern bekundet wird: „ihr Geschlecht war zu / wie eine junge Blume gegen Abend“, „Sie war [...] nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland“.²⁷⁰ Ihre Keuschheit mutet den Leser zugleich als sich aus ihrem neuen Dasein entwickelter Narzissmus an, und ihre Verletzbarkeit wirkt ungewöhnlich: Sogar die „leitende Berührung“ des Gottes „kränkte [sie] wie zu sehr Vertraulichkeit“. Die letzten drei Sequenzen (9–11. Strophe) deuten die weiteren Eigentümlichkeiten der Jenseitsexistenz von

²⁶⁷ Vgl. außerdem „Der Tod ist groß“ in *Schlussstück* (I, 347).

²⁶⁸ Peter Por spricht in diesem Zusammenhang über den Tod als über einen „Vervollkommnungszustand, eine Vervollkommnungsfigur, die jedes Seiende anstrebt“. Por (1997), S. 46.

²⁶⁹ Nach Brodsky verweist der Ausdruck „ein neues Mädchentum“ „auf Venus, die Göttin der Liebe, die wie viele Göttinnen mit der (für einige) beneidenswerten Fähigkeit sich erneuernder Jungfräulichkeit begabt ist“. Brodsky (1996), S. 162.

²⁷⁰ „The many genitive forms describing her past existence reveal that among the roles she has cast away is her role of being part of someone else, i.e. part of Orpheus.“ Nelson (2005), S. 97.

Eurydike an. Die Entfremdung von ihrem Mann wird nicht als schicksalsschweres Ereignis gekennzeichnet, sondern als Erlangung weiblicher Freiheit und persönlicher Autonomie. Die Äußerung, dass die Frau nicht mehr „jenes Mannes Eigentum“ ist, bekommt eine besondere Bedeutung in dem vier Jahre später geschriebenen *Requiem für eine Freundin* (I, 414) (1908):

Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?
 [...]

so wenig kann einer von uns die Frau
 anrufen, die uns nicht mehr sieht und die
 auf einem schmalen Streifen ihres Daseins
 wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall:
 er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.²⁷¹

Diese motivische Bezugnahme ist umso auffälliger, als die literaturgeschichtlichen Hintergründe und Impulse bei der Entstehung beider Gedichte grundverschieden sind. Während im Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* die mythologische Geschichte und ihre kulturgeschichtliche Tradition als Quellen dienten, wurde das *Requiem* zum Gedenken an Paula Modersohn-Becker, an die ein Jahr vorher verstorbene Malerin, geschrieben. Noch wichtiger ist aber in diesem intertextuellen Zusammenhang, dass beide Werke – trotz der erwähnten Unterschiede – eine einheitliche Todesauffassung vermitteln und dass diese Kohärenz sowohl den Quellenerfahrungen als auch den persönlichen Erlebnissen des Dichters widerspricht. Es gibt nämlich keine Überlieferung des Orpheus-Mythos, die nicht die unendlichen Schmerzen des seine Frau verlierenden Mannes und seine sogar dem Schicksal trotzen Treue hervorheben würde. Bis zur 6. Strophe folgt eigentlich auch die Rilke-Bearbeitung der Tradition, in dem sie die unaufhörliche Klage Orpheus' so plausibel schildert. Andererseits ist bekannt, wie sehr sich Rilke durch den Tod Paula Modersohn-Beckers getroffen fühlte – „sie ist der einzige Tote, der mich beschwert“ – und welches Schuldgefühl ihn ihr gegenüber belastete.²⁷² Die erwähnten Parallelen zeugen also von einem eigenständigen dichterischen Weltbild, in dem zwar die genetischen Einflüsse vorhanden sind, das jedoch die kulturellen und individuell-persönlichen Erfahrungen gleichermaßen nach seinen souveränen Einsichten umdeutet. So wird in Rilkes Orpheus-Gedicht dem mythischen Sänger ein ‚Männeregoismus‘ zugeschrieben, der aus psychologischer Sicht nicht einmal im Rilke-Text nachzuweisen ist. Ähnlich schwer sind durch rein psychologische Erwägungen die Abschiedsworte des *Requiem*s zu verstehen: „Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei / tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.“ Es führt uns wohl auch bei der Erklärung dieses Fragenkomplexes weiter,

²⁷¹ Zur Frage des ‚Freiseins‘ s. Buddeberg (1956), S. 133.

²⁷² S. Freedman (2002), S. 20.

wenn wir versuchen, ihn im Zusammenhang mit weiteren Paradigmen des Rilke'schen Œuvres zu deuten. Die Idee von autonomer Existenzform bezieht sich nämlich keineswegs nur auf (außergewöhnliche) Frauen, noch auf Tote, sondern auf das menschliche Dasein par excellence, das nicht gesichtslos in der bewussten Seinsform verschwinden will.²⁷³ Dieses individualethische Postulat ist bei Rilke eng mit dem Einsamkeitspathos verbunden, dessen motivische Verästelung in seinen Werken ebenfalls zu sehen ist.

Gleichlaufend mit der zur Selbstvertiefung führenden Entfremdung findet im Verwandlungsprozess auch eine Auflösung und Entkörperung der Frauengestalt statt.²⁷⁴ Aus der Bildsymbolik der 10. Strophe lässt sich folgern, dass der neue Zustand in einer unbegrenzten Hingebung aufgeht. Ist das eine eigene Entscheidung der Frau als letzte Folge ihrer Freiheit, oder ist sie ein willenloses Wesen, das den fremden Gesetzen des Schattenreichs gehorcht, oder bedeutet ihre Hingabe eine organische Einordnung in eine höhere Welt, wo die Individualität aufhört? Die grammatische Konstruktion der Verben (Zustandspassiv) gibt keine eindeutige Antwort auf diese Fragen. Deutlicher ist die Wirkung der Auflösung: Die Vergleiche weisen zumindest auf positive Momente hin, auf sinnliche Schönheit, Natursegen und (menschliche oder göttliche) Fürsorge.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Der das ganze Segment abschließende Satz – „Sie war schon Wurzel“ – klingt lapidar und summiert das Endergebnis der Verwandlung, seine Symbolik ist aber genauso mehrdeutig wie die vorangegangenen Aussagen, mit dem einzigen Unterschied, dass das Vergleichswort „wie“ hier fehlt und so das Vergleichene mit dem Vergleichenden identifiziert wird. Bedeutet diese Gleichsetzung, dass die Frau während der Entkörperung am Ende zu einer Wurzel-Existenz ‚verschrumpft‘ wird, oder eher, dass ihre Vergeistigung ein breit verzweigtes Leben und eine weit reichende Wirkung gefunden hat? Es ist eher wahrscheinlich, dass die beiden Annahmen sich ergänzen als ausschließen. Die Darstellung der Eurydike zeugt nach Barbara Neymeyr davon, dass Rilke „den Tod als Aufhebung der menschlichen Individualität und als Rückkehr in den [...] Urgrund der Existenz auffaßt“.²⁷⁵

²⁷³ „Das Ganz-sein-können eines eigentlichen Daseins begriff Rilke immer schon aus einer Sicht des Todes“. Buddeberg (1956), S. 116.

²⁷⁴ S. Kulcsár-Szabó Ernő (1991), S. 155f.

²⁷⁵ Neymeyr (1999), S. 52.

Auch wenn die Textsemantik Fragen offenlässt, ist die Rhetorik der Textgestaltung unverkennbar pointiert. Die fünf Strophen des ‚Verwandlungssegmentes‘ stellen immer kürzere Sequenzen dar: Die 7. Strophe besteht aus 11, die 8. aus 7, die 9. aus 4, die 10. aus 3 Zeilen, während die 11. Strophe bloß eine einzige Zeile enthält. Diese konsequente Zeilenverminderung bewirkt eine rhythmische Steigerung, die über die Tatsache hinaus, dass sie in diesen sonst statischen (beschreibenden) Teil des Gedichtes Dynamik und Spannung bringt, alle Aussagen in eine Richtung fokussiert und in beschleunigtem Tempo zum kurzen Schlusssatz führt.

Nach dem langen ‚lyrischen Kommentar‘ wird das Gedicht durch zwei Strophen auch auf der Geschehnisebene zu Ende geführt. Die unvermittelte Zurückführung auf die vergegenwärtigte Situation konzentriert sich auf den entscheidenden Augenblick, auf den schicksalhaften Wendepunkt, in dem sich Orpheus umwendet und dadurch – das göttliche Verbot verletzend – seine Gattin für immer verliert. Über diesen fatalen Augenblick wird zwar auch in Rilkes Gedicht berichtet, nicht aber in unmittelbarem Erzählen, sondern durch die vermittelnde Figur des Hermes. Dieser dramatische Kunstgriff, die fiktive Dialogszene, in der der göttliche Begleiter Eurydikes ihr mitteilt, was Orpheus getan hat, ermöglicht die noch verhängnisvollere Antwort: *Wer?* Innerhalb dieser kurzen Strophe wechselt die Perspektive zweimal. Zunächst erfahren wir das Geschehene von Hermes, der „mit Schmerz im Ausruf / die Worte sprach“, dann hören wir die gleichgültige Frage der Frau. Während der teilnahmevolle Ausruf des Gottes die traditionelle Deutung der Geschichte vermittelt und so ihre Tragik ausdrückt, setzt die verständnislose Verwunderung Eurydikes die überlieferte Erzählung in eine völlig andere Dimension.

Der Ausklang des Gedichtes bewahrt die beiden Perspektiven, indem er die mitfühlende Geste von Hermes erneut erwähnt, das Gewicht aber auf die entfremdende Umwandlung der ‚So-geliebten‘ legt. Die Figurengruppe wird in einer dramatischen, jedoch erhabenen Situation gezeigt. Die Kreuzung der drei Blickwinkel der Personen stellt Alexander Sorenson plausibel dar.²⁷⁶ Der Mann, der in der Eingangsszene noch ungeduldig den beiden anderen vorangeht, ist jetzt erstarrt, dem Gott nachblickend, wie dieser Eurydike auf dem Weg zurück in die Unterwelt „mit trauervollem Blick“ folgt. Orpheus, dessen Hoffnungen soeben tragisch zerstört worden sind, wird in die Ferne gerückt

²⁷⁶ „In these final moments of the poem, three lines of vision intersect with each other. We are first given a view through the eyes of Eurydice, who fails to grasp the identity of the figure standing ahead of her, thus reiterating her preceding cognitive gap in terms of visual non-recognition. This indistinct form, reduced merely to ‚jemand‘, stands and watches as Hermes turns ‚mit trauervollem Blick‘ to follow Eurydice back into the shadows. As the poem ends, it is possible to identify an optic triangulation of loss that frames the central events of the scene, namely Orpheus' view of Eurydice, Eurydice's failed apprehension of Orpheus, and Hermes' mediatory perspective of them both.“ Sorenson (2015), S. 455.

und – durch die seltsame Perspektivierung sich selbst entfremdet, sogar entpersönlicht: „Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang, / stand irgend jemand, dessen Angesicht / nicht zu erkennen war.“ Wieso „irgend jemand“? Als wenn wir nicht wüssten, wer vor dem Ausgang steht. Als wenn auch noch andere Wesen außer den drei Gestalten in dieser öden Gegend anwesend wären. „Er ist ‚irgend jemand‘ aus zwei Gründen: weil er für Eurydike belanglos und für Hermes, den Gott, der ihn an der Schwelle zwischen dem Leben und der dunklen Tiefe der Unterwelt stehen sieht, bloß ein Schattenriß ist.“²⁷⁷

Der virtuose Wechsel der Perspektive lässt das Geschehene, das erzählt wird, das (von den Textgestalten) Erlebte und das (auch vom Leser) Erfahrene in eine einzige Szene komprimiert erscheinen. So sehen wir zwar die Bewegung der Frau und des Gottes aus dem Blickwinkel des Mannes, er selbst erscheint vor uns jedoch aus einer Außen- und Fernperspektive, während Eurydike – sich in ruhiger Bewegung von ihm endgültig entfernend – durch die Nahfokussierung uns näherkommt.²⁷⁸ Alle schweigen, sogar Orpheus, der einst die Welt mit seiner Klage ganz erfüllt hat, ist verstummt. Und diese Stille drückt alles aus: die Erschütterung des Mannes, das tiefe Mitleid von Hermes und die Verzaubertheit Eurydikes. So nachhaltig, wie die Komplementärfarben „dunkel“ und „klar“, die kaum nur die ungeheure Spannung des Seelenzustandes von Orpheus bezeichnen, sondern gewiss auch den mutigen Geist, der versucht, die Geheimnisse der Unterwelt zu erforschen.²⁷⁹

3.5. *Schicksalsparadigmen aus dem Alten Testament*

Die Gedichte Rilkes, die ihre Themen aus dem Alten Testament schöpfen, sind in den Gedichtbänden in zwei Gruppen geordnet. Diese Einteilung folgt in erster Linie dem chronologischen Aspekt, insofern die drei früheren Werke, die im Winter 1905/1906 bzw. im Sommer 1906 entstanden sind, nebeneinandergestellt wurden, während die zwischen Mitte August 1907 und Sommer 1908 geschriebenen acht bzw. neun Texte eine eigene Gedichtreihe bilden. Trotz dieser Trennung gehören die Werke thematisch eng zusammen und stellen einen kohärenten Zyklus dar. Das gilt auch für das Gedicht *Eine Sibylle*; es bezieht sich zwar eigentlich auf die griechisch-römische Kultur, wird aber von Rilke auch „in Beziehung zu den alttestamentlichen Propheten gesetzt, wie in Michelangelos Fresken der Sixtinischen Kapelle.“²⁸⁰

²⁷⁷ Brodsky (1996), S. 174.

²⁷⁸ S. Müller (1971), S. 68.

²⁷⁹ Zur Deutung des Gedichtes s. noch Didier (2012), S. 76–78. Aus kulturwissenschaftlichem Aspekt wird das Gedicht von Csongor Lőrincz interpretiert. Lőrincz (2004), S. 187–207.

²⁸⁰ S. Kommentar zum Gedicht: I, 966.

Es ist auffallend, dass aus dem unerschöpflichen Reichtum an Geschichten und Gestalten des *Alten Testaments* nur wenige zu dichterischem Zweck ausgewählt wurden. Unter diesen gibt es jedoch wiederkehrende Figuren wie David oder Saul sowie Themen und Situationen (Prophetie, Untergang), was von dem besonderen Interesse des Dichters für bestimmte Schicksale und paradigmatische Lebenswenden zeugt. Da die religiöse Botschaft in diesen poetischen Paraphrasen keineswegs hervorgehoben wird, ist anzunehmen, dass sie – ähnlich wie die meisten antiken bzw. mythologischen Stoffe und Motive in der modernen Literatur – zu einer neuen Befragung der ewig-menschlichen Schicksale und der dichterischen Berufung dienen sollen. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Fragen in der Form biblischer Motive einen auch zahlenmäßig so bedeutenden Zyklus bilden.²⁸¹ Denn die Suche nach Gott ist bei Rilke ein wichtiger Anteil des menschlichen Schicksals. So hat die Beziehung zu Gott für ihn immer einen persönlichen und emotionellen Charakter: von der Huldigung vor dem höchsten Wesen über den Anspruch auf das Mitschöpfertum bis zur Ablehnung und Verneinung des allmächtigen Herrn. All diese Gefühle mitzuerleben und auszudrücken, ist das *Alte Testament* dem Dichter geeigneter als „die Messiade“, wie er in einem Brief selbst gesteht: „Es ist in mir eine am Ende doch ganz unbeschreibliche Art und Leidenschaft, Gott zu erleben, die unbedingt dem Alten Testament näher steht als der Messiade“.²⁸²

Das Gedicht, das am Anfang des ganzen Zyklus steht, heißt *Abisag*, während der letzte Text in der Gedichtreihe die Überschrift *Esther* trägt. Zwei Frauengestalten werden also ‚im Rahmen‘ heraufbeschworen, deren Schicksale sich von denen der männlichen Figuren in den biblischen Gedichtszählungen Rilkes grundsätzlich unterscheiden. Aus dem Leben dieser Letzteren werden nämlich meistens verhängnisvolle Momente herausgegriffen, die Situationen dagegen, in der die zwei Frauen erscheinen, zeigen ihre humane Rolle und ihre weibliche Schönheit. Allein diese Tatsache bestätigt die Annahme, dass die biblischen Geschichten in Rilkes Lyrik vor allem menschliche Schicksale und Verhältnisse beleuchten.

3.5.1 Leiden und Ruhm des Königs David

Im *Ersten Buch der Könige* findet sich die kurze, groteske Episode, die über den alten König David erzählt, dass man ihm ein junges Mädchen suchte, damit er nicht ständig friere: „Und sie suchten ein schönes Mädchen im ganzen Gebiet Israels und fanden Abisag von Schunem und brachten sie dem König. Und sie war ein sehr schönes Mädchen und umsorgte den König und diente ihm.“

²⁸¹ Die hier behandelten Werke werden in der Fachliteratur oft vernachlässigt, wahrscheinlich auch deshalb, weil sie „säkulare, rein menschliche und weltliche Dinge“ thematisieren. Fülleborn (1999), S. 30.

²⁸² An Rudolf Zimmermann, 10. März 1922. In: Rilke, Briefe (1950), S. 756. Vgl. noch: Fülleborn (1999), S. 19ff.

Aber der König erkannte sie nicht.“ (1,3-4)²⁸³ Dieser lapidare Text beschränkt sich auf die puren Tatsachen und teilt nur die sachlichen Momente mit, ohne über die beiden Menschen und ihre peinliche Situation etwas auszusagen. Rilkes Gedicht *Abisag* (I, 454) füllt gerade diese Lücke aus, indem es darauf fokussiert, wie die Beiden ihr Zusammensein erleben. Nicht nur aus psychologischer, sondern auch aus poetischer Sicht ist dieses Werk eine vollkommene Bearbeitung der biblischen Vorlage. Schon die Doppelperspektive bietet eine außergewöhnliche Möglichkeit, die Beziehung zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen differenzierter darzustellen, dadurch nämlich, dass wir die Situation aus zwei Blickwinkeln kennen lernen – zunächst aus dem des Mädchens, dann aus dem des Königs.²⁸⁴ Diese Perspektivierung bedeutet aber in keinem der beiden Fälle eine Innensicht. Den besonderen ästhetischen Effekt bewirkt nämlich noch eine weitere Nuancierung durch die Zwischenstellung bei der Perspektivierung: Der eigenartige Fall wird zwar sowohl von der Lage des jungen Mädchens als auch des alten Mannes her betrachtet und reflektiert, aber aus der Position der dritten Person, die die Gesten der beiden Figuren nicht nur genau registriert, sondern auch auf eine poetische Ebene transponiert. So wird die öde Wirklichkeit des Zusammenlebens, die sich sonst aus dem Alters- und Sozialunterschied beinahe notwendig ergeben müsste, mit humanem Sinn erfüllt, nicht nur deshalb, weil die penible Situation durch Poetisierung erhöht und verschönert wird, sondern viel mehr noch wegen der Möglichkeit der Dichtkunst, sich zum Menschen aufmerksam hinzuwenden, seine versteckten Regungen wahrzunehmen und sie mit ihrer einmaligen Ausdruckskraft auch zu artikulieren.

Die beiden auch mit Ziffern markierten Teile des ganzen Textes sind symmetrisch strukturiert. Sie haben fast dieselbe Länge: der erste besteht aus 16 Versen, der zweite aus 14. Die Segmentierung der Textstücke ist aber unterschiedlich: das erste enthält vier vierzeilige Strophen, das zweite nur zwei siebenzeilige, so als ob diese Differenz selbst schon die Unstimmigkeit zwischen den beiden Menschen und ihren Welten andeuten würde. *Abisag* ist – trotz ihrer Behutsamkeit – aktiver, es geschieht auf ihrer Seite mehr, der König ist notwendigerweise passiver, und seinem kontemplativen Wesen entspricht die langsamere Textrhythmik auch besser. Das Spannung erzeugende Spiel mit der Symmetrie und der Asymmetrie zeigt sich am besten in den semantischen Parallelen. „Sie lag“ – heißt der Auftakt im ersten Teil, und im zweiten: „Der König saß“. „Und manchmal wandte sie in seinem Barte“ – so beginnt die zweite Strophe des ersten Abschnitts, und im zweiten Teil: „Und manchmal, als ein Kundiger der Frauen“. Da hier im König-Stück die zweite

²⁸³ Bibel (1968), S. 384.

²⁸⁴ S. Müller (1971), S. 66.

Verseinheit erst mit der siebten Zeile beginnt, entsteht eine sichtbare Verschiebung, die eine Art Asymmetrie in der Symmetrie bewirkt.

Es soll hier nur noch eine weitere semantische Entsprechung erwähnt werden, die in der vorletzten Zeile der beiden Teile zu finden ist und den kalten Körper des Königs charakterisiert. Im ersten Stück steht, dass Abisag „auf seinem fürstlichen Erkalten“ lag, und im zweiten Teil an derselben Stelle: „Ihn fröstelte“. Dieses letzte Beispiel kann zugleich auch die perspektivischen Unterschiede beleuchten: Trotz der Lebens- und Liebesuntauglichkeit des Königs ist in der Formulierung „auf seinem fürstlichen Erkalten“ ein gewisser Respekt aus der Sicht des Mädchens zu spüren, denn für sie ist es wohl eine Auszeichnung, wenn auch keine begeisternde, auf dem König liegen zu können. Der König erlebt seinen Zustand dagegen ohne jede Illusion, deshalb der kurze trockene Wortlaut: „Ihn fröstelte.“ Die wichtigste und tiefste Parallele ist jedoch nicht in den einzelnen Textauschnitten zu suchen, sondern im Schicksal der beiden Menschen, die der Zufall und die herrschaftliche Willkür zusammengebracht haben. In der Rilke'schen Paraphrase wird nämlich das traditionelle Bild von der einseitigen Beziehung von Abisag und David umgedeutet. Denn Abisag erscheint hier nicht mehr nur als zweifaches Opfer, das als junges und armes Mädchen dem alten König ausgeliefert ist, und die Darstellung Davids ist auch zusammengesetzter, insofern sie nicht einen Herrscher zeigt, der seine Macht missbraucht, sondern einen Menschen, auf den der Tod wartet. Da in der Rolle der beiden Gestalten neben dem sozialen Aspekt auch der ewig-menschliche betont wird, treffen sich ihre Schicksale dennoch, aber nicht in dem einseitigen Mannesglück des Königs, sondern in ihrem gemeinsamen Unglück.

Es ist kein Zufall, dass dem ganzen Text als Titel Abisags Name vorangestellt ist, weil sie – trotz ihrer Jugend – über wahre menschliche Reife und Güte verfügt, welche Eigenschaften ihre dienende Rolle weit übertreffen und sie erhöhen. Ihr innerer Entwicklungsprozess wird im ersten Teil angedeutet. Zu Beginn erscheint sie wie eine Sklavin, die (wortwörtlich) an den Herrscher gebunden ist: „Und ihre Kinderarme waren / von den Dienern um den Welkenden gebunden“. Scheinbar widerspricht dieser demütigenden Situation die Aussage der nächsten Zeile, dass sie auf dem Alten „die süßen langen Stunden“ lag, denn sie klingt ausgesprochen idyllisch, in der Wirklichkeit kann sie sich nur auf die Sicherheit beziehen, die das Mädchen neben dem alten und harmlosen König genießt. Auch die weiteren Hinweise zeugen von der Ambivalenz dieser seltsamen Beziehung, in der die Nacht eine motivische Bedeutung erhält. Da geht es nämlich um die außerordentlich feinspürige Darstellung des seelischen Chaos, das das Mädchen erfüllt, denn „alles, was die Nacht

war, kam und scharte / mit Bangen und Verlangen sich um sie“. Die ganze Metaphorik der dritten Strophe deutet auf die Erotik hin, die das Mädchen umgibt und die auch ihr Verlangen erweckt:

Die Sterne zitterten wie ihresgleichen,
ein Duft ging suchend durch das Schlafgemach,
der Vorhang rührte sich und gab ein Zeichen,
und leise ging ihr Blick dem Zeichen nach –.

Aber zu ihrem Schicksal gehören Verzicht und Treue, und so bleibt sie „jungfräulich und wie eine Seele leicht“.²⁸⁵ Darin liegt fast auch etwas wie Bedauern, dass sie von der „Nacht der Nächte nicht erreicht“ wurde und deshalb „wie eine Seele leicht“, also körperlich unerfüllt blieb, was am Ende des zweiten Teils der fehlenden Blutwärme des Königs entspricht.

Während dem Leben Abisags in dieser freudenlosen Situation zumindest Pflicht, Treue und Mitleid einen Sinn geben, verläuft das Leben des alten Königs in zukunftsloser Öde. Deshalb bildet der zweite Teil des Gedichtes, trotz der erwähnten Parallelen, einen Gegensatz zum ersten. Die adversative Konjunktion „aber“ scheint zumindest durch die nächtliche Zerstreuung im Leben des Greises eine Wende anzukündigen: „Aber am Abend wölbte Abisag / sich über ihm“. Jedoch nicht einmal das junge Mädchen kann den alten Mann aufmuntern und seinen kalten Körper aufwärmen: „Sein wirres Leben lag / verlassen wie verrufne Meeresküste / unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste.“ Als wenn das „Sternbild“ der Mädchenbrüste sogar das ganze Leben des Mannes umwerten würde, so scharf und schmerzhaft ist das Bewusstsein der Vergänglichkeit von Jugend und Liebe. Noch deutlicher wird diese Erkenntnis auf die Gegenwart bezogen, weil der König, „ein Kundiger der Frauen“, weiß, dass einem die erzwungene Liebe nie das Elementare und die Tiefe der Leidenschaft geben kann. Denn sie bleibt unnahbar verschlossen und bewahrt für den großen Augenblick, den Abisag nicht mit David erleben wird. Deshalb ist die ergreifende Resignation des Königs in der modernen Nacherzählung – trotz der dritten Person des Erzählmediums – nicht zu überhören. Denn manchmal

erkannte er durch seine Augenbrauen
den unbewegten, küsselosen Mund;
und sah: ihres Gefühles grüne Rute
neigte sich nicht herab zu seinem Grund.

Das Gedicht lässt jedoch keine Sentimentalität zu. Der beinahe teilnahmslos harte, sachliche Abschluss führt nicht nur von der Liebe, sondern auch vom Leben weit weg, indem die Darstellung

²⁸⁵ Im Gegensatz zu Hans Berendt, der in dieser Szene Gottes Zeichen sieht. Berendt (1957), S. 80.

der völligen Einsamkeit und ihre Reduktion auf die pure Existenz mit dem Hundevergleich ihren extremsten Ausdruck erhält und zeigt, wie der alte König das letzte Stadium der Todesverfallenheit erreicht.²⁸⁶

Die Zyklusperspektive bewirkt eine unumgängliche Ironie dadurch, dass das zweite Stück in der Reihe, *David singt vor Saul*, auf die Jugend des Königs zurückgreift, und so bildet dieser Text einen krassen Kontrapunkt zu *Abisag*. Durch diese Opposition zeichnen sich auf komplementäre Weise und paradigmatisch der faszinierende Aufstieg und der entwürdigende Untergang von Israels berühmtem Herrscher ab. Da aber *Abisag* rückblickende und *David singt vor Saul* vorausdeutende Elemente enthält, integrieren sich diese Gedichte auch in den weiteren Kontext des ganzen Zyklus. Im Gedicht *David singt vor Saul* (I, 455) geht nur die Situation auf die biblische Quelle zurück. Im *Ersten Buch Samuel* lesen wir, dass „der Geist des HERRN“ vom König Saul wich und „ein böser Geist vom HERRN“ ihn ängstigte (16, 14). So ließ er David an den Hof holen. „Sooft nun der böse Geist von Gott über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ (16, 23)²⁸⁷ Während in der Bibel aber nicht erwähnt wird, was der Junge vor seinem Herrn singt, erfahren wir im Rilke-Gedicht etwas von den fiktiven Liedern. Im Gegensatz zu *Abisag* und entsprechend der anderen Redesituation handelt es sich bei diesem dreiteiligen Text um ein Rollengedicht Davids. Rilkes fiktiver Sänger tritt selbstsicher und herausfordernd auf. Sowohl die Wortwahl als auch der Ton zeugen davon, dass er sich seiner Erwähltheit bewusst ist:

König, hörst du, wie mein Saitenspiel
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:
Sterne treiben uns verwirrt entgegen,
und wir fallen endlich wie ein Regen,
und es blüht, wo dieser Regen fiel.

Der so spricht, der weiß von der Zukunft ihres gemeinsamen Schicksals, denn er prophezeit nicht nur ihre sich miteinander verflechtenden Lebenswege, sondern auch die historische Bedeutung ihrer Herrschaft. Mit diesem Auftakt des Gesamttextes tritt das Ich aus seiner alttestamentarischen Jungen- und Sängerrolle heraus und hebt sich in eine gleichrangige Position zum Angeredeten hoch. Es fällt aber bei der Fortsetzung auf, dass die Heldentaten, mit denen David seinen König in den Schatten stellen wird, mit keinem Wort erwähnt werden. Stattdessen deutet der Sänger seine (zum Teil parallele) Nachfolgerschaft in dem intimen Bereich der Liebe an: „Mädchen blühen, die du

²⁸⁶ Vgl. dazu noch die ausführliche komparatistische Untersuchung von Koplowitz-Breier (2015), S. 585–602.

²⁸⁷ Bibel (1968), S.332–333.

noch erkannt, / die jetzt Frauen sind und mich verführen“. Es ist doch kein Zufall, dass gerade die Macht des Eros die Kontinuität im Königtum exemplifiziert, wenn wir uns die größte Sünde des späteren Königs David in Erinnerung rufen. Seine Lustbegierde führt ja nicht nur zum Ehebruch, sondern auch zum Mord, als er, um Batseba, die Frau Urias nehmen zu können, ihren Mann in den Tod schickt. So kann der Harfenspieler den Ausruf – „Deine Nächte, König, deine Nächte –, / und wie waren, die dein Schaffen schwächte, / o wie waren alle Leiber schön“ – auch auf sich selbst beziehen. In diesem Sinne sind auch die Schlusszeilen des ersten Teils hintergründig: „Dein Erinnern glaub ich zu begleiten, / weil ich ahne. Doch auf welchen Saiten / greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn?“ Hier entlarvt sich das Ich in seinem Rollenspiel, weil es sich als Erinnerungsmedium bezeichnet. Er scheint also nicht nur in der Zukunft, sondern auch in der Vergangenheit lesen zu können.

Mit der Bitte oder eher Anforderung an den König: „zerbrich / meine Harfe“ spielt zu Beginn des zweiten Teils das Ich scheinbar seine dienende Rolle.²⁸⁸ In dem Vorwurf aber, dass „du mit lauter Leben mich / überwältigst und überschattest“, ist gleichzeitig auch der Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit ausgedrückt. Dieser Textteil ist jedoch der Ort der Verunsicherung des Ichs. Seine Fragen, ob er mit seiner Kunst in das Geheimnis der Zukunft eindringen und mit der „Knabenhand“ „die Oktaven / eines Leibes noch nicht greifen kann“, verbinden zugleich die drei Hauptthemen dieses Gedichtes miteinander: die Macht, die Liebe und die Poesie. Im dritten Teil kehrt der selbstsichere Ton des Sängers zurück:

König, birgst du dich in Finsternissen,
und ich hab dich doch in der Gewalt.
Sieh, mein festes Lied ist nicht gerissen,
und der Raum wird um uns beide kalt.

Die dünnkelhafte Überzeugung Davids, dass er den König mit seiner Kunst in der Gewalt hat, nährt sich wohl von dem unterschwelligen Bewusstsein der Überlegenheit, die ihm durch die Begünstigung Gottes gewährt wird. Die Metaphorik der schicksalhaften Verfeindung in den folgenden Zeilen deutet auch schon den Grund der feindseligen Beziehung zwischen den Erwählten an, nämlich den Zorn Sauls, der – nach der biblischen Erzählung – auf seine Eifersucht zurückzuführen ist. Die Schlusstrophe des dritten Gedichtteiles, zugleich aber auch des Gesamttextes rundet den vorher formulierten Gegensatz in einer versöhnenden Geste ab, indem die

²⁸⁸ In der Deutung Berendts ist der König mit Gott und David mit dem Dichter zu identifizieren. Berendt (1957), S. 84.

irreale Idee von einem Bündnis des Alten mit dem Jungen ausgesprochen wird.²⁸⁹ Die Wunschvorstellung – „das Gewicht wird Geist“ – gehört aber schon zur Welt der Poesie, in der das Lied, das dichterische Wort, bestätigt durch die abschließende Reimverbindung („ein Gestirn das kreist“) zur wirkenden Macht erhöht wird.

Der zweite Teil der Zyklusreihe beginnt mit dem Gedicht *Klage um Jonathan* (I, 517), das auf Davids Klagelied aus dem *Zweiten Buch Samuel* zurückgeht. Die wichtigste Abweichung von der biblischen Quelle besteht in der Einschränkung auf die Person Jonathans, obwohl im *Alten Testament* auch Saul beweint wird. Diese Hervorhebung entspricht dem auffallend erotischen Charakter des Textes, der ab der zweiten Strophe im Gedicht dominiert und dadurch auch die Zweiteiligkeit der Werkstruktur bestimmt. Die Anfangsstrophe stellt die erste Einheit dar, die sich von den weiteren vier Strophen, die den zweiten größeren Teil bilden, grundsätzlich unterscheidet. Während die ersten vier Verse sich durch den meditativen Ton und die verallgemeinernde Reflexion über die Vergänglichkeit auszeichnen, wechselt die poetische Redeform in der fünften Zeile ohne Übergang in eine intim-persönliche Diktion, die dann bis zum Ende beibehalten wird. In der elegischen Einleitung wird der Unbeständigkeit und der Sterblichkeit, von der nicht einmal die Könige verschont bleiben, die hinterlassene Prägung gegenübergestellt. Diese Opposition wird auch durch die umarmenden Reimpaare unterstrichen: „nicht von Bestand“ – „das weiche Land“ sowie „gemeine Dinge“ – „Siegelringe“. Im ersten Gegensatz haben zwar die beiden Begriffe eine ähnliche Bedeutung, insofern sie den Sinn von Unstetigkeit beinhalten, zugleich unterscheiden sie sich aber voneinander, denn die Könige sind zwar auch „nicht von Bestand“, hinterlassen jedoch ihre Spuren, weil sie mehr Gewicht haben als das „weiche Land“. In der zweiten Gegenüberstellung wird auch die Privatperson vom Machtinhaber getrennt. Die Könige sind ja genauso „gemeine Dinge“ wie alle anderen sterblichen Wesen, was sie jedoch auszeichnet, das ist ihre absolute Macht, die das Schicksal eines ganzen Landes und Volkes beeinflussen kann. Im Klagelied erhält diese prägende Kraft allerdings eine weitere metaphorische Bedeutung, indem sie im Textganzen die schmerzhaft Leere, die nach dem Tod des Freundes zurückbleibt, andeutet.

Dies ist das Motiv, das die beiden Teile des Textes miteinander verbindet. Das reflektierend Allgemeine geht plötzlich in der zweiten Strophe in das konkret Individuelle hinüber. Von nun an beginnt das eigentliche Klagelied, das durch die unerträglichen Qualen die Form einer Anklage annimmt: „Wie aber konntest du [...] aufhören plötzlich“. Schon hier, gleich mit den ersten Worten,

²⁸⁹ Nach Bradley verweisen „die Schlußverse gleichnishaft auf Kontinuität“. Bradley (1976), S. 63.

verrät der Klagende seine leidenschaftliche Liebe zu dem verstorbenen Jungen. Ähnlich wie in der Trauergeste von Maria Magdalena in *Pietà*, die Jesus beweint, wird auch hier die Trauer erotisiert. Die unmittelbar ausgedrückte Sexualität in der Metaphorik („O daß dich einer noch einmal / erzeugte, wenn sein Samen in ihm glänzt“) weist auf die elementare Kraft dieses Gefühls hin.

Diese vollkommen durcherotisierte Besessenheit der Liebe wird auch in den weiteren Verseinheiten zum Ausdruck gebracht. In der dritten Strophe werden die höllischen Schmerzen des Trauernden mit denen der Tiere verglichen: „wie wunde Tiere auf den Lagern löhren, /möcht ich mich legen mit Geschrei“. Rilkes Erklärung zu diesem ungewöhnlichen, ja unverständlichen Wort zeigt, wie großen Wert er auf den Ausdruck des animalischen, das heißt des fundamentalsten Leidens legte: „„löhren“ enthält so viel von Tierklage, auch wilder Tiere“.²⁹⁰ In dieser Verseinheit wird zwar schon auf das klagende Ich fokussiert, aber auf eine scheinbar distanzierende Weise, denn der Redende spricht von sich selbst in der dritten Person: „und der dir innig war, ist nichts dabei / und muß sich halten und die Botschaft hören“. Der Kontrast zwischen der Selbstbeherrschung, mit der David sich die grausame Nachricht anhört, und der eingestandenenen Parallele mit dem Geschrei der ‚wunden Tiere‘ steigert die Qualen bis zum Paroxysmus, der mit der grotesk-erotischen Bilderreihe der vorletzten Strophe versinnlicht wird:

denn da und da, an meinen scheuesten Orten,
bist du mir ausgerissen wie das Haar,
das in den Achselhöhlen wächst und dorten,
wo ich ein Spiel für Frauen war.

Der Verlust des Freundes wird als Verstümmelung empfunden, der absonderliche Vergleich mit dem herausgerissenen Schamhaar, der das ganze Schmerzensbild erotisiert, nimmt aber gleichzeitig etwas von der Grausamkeit der körperlichen Verunstaltung zurück. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Hervorhebung der körperlichen Zusammengehörigkeit die homoerotische Beziehung der beider Männer demonstrieren will, oder umgekehrt: Die Bilder der triebhaften Verknüpfung wollen vor allem die untrennbare Freundschaft sichtbar machen: „Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan, ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt; deine Liebe ist mir wundersamer gewesen, als Frauenliebe ist“ (2. Samuel 1,26).²⁹¹

²⁹⁰ S. Kommentar: I, 964.

²⁹¹ Ulrich Fülleborn bemerkt in seinem Kommentar, dass Rilke „den homoerotischen Unterton der Klage“ verstärke. I, S. 964. Henley charakterisiert die Szene als „a reference to David’s heteroerotic relationships“. Henley (2000), S. 615.

Die Konjunktion „denn“ leitet die letzten beiden Strophen ein, in denen die Gründe der unaussprechlichen Schmerzen genannt werden. Während in dem vorletzten Gedichtabschnitt die sinnlichen Bilder die tiefste Verbundenheit der Freunde beleuchten, erklärt die letzte Strophe die freundschaftliche Hingezogenheit von einer ganz anderen Seite. Diese Textstelle scheint auch eine Antwort auf die Frage zu geben, warum diese Liebe in der biblischen Textvorlage höher als die Frauenliebe geschätzt wird. Der Klagende macht einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Hinneigungen, insofern er in der Liebe zu den Frauen ein die Sinne „verfützendes“, also verwirrendes Chaos sieht, während er in der freundschaftlichen Beziehung eine Art Klärung findet, die bei der Orientierung hilft. Aus dem Vergleich „wie man einen Knäuel entflieht“, kann man zumindest auf eine seelische Befreiung durch Klarsicht folgern. Die Verherrlichung dieses neuen Gefühls lässt ferner auch eine innere Erhöhung erahnen.

Die Schlusszeilen heben sich von den vorangegangenen Textteilen durch ihre Einfachheit ab. Die zwei Aussagesätze klingen lapidar, ohne jegliches Pathos, jedoch erschütternd, denn sie summieren die zwei wichtigsten kathartischen Erlebnisse ihrer Beziehung – aus der Sicht Davids – den Anfang und das Ende: „da sah ich auf und wurde deiner inne: – / Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht.“ In beiden Fällen ist die sinnliche Wahrnehmung mit dem Bewusstsein verbunden – mit dem tragischen Unterschied, dass in der ersten Situation die Entdeckung des bewunderten Menschen formuliert wird, in der zweiten dagegen sein endgültiges Verlieren. Ein meisterhafter Kunstgriff der Textrhetorik ist, dass die letzten Klageworte einen imaginären Abschied ‚inszenieren‘, der dem Klagenden ermöglicht, die geliebte Figur des Verstorbenen noch einmal heraufzubeschwören.

3.5.2 Niedergang der Mächtigen

Schon mit den Episoden aus dem Leben Davids wurde gezeigt, wie groß der Ruhm ist, zu dem die Erwählten Gottes gelangen, und wie entwürdigend ihr Verfall. Während aber David sogar in seiner Altersschwäche den Widerschein seiner ehemaligen Größe bewahrt, wird in der Rilke'schen Paraphrase in dem Schicksal Sauls und Absaloms der verhängnisvolle Fall hervorgehoben.

Saul gehört zu den widersprüchlichsten Gestalten der Bibel. Er war der erste König Israels. Über die Entstehung seines Königtums gibt es verschiedene Überlieferungen. Die bekannteste ist im *Ersten Buch Samuel* zu lesen. Danach ist Saul auf der Suche nach verlorenen Eselinnen, als er dem Propheten Samuel begegnet, der ihn trotz seines Zögerns auf Befehl Gottes zum Fürsten über Israel salbt. (1. Sam 9,1 – 10,16)²⁹² Rilkes Gedicht *Saul unter den Propheten* (I, 519) lässt das Schicksal

²⁹² Bibel (1968), S. 322–324.

Sauls aus der Perspektive des ruhmlosen Verfalls betrachten. Darauf weist schon die Anfangszeile hin, welche die rhetorische Frage stellt: „Meinst du denn, daß man sich sinken sieht?“ Und dieses entwürdigende Ende summiert dann auch der Abschlussteil des Werkes: „Und nun war er nichts als dieser Haufen / umgestürzter Würden, Last auf Last“. Das Gedicht greift verschiedene Momente aus dem Leben des Königs heraus, die dessen zwiespältiges Wesen vorstellen. Die Textstruktur folgt deshalb nicht der historischen Chronologie, sondern ordnet alle biographischen Elemente in eine kontinuierliche Oppositionsreihe, welche die zum Niedergang führende Widersprüchlichkeit im Schicksal Sauls vergegenwärtigen. Auf die didaktisch verallgemeinernde Frage, ob „man sich sinken sieht“, wird gleich die Antwort gegeben, welche die erste Opposition bildet und zugleich von dem allgemeinen „man“ auf eine konkrete Person wechselt: „Nein, der König schien sich noch erhaben“. Diese Selbsteinschätzung basiert aber auf einer Selbsttäuschung, worauf deutlich das Reflexivverb „schien sich“ und die danach folgende Erklärung verweist, welche die Bestätigung der „Erhabenheit“ des Königs – aus seiner Sicht – in der mörderischen Absicht findet, David zu töten. Da die Stärke der schwachen Herrscher sich nur als grausame Willkür zeigen kann, klingt diese Begründung tief ironisch.

Die Anspielung auf David, auf den „starken Harfenknaben“, den Saul „töten wollte bis ins zehnte Glied“, evoziert zugleich die ganze seltsame Geschichte des Königs. Ohne den biblischen Text ausführlich zitieren zu wollen, müssen einige Momente doch erwähnt werden, um zu zeigen, wie kompliziert Gott die Zukunft des einst seine Eselinnen suchenden Jungen bestimmt. 1. Samuel wollte das Königtum nicht, und erst auf Befehl Gottes folgte er der Forderung des Volkes, ihn zum König zu salben. 2. Gott scheint mit der eigenen Wahl nicht mehr ganz zufrieden zu sein und spricht deshalb Samuel an: „Wie lange trägst du Leid um Saul, den ich verworfen habe, daß er nicht mehr König sei über Israel? Fülle dein Horn mit Öl und geh hin: ich will dich senden zu dem Bethlehemiter Isai; denn unter seinen Söhnen hab ich mir einen zum König ersehen.“ (1. Samuel 16,1)²⁹³ So wird David noch während der Herrschaft Sauls zu dessen Nachfolger gesalbt. 3. Der von Gott Erwählte wird aber auch von Saul begünstigt, denn er wird an den Hof geholt, um vor dem König Harfe zu spielen. Bald wird Saul aber auf den Jungen eifersüchtig, denn David erweist sich auf dem Schlachtfeld erfolgreicher und beim Volk beliebter als er. So versucht er mehrmals, David zu töten, aber ohne Erfolg, weil Gott zu dem jungen Helden hält. 4. Saul ist in dieser Situation nur ein verwünschter Herrscher, weil er die göttlichen Regeln gebrochen hat.

²⁹³ Bibel (1968), S. 332.

Die zweite Strophe, die zur ersten inhaltlich einen Kontrapunkt bildet, stellt die innere Zerrissenheit des Königs dar und sein Bewusstwerden davon, dass er „ohne Segen“ blieb:

Erst da ihn der Geist auf solchen Wegen
überfiel und auseinanderriß,
sah er sich im Innern ohne Segen,
und sein Blut ging in der Finsternis
abergläubig dem Gericht entgegen.

Diese Textstelle lässt zugleich in die höllische Tiefe des Bösen einblicken und deutet in der verhängnisvollen Entwicklung Sauls auch eine Art Stigmatisation an.

Die darauffolgenden drei Strophen, welche die zweite und zugleich größere Einheit des Gedichtes bilden, heben aus dem Leben Sauls seine Prophetenrolle hervor und verknüpfen so das Werk mit seinem Titel, der eigentlich ein Zitat aus der Bibel ist. Das *Erste Buch Samuels* (10,9-12) berichtet, dass Gott seinen zunächst Erwählten auch mit prophetischer Gabe auszeichnet:

Und als Saul sich wandte, um von Samuel wegzugehen, gab ihm Gott ein anderes Herz, und alle diese Zeichen trafen ein an demselben Tag. Und als sie nach Gibeon kamen, siehe, da kam ihm eine Prophetenschar entgegen, und der Geist Gottes geriet über ihn, daß er mit ihnen in Verzückung geriet. Als sie sahen, daß er mit den Propheten in Verzückung war, sprachen alle, die ihn früher gekannt hatten, untereinander: Was ist mit dem Sohn des Kisch geschehen? Ist Saul auch unter den Propheten? Und einer von dort sprach: Wer ist denn schon ihr Vater? Daher ist das Sprichwort gekommen: Ist Saul auch unter den Propheten?²⁹⁴

Sowohl die Frageform im Bibeltext, die eine Verwunderung ausdrückt, als auch die Bemerkung in der Fortsetzung der wunderbaren Geschichte, dass die „Verzückung“ Sauls aufhörte, zeugt von dem sekundären Charakter seines Prophetentums. Die allzu weltlichen Aufgaben des Königs verhindern, dass er ein anderer Mensch bleibt. Wenn im Rilke-Gedicht das Gewicht jedoch auf die Rolle der Propheten fällt, und zwar so, dass gleichzeitig ihr Scheitern geschildert wird, dann ist das Interesse gewiss auch in der Identifikationsmöglichkeit zu suchen, die den Propheten mit dem Dichter verwandt macht.

Die Oppositionsreihe wird auch in diesem Teil fortgesetzt, wobei das Mund-Motiv eine wichtige Funktion erhält. Die Prophezeiung wird in der Verfallssituation, aus der heraus die Lage Sauls perspektiviert wird, mit einem tiefenden Mund verbunden und dadurch zu einem erbärmlichen Zustand degradiert.²⁹⁵ Mit der adversativen Konjunktion „doch“ wird (noch in dieser Strophe) auf die Jugendzeit zurückverwiesen, wo Saul prophezeite, „als ob ihm jede Ader / mündete in einen

²⁹⁴ Ebd., S. 324.

²⁹⁵ Zum Mund-Motiv vgl. noch: Pesendorfer (2014), S. 43–47.

Mund aus Erz“. Auf dieses letztere Substantiv reimt sich zwei Zeilen weiter das Wort „Herz“, so werden die zwei wichtigsten Bedingungen zur Erfüllung der höheren Berufung erwähnt: das weithin schallende, gewinnende Wort, das aus einem wahren Herzen kommt. Dieser Schilderung der einstigen Vitalität und Glaubenswürdigkeit seiner Prophetie in der vierten Strophe steht in der letzten Verseinheit der würdelose Zustand des in Ungnade Gefallenen entgegen, aus dessen Mund die Worte – wie Wassergüsse – ohne Halt herunterfallen.

Diesem Text folgt das Gedicht *Samuels Erscheinung vor Saul* (I, 520), das ebenfalls Sauls ruhmlosen Untergang thematisiert. Dieses etwa ein Jahr früher entstandene Werk²⁹⁶ nimmt den endgültigen Fall des Königs in Form einer düsteren Weissagung vorweg. Wenn wir das Rilke-Gedicht mit der entsprechenden Textstelle der Bibel (1. Samuel 28,5-25) vergleichen, fallen manche Gemeinsamkeiten, aber auch wesentliche Abweichungen auf. Da die Unterschiede aus ästhetischer Sicht von größerer Bedeutung sind, sollten sie in der Interpretation auch mehr berücksichtigt werden. Nach der alttestamentarischen Grundlage steht Saul vor dem entscheidenden Kampf mit dem Heer der Philister, und in einer angstvollen Vorahnung will er Gott und die Propheten über seine Zukunft befragen. Er bekommt aber keine Antwort, so sucht er heimlich eine Totenbeschwörerin auf. In der Bibel wird die Begegnung mit der Geisterbeschwörerin ausführlich geschildert, weil auch die Details wichtige Zusammenhänge aus dem Leben des Königs beleuchten. So erfahren wir zum Beispiel, dass Saul deshalb seine Identität verheimlicht, weil er nach dem Tode Samuels die „Geisterbeschwörer und Zeichendeuter“ aus dem Lande vertrieben hat; deshalb weiß er schon von der Angst der Wahrsager vor ihm. Die Frau aus Endor erkennt ihn aber, als er den toten Samuel heraufbeschwören lässt, denn sie weiß, der König will die Wahrheit von seinem Gegner hören. Der Prophet verschweigt in der Tat nichts von der verhängnisvollen Zukunft Sauls:

Samuel aber sprach zu Saul: Warum hast du meine Ruhe gestört, daß du mich heraufsteigen lässest? Saul sprach: Ich bin in großer Bedrängnis, die Philister kämpfen gegen mich, und Gott ist von mir gewichen und antwortet mir nicht, weder durch Propheten noch durch Träume; darum hab ich dich rufen lassen, daß du mir kundtust, was ich tun soll. Samuel sprach: Warum willst du mich befragen, da doch der HERR von dir gewichen und dein Feind geworden ist? Der HERR hat dir getan, wie er durch mich geredet hat, und hat das Königtum aus deiner Hand gerissen und David, deinem Nächsten, gegeben. (1. Samuel 28,15–19)²⁹⁷

Die ganze Situation wird in der Rilke'schen Bearbeitung ganz anders gestaltet. Sie lässt alle Vorgeschehnisse weg und fokussiert gleich am Anfang auf den spannungsvollen Augenblick der

²⁹⁶ *Saul unter den Propheten* ist im Sommer 1908, *Samuels Erscheinung vor Saul* dagegen schon im Sommer 1907 entstanden. (I, 965).

²⁹⁷ Bibel (1968), S. 349.

Heraufbeschwörung Samuels. „Da schrie die Frau zu Endor auf: Ich sehe – / Der König packte sie am Arme: Wen?“ Trotz des hochwirksamen Auftaktes wird im weiteren Verlauf der Gedichtsdramaturgie die Spannung auf eine ganz andere Ebene der Situation verlagert. Im Gegensatz zum Bibeltext erweckt hier der Prophet den Schein eines Beleidigten, der aber von der Zukunft Sauls nichts verrät:

Willst du, weil dir die Himmel fluchen
und weil der Herr sich vor dir schloß und schwieg,
in meinem Mund nach einem Siege suchen?
Soll ich dir meine Zähne einzeln sagen?
Ich habe nichts als sie ... Es schwand.

Das Mund-Motiv, das auch in *Saul unter den Propheten* als Metonymie für die Prophetie steht, erhält in diesem Kontext eine grotesk-konkrete Konnotation, da der Mund, der einst Mittel der göttlichen Ankündigung war, nur noch die Zähne zeigen kann. Aufgrund der biblischen Quelle wissen wir aber, dass er – trotz seiner Abneigung – die heiß verlangte Wahrheit doch ausgesprochen hat. Bei Rilke ergibt die Verzögerung aber eine Spannungsteigerung; statt des Propheten wird erst die Totenbeschwörerin die unheilvolle Botschaft mitteilen: „Da schrie / das Weib, die Hände vors Gesicht geschlagen, / als ob sie’s sehen müßte: Unterlieg –“. Mit denselben Worten, mit denen das Erscheinen des Geistes Samuels angekündigt wird, wiederholt sich die grelle, beinahe theatralische Szene der schicksalhaften Konfrontation mit der Vergangenheit in der Gestalt des Propheten und der düsteren nahen Zukunft. Diese wird im Gedicht nur angedeutet, im *Alten Testament* sind aber Samuels Worte eindeutig: „Morgen wirst du mit deinen Söhnen bei mir sein.“²⁹⁸

In der Struktur des Gedichtes bildet dieser erste Teil die größere Einheit. Sie besteht aus drei unterschiedlich langen Strophen: die erste und dritte vierzeilige Strophe umrahmen den zweiten neunzeiligen Abschnitt. Diese Proportionalität legt eindeutig das Gewicht auf die erzwungene Wahrsagung in der zweiten Strophe, während die erste Verseinheit die ungeheure Spannung vergegenwärtigt, die nicht nur den König, sondern auch die Totenbeschwörerin vorher erfüllt; die dritte dagegen stellt den Zusammenbruch Sauls infolge der Weissagung dar. Der zweistrophige Abschlussteil folgt – im Gegensatz zu der vorangegangenen Texteinheit – mit zwei Ausnahmen ziemlich inhaltstreu der biblischen Geschichte. In dichterischer Form als im *Ersten Buch Samuel*, aber dennoch bis ins Detail gehend, wird die der schrecklichen Erfahrung folgende Situation geschildert. In beiden Fällen wird der Beistand der Frau hervorgehoben, wie sorgfältig sie den

²⁹⁸ Ebd.

niedergeschlagenen und erschöpften Mann ernährt, damit er weitergehen kann. Der erste Unterschied bei Rilke kommt daher, dass er die eigene Annahme reflektiert, nach der erst die Frau gegenüber Saul das fürchterliche Orakel ausgesprochen hat: „Die aber, die ihn wider Willen schlug / hoffte, daß er sich faßte und vergäße“. Diese eigenständige Version lässt vermuten, dass die Fürsorge der Geisterbeschwörerin zumindest teilweise auf ihre Gewissensbisse zurückzuführen ist. Die zweite Änderung ist im letzten Satz zu sehen: „Dann aß er wie ein Knecht zu Abend ißt“. Die sonderbare Bemerkung zeigt den König, auf den schon der Tod wartet, erniedrigt und doch menschlich. In diesem verlorenen Zustand ist er wie jeder andere Mensch, ja wie ein Knecht, der von einem Tag zum anderen lebt, dem das Schicksal kaum mehr als ein sättigendes Essen gönnt. In diesen einfachen Gesten erweist sich der Mensch in seiner puren Existenz. Das unterstreicht auch die Reimstruktur: In der vorletzten Strophe weisen die umarmenden Reimpaare „schlug“ – „buk“ sowie „vergäße“ – „äße“ auf das gegensätzliche Verhalten der Frau, die versucht, ihre absichtslos unglückliche Tat gut zu machen; in der letzten Strophe wiederholt sich diese humane Geste in Form von Kreuzreimen „vergißt“ – „ißt“ von der Seite des Königs – quasi als deren Bestätigung und Annahme. So schimmert am Vorabend des schicksalhaften Kampfes trotz der Nichtigkeit des menschlichen Daseins das Beispiel der Nächstenliebe durch. Die Frau gibt ihm zu Essen, damit er „vergäße“. Und damit hat sie Erfolg: Der König ist schon so weit gesunken, hat schon „zu viel“ seiner großen Vergangenheit vergessen, als dass er mit dem „Knecht“-Sein und der Befriedigung körperlicher Bedürfnisse zufrieden wäre.

Die Geschichte und der düstere Tod Absaloms sind im 2. *Buch Samuel* zu lesen. Vom 13. bis zum 18. Kapitel werden ausführlich die wichtigsten Ereignisse aus seinem Leben erzählt, sein Name taucht aber auch in den späteren Kapiteln wieder auf. Angefangen mit Ammons Schandtat an Absaloms Schwester, die von dem Bruder Jahre später gerächt wird, über die Flucht und Begnadigung Absaloms bis zu seinem Aufruhr gegen seinen Vater, König David, und seinem seltsamen Tod werden die schicksalhaften Begebenheiten seines Lebens dargelegt, die zugleich auch einen Einblick in die spannende Geschichte Israels während des Königtums von David gewähren. Bei Rilke erfährt man nichts vom Reichtum dieses individuellen Schicksals und seiner historischen Verflechtung. Sein Gedicht *Absaloms Abfall* (I, 523) fokussiert ausschließlich auf zwei entscheidende Lebensphasen des Königssohns, auf seinen verräterischen Aufstieg und seinen Untergang. Sie werden in zwei Situationen komprimiert, welche das sechsstrophige Werk in zwei größere Einheiten strukturieren. Die vier Strophen des ersten Teils zeigen mit emblematischen Bildern die faszinierende Erscheinung des Auführers. In den Anfangsversen der ersten Strophe

symbolisiert die hochgehaltene Fahne die Huldigung des Volkes vor dem selbst erwählten neuen Herrscher, während in den weiteren Versen derselben Strophe die in Besitz genommenen zehn früheren Frauen Davids die Eroberungskraft Absaloms demonstrieren. Dieses Bild wird mit Enjambement auch in die zweite Strophe hinübergeführt, und so wird der scheinbar vollkommene Sieg des Sohnes über den Vater sogar in die intime Sphäre hinübergetragen. Dass die ‚Besitznahme‘ der kostbaren Beute „im hochhoffenen Zelte“ vor dem jubelnden Volk geschieht, ist für David umso demütigender, weil die Frauen,

die (gewohnt an des alternden Fürsten
sparsame Nacht und Tat)
unter seinem Dürsten
wogten wie Sommersaat.

Das Motiv der sexuellen Unzulänglichkeit des Königs erscheint sowohl im früheren Text *Abisag* als auch in dem zeitnahen Gedicht *Der König von Münster* (I, 527): „Er fühlte sich nicht mehr echt: / der Herr in ihm war mäßig, / und der Beischlaf war schlecht.“²⁹⁹

Die Darstellung der von Absalom entfalteten Pracht erreicht ihren Höhepunkt in der dritten Strophe, wo sie mit dem blendenden Licht identifiziert wird. In der darauf folgenden Verseinheit wird zwar der glorreiche Weg des Königssohnes weitergeführt, indem die Lichtmetapher nun schon auf ihn als Heerführer bezogen wird – „So zog er auch den Heeren / voran wie ein Stern dem Jahr“ –, mit der Schilderung seines Haares wird aber zugleich auch das Verhängnis Absaloms vorweggenommen:

über allen Speeren
wehte sein warmes Haar,
das der Helm nicht faßte,
und das er manchmal haßte,
weil es schwerer war
als seine reichsten Kleider.

Das verhältnismäßig lange Verweilen bei diesem scheinbar nebensächlichen Detail erhält seine ästhetische Legitimation in seiner mehrschichtigen Funktion. Das Haar enthält nämlich in seiner konkret-pragmatischen Form bei Absalom eine ambivalente Bedeutung. Es ist als Manneschmuck zu betrachten, dem er nicht zuletzt seine Anziehungskraft zu verdanken hat. Mit der Bemerkung aber, dass er es „manchmal haßte“, wird über die konkrete Begründung hinaus schon auf den

²⁹⁹ Das Gedicht *Abisag* ist im Winter 1905/1906, *Absaloms Abfall* im Sommer 1908 und *Der König von Münster* im Frühsommer 1908 entstanden.

grotesken Unfall hingewiesen, dass er in der Schlacht wegen seiner langen Haare an einem Baum hängen geblieben ist. Auf ihre fatale Rolle wird ferner auch in der fünften Strophe angespielt: „Doch man sah ihn ohne / Helm an den bedrohten / Orten“. Das Haar-Motiv evoziert aber wohl auch die andere, wesentlich bekanntere Geschichte aus dem *Alten Testament*, das Schicksal Simsons aus dem *Buch der Richter*, in dem die Haare, wenn auch auf umgekehrte Weise durch ihren Verlust, ebenfalls zur Katastrophe führen.

Der zweite Teil des Gedichtes deutet gleich mit den Anfangszeilen das drohende Ende Absaloms an. Denn der Befehl des Königs, „daß man den Schönen schone“, drückt schon aus, dass sich der Kampf zugunsten des Königs entschieden hat. Jedoch wird hier unmittelbar vor der Vollendung seines Schicksals nochmals Absaloms Herrlichkeit heraufbeschworen: einerseits seine Schönheit in dem zitierten Gebot Davids, was seltsam genug klingt, wenn wir diese rhetorische Funktion nicht in Betracht ziehen, andererseits seine Tapferkeit auf dem Schlachtfeld, wo man ihn sah „an den bedrohten / Orten die ärgsten Knoten / zu roten Stücken von Toten / auseinanderhaun“. In der zweiten Hälfte dieser Strophe und in der letzten Verseinheit wird dann über den Tod Absaloms in verlangsamtem Erzähltempo berichtet. Meisterhaft ist die Perspektivierung der ganzen Szene. Zunächst folgt die kurze Bemerkung „Dann wußte lange keiner / von ihm“, die wie eine Zäsur die zwei Szenenreihen voneinander trennt: die der Erhöhung und die der Erniedrigung. Die letztere gewinnt innerhalb der Schlussequenz die Oberhand und wird der Verherrlichung in der Eingangssequenz gegenübergestellt.³⁰⁰ Der unrühmliche Anblick des unlängst noch verherrlichten Helden wird sogar zweimal genannt: „Er hängt dort hinten“ – so schreit jemand, und danach: Joab „erspähte das Haar –: [...] da hings.“ Wie ein Erhängter, dem nur dieser schmachvolle Tod gewährt wurde, jedoch lebendig, muss er seine wahre Hinrichtung – ausgeliefert und wehrlos – erleiden. Ihre Beschreibung ist teilnahmslos und sachlich, beinahe befremdend objektiv, als wenn diese Nüchternheit nicht nur der fernen biblischen, sondern auch der nahen menschlichen Gerechtigkeit dienen würde.

3.5.3 Berufung und Verzweiflung der Prophetengestalten

Das Gedicht *Josuas Landtag* (I, 457) gehört zwar chronologisch zu dem ersten Zyklus, thematisch ist es aber in die spätere Gedichtreihe einzuordnen, wo von neun Texten sechs Stücke eine Prophetengestalt bzw. ein Prophetenschicksal in den Mittelpunkt stellen. Josua ist zwar kein Prophet, sondern der Heerführer und Nachfolger von Moses, verfügt aber auch über prophetische

³⁰⁰ S. Berendt (1957), S. 215.

Fähigkeiten. So konnte er die furchtbare Strafe Gottes an demjenigen voraussagen, der Jericho wieder aufbauen würde (Josua 6,26, 1. Könige 16,34).³⁰¹ Wie in den meisten Fällen der Erwähltheit, so wird auch hier der von Gott Erlesene aus einer ungewöhnlichen Perspektive gezeigt. Wie der Titel angibt, wird Josuas Gestalt in der Situation heraufbeschworen, als er zum letzten Mal zu seinem Volk spricht. Im Augenblick seiner letzten Erhöhung, als er noch einmal sein mächtiges Wort an seine Landsleute richtet, die sich aus dem ganzen Land versammelt haben, werden auch seine früheren wunderbaren Taten evoziert. So wird der Landtag, an dem seine letzte Mahnung verlautet, zugleich der Tag seiner Verklärung, bevor sein Volk ihn endgültig aus den Augen verliert. Diese Perspektivierung bestimmt die ganze Textrhetorik.

Mit einem gewaltigen Vergleich wird die bezwingende Erscheinung Josuas und seine alles übertönende Stimme gleich zu Beginn vorgestellt:

So wie der Strom am Ausgang seine Dämme
durchbricht mit seiner Mündung Übermaß,
so brach nun durch die Ältesten der Stämme
zum letzten Mal die Stimme Josuas.

Auch in der Fortsetzung des fiktiven Berichtes wird noch lange auf die elementare Wirkung des Propheten fokussiert, aber aus einem anderen Blickwinkel, so dass wir den Bewunderten mit den Augen der Bewundernden sehen können: „wie hielten alle Herz und Hände an“; „Und wieder waren Tausende voll Staunen“ usw. Die metonymische Reduktion die Prophetie auf den Mund, die in den späteren Zyklusstücken mehrmals motivisch wiederkehrt, schließt die zweite Strophe ab: „als hübe sich der Lärm von dreißig Schlachten / in einem Mund; und dieser Mund begann.“ Dabei ist es ein meisterhaft retardierender Kunstgriff, dass wir noch immer nicht erfahren, wovon der berühmte Prophet spricht, obwohl seine Rede angekündigt wird. Stattdessen werden glorreiche Taten in Erinnerung gerufen, wie die Einnahme Jerichos und der Sieg bei Gibeon, wo Josua „die Sonne anschrie: steh“. Das ist die Stelle, im Mittelpunkt des Gedichtes, wo der ruhmreiche Weg Josuas – zumindest in der Rilke’schen Deutung – seinen Höhepunkt erreicht:

Und Gott ging hin, erschrocken wie ein Knecht,
und hielt die Sonne, bis ihm seine Hände
wehtaten, ob dem schlachtenden Geschlecht,
nur weil da einer wollte, daß sie stände.

³⁰¹ S. Bibel (1968), S. 257 und 410.

Der Textvergleich mit der entsprechenden Bibelstelle zeigt gravierende Unterschiede. Auch in der Bibel wird zwar die wunderbare Begebenheit erzählt, aber nur mit dem schlichten Kommentar ergänzt, „daß der HERR so auf die Stimme eines Menschen hörte“.³⁰² Diese kurze Bemerkung, die der Dichter in seiner Bibel angestrichen hat,³⁰³ wird im Erzählgedicht poetisch erweitert und bis zum Sakrileg verzerrt umgedeutet. Denn der Gott, der in der Rilke'schen Paraphrase erscheint, hat mit dem allmächtigen Herrn des Alten Testaments nichts zu tun. Er ist eine vollkommen anthropomorphisierte Figur, deren grotesk-kläglichen Züge ermöglichen, aus ihm – zumindest in dieser Situation und für einen Augenblick – eine dem Josua nachstehende Gestalt zu machen.

Diese befremdende und irrealen Erhöhung Josuas und seiner historischen Rolle dient dazu, seinen letzten Auftritt zu legitimieren. Sein Ruhm ist schon verblasst, so schadet es nicht, das vergessliche und undankbare Volk an seine einstige Größe zu erinnern: „Und das war dieser; dieser Alte wars, / von dem sie meinten, daß er nicht mehr gelte“. In der alttestamentarischen Vorlage fehlt aber diese machthaberische Strategie. Der biblische Josua versäumt zwar nicht, seine Verdienste den vor ihm Versammelten nochmals einzuprägen, indem er sie im Namen Gottes an die bewegte Geschichte Israels erinnert, in der er eine führende Rolle spielte, kann aber seine Landsleute von der Wichtigkeit eines neuen Bündnisses mit Gott überzeugen: „So schloß Josua an diesem Tag einen Bund für das Volk und legte ihnen Gesetze und Rechte vor in Sichem“ (Josua 24,25).³⁰⁴ Bei Rilke spielt Josua dagegen eine ziemlich merkwürdige Rolle. Er donnert zwar das Volk im Bewusstsein seiner Erwähltheit an und droht ihm mit furchtbarer Strafe, wenn es sich fremde Götter wähle, gibt aber auf die Hilferufe der Eingeschüchterten – „Hilf uns, gib ein Zeichen / und stärke uns zu unserer schweren Wahl“ – keine Antwort. Schweigend verlässt er sie. In Rilkes Gedicht ist das Benehmen Josuas rätselhaft. Außer, dass er sein Volk mahnt, will er nichts tun. Die Mehrdeutigkeit des Textes entsteht dadurch, dass die Macht des Wortes gerühmt und gleichzeitig in Frage gestellt wird.

Berufung, Verzweiflung und Vergewisserung der Erwähltheit – das sind die schicksalhaften Knotenpunkte im Leben des Propheten Elia, um welche sich die in der Bibel erzählten Ereignisse verdichten, und es sind auch die drei Grundsituationen des Gedichtes *Tröstung des Elia* (I, 518). Obwohl der Rilke-Text noch auf manche anderen biographischen Daten aus verschiedenen Lebensperioden Elias Bezug nimmt, konzentriert sich die Textperspektive doch auf diese drei Brennpunkte, aber so, dass in der linearen Reihenfolge das letzte Hauptmoment – die Erwähltheit

³⁰² „Und es war kein Tag diesem gleich, weder vorher noch danach, daß der HERR so auf die Stimme eines Menschen hörte; denn der HERR stritt für Israel.“ (Josua 10,12–14) Bibel (1968), S. 263.

³⁰³ S. Kommentar: I, 926.

³⁰⁴ Bibel (1968), S. 280.

– hervorgehoben wird. Die ganze Werkstruktur folgt diesem Gestaltungsprinzip, insofern den mutigen Taten des Berufenen und seiner göttlichen Anerkennung viel mehr Platz gewidmet wird als seiner Erniedrigung. Die genauen Proportionen der einzelnen Teile beweisen das. Der erste Teil besteht aus einer siebenzeiligen Strophe und dem darauffolgenden ersten Vers der nächsten Strophe, den zweiten Teil machen die übrigen drei Verse der zweiten Strophe und die vierzeilige dritte Strophe aus, während der dritte Teil eine vierzeilige und eine achtzeilige Strophe enthält. Die Schilderung des Erfolges erstreckt sich also insgesamt über 20 Verse, der Bericht der schicksalhaften Erprobung dagegen nur über sieben. Aus poetischer Sicht wichtig ist noch die asynchrone Doppelstruktur des Werkes, in der die semantischen und syntaktischen Einheiten meistens nicht mit den typographischen zusammenfallen. Sichtbare Merkmale davon sind die Enjambements, die zur Aufrechterhaltung der Spannung in der Textkonstruktion wesentlich beitragen.

Elia wird häufig mit Moses verglichen, denn auch er kämpfte unermüdlich um die ausschließliche Anerkennung und Verehrung Jahwes und rechnete mit brutaler Konsequenz und mörderischem Eifer mit den Propheten Baals ab. Diese beiden Momente erscheinen schon im ersten Teil in ihrer krassen Gegensätzlichkeit. Sie werden sogar durch Oppositionen innerhalb der einzelnen Reimpaare unterstrichen: der „Bund“ steht dem „Baal im Mund“ genauso gegenüber wie die Infinitivformen „aufzubauen“ und „zerhauen“ gegeneinander opponieren. Der außergewöhnliche Widerspruch in der Tätigkeit des Propheten Elia besteht nämlich darin, dass er den alten Bund nur erneuern kann, wenn er die Gegner seiner Religion vernichtet. Zum Schicksal seiner Berufung gehört auch, dass er sogar von der eigenen Königin, die heidnisch ist, verfolgt wird. Die erste nebenordnende adversative Konjunktion „doch“ in der zweiten Strophe markiert diese Bedrohung als Wendepunkt im Leben Elias. Für die Ökonomie der Textrhetorik ist charakteristisch, dass der Prophet nicht wie in der biblischen Quelle zweimal vor der Königin Isebel fliehen muss, sondern dass dies nur einmal erwähnt wird. Trotz der Komprimiertheit wird aber der seelische Zustand des verzweifelten Menschen vollkommen plausibel gemacht. Die tiefste Erschütterung, die den Propheten erfüllt, bezieht sich nicht nur auf die existenzielle Gefahr, der Elia wegen der Ungnade der Königin ausgeliefert ist, sondern mehr noch auf den unerträglichen Zweifel über die eigene Berufung. Er fühlt sich anscheinend auch von dem Herrn „wie weggeworfen“, deshalb ist seinem Geschrei auch Trotz und Auflehnung zu entnehmen: „Gott, gebrauche / mich länger nicht. Ich bin entzwei.“ Diese Krisensituation, in die gerade die Erwählten oft geraten, ist wohl nicht nur als religiöse Not zu deuten, sondern als Paradigma jeweiliger innerer Spaltungen dieser

außergewöhnlichen Menschen, die ihr Leben und Schaffen als höheres Mandat betrachten. So kann sich der Dichter selbst leicht mit dem Propheten identifizieren.

Wie sehr die ganze Perspektive der Werkstruktur auf die Bestätigung der göttlichen Berufung pointiert ist, das beweisen die folgenden Textteile.³⁰⁵ Die zweite adversative Konjunktion „doch“ leitet wiederum eine Schicksalsveränderung ein, diesmal aber eine positive. Der zweistrophige dritte Teil stellt nämlich die Erhöhung des so sehr geprüften Dieners des Höchsten dar. Zuerst besucht der Engel ihn, um dem Entbehrenden Nahrung zu bringen, dann aber erscheint Gott selbst vor ihm. Syntaktisch mit dem anderen verbunden, jedoch durch eine neue Strophe getrennt, wird im Anfangsvers der Abschlussstrophe das einzigartige Ereignis verkündigt: der Herr kam „um seinetwillen“ zum Gebirge. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Hervorhebung – „um seinetwillen“ – eine selbständige Ergänzung der Rilke’schen Paraphrase ist. Sonst folgt das Gedicht meist treu der biblischen Vorlage, oft fast wörtlich.³⁰⁶ Die Begegnung beginnt in der Bibel mit der Darstellung des Kontrastes, der die Ankunft des Herrn charakterisiert (1. Könige 19,11–12):

Und ein großer, starker Wind, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, kam vor dem HERRN her; der HERR aber war nicht im Winde. Nach dem Wind aber kam ein Erdbeben; aber der HERR war nicht im Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer; aber der HERR war nicht im Feuer. Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen.³⁰⁷

Der auffallende Unterschied in der ‚kosmischen Ankündigung‘ der Gotteserscheinung hat wohl die Funktion, die Doppelnatur des Herrn zu demonstrieren: die tobenden Elemente und die apokalyptischen Bilder zeugen von seiner unermesslichen Macht, während die milden Vorzeichen in der Natur („ein stilles, sanftes Sausen“), die seine Ankunft unmittelbar ankündigen, auf sein freundliches, menschnahes Wesen verweisen. Das Rilke-Gedicht bewahrt nicht nur diese zweifache Voranmeldung, sondern es erweitert sie noch mit Ausmalungen der außergewöhnlichen Situation:

Im Sturme nicht und nicht im Sich-Zerspalten
der Erde, der entlang in schweren Falten
ein leeres Feuer ging, fast wie aus Scham
über des Ungeheuren ausgeruhtes
Hinstürzen zu dem angekommenen Alten,
der ihn im sanften Sausen seines Blutes

³⁰⁵ Zur „Balladenform“ der Werkstruktur s. Berendt (1957), S. 208.

³⁰⁶ Manfred Egenhoff verweist darauf, dass Rilke auch die Bibel-Übersetzung von E. Kautsch verwendet hat. (Die Heilige Schrift des Alten Testaments, übersetzt und herausgegeben von E. Kautsch, 1894, 1896.) S. Egenhoff (1968), S. 245ff.

³⁰⁷ Bibel (1968), S. 414.

erschreckt und zugedeckt vernahm.

Das Verweilen bei dieser höheren Begünstigung, die hier als Verinnerlichung Gottes im eigenen Blut subjektiviert wird, akzentuiert die Entgeltung und Auszeichnung, die den Propheten für seine Leiden und für seine seelische und körperliche Not entschädigt. Es gibt ja anscheinend kaum Wichtigeres, als die höchste Anerkennung aller Bestrebungen, die den Berufenen zu übermenschlichen Leistungen anspornt. Dabei ist die Grenze zwischen der religiösen Schicksalsaufgabe und der weltlichen Lebensbestimmung zu schmal, um die Parallelen nicht sehen zu können. Es wäre sonst schwer zu erklären, warum der Dichter gerade diese Teile der Bibel benutzt hat, die über die Schwierigkeiten der höheren Berufung berichten, ohne dem Inhalt des göttlichen Auftrags besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Die fast in derselben Zeit entstandenen drei Gedichte *Ein Prophet*, *Jeremia*, *Eine Sibylle* haben dasselbe zentrale Thema: die zwanghafte Kraft der Prophezeiung, die Last der Erwähltheit und die höhere göttliche Berufung, der der Erkorene sogar mit Widerwillen folgen soll. In *Ein Prophet* (I, 521) zeigt schon der Titel, dass es sich hier nicht um eine bestimmte Prophetengestalt handelt, sondern um den Wahrsager im Allgemeinen, dessen Berufung einen göttlichen Ursprung hat. Der Erwählte ist zwar aus menschlicher Sicht eine erhöhte Person, aus der göttlichen Dimension betrachtet stellt er aber ein Medium dar, durch dessen Gestalt sich Gott äußert: eine außergewöhnliche Persönlichkeit und zugleich nur ein Mittel in der Hand des höchsten Wesens. Auf diesen zweifachen Status des Propheten wird klar hingewiesen. Einerseits gehört er zu den Privilegierten, die die Gerichte Gottes „nie vernichten“, andererseits sind die Worte, die sich „in seinem Innern richten“, „nicht die seinen“. Die in Klammern gesetzte Fortsetzung – „(denn was wären seine / und wie schonend wären sie vertan)“ – deutet wohl ironisch die Diskrepanz zwischen dem ursprünglich milden Wesen des Erwählten und seiner donnernden Berufung an. Diese Art Rollenspiel ist jedoch kein fremdes und von außen aufgezwungenes Verhalten, sondern ein vollkommen verinnerlichtes, mit dem man sich identifizieren kann. Die zürnenden Worte richten sich ja „in seinem Innern“ auf. Das ist der Punkt, wo wir zwischen dem Propheten und dem Dichter gewiss eine zumindest heimliche Parallele ziehen können. Ist die Rolle, die höheren Zwecken dient und die nicht nur erlaubt, sondern sogar verlangt, auch fremde Worte in den eigenen Mund zu nehmen und sie als eigene zu artikulieren – ist das dem Dichter nicht allzu gut bekannt? Gibt es hier nicht eine tiefe Verwandtschaft, die den Künstler sensibilisiert und zur wiederholten Darstellung der Prophetengestalt inspiriert?

In der Perspektivierung von *Ein Prophet* ist auch eine merkwürdige Doppelheit zu beobachten. Einerseits wird unmittelbar auf das Gesicht des Propheten so nahe fokussiert, dass es ein vorstellbares Porträt mit einer charakteristischen Physiognomie ergibt, andererseits wird es – ausgehend von dem konkreten Bild – als Instrument gezeigt, das die Urteile des Allmächtigen verkündet. Das Gesicht ist völlig der Berufung des ergrimmteten Propheten untergeordnet. Die Augen sind „hell vom Feuerschein aus dem Verlauf / der Gerichte“, und der Mund, der auch in anderen Gedichten dieses Zyklus eine motivische Funktion hat, wirft fluchende Worte hinaus, die hart sind wie „Eisenstücke“ und „Steine“ und „die er schmelzen muß wie ein Vulkan“. Die Textmetaphorik stellt also einen grimmigen Propheten eines zornigen Gottes dar, wie es übrigens häufig im *Alten Testament* vorkommt. Insofern ist die Frage auch irrelevant, welcher biblischen Gestalt diese Beschreibung eigentlich entspricht.³⁰⁸

Das Gedicht *Jeremia* (I, 521) greift wieder das Thema der schweren Last der Erwähltheit auf, und damit verbunden beklagt es die wesensfremde Rolle des Propheten – diesmal aus der Ich-Perspektive. Nirgends in dieser Gedichtreihe lässt der Text den Bekenntnischarakter so stark zur Geltung kommen wie hier, wo der Klagende seinen Herrn unmittelbar anspricht.³⁰⁹ Vorwurfsvoll wie eine Anklage klingt gleich zu Beginn die Gegenüberstellung von dem einstigen ‚weichen‘ Wesen des Ichs und von dessen ‚erhärteter‘ Verwandlung. Was in *Ein Prophet* nur als eine hinzugefügte Bemerkung erscheint, erhält hier schon in den ersten Zeilen einen besonderen Akzent:

Einmal war ich weich wie früher Weizen,
doch, du Rasender, du hast vermocht,
mir das hingehaltne Herz zu reizen,
daß es jetzt wie eines Löwen kocht.³¹⁰

Die Rechenschaftsforderung an Gott findet in einer Redesituation statt, in der die Quasi-Dialogform zu einem bitteren Monolog verwendet wird. Der persönliche, sogar vertrauliche Ton Gott gegenüber ist nur in diesem Zyklus ungewöhnlich, er kommt nämlich schon in der früheren Lyrik Rilkes, im *Stunden-Buch* vor. Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass die redende Person dort ein einfacher Mönch ist, hier aber der mächtige Prophet, der nicht zufällig am Ende des Textes

³⁰⁸ Nach Ulrich Fülleborn ist der unbenannte Prophet „wahrscheinlich Hesekiel (Ezechiel), dem Gott umgeben von Feuer und als strafender Herr der Gerichte erschien; für das starrsinnige Volk war ihm ein hartes Angesicht und eine Stirn wie Diamant verliehen.“ (I, 965f.)

³⁰⁹ S. Fülleborn (1999), S. 28.

³¹⁰ „Does Rilke see himself as the poetic prophet who must speak forth his message of art in poetic terms?“ Mit dieser Frage deutet Henley die Identifikation zwischen dem Dichter und dem Propheten an. Henley (2000), S. 624.

schon die Pluralform des Personalpronomens „wir“ gebraucht, um seine Teilnahme an dem verheerenden Werk des rachsüchtigen Gottes auszudrücken.

Das Gedicht stellt – wenn auch nur lückenhaft – den gewaltigen Verwandlungsprozess des Propheten dar, wie der Allmächtige aus dem zarten, noch formbaren Jungen einen schonungslos Mitwirkenden in dem göttlichen Racheakt gemacht hat. Es ist, als wenn alle Attribute des grausamen Richters in die Benennung „du Rasender“ komprimiert wären, welche über die vorwurfsvolle Bitterkeit hinaus sogar eine Art Auflehnung ausdrückt. Denn am Ende dieses außerordentlichen Prozesses steht die Rechenschaft, die nicht nur seine eigenen Leiden, sondern auch die erbarmungslose Wirkung der Erfüllung der schrecklichen Prophezeiungen in Betracht zieht. In den ersten beiden Strophen werden Vergangenheit und Gegenwart mit den Temporalbestimmungen „einmal“ – „jetzt“ sowie „damals“ – „nun“ markiert und einander gegenübergestellt. Zu dieser Konfrontation gehört die innere Zustandsveränderung durch die Erwähltheit: aus dem ‚hingehaltnen‘ Herz des Knaben, der „weich wie früher Weizen“ war, ist ein Löwenherz geworden. Die Mund-Metaphorik, deren motivische Funktion schon erwähnt wurde, erhält hier eine zusätzliche und mehrschichtige Konnotation. Sie verweist auf die Verletzung einerseits des Jungen, der dazu bestimmt wurde, die Leiden der Anderen herbeizuwünschen, andererseits der Menschen, die durch Gottes Zorn gequält werden: „eine Wunde wurde er: nun blutet / aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr“.

Bis zur Blasphemie geht der Hader Jeremias gegen seinen Herrn, der beschuldigt wird, maßlos in seiner Rache zu sein. Es fällt kein Wort über die Sünden der Menschen und über die Gerechtigkeit der Gottesstrafe, denn der ganze Jammer wird auf den Propheten bezogen, der wohl Mitleid mit seinen geplagten Mitmenschen hat. Die tiefere Ursache seines Aufbegehrens besteht aber in seiner undankbaren Berufung, „Mittäter“ im Unglück sein zu müssen. Obwohl das Verb „töten“ sich auf den Zwang der unaufhörlichen Prophezeiung bezieht, wird es im Reim mit „Nöten“ auch mit der Vergeltung Gottes verbunden:

Täglich tönte ich von neuen Nöten,
die du, Unersättlicher, ersannst,
und sie konnten mir den Mund nicht töten;
sieh du zu, wie du ihn stillen kannst.

Die Textperspektive deutet also das traditionelle Bild der Prophetenrolle und der Beziehung zwischen Gott und den Menschen radikal um, denn Rilkes Jeremia bezweifelt zwar die Allmacht Gottes nicht, fragt aber indirekt nach dem Sinn im Leiden der Menschen.

Eine apokalyptische Vision wird in der Abschlussstrophe heraufbeschworen, die zugleich wie eine offene Drohung klingt. Die erneute Ansprache Gottes mit der Fortsetzung der Mundmetaphorik noch in der letzten Zeile der vorangegangenen Strophe deutet schon an, dass den Propheten nichts mehr zum Schweigen bringen kann. Der gewagte Ton leitet zugleich durch ein Enjambement das entsetzliche Bild von der Verwüstung der Welt ein: „wenn, die wir zerstoßen und zerstören, / erst verloren sind“. Die temporale Konjunktion „wenn“ weist auf die voraussichtliche Katastrophe als Folge des vernichtenden göttlichen Urteils hin, das sein Prophet verkündet, während die kausale Konjunktion „denn“ und gleich danach das temporale Bindewort „dann“ den ‚Sonderweg‘ des verzweifelten Wahrsagers ankündigt:

denn dann will ich in den Trümmerhaufen
endlich meine Stimme wiederhören,
die von Anfang an ein Heulen war.

Bei dieser sein eigenes Schicksal reflektierenden Prophezeiung bedeutet das Wiederfinden der eigenen Stimme gleichzeitig auch eine Loslösung von Gott, also eine Verselbständigung und Emanzipation. Das „Heulen“, das „von Anfang an“ da war, drückt einen Protest gegen den Herrn aus. Dabei findet eine tragische Identifikation mit seiner düsteren Rolle statt, in der er das „Heulen“ auch nach der Erfüllung seiner Aufgabe nicht unterlassen kann.

Ähnlich wie die Titelfigur in *Ein Prophet* ist auch die Hellscherin in *Eine Sibylle* (I, 522) anonym; es ist eine der antiken Zukunftsseherinnen, deren innerer Zwang, die vor gewöhnlichen Menschen verschlossene Wahrheit auszusprechen, unüberwindbar ist. Diese höhere Besessenheit ist das Grundthema des Gedichtes, das auch die ganze Textstruktur bestimmt. Die Macht der Sibylle zeigt sich in der Beständigkeit ihres Wesens und in der Freiheit ihres Geistes. Ihre Standhaftigkeit wird durch ihr zeitloses Leben angedeutet. In der Zeitstruktur des Werkes heben die wiederkehrenden Hinweise ihre Zeitlosigkeit hervor. Gleich im Auftakt wird sie in einer Paradoxie ausgedrückt, die vermuten lässt, dass die Frau eigentlich schon von Anfang an alt war und auch so geblieben ist, als wenn sie zum ewigen Leben bestimmt wäre: „Einst, vor Zeiten, nannte man sie alt. / Doch sie blieb und kam dieselbe Straße / täglich.“ Der nächste Satz hebt schon die Zeit selbst auf mit der mythisch-märchenhaften Wendung: „Und man änderte die Maße, / und man zählte sie wie einen Wald / nach Jahrhunderten.“ Da dieser Satz mit einem Enjambement schon in die zweite Strophe hinüberführt, wird die zeitliche Kontinuität auch optisch versinnlicht. Zur Markierung der zeitlichen Stetigkeit kommt noch die Hervorhebung der örtlichen Fixierung hinzu: sie „kam dieselbe Straße / täglich“ –

heißt es in der ersten Strophe, und in der zweiten: „Sie aber stand / jeden Abend auf derselben Stelle“.

Während zunächst der Fortbestand ihrer Existenz veranschaulicht wird, rückt in der letzten Strophe das geistige Wesen der Prophetin in den Mittelpunkt. Das Wort als gewaltiges Instrument – verbunden mit dem Mundmotiv der anderen Zyklusstücke – beherrscht hier die Textmetaphorik und hat eine besondere metonymische Funktion, denn es wird – ähnlich wie in *Jeremia* die Mundmetapher, nur noch ausgeprägter – verselbständigt: „von den Worten, die sich unbewacht / wider ihren Willen in ihr mehrten, / immerfort umschrieen und umflogen“. Die ganze Bilderreihe verwandelt die Worte in Vögel, um ihre souveräne Existenz und freie Bewegung zu versinnbildlichen.

Der Textvergleich scheint zu bestätigen, dass *Eine Sibylle* unmittelbar nach *Jeremia* geschrieben wurde:³¹¹ 1. Die Zerspaltung der Prophetenpersönlichkeit, in der sich Existenz und Rolle voneinander trennen, ist in dem später geschriebenen Werk deutlicher. 2. Während sich der Prophet – trotz der unerträglichen Last der Berufung – letztendlich anscheinend doch mit seiner Erwähltenrolle identifiziert, zeigt sich die Sybille „hohl und ausgebrannt“. Der unaufhörliche Zwang hat ihren Glauben an die Berufung vernichtet. Obwohl die beiden Verse „hoch und hohl und ausgebrannt“ und „von den Worten, die sich unbewacht“ voneinander sowohl durch Semikolon als auch typographisch getrennt sind, gehören sie aufgrund der Satzsemantik dennoch zusammen. Das bedeutet, dass die Schicksalsgenossin der Propheten von den Worten, also von dem ständigen Wahrsagen leer, abgenutzt und von ihrer Berufung enttäuscht worden ist. 3. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Wahrsagerin keine biblische Gestalt mehr ist. Sie ist zwar eine enge ‚Verwandte‘ der Propheten aus dem *Alten Testament*, die ‚Verweltlichung‘ und Verselbständigung ihrer Berufung bringen sie aber dem Poeten-Genius noch näher, dessen Erwähltheit und Not auch schon in den Prophetenschicksalen Bestätigung finden konnten.³¹²

Schon in den frühen Rollengedichten im *Stunden-Buch* zeigt sich das souveräne Gotteserlebnis Rilkes, der in dem Allmächtigen nicht nur das unerreichbare Wesen sieht, das Michelangelo „mit seinem hohen Hasse / für diese Unerreichbarkeit“ liebt (I, 172), sondern auch den allgewaltigsten Schöpfer, in dessen Spuren der schaffende Mensch tritt. Und gerade der schöpferische Geist macht den Künstler zu einem heimlichen Rivalen Gottes, etwa so, wie wir das in Thomas Manns Moses-

³¹¹ Nach dem Kommentar zum Text ist das Gedicht *Jeremia* Mitte August 1907, *Eine Sibylle* dagegen zwischen dem 22. August und dem 5. September 1907 entstanden (I, 966).

³¹² Vgl. dazu noch: Peter von Matt (2007)

Figur sehen können, der der Erzähler „ganz deutlich die Züge Michelangelos gegeben“ hat, weil er „einen Künstler, einen Bildhauer in ihm sah, den der Geist treibt, aus widerspenstigem Gestein ein reines Gottesbild zu schaffen.“³¹³ Nicht fern von dieser Annahme liegen die Worte Rilkes aus dem *Stunden-Buch* „Wir bauen an dir mit zitternden Händen“ (I, 164). Im Gedanken des Mitschöpfertums steckt aber schon der emanzipatorische Verdacht, der bei Thomas Mann sogar die Frage in der Schwebe hält, ob die Stimme Gottes, die Moses hört, nicht seine eigene wäre. Der Autor selbst fügt zu seinem metaphysischen Spiel – zwar im Zusammenhang mit einem anderen Werk (*Die vertauschten Köpfe*), jedoch auch hier gültig, ironisch-selbstironisch hinzu, dass unter den Primitiven, zu denen auch die Geschichtenerzähler gehören „einen Gott zu *spielen*, immer auch ein wenig, Gott zu *sein*“,³¹⁴ bedeutete.

Die Schicksalsparadigmen der Prophetengestalten Rilkes enthalten wohl ähnliche Implikationen, auch wenn sie mit dem Identifikationsspiel nicht so weit gehen. Die poetischen Bearbeitungen der biblischen Texte bezweifeln die Existenz Gottes nicht. Er lässt aber seine treuen Vermittler oft allein, deshalb verselbständigt sich der Mund der Propheten, der nicht nur die Worte des Herrn verkündet, sondern auch die Qualen der Menschen und ihre eigenen Leiden und Qualen. So verbindet sich in diesen Gedichten bei Rilke die Last der Erwähltheit mit der der ewig-menschlichen Schicksalsplagen.

3.6. Der Geist der Verneinung

Es ist überraschend oder sogar befremdlich, wie kühn revoltierend Rilke in seinen Gedichtbänden *Das Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* biblische Motive umdeutet. In ihrer Neubearbeitung werden traditionelle Figuren und Situationen nämlich nicht nur ergänzt und unter neuen Aspekten beleuchtet, sondern auch ihre Wertbezüge werden provokativ verändert, so dass die Grenzen der Jahrhunderte alten Traditionen und Normen gesprengt sind.³¹⁵ Wieso dieses Sakrileg? Wie überall in der Rilke'schen Lyrik der hier behandelten Zeitperiode hat die blasphemisch klingende Herausforderung eine höchst komplexe Motivation und Funktion: 1. Sie ist eine – psychologisch erklärbare – negative Reaktion auf die hartnäckige Suche nach Gott, in der zwar alle möglichen menschlichen Beziehungen zum Schöpfer vorzufinden sind, so auch diejenige der Auflehnung, für die jedoch die Grundhaltung der Sehnsucht entscheidend ist und die ihren adäquaten lyrischen Ausdruck im *Stunden-Buch* findet. Der ständig nach einer neuen Antwort forschende Geist begnügt

³¹³ Wysling (1979), S. 650.

³¹⁴ Ebd., S. 500.

³¹⁵ So bedeutet die Bibel auch für Rilke zugleich "Tradition und Herausforderung". Orosz (2021), S. 2019.

sich nicht mit einem fertigen (und anthropomorphen) Gotteserlebnis, kann sich aber auch nicht – zumindest in dieser Zeit noch nicht – von der religiösen Tradition losreißen.³¹⁶ So häufen sich die biblischen Themen in der mittleren Periode der Lyrik Rilkes. 2. Ein weiterer möglicher Grund ist die Enttäuschung und der Überdruß wegen der für einseitig gehaltenen Kommunikation mit Gott, denn dieser scheint unendlich weit entfernt zu sein. Er ist unnahbar und unansprechbar. Die paradoxe Antwort darauf ist der Anthropomorphismus: Das höchste Wesen, das den ‚fleischlosen‘ Geist darstellt, wird mitsamt den Bewohnern der himmlischen Sphäre auf die Erde heruntergezogen. Das ist zwar eine Inkarnation – jedoch ohne jede metaphysische Perspektive der Erlösung. So bekommen auch die überirdischen Wesen und ihre Beziehungen zueinander ‚allzu menschliche‘ Züge. Das Ergebnis kommt dem naiven Gottesbild nahe, weil die hingebungsvolle Liebe zu Gott sich gleicher Direktheit der Anredeformen bedient wie der gotteslästerliche Zorn. 3. Trotz dieser schonungslosen ‚Säkularisierung‘ verweisen gerade diese unmittelbare Respektlosigkeit und die ständige Wiederholung religiöser Motive bei Rilke darauf, dass der Dichter sich vom Einfluss der christlichen Religion nicht befreien konnte oder wollte. So zeugen seine Gedichte weder in der Themenbehandlung noch in der Redeweise von einer Außenperspektive.³¹⁷ Die folgenden Interpretationen versuchen, anhand von typischen biblischen Figuren diese äußerst spannende psychologische und ästhetische Perspektive in ihrer Vielfalt zu deuten.

3.6.1 Das Unbehagen der Seraphe

Wie in manch anderen Gedichten Rilkes mit religiösem Thema sehen wir auch bei der Erläuterung des Engel-Motivs eine vollkommen säkularisierte, scheinbar jeder Gottesfürchtigkeit entbehrende Umdeutung. Im Gedicht *Die Engel* (I, 264) stellen die Himmelsboten „in Gottes Gärten“ nicht die glücklich Erwählten, die zur Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Welt Berufenen dar, sondern vielmehr gelangweilte Repräsentationsfiguren. Gleich im Auftakt werden ihre Langeweile und ihre Gleichförmigkeit hervorgehoben: „Sie haben alle müde Münde“. Ob die Öde ihres Schicksals aus der Einförmigkeit ihrer Wesen kommt oder umgekehrt die Monotonie ihres Lebens sie so eindrucklos einförmig macht – das ist kaum zu entscheiden.³¹⁸ In dieser Reizlosigkeit werden sogar die „hellen Seelen“ fragwürdig, denn die sonst Transparenz und Licht implizierende Bedeutung des Adjektivs ‚hell‘ verliert hier durch die Einschränkung „ohne Saum“ ihren eindeutig positiven Wertbezug. Durchsichtigkeit kann ja nicht nur Klarheit und Reinheit meinen, sondern

³¹⁶ Rilke versuchte aber schon in seiner Jugendzeit, „ein eigenes, vom mütterlichen Einfluß möglichst unabhängiges Verhältnis zu Gott aufzubauen.“ Wegener-Stratmann (2002), S. 45.

³¹⁷ Auch Sándor Bazsányi weist auf Rilkes verwickelte Beziehung zu Gott und der christlichen Religion hin. Bazsányi (2003), S. 926.

³¹⁸ S. Rösch (2009), S. 170.

auch Inhalts- und Gegenstandslosigkeit, also ein sinnentleertes Vegetieren implizieren. „Ohne Saum“, ohne Rand, büßen ferner alle Existierenden ihre Formen, ihre Eigentümlichkeit, ihre eigenen Gesichter ein. Ihre Ähnlichkeit besteht also vor allem in ihrem Mangel an Eigentümlichkeit, ihrem uncharakteristischen Wesen. Das Unbehagen darüber bleibt in ihrer Seele genauso verborgen, wie die Sehnsucht nach einem souveränen Leben verdrängt wird. Das Verlangen nach eigenen Erlebnissen ist jedoch stärker als die ermüdend-tugendhafte Freude darüber, immer dieselbe ‚Choristenrolle‘ ausfüllen zu können: „Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde) / geht ihnen manchmal durch den Traum.“ Diese sogar der Freud’schen Lehre entsprechende Ausdrucksweise verrät die tabuisierte Begierde. Durch die vorsichtige, in Klammern gesetzte Einfügung wird allerdings offengelassen, ob die Sehnsucht der Engel selbst schon eine Sünde bedeutet oder ob sie weitergehende sündhafte Wünsche enthält. Im ersten Fall wäre das Verlangen deshalb lasterhaft, weil nur diejenigen von Sehnsucht erfüllt werden können, die sich nicht vollkommen glücklich bzw. restlos zufrieden fühlen, und ein unzulängliches Glück im Paradies Gottes würde – abgesehen davon, dass es eine *Contradictio in adjecto* darstellt – zweifellos eine Kritik an der Perfektion des Gottesreiches bedeuten. Im zweiten Fall aber, in dem sich die Engel nach der Sünde sehnen, wäre der Verstoß gegen Gottes Ordnung mehrfach und viel schwerwiegender. Hier geht es ja nicht mehr nur um die unausgesprochene Unzufriedenheit (und dadurch um die indirekte Missbilligung der göttlichen Sphäre), sondern um die Verleugnung des eigenen ‚himmlischen‘ Wesens. Wenn selbst die Himmelswächter, die die göttlichen Tugenden verkörpern, die Sünde begehren, ist ihre Präsenz kaum mehr akzeptabel.³¹⁹ Die Engel schweigen: Ob ihre Stummheit auf ein Verbot Gottes, auf die Entmündigung infolge ihrer Abhängigkeit zurückzuführen ist oder auf Desinteresse an Kommunikation oder sogar auf geistige Abstumpfung, ist dem Text nicht zu entnehmen. Wahrscheinlich haben alle diese Faktoren dazu beigetragen, dass die Bewohner der himmlischen Gärten zu einem kümmerlichen Dasein degradiert worden sind. Sie sind müde, weil und wenn sie funktionslos sind, stellen sie doch nur „Intervalle“ in Gottes „Macht und Melodie“ dar. Dieses Schweigen ist aber nicht bloß als Zeichen der Existenz eines verzehrenden Überflüssigkeitsgefühls zu deuten. Es stellt zugleich ein Intervall, eine Zwischen- und Wartezeit dar. Die Himmelsboten scheinen nämlich nur in ihrer Passivität nutzlos zu sein. Sie sind aber nicht generell zum Nichtstun

³¹⁹ Auf einen weiteren wichtigen Aspekt weist Perdita Rösch hin: „Die Sehnsucht der Engel (wie) ‚nach Sünde‘ ist ein altes Motiv, welches in Literatur, Kunst und später auch im Film des 20. Jahrhunderts gehäuft auftritt, um bei aller Sehnsucht nach dem scheinbar vollkommenen Zustand der Engel den Eigenwert des Mensch-Seins herauszustellen.“ Rösch (2009), S. 170.

verdammt. Sobald sie sich rühren, verraten sie ihre überirdische Macht und agieren plötzlich als wahre Helfer, ja schöpferische Kräfte im Wirken Gottes.

Nur wenn sie ihre Flügel breiten,
sind sie die Wecker eines Winds:
als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten
im dunklen Buch des Anbeginns.

In diesem komplexen Bild der letzten Strophe werden die überirdischen Wesen von ihren unwürdigen Rollen befreit gezeigt. Schon das Ausbreiten ihrer Flügel, das sonst auch die Metapher ihrer schützenden Funktion sein könnte, setzt die Elemente in Bewegung. Die „Wecker eines Winds“ verursachen aber keinen (chaotischen) Sturm, sondern sie formen – fast wie Gott – die Welt.³²⁰ Ihre Teilnahme an der Schicksalsgestaltung sowie die Ziele und Ergebnisse ihres Handelns bleiben aber genauso unerkannt wie diejenigen des Schöpfers. Die im Gedicht fast ausschließlich dominierende Zeitform ist das Präsens, das die Janusköpfigkeit der Engel-Existenz fixiert. Die einzige Ausnahme bildet die Konjunktivform „ginge“, die im Vergleich die Vermutung, die Möglichkeit statt der Gewissheit hervorhebt. So bleibt die wahre Funktion der Engel verschleiert.

In der rhetorischen Gestaltung des Textes steht den ersten zwei Strophen die letzte (dritte) Strophe gegenüber. Während der längere Teil des Gedichtes den sekundären Charakter der Engel schildert, bildet der Abschluss eine Art Gegengewicht. Mit dem Nebensatz – „Nur wenn sie ihre Flügel breiten“ – wird hier ein Wendepunkt markiert, in dessen Fortsetzung das andere Gesicht, die versteckt-unbekannte Kraft der Himmelsboten, veranschaulicht wird. Trotz der Nachdenklichkeit der Textmodalität stellt diese Schlussstrophe die für die Lyrik Rilkes bezeichnende ‚sanfte Revolte‘ auch explizit dar, indem die leblos-unselbständigen Gestalten sich zur autonomen Tat erheben.³²¹

3.6.2 Die Auflehnung Christi

Die größte Botschaft des *Neuen Testaments*, die Auferstehung Jesu und die Erfüllung seiner irdischen Mission, wird im Gedicht *Der Ölbaum-Garten* (I, 459) kühn, bis zum Sakrileg gehend, profaniert. Hier ist nämlich keine Rede vom heiligen Mysterium der Erlösung, das dem ganzen Passionsweg den letzten Sinn gibt, stattdessen wird die unendliche Einsamkeit des von Gott Verlassenen in den Mittelpunkt eines ‚Klageliedes‘ gestellt. Nicht die Erfüllung und der Sieg der göttlichen Offenbarung wird also verkündet, sondern die menschliche Niederlage. So manifestiert

³²⁰ S. Rösch (2009), S. 171.

³²¹ Zur Rilkes Engel-Figur im Frühwerk s. noch: Koch (2012), S. 439–456.

sich die Leidensgeschichte nicht mehr als Paraphrase christlichen Rituals, sondern als tiefe Enttäuschung aller, die den Allmächtigen nicht mehr finden können.³²²

Diese Verwandlung beginnt in der Textpragmatik damit, dass der Leidende namenlos bleibt. Obwohl schon der Titel eindeutig auf die biblischen Ereignisse hinweist, fällt der Name Christi nirgendwo im Gedicht: Derjenige, der zum Ölbaum-Garten hinaufgeht bleibt anonym – „er“. Schon dieses Moment deutet an, dass die religiöse Dimension in eine alltagsmenschliche transponiert wird. Die Farbe Grau hebt gleich im Auftakt das Gewöhnliche hervor, was später auch paradigmatisch bestätigt wird: „Er ging hinauf unter dem grauen Laub / ganz grau und aufgelöst im Ölgelände“. Sogar die Verbindung der reimenden Wörter „keine ungemeine“ – „irgendeine“ in der vorletzten Strophe unterstreicht das Alltägliche der nächtlichen Situation. Denn nicht der Erwählte, nicht der Sohn Gottes verbringt betend seine letzte Nacht auf Erden, sondern ein Verzweifelter, der in seiner Not nicht allein ist (er ist ja nur einer von vielen Unglücklichen) und zu dem keine „Engel kommen“.

Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;
so gehen hunderte vorbei.
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.
Ach eine traurige, ach irgendeine,
die wartet, bis es wieder Morgen sei.

In der 2., 3. und 4. Strophe, die den persönlichsten Teil des Gedichtes bilden, finden wir die Erklärung für die Verbitterung des Wachenden. Das Geständnis, obwohl es an Gott gerichtet wird, ist – im Gegensatz zu den entsprechenden Stellen der Evangelien – vollkommen frei von der inbrünstigen Hinwendung an Gottvater. Die gotteslästerlichen, erschütternd bitteren Worte zeugen von einer verzweifelten Auflehnung, in der Beschuldigung und Wehklage nicht mehr voneinander zu trennen sind. Der Herr und Gott wird vorwurfsvoll gefragt, wie man Gotteszeuge sein könnte, wenn er selbst sich nicht zeigt, und das Ich nennt es eine „namenlose Scham“, im Namen dessen menschliche Schmerzen zu lindern, den es nicht gibt. Es handelt sich also um eine doppelte Sendung, die ein Ungläubiger nie erfüllen kann. Die Paradoxie dieser Mission drücken auch die unterschiedlichen Zeitformen aus: „Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch Dich zu lindern unternahm, / der Du nicht bist.“ Sollte dies heißen, dass der Empörte einst an Gott geglaubt hat und nun, wo er diesen Glauben nicht mehr besitzt, sich nicht nur betrogen fühlt, sondern auch zu schwach, um die christlich-humane Aufgabe auszuführen? Wie auch immer es sich

³²² Diese Darstellung der Christus-Figur und -Schicksal hat mit der Abkehr des Dichters von ihr, ohne deshalb Gott verloren zu haben. S. dazu: Prater (1986), S. 66 und den Vergleich der Engelfiguren bei Rilke von Gille (2015), S.265–287.

verhalten mag: Das lyrische Ich stellt nicht den Christus, den Gottessohn dar, sondern einen Menschen, der sich mit der Mission Christi einst zwar identifiziert hat, aber nicht zur göttlichen Gewissheit gelangt ist. Deshalb die ungeheure Erschütterung, das bittere Gefühl des unausweichlichen Scheiterns, das die Anbetung Gottes schließlich in seine Verleugnung verwandelt. Von der theologischen Annahme, dass Gott allgegenwärtig und zugleich unsichtbar ist, wird in diesem Rilke-Gedicht nur die Verborgenheit Gottes bestätigt, den der verzweifelt Suchende nirgends findet:

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

So wird das Drama Christi im Ölbaum-Garten ein verzagtes Ringen des einsamen Menschen mit sich selbst. Die Schlusszeilen fassen die vollkommene Zerstörung aller Hoffnungen zusammen und bieten statt der metaphysischen Perspektive der Erlösung nur die unendlichen Schmerzen der absoluten Verlassenheit des Menschen.³²³ In der Kausalität der Verzweiflung können Ursache und Wirkung den Platz tauschen: Ist der Zustand, in dem man „sich verliert“, nicht eher die letzte Folge einer tragischen Ereignisreihe, in der man von allen verlassen wird? Das erschütternde Erlebnis des Herausfallens aus der Geborgenheit, der Trennung von den elementarsten Bindungen wird hier nämlich nicht als notwendiger Schritt zu einem autonomen Leben betrachtet, sondern als Ausgeliefertsein („preisgegeben“, „ausgeschlossen“) traumatisch erlitten.³²⁴

Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß.

Der vielschichtige Sinn der modernen Paraphrase ist in der linearen Struktur des Gedichtes meisterhaft herausgearbeitet. Der mehrfache Perspektiven- und Tonwechsel zeugt nicht nur von den intensiven Gemütsbewegungen, sondern auch von einer doppelbödigen Rollenverteilung, in der die unterschiedlichen Beziehungen zu der Passion Christi repräsentiert werden. Die Grundsituation wird aus neutraler Sicht und in einem distanzierend-objektiven Ton heraufbeschworen. Aber schon in der zweiten Strophe wechselt die Außenperspektive in eine Innensicht: Die aufgewühlten Gedanken dessen, über den zunächst in der dritten Person berichtet wurde, erscheinen nun unmittelbar vergegenwärtigt. Mit der fünften Strophe kehrt zwar die Sicht des ‚Berichtenden‘

³²³ Christus bleibt sogar „ohne den Beistand des Engels“. Stahl (1999), S. 462.

³²⁴ „Die Schilderung äußerster Verlassenheit des Menschen [...] zeigt große Nähe zu Kierkegaard.“ Frowen (1989/90), S. 181.

zurück, der Ton bleibt aber nicht mehr neutral: Teilnahmsvolle Fragen und Interjektionen begleiten bzw. unterbrechen wiederholt die lyrischen Geschehnisse: „Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht“; „Ach eine traurige, ach irgendeine“. Die letzten zwei Strophen verallgemeinern das Erfahrene, das in der Schlusstrophe zur Sentenz erhoben wird. Demzufolge löst die Pluralform den Singular ab und das Präsens das Präteritum: „Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern, / und Nächte werden nicht um solche groß.“ Trotz des aphoristischen Charakters schimmert so im Ausklang eine tief resignierte, elegisch-persönliche Betroffenheit durch.

3.6.3 Andachtsloses Klagelied

Wer spricht im Gedicht *Pietà* (I, 460)? Der Titel lässt Maria, die Mutter des Erlösers, erwarten. Hier aber redet Maria Magdalena, aus der Jesus einst „sieben böse Geister ausgetrieben hatte“ (Markus 16,9),³²⁵ die aber – in der Deutung Rilkes – ihre sündhafte Sinnlichkeit nicht einmal in der heiligen Stunde des Martyriums verleugnen kann. Diese mehrfache Bezugnahme auf das *Neue Testament* ergibt eine ungewöhnliche Kontrastierung, die den allerheiligsten Augenblick in der vollendeten Opfertat Jesu und die unsäglichen Schmerzen der Mutter in eine sinnliche Liebeserklärung der ‚Sünderin‘ umkehrt. Die ‚Sünderin‘, die im Evangelium nach Lukas keinen Namen hat, wird in der Überlieferung mit jener Maria Magdalena identifiziert, die Jesus von den bösen Geistern befreite und die gerade am Ende des Leidensweges Christi eine wichtige Rolle bekommt: Sie wird unter jenen galiläischen Frauen erwähnt, die dem Messias nachfolgten, seiner Kreuzigung beiwohnten und auch sein Grab bewachten. Laut dem Evangelium nach Johannes ist Jesus nach seiner Auferstehung sogar ihr zuerst erschienen.

Bereits im Titel des Gedichtes enthüllt sich die tiefe Ironie der Rilke’schen Paraphrase. „Pietà“ heißt im Italienischen ‚Barmherzigkeit‘ und ‚Gottesfurcht‘. Das Wort drückt die zärtlich-liebevolle Anhänglichkeit der Mutter Jesu ihrem Sohn gegenüber und zugleich die Ehrfurcht vor dem göttlichen Mysterium aus, an dem Maria selbst Anteil nehmen durfte. Im ganzen Rilke-Text gibt es aber keinen einzigen Hinweis auf die Mutter Gottes, und der Klage des lyrischen Ichs sind kaum Respekt und Andacht zu entnehmen. Schon in der ersten Strophe wird – statt des Vesperbildes – jene bekannte Szene mit der ‚Sünderin‘ heraufbeschworen, in der diese vor Jesus ihr sündhaftes Leben bereut, worauf er ihr – zum größten Befremden des Pharisäers – ihre Sünden vergibt. Die Büsserin, so lesen wir bei Lukas (7, 37), „trat hinten zu seinen Füßen und weinte und fing an, seine Füße zu netzen mit Tränen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küßte seine Füße

³²⁵ Bibel (1968), S. 69.

und salbte sie mit Salbe.“³²⁶ Im Gedicht spricht die Frau den Gekreuzigten an, indem sie sich an ihre erste Begegnung erinnert. Die biblischen Bußgesten werden aber bei Rilke in einen unverhüllt-erotischen Rückblick verwandelt. Die zärtlichen Worte über die Füße des „Jünglings“, die „verwirrt“ in ihren Haaren standen „und wie ein weißes Wild im Dornenbusch“, gehen in der Fortsetzung in ein offen-blasphemisches Geständnis über:

So seh ich deine niegeliebten Glieder
zum erstenmal in dieser Liebesnacht.
Wir legten uns noch nie zusammen nieder,
und nun wird nur bewundert und gewacht.

Ungeheuer scheint die blinde Leidenschaft dieser Frau zu sein, die keine Rücksicht nimmt: weder auf die Person noch auf die Situation. Der Mensch gewordene Sohn Gottes bleibt sogar in seinem geschundenen Körper noch begehrenswert; er verkörpert nicht einmal in seinem gequälten Zustand die Verheißung von der Erlösung der Seele, sondern das Versäumnis der sexuellen Erfüllung. Die verzweifelten Liebkosungen formulieren im Paroxysmus den bedingungslosen Liebesegoismus: „Dein Herz steht offen und man kann hinein: / das hätte dürfen nur mein Eingang sein.“ Ist dieser Text aber nur als schamlose Gotteslästerung zu lesen?³²⁷ Oder können wir in dieser makabren ‚Liebesnacht‘ eine besondere Art der Vereinigung sehen, die nicht die körperliche Art, die sowieso ein unerfüllbarer Wunsch bleiben muss, darstellt, sondern den Willen zur vollkommenen Verschmelzung, zum unmittelbaren Erleben des Mysteriums? Warum aus der ekstatischen Hingerissenheit ein Klagelied geworden ist, kann durch die doppelte Enttäuschung erklärt werden, die mit der zweifachen Vereinsamung der beiden Gestalten verbunden ist. Die bitter klagende Frau fühlt sich verlassen und betrogen, weil sich Jesus, der für sie die absolute Verheißung bedeutete, nun als Verstorbener endgültig von ihr entfernt hat. Unabhängig davon, was und wie viel sie von der göttlichen Berufung Jesu verstanden hat, kann sie ihre Anbetung nur auf ihre irdische Weise ausdrücken, nämlich in der sinnlichen Hingabe. So wird dieses bedingungslose Sich-Auflösen zum tragisch-ironischen Missverständnis. Auf diese Weise versteht und deutet aber die Ahnungslose auch das Schicksal Jesu, indem sie es mit dem ihren identifiziert: „Wie gehn wir beide wunderlich zugrund“. Die Christus-Figur ist also für sie keine Inkarnation des himmlischen Schöpfers, sondern ein ebenfalls zugrunde gerichtetes Wesen, von dessen Auferstehung hier keine Rede ist. Dass sie den Angebeteten ebenfalls für einen Verlassenen hält, können wir nicht nur aus der letzten Zeile erahnen. Das Heraufbeschwören ihrer ersten Begegnung, gleich am Anfang des Gedichtes, das zwar

³²⁶ Bibel (1968), S. 82.

³²⁷ S. Belmore (1965/66), S. 254.

explizit nur den sinnlichen Zauber des Augenblicks erwähnt, im Kontext der Heiligen Schrift jedoch in der Gestalt Jesu auch die biblische Größe des viel bewunderten Meisters mit einbezieht – die Faszination der früheren Berührung also wird nun mit der Erniedrigung durch den Tod konfrontiert. Diese Erfahrung kann so für die trauernde Frau einen zweifachen Misserfolg bedeuten: Nicht nur ihre (einseitige) Liebe zu Jesus wurde durch dessen Martyrium endgültig vereitelt, sondern auch die Liebe des Sohnes zu Gottvater. Diese letztgenannte Vermutung ist allerdings nur mit einem anderen Gedicht zu bestätigen, mit *Der Ölbaum-Garten*, in dem Jesus zu seinem Vater verzweifelt sagt: „Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.“

Fünf Jahre später kehrt das Pietà-Motiv in einem Gedicht mit demselben Titel (*Pietà*) in einem ganz anderen Zusammenhang zurück, im Zyklus *Das Marien-Leben* (II, 32). Hier entspricht zwar die Überschrift dem ursprünglichen Bild vom toten Jesus mit seiner Mutter Maria, ohne jedoch dessen religiösen Gehalt zu übernehmen.³²⁸ Im Gegenteil: auch hier wird die andachtsvolle Situation völlig zerstört, indem die Unvereinbarkeit des göttlichen Wesens mit dem irdischen ausgesprochen wird. Marias Schmerz gilt nämlich nicht mehr dem qualvollen Tod ihres Sohnes, sondern der Vollendung der Entfremdung im Mutterherz. Was sie nun eigentlich schmerzt, ist, dass sie – wie paradox das auch immer klingen mag – die Schmerzen nicht mehr fühlen kann, dass sie ihren Sohn schon längst, als sich seine göttliche Größe zeigte, verloren hat. Was Maria hier im Grunde beweint, ist ihre unwiederbringlich verlorene Mutterschaft: „Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß, / jetzt kann ich dich nicht mehr / gebären.“ In beiden Gedichten werden Wehklagen um Jesus artikuliert. In beiden Fällen wird die persönliche Betroffenheit durch die Ich-Form ausgedrückt. Die Attitüden der zwei Frauen, die den verstorbenen Christus beweinen, sind jedoch vollkommen verschieden. Während die Worte Maria Magdalenas von zügelloser Leidenschaft zeugen, klingen die Klagen Marias allzu nüchtern und dadurch zugleich erschütternd. Was aber beide in ihrer Rolle formulieren, ist ähnlich unheilig, denn sie betrauern nicht so sehr Jesus, sondern viel mehr ihre versäumten irdischen Chancen, ihren Frauenrollen gerecht zu werden: die eine der als Geliebte, die andere der als Mutter.³²⁹

³²⁸ Die „intermediale Transition [...] vom metaphorischen Bereich der Malerei in den lit(t)eralen der Wortkunst“ (Greber 1997, S. 192) findet also mit radikaler Umdeutung des Motivs statt.

³²⁹ Péter Pór – indem er sich auf Rilkes Briefgeständnis bezieht, interpretiert diese Gedichte mit den biblischen Motiven als Beispiele für die „erfüllte Verwandlung“, welche die Themenkreise des Bandes „Neue Gedichte“ bestimmt. Pór (1998), S. 90-95. S. dazu noch Takács (2008), S. 157–165.

3.6.4 Das Gleichnis der Mündigkeit

Die Geschichte des verlorenen Sohnes gehört zu den bekanntesten der Bibel. Sie ist eine Parabel über Sünde und Reue, über den Verstoß gegen die väterliche Liebe und die vorbehaltlose Verzeihung des Vaters. Jesus hebt in seinem Gleichnis die dem Schuldgefühl folgende Bußfertigkeit des Sohnes und die freudige Vergebung des Familienhauptes hervor, um ein eindeutiges Beispiel für die Barmherzigkeit Gottes und deren Bedingung zu geben. Wie die Kinder in der Familie den Eltern gegenüber Gehorsam zu leisten haben, so sollten die Menschen Gott gehorchen. Deshalb ist die Pflichtverletzung des Sohnes innerhalb der Familie zugleich als ein Zuwiderhandeln dem himmlischen Vater gegenüber zu verstehen: „Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße.“ (Lukas 15, 21)³³⁰ Und umgekehrt: In der lehrhaften Erzählung Jesu ist die Zerstörung und die Wiederherstellung der Harmonie in der Vater-Sohn-Beziehung zwar in einem religiösen Sinne gemeint, sie behält dabei jedoch ihren konkret-profanen Belang. In den verzeihenden Worten des Vaters drückt sich folglich die Freude über die Wiedergewinnung der sittlichen Weltordnung in beiden Fällen aus: „Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein; denn dieser dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden.“³³¹

Das Rilke-Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (I, 458) ist keine Paraphrase der biblischen Geschichte, denn diese bildet nur den Ausgangspunkt, den Anlass zu ihrer radikalen Umdeutung. In der modernen Bearbeitung ist keine Spur von einer patriarchalischen Beziehung zu erkennen – weder in religiösem noch in gesellschaftlichem Sinne. Ganz im Gegenteil. Hier wird ausschließlich das Moment des Ausscheidens aus einer Gemeinschaft behandelt, der autonome Entschluss, „fortzugehen“, und dieser entscheidende Augenblick wird zugleich in das Existenzial-Gleichnishafte transponiert.³³² Dadurch schwindet das Intim-Persönliche, das Vertrauensvolle, denn die unmittelbaren Bindungen des menschlichen Mikrokosmos werden in Frage gestellt bzw. aus einer anderen Perspektive betrachtet. In dem auf die Daseins-elemente reduzierten Weltverständnis Rilkes gibt es nämlich keine abgerundete Zuversicht und keine familiäre Geborgenheit, die das individuelle Leben vor der quälenden Ungewissheit schützen könnten. Aber nicht nur die Zukunft ist hier geheimnisvoll, sondern auch die Vergangenheit. Das frühere Leben bietet nur ein verworrenes und zerstörtes Spiegelbild, das den Aufbrechenden mit ambivalenten

³³⁰ Bibel (1968), S. 98.

³³¹ Ebd.

³³² “Rilke’s poem is almost completely detached from the biblical parable. For Rilke, the theme of departure leads to an existential question, since leaving means: going away from all that is known to an entirely new situation.” Koplowitz–Breier (2011), S. 92.

Gefühlen erfüllt. Die Kindheit scheint in diesem Rückblick leidvoll „bis zum Rand“ gewesen zu sein: Statt fröhlicher Erinnerungen taucht das Leidenssymbol des Gekreuzigten auf, „das Bild [...], das sich wie mit Dornen / noch einmal an uns anhängt“.

Fortzuehen bedeutet aber nicht nur Befreiung von schmerzhaften Erlebnissen, sondern es gewährt zugleich die Möglichkeit, neue Einsichten zu gewinnen, indem auch das Gewöhnliche, das gerade wegen seiner Alltäglichkeit nicht mehr gesehen bzw. übersehen wurde, wieder – und in einem ganz anderen Licht – entdeckt wird. In der spannungsvollen Entscheidungssituation kommt das qualvoll Erlebte nicht mehr (nur) als individuell deutbares Lebensschicksal vor, weil es als allgemein Schicksalhafter erkannt wird: „ahnend einzusehn, wie unpersönlich, / wie über alle hin das Leid geschah“.

Das ‚Anschauen‘ stellt bei Rilke auch diesmal einen Erkenntnisprozess oder eine innere Erleuchtung dar, die im Leiden einen Wesenszug des menschlichen Daseins offenbart und mit den Demonstrativpronomina „Das“ und „Den“ die unmittelbaren Wahrnehmungselemente der Ding-Welt mit ausdrückt. Dieses elementare Daseinserlebnis, das jedoch auch Distanz schaffende Erhabenheit involviert, bestimmt die doppelte Optik der Grundsituation des Gedichtes. Denn in dieser Perspektive sind die Gesten der vollen Hinwendung genauso wichtig wie die objektive Klarsicht des Außenstehenden. In der Grammatik der lyrischen Redeform drückt sich diese zweifache Perspektive ebenfalls aus. Im Gegensatz zum Titel nämlich, in dem die biblische Parabel heraufbeschworen wird, nimmt der Text selbst keinen konkreten Bezug mehr auf den Sohn oder seine Geschichte. Es geht nicht mehr um ‚ihn‘, sondern um ‚uns‘. Gleich im Auftakt wird diese Bedeutungsänderung markiert: „Nun fortzuehn von alledem Verwornen, / das unser ist und uns doch nicht gehört“. Im Weiteren wird die Verallgemeinerung durch die Infinitive („fortzuehen“, „anzuschauen“, „auf sich nehmen“) und das unbestimmte Pronomen „man“ gesteigert, ohne die Identifikationsmöglichkeit mit der schicksalhaften Wende aufzugeben.

Die zwei Fragen – „wohin?“, „warum?“ – sind keine formalen: Sie forschen nach Ursache und Ziel der ‚existenziellen Entscheidung‘. Die Antworten zeigen sich von angemessenem Gewicht: Sie täuschen keine zufrieden stellende Gewissheit vor, im Gegenteil, sie tasten nach Aussichten, die nichts mehr versprechen als die verlassene Welt der Kindheit. Alle Attribute des Zukunftsortes sind folglich negativer Prägung: „ungewiß“, „unverwandt“, „gleichgültig“. „Garten oder Wand“ sichern dem Ausziehenden keine Geborgenheit, sondern stellen in seinem zukünftigen Leben nur teilnahmslose Kulissen dar.³³³ Deshalb ist das „warum“ eine Rückfrage, die eine überzeugende

³³³ Die Ungewissheit wird im Wort „gleichgültig“ sogar mit dem „metrischen und syntaktischen Akzent“ markiert. Schultz (1970), S. 87.

Erklärung erwartet. Stattdessen begegnen wir aber einer Aufzählung von Gründen, die – zumindest auf den ersten Blick – subjektiv, irrational und zum Teil ebenfalls unzulänglich anmuten: „Aus Drang, aus Artung, / aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung, / aus Unverständlichkeit und Unverstand“). In der poetischen Welt Rilkes sind das aber Ausdrücke der inneren Notwendigkeit, die den ewig Suchenden zum Aufbrechen zwingt und zum Erforschen der tiefen Gesetzmäßigkeit der autonomen Welt, der Welt der ‚Dinge‘. Nicht der Ortswechsel an sich bringt den Ungeduldigen zu neuen Einsichten, denn er wird auch anderswo nur ‚Kulissen‘ finden, sondern die Loslösung von der bekannten und erstarrten Welt und das ständige Unterwegs-Sein eröffnen eine neue innere Perspektive, die dem ‚Schauenden‘ neue Beziehungen ermöglicht.

In den letzten vier Zeilen des Gedichts werden jedoch die ungewissen Konsequenzen dieser Entscheidung wieder erwogen, indem auch die möglichen tragisch-schweren Folgen erwähnt werden, um die Daseinsalternative nochmals und auf negative Weise zu hinterfragen.

Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –
Ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Das Fragezeichen drückt wahre Zweifel aus, denn die Schicksalsalternative enthält vielleicht ein zu großes Risiko: Soll man in der Hoffnung auf eine unbekannte, aber etwas Höheres versprechende Lebensgestaltung die bekannte Welt der menschlichen Existenz, die uns trotz der Leiden auch Geborgenheit, die Wärme der Beziehungen bietet, aufopfern? In der Textrhetorik werden die ersten zwei Fragen („wohin?“, „warum?“) noch beantwortet, die letzte, den Gesamttext abschließende Frage, bleibt aber offen: „Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“ Die Daseinserfahrung wird auf einer immer neuen Ebene geprüft, bis zur letzten Frage, auf die aber vom Dichter hier keine Antwort mehr gegeben wird. Der offene Schluss hebt diese quälende Ungewissheit hervor, die aber – zurückweisend auf den Titel – zugleich ahnen lässt: Der verlorene Sohn muss „vergebens / vielleicht Gehaltnes fallen lassen“.

Typographisch ist die Textstruktur in drei Teile gegliedert: Die ersten 23 Zeilen zählen die Umstandsbestimmungen auf und bereiten die Konklusion (3 Zeilen) vor, die in jener in der letzten Zeile gestellten Frage gipfelt. Diese äußerst ungleichmäßige Gliederung erfüllt eine komplexe Funktion. Einerseits drückt diese auffallende Unproportioniertheit die Belastung aus, die jeden drückt, der eine schicksalsschwere Wahl zu treffen hat, andererseits reduziert sie die Entscheidungssituation auf die letzte Frage, nachdem sie die einander entgegengesetzten Überlegungen in Betracht gezogen hat. Nicht nur die Frage wird aber hier unterstrichen, sondern

auch die Einsamkeit des zu einer Wahl gezwungenen Menschen. Ob er sich selbst fragt oder die skeptische Frage die des Dichters ist, ist in dieser Beziehung irrelevant. Der allein stehende Fragesatz stellt in jedem Fall die Last und Verantwortung der individuellen Entscheidung dar.

3.7. Die groteske Perspektivierung. Zu Rilkes makabrer Poesie

3.7.1 Apokalypse

Für das breitere Lesepublikum gilt Rilke wohl als einer der letzten Vertreter der Schönheitspoesie in der Wendezeit des 19. zum 20. Jahrhundert. Die beinahe kultische Pflege der ästhetischen Erlebnisse, die sowohl von der kosmischen Faszination durch die unendliche Natur als auch durch vom Menschen geschaffene Kunstgegenstände, etwa der Architektur, hervorgerufen werden, stellt unbestritten den größeren Teil im lyrischen Werk Rilkes dar. Das Unheimliche, das Grauen Hervorrufende spielt in seiner Poesie aber auch eine wichtige Rolle. Es erscheint bei Rilke nicht programmatisch, wie etwa bei den Naturalisten und Expressionisten, sondern organisch. Die Vergegenwärtigung des Hässlichen wird nämlich nicht zum ästhetischen Programm erhoben, sondern als notwendige Erfahrung literarisch bearbeitet. Es soll dahingestellt bleiben, welche psychologischen Motivationen hinter der Schreckensmetaphorik stehen, weil die tiefgehende Einsicht in die beklemmenden Bereiche der menschlichen Existenz genauso poetisch verallgemeinernd artikuliert wird wie der Zustand der Schönheitsbezauberung.

Schon in *Das Buch der Bilder* finden wir Gedichte, die die Angst der menschlichen Seele objektivieren. So erscheint zum Beispiel die Furcht vor der Verwesung in *Bangnis* in grotesk aufgelösten Landschaftsbildern. Nicht einmal die Religion kann hier mehr das beängstigende Gefühl durch jenseitige Hoffnung verscheuchen. Davon zeugt zumindest *Das Jüngste Gericht* (I, 296) (1899), das die traditionellen Visionen von der Auferstehung radikal umdeutet. Der lange Text, der mit seinem Untertitel „Aus den Blättern eines Mönchs“ auf die lyrischen Situationen und die Rolle des Mönches im *Stunden-Buch* zurückweist, setzt die größte Botschaft der christlichen Religion auf blasphemische Weise in eine verkehrte Perspektive der Hoffnungslosigkeit.

Diese jede transzendente Zuversicht zerstörende Horizontgestaltung der Textstruktur wird auch durch die Rahmen bildenden Anfangs- und Abschlussverse betont:

Sie werden Alle wie aus einem Bade
aus ihren mürben Gräften auferstehn;
denn alle glauben an das Wiedersehn,
und furchtbar ist ihr Glauben, ohne Gnade.
[...]
denn: wehe, sie werden auferstehn.
So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade.

Sowohl in den Auftakt- als auch den Schlusszeilen ruft der schockierende Widerspruch eine außergewöhnliche Spannung hervor, der zwischen der Gewissheit von der Auferstehung und ihren furchtbaren Folgen besteht. Denn das grotesk Befremdende ist in dieser Gotteslästerung, dass die religiöse Vorstellung von der Verjüngung zwar angenommen, zugleich aber als Schicksalsschlag gezeigt wird.

Das ganze monumentale Bild vom letzten Gericht wird aus einer Quasi-Dialog-Situation perspektiviert, in der das lyrische Ich Gott anspricht. Die unmittelbare Hinwendung an Gott, der als „Allschauender“ angesprochen wird, wiederholt sich kontinuierlich im ganzen Text und zeugt zwar vom Gebetscharakter der Redeform, die Redeweise selbst zeigt aber deutlich die widerspruchsvolle Haltung Gott gegenüber. Ähnlich wie im *Stunden-Buch* werden nämlich auch hier die unterschiedlichen menschlichen Verhaltensweisen zu Gott repräsentiert. Die breite Skala der augenscheinlich nahen Beziehung können wir letztendlich auf zwei Grundpositionen zurückführen: auf die Anerkennung des höchsten Wesens und die Auflehnung dagegen. Der Textanfang, der die Gnadenlosigkeit des Glaubens an die Auferstehung summiert und damit die furchtbaren Bilder der gewaltigen Vision schon vorwegnimmt, fällt mit dieser kühnen Negation auf. Die kategorischen Aussagen werden aus einer neutralen und distanzierenden Position formuliert, so klingen sie hart und teilnahmslos. Die Zeitform Futur betont die Gewissheit des kommenden ungeheuren Ereignisses. In der zweiten Strophe wechselt die Perspektive sowohl der Situation als auch der Redeform. Die Zukunftsvision wird plötzlich, ohne jeglichen Übergang, im Präsens als mögliche irrtümliche Meinung vergegenwärtigt, als finde das Jüngste Gericht schon statt. Gleichzeitig wird die Diktion der dritten Person in eine vertrauliche Anredeform verwandelt. Diese Unmittelbarkeit stellt sowohl im Ton als auch in der Textsemantik eine regelrechte Provokation dar. Die anmaßende Zurechtweisung („Sprich leise, Gott!“) und die besorgte Annahme, dass für die Posaune des Gottesreiches „keine Tiefe tief“ sei, dass es also kein Entrinnen vor dieser Auferstehung gebe, leitet die Schreckensbilder ein, die sogar die Glaubensstärksten entmutigen können.

Diese herausfordernde Zutraulichkeit entlarvt sich jedoch selbst als Kompensation der Hilflosigkeit dem Allmächtigen gegenüber. Die bis zur Aggression anwachsende Selbstsicherheit wird nämlich durch Verunsicherungssignale unterminiert, die den laufenden Text der Beschreibungen immer wieder unterbrechen und ihn aus einer Oppositionsperspektive demontieren. Diese sich selbst in Frage stellende Redeposition, die zum wichtigsten Manöver der Textdialektik gehört, fängt schon in der zweiten Strophe mit der Konditionalform an, die alle Hic et nunc-Aussagen der Verseinheit über die Apokalypse als Quasieignisse qualifiziert: „Es könnte einer meinen“. Eine weitere Form der Doppelperspektive ist der Zeitwechsel vom Präsens zum Futur, der das gerade – wenn auch

irreal – als Gegenwart Erlebte wieder in die Zukunft rückt: „Das wird ein wunderliches Wiederkehren / in eine wunderliche Heimat sein“.

Diese doppelbödiges Strategie macht die Andeutung der Bildvorlage noch deutlicher, in der die möglichen Quellen, die inspirierenden Werke aus der bildenden Kunst, zwar verschleiert bleiben, der Hinweis auf die künstlerische Bearbeitung des biblischen Themas vom Jüngsten Gericht die ganze Vision aber in eine völlig skurrile Perspektive setzt. Dadurch nämlich, dass das lyrische Ich sich auf das eigene „wilde Bild“ bezieht, das in ihm selbst entstand, nimmt es gewissermaßen die schauerhaften Ereignisse des Jüngsten Gerichtes vorweg: „Allschauender, du kennst das wilde Bild, / das ich in meinem Dunkel zitternd dichte“ – so bescheiden und sich erniedrigend lauten die ersten Zeilen der dritten Strophe, was im krassen Gegensatz zu dem selbstsicheren Ton der furchtbaren Vision steht. Trotz der Anerkennung der göttlichen Größe – „Durch dich kommt Alles, denn du bist das Tor, – / und Alles war in deinem Angesichte, / eh es in unserm sich verlor“ – wird ihre Allmacht durch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ichs, das sich als Mitwissenden zeigt, deutlich geschwächt. Am besten geht dies aus der siebten Texteinheit hervor, in der sich das Ich neben dem Schöpfer als kritischer Zeuge der Erfüllung der biblischen Prophezeiung hochstilisiert: „vielleicht gelingt es dir noch auszuweichen / dem großen Schweigen, das wir beide sahen.“

Diese Rolle des alles bezweifelnden Geistes, der sogar das Fiasko des Jüngsten Gerichtes voraussagt bzw. in der imaginären lyrischen Situation miterlebt, ermöglicht dem Ich, sich auch mit den quälendsten Fragen zu konfrontieren. Der ständige Rollen- bzw. Tonwechsel zeugt von der Ambivalenz sowohl der Existenz Gottes als auch seiner Gerechtigkeit gegenüber. Die beiden hängen ja logisch zusammen: Wenn es keine göttliche Gerechtigkeit gibt, dann ist eigentlich auch die Existenz Gottes in Frage zu stellen. Denn ein ungerechter Gott ist an sich eine *Contradictio in adjecto*. Die oszillierenden Aussagepositionen sind voller Zweifel: Sie schwingen zwischen Glaubenswillen und Gotteslästerung, zwischen Ahnung von einem höheren Wesen und der Enttäuschung angesichts der metaphysischen Leere. Das Bild, das das Ich in seinem „Dunkel zitternd“ entwirft, übersteigt alle künstlerischen Vorlagen, nicht in blutigen Szenen, denn sie würden ja noch zum menschlichen Leben gehören, sondern in der grotesken Verzerrung der Grausamkeit. Die poetischen Phantasiebilder zeigen eine gespensterhafte Welt, in der sich alles bewegt, ohne lebendig zu sein:

Ein Rascheln ist und ein Zusammenraffen
in allen den geborstenen Gebäuden,
ein Sichentgelten und ein Sichvergeuden,
ein Sichbegatten und ein Sichbegaffen,
und ein Betasten aller alten Freuden

und aller Lüste welke Wiederkehr.

Die entleerte Sinnlichkeit kehrt alle Lebensfreuden in ihre Gegensätze um. Am furchtbarsten ist jedoch der entfleischte Körper, der aber noch kein Skelett ist, sondern eine Mischbildung von beweglichen und zugleich toten Elementen. Da gibt es auch solche Horroranblicke, die nicht einmal die moderne Filmkunst mit ihren Kunsteffekten präsentieren kann:

So ringen sie, die lange Ausgeruhten,
und packen sich mit ihren nackten Zähnen
und werden bange, weil sie nicht mehr bluten
und suchen, wo die Augenbecher gähnen,
mit kalten Fingern nach den toten Tränen.

Das grotesk Furchtbare steckt in dieser Vision vor allem in der Uneigentlichkeit, wie die wieder Lebendigen versuchen, ihre Auferstehung zu erfahren. Im krassen Gegensatz zu der religiösen Überzeugung nämlich, nach der auf diejenigen, die die Prüfung bestanden haben, zusammen mit ihren Liebsten in einem glücklichen Sichwiederfinden die paradiesische Seligkeit wartet, herrscht hier unter den Auferstandenen höllische Angst, die sich in „dem großen Schrein“ erweist, bald aber in „das übergroße fürchterliche Schweigen“ übergeht. Die geniale Metaphorik, mit der die Fragwürdigkeit der irdischen Hoffnung auf die Auferstehung verdeutlicht wird, enthält auch schon diabolische Züge, die an Höllenbilder Dantes erinnern. Hinter diesen grotesken Motiven können wir deshalb den bitteren Hohn der Verzweiflung erahnen. Mit erbarmungsloser Konsequenz drängen die unheimlichen Bilder in das verschlossene Terrain der menschlichen Seele, um auch das Unbegreifliche zu erhellen und das Unaussprechbare zu artikulieren.

Die heiligsten Illusionen werden durch diese dichterische Zersetzung schonungslos verletzt und vernichtet. So bedeutet das Licht für die Wartenden in den folgenden Zeilen kein neues Leben, das vom Tode endgültig befreit, sondern einen grausamen Betrug, der den Auferstandenen nur Unheil bringt:

Sie sitzen alle wie vor schwarzen Türen
in einem Licht, das sie, wie mit Geschwüren,
mit vielen grellen Flecken übersät.

Die unmittelbare Fortsetzung des Textes zeigt auch eine der typischen Verfahrensweisen der Rilke'schen Poesie, die empirische Konkretisierung der abstrakten Begriffe:

Und Nächte fallen dann in großen Stücken
auf ihre Hände und auf ihren Rücken,
der wankend sich mit schwarzer Last belädt.

Dieser Kunstgriff hat hier sogar einen Doppelleffekt. Darüber hinaus, dass die Nacht die Wiederkehr des Todes versinnbildlicht, macht die Verdinglichung die Qualen auch physisch wahrnehmbar. Parallel zur Entlarvung des grausamen ‚Wiederlebens‘ wird der allmächtige Herr immer wieder angesprochen. Diese doppelbödige Kommunikationsebene ermöglicht es, das widerspruchsvolle Verhältnis zu Gott in vollem Maße darzulegen. Zunächst werden anmaßende Fragen gestellt: „Allschauender, gedenkst du dieses bleichen / und bangen Bildes“, „Hast du nicht Angst vor dieser stummen Stadt“, „wie hoffst du diesen Tag zu tragen“? Dann versucht das lyrische Ich, Gott zur Begünstigung, zu einer ‚Sonderregelung‘ zu überreden bzw. Mitleid zu erwecken: „Vielleicht kannst du noch einen aus uns heben, / der diesem fürchterlichen Wiederleben / den Sinn, die Sehnsucht und die Seele nimmt“. Schließlich mildert sich der anklagende Ton zum persönlichen Bekenntnis. „Allschauender, sieh, wie mir bange ist, / miß meine Qual!“ Aber nicht einmal in dieser Situation kann oder will sich das rebellierende Ich völlig verleugnen: Die Anerkennung seiner Angst und Not macht den „Allschauenden“ doch nicht größer, er wird auch jetzt noch als „hülflos“ bezeichnet. Und dadurch, dass das lyrische Ich seinen Herrn in der Angst als Verwandten erkennt („weil meine Angst vor dem großen Gericht / deiner gleicht“), wird der Anspruch auf Ebenbürtigkeit wieder ausgesprochen. Sogar viel mehr, denn der skurril-paradoxe Gedanke eines Bündnisses wird hier formuliert, das eine Art Schicksalsgemeinschaft anbietet, um zusammen dem unausweichlichen Verhängnis zu trotzen: „will ich mich dicht / Gesicht bei Gesicht / an dich heften; / mit einigen Kräften / werden wir wehren dem großen Rade, / über welches die mächtigen Wasser gehn“.

Dieses Textende bestimmt die Gesamtperspektive des Gedichtes, die die Gewissheit des *Alten Testaments* auf gotteslästerliche Weise umkehrt, indem das lyrische Ich die Erneuerung des Bundes zwischen ihm und Gott initiiert, damit sie sich in ihrer gemeinsamen Angst stärken können. Die völlige Dominanz der Groteske enthält keine befreiende Komik; sie wirkt vielmehr beunruhigend. Jedoch: die unheimliche Vision zeugt auch von einem gewaltigen Ringen um die Geheimnisse der Transzendenz. In den grauenhaften Bildern sind alle Angst- und Zwangsvorstellungen vorhanden, die das Ich quälen und es zu einer fast übermenschlichen Auseinandersetzung mit Gott zwingen. Im Abschlussteil entfalten sich alle widerspruchsvollen Aspekte der Mensch-Gott-Beziehung zu einer Schicksalsgemeinschaft, in der die intellektuelle Einsicht oder Fantasie das mit dem Gottesbild ringende Ich erhöht und Gott die metaphysische Größe der Allmacht nimmt.³³⁴ Ja, Gott ist sogar „lange vergangen“ und „entflohn“, also in gewisser Weise, wie Nietzsche sagt, „tot“, hat

³³⁴ Zum Rilkes Gottesbild s. noch: Schwerte (1948), S. 345-351.

sich zumindest von den Menschen zurückgezogen. Das Ich nimmt quasi seine Stelle ein, ermöglicht ihm aber damit auch ein Weiterwirken. Diese Identifikation des Ichs mit Gott, die Selbstvergottung des Subjekts, erinnert noch an eine, wenn auch wenig christliche Art mystischen Denkens; wenn die gemeinsame Aufgabe „mit einigen Kräften“ aber darin bestehen soll, „dem großen Rade“ zu „wehren“, dann wird die christliche Auferstehung mit der unchristlichen ‚Wiederkehr des Gleichen‘, mit dem großen ‚Welt-Rad‘ gleichgesetzt, wie es ebenfalls Nietzsche beschrieb: „Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins.“³³⁵ Der unfromme Kern des Gedichtes liegt also darin, dass das Jüngste Gericht nicht das glückliche Ende der Zeit bedeutet, sondern die grauenvolle Wiederkehr des Vergangenen bringt. Bei der Entthronung Gottes spielt auch die Intermedialität eine wichtige Rolle, denn sie öffnet neue konnotative Bedeutungsebenen. Die Bilder nämlich, die das Rilke-Gedicht heraufbeschwört und die auch die apokalyptischen Visionen der alten Maler zeigen, können zwar die Schreckensbilder des Jüngsten Gerichtes plausibel darstellen, was aber diese Gemälde kaum oder nur vermittelt ausdrücken können, das ist die suggestiv reflektierte Stellungnahme des Künstlers zu Gott und zu dem eigenen Entwurf über ihn und seine Schöpfung.

Denselben Titel – *Das Jüngste Gericht* (I, 528) – trägt auch das Gedicht, das acht Jahre später (1907) in Paris entstanden ist. Im Vergleich zu dem früheren Text fällt bei der zweiten Bearbeitung der apokalyptischen Vision nicht nur die lapidare Kürze, sondern auch die enigmatische Verzerrung in der Metaphorik auf. Während die grotesken Bilder in der ersten Variante noch zugänglicher sind, dadurch nämlich, dass ihre Transponierung ins Schauerhafte die Textpragmatik nicht vollkommen zerstört, stellen die Schreckensbilder in der zweiten Version eine vollkommen absurde Welt dar, in der die Geschehnisse mit der herkömmlichen Diesseits-Kausalität nicht mehr erklärbar sind. Nur die Ausgangsposition ist beiden Texten gemeinsam – die elementare, beinahe animalische Angst, welche die Auferstandenen erfüllt und sie an ihre Begräbnisstätte fesselt:

So erschrocken, wie sie nie erschrecken,
 ohne Ordnung, oft durchlocht und locker,
 hocken sie in dem geborstnen Ocker
 ihres Ackers, nicht von ihren Laken

abzubringen, die sie liebgewannen.

³³⁵ Nietzsche, (1980), Bd. 3, S. 463.

Die Häufungen des knirschend-grellen Konsonanten „k“ in der ersten Strophe erzeugt schon rein akustisch eine unheimliche und unauflösbare Dissonanz, die die Welt dieser schwer bestimmbareren Wesen charakterisiert.

Die Engel-Figuren, die auch in dem früheren Gedicht eine wichtige Rolle spielen, indem sie den Allmächtigen „wie lauter Fragen, / mit ihrem schauerlichen Flügelschlagen / umdrängen?“ (I, 298), erscheinen hier anscheinend in ihrer traditionellen Funktion: als Helfer und Vermittler zwischen der irdischen und der göttlichen Welt. Ihre groteske Ereiferung entpuppt sich aber als sklavenhafte Bedienung der unerforschbaren Willkür:

Aber Engel kommen an, um Öle
einzuträufeln in die trocknen Pfannen
und um jedem in die Achselhöhle

das zu legen, was er in dem Lärme
damals seines Lebens nicht entweihte;
denn dort hat es noch ein wenig Wärme,

daß es nicht des Herren Hand erkälte
oben, wenn er es aus jeder Seite
leise greift, zu fühlen, ob es gälte.

Trotz der wahnwitzigen Bilderreihe, die die Bewegungsgesten veranschaulichen, schimmert hinter der abstrusen Metaphorik eine höchst fragwürdige, aber deutbare Sinnkonstruktion durch, die die traditionelle Gott-Mensch-Beziehung rundweg zerstört, indem sie ihr alle christlich-humanen Züge nimmt und in ihr die gemeine Manipulation der Machthierarchie sehen lässt. Im krassen Gegensatz zu der religiösen Auffassung, nach der sich Gott seiner Schöpfung mit fürsorglicher Güte zuwendet, erscheint er in dieser Textwelt als ein verwöhnter Herrscher, dessen Gunst seine Untertanen suchen. Die Hand des Allmächtigen soll warm gehalten werden – durch diese Gestensymbolik wird nicht nur die Verwöhnung des Herrn, sondern auch der Betrug der Unterwürfigen entlarvt. In der Achselhöhle der Auferstandenen findet Gott nämlich nicht nur Wärme, sondern das einzig Positive, was der Mensch „in dem Lärme / damals seines Lebens nicht entweihte“. Diese Irreführung des Schöpfers durch die einseitige Vorstellung seiner irdischen Diener zeigt einen Anthropomorphismus bei der Darstellung Gottes und seiner Beziehung zum Menschen. In der Rilke'schen Deutung darf der Allmächtige nicht erfahren, dass das menschliche Wesen weit entrückt von seinem göttlichen Ebenbild ist. Was der Herr fühlen und wovon er erfahren will, „ob es gälte“, ist wahrscheinlich der alte Bund, der trotz der Erneuerung fortwährend verletzt wird. Das Öl bzw. das Einölen, das auch im christlichen Ritual eine wichtige Rolle spielt, ist hier nicht nur

Weihmittel, sondern auch Metapher des Einschmierens der Machtmaschinerie, damit sie reibungslos funktioniert. Infolge der grotesken Perspektivierung, zu deren Wesen die anthropomorphe Hierarchie der überirdischen Welt gehört, wird die Allmacht des Herrn in Frage gestellt. Gegenüber der christlich-theologischen Auffassung ist der Überblick Gottes über seine eigene Schöpfung hier genauso begrenzt wie seine göttliche Liebe, von der die sterblichen Wesen nichts erfahren können.

Das heuristische Element in dem ebenfalls 1907 entstandenen Gedicht *Die Versuchung* (I, 529) besteht in der Annahme, dass die qualvolle Probe, der der Mensch ausgesetzt wird, nicht unmittelbar seiner Läuterung dient, sondern der Herauskristallisierung eines klaren Gottesbildes, im Text eigentlich von Gott selbst. Die Frage bleibt allerdings offen, ob der so erschienene Gott eine Projektion der gequälten Seele oder das Ergebnis einer inneren Erleuchtung ist.³³⁶ Die Textperspektive fokussiert auf den entscheidenden Augenblick, der das Erscheinen des zur Hilfe herbeigerufenen Engels zeigt und der die Gedichtstruktur in zwei Teile gliedert. Die ersten drei Strophen bilden die größere Einheit, in der die sinnfälligen Bilder der Versuchung und des Sichkasteiens sowie das Fiasko des selbstquälerischen Willensaktes dargestellt werden. Mit der syntagmatischen Opposition „die scharfen Stacheln“ – „das geile Fleisch“ wird gleich im ersten Satz die elementare Kraft des Sexualtriebes und der gewaltsame Versuch, ihn zu bändigen, markiert. Die Reimverknüpfung „geile Fleisch“ – „kreißendem Gekreisch“ weist dagegen schon auf die verhängnisvollen Folgen der körperlichen Sündigung: „Frühgeburten: schiefe, hingeschielte / kriechende und fliegende Gesichte“ werden heraufbeschworen als göttliche Strafe – ohne als solche benannt zu werden. Die furchtbaren Zerrbilder von all dem, was der Sexualität nicht nur eine entwaffnende Macht, sondern auch den teleologischen Sinn verleiht, dämonisieren den Geschlechtstrieb, indem sie totalisieren: die Sinne selbst werden fortgepflanzt, „verhundertfacht“. Die Metaphorik in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zeigt deutlich die Eigentümlichkeit und Komplexität der Rilke'schen Bildsymbolik:

Aus dem Ganzen ward ein Trank gemacht:
 seine Hände griffen lauter Henkel,
 und der Schatten schob sich auf wie Schenkel
 warm und zu Umarmungen erwacht –.

³³⁶ Eine andere und schwer nachvollziehbare Erklärung deutet der Kommentar an: „Die Schlußwendung ist ganz Rilke'sch: Aus dem Freudianisch verstandenen Unbewußten wäre Gott durch ‚Klärung‘ zu gewinnen – ein fernes, utopisches Ziel.“ (I, 969).

Am wichtigsten ist die Innovation in der Bildgestaltung. Das traditionelle Zaubertrank-Motiv wird durch die groteske Perspektivierung vollkommen erneuert. Der Liebestrank erscheint hier nicht als ein außergewöhnliches Zaubermittel, sondern als ein Überfluss. Der sonderbare Ausdruck „lauter Henkel“ lässt zumindest folgern, dass der Liebesrausch überall anwesend ist. Der ungewöhnliche Vergleich aus der Panerotik – „der Schatten schob sich auf wie Schenkel“ – bestätigt diese Annahme und zerstört zugleich jede romantische Verschleierung der Liebe durch rohe Sexualität. Dass der Schatten als ein begehrter Körperteil bezeichnet wird, gibt dieser Liebe weitere unheimliche Konnotationen. Die Vergleichskonjunktion „wie“ rückt die Erotik zugleich in die irrealen Schattenwelt. Nur die Triebwünsche und ihre Unerfülltheit sind real. Die tabuisierte Sexualität bleibt als ewig lauender Spuk, Drohung und Qual.

Der zweite Teil (4. und 5. Strophe) stellt in der lyrischen Narration den Wendepunkt dar – nicht wegen der Hinwendung des gequälten Mannes an den Engel, sondern wegen der unerwarteten Reaktion des Letzteren auf die flehende Geste. Die beiden Momente der bis zum Paroxysmus gesteigerten Begierde des Mannes und sein Hilferuf werden – trotz der räumlichen Ferne innerhalb des Textes – durch die Wiederholungsrhetorik miteinander verbunden: „Und schon hatten seine Sinne Enkel“ – heißt es im Anfangsvers der dritten Strophe, während die poetische Parallele in der vierten Strophe den Engel herbeiruft: „Und da schrie er nach dem Engel, schrie“. Eine andere Funktion haben die kopulativen Konjunktionen in den weiteren Zeilen dieser Strophe, die zusammen mit der feinen Distinktion durch die Zufügung „in seinem Schein“ das doppelbödige Spiel des Engels entlarven:

Und der Engel kam in seinem Schein
und war da: und jagte sie
wieder in den Heiligen hinein.

Hat in diesem Kontext der zur Hilfe kommende Engel nur eine Schein-Existenz, als wenn er seiner Vermittlerrolle zwischen Gott und Mensch nicht entsprechen könnte und lieber den Menschen verriete, um Gott als dem Mächtigeren dienen zu können? Das Wort „Schein“ wird zumindest in seiner ganzen Doppeldeutigkeit als Glanz und als Illusion verwendet. Der Engel bringt – zumindest scheinbar – keine Hilfe für den Mann. Denn anstatt ihn von der quälenden Versuchung zu befreien, lässt er ihn weiter leiden. Ist der in diesem übermenschlichen Ringen gefundene Gott die Erlösung selbst? Ist das der richtige Weg des Heiligen? Und überhaupt: ist der Mensch zum Heiligen geboren? Das sind die Fragen, die nicht unmittelbar im Text, sondern durch diesen Text gestellt werden.

3.7.2 Memento mori

In Rilkes Memento-mori-Gedichten drängen das Grauen vor dem Tod und der Abscheu vor der Verwesung den eigentlichen religiösen Warnungscharakter der Gattung in den Hintergrund. Denn nicht die Lehre ist wichtig, sondern die Erfahrung, nicht die moralische Hoffnung, sondern die elementare Bestürzung – das unmittelbare Erlebnis selbst. Diese Gewichtung bestimmt dann auch die Textperspektiven in der *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* und im *Totentanz* (I, 526). Die „Legende“ verwendet eine narrative Textkonstruktion, in der die Dehnungs- und Raffungstechnik eine sehr wichtige Rolle spielt, weil sie den Horizont der Textwelt vor dem Tod öffnet. In den Proportionen der Gedichtstruktur zeigt sich das darin, dass nur die ersten zwei von den 19 Zeilen über den Erfolg und die Freude der drei Reiter berichten, der übrige Teil des Gesamttextes aber die unmittelbare Begegnung mit dem Tode darstellt. Die balladenartige Erzählform lässt im Eingangsteil alle Details außer Acht. So bleibt es im Dunkel, unter welchen Umständen die drei Herren dem Greise begegnet waren, der sie anstatt des Gelages zu einem „dreifachen Sarkophag“ führte. Ohne jeglichen Übergang wird bereits in der Anfangsstrophe plötzlich auf die grausame Szene fokussiert, in der die Reiter durch den penetranten Leichengestank schockiert sind. Während alle wichtigen Informationen sowohl über die drei Männer als auch über die Toten ausfallen, wird die ekelige Situation in voller Breite geschildert:

[...] Die Reiter hielten gespreizt
vor dem dreifachen Sarkophag,

der ihnen dreimal entgegenstank,
in den Mund, in die Nase, ins Sehn;
und sie wußten es gleich: da lagen lang
drei Tote mitten im Untergang
und ließen sich gräßlich gehn.

In den folgenden beiden Strophen wird der Daseinsraum der noch Lebendigen eingengt. Zunächst geht es um die Einschränkung des äußeren Zuhörs: „Und sie hatten nur noch ihr Jägergehör“; dann wird ihnen schon die pure Existenz verkürzt: „Nun blieb ihnen noch ihr klares Getast“. Aber auch die Aufnahmefähigkeit dieses Sinnesorgans dient nur dazu, um die Eiseskälte der Todesnähe wahrzunehmen. Aus dieser Perspektive der Textwelt betrachtet, ist es kaum zu bezweifeln, dass die drei Reiter in dieser furchtbaren Situation mit ihrem eigenen Tod konfrontiert werden. Die doppelte Märchenzahl „drei“ weist auf den grotesken, jedoch notwendigen Zusammenfall „von den drei Lebendigen und den drei Toten“.

Die entgegengesetzte Horizontgestaltung – stufenweise Einengung des Lebens der Männer und gleichzeitige Raumgewinnung des Todes – lässt keine Hoffnung zu, umso weniger, als der Alte, der sich als böswilliger Psychopompos entpuppt, das biblische Verdikt schonungslos zischt: „Sie gingen nicht durch das Nadelöhr / und gehen niemals – hinein“. Mit diesen Worten, die dem eisigen Zugriff des Todes unmittelbar vorangehen und sich scheinbar nur auf die schon Gestorbenen beziehen, wird – gerade wegen der Schicksalsidentifikation – auch den noch lebenden Menschen die Jenseitshoffnung genommen. Diese grotesk-düstere Vorherbestimmung wird auch durch die Parallel- und Oppositionsstrukturen der Reimtechnik unterstützt. In der ersten Strophe bildet das Reimpaar „gebeizt“ (Jagd als Vitalität) und „gespreizt“ (Bezeichnung der Eitelkeit) eine reimexterne, das Endwort „Gelag“ als Hinweis auf die Lebensfreude aber eine reiminterne Opposition zu den Wörtern „Beschlag“ (Macht des Todesboten) und „Sarkophag“ (Tod). Eine semantische Parallele und Steigerung zum Todesmotiv stellt in der zweiten Strophe die Reimgruppe „entgegenstank“ (Ekel vor dem Tod), „lang“ (dauernde Anwesenheit des Todes) und „Untergang“ (Erweiterung des Todesbereiches) dar. In der dritten und vierten Strophe dominieren die reiminternen Gegensatzpaare: das „Jägergehör“, das den Triumph des Lebens symbolisiert, steht dem „Nadelöhr“ gegenüber, das als biblische Reminiszenz den Engpass bedeutet, durch den die Reichen nicht hindurch kommen und so zur Hölle verdammt sind. In der abschließenden Strophe kontrastiert das einzig gebliebene lebendige Sinnesorgan „Getast“, das noch zum letzten Mal die Herrlichkeit der Jagd in Erinnerung ruft, mit dem Angriff des Todes („gefasst“).

Der *Toten-Tanz*, der nur einen Tag früher als *Die Versuchung* geschrieben wurde, visioniert schon die grausamen Folgen des sündhaften Lebens. Im Gegensatz zur herkömmlichen Heraufbeschwörung der verdamnten Seelen in ihren Skelett-Gestalten fixiert dieser Text die erbarmungsloseste Situation des Höllengangs mit dem ungeheuren, ja animalischen Angstzustand, der den eigentlichen Qualen des Infernos unmittelbar vorangeht. Ein kurzer Vergleich mit Heines *Traumbild* kann den Unterschied plausibel machen. Trotz des ironischen Kontextes ist die Inszenierung der Totentanz-Darstellung bei Heine traditionell, weil sie ihr wichtigstes Element beibehält: den Bekenntnischarakter, der mit – hier wohl nur scheinbarer – Reue verbunden ist:

Narren waren wir im Leben
 Und mit toller Wut ergeben
 Einer tollen Liebesbrunst.
 Kurzweil kann uns heut nicht fehlen,
 Jeder soll hier treu erzählen,
 Was ihn weiland hergebracht,
 Wie gehetzt,
 Wie zerfetzt

Ihn die tolle Liebesjagd.³³⁷

Im Rilke'schen *Toten-Tanz* (I, 527) fehlen dagegen alle persönlichen Bezugnahmen: aus einer neutralen, sogar teilnahmslosen Position wird die furchtbare Szene in einer Momentaufnahme dargestellt, ohne jegliche Erklärung, ohne irgendeinen Hinweis auf das frühere sündhafte Leben der angsterfüllten Wesen. Zur elementaren Wirkung des Textes trägt gerade diese situative Direktheit bei, die sogar die Metaphorik der Gattung mit der Wiederholung des grotesken Tanz-Motivs konkretisiert: „Sie fassen den Tänzer fester“, „sie tanzen ja unter Gleichen“, „die tanzen noch immer im Takt“. Gleich in der Anfangszeile wird aber die sinnlich wahrnehmbare Situation auch auf eine höhere, symbolische Ebene transponiert, auf der die Brutalität der ekelerregenden Bilder durch das Unheimliche und Gespensterhafte ‚spiritualisiert‘ und damit gesteigert wird. „Sie brauchen kein Tanz-Orchester; / sie hören in sich ein Geheule“ – mit diesem Auftakt wird einerseits gleich der spukhafte Anblick der stummen Tanzenden in den Vordergrund gerückt, andererseits die unerträgliche Angst, die ihr Wesen und die ganze Szene erfüllt.³³⁸

Diese doppelte Perspektive der Metaphorik bestimmt auch die Struktur des Gedichtes. Die äußere Segmentierung der Drei-Strophen-Konstruktion hebt die dominanten Momente des vorhöllischen Zustands hervor. Im ersten Teil wird der abstoßende Geruch der Urine hervorgehoben – als Folge und Ausdruck der tierischen Angst und der fleischlichen Fäulnis, die auf die Tanzenden wartet: „Ihr Ängsten näßt wie eine Beule, / und der Vorgeruch ihrer Fäule / ist noch ihr bester Geruch.“ Die letztere Bemerkung setzt die noch viel größeren Leiden in Aussicht, deutet damit die Unvorstellbarkeit der Höllenqualen an und formuliert auch explizit die Steigerungsrhetorik, die die ganze Situation beinhaltet. Die Bilder der zweiten Strophe heben sich deutlich von der schockierenden Darstellung der erbarmungslosen Peinigung in der Vorhalle der Hölle ab. Diese scheinbare Verharmlosung nimmt aber weder das Groteske noch das Gespensterhafte zurück, sondern lässt diese nur in einem anderen semantischen Zusammenhang erscheinen. Während nämlich im ersten Teil auf die Ekelhaftigkeit der Verdammten fokussiert wird, weist der zweite Teil auf die Gnadenlosigkeit ihres Schicksals hin. Parallel dazu wird die kollektive Szenerie durch eine individuelle abgelöst. Aus der Gruppe sticht ein Paar hervor: der Galan und die Ordensschwester. Die Verführungsgesten des Tänzers – er lockert der Schwester das Tuch und „zieht der wachlichtbleichen / leise die Lesezeichen / aus ihrem Stunden-Buch“ – wirken in diesem Milieu

³³⁷ Heine (1978), S. 20.

³³⁸ Grundsätzlich anders deutet Youngnam Lee diesen Text. Ihre Ansicht, dass der Tod bei Rilke „die andere Seite des Lebens“ darstelle, ist wohl zu bestätigen, hier geht es aber um etwas ganz Anderes. Lee (2002), S. 120f.

vollkommen grotesk-lächerlich, sogar absurd, weil diese beinahe idyllische Episode mit ihrem vorher geschilderten Schreckenszustand überhaupt nicht vereinbar ist.

Dieser surrealistisch anmutenden Vision setzen die schneidenden Worte in der Anfangszeile der dritten Strophe ein Ende: „Bald wird ihnen allen zu heiß, / sie sind zu reich gekleidet“. Der kurze und teilnahmslose Hinweis auf das Höllenfeuer, das auf die Tanzenden wartet, ist mit der biblischen Mahnung verbunden – hier nur andeutungsweise. Denn der zweite Satz – „sie sind zu reich gekleidet“ – ist eine Anspielung auf die Worte Christi: „Eher geht ein Kamel durch das Nadelöhr, als ein Reicher in das Himmelreich.“ (Matthäus: 19, 24)³³⁹ In der vorher interpretierten *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* wird diese Warnung explizit formuliert: „Sie gingen nicht durch das Nadelöhr / und gehen niemals – hinein.“

Der Abschlussteil im *Toten-Tanz* kehrt mit seinen Schreckensbildern zur furchtbaren Imagination der Eingangsstrophe zurück. Wenn die zur Hölle Verdammten zunächst durch den „Vorgeruch ihrer Fäule“ gepeinigt werden, verursacht ihnen nun „beißender Schweiß“ furchtbare Qualen. Ihr Wunsch, „sie wären nackt / wie ein Kind, ein Verrückter und Eine“, hat doppelte Bedeutung. Einerseits nimmt er konkreten Bezug auf die reiche Bekleidung der Kandidaten, die ihnen in der Hölle nicht nur zu warm ist, sondern auch den Reichtum markiert, der den Weg ins Inferno für sie sichert. Andererseits drückt er die verspätete und reumütige Sehnsucht nach der Unschuld eines Kindes oder eines Verrückten aus. Der Schlusssatz – „die tanzen noch immer im Takt“ – evoziert wohl die Vorstellung vom grausamen Zwang der höllischen Choreografie.

3.7.3 Parabeln über Könige

Die groteske Perspektive stellt in den folgenden König-Gedichten zwei entgegengesetzte Möglichkeiten des menschlichen Daseins dar: die Erhöhung und die Entwürdigung. Die Grundlage des Grotesken, das in beiden Fällen entscheidendes Merkmal ist, bildet die Diskrepanz zwischen dem Schein, der sich aus der formalen oder besser: „illusionären Existenzform“³⁴⁰ der höchsten Repräsentanz ergibt, und der menschlichen Gebrechlichkeit, die keine soziale Rangordnung kennt. Trotz dieser gemeinsamen Ausgangsposition der beiden Texte hebt der Unterschied das humane Ethos der Rilke'schen Poesie deutlich hervor.

In *Der aussätzige König* (I, 525) (1908)³⁴¹ bewirkt die groteske Perspektive die paradoxe Annahme der doppelten Erwähltheit, die zwar auf der pragmatischen Ebene der Textwelt kaum verifizierbar

³³⁹ Bibel (1968), S. 28.

³⁴⁰ Ich verwende den Begriff nach der Thomas-Mann-Studie von Hans Wysling (1995).

³⁴¹ Nach Manfred Egenhoff geht dieses Gedicht auf eine alttestamentliche Quelle zurück (2 Könige 15,5), es handelt sich also nicht um Karl VI. von Frankreich. Egenhoff (1967), S. 361f.

ist, auf einer höheren, moralischen Ebene jedoch bestätigt wird. Die Struktur des ganzen Gedichtes besteht aus einem einzigen Satz, aus einer Periode. Sie stellt – wie so oft in der Rilke'schen Lyrik – eine klassisch rhetorische Konstruktion dar, die zwei Teile enthält, eine längere, achtzeilige Vorbereitung, die mit Doppelpunkt endet, und einen kurz pointierten zweizeiligen Abschlussteil, der summarisch quasi die Schlussfolgerung der einer Parabel ähnlichen Geschichte formuliert: „als machte ihn nur immer unberührter / die neue Würde, die sich übertrug.“ Das langatmige Satzgebilde vertritt diese humane Botschaft eben durch den rhetorischen Kunstgriff, dass alle Momente dieser sentenziösen Folgerung untergeordnet sind. Ohne Unterbrechung des Textflusses kann auch die kritische Situation überwunden werden: Als der kranke König „erwartete, daß einer nach ihm schlug“, ist gleich auch die Entgegnung formuliert: „doch noch war keiner Manns genug“.

Keine weniger wichtige Funktion hat in der Textrhetorik die Konjunktivform. An zwei entscheidenden Stellen wird der Konjunktiv II gebraucht: gleich am Anfang in der dritten Zeile und am Ende des Gedichtes im Schlusssatz. In beiden Fällen werden die Aussagen dadurch auf die Ebene des Irrealen bzw. des Möglichen transponiert. Im Eingangsteil wird mit dem Gliedsatz „als wär er König über allen Graus“ einerseits angedeutet, dass der Mensch die grässliche Krankheit mit Haltung bewältigt, andererseits, dass der König, der Herrscher eines ganzen Volkes ist, auch über den plötzlichen Angriff der Krankheit Herr wird. Dass diese Selbstbeherrschung keine angeborene Tugend des Geplagten ist, sondern von seiner menschlichen Größe zeugt, darauf weist in der Schlusszeile das Syntagma „die neue Würde“ hin. Im Rilke'schen Paradigma bedeutet sie sogar mehr als Standhalten: Sie ist ein Zeichen der Erwähltheit. Die körperliche Benachteiligung als Möglichkeit zur Erhöhung – dieser Gedanke kommt im Werk Rilkes mehrmals vor, am prägnantesten wohl im Blinden-Motiv. So wird der unbekannte blinde Mann in *Pont du Carrousel* (I, 277), der „vielleicht das Ding“ ist, „um das von fern die Sternenstunde geht“, in eine andere, höhere Sphäre erhoben. Wie aber in diesem Gedicht die vorsichtige Zufügung des Adverbs „vielleicht“ die Möglichkeit dieser Erhöhung relativiert, so drückt auf ähnliche Weise die Konjunktivform in der Erwähltheit des Königs zur „neue[n] Würde“ einen moralischen Wunsch aus, der eine Welt mit anderen Wertvorstellungen voraussetzt.

In *Der König von Münster* (I, 527) (1908) zeigt die groteske Perspektive der ganzen Textstruktur die Diskrepanz, die zwischen der äußeren Macht des Königs und dem Unbehagen seiner Befindlichkeit steckt. Die Entlarvung des Scheins, der gesetzmäßig in jeder solchen Situation und Position besteht, in der die menschliche Existenzform auf unnatürliche Weise erhöht wird, ist schon im Versauftakt intendiert. Das Anfangsbild „Der König war geschoren“ verweist mit seiner mehrschichtigen Metaphorik gleich auf die Entblößung, deren Konnotation zur Einsicht in das

irdische Elend führt. Wegen der Haarbeschneidung erweist sich plötzlich die Krone „zu weit“, sie sitzt nicht mehr fest auf dem königlichen Haupt, sondern biegt „ein wenig die Ohren“. Das Bild der ins Wanken kommenden Krone, die die höchste weltliche Macht symbolisiert, sowie die Anspielung auf die mythologische Geschichte der Entkräftung Samsons zeugen schon von der trügerischen Stärke des Königs. Nicht nur das entwürdigende Zerrbild wirkt grotesk, sondern auch die Art und Weise der Transposition, wie der konkrete Anblick mit einer abstrakt-metaphorischen Bedeutung erweitert wird. Die Ohren der Königlichen Hoheit haben nämlich nicht nur die absonderliche Funktion, die Krone zu halten, sondern auch „von Zeit zu Zeit / gehässiges Gelärme / aus Hungermäulern“ aufzunehmen. Dass die aus sozialer Not entstehende Unzufriedenheit, sogar Feindseligkeit der Untertanen zum Missmut ihres Herrschers wesentlich beiträgt, ist offensichtlich. Seine allgemeine Lustlosigkeit entspringt aber wohl auch seinem hohen Alter, dessen Ungenügen ebenfalls mit einem karikierenden Bild zum Ausdruck gebracht wird: „Er saß, von wegen der Wärme, / auf seiner rechten Hand, / mürrisch und schwergesäßig.“ Das bizarre Gestusmoment, das die Hinfälligkeit und Unbeholfenheit des Monarchen versinnbildlicht, wirkt gerade in seiner Konkretheit, wie der alte Mann versucht, seine Hand aufzuwärmen. Denn gerade wegen der Karikierung kommt auch den kleinsten Details eine besondere Bedeutung zu. Wenn z. B. im Text gerade die rechte Hand erwähnt wird, dann gewiss deshalb, weil sie ebenfalls zur Machtsymbolik, und zwar der agierenden, gehört. Im Gegensatz zur Krone, die eher die Statik, also die Kontinuität in einer Herrscherfamilie repräsentiert, ist es die rechte Hand, die wichtige Dokumente unterschreibt, Anweisungen und sogar Segen erteilt. Die versteckte Hand symbolisiert folglich den Rückzug von den öffentlichen Aufgaben und weist auf die behinderte Machtausübung hin. Zur Vertracktheit der absonderlichen Situation gehört auch, dass ein König kein Privatleben hat, in das er sich zurückziehen, und kein Amt bekleidet, das er niederlegen könnte. So wird die Not seines hohen Alters genauso zur Schau gestellt wie der Glanz seiner Regierungszeit. Aber auch wenn der Schein des herrschaftlichen Ansehens aufrechtzuerhalten wäre, sich selbst kann er nicht betrügen:

Er fühlte sich nicht mehr echt:
 Der Herr in ihm war mäßig,
 und der Beischlaf war schlecht.

Die geistige und körperliche Unzulänglichkeit kennt keinen Unterschied zwischen Privatperson und öffentlichem Würdenträger, ebenso wenig wie zwischen Menschen von unterschiedlichem sozialem Status. Und das ist der Punkt, wo das tragische Moment in dem absonderlichen Text durchschimmert. Denn das Unbehagen wird mehr als Unlust, indem es die schicksalhafte Niederlage vor der Verwesung bekundet. Obwohl der Titel – zwar ohne Namen – auf eine

bestimmte historische Figur hinweist, ist ihre Charakteristik weder zeitlich noch räumlich an diese konkrete Person zu binden. Natürlich könnte man das religiöse Sektierertum und die Machtanmaßung des historischen Vorbildes zur Interpretation mit heranziehen, aber die partielle Individualisierung hat eine ähnliche ästhetische Funktion, wie die groteske Perspektivierung: Sie macht das Schicksal nicht nur authentischer, sondern auch persönlicher.

Alle interpretierten Gedichte sind zwar auch als interkulturelle Reminiszenzen zu deuten, die zyklusartige Anordnung der Texte – mit Ausnahme der älteren Gestaltung von *Das Jüngste Gericht* – weist aber auf eine bewusste und umfassende Neubearbeitung des mittelalterlichen Totentanz-Motivs hin, das dabei wesentlich erweitert und in vollkommen unkonventionelle Perspektiven gesetzt wird. Der im Mittelpunkt der Gedichtreihe stehende *Toten-Tanz* entbehrt genauso jeglicher heilbringenden Lehre, wie in *Die Versuchung* die Qualen des Versuchten nicht gestillt werden. Es gibt keine Erlösung – weder für die anonymen Scharen der Verstorbenen in den beiden Texten des *Jüngsten Gerichtes* noch für die Lebendigen, die dem Tode geweiht sind, in der *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten*. Der grausamen Verwesung geht der unerträgliche Verfall voran, die Entwürdigung des Fleisches, der die Könige genauso ausgesetzt sind wie die Alltagsmenschen. Die grotesk-schrecklichen Perspektiven, die unmittelbar auf den unausweichlichen Verfall fokussieren, bieten nicht einmal den lindernden Trost einer humanen Geste der Poesie. Es bleibt nur die schonungslose Konfrontation mit dem Grässlichen und das Aussprechen des Unsagbaren – vor Trakl und vor Benn, aber ähnlich wie in ihrer Poesie: ohne Illusion.

4. DAS REFLEKTIERTE KUNSTWERK UND DICHTERBILD

Die poetische Reflexion über die Dichtkunst und den Dichterberuf gehört auch bei Rilke – wie bei den meisten Dichtern – zu den wichtigsten Themen seiner Lyrik. Wie vielfältig die Motive der diesbezüglichen Erkundungen sind, genau so komplex sind auch die dahinter steckenden Motivationen. Es wäre wohl zu einfach, in der breiten Motivverflechtung immer eine Art unmittelbare Selbstdarstellung zu sehen, wie z. B. Singer von Rilke behauptet: „wenn er vom Dichter spricht, meint er immer nur sich selbst“.³⁴² Viel nuancierter formuliert Elena Polledri: „Rilke scheint sich in jedem Moment seines Schaffens zum Hauptziel gesetzt zu haben, über das Wesen und die Bedeutung der Dichtung und der Kunst für sich selbst, für seine literarische Tätigkeit, für seine ganze Epoche zu reflektieren.“³⁴³

³⁴² Singer (1957), S. 144.

³⁴³ Polledri (2010), S. 199.

Trotz des unleugbaren persönlichen Interesses an den Fragen nach den Geheimnissen des schöpferischen Geistes und dem Wesen der Kunstproduktion führen diese Texte nämlich fast immer weit über das subjektiv Erlebte hinaus zu dem allgemein Erfahrenen und Mitteilbaren.³⁴⁴

In der Weltliteratur gibt es verschiedene Formen der dichterischen Bekenntnisse. Ihre bekanntesten und beliebtesten Dokumente sind die unmittelbaren Äußerungen des lyrischen Ichs zu seinem Künstlerberuf, die oft unter dem Titel ‚Ars poetica‘ erscheinen. Nicht weniger wichtig sind aber diejenigen Gedichtarten des dichterischen Credos, in denen die persönliche Anteilnahme nicht direkt zum Ausdruck kommt. Bei der Lyrik Rilkes ist es auffallend, dass das grammatische Ich sogar in der frühen Periode, wo die erste Person in der poetischen Diktion vorherrscht, eine tarnende Maske trägt.³⁴⁵ So ist es im *Stunden-Buch*, in dem die an Gott gerichteten Worte des Mönchs mehrmals tiefste Offenbarungen eines Künstlers sind (*Das waren Tage Michelangelo's; Ich weiß: Du bist der Rätselhaftige; Und Gott befiehlt mir, daß ich schreibe*). Das Identifikationsspiel mit dem Schöpfer ist mehr als Gedankenexperiment oder eine grenzenlose Erweiterung des Ichs, denn es wird auch später – unabhängig von metaphysischen Deutungsmöglichkeiten – die adäquateste Symbolparallele für den Ausdruck des überwältigenden Erlebnisses der schöpferischen Tätigkeit. Auch wenn wir wissen, dass diese kühne Verbindung mit dem unsichtbaren Wesen schon in der mittleren Periode unterschwellig einen tragischen Kontrapunkt erhält, bewahrt sie ihren wichtigsten Zug dennoch: das Göttliche im Ringen um das Werk.

4.1. Das Werk

Die spannungsreiche Ambivalenz in der Einstellung des Künstlers zur Kunst, die ihn selbst unterjocht und ihn mit ihrer magischen Kraft um die Freiheit bringt, zeigt sich in dem frühen Gedicht *Musik* (I, 264). Die Objektivierung und Veräußerung der inneren Welt, die notwendige Vorbedingungen und zugleich Folgen jedes schöpferischen Prozesses sind, erscheinen hier (noch) nicht als eine Selbstbefreiung von schweren Erlebnissen oder als Aussprechen heuristischer Erkenntnisse, noch weniger als eine Sich-zur-Schau-Stellung des eitlen Geistes, also keineswegs als Icherweiterung, sondern vielmehr als Icheinschränkung. Diese Angst um die verträumte Welt des Individuums, dessen Freiheit im inneren Wachstum besteht, bildet den gedanklichen Kern des ganzen Textes, der in einer Dialogstruktur entfaltet wird. Der pseudodialogische Sprechmodus, in dem nur das Textsubjekt spricht und den angesprochenen Knaben über die Gefahr seiner Musik

³⁴⁴ S. den Brief Rilkes an Frieda von Bülow (1899). „Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn.“ Zitiert nach Fülleborn (1960), S. 304.

³⁴⁵ S. Fülleborn (1990), S. 82.

belehrt, ist wohl als inneres Gespräch zu deuten, bei dem beide Teilnehmer identisch sind. Die so entstandene Situation macht den Besinnungsprozess sichtbar, der die auch später beklagte „alte Feindschaft / zwischen dem Leben und der großen Arbeit“ (*Requiem für eine Freundin* – I, 421) thematisiert. Trotz des frühen Entstehungsdatums³⁴⁶ zeugt dieser Text von einer überraschend reifen Klarsicht, was die prekäre Beziehung des Künstlers zu seiner Kunst anbelangt.

Die wiederholten Fragen in den ersten zwei Strophen – „Was spielst du, Knabe?“, „Was lockst du sie?“ – enthalten eine Mahnung, die auf die verführerische Kraft der Musik aufmerksam macht. Es ist kaum zu bezweifeln, dass hier Rilkes vorsichtige Haltung der Musik gegenüber artikuliert wird.³⁴⁷ Die magische Ausstrahlung der Schönheit hält die Seele gefangen, deshalb wird der Klang als „Kerker“ bezeichnet. Die Verzauberung durch die Kunst bedeutet Ent- und Verführung vom Leben, das dem Warnenden die authentische Daseinsform ermöglicht. Die Aufforderung zur Heimkehr in die für sich selbst bewahrte Wirklichkeit („in das Flutende und Viele“) stellt die freie Entfaltung des Daseinserlebnisses der Icheinschränkung durch die Kunstproduktion gegenüber. Der Gesang wirkt sogar zerstörerisch, indem er die Schwinge der beflügelten Seele „zersägt“.

Es gibt ein sichtbares Paradoxon im Gedicht, das allerdings wohl dem späteren Kunstverständnis Rilkes näher steht. Der letzte Vers der dritten Strophe – „eh du sie zwangst in deine zarten Spiele“ – weist nämlich eindeutig darauf hin, dass die Kraft der Kunst in der Form liegt, die – trotz ihrer zarten Erscheinung – eine mächtige Energie involviert, die sie im Schöpfungsakt erhält. Die in Form gezwungenen Erlebnisse erhalten durch diese Verwandlung eine grundsätzlich andere Qualität. Denn durch die Transformation der primären Wahrnehmungen entsteht eine erhöhte Erlebniswelt, die aber gerade durch die Intensität von der Wirklichkeit wegführt. In dem Satz „stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker, / an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt“ erscheint die Überlegenheit der Kunstwirkung nicht, oder: noch nicht als einmaliger Gewinn, sondern eher als Versäumnis. Das Ich verteidigt die Integrität seiner Welt, die sogar durch seine selbst geschaffene Kunst gefährdet zu sein scheint.

Auch wenn dieses Gedicht eine „Absage an die große Schönheit der Kunst, die für die ‚Freuden‘ des Lebens verdirbt“,³⁴⁸ enthält, ist seine thesenartige Aussage, dass das Lied stärker sei als das Leben, nicht außer Acht zu lassen. Das Kunstwerk, das – trotz des Titels – gewiss nicht auf das Musikstück eingeschränkt werden kann – ist demnach mächtiger als das Subjekt, das diese Macht

³⁴⁶ 24. Juli 1899, Berlin-Schmargendorf.

³⁴⁷ S. II, 553ff. und Görner (2004), S. 137.

³⁴⁸ I, 806.

ablehnt. Dass sie jedoch (gesetzmäßig) über das Künstler-Ich triumphiert, davon zeugen die späteren Texte eindeutig.

Ohne Pathos, in schlichtem Ton und mit sachlicher Genauigkeit fasst das Textsubjekt in der zunächst geschriebenen *Initiale* (I, 291) den Entstehungs- und Entäußerungsprozess des Kunstgegenstandes zusammen. Das epigrammatisch kurze Gedicht legt – trotz der metaphorischen Formulierung – den Weg des Werkes vom Verfasser zum Leser exakt dar, was dem modernen Kommunikationsmodell zum größten Teil entspricht, mit dem Unterschied allerdings, dass in diesem Text nur eine Richtung gezeichnet ist, nämlich diejenige, die vom Autor ausgeht und über das Werk hinaus, besser gesagt: mit dem Werk zum Rezipienten führt. Die Perspektivierung der Bewegungsform hebt also – logischerweise – den schöpferischen Akt und den Schaffenden hervor. Die Textstruktur selbst stellt dagegen die Entstehung des Werkes in den Mittelpunkt.

Gieb deine Schönheit immer hin
 ohne Rechnen und Reden.
 Du schweigst. Sie sagt für dich: Ich bin.
 Und kommt in tausendfachem Sinn,
 kommt endlich über jeden.

In dem dreiteiligen Gedicht, das aus fünf Zeilen besteht, sind die drei Beteiligten am künstlerischen Prozess vollkommen symmetrisch angeordnet. In den ersten zwei Zeilen wird der Schöpfer angesprochen. Die Befehlsform des Satzes drückt ein ästhetisches Postulat aus („Gieb deine Schönheit [...] hin“), während die kategorischen Einschränkungen („immer“ und „ohne Rechnen und Reden“) die Bedingungslosigkeit dieser Anforderung artikulieren. Da es sich hier aber um eine Selbstanrede des Textsubjektes handelt, folgt daraus, dass dieser Befehl den inneren Zwang formuliert. Unter dem Begriff „Schönheit“ ist wohl das geistige Maximum zu verstehen, das mitgeteilt werden soll, beziehungsweise mitteilenswert ist. In der Geste des Hingebens ist zugleich etwas großzügig Verschwenderisches vorhanden, was auch das Adverb „ohne Rechnen“ bestätigt – begleitet von der künstlerischen Attitüde des narzisstischen Sich-zur-Schau-Stellens.

Das Werk, in dem sich „die Schönheit“ objektiviert, steht für seinen Schöpfer. Die Selbstbehauptung „Ich bin“ bedeutet eine Allgegenwart, weil allein die Versachlichung der inneren Werte ein Fortleben seines Besitzers sichert. Das Kunstprodukt als Erweiterung des Ichs, als kreative Verteidigung gegen die Vergänglichkeit, als Gegenwelt der Verwesung – das ist der Kern der inneren Impulse, die die geniale Leistung erzeugen. Es ist auffällig, dass im Text kein Wort über die Kunst fällt. Denn sie ist letztendlich nur eine Form der Selbstverwirklichung, auch wenn sie für den Dichter die einzige ist. Die Entstehung des Kunstwerks bedeutet aber nicht nur Objektivierung

von geistigen Energien und seine Verselbständigung, sondern gleichzeitig eine Art (virtuelle) Akkumulation von Energiequellen, die das Sinnpotenzial und dadurch auch die Wirkungskraft des Werkes vervielfachen: „Und kommt in tausendfachem Sinn, / kommt endlich über jeden.“ Es ist interessant, dass Rilke ohne systematische theoretische Kenntnisse 60 bis 70 Jahre vor dem Durchbruch der modernen wirkungsästhetischen Theorien den Wirkungsvorgang des Kunstwerkes im Wesentlichen sogar für die heutige Literaturwissenschaft genau formuliert. Natürlich zieht der nur zweizeilige Satz nicht alle Momente des Prozesses in Betracht. Drei wichtige Aspekte sind aber dem lapidaren Text dennoch zu entnehmen: 1. Der Ausdruck „in tausendfachem Sinn“ involviert die Annahme, dass sich bei der Wirkung bzw. der Rezeption des Werkes eine Bedeutungsvermehrung vollzieht. 2. Das Textsubjekt rechnet mit „jedem“ Leser, das heißt mit einem beliebigen, wohl auch mit einem ‚impliziten Leser‘. 3. Das Adverb „endlich“ drückt einerseits das Gefühl der Erleichterung nach der Fertigstellung eines Werkes aus, andererseits – durch Perspektivenwechsel, aus der Sicht des Werkes – stimmt es dem souveränen Status des Kunstobjekts zu. Die drei Endreime „hin“– „bin“ – „Sinn“ markieren genau die strukturelle Triade des ganzen Textes, welche auf die drei Stufen des Bewegungsprozesses hinweisen, sie miteinander auch akustisch verbinden und sie (zumindest) auf dieser Ebene verschmelzen. Obwohl das letzte Glied der mnemotechnischen Kette die siegreiche Vollendung des Schaffungswegs betont, zeigt die Gesamtperspektive des Textes, dass in der Autor-Werk-Beziehung aus der Sicht des Künstlers doch am meisten der Schöpfer zählt.

Das andere ‚Zwischenstück‘ mit dem Titel *Initiale* (I, 275), das unmittelbar nach dem ersten entstanden ist, im Gedichtband aber ihm vorangestellt wurde, transponiert die Frage des schöpferischen Vorgangs ebenfalls auf die allgemeine Ebene der Subjekt-Objekt- Beziehung.

Aus unendlichen Sehnsüchten steigen
endliche Taten wie schwache Fontänen,
die sich zeitig und zitternd neigen.

Die sechszeilige Miniatur zeigt plausibel den Ursprung des ästhetischen Ausdrucks und die Funktion der Formgebung. In der Gegenüberstellung von „Sehnsüchten“ und „Taten“ sind schon die entscheidenden Unterschiede zwischen dem unsichtbaren, aber die innere Welt des Menschen weitgehend bestimmenden Bedürfnis nach Wunscherfüllung und deren Verwirklichung, zwischen Traum und Wirklichkeit, angedeutet. Die Attribute ‚unendlich‘ und ‚endlich‘ präzisieren zugleich den Gültigkeitsbereich der beiden Begriffe. Der Wirkungskreis der Sehnsüchte scheint unbegrenzt zu sein, ihre Energiequelle ist nämlich unerschöpflich. Aus diesem gestaltlosen Kosmos der irrationalen Kräfte entstehen die „Taten“, die schon durch ihre pure Existenz formgebunden,

folglich begrenzt (,endlich') sind. Das Schopenhauersche Willensprinzip mit seinem Primat spielt hier auch wohl eine wichtige Rolle, und insofern ist dieser Text ebenfalls als eine – in aphoristischer Kürze verfasste – Daseinsdeutung zu verstehen. Im engeren Sinne ist jedoch auch diese *Initiale* eine modellhafte Darlegung des genetischen Ablaufs der schöpferischen Tätigkeit. Besonders der Ausgangssatz ermöglicht diese Interpretation, denn die drei Abschlusszeilen weisen auf den ästhetischen Gestus hin, in dem der innere Geltungsdrang und seine Verkörperung aufgelöst werden.

Aber, die sich uns sonst verschweigen,
unsere fröhlichen Kräfte – zeigen
sich in diesen tanzenden Tränen.

Dieses jugendstilartige Bild mit dem Oxymoron der „tanzenden Tränen“ zeigt nicht nur die Gefühlskomplexität, die auch im Mitteilungsbedürfnis des Subjektes zum Ausdruck kommt, sondern verrät auch das widerspruchsvolle Wesen der Kunstproduktion, in der sogar der Schmerz ‚umästhetisiert‘ wird. Die Formulierung Hugo von Hofmannsthals – „die Unendlichkeit der Erscheinungen leidend zu genießen und aus leidendem Genießen heraus die Vision zu schaffen“,³⁴⁹ ist nicht nur für den Ästhetizismus der Fin-de-siècle-Epoche charakteristisch, sondern im Allgemeinen für die Künstler-Attitüde, die sogar das menschliche Leiden ästhetisch genießbar macht. Die sonst versteckten, verschwiegenen Gefühle werden durch die poetische Transponierung ausgesprochen, ‚zur Schau gestellt‘. All diese komplizierten Zusammenhänge sind im Gedicht konnotiert.

4.2. Der Schöpfer

Die Textperspektiven heben in den beiden *Initialen* das Ergebnis der schöpferischen Arbeit und die Wirksamkeit des Kunstproduktes hervor. Dieser ‚Erfolgsperspektivierung‘ gegenüber zeigen die Texte des ‚Gold-Zyklus‘ nicht nur die Qualen des Schaffensprozesses, sondern auch das Bedenkliche im Ringen um das Werk.³⁵⁰ An das Kernmotiv des Goldes haften sich nämlich nicht nur geheimnisvolle, sondern auch fragwürdige Momente, die sowohl den Prozess der Goldgewinnung als auch das Ergebnis belasten. Im ersten Zyklusstück *Der Alchimist* (I, 530) wird der heuristische Augenblick erfasst, in dem „der sehr erlauchte Gegenstand“ vor den Augen des besessen Suchenden und Schaffenden endlich erscheint. Die Zeitstruktur des Gedichtes stellt das

³⁴⁹ Hofmannsthal (2020), S. 142.

³⁵⁰ In einem ganz anderen Sinne deutet den Zyklus Eppelsheimer, nach dessen Meinung die Zyklusstücke „auf die Ursubstanz der Evolution“ hinweisen. Eppelsheimer (1975), S. 92.

berauschende Moment des Schöpfungsaktes dar.³⁵¹ Trotz des Präteritums wird eine gegenwartsbezogene Situation heraufbeschworen. Die deiktische Zeitbestimmung – „in dieser Nacht“ – legt nämlich einen hic et nunc-Zustand fest, allerdings ohne konkrete Zeitangabe. So wird das Erlebnis einmalig und gegenwärtig zugleich, aber auch zeitlos, also allgegenwärtig.³⁵² Die gegensätzlichen Zeitbestimmungen „jetzt“ und „Jahrtausende“ heben ebenfalls diese Zugehörigkeit der unterschiedlichen Zeitdimensionen im schöpferischen Akt hervor. Der Anfang der ersten Strophe fokussiert auf den erwartungsvollen Moment der Vollendung des erzeugenden Prozesses. Die gewaltige Spannung, die dem erwählten Ereignis unmittelbar vorangeht, wird nur angedeutet und durch die in den Vordergrund gestellten Alltagsmomente sogar gemäßigt. „Seltsam verlächelnd schob der Laborant / den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.“ Nur das Modaladverb „seltsam“ und das Partizip „verlächelnd“ weisen auf eine ungewöhnliche, sogar geheimnisvolle Begebenheit hin, auf die Herstellung des „erlauchte[n] Gegenstand[es]“, der zunächst noch nicht näher bestimmt wird. Erst im letzten Vers der Schlussstrophe wird das „Gold“ genannt. In Kenntnis des Titels bleibt selbstverständlich kein Zweifel für den Leser, was in dem Kolben „brodelt“. Die Hinauszögerung der Bezeichnung des begehrten Objektes lässt aber den Konnotationen, die sowohl das Titelwort als auch die magische Forschung begleiten, einen breiteren Spielraum, indem das schöpferische Element kosmische Größe erhält.³⁵³ In der Perspektive der Textwelt wird das durch Ausdehnung der Zeitraum-Dimensionen erreicht, und zwar so, dass die Position des Alchimisten gar nicht fixiert wird. Der Adept scheint dementsprechend nicht nur ein Eingeweihter in die Geheimwissenschaften zu sein, sondern auch über ein Lebenselixier zu verfügen, das ihm die Unsterblichkeit gewährt. Die „Zeiten“, die er zur künstlichen Herstellung des Goldes brauchte, umfassen ja „Jahrtausende“. Innerhalb der Textsymbolik bietet sich allerdings auch jene Deutung an, nach welcher der Alchimist nicht eine (,zeitlose‘) Figur darstellt, sondern nur seinen Inbegriff. Dann wäre der Goldmacher nicht als Einzelperson zu betrachten, sondern als kollektive Symbolgestalt, deren Inkarnationen die Kontinuität der Geheimforschung sichern, wobei die Betonung auf der Beständigkeit und Beharrlichkeit liegt, mit welchen Eigenschaften erst die immer tiefer gehende Erforschung der Natur möglich ist. Der ununterbrochene Fortgang von Experimenten und deren Ergebnisse sind zwar an die jeweiligen Individuen gebunden, sie lösen sich aber zugleich von ihnen ab, indem sie sich in geistiger oder materieller Form objektivieren. Die solipsistisch

³⁵¹ Jelena Volić-Hellbusch zählt dieses Werk zu den „Figurengedichten“, welche „die Momentaufnahme einer Figur in einer Krisensituation“ zeigen. Volić-Hellbusch (1998), S.57.

³⁵² Diese Verfahrensweise kommt häufig in der Rilke’schen Poesie vor.

³⁵³ Zur Frage der ‚Alchimie‘ s. Por (1997), S. 98.

anmutende Fortsetzung lässt zwar eher die Auslegung einer weltumfassenden Icherweiterung zu, wo „im Hirn Gestirne / und im Bewußtsein mindestens das Meer“ zu finden ist, in beiden Fällen geht es aber um die Apotheose des menschlichen Schöpfertums. Denn für den unruhig forschenden Geist ist wahrscheinlich der steile Weg zur Entdeckung wichtiger als das Ergebnis selbst.

Die eigenartige Verdoppelung oder eher: Spaltung des Schöpfungsaktes, die im zweiten Teil des Gedichtes geschildert wird, weist auf die doppelbödige Rolle des Schöpfergeistes hin, dem es vergönnt ist, als (bescheidener) Mitschöpfer neben Gott zu wirken, der sich aber mit seiner kleinen Beute eigener Erfindungen begnügen soll.

Das Ungeheuere, das er gewollt,
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;

er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß.

Die zwei Terzette des Sonetts zeugen von der zwiespältigen Situation, in der sich der Alchimist befindet, ohne sich vielleicht deren vollkommen bewusst zu werden. Trotz der gehobenen Metaphorik ist dem Textteil zu entnehmen, dass das Ursprüngliche, das Elementare – „das Ungeheuere“ also, zwar von ihm „gewollt“, gesucht wird, jedoch nicht zu ihm, sondern zu Gott gehört. Als wenn „der Laborant“ nicht in der Lage wäre, das Geschaffene wegen seiner übermenschlichen Größe zu behalten! Es muss also „in sein altes Maß“ zurückkehren. Wenn auch nur für kurze Zeit, hatte der menschliche Geist doch einen Einblick in die göttlichen Geheimnisse gewonnen. Zur Partikularität seines Wesens gehört, dass er – auf „das Ungeheuere“ verzichtend –, sich an dem „Brocken Gold“, den er besitzt, ergötzt. Seine Begierde gilt wohl dem glänzenden Schatz, seine Freude dagegen dem Besitztum selbst und der eigenen Leistung, mit der das Gold erzeugt wurde. In der Begierde nach dem eigenen geschaffenen Gegenstand zeigt sich zugleich die narzisstische Freude des Schöpfertums.³⁵⁴

Unabhängig von der auktorialen Intention steckt eine tiefe Ironie in dieser merkwürdigen Rollenverteilung, die sogar in der schöpferischen Größe die Grenzen der menschlichen Existenz sehen lässt. Mit der adversativen Konjunktion „aber“ wird nämlich auf ihre Einengung hingewiesen. Als ob sich das ‚reale‘ Ich von dem sich in der Schöpfung vergrößerten Ich ablösen und auch in seine eigentliche Welt, „in sein altes Maß“, zurückkehren würde. Alle Gesten im Abschlussterzett

³⁵⁴ Im Gegensatz zu Berendt, der den ganzen Text in einem religiösen Kontext interpretiert. Berendt (1957), 230ff.

zeugen von diesem menschlichen Maß. Das berausende Glück, das den erfolgreichen Alchimisten erfüllt, die selbstgenügsame Freude am Besitztum – all diese Momente verweisen nämlich nicht nur auf die außerordentliche Entdeckung, sondern auch auf die unüberwindbare Enge der condition humaine. Denn was hier am Ende fehlt, das ist der metaphysische Horizont der Schöpfung.³⁵⁵ Der ganze Vorgang wird aus doppelter Perspektive betrachtet. Die innere Sicht gewährt uns den Einblick in das heuristische Erlebnis des Schaffensprozesses, während die Außenperspektive, die den Gesamttext dominiert, die heroische Leistung des Entdeckers in eine transzendente Dimension setzt und so notwendigerweise relativiert. So erscheint – aus dieser höheren Perspektive – der geheimnisvolle Laborant als ein lallender „Trunkenbold“.

Während in *Der Alchimist* die Dimensionen des Schaffungsprozesses durch die Textperspektive eingeengt werden, öffnet sich der Horizont der Textwelt in *Der Reliquienschrein* (I, 530) immer weiter. Die Umkehrung der Perspektivierung zeigt, dass die Erforschung der überwältigenden Macht und der vielschichtigen Geheimnisse des Schöpfertums den zentralen Kern des Zyklus bildet, der neben den ernüchternden Einsichten in das zweifelhafte Wesen des kreativen Geistes und seines Produktes auch ein authentisches Zeugnis von der weit wirkenden Größe des zustande gebrachten Werkes ablegt. Die Erweiterung des Blickfeldes, die den autonomen Weg der gestalterischen Kraft darstellt, findet in zwei Gegenüberstellungen statt.

In der ersten Opposition, in der von „Draußen“ und „Draußen“, wird diesmal nicht der zur Grundkonstellation des Rilke'schen Weltbildes gehörende Wertgegensatz der sichtbaren Oberfläche und der verborgenen Tiefe formuliert, sondern die doppelte Existenzform des ästhetischen Gegenstandes, dessen Vollkommenheit zwar hinter den Kulissen vorbereitet wird, dessen ‚teleologisches‘ Ziel jedoch erst in seiner Darbietung erfüllt werden kann.³⁵⁶ Das fertige Geschmeide, das Kunststück, erhält ja seinen Wert erst in der Besitznahme, in der Beziehung, die gesetzmäßig immer auch mit einem Schicksal verknüpft ist. Da aber alle Verbindungen gegenseitige Bestimmungen bedeuten, ist die Vermutung, dass jede Schmucksache ein eigenes Schicksal hat, „das nicht ohne sie geschieht“, berechtigt. Auf die ‚Präexistenz‘ der Meisterwerke weist das Wort „Ding“ hin, das hier in seiner traditionellen Bedeutung gebraucht wird, denn es stellt die Gegenstände zunächst noch als auf Formgebung wartende Stoffe hin, deren Beseelung erst in der schöpferischen Arbeit erfolgt.

³⁵⁵ „Die Wendung zum Gold geschieht aus Resignation; dessen Erzeugung war also nicht das ursprüngliche Ziel.“ (I, 970).

³⁵⁶ S. Himmel (1987), S. 195.

Der größte Teil des Textes wird der Schilderung der gestalterischen Tätigkeit gewidmet. Die Personifizierung der leblosen Gegenstände stellt den ganzen Schaffensprozess in Parallele mit der Menschen formenden Erziehung, in der dem Schöpfer Züge eines zürnenden Gottes verliehen werden, in dessen Händen die zu formenden Objekte fügsam werden.³⁵⁷ Die Wortverbindung „finster wie im Zorn“ hebt in der schöpferischen Arbeit die gewaltige Anstrengung hervor, die heroischen Gesten der letzten Konzentration, die der Vollendung des großen Werkes unmittelbar vorangehen. „In einem Akt der Willkür, in einem Akt der Gewalt werden ‚Dinge‘ zu Funktionsträgern und Unbestimmtes zu etwas Bestimmtem gemacht.“³⁵⁸ Die zweite Opposition, die die zweite und dritte Strophe umfasst, zeigt die notwendige Folge des ganzen Vorganges: die Entfremdung des Kunstproduktes von seinem Schöpfer. Da der Prozess der Loslösung und Verselbständigung aus der Sicht des Subjektes betrachtet wird, wird vor allem seine sich verändernde Haltung zu dem kostbaren Gegenstand gezeigt, in dem die wichtigsten Phasen dieses Entwicklungsgangs dargestellt werden. Das Feuer des fiebrigen Zustands ist erloschen und der Ekstase des Schaffens folgen Ermattung und Ernüchterung: „Seine Augen wurden immer kälter / von dem kalten täglichen Getränk“. Die kausale Erklärung ist allerdings irreführend, indem als Ursache der seelischen Entleerung ein Alltagsmoment (kaltes Getränk) genannt wird. Auch wenn wir es für eine Metapher der täglichen Hindernisse halten, bleibt seine rhetorische Funktion ähnlich: Es wirkt untertreibend im Vergleich zu der vorangegangenen heroisierenden Geste und bildet eine Art Überleitung zu der letzten Phase des Schöpfungsaktes, in der sich die göttliche Größe des Schaffenden in die menschliche Ergebenheit verwandelt. Der die Materie bezwingende und ihr Form gebende Geist fühlt sich nun vernichtet, überwältigt – „hingeworfen, weinend, nichtmehr wagend, / seine Seele niederschlagend“ – vor seiner eigenen Schöpfung.

Parallel zu der inneren Verwandlung des Schaffenden findet auch eine deutliche Umkehrung der Vorzeichen in der Bewertung der Beziehung zwischen ihm und seinem Werk statt, die sich in den letzten drei Versen sogar zum Rollentausch im Subjekt-Objekt-Verhältnis erweitert. Nicht nur Totalisierung, sondern auch eine stilistisch markierte Steigerung charakterisiert den Vorgang. Zunächst wird nämlich nur auf die graduelle Entfremdung („Seine Augen wurden immer kälter“), am Ende aber schon auf das Unerwartete und Plötzliche in der bekenntnisartigen Reflexion hingewiesen („plötzlich um sein Dasein fragend“). Der ganze Ablauf der Verwandlung zeugt von zweifach heuristischer Erfahrung: einerseits vom unmittelbaren Erlebnis des Schöpfungsaktes,

³⁵⁷ Das „technische Moment der Kunstproduktion“ benutzt Rilke nicht als „technologische Kategorie, sondern als sowohl existentielle wie kunstphilosophische [...], pseudoreligiös.“ Engelhardt (1973), S. 54.

³⁵⁸ Brunner (1999), S. 31.

andererseits von der ebenfalls vergegenwärtigten Einsicht in die ‚Verselbständigung‘ des Kunstwerkes. Die Veränderung, in der diese zwei entgegengesetzten Prozesse stattfinden, wirkt deshalb tiefgreifend, weil sie die beiden Komponenten im Schöpfungsakt als notwendige und sich gegenseitig bedingte Momente erkennen lässt. Die sich im Kunstwerk selbst verwirklichende Größe löst sich nämlich im geschaffenen Gegenstand auf. Dass wahres Schöpfertum zugleich Opfertat bedeutet, das wird durch mehrere Hinweise angedeutet. Erstens wird das Kunstwerk als „Weihgeschenk“ benannt, vor dem sein Schöpfer in die Knie geht, zweitens nimmt der Kunstgegenstand in der Künstler-Werk-Beziehung eine vernichtend überlegene Position ein, indem er sogar das Dasein seines Erzeugers in Frage stellt. Die Attribute des Edelsteins – „ruhig“ und „wie aus Dynastien“ – zeigen die endgültige Macht des Kunstproduktes, das nicht nur die Energie des Schöpfungsaktes, sondern auch alle Kräfte des Künstlers in sich aufzunehmen scheint.

Ein Parallelstück zu diesem Text stellt das Gedicht *Der Goldschmied* (I, 397) dar, dessen erste elf Zeilen zwar in derselben Zeit wie *Der Reliquienschrein* entstanden sind, das ganze Werk hingegen wurde erst im Spätherbst 1925 vollendet.³⁵⁹ Seine lange Entstehungsgeschichte zeugt einerseits davon, dass das spannende Ereignis der Erschaffung, deren Komplexität selbst für den unmittelbar Beteiligten geheimnisvolle Momente enthalten kann, den Dichter zeit seines Lebens beschäftigt hat; andererseits weisen die unterschiedlichen Textvarianten auf eine pessimistischer werdende Deutung der künstlerischen Arbeit hin, deren Produkt – um den wichtigsten Teil des Textes gleich vorwegzunehmen – sich aggressiv gegen seinen Schöpfer wendet: „Und auf einmal, um den Stein zu fassen, / schlägt das Raubding mit metallnem Hassen / seine Krallen in mich selber ein.“ Neben diesem gravierenden inhaltlichen Unterschied zu *Der Reliquienschrein* gibt es noch weitere Abweichungen, die sich aber in erster Linie auf die Textrhetorik beziehen. Am wichtigsten ist die ‚Dramatisierung‘ des schöpferischen Prozesses. Während *Der Reliquienschrein* das schaffende Ringen um das Werk im Präteritum erzählt, quasi aus der Vergangenheit als schon Geschehenes heraufbeschwört, findet dieser unheimliche Kampf des Künstlers mit dem von ihm zu formenden Stoff und mit sich selbst in *Der Goldschmied* in der Gegenwart statt.

Die poetische Realität der Situation wird auch durch Veränderung der Redeform gestärkt: Den Bericht in dritter Person von *Der Reliquienschrein* löst das unmittelbare Ich-Bekenntnis in diesem Text ab.³⁶⁰ Ferner wird hier auch der Texthorizont eingeengt. Statt der Weitsicht, aus deren Perspektive ein ganzer schöpferischer Prozess in seinen wesentlichsten Stufen dargelegt wird,

³⁵⁹ Entstehung: Vers 1–11: 5. 8. 1907, Paris; vollendet: Spätherbst 1925, Muzot; Erstdruck: 1927, (I, 873).

³⁶⁰ S. Brunner (1999), S. 34.

fokussiert *Der Goldschmied* direkt auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Schöpfer und seinem Werk, dessen drohende Momente bis zur Lebensgefährdung stilisiert werden. Von Anfang an erscheint nämlich das schaffende Ich als ein Dompteur, dessen ungeheurer Kampf mit einem Raubtier vor uns aufgeführt wird. Schon die Befehle und Ausrufe in den Anfangsversen der ersten beiden Strophen verraten die zähmenden Gesten eines Tierbändigers, denn Drohung und Trost, diese entgegengesetzten Bändigungsverfahren, werden auch beim Goldschmied verwendet: „Warte! Langsam! droh ich jedem Ringe“; „Ruhig, ruhig, ruf nicht so, Rubin!“. Das zweite Zitat zeigt zugleich, dass das kostbare „Ding“ nicht als passiver Gegenstand betrachtet wird, sondern als lebendiges Wesen, ein Gegner sogar mit eigenem Willen, der eine unwiderstehliche Herausforderung für den bedeutet, der es ins Leben gerufen hat.³⁶¹ Auch der Wortgebrauch „in der Flamme habe ich es gebändigt“ betont die Parallele zwischen dem Schöpfer und dem Dompteur. Und schließlich entpuppt sich „das Raubding“ in der Tat als ein wildes Tier, dessen Krallen seinen Bändiger angreifen.

Die Symbolik der Vollendung dieses aggressiven Verselbständigungsprozesses deutet nicht nur den schonungslosen Kampf des Künstlers mit sich selbst an, sondern auch die Widersprüchlichkeit des ganzen Vorgangs.³⁶² Das Gold als Materie zeigt sich zwar am Anfang der Arbeit als dem Schaffenden gefügig, die Reflexion des Goldschmieds verrät aber zugleich, dass das Einverständnis des Stoffes nur provisorisch und scheinbar ist. Das Unheimlichste ist in der ganzen Inszenierung der Ich-Darstellung des Künstlerschicksals das Spiel mit der Gefahr, die auf den Schaffenden lauert und welche schon in der Anrede herausgefordert und dämonisiert wird.

Dieser Umgang mit euch Ausgeruhten
ist ein Schrecken: alle wacht ihr auf!
Wollt ihr Bläue blitzen? Wollt ihr bluten?
Ungeheuer funkelt mir der Hauf.

Die Provokation, in die sich das Ich hineinsteigert, erhöht die Gefahr und dadurch auch das Gewicht der Rolle, die das Textsubjekt auf sich nimmt. Der Zweck und die Funktion der Selbsterhöhung sind wohl vor allem mit der ‚Bühnensymbolik‘ zu erklären, in deren Hintergrund sich die gefährdete Künstlerexistenz befindet. Die Theatralik, die auch in den Gebärden des Schöpfers von *Der Reliquienschrein* zum Vorschein kommt, wird durch die düstere Erfahrung legitimiert, dass die schöpferische Tätigkeit das Privatleben des Künstlers völlig auslaugt, ja sogar vernichtet.³⁶³ Das

³⁶¹ S. dazu noch: V. Szabó (2005), S. 59.

³⁶² Gerok-Reiter deutet diese Subjekt-Objekt-Beziehung allgemeiner, indem sie von der „Hilflosigkeit des Menschen gegenüber der von ihm herausgeforderten Übermacht der Dinge“ spricht. Gerok-Reiter (1996), S. 205.

³⁶³ Ähnlich wie bei den Künstlerfiguren Thomas Manns.

Pathos der Diktion, das sonst in der Lyrik Rilkes verhältnismäßig selten zur Geltung kommt, ist wohl auf das unmittelbare dichterische Erlebnis zurückzuführen, das eine Art Trost und Entschädigung in der stilisierten Selbsterhöhung findet.

Nicht nur die expressive Sprechweise zeugt von der Unmittelbarkeit der Perspektivierung, sondern auch die Raffung, mit der der Verwandlungsprozess abgekürzt und dynamisiert wird. In dem disjunktiven Vorgang wird zwar auch bei dieser Textvariante der anfängliche Primat des Schaffenden erwähnt – „vor dem Schmied / hat noch keines irgendwas zu sein“ –, gleich danach mäßigt aber der Schmied seinen schöpferischen Stolz, indem er sich in eine höhere Ordnung einfügt: „Hier sind alle gleich, von Gottes Gnaden: / ich, das Gold, das Feuer und der Stein.“ Die Bekenntnisgeste, mit welcher der seiner Kunst bewusste Mensch sich dem göttlichen Schöpfer ersichtlich unterordnet, weist auf seine Einsicht in sein ungeheuerliches Schicksal, in dem die Erwähltheit mit der Vorahnung des nahen stehenden Abgrunds verbunden ist.

In den bis jetzt behandelten Zyklusstücken werden der Vorgang und die schöpferische Situation der Goldgewinnung thematisiert, im Gedicht *Das Gold* (I, 531) steht dagegen das „Erz [...] über allen Erzen“ selbst im Mittelpunkt der dichterischen Reflexion. Die Aufforderung zum Gedankenexperiment gleich im Anfangsvers enthält schon Fragen und Zweifel an dem wahren Inhalt des teureren Erzes – „Denk es wäre nicht: es hätte müssen / endlich in den Bergen sich gebären“ –, und der vierstrophige Text hält diese Bedenken bis zum Ende aufrecht. Die Entstehung des Edelmetalls ist nämlich genauso fragwürdig wie seine Funktion und Rolle im menschlichen Leben. Die Vermutung, dass es Produkt irgendeiner „Zwang-Idee“ sei, zugleich aber ein Unheil bringendes Erzeugnis menschlicher Habgier, wird in dieser summarischen Parabelgeschichte bestätigt. Der beinahe kultische Wert des Goldes, der mit dem innersten Wesen des Menschen jedoch kaum zu vereinbaren ist, erscheint in der Ferne-Metaphorik des Gedichtes. Meroë, die vorchristliche Stadt im Sudan, die durch den in ihr gefundenen Goldschatz bekannt geworden ist, wird als metonymisches Symbolbild verwendet. Denn ihr Reichtum wird einerseits mit dem kostbaren Fund identifiziert, andererseits aber wegen ihrer zeitlichen und räumlichen Ferne gleichzeitig als zu der fremden Welt gehörige Kostbarkeit gezeigt. Das paradoxe Bild des vom Herzen „in den Äther“ hinausgeworfenen Goldes zeugt von dem unauflösbaren Widerspruch seiner Rolle in der Menschheitsgeschichte und von der Ambivalenz des menschlichen Verhaltens ihm gegenüber. Der größte Antagonismus besteht in beiden Fällen in der magischen Spiritualisierung eines Gegenstandes, der dazu bestimmt ist, den Menschen im Banne der materiellen Werte zu

halten.³⁶⁴ Dieser gewaltige Gegensatz belastet nicht nur die Einzelschicksale, sondern auch die Kontinuität gewährenden Generationen. Der „verheißene“ Schatz der Väter bedeutet für die Söhne zunächst ‚abgehärtetes‘ und ‚verehrtes‘ Erbe, er entpuppt sich aber als Unheilstifter: Das plausible Bild demonstriert nämlich den heimtückischen Verrat des Goldes, das sich zunächst bei seinen Besitzern vermehrte, „um dann / fortzugehen von den an ihm Geschwächten, / die es niemals lieb gewann.“ Dies ist die Personifizierung der diabolischen Schicksalhaftigkeit des materiellen Glücks, an dem die Besessenen zugrunde gehen.

In dem mit der vorangegangenen Strophe durch Enjambement verbundenen Abschlussteil wird die Perspektive gewechselt; nicht in der Redeform, die ihre neutrale Stellung beibehält, sondern in der Sichtweise, die das eigenständige Leben der Wertsache darstellt. Die Funktion des Perspektivenwechsels besteht gerade darin, dass er in der Unabhängigkeit des begehrten Gegenstandes dessen fremdes Wesen hervorhebt. Seine dehumanisierende Rolle ist danach nicht etwa die Folge eines Entfremdungsprozesses, sondern seiner Beschaffenheit. Die souveräne Perspektivierung kehrt die Logik auf der expliziten Ebene der Textsemantik allerdings um: Sie schreibt dem leblosen Gegenstand die potenzielle Fähigkeit der Liebe zu, um diese jedoch zugleich zu negieren. Nicht einmal die Konzession der Schlussverse kann sein gefühlskaltes Verhältnis zu den Menschen mildern: „Nur (so sagt man) in den letzten Nächten / steht es auf und sieht sie an“. Denn sie deutet eher Todesanzeichen, eine verhängnisvolle Herausforderung als irgendeine Geste der Hinwendung an. Die in Klammer gesetzte Einschränkung löst kaum die Rätselhaftigkeit dieses Satzes auf. Sie vermerkt nur die imitierte Distanzierung eines Nacherzählers, der das hypostasierende Gleichnis weitergibt, ohne dafür bürgen zu wollen.

Obwohl der ‚Gold-Zyklus‘ mit elementarer Tiefe und dramatischer Lebendigkeit ein authentisches Bild vom düsteren Kampf um das Werk entwirft, stellt diese Gedichtreihe keineswegs das letzte dichterische Bekenntnis Rilkes dar. Nach der selbstquälerischen ‚Höllenfahrt‘ kehrt der Poet zu dem selbstbestätigenden Gestus zurück. Unter den Zeugnissen von der Gewissheit der poetischen Berufung soll hier nur an das schon früher erwähnte Schlusstück der *Sonette an Orpheus* erinnert werden.

4.3. Die Autonomie des Dichters – Ariels Freiheit

Auch wenn das Ich bei Rilke seine geistige Unabhängigkeit in der metaphysischen Ferne zu finden meint, sieht *Der Geist Ariel* (II, 48) – ausgetreten aus der Märchenwelt Shakespeares – sein Schicksal düsterer. Das 1913 entstandene Gedicht gehört wohl zu den seltsamsten und spannendsten

³⁶⁴ S. Eppelsheimer (1975), S. 92ff.

Werken Rilkes. Seltsam ist es, weil sich der Text schon im Untertitel – (*Nach der Lesung von Shakespeares Sturm*) – unmittelbar auf ein anderes Werk bezieht, was in der Poesie Rilkes kaum vorkommt, und spannend wirkt diese intertextuelle Heraufbeschwörung von Shakespeares berühmtem Spät drama vor allem wegen der scharfen Polemik gegen die Hauptfigur des Stückes Prospero. Es ist bekannt, welcher vielseitige Wandel sich in der Deutung des Dramas, insbesondere aber von dessen zentraler Gestalt vollzogen hat. Trotzdem stehen Prospero und seine rätselhafte Funktion immer im Mittelpunkt des Interesses. Rilkes Gedicht dagegen setzt gleich mit dem Titel Ariel, den geistigen Vollstrecker von Prosperos Plänen, in den Mittelpunkt und fixiert sich an ihn bis zum Abschlussteil des Textes.³⁶⁵ Denn seine Rolle oder eher sein Schicksal ist für den Dichter wichtig, nämlich die Paradoxie im Leben Ariels, der zwar über magische Kraft verfügt, über ungeheure Macht, die sogar vernichtende Naturelemente herbeizurufen vermag, dessen Geist aber zugleich zum Dienen gezwungen ist. Der Geist Ariel ist also trotz seiner überwältigenden Größe doch nicht gänzlich frei, weil er – im Schopenhauerschen Sinne des Wortes – ein sekundäres Wesen darstellt, das von der absoluten Macht des Willens abhängig ist. Gleich der Auftakt des Gedichtes stellt die Herkunft dieser zwiespältigen Schicksalsfügung dar. Auch hier – wie im Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* – wird der entscheidende Augenblick der Wende, welche die Reife für den Jungen bedeutet, gezeigt; in der Fortsetzung aber wird gleich sichtbar, dass das große Ereignis nicht die gewünschte Perspektive mit sich bringt, denn der Jüngling muss einsehen, dass er zum Dienen bestimmt ist:

Man hat ihn einmal irgendwo befreit
mit jenem Ruck, mit dem man sich als Jüngling
ans Große hinriß, weg von jeder Rücksicht.
Da ward er willens, sieh: und seither dient er,
nach jeder Tat gefaßt auf seine Freiheit.

Der letzte Satz kann als Kerngedanke des ganzen Gedichtes gelten, denn er zeigt die tiefste Ironie in der Berufung Ariels, der – wie schon der Titel aussagt – den Geist selbst darstellt. Der Geist, dessen einzige Chance für die Legimitation seiner Wirkung die Freiheit ist, muss einsehen, dass auch er in seiner Existenz eingeschränkt ist. Da er kein besinnungsloses Wesen ist wie der Panther, dem es scheint, „als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt“, ist das Warten auf die Befreiung unaufhörlich.

³⁶⁵ S. die Feststellung Woods: „In this dialogic relationship is Ariel who for Rilke provides the focus of interest“. Wood (1957), S. 35. Seine andere Annahme – „Ariel generally symbolizes poetry“ (ebd.) – ist allerdings zu allgemein.

Es ist kein Wunder, dass die so sehr ersehnte Freilassung aus Prosperos Macht kein außergewöhnliches Glück mehr für Ariel bedeutet. Die Ambivalenz, mit der er Prosperos Herrschaft erlebte, erleben musste, zeigt sich am besten im Vergleich des Epilogs des Shakespeare-Helden mit dem Abschlussteil des Rilke-Gedichtes. Im Abschiedsmonolog der Dramenfigur läuft alles auf die versöhnenden Gesten hinaus, ganz im Einklang mit den letzten Szenen des Stückes:

Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst;
Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend',
Wenn nicht Gebet mir Hülfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade tut
Und macht jedweden Fehltritt gut.

Wo ihr begnadigt wünscht zu sein,
Laßt eure Nachsicht mich befreien.³⁶⁶

Der ‚Kommentar‘ des Gedichtes zu diesen Schlussworten klingt recht verwirrend, desillusionierend und doppeldeutig. Denn trotz der friedamen Lösungen aller Konflikte, die *Der Sturm* am Ende darstellt und seine magische Hauptfigur kundgibt, scheint dieses märchenhafte Happyend das lyrische Ich keineswegs zufrieden zu stellen:

(Ließ ich es schon? Nun schreckt mich dieser Mann,
der wieder Herzog wird. Wie er sich sanft
den Draht ins Haupt zieht und sich zu den andern
Figuren hängt und künftighin das Spiel
um Milde bittet Welcher Epilog
vollbrachter Herrschaft. Abtun, bloßes Dastehn
mit nichts als eigener Kraft: „und das ist wenig.“)

Ungewöhnlich und befremdend lauten diese Worte im Verhältnis zum Dramentext, in dem die Beziehungsverhältnisse eine komplexe Welt darstellen. Im Rilke-Gedicht geht es aber ausschließlich um Ariel, auch wenn man das artikulierte Ich nicht mit dem Textsubjekt gleichstellen kann. Denn nur er hat die Fähigkeit (den „Geist“) und den Grund dazu, beinahe höhnisch-kritisch den heimkehrenden Zauberer zu betrachten. Gleich am Anfang der Abschlussbemerkung wird Misstrauen und Abneigung ausgedrückt: „Nun schreckt mich dieser Mann, der wieder Herzog wird“. Woher kommt dieser Argwohn, der wohl keine Angst enthält, zumindest keine unmittelbare. Was das Ich ‚schrecken‘ kann, ist die Verwandlung Prosperos, der zwar auf seine Zauberkraft verzichtet, sein ‚Spiel‘ aber fortsetzt, nur auf ganz andere Weise. Der einstige magische Herrscher

³⁶⁶ Shakespeare (1975), S. 667.

ist sich jetzt, wo er sich seine herzogliche Macht zurückgewonnen hat, dessen bewusst, dass die Spielregeln der Machterhaltung ganz andere Methoden verlangen. Sanft ist er, der sogar um Nachsicht und Vergebung bittet, um sich bei seinen Verwandten und Untertanen einzuschmeicheln. Rilkes Prospero, der in seinem Gedicht nicht einmal beim Namen genannt wird, hat mit Shakespeares Helden wenig zu tun. Denn „dieser Mann“ wird bei Rilke immer aus der Sicht des dienenden Geistes bewertet. Deshalb wird sein Schlusswort im *Sturm* verpönt, ja mit bitterer Ironie abgetan: „Welcher Epilog / vollbrachter Herrschaft.“ Denn zum Schicksal Ariels gehört die ambivalente Rolle seines Geistes, dessen Freiheit nur bedingt ist.³⁶⁷

Der Dichter, der in seinem ganzen Leben alles getan hat, um seine Unabhängigkeit konsequent zu schützen, der als ewiger Gast nirgendwo, nicht einmal in seiner kurzfristigen Ehe, zu Hause war, wusste genau, dass er zumindest seinen Mäzenen huldigende Gesten schuldig ist. So lauten die sonst stolzen Worte schon in der frühen Lyrik eher zweideutig: „Nirgends will ich gebogen bleiben, / denn dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin“ (*Ich bin auf der Welt zu allein, und doch nicht allein genug* – I, 163). Folgerichtig lehnt Rilke den Schein der Freiheit ab, jene Illusion, welche die auf der Oberfläche Lebenden mit trügerischem Glück erfüllt, wie es in der *Zehnten Elegie* (II, 230) heißt: „Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt. / Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!“ Dieser vergänglichlichen Welt gegenüber stellt er dann immer, sogar noch im letzten Sonett, mit unverändertem Pathos eine die Welt bereichernde Berufung des lyrischen Ichs: „Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt“ (II, 272). Dass dies den bitteren Argwohn Ariels völlig vergessen lässt, ist jedoch kaum anzunehmen.

5. STRUKTURELLE DOMINANZEN

5.1. Zu visuellen Paradigmen

Die Visualität in der Lyrik Rilkes wird zwar in der Fachliteratur immer wieder hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung des Dichters zu der Kunst Rodins und Cézannes.³⁶⁸ Meine Untersuchungen zeigen hingegen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke schon ganz früh in den Prager Gedichten vorhanden ist. Da der Dichter sich von Anfang an für die bildende Kunst interessiert hat, ist anzunehmen, dass die tiefe Affinität und das Kunstverständnis sowie die Verwendung visueller Techniken eine Kontinuität darstellen. Es fällt nicht schwer,

³⁶⁷ Judith Ryan verweist zwar auch auf den Unterschied zwischen den beiden Epilogzeilen, sieht aber bei Rilke nur die „Enttäuschung über die Rückkehr zum normalen Leben“. Ryan (2016), S. 183.

³⁶⁸ So z. B.: Köhnen (1995), Kopp (1999), Phelan (2000), Webb (2001), Bridge (2010).

festzustellen, wie stark das ganze lyrische Werk Rilkes durch Visualität geprägt ist. Schon rein quantitativ gesehen, fällt die starke Repräsentanz jener Gedichte auf, in denen die Bildhaftigkeit im engeren Sinne dominiert. Diese Texte sind dann nach verschiedenen Aspekten der Visualität zu gruppieren. So können wir nach dem äußeren Gegenstand der Gedichte Landschaftsdarstellungen und Stadtbeschreibungen unterscheiden, die aber – abgesehen von den frühen Gedichten – nur zum Teil in die Tradition dieser Gattungsform einzuordnen sind (*Ende des Herbstes, Landschaft, Römische Campagne*). Die aus der mittleren Periode stammenden ‚Dinggedichte‘ stellen dann eine ganze Reihe von Texten dar, in denen Menschen (*Ritter, Die Konfirmanden, Spanische Tänzerin*) und Tiere (*Der Schwan, Der Panther, Der Hund*) oder verschiedene Objekte³⁶⁹ (*Von den Fontänen, Die Kathedrale, Das Portal, Die Fensterrose, Die Treppe der Orangerie, Das Karussell*) gezeigt werden. Einen engeren Kreis bilden die Porträts, die schon mit dem Titel an diese Gattungsform erinnern (*Jugend-Bildnis meines Vaters, Selbstbildnis aus dem Jahre 1906, Bildnis, Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren, Dame vor dem Spiegel*). Wiederum zu einem anderen Segment gehören – besonders im Band *Neue Gedichte* – jene Werke, bei denen konkrete Vorlagen aus der Bildenden Kunst vorzufinden sind (*Früher Apollo, Buddha, Archaischer Torso Apollos, Kretische Artemis, Adam, Eva* usw.)

Schon diese Liste ist lang genug, um zu beweisen, wie umfangreich und vielfältig der Themenkreis ist, der dem Dichter visuelle Anregungen gegeben hat. Trotz der Mannigfaltigkeit der Inspirationen, sind die diesbezüglichen Gedichte zwei allgemeinen Verfahrensweisen untergeordnet.

1. Fast ohne Ausnahmen stellen die – meistens schon im Titel angegebenen – Themen wortwörtlich nur Anregungen dar, solche Inspirationen nämlich, die dem Dichter als Ausgangspunkte dienen, um durch ihre souveräne Bearbeitung ein kohärentes Glied der Gesamtlyrik zu schaffen.³⁷⁰ Mag auch die Art und Weise der ästhetischen Verwendung noch so unterschiedlich sein (durch Analogie, Assoziation bzw. Transformierung), das Ergebnis zeugt immer von einem homogenen poetischen Weltbild, in dem die Komponenten auf typische weltanschauliche Grundeinstellungen und Daseinserlebnisse zurückzuführen sind. Im Gegensatz zu der Auffassung von Gottfried Boehm beweisen unsere Textbeispiele, dass die verbale Sprache und die Bildersprache – trotz ihrer

³⁶⁹ Aber auch in diesen Fällen wird – wie Martin Swales feststellt, „die Thematisierung des Gegenständlichen immer von einer Mit-Thematisierung der menschlichen Sphäre getragen“. Swales (2000), S. 155.

³⁷⁰ Das ist das „Kunst-Ding“, dessen Eigentümlichkeit van den Broek folgendermaßen charakterisiert: „The *Kunst-Ding* must contain an inherent potential or capacity for eternity, and this quality is concretely present in a way that it does not exist even in its material referent.“ Broek (2013), S. 228.

gesetzmäßigen Unterschiede – auf der semantischen Ebene miteinander verbunden sind. Auch wenn die visuellen Erfahrungen bei Rilke meistens nur Reflexionsansätze bilden.³⁷¹

2. Das Anreihen der Gedichte erzeugt sehr oft einen zyklusartigen Effekt, auch in dem Falle, wo das nicht initiiert wird. Solche Textgefüge können eine besondere Art der Narrativität ergeben. Die Textreihen können aber (zum Teil zumindest) auch als Folgen der „Serienproduktion“ aufgefasst werden. Natürlich handelt es sich dabei nicht um eine mechanische Wiederholung von Themen und Darstellungsweisen, viel mehr um das Experimentieren mit immer neuen Varianten.

5.1.1 Ansätze

Die ersten Gedichte im Band *Larenopfer* stellen die Geburtsstadt Prag dar. In langer Reihe werden ihre verschiedenen Stadtteile und Bauwerke aufgezählt. Diese ausdauernde Registrierung namhafter Baudenkmäler und unbekannter Häuser könnte beinahe mit der Aufzählung eines Stadtführers konkurrieren, wenn die eigenständigen Perspektiven, die sich schon in manchen dieser frühen Gedichte zeigen, den sonst fast eintönig wirkenden Stadtbildern nicht etwas Eigenartiges verleihen würden.³⁷² Die folgenden drei Texte – *Der Hradschin*, *Bei St. Veit*, *Im Dom* – können das belegen. Diese Werke stehen im Gedichtband in dieser Reihenfolge unmittelbar hintereinander. Jedes Stück hat dieselbe Struktur: Im ersten Segment, das die ersten zwei Strophen enthält, wird ein objektiviertes Bild der Stadt entworfen, während im zweiten Segment (die letzte Strophe bzw. beim dritten Gedicht die anderen zwei Strophen) durch das Erscheinen des Menschen das Bild in eine besondere Perspektive gesetzt wird. Im Gedicht *Der Hradschin* (I, 12) dient der Anblick der Burg als Ausgangspunkt, um durch zweifache Fokussierung die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Domturm zu lenken. Zunächst wird der Hradschin aus der Fernperspektive ‚eingefangen‘: Die Moldauwellen „grüßen“ ihn, und die Heiligen sehen „ernst auf ihn“, dann erscheint der Turm von St. Veit, von anderen Türmen aus betrachtet. Diese bewusste Perspektivierung ermöglicht dann die Pointe am Ende in der Form eines Vergleichs: „Und die Türme schaun [...] / wie die Kinderschar zum teuren / Vater auf.“ Die Parallele ist deshalb wirksam, weil sie nicht nur von der Ehrfurcht gebietenden Größe der Burg zeugt, sondern auch umgekehrt von der naiven Kindersicht, in der die Vaterfigur als Sicherheit ausstrahlende Macht erscheint.³⁷³ In *Bei St. Veit* (I, 13) verlockt die unmittelbare Umgebung des Doms mit ihrer architektonischen Vielfalt den Betrachter zu einem leichten Spiel mit Personifikationen:

³⁷¹ Thomka (1998), S. 8ff.

³⁷² Vgl. dazu noch: Surowska (2018), S. 13.

³⁷³ Mária Gyöngyösi erwähnt das Gedicht „als ein frühes Beispiel des Rilkeschen Anthropomorphismus der außermenschlichen Wirklichkeit“. Gyöngyösi (2010), S. 95.

Da hockt ein reichgeschnörkelt Haus
und lächelt Rokoko-Erotik,
und hart daneben streckt die Gotik
die dürren Hände betend aus.

Die Pointe am Ende zielt auf das frivole Zusammenleben von Erotik und Religiosität. Im dritten Text – *Im Dome* (I, 14) – wird der teuren Ausstattung und den Respekt einflößenden Reliquien der Kirche der kleine schmutzige Bettler gegenübergestellt:

Von dem ganzen Glanze floß ihm
in die Brust kein Fünkchen Segen...
Zitternd, matt, streckts mir entgegen
seine Hand mit leisem: „Prosim!“

Diese drei Gedichte könnten auch einen Zyklus bilden, wenn wir die eigentümliche Perspektivierung bzw. ihre konkrete Form, die Fokussierung des gesamten Textgebildes, in Betracht ziehen. Durch die wiederholte Fokussierung werden nämlich, vom Panoramabild der Stadt ausgehend, zunächst die Burg, dann der Dom mit der Umgebung und schließlich das Innere der Kirche gezeigt. Dieser äußeren Perspektivierung folgt aber auch eine kontextuell metaphorische, die vom Glanz der versteinerten Macht zum Elend des kleinen erbarmungswürdigen Wesens führt. Diese frühen Gedichte, die in der Literaturgeschichte nur als ‚Fingerübungen‘ gelten,³⁷⁴ zeigen schon sichtbare Ansätze zu den ‚großen Gedichten‘ vor allem in zwei Momenten. Das eine ist die Visualität, die schon im Jugendwerk so ausgeprägt und dominant ist, dass man geneigt ist – entgegen der allgemeinen fachliterarischen Auffassung – zu denken: Rilke wurde in seiner, wenn nicht gerade angeborenen, jedoch schon seit dem Frühwerk vorhandenen visuellen ästhetischen Sichtweise durch die Kunst Rodins und anderer Künstler in erster Linie bestätigt, dadurch aber nicht völlig auf ästhetisches Neuland geführt.

5.1.2 Porträts

Auf eine scheinbar unmittelbare Selbstdarstellung verweist schon der Titel des Gedichtes *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (I, 483f.). Das hier entworfene Selbstporträt geht zwar von der äußeren Beschreibung des eigenen Gesichtes aus, es vertieft sie aber zugleich bei jedem Darstellungsmoment, indem es aus den äußeren Merkmalen die innere Beschaffenheit des Dichters folgert:

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.

³⁷⁴ Vgl. dazu noch: Klima (2018), S. 21ff.

Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
 und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
 doch eines Dienenden und einer Frau.
 Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
 nicht überredend, aber ein Gerechtes
 Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
 und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
 noch nie im Leiden oder im Gelingen
 zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
 doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
 von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.

Dieses Bildnis ist eine eigenartige Zusammensetzung von Selbsterforschung und Selbstkonstitution, eine doppelbödiges Selbstdarstellung also, in der aber die stilisierende Identitätsbildung dominiert.³⁷⁵ Davon zeugt zumindest gleich der Auftakt des Gedichtes, wo das Feststehende im Augenbogen aus adliger Herkunft abgeleitet wird.³⁷⁶ Mit einem nie bewiesenen Wunschbild wird so die Selbstvorstellung erhöht, in der kategorischen Aussageform einer Ellipse. Die weitere Charakterisierung enthält Oppositionen, welche die negativen Deutungsmöglichkeiten in positive umkehren. So wird in der Demut des Blickes die Dienstbereitschaft der Frauen gegenüber der knechtischen Unterwürfigkeit gesehen und dem großen Mund die gerechte Aussage zugeschrieben. Und die Stirn „ohne Schlechtes / und gern im Schatten stiller Niederschau“ zeugt von der kontemplativen Natur des Dichters. Das sind lauter solche Attribute, die zwar im unterschiedlichen Kontext des Werkes, aber mit motivischer Verknüpfung erscheinen.

Die kürzere, nur fünfzeilige Abschlussstrophe fasst quasi den Sinn des Selbstentwurfes zusammen, der am besten in den durch Reimverbindung aufeinander bezogenen ersten und fünften Zeilen ausgedrückt wird: „Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt; / [...] von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant“. Hier in der Reflexion des zweiten Teiles zeichnet sich der schicksalhafte Entwicklungsweg des Dichters ab, der von vager Ahnung durch das ständige „Durchdringen“ zur „planmäßigen“ Erfüllung der künstlerischen Berufung führt. So dient die komprimierte Heraufbeschwörung dieses Werdegangs zugleich als Bestätigung der Dichteridentität.³⁷⁷

Eine tiefe Verbundenheit mit dem Vater verrät das *Jugend-Bildnis meines Vaters* (I, 483), das sowohl strukturell als auch motivisch unleugbare Verknüpfung mit dem *Selbstbildnis* hat. Das

³⁷⁵ Ágnes Burján hebt in ihrer Interpretation die eigenständige Abweichung des Textes von dem Porträt. Burján (2019), S. 759–761.

³⁷⁶ S. den Kommentar zum Gedicht: „Rilke war lange, aber vergebens bemüht, die adlige Herkunft seiner Familie nachzuweisen.“ (I, 945).

³⁷⁷ Vgl. dazu noch: Michel (2017), S. 68–70.

Vater-Porträt, das nach einer Daguerreotypie in demselben Jahr, nur wahrscheinlich etwas später als das eigene gemacht wurde, verbindet die äußere Erscheinung des Vaters ebenfalls unmittelbar mit seiner inneren Beschaffenheit und auf ähnliche Weise stilisiert. Die adlige Herkunft wird auch hier – wenn auch nicht zuerst – erwähnt. Neben den auch zum Dichter passenden Attributen – „Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung mit etwas Fernem“ – fehlen auch nicht die abweichenden Schicksalsmerkmale, die ein gescheitertes Leben andeuten. Der Mund zeigt „ungelächelte Verführung“, und die Hände sind „ruhig, zu nichts hingedrängt“. Aber trotz der fehlenden Karriere des Vaters oder gerade deswegen – weil sie wohl nur die ehrgeizige Mutter vermisste –, bleibt sein verträumtes Wesen eine identitätsstärkende Komponente in der Ich-Konstitution des Dichters.

Die folgenden Textbeispiele, die Frauenporträts enthalten, zeigen, auf welche Art und Weise die Rezeption der Kunstwerke in der Rilke'schen Lyrik verwandelt wird. Es handelt sich nämlich jedes Mal um eine souveräne Transponierung der Rezeptionserlebnisse, die zugleich ihre (meist radikale) Umdeutung mit sich bringt. Die entscheidende Frage ist dabei nicht bzw. nicht mehr nur, welche semantischen Veränderungen die gattungsmäßigen Transformationen erzeugen, sondern zu welchen neuen Einsichten die Inspirationen der einzelnen Vorlagen führen, wie innovativ sie also verwendet werden. Das Gedicht *Dame vor dem Spiegel* (I, 570), das wahrscheinlich durch ein Gemälde von Manet inspiriert wurde,³⁷⁸ benutzt z.B. den visuellen Doppeleffekt des gemalten Spiegelbildes, um aus der Bildvorlage Schicksalsmomente herauszugreifen und sie zu vertiefen. Am wichtigsten ist dabei, wie Görner feststellt, „was *zwischen* dem sich Spiegelnden und dem Gespiegelten *ist*.“³⁷⁹

Wie in einem Schlaftrunk Spezerein
löst sie leise in dem flüssigklaren
Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;
und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.

Und sie wartet, daß die Flüssigkeit
davon steigt; dann gießt sie ihre Haare
in den Spiegel und, die wunderbare
Schulter hebend aus dem Abendkleid,

trinkt sie still aus ihrem Bild. Sie trinkt,
was ein Liebender im Taumel tränke,
prüfend, voller Mißtraun; und sie winkt

erst der Zofe, wenn sie auf dem Grunde
ihres Spiegels Lichter findet, Schränke

³⁷⁸ S. den Kommentar zum Gedicht: I, 995.

³⁷⁹ Görner (2004), S. 283.

und das Trübe einer späten Stunde.

Das in der Lyrik Rilkes wiederholt vorkommende Spiegel-Motiv ist auch in diesem Werk mit dem Narziss-Motiv untrennbar verbunden. Beide werden im impressionistischen Schönheitsprinzip und zum Teil auch in der Fin-de-siècle-Dekadenz aufgelöst. Die Darstellung einer Frau mit ihrem Spiegelbild kommt in der Malerei häufig vor. Nicht nur die meist auch erotischen Bezüge machen das Motiv für die Künstler beliebt, sondern mehr noch die mehrschichtige Visualität, die eine virtuose künstlerische Ausdruckform fordert bzw. ermöglicht. Was aber auf einem Gemälde als Gesamtanblick erscheint und so alles Anziehende und Mangelhafte auf einmal präsentiert, erfolgt in der lyrischen Darbietung in zeitlicher Reihenfolge, die eine (auch erotische) Wirkungssteigerung ermöglicht. Sowohl die Aufeinanderfolge als auch die Attribute von Gebärden zeugen von einer sehr bewussten dichterischen Intention. Zunächst erscheint ein „ermüdetes Gebaren“ der Frau im Spiegel, dann „ihr Lächeln“, dem die Haare folgen, und schließlich wird das Bild durch „die wunderbare Schulter“ gekrönt. Diese rhetorisch genau inszenierte Erotisierung des Anblicks der Abendtoilette, die von voyeuristischer Freude nicht ganz frei ist, steht jedoch vorwiegend für die das Kunstwerk Betrachtenden da, denn die ‚belauschte‘ Frau nimmt selbst ihr Spiegelbild „prüfend, voller Mißtrauen“ auf.

So erhält das Doppelbild seine zusammengesetzte Funktion, indem die Bespiegelung und das Verhältnis aller Beteiligten dazu eine überaus vielschichtige Rezeption darstellen. Ohne alle Komponenten in Betracht ziehen zu wollen, ist es am wichtigsten, in diesem Beziehungskomplex auf die Einstellung der Dame zu ihrem reflektierten Ebenbild zu fokussieren. Nach der poetischen Beschreibung verweisen die Gebärden der Frau auf eine ständige Ambivalenz. Die entgegengesetzten Paradigmen deuten sogar die innere Spannung der ganzen Szene an, in der einerseits Schönheit und, damit verbunden, Gefall- und Liebessucht, andererseits Ermüdung, Zweifel und Trübsinn zu erfahren sind. Diese Doppelwertigkeit wird am dichtesten im ersten Terzett formuliert, während die Abschlusszeilen das Ergebnis dieser visuellen Selbsterforschung summieren.

Schon allein aufgrund dieses Gedichtes, noch mehr aber im Kontext des Gesamtwerkes, ist ersichtlich, dass das Spiegel-Motiv mit dem Narziss-Motiv eng verbunden ist. Die eigenartige Wortwahl bei der Bildbeschreibung – „trinkt sie still aus ihrem Bild. / Sie trinkt, was ein Liebender im Taumel tränke“ – stellt hier keine passiv betrachtende Person dar, denn die Frau steht ihrem Spiegel gegenüber in einer wahren ‚interaktiven Beziehung‘. Aber auch die vorangegangenen Gesten wie „löst sie [...] / ihr ermüdetes Gebaren“; „sie tut ihr Lächeln ganz hinein“; „gießt sie ihre

Haare / in den Spiegel“ deuten unmissverständlich die zusammengesetzte Rolle der Frau an. Sie behält zwar ihre auch durch Kunstwerke inspirierte Frauenrolle, diese wird aber zugleich mit der des Narzisses erweitert, in dem die berausende Sucht nach dem Ebenbild mit ausgedrückt wird.³⁸⁰

Es gibt mögliche Bildvorlagen auch für das Gedicht *Die Schwestern* (I, 567).³⁸¹ Der Text selbst zeigt aber, welche eigenständigen Perspektiven die dichterische Transformation ermöglicht.

Sieh, wie sie dieselben Möglichkeiten
anders an sich tragen und verstehn,
so als sähe man verschiedene Zeiten
durch zwei gleiche Zimmer gehn.

Jede meint die andere zu stützen,
während sie doch müde an ihr ruht;
und sie können nicht einander nützen,
denn sie legen Blut auf Blut,

wenn sie sich wie früher sanft berühren
und versuchen, die Allee entlang
sich geführt zu fühlen und zu führen:
Ach, sie haben nicht denselben Gang.

Die Umgestaltung findet vor allem auf zwei Ebenen statt: auf semantischer und struktureller, wobei die beiden Aspekte sich bedingen und auseinander folgen. Indem nämlich das primäre Bilderlebnis gedeutet wird, hebt die Interpretation die (gesetzmäßige) Statik des Kunstwerkes auf und kehrt die räumliche Dimension in eine zeitliche um.³⁸² Durch diese gattungsspezifische Verwandlung wird zwar die unmittelbare Wirkung der Visualität beeinträchtigt, dieser Verlust wird aber gleichzeitig durch die erhöhte Reflexivität kompensiert. Das lyrische Ich sucht nämlich im Anblick der Schwesterfiguren die Zusammenhänge, die tiefere Kausalität ihrer Beziehung, um das Schicksalhafte in ihr aufzuzeigen.

Die deiktische Geste gleich im Auftakt zeugt von diesem direkten Deutungsvorhaben: „Sieh, wie sie dieselben Möglichkeiten / anders an sich tragen und verstehn“. Die Eingangsaussage formuliert

³⁸⁰ Heide Witthöft hebt jedoch zurecht die nuancierte Darstellung der Frauengesten hervor: „Rilke gelingt es in wenigen Zeilen nicht nur Skizzen privater Erlebnisse zu zeichnen, sondern zugleich die Komplexität weiblichen Seins wiederzugeben. Seine Kunst liegt darin, all dies durch die Bildlichkeit seiner Sprache zu vollbringen, die im Leser Interpretationsvorgänge des Gelesenen und Gesehenen auslöst, ohne daß Rilke die dargestellten Vorgänge explizieren muß.“ Witthöft (2000), S. 104.

³⁸¹ S. I, 993.

³⁸² Denselben Prozess beschreibt Helen Bridge in der Struktur des Gedichtes *Der Balkon*: „The poem translates the spatial scene into a temporal sequence by constructing the perspective of a viewer looking at the various parts of a painting in turn“. Bridge (2004), S. 691.

schon als Postulat die Zusammengehörigkeit und Verschiedenheit sogar in der engsten menschlichen Beziehung. Die darauffolgende Vergleichsmetapher unterstreicht diese Verallgemeinerung, indem sie auf die unüberbrückbare Entfernung zwischen „zwei gleiche[n] Zimmer[n]“ verweist, die in unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden. Erst nach diesem Reflexionsanbeginn erscheint das Bild der zwei Schwestern, deren Anblick aber zugleich kommentiert wird. Denn die dichterische Transformation bleibt nicht bei der Gestensprache des Gesehenen. Sie begnügt sich nicht mit der vermeintlich humanen Botschaft des ursprünglichen Werkes, auf dem die zwei Schwestern in einer Allee sich stützend zu sehen sind. Die Bemerkungen von der Seite des lyrischen Ichs – „Jede meint die andere zu stützen“, „und sie können nicht einander nützen“ – sind desillusionierend, denn diese durch Kreuzreime verbundenen Sätze entlarven die Diskrepanz zwischen Absicht und Wirklichkeit. Da hilft anscheinend nicht einmal die Blutsverwandtschaft, weil die originelle Metapher – „sie legen Blut auf Blut“ –, die wohl auf die zärtliche Geste der Handbewegungen hinweist, schon die körperliche Selbständigkeit hervorhebt. Dass es sich um zwei verschiedene Persönlichkeiten handelt, wird dann im Schlusssatz eindeutig ausgesprochen: „sie haben nicht denselben Gang“. Der Versuch der beiden Frauen, „sich geführt zu fühlen und zu führen“, drückt ihre Sehnsucht nach Liebe und intimer Sicherheit und zugleich ihre Hilflosigkeit aus. Das tief dringende Einfühlungsvermögen der lyrischen Darstellung verhehlt aber auch nicht den kleinen Trug und Selbstbetrug in ihrer innigen Gestensprache. Die Einsamkeit der Schwesternfiguren wird noch deutlicher im Gedicht *Der Balkon* hervorgehoben:

Diese aneinander angelehnten
Schwestern, die, als ob sie sich von weit
ohne Aussicht nacheinander sehnten,
lehnen, Einsamkeit an Einsamkeit [...] (I, 547)

Auch in diesem Werk führt die visuelle Wahrnehmung zu einer tiefgründigen Seinsdeutung menschlicher Schicksale.³⁸³

Beinahe unsichtbar, jedoch vom Licht umhüllt, erscheint die Frauengestalt in *Begegnung in der Kastanien-Allee* (I, 566). Auch wenn wir bei diesem Gedicht keine Bildvorlage nachweisen können, stellt das Werk eine typische Szene der impressionistischen Malerei dar, indem es auf das heuristische Erlebnis des Kairos, des erfüllten Augenblicks fokussiert.

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit
kühl wie ein Seidenmantel umgeben
den er noch nahm und ordnete: als eben

³⁸³ Das Gedicht wird von Helen Bridge aus dem Aspekt der Visualität ausführlich interpretiert. Ebd., S. 689–695.

am andern transparenten Ende, weit,

aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,
weiß eine einzelne Gestalt
aufleuchtete, um lange fern zu bleiben
und schließlich, von dem Lichterniedertreiben
bei jedem Schritte überwallt,

ein helles Wechseln auf sich herzutragen,
das scheu im Blond nach hinten lief.
Aber auf einmal war der Schatten tief,
und nahe Augen lagen aufgeschlagen

in einem neuen deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte
in dem Moment, da man sich wieder teilte:
erst war es immer, und dann war es nicht.

Die flüchtige Begegnung wird in ihrer Unwiederholbarkeit aufgehoben: „erst war es immer, und dann war es nicht“. Durch die Rhetorik der Textstruktur wird alles – dem Wirkungseffekt der klassischen Periode entsprechend – auf den Abschlusssatz hingesteuert. Das symmetrisch geordnete Erscheinen der beiden Gestalten, in dem der Mann aus „grüne[r] Dunkelheit“, die Frau aber „aus grüner Sonne“ auftaucht, deutet durch die entgegengesetzte Beleuchtung die Anziehungskraft der Geschlechterpolarität an, welche durch die grüne Farbe der Hoffnung und des Frühlingserwachens bestätigt wird. Alle Bewegungsgesten und seelischen Regungen werden nur durch visuelle Impressionen durchblicken gelassen: „von dem Lichterniedertreiben“, „ein helles Wechseln“, „scheu im Blond“ usw. Die künstlerische Choreografie verlangsamt den Begegnungsweg. Dadurch wird nicht nur die Spannung gesteigert, sondern auch der Augenblick der Annäherung erhöht, indem er ins Zeitlose überführt und dann aufgehoben wird. Die Vergleichsmetapher „wie in einem Bildnis“ verweist nicht nur auf die Schönheit des Liebeszaubers, sondern auch auf die Kunst, die diese faszinierenden Schicksalsmomente verewigt.³⁸⁴ Der Text wird zwar in fünf Strophen gegliedert, besteht aber nur aus zwei größeren Einheiten. Die semantische Zäsur liegt in der Mitte der dritten Strophe, wo die erste lange Periode endet. Während das ganze mächtige Satzgefüge „in einem Atemzug“ die Vorgeschichte der Begegnung darstellt, führt der zweite (nicht mehr so lange) Satz zum Treffen und Trennen der beiden Menschen. Die Enjambements bilden in den zwei Teilen gleichmäßig einen rhythmischen Kontrapunkt, der so auch die Spannung in der zeitlichen Ereignisfolge erhöht. Von Abstrahierung und Verallgemeinerung zeugt der lapidare Hinweis auf

³⁸⁴ S. den Kommentar zu dem Gedicht: I, 993.

„ihn“ und „sie“. Nichts Näheres können wir von den Beiden erfahren, und wir brauchen es auch nicht. Denn hier geht es um die Veranschaulichung des Schicksalhaften in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Während die Beiden als Personen verschleiert bleiben, wird die Begegnungssituation selbst durch impressionistische Bilder ‚konkretisiert‘. Zunächst wird die ‚poetische Realität‘ durch die Raumangabe im Titel ‚Kastanien-Alle‘ und dann durch die virtuose Verwendung der Lichteffekte in der Begegnungsszene hervorgerufen.

Zuletzt noch die Frage: Warum sind es die Frauen, die häufiger porträtiert, d. h. ‚erzählt‘ werden? Gewiss wegen ihrer Schönheit, welche die Künstler notwendigerweise anspricht. Es gibt aber auch weitere wichtige Motivationen, und wohl nicht nur bei Rilke. In seinen Werken fällt aber auf, und das beweisen auch die bisher interpretierten Texte, dass nicht die äußere Erscheinung der Frauen allein überwältigend auf den Dichter wirkt, sondern ihr intuitives Wesen.³⁸⁵ Sie brauchen nämlich nicht zu fragen, „welche Brücke zu Bildern führe“. Diese Fähigkeit macht sie mit den Dichtern verwandt. Diese Erkenntnis wird schon früh im *Buch der Bilder* verlautet, wo der erste Teil des Gedichtes *Von den Mädchen* (I, 259) mit dem lapidaren Geständnis abgeschlossen wird:

Aus ihrem Leben geht jede Tür
in einen Dichter
und in die Welt.

5.1.3 Die Kunst der Transformation

Zur Inspiration der bildenden Kunst in der Lyrik Rilkes

Es ist allgemein bekannt, wie eng das Lebenswerk Rilkes mit der bildenden Kunst verbunden ist. Außer den eigenen Bekenntnissen des Dichters verweisen zahlreiche Studien auf die plastischen oder bildlichen Vorlagen der einzelnen Texte. Um überflüssige Wiederholungen zu vermeiden, soll mein Beitrag – anhand konkreter Textbeispiele – darauf fokussieren, auf welche Art und Weise die Rezeption der Kunstwerke in der Rilke’schen Lyrik verwandelt wird. Es handelt sich nämlich jedes Mal um eine souveräne Transponierung der Rezeptionserlebnisse, die zugleich ihre (meist radikale) Umdeutung mit sich bringt.³⁸⁶

³⁸⁵ In ihrer ausführlichen Untersuchung stellt Christine Knoop die höchst komplizierten Inspirationsformen der Frauen in der Lyrik Rilkes dar, worauf schon die einleitenden Worte hinweisen: „Innen im Dichter nimmt eine Frau Platz, erst dann kann er ‚reden‘ – diese Anschauung formulierte Rainer Maria Rilke in einem Brief von 1904 und sprach damit eine Idee aus, die Teil seiner Kunstauffassung wurde und auch in viel späteren Gedichten, wie den ‚Sonetten an Orpheus‘ von 1922, eine Rolle spielte. Allerdings nimmt das Bild der sich im Dichter niederlassenden Frau, die ihm seine Stimme verleiht, im Rilke’schen Inspirationsdiskurs unterschiedliche Formen und Funktionen an.“ Knoop (2012), S. 253.

³⁸⁶ Monika Schmitz-Emans weist darauf hin, dass die Interaktion zwischen Bild und Text durch die Rezeption diese Komplexität noch mehr bereichert. „Literarische Texte, die sich auf Bilder beziehen, sind oft besonders dazu geeignet,

„Was ist anderes unser Metier als Anlässe zur Veränderung rein und groß und frei hinzustellen“³⁸⁷ – heißt es in einem Briefkommentar Rilkes zu seinem berühmten Gedicht *Archaischer Torso Apollos* (I, 513), und diese *Ars poetica* des Dichters gilt wohl in seiner Kunst im Allgemeinen. Obwohl in diesem Text die Darstellung des inspirierenden Kunstgegenstandes noch eine überwiegende Stellung einnimmt, wird die ganze Beschreibung doch zu dem Abschlussgedanken gesteuert: „Du mußt dein Leben ändern.“³⁸⁸ Die rhetorische Struktur des Sonetts enthält die klassische Form einer Periode, in der dem langen Vorbereitungsteil, der mit Doppelpunkt endet, ein kurzer, lapidarer Abschluss folgt, der eine knallartige Wirkung bezweckt.³⁸⁹ Er hält durch sein ‚sentenziöses Gewicht‘ das ganze asymmetrische Textgefüge in einer meisterhaften Balance, die allein dem ganzen Werk Spannung verleiht. Eine weitere Spannungsquelle ergibt sich aus der Sprachdynamik, die bei der Darstellung der Statue das statische Werk ‚in Bewegung setzt‘, das Torso-Gebilde belebt, um seine Ausstrahlungskraft überzeugend zu vermitteln.³⁹⁰

Auch, wenn wir ahnen, hier wird nicht nur die Schönheit der antiken Bildhauerkunst bewundert, denn in der Berausung des Betrachtenden schwingt auch die narzisstische Freude des Schöpfers anderer Kunstwerke mit, nehmen wir den kontrastierenden Effekt, der zwischen dem erotischen Kunsterlebnis und der moralischen Aufforderung besteht, dennoch hin – falls wir an die Katharsis glauben, an die Ergriffenheit durch die Macht der Kunst, die mit sinnlicher Intensität den Rezipienten im Bann hält und ihn – zumindest für eine kurze Zeit – in einen anderen Menschen verwandelt.³⁹¹ Katharsis kann ja, wenn wir das Wort nicht bloß im engeren, aristotelischen Sinne verwenden, nicht nur eine innere Läuterung erzeugen, sondern uns allgemeiner in einen erhabenen seelischen Zustand versetzen, der uns aus dem Alltag herausreißt und sowohl unsere intellektuelle als auch seelische Affinität vertieft. Aus dieser Sicht scheint die kategorische Erwartung ein allgemeines Wertpostulat zu beinhalten, das sich aus der elementaren, überwältigenden Wirkung des Kunstwerkes ergibt.

dieses Konzept einer Interaktion zwischen Bild und Text zu verdeutlichen, da sie Vieldeutigkeiten erzeugen und zur spielerischen Erprobung alternativer Interpretationen stimulieren.“ Schmitz Emans (1999), S. 20.

August Stahl schreibt in seiner Studie über die frühen Bildgedichte Rilkes darüber, dass es Fälle gibt, wo der Dichter „lediglich durch das malerische Motiv angeregt [wird], wie etwa bei den Neuen Gedichten ‚Die Schwestern‘ oder ‚Der Balkon““. Stahl (1982), S. 318.

³⁸⁷ Brief an Thankmar von Münchhausen, 28. 6. 1915, (I, 959)

³⁸⁸ Zu „Rilkes Imperative“ s. noch: Eskin (2009), 189–191.

³⁸⁹ Ferenc Szász untersucht ausführlich die Struktur des Gedichtes. Szász (1995), S. 1742–1748.

³⁹⁰ Nach der Interpretation von Zoltán Kulcsár-Szabó erscheint der Torso in der Beschreibung in zweifacher Form: einerseits als Abdruck seines einstigen vollkommenen Wesens, andererseits als Voraussetzung des vollkommeneren Ganzen, das durch die Beschreibung – als Schnitt von zwei metonymischen Zusammenhängen – hervorgebracht worden ist. Kulcsár-Szabó, Z. (2000), S. 1245.

³⁹¹ „Many of Rilke's followers have preferred reading this message in reverse: If they changed their lives, then their observations might on their own heighten into poetry“ – meint Jeffery M. Paine (1986), S. 150.

Der mächtige Einfluss der Statue wird eigentlich primär dem Apollinischen, das heißt dem Geistigen zugeschrieben, denn der Gott des Lichtes und der Künste ist sogar in der Torsogestalt der Plastik noch lebendig: „sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt“. Das „Schauen“, das im Vokabular Rilkes auch sonst eine exzeptionelle Form der konzentrierten Welterfahrung bedeutet, potenziert sich als göttliches Attribut und verwandelt sich quasi in sinnliche Bewegungskraft, deren Lichtrichtung „zu jener Mitte, die die Zeugung trug“, führt.³⁹² Als wenn das Apollinische eine Art dionysische Energie auslösen könnte und erst die Verschmelzung des Geistigen mit dem Sinnlichen diese außerordentliche Wirkung ergeben könnte. Diese Annahme wird durch den Paradigmenweg der Lichtmetapher bestätigt, denn ihre lineare Entfaltung führt vom apollinischen Lächeln über das Flimmern der „Raubtierfelle“, was das animalisch Gewaltige als das Dionysische evoziert, zu dem alles beleuchtenden Stern der ätherischen Höhe.³⁹³ Aber wie so häufig bei Rilke wird auch hier die bildliche Steigerung zur Irrealität der Poesie durch die Konditionalform gemäßigt und so der Wunschcharakter des Bildes zum Teil entlarvt. Die Wiederholung der grammatischen Einschränkungen wie „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden“; „Sonst stünde dieser Stein entstellt“; „und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern“ betont jedoch die mögliche Erfüllung der poetischen Aussagen. Diese rhetorische Form ermöglicht folglich gleichzeitig, dass sie nicht gänzlich, sondern nur partiell zurückgenommen werden, und dadurch, dass nur die Textpragmatik relativiert wird, behält das Gedicht im Ganzen vollkommen seine poetische Aussagekraft.³⁹⁴ Obwohl in diesem Werk der ‚Anlass‘ und die ‚Veränderung‘ noch in einer wahrnehmbaren Nähe zueinanderstehen, zeigt der Text deutlich, wie sehr die Vorlage bei Rilke verwandelt wird.³⁹⁵

Ebenfalls der Dichter selbst verweist auf die plastische Inspiration seines langen Gedichtes *Orpheus. Eurydike. Hermes*, dem ein Grabrelief in Neapel zugrunde liegt, das er mehrmals gesehen hat.³⁹⁶ Am wichtigsten dabei ist wohl die Anwesenheit der Hermesfigur, denn „innerhalb des gesamten Überlieferungszusammenhangs des Orpheus-Mythos wird allein auf diesem Grabrelief der Götterbote Hermes mit Eurydike und Orpheus in Verbindung gebracht“.³⁹⁷

³⁹² „Eros als Figur und Prinzip reiht sich damit ein in Rilkes Verkörperungen der Daseins Ganzheit.“ Ruffini (2006), S. 337.

³⁹³ S. Busch (2003), S. 70f.

³⁹⁴ Zur Deutung des Gedichtes s. Ryan (1999), S. 82ff.

³⁹⁵ S. dazu noch die ausführliche Interpretation des Gedichtes von Végh (2010), S. 50- 82, sowie die Schriften von Lurz (2019), S. 151 –159, Junyk (2010), S. 275–276., und Radnóti (2012), S. 85–90.

³⁹⁶ S. die Anmerkung zum Gedicht: I, 954.

³⁹⁷ Ebd. Die ausführliche Interpretation s. in Kapitel III. 4.

Nicht weniger inspirierend wirkten auf Rilke die Kunstwerke der christlichen Kultur, die er mehrmals zum Thema seiner Lyrik gewählt hat. Auch hier – wie so oft in seiner Poesie – führt der Weg vom ästhetischen Erlebnis zur Seinsdeutung. Die Kathedralen und Statuen, deren Schönheit den Dichter fasziniert, bewegen den schöpferischen Geist dazu, sie in seine eigene poetische Welt zu integrieren, indem er ihre symbolische Macht wachruft und ihr metaphysisches Geheimnis in einer kohärenten Neuschöpfung deutet. Ein prägnantes Beispiel dafür stellen die Kunstfiguren Adam und Eva dar, die Rilke in der Pariser Kirche Notre Dame gesehen hatte und die ihm „besonders fein und schlicht empfunden“³⁹⁸ schienen. Die Statuen, die an der Hauptfront „allein und weit voneinander“ stehen, werden gleich im Auftakt der beiden Texte auf einander bezogen. „Stauend steht er an der Kathedrale / steilem Aufstieg, nah der Fensterrose“ – so heißt es in dem Gedicht *Adam* (I, 536), und im Parallelstück *Eva* (I, 536): „Einfach steht sie an der Kathedrale / großem Aufstieg, nah der Fensterrose“. Die kurze Beschreibung verweist auf die hervorstechende Lage der Figuren, die als Apotheose von Adam „stauend“ und „erschreckt“ empfunden wird. Diese Attribute deuten schon zugleich seine Fremdheit in der Sphäre der Heiligen an, wo er sich nicht zugehörend fühlt. Die Umdeutung der Genesis beginnt also schon hier, im ersten Terzett des Sonetts, das den Sündenfall vollkommen in den Hintergrund stellt. Stattdessen – ausgehend aus der bildhauerischen Vorlage – wird seine „Apotheose“ erwähnt.³⁹⁹ Diese ungewöhnliche plastische Perspektive lässt das Paradoxon dieser Erhöhung durchblicken, den Widerspruch nämlich, dass der Gott ‚verratende‘ erste Mensch den Standort „neben der Fensterrose auf der Höhe Marias“⁴⁰⁰ erhielt. Noch offenkundiger wird diese menschenzentrische oder sogar emanzipatorische Umdeutung und Umwertung der biblischen Ursprungslehre in der Fortsetzung der poetischen Erklärung.⁴⁰¹ Im zweiten Quartett stellt der Satz „Und er ragt und freut sich seiner Dauer / schlicht entschlossen“ im doppelten Sinne einen Wendepunkt dar: Einerseits führt er von der Bildwelt der Statue weg, indem sie in eine eigenständige Erzählung transformiert wird, andererseits findet parallel mit dieser medialen Verwandlung zugleich eine individuell-souveräne Umdeutung der biblischen Ursprungsgeschichte statt. In dem zitierten Satz gilt nämlich die Freude Adams über seiner Erhöhung („Dauer“) nicht der himmlischen Sphäre, denn sie bewegt ihn nicht zur Fügung, sondern

³⁹⁸S. I, 973.

³⁹⁹ Eppelsheimer spricht von einer „Vergöttlichung des Menschen im Zuge der Evolution.“ Der Dichter leite die Ursache des kühnen Schrittes Adams „von einer männlichen Entschlossenheit, einem prometheischen Willen zur schöpferischen Tat ab, der dem Göttlichen den ersehnten Freiraum geradezu abnötigt.“ Eppelsheimer (1975), S. 89f.

⁴⁰⁰ S. Anmerkung zum Gedicht: I, 973.

⁴⁰¹ Über die Abweichungen von den biblischen „Vorlagen“ im Allgemeinen s. Fülleborn (1999), S. 31f.

zur Trennung von ihr. Selbstbewusst und „schlicht entschlossen“, sucht er „aus dem fertig-vollen Garten Eden / einen Ausweg in die neue Erde“.⁴⁰²

Das Motiv des Aufbruchs ist in der Rilke'schen Lyrik weitverzweigt. Programmatisch wird es schon im *Eingang*-Stück aus dem *Buch der Bilder* angekündigt. Der Austritt aus der bis zur Müdigkeit gekannten alten Welt, um sich zu erproben und eine neue Welt zu schaffen – diese poetische Seinsbestimmung klingt kaum weniger ambitiös als der Wunsch Adams, das irdische Neuland zu besiedeln. Adam ist allerdings nicht das einzige Wesen, das sich in „dem fertig-vollen Garten Eden“ langweilt. Sogar die Engel sind der himmlischen Sphäre schon heimlich überdrüssig (*Die Engel* – I, 264). Die Verlockung in die neue Welt besteht also in der Herausforderung, die das unbekannte Leben mit sich bringt. Es fällt bei Rilke kein Wort von der Verführung durch Eva zur Sünde. (Sie wird erst im Parallel-Gedicht *Eva* angedeutet.) Von der souveränen Entscheidung Adams zeugt nicht nur die Bezeichnung „schlicht entschlossen“, sondern auch sein Auftritt vor Gott.⁴⁰³ Während in der Bibel das erste Ehepaar im Bewusstsein seiner Freveltat und eingeschüchtert wegen seiner Ungehorsamkeit aus Eden vertrieben wird, tritt Rilkes Adam als quasi ebenbürtiger Partner des mächtigen Schöpfers auf. „Gott war schwer zu überreden“ – diese merkwürdige Formulierung lässt sogar vermuten, dass der Herr dem Vorhaben Adams letztendlich nachgegeben hat. Diese Art Profanierung der ursprünglichen Geschichte bedeutet zugleich die Erhöhung Adams und bestätigt seine plastische „Apotheose“. Die beiden Terzette deuten ein wahres Drama des ersten Menschen dar: seine schicksalhafte Entscheidung und sein Ringen mit dem Allmächtigen um sein (und auch ihr) eigenes Leben. Trotz der wiederholten Drohung Gottes, „daß er sterben werde“, beharrt er auf seinem Entschluss, weil er der Verdammnis der Sterblichkeit das Fortleben des eigenen Geschlechts entgegenzuhalten hat.

Der feierlich lapidare Abschlusssatz – „sie wird gebären“ – führt schon zur anderen Statue hinüber, die das Urbild der Frau darstellt. Das Gedicht *Eva* (I, 536) folgt in seiner Rhetorik dem Parallelstück, insofern es zunächst ebenfalls von dem inspirierenden Standbild ausgeht, ohne bei seiner Beschreibung zu verweilen, um auch ihr Schicksal und ihre Entscheidungssituation zu deuten. So erinnern uns nur die Eingangsbilder des ersten Quartetts, wo sie erscheint „mit dem Apfel in der Apfelpose, / schuldlos-schuldig ein für alle Male“, an ihre biblisch-mythische Rolle. Auch hier beginnt jedes Attribut ihr traditionelles Bild zu unterminieren und ihre Figur – wie bei Adam – zu erhöhen. Gegenüber dem allerersten Wort des Textes, „einfach“, das sie charakterisiert, steht

⁴⁰² „In 'Adam', the transitoriness of human life, implying both mortality and the power to create, is set positively against 'fertigvolle', divine 'Dauer'. Brunkhorst (2006), S. 125.

⁴⁰³ S. Berendt (1957), S. 250.

nämlich das herkömmlich stigmatisierende Emblem der Verführten und Verführenden, das sich aber hier mit subtiler Ironie selbst entlarvt: „mit dem Apfel in der Apfelpose“. Ebenso kritisch-distanzierend klingt das Oxymoron in der Bezeichnung „schuldlos-schuldig ein für alle Male“, weil es auch auf die in negativem Urteil erstarrte Rolle Evas hinweist. Ihre eigengesetzliche ‚Rehabilitation‘ durch Umwertung ist nicht überraschend, wenn wir an die Reihe von Rilke-Gedichten denken, die den Frauen huldigen bzw. ihr Schicksal mit voller Empathie darstellen.⁴⁰⁴ Anstatt die doppelte ‚Ursünde‘ Evas zu thematisieren, hebt der Text – ähnlich wie in dem Parallel-Gedicht bei Adam – den mutigen Schritt der Frau hervor.

Der Unterschied bei der Charakterisierung des ersten Menschenpaars zeigt allerdings die eher traditionelle Geschlechterpolarität, nach deren Rollenverteilung die Frau ihrem Mann folgt. So entspricht dem ‚Mannesattribut‘ ‚entschlossen‘ die gewinnende Eigenschaft der Frau ‚liebend‘ in der poetischen Interpretation des Bibeltextes.⁴⁰⁵ Aber nicht nur das. Zähle Ausdauer und kämpferische Bewahrungskraft gehören genauso zu ihrem Menschen gebärenden und ernährenden Wesen. Sie verließ den „Kreis der Ewigkeiten [...], um sich durchzustreiten / durch die Erde, wie ein junges Jahr“. Die seltsame Opposition in der Wortwahl verrät eindeutig die Parteinahme des lyrischen Erzählers. Während nämlich die Pluralform „Ewigkeiten“ die immerwährende Beständigkeit der himmlischen Sphäre ins fragwürdige Licht stellt, indem sie das Unteilbare zergliedert und dadurch verkleinert, werden der irdisch sterblichen Frau mythisch erhöhte Eigenschaften der Dauerhaftigkeit zuteil, wie das die letzte Zeile des zweiten Quartetts beweist. Mit teilnahmsvollem Ausruf am Anfang des ersten Terzetts beginnt der zweite Teil des Gedichtes, in dem mit elegischem Ton über den Verzicht der Frau berichtet wird.

Ach, sie hätte gern in jenem Land
noch ein wenig weilen mögen, achtend
auf der Tiere Eintracht und Verstand.

Doch da sie den Mann entschlossen fand,
ging sie mit ihm, nach dem Tode trachtend;
und sie hatte Gott noch kaum gekannt.

⁴⁰⁴ (*Von den Mädchen, Die Liebende, Die Braut, Die Blinde, Requiem, Mädchen-Klage, Ein Frauen-Schicksal, Die Genesende, Die Erwachsene, Die Erblindende, Die Kurtisane, Spanische Tänzerin, Hetären-Gräber, Alkestis, Geburt der Venus, Leda, Eine Sibylle, Bildnis, Dame auf einem Balkon, Die Schwestern, Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren, Dame vor dem Spiegel, Die Greisin, Requiem für eine Freundin* usw.)

⁴⁰⁵ Das hebt auch Bradley hervor: „an seiner Größe konturiert sich die Einfalt ihres reinen Gewährens und Sich-Darreichens als diejenige, die dem Stiftungs- oder Zeugungswillen Adams zur Verwirklichung verholfen hat“. Bradley (1976), S. 88.

Im Gegensatz zu Adam, der aus Eden weggehen will, verlässt Eva es bei Rilke ungerne. Sowohl die Einschränkung („ein wenig“) als auch die Begründung ist wichtig, weil sie ebenfalls essenzielle Eigenschaften der („ewigen“) Frau andeuten. Die Sehnsucht nach Geborgenheit und die fürsorgliche Hinwendung zu ihrer Umgebung, genauer: zu den Tieren, binden sie noch an die paradiesische Heimat, von der sie sich folglich nicht so leicht trennen kann. Warum gerade Tiere? Weil sie in der Rilke'schen Seinsdeutung das Elementare und instinktiv Spontane im Leben darstellen.

Die letzten zwei Sätze im abschließenden Terzett scheinen im ganzen Text am rätselhaftesten zu sein. Wieso folgt Eva dem Mann „nach dem Tode trachtend“? Da auch ihre Liebe sich nur das Leben wünschen kann, betont der merkwürdige Ausdruck wohl die zwangsläufige Folge ihrer Wahl, nämlich die Sterblichkeit. Oder bezieht sich diese Formulierung (auch) auf die Einheit des Liebestod-Mysteriums, wie etwa im Gedicht *Geburt der Venus*? Beides ist möglich. Nicht weniger enigmatisch klingen die Schlussworte: „und sie hatte Gott noch kaum gekannt“. Diese Bemerkung ist im Zusammenhang mit dem vorher erwähnten Verlust der Geborgenheit zu verstehen.⁴⁰⁶ Wie Eva gerne noch in Eden geblieben wäre, um die Tiere zu betreuen und sie „zu verstehen“, so hätte sie wohl selbst die göttliche Fürsorge, die „nähere Bekanntschaft“ Gottes gebraucht. Eine schmerzhaft Absage ist zumindest den Adverbien „noch kaum“ zu entnehmen.⁴⁰⁷

In diesem Text fällt noch mehr als im *Adam*-Gedicht die friedliche Beziehung zu Gott auf. Es gibt hier keinen Hinweis auf den Zorn des Herrn, nicht einmal auf seine „Drohung“, wie im Parallelstück. Adam und Eva erscheinen bei Rilke nicht als Vertriebene, als ‚böse‘ Menschen, sondern als solche Wesen, die sich selbst erproben möchten. Zu dieser ‚Apotheose‘ des menschlichen Daseins liefert die plastische Vorlage auch die strukturelle Inspiration des Zyklustextes. Die getrennte Platzierung der beiden Figuren an der Pariser Kathedrale bietet unvermeidlich die adäquate Transformierung in die lyrische Narration, in der abgesondert, jedoch aufeinander bezogen, die beiden Schicksale heraufbeschworen werden. Denn nur in der mythisch-naiven Welt der biblischen Urgeschichte wird das unauflösliche Bündnis des ersten Menschenpaars, das durch die gemeinsame Sünde sogar auf ‚irdische Weise‘ gefestigt wurde, für immer aufgezeigt. Die Rilke'sche Paraphrase, die sich gleich nach dem Anfang auch von der künstlerischen Inspiration verselbständigt, perspektiviert nämlich in ihrem gemeinsamen tragisch schweren Schicksal nicht die Mühe des irdischen Lebens, sondern die Paradoxie ihrer Zusammengehörigkeit.

⁴⁰⁶ S. Berendt (1957), S. 252.

⁴⁰⁷ Anders gedeutet von Brunkhorst (2006), S. 126.

Rilkes Transformationskunst ist eine wichtige Quelle der Modernität in seiner Lyrik.⁴⁰⁸ Auch die hier dargelegten Gedichte zeigen, dass die vollkommen souveräne Sicht- und Verfahrensweise des poetischen Weltbildes bei Rilke nicht einmal durch konkrete künstlerische Vorlagen eingeschränkt wird. Vielmehr inspirieren die durch die bildende Kunst gewonnenen Erlebnisse den Dichter immer wieder zur kreativen Auseinandersetzung mit ihnen.⁴⁰⁹ Und zwar in zweifacher Hinsicht. Einerseits werden die hier vermittelten Einsichten und oft traditionellen Themen überprüft und ganz anders interpretiert, andererseits auch gattungsmäßig gründlich bearbeitet und verwandelt. Sogar wo das inspirierende Kunstwerk durchgehend im Zentrum des Textes bleibt, wie in *Archaischer Torso Apollos*, führt Rilkes Gedicht weit darüber hinaus und integriert es in die heuristische Bildwelt seiner Poesie. Die Transformierung und Verwandlung der ‚fremden‘ Vorlagen setzen sich dann auch in der literarischen Aneignung fort, indem sie oft erzählt oder sogar ‚dramatisiert‘ werden. Diese Gattungsüberschreitungen bestimmen die gesamte Textrhetorik, denn sie, statt ein Sujet nur zu beschreiben oder zu reflektieren, dynamisieren es. Auch die altherkömmlichen Geschichten, Situationen und Lebensäußerungen werden dadurch zu unbekanntem Erfahrungshorizonten geführt und ästhetisch neu belebt.

Die meisten von den hier untersuchten Texten zeigen, dass die Visualität sich nie nur als äußere Methode in Rilkes Lyrik erweist, denn sie ist sogar in der ‚programmatischen Phase‘ der *Neuen Gedichte* von dem „Herz-Werk“ untrennbar.⁴¹⁰ So ist das Gedicht *Wendung* eher als Ausdruck der bewußten Abwendung von der seriellen Produktion der Dinggedichte.

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht. (II, 101–102)

⁴⁰⁸ Ernő Kulcsár-Szabó hebt hervor, dass die klassische Moderne bei Rilke über eine Umgehung der Avantgarde zur Spätmoderne gelangt. Kulcsár-Szabó, E. (1993), S. 45.

⁴⁰⁹ Einige von den diesbezüglichen psychologischen Zusammenhängen erwähnt auch Manfred Buchner: „Kulturell eingebettete Bilder regen die menschliche Fantasietätigkeit an. Sie aktivieren insbesondere den retrospektiven Erinnerungscharakter der Fantasie und gleichzeitig deren prospektiven Erwartungscharakter“. Buchner (2014), S. 54.

⁴¹⁰ Ähnlich, nur kategorischer formuliert Stefanie Harris: „In Paris, as if penetrated by light waves, Rilke is recorded with (and becomes a recording of) the sensory information received through the eye. The exterior and the interior are no longer distinguishable.“ Harris (2006), S.125.

Die ostentative Zäsur zeugt wahrscheinlich mehr vom Ringen des Schöpfers um neue Erkenntnismöglichkeiten und Ausdrucksformen.⁴¹¹

5.2. Narrativität und motivische Verkettung

Es ist auffallend, wie oft in der Lyrik Rilkes auch Gedichte, die sonst nicht zu einem Zyklus geordnet sind, aufgrund ihrer motivischen Zusammenhänge eine deutliche Einheit bilden. Solche semantischen Verknüpfungen sind am häufigsten in solchen Texten zu finden, die in zeitlicher Nähe entstanden sind und daher in den Gedichtbänden meistens nebeneinander gereiht stehen. Diese motivischen Verbindungen finden wir aber in allen Schaffensperioden des lyrischen Œuvres sehr häufig. Dies weist nicht nur auf dessen innere Kohärenz hin, in der sich die zentralen Motive der poetischen Welt herauskristallisieren, sondern auch auf die ästhetischen Verfahrensweisen, die sichtbare Merkmale der Narrativität tragen. Das intertextuelle Bezugssystem ergibt sich nämlich nicht nur durch die Abwandlungen eines Themas bzw. eines Motivs, sondern auch dadurch, dass äußere und innere Ereignisse – aufeinander bezogen – immer wieder aufgegriffen und ‚weitererzählt‘ werden. Die beiden Gedichte *Vorgefühl* und *Sturm*, die im Band *Das Buch der Bilder* unmittelbar nebeneinander stehen und 1904 in Schweden geschrieben wurden,⁴¹² zeigen alle wichtigen Merkmale der narrativen Elemente, die für die Lyrik Rilkes charakteristisch sind.

Obwohl die beiden Texte sich in mancher Hinsicht unterscheiden, verbindet das Sturm-Motiv – das wichtigste gemeinsame Strukturelement – die beiden Gedichte eng miteinander. Schon die Titel markieren diesen Zusammenhang: das ‚Vorgefühl‘ verweist auf die Bereitschaft der Seele, die auf ihre heuristischen Erlebnisse wartet, während die Überschrift des zweiten Textes bereits die elementare Erfahrung bezeichnet. In beiden Gedichten wird zugleich der metaphorische Charakter des Motivs ausgedrückt. Im ersten Text (*Vorgefühl* – I, 285) wird zwar der Sturm immer wieder erwähnt („Ich ahne die Winde“, „Da weiß ich die Stürme“, „bin ganz allein / in dem großen Sturm“), und auch die Attribute des Bildes werden bis zum Ende aufrecht erhalten, spätestens in der Abschlussequenz des Textes (in den letzten drei Zeilen) wird aber deutlich, dass es sich hier nicht um eine verheerende Naturscheinung, sondern um ein herbei gewünschtes inneres Ereignis handelt: „Und breite mich aus und falle in mich hinein / und werfe mich ab und bin ganz allein / in dem großen Sturm“. Einen kurzen, jedoch expliziten Hinweis darauf finden wir übrigens auch schon in der zweiten Zeile: „Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben“. In dem Gedicht *Sturm* (I, 285) wird das Sturm-Motiv dagegen gleich am Anfang des Textes mit der Satzkonstruktion

⁴¹¹ S. dazu noch: Fischer, L. (2015), S. 73.

⁴¹² S. die Kommentare: I, 816.

„Wenn“ – „Dann“ aufgelöst und auf eine zweite metaphorische Ebene transponiert, wo die historische Gestalt Mazeppas heraufbeschworen wird:

Wenn die Wolken, von Stürmen geschlagen,
jagen:
Himmel von hundert Tagen
über einem einzigen Tag -:

Dann fühl ich dich, Hetman, von fern [...]

Trotz seiner Transparenz verliert das Bild nichts an seiner Intensität, denn es wird – wie meistens in der Lyrik Rilkes – in sinnlich-konkreten Details vergegenwärtigt. Zur Gefühlsintensität trägt ferner die Spannung wesentlich bei, die sich in *Vorgefühl* aus dem Wartezustand ergibt, den die gegensätzlichen Partikel ‚noch‘ – ‚schon‘ ausdrücken: „während die Dinge unten sich noch nicht rühren“; „Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt“. Das wird durch die oppositionellen Attribute von Statik und Dynamik verstärkt. Die Aufreihung der situativen Merkmale des Stillstands – „die Türen schließen noch sanft“; „in den Kaminen ist Stille“; „die Fenster zittern noch nicht“ – impliziert eine Idylle der Geborgenheit, also eine meistens erwünschte Situation, die aber in diesem Gedicht durch die gleichzeitig hinzugefügte Partikel ‚noch‘ schon als ein provisorischer Zustand gedeutet wird. Im zweiten Teil des Textes nehmen die Verben bereits die ereignisreiche Zukunft vorweg. Die diesbezüglichen zwei Sequenzen haben zwar ebenfalls die Tempusform Präsens, sie beziehen sich jedoch schon auf die unmittelbare Zukunft. Genauer: in dieser Zeitform werden die erwarteten Geschehnisse als gegenwärtige beschrieben, da die Zeit in dem heuristisch exzeptionellen Gestusmoment aufgehoben wird, so wie Ahnung, Gewissheit und Icherfülltheit in der Selbstreflexion der ersten Sequenz ineinander aufgehen: „Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.“ Die Verknüpfung des Sturm-Motivs mit dem Meeresbild verleiht der inneren Bewegtheit des Ichs kosmische Größe, die die Bedeutung der revelationsartigen Erfahrung versinnlicht. In der zweiten Sequenz des Abschlussteils tritt das Ich aus der passiv-reflektierenden Situation (scheinbar) heraus und präsentiert sich in einem quasi ekstatischen Zustand der Aktion: „Und breite mich aus und falle in mich hinein / und werfe mich ab und bin ganz allein / in dem großen Sturm.“ Diese virtuelle Gestendynamik wirkt heroisierend und ist ein effektvolles Mittel der Selbsterhöhung. Ohne den später für die expressionistische Lyrik charakteristischen pathetischen Stil erzeugt das Anreihen der semantisch gewichtigen Prädikate einen ganz ähnlichen Kunsteffekt, dessen Finessen vor allem darin bestehen, dass die Verbformen ‚falle‘ und ‚werfe mich ab‘ im primären Sprachgebrauch die Bedeutung der Selbstzerstörung und der Drohung involvieren, während sie hier die berauschte Ichvergessenheit darstellen und Charakteristika jener

Icherweiterung sind, die mit der reflexiven Form „breite mich aus“ auch explizit formuliert werden. Es handelt sich um eine kosmische Selbstbereicherung und Selbstserhöhung des Ichs, worin also die Intentionalität zumindest eine ebenso große Rolle spielt wie der (mögliche) Gewinn einer neuen Welterfahrung. In der Anfangszeile dieses Gedichtes erscheint das Ich „wie eine Fahne von Fernen umgeben“. So wird seine Beschaffenheit im Bildvergleich gleich angegeben: der Sprecher ist ein Erwählter, der den Anderen weit voraus ist, sogar in der Höhe der göttlichen Dimensionen und – wie dann das Abschlussbild zeigt – „ganz allein / in dem großen Sturm.“ Die elementare Ergriffenheit selbst – verbunden mit der metaphysischen Einsicht in die unendliche Herrlichkeit des Weltalls, zugleich aber auch mit dem individualistischen Ich- und Einsamkeitspathos der Fin-de-siècle-Epoche – steht im Mittelpunkt des Gedichtes *Sturm*, der ‚narrativen Fortsetzung‘ von *Vorgefühl*. Die Auftaktmetaphorik hebt im Sturm-Motiv dessen doppelt animierende Vergleichfunktion hervor: das Kosmisch-Elementare in der Naturerscheinung und das Einmalige im Augenblick.

Wenn die Wolken, von Stürmen geschlagen,
jagen:
Himmel von hundert Tagen
über einem einzigen Tag –: [...]

Der Sturm, diese alles aufwühlende Naturkraft, steht auch hier für die Potenzierung der Wahrnehmungsintensität und schöpferischen Kraft, denn er ist fähig, den kosmischen Anblick in hundertfacher Form zu gestalten. Das evozierte Naturbild stellt diesmal aber nur den Ausgangspunkt dar, denn in der zweiten Strophe, die aus grammatischer Sicht den zweiten Teil eines zusammengesetzten Satzes bildet, wird plötzlich die Perspektive gewechselt, indem die Beschreibung und die Reflexion in ein unmittelbares Geständnis übergehen: „Dann fühl ich dich, Hetman, von fern“. Die vertrauliche Anredeform überbrückt zugleich sowohl die räumliche als auch die zeitliche Entfernung. Einerseits wird nämlich dadurch die kosmische Ferne auf die menschliche Nähe eingeschränkt, andererseits hebt der Sprecher den Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten auf, die ihn und die angesprochene historische Gestalt Mazeppas voneinander trennen.

Das Gedicht erwähnt zwei Momente aus dem Leben des ukrainischen Hetmans der Kosaken. Zunächst spielt es auf seine historische Rolle an: „(der du deine Kosaken gern / zu dem größten Herrn / führen wolltest)“, wobei diese Bemerkung zugleich in Klammern gesetzt wird. Mazeppa stand zuerst im Dienst des russischen Herrschers Peter I. Dann aber nahm er an dem Großen Nordischen Krieg auf der Seite des Feindes, des schwedischen Königs Karl XII. teil. Der Dichter meint in seinem Gedicht wohl diesen letzteren als den „größten Herrn“, auch wenn der König in

der Schlacht von Poltawa eine endgültige Niederlage erlitten hat und in das osmanische Reich fliehen musste, wohin ihm auch Mazeppa gefolgt ist. Auf Grund des Modalverbs ‚wollte‘ liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um Karl XII. handelt, denn der Hetman konnte nur mit einer bescheidenen Kosakentruppe dem König zu Hilfe eilen. Die Klärung dieser Frage ist hinsichtlich des besseren Textverständnisses ansonsten beinahe belanglos, denn die in Klammern gesetzte Erläuterung hat wahrscheinlich ihre einzige Funktion darin, die historische Bedeutung Mazeppas auszudrücken. Nicht wegen dieser geschichtlichen Taten taucht nämlich sein Name im Gedicht auf, sondern wegen einer grausamen Episode aus seiner Jugend. Er diente als Page am polnischen Königshof, wo er eine intime Beziehung zu einer verheirateten Frau hatte, deren Mann den Jungen an ein Pferd binden und dieses davonjagen ließ. Dieses brutale Ereignis wird bei Rilke allerdings vollkommen umgedeutet. Wie so oft in seiner Lyrik gerät auch dieses Motiv in einen ganz anderen Kontext, durch den es aus einer ungewöhnlichen Perspektive betrachtet und umgewertet wird. Denn die bestialische Szene wird in die Apotheose der Selbstvergessenheit umgewandelt.

Die Textrhetorik bereitet diesen Prozess in einer stufenweisen Annäherung vor, die sich in der Rollenidentifikation vollendet. In der ersten Anrede wird noch die (zeitliche und räumliche) Entfernung erwähnt: „Dann fühl ich dich, Hetman, von fern“. In der zweiten ist schon die körperliche Nähe der historischen Person hervorgehoben: „Deinen waagrechten Nacken / fühl ich, Mazeppa.“ Und unmittelbar danach identifiziert sich bereits das Ich mit dem einstigen Hetmann: „Dann bin auch ich an das rasende Rennen / eines rauchenden Rückens gebunden“. In dem ganzen Vorgang hat die sinnliche Wahrnehmung eine entscheidende Funktion, die bereits in der Fernperspektive zur Geltung kommt. Denn das Fühlen bedeutet mehr als eine primäre Rezeption, es involviert gleichzeitig die unbeschränkte Aneignung der elementaren, ja der Urerlebnisse. Genauer gesagt: den unaufhörlichen Wunsch des Dichters, mit diesen Erlebnissen eins zu werden. Zur gesetzmäßigen Paradoxie dieses Bestrebens gehört allerdings, dass die künstlerische Besitznahme dieser unmittelbaren seelischen Abenteuer, ihnen gerade den direkten Erlebnischarakter nimmt, weil die künstlerische Erkenntnis – wie Tonio Kröger formuliert – „ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindungen“ mit sich bringt.⁴¹³ Diese Einsicht gilt zum Teil für jede ästhetische Artikulation, auch für die Poesie Rilkes, obwohl er – jenseits der Fin-de-siècle-Dekadenz – in jeder Periode seiner dichterischen Laufbahn versuchte, eine neue ‚heuristische Beziehung‘ zur Welt bzw. zum Leben herzustellen. Dieser Antagonismus ist jedoch mitunter eine Art Vorbedingung der schöpferischen Produktion, wie das auch die Bilderreihen der dritten und

⁴¹³ Mann, Thomas (1974) Band VIII., S. 301.

vierten Strophe beweisen, in denen das überwältigende Erlebnis vergegenwärtigt und zugleich mit genauer Beschreibung reflektiert wird.⁴¹⁴

In einem durch „das rasende Rennen“ gesteigerten Zustand öffnet sich vor dem Ich wieder eine neue Perspektive – der Anblick der kosmischen Ferne: „alle Dinge sind mir verschwunden, / nur die Himmel kann ich erkennen“. Auch wenn in dieser überwältigenden Welterfahrung ein pantheistisches Erlebnis mitschwingt, entscheidend ist in der außergewöhnlichen Situation die Reduktion auf ein zweipoliges Daseinserfassen, das die ganze dingliche Umgebung schwinden lässt. Ähnlich wie bei Nietzsche und George, jedoch ohne ihre prophetischen, pathoserfüllten Gebärden, zeigt sich das Ich in seiner esoterischen Einsamkeit, allein mit dem Himmelsgewölbe. Die Verwendung des Plurals – „die Himmel“ – drückt die Perzeptionsdynamik aus, die ihre Funktion und Bedeutung in der Bilderreihe der Abschlusstrophe erhält.

Überdunkelt und überschienen
 lieg ich flach unter ihnen,
 wie Ebenen liegen;
 meine Augen sind offen wie Teiche,
 und in ihnen flüchtet das gleiche
 Fliegen.

Die plausiblen Vergleiche, die sich aus der konkret-visuellen Vorstellung des einstigen Strafjagens ergeben, stellen ein potenziertes Identifikationsspiel dar. Zuerst schlüpft das Ich in die Figur von Mazeppa, der, gefesselt und rücklings auf dem Pferd liegend, davongejagt wird. Der Sprecher behält jedoch aus dieser einst so schrecklichen Szene nur die besondere Lage des Reiters und das wahnsinnige Rennen bei, um einen besonderen Daseinshorizont für sich zu gewinnen und dieses Erlebnis durch den Bewegungszustand zu animieren und zu steigern.⁴¹⁵ Die Vergleiche selbst („wie Ebenen“, „wie Teiche“) führen über die provisorische Reiterrolle hinaus zur Identifikation mit der Erde, die den Gegenpol des Himmels (mitsamt all seinen traditionellen Implikationen) darstellt, und mit dem Wasser, in dem sich der Himmel spiegelt bzw. bewegt. Diese semantische Öffnung und Erweiterung der Textsymbolik erhält im Abschlussterzett des letzten Orpheus-Sonettes (II, 272) weitere Zusammenhänge und eine ‚testamentarische Bestätigung‘: „Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.“ In der Kontrapunktik des dreizeiligen Konditionalsatzes wird das Ich dem Irdischen gegenübergestellt,

⁴¹⁴ „Der Körper verwandelt sich durch das Erlebnis im subjektiven Eindruck des Erlebenden zum Geist“ – diese Formulierung von Spörl gilt auch hier. Spörl (1997), S. 323.

⁴¹⁵ Diese Szene wurde auch auf zahlreichen Gemälden verewigt (u.a. von Horace Vernet, Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Theodore Chasseriau).

und zwar so, dass das Individuum dabei doppelt erhöht bzw. bestätigt wird. Durch zweifache Aneignung der Attribute der kosmischen Elemente ‚Erde‘ und ‚Wasser‘ verfügt nun auch das Ich über die zwei wichtigsten Eigenschaften, die über sein sterbliches Dasein weit hinausweisen: Dynamik und Beständigkeit. Die erste Opposition – „zu der stillen Erde sag: Ich rinne“ – hebt der Ruhe der Erde gegenüber der ewigen Bewegung des Wassers hervor. So wird mit diesem entliehenen Attribut die Lebendigkeit des Ichs sichtbar gemacht. In der zweiten Opposition – „Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin“ – behauptet sich das Individuum dagegen durch die Dauerhaftigkeit seines Wesens. Die Paradoxie der rhetorischen Verfahrensweise sichert also dem Subjekt nicht nur die ständige Erneuerung, die sonst nur dem „raschen Wasser“ eigen ist, sondern auch die Stabilität, die zu der massiven Erde gehört. Da in diesem Sonett Orpheus, das mythische Vorbild aller Sänger, spricht, verleiht dieser sich mit der biblischen Kürze der These „Ich bin“ eine fortlebende Kraft, die mit dem Fortwirken seines Liedes korrespondiert.⁴¹⁶

Was sich das lyrische Ich in dem späten Sonett – mit stolzem Selbstbewusstsein – verspricht, wird bereits in diesen beiden Gedichten angestrebt, jedoch noch nicht auf den Sänger, d.h. Dichter bezogen, sondern allgemeiner auf den Erwählten, der den Sinn seines Daseins in der ‚Eroberung‘ der kosmischen Ferne und in der Verschmelzung mit den elementaren Kräften sucht. Gerade wegen dieser zentralen Bedeutung bilden die Motive der ‚Ferne‘ und des ‚Sturmes‘ ein beinahe das ganze lyrische Œuvre vernetzendes Bezugssystem. Ohne den ganzen Motivkomplex hier darstellen zu wollen, ist es doch wichtig, zumindest auf einige intertextuelle Verbindungen hinzuweisen, um zu zeigen, wie vielfältig und weitverzweigt er das dichterische Weltbild umfasst.

Eindeutige metaphysische Implikationen hat das Sturm-Motiv schon im Frühwerk, z. B. im Gedicht *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen* (I, 157) aus dem *Stunden-Buch*, wo sich das Ich (auch) mit dem Sturm identifiziert:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.

In der Identifikationsreihe – Falke, Sturm, Gesang – ist scheinbar nur die Kreisbewegung gemeinsam, in der die Zentripetalkraft, die überwältigende Ausstrahlung Gottes, alles im Universum im Banne hält. Die Aufzählung ist jedoch nicht willkürlich, sondern repräsentativ: sie verbindet die Natur mit dem Menschen – und zwar beide in der Abhängigkeit vom Allmächtigen.

⁴¹⁶ S. dazu noch Fried (2014), S. 84.

Das Ich hat aber eine ausgezeichnete Rolle, indem es quasi als Vertreter der Menschheit über die göttliche Eigenschaft der Unsterblichkeit verfügt: „ich kreise jahrtausendlang“ – heißt es im Gedicht, was einerseits von dem ewigen Versuch des Menschen zeugt, Gott näherzukommen, andererseits aber das Ich in seine transzendente Höhe erhebt. Denn das Gedankenspiel mit der Verwandlungsmöglichkeit zieht das Mächtige und Elementare in Betracht, nämlich den in der Höhe nistenden Greifvogel oder den Starkwind. Dass auch „ein großer Gesang“ mit ihnen in eine Reihe gestellt wird, verrät die dichterische Intention der Selbsterhöhung, weil sich das Ich natürlich am meisten mit dem Gesang identifizieren kann, dem aber gerade durch den Kontext zugleich die Attribute der Naturkraft verliehen werden.

Die positive Konnotation der Sturm-Symbolik ist auch in jenen Texten wahrzunehmen, in denen sie sich auf eine Textfigur bezieht. So stellt sie die überwältigende Macht der Liebe (in Gestalt eines Ritters) in dem Gedicht *Mädchenmelancholie* (I, 259) dar: „*Der kam*. So kommt manchmal im Hain / der große Sturm und hüllt dich ein.“ Die verallgemeinernde zweite Person verweist aber auch hier auf die allgemeingültige Relevanz des Vergleichssymbols. Ähnlich wie in *Die Entführung* (I, 578), wo die Auftaktsituation die innere Beschaffenheit der Frau hervorhebt, die als Kind schon die Urkraft der Elemente unmittelbar erfahren wollte:

Oft war sie als Kind ihren Dienerinnen
entwichen, um die Nacht und den Wind
(weil sie drinnen so anders sind)
draußen zu sehn an ihrem Beginnen;

Welch tief verwurzelte Funktion das Sturm-Motiv in der Bilderwelt der Rilke'schen Poesie besitzt, zeigt am besten das Gedicht *Der Schauende* (I, 332), dessen Eingangsstrophe das konkret-reale Bild gleich auf eine symbolische Ebene transponiert: „Ich sehe den Bäumen die Stürme an, / [...] und höre die Fernen Dinge sagen“. Hier wird zugleich die wichtigste Funktion des Motivkomplexes hervorgehoben, indem der Sturm als „Umgestalter“ genannt wird:⁴¹⁷

Da geht der Sturm, ein Umgestalter,
geht durch den Wald und durch die Zeit,
und alles ist wie ohne Alter:
die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,
ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Nach der poetischen Ausführung des Begriffes, werden dem Sturm auch in diesem Gedicht positive Attribute zugeschrieben – nämlich jene Eigenschaften, die den ‚Dingen‘ Dauerhaftigkeit und

⁴¹⁷ S. Kluwe (2003), S. 107.

Gewicht verleihen. So wird das ansonsten die Landschaft oder die Gegenstände verheerende Naturelement poetisch ‚umfunktioniert‘, indem seine zerstörerische Komponente verschwiegen wird. Stattdessen wird seine Initiator- und Akzelerator-Rolle deutlich gemacht, jene Fähigkeiten nämlich, die dazu bestimmt sind, den Boden für eine radikale Umgestaltung aufzubereiten und diesen Wandel gleichzeitig auch durchzuführen.⁴¹⁸ Dass die funktionale Umdeutung des Sturm-Motivs eigentlich (nur) ein intentionaler Akt und mythopoetischer Weltentwurf ist, darauf weist die Vergleichskonstruktion in der nächsten Strophe hin: „alles ist wie ohne Alter: / die Landschaft, wie ein Vers im Psalter“.

Im darauf folgenden Gedichtzyklus *Aus einer Sturmnacht*, hebt das *Titelblatt* (I, 333) ebenfalls die Initiatorfunktion des Sturmes hervor und verbindet sie gleichzeitig mit der Eröffnung neuer Horizonte:

Die Nacht, vom wachsenden Sturme bewegt,
wie wird sie auf einmal weit –,
als bliebe sie sonst zusammengelegt
in die kleinlichen Falten der Zeit.

Das plastische Bild von der Entfaltung der Nacht, die unbekannte Geheimnisse und Möglichkeiten bewahrt, die aufeinander bezogene räumliche und zeitliche Ausdehnung des Daseins, diese symbolistische Andeutung einer wunderbaren Verwandlung, deren mannigfaltige Äußerungen auf den „Blättern“ der acht Zyklusstücke gefeiert werden, – all das sind Projektionen eines euphorischen Seelenzustandes, in dem Erwartungen und Verheißungen von einem erfüllten Leben kaum mehr zu trennen sind. Und während das Sturm-Motiv die Katalysatorfunktion in diesem Prozess spielt, stellt der Motivkomplex der ‚Ferne‘ die symbolische Kette zwischen irdischem Sein und himmlischer Daseinserweiterung dar. Ohne diese Motivreihe in ihrer Vollständigkeit aufzählen zu wollen, sollten hier vor allem jene Gedichte erwähnt werden, die auch auf die weiteren intertextuellen Verzweigungen der beiden Motivparadigmen hinweisen.

Die Faszination der Ferne gehört ebenfalls zu den Grunderlebnissen der Poesie Rilkes, denn sie bildet den organischen Teil jener Utopie, in der sich das Ich mit unbeschränkter Konsequenz seine mythopoetische Welt aufbaut. So wird das Motiv auch Figuren zugeordnet, die in der autonomen Ding-Welt des Dichters dadurch positiv konnotiert und erhöht werden, wie bei der Beschreibung des Vaters: „Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung / mit etwas Fernem“ (*Jugend-Bildnis*

⁴¹⁸ Gerhard Schmitt hebt dagegen im Sturm-Motiv das „Erlebnis des hilflosen Ausgeliefertseins“ hervor und lässt dadurch gerade die heuristische Komponente des Erlebnisses außer Acht. Schmitt (2002), S. 223.

meines Vaters, I, 483), oder in der Darstellung der toten Frauen: „Die Augen zu wie vor zu vieler Ferne.“ (*Hetären-Gräber*, I, 499). Das *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (I, 483) lässt dagegen schon mit der doppelbödigen Bedeutung des Syntagmas „von fern“ die zukünftige Größe des Ichs, seine Erwähltheit erahnen:

noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.

Das programmatische Gedicht *Eingang* fixiert die Aufbruchssituation, in der die metaphysische Verlockung der kosmischen Weite mit der zeitlichen Motivation des Abends und dem Einsamkeitspathos verbunden ist. Derselbe Motivkomplex zeigt sich sogar noch deutlicher, wenn die sonst den Dichtern vorbehaltenen exzeptionellen Gegebenheiten auf die Frauen übertragen werden:

Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen
das zu *sagen*, was ihr einsam *seid*;
und sie lernen leben an euch Fernen,
wie die Abende an großen Sternen
sich gewöhnen an die Ewigkeit. (*Von den Mädchen*, I, 259)

Auch die stilisiert reflektierten Bilder der *Kindheit* (I, 474) wiederholen das Gewicht der Einsamkeit und der Ferne: „Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt / und so mit großen Fernen überladen / und wie von weit berufen und berührt“.

Die Einsamkeit, die Absonderung von „den ewig Einheimischen“, verspricht dem Ich „die Ferne voll Figur“ (*Der Einsame*, I, 277). Dieses letztere Bild ist zwar ein typisches Beispiel für die symbolistische Sinnggebung der Fin-de-siècle-Zeit, enthält aber sowohl in seinem engeren Text, als auch im weiteren motivischen Kontext den individuellen Charakter des poetischen Weltbildes von Rilke, in dem der unersättliche Wunsch, die äußere Welt in die innere zu integrieren, immer wieder zum Ausdruck kommt. Die Fortsetzung des Textes zeigt aber auch, dass die in sich aufgenommene Welt schon eine gesäuberte, ‚unbewohnte‘ Sphäre ist, die durch den inneren Kosmos beseelt wird:

In mein Gesicht reicht eine Welt herein,
die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond,
sie aber lassen kein Gefühl allein,
und alle ihre Worte sind bewohnt.

Diese beinahe solipsistische Geste hebt das Ich eigentlich auch in die Ferne, die zugleich die Höhe ist. Das Gedicht *Ende des Herbstes* (I, 282) verkoppelt in der Tat die horizontale und vertikale Dimension: „Fast bis zu den fernen Meeren / kann ich den ernsten schweren / verwehenden Himmel sehn.“

Eine „schöpferische Umkehrung“ der Sehnsucht nach der Ferne stellt die poetische Geste der kosmischen Icherweiterung durch die Kunst dar.⁴¹⁹ Davids Worte weisen deutlich auf das Selbstbewusstsein des Mitschöpfertums hin, in dem die selbst erschaffene Welt einen eigenen Bewegungsraum sichert:

König, hörst du, wie mein Saitenspiel
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:
Sterne treiben uns verwirrt entgegen,
und wir fallen endlich wie ein Regen,
und es blüht, wo dieser Regen fiel. (*David singt vor Saul*, I, 455)

Nicht einmal in der Überzeugung der Macht, die die Kunst erzeugt, vergisst das Ich die andere Sphäre, die jenseits der eigenen Welt liegt und dieser mit ihren Kräften entgegenwirkt. So fügt sich sogar der Erwählte in die kosmische Ordnung, in deren Kreislauf er sich allerdings als befruchtendes Element sieht. Die Regen-Metapher, die im Gedicht *Kapital* eine ganz ähnliche Bedeutung trägt, wird dadurch persönlich konnotiert und das Künstler-Ich zum Naturereignis erhöht.

Während die Ferne in der Ich-Welt-Beziehung eine dynamisierende Spannungsquelle ist, erhält sie die Substantialität als unentbehrliches Attribut bei den transzendentalen Wesen, die auch Buddha repräsentiert.

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andre große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her. (*Buddha*, I, 462)

Seine exzeptionelle Stellung wird ganz ähnlich bezeichnet, wie die des blinden Mannes in *Pont du Carrousel* (I, 277): „der Gestirne stiller Mittelpunk“, „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“. Für den Blinden gilt allerdings die vorsichtige Einschränkung „vielleicht“ („vielleicht das Ding“), die auf die symbolische Erhöhung des einsamen Menschen hinweist. In beiden Fällen geht es aber um die Ferne und die Größe, die sich aus dem

⁴¹⁹ Es handelt sich wohl um denselben Prozess, den Christiane Barz bei der Interpretation von *Ewald Tragy* beschreibt, wo „die Erfahrung von Identitätsschwäche und Fremdheit in der Welt ihre Lösung in einer Verbindung von Introversion und Lebensbejahung findet, die den Weg in ein neues, in sich erfülltes Künstlertum eröffnet.“ Barz (2003), S. 266.

unerschöpflichen Reichtum der Innensicht ergeben. Denn die Perspektiven des Daseins öffnen sich bei Rilke so nicht nur in die unbekannte himmlische Weite, sondern auch in die verborgene innere Welt.

Der heuristische Charakter der poetischen Einsichten ist in beiden Fällen entscheidend für das Erlebnis der Entdeckung von unerforschten Schönheiten, die dem „Rühmenden“ vorbehalten sind, etwa so, wie wir es der Beschreibung der Abendlandschaft im Gedicht *Abend in Skåne* (I, 286) entnehmen können:

Wunderlicher Bau,
in sich bewegt und von sich selbst gehalten,
Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht mir Vögel kennen...

Dass die Gewissheit aber auch hier mit Utopie verbunden ist, lässt uns die Partikel ‚vielleicht‘ erahnen. Denn der Dichter kennt wohl die Grenzen der poetischen Erkenntnismöglichkeiten, in denen die Revelation durch Bildersprache vermittelt wird. Die tiefsten Bedeutungen der symbolträchtigen Bilder können bei dem Versuch, sie begrifflich zu fassen, aber leicht schwinden, etwa so, wie die überwältigende Vision Hans Castorps im Schneesturm, die er später nicht mehr in Erinnerung rufen kann.

Die folgenden Zeilen, die Jahre vorher entstanden sind, scheinen diese Annahme zu bestätigen:

Du glaubtest schon erkannt die Kraft,
als du die Frucht erfaßt,
jetzt wird sie wieder rätselhaft
und du bist wieder Gast. (*Dich wundert nicht des Sturmes Wucht*, I, 201)

Während die Symbolisten meistens der Überzeugung waren, dass die wesentliche, die unsichtbare Welt durch Symbole zumindest für die ‚Eingeweihten‘ zu erfassen ist, äußert sich das lyrische Ich bei Rilke skeptischer. Wenn jedoch auch dieses ‚agnostische‘ Bekenntnis nicht ganz frei von resignativer Einsicht sein kann, bleibt in ihm das Grunderlebnis eigentlich intakt, die Faszination von der Rätselhaftigkeit der Welt nämlich, in der sich der Bewunderer nicht entfremdet, sondern umgekehrt, sich wie ein neugieriger Fremder, ja wie ein „Gast“ fühlt.

Die hier skizzierten motivischen Zusammenhänge ergeben sowohl aus der Sicht des dichterischen Weltbildes als auch der der Gattungstheorie wichtige Konklusionen.

1. Der Gebrauch der narratologischen Kategorien, die in der modernen Lyriktheorie schon eingeführt wurden,⁴²⁰ ist bei der Analyse von Rilke-Gedichten auch in solchen Fällen produktiv, wo es sich nicht um typisch epische Komponenten enthaltende Texte handelt, in denen aber zumindest sequentialisierte (innere) Geschehnisse wahrzunehmen sind. Die motivischen bzw. intertextuellen Verbindungen der Gedichte ergeben nämlich jene semantischen Erweiterungen, die sonst in den Erzähltexten vor allem durch Handlungselemente erzeugt werden.

2. Die weitreichende Verkettung der Motive des ‚Sturmes‘ und der ‚Ferne‘ zeugt zugleich von einer auffallenden Kohärenz des dichterischen Weltbildes, insofern die beiden Motive – trotz der unterschiedlichen (engeren) Werkkontexte – dieselben oder zumindest ganz ähnliche positive Konnotation enthalten, unabhängig auch davon, wer der Sprecher in den einzelnen Texten ist, ob er ein artikuliertes Ich oder ein Rollen- bzw. Figuren-Ich darstellt. Diese Art Homogenität ist folglich auf einen gemeinsamen abstrakten Autor viel leichter zurückzuführen als bei divergierenden Textwelten.⁴²¹

3. Die Übereinstimmungen der poetischen Weltbilder verweisen auch in den voneinander stark abweichenden Gedichtformen auf die Dominanz der Dichterpersönlichkeit, deren Anwesenheit durch unterschiedliche Masken und Rollen zwar getarnt, aber nie aufgehoben werden kann. Dies beweist am besten die gattungsspezifische Autonomie der Lyrik, die sogar den modernen Erzähltheorien ‚Widerstand‘ leistet und sich nicht ‚einverleiben‘ lässt. Die methodische Ausdehnung der Narrativität auf die Interpretation lyrischer Texte kann folglich erst dann erfolgreich werden, wenn wir die Grenzen zwischen den beiden Gattungen – falls und wo sie da sind – erkennen und anerkennen. Zu Recht räumen Hühn und Schönert diese Einschränkung ein: „Diese Strukturanalogie zwischen Lyrik und Erzählliteratur ist als potentiell zu verstehen; faktisch trifft sie nicht auf sämtliche lyrische Texte zu.“⁴²²

Rilke selbst nützt die Vorteile der Grenzgebiete vollkommen aus, indem er in seiner Lyrik dem Ich durch versachlichte Rollen und Situationen einen breiten, ‚epischen‘ Spielraum sichert, während in dem Malte-Roman dem Protagonisten die vollständige Subjektivität ermöglicht wird.

⁴²⁰ S. Schönert (2007).

⁴²¹ Die lyriktheoretischen Begriffe verwende ich nach Burdorf (1995), S. 181–213.

⁴²² Schönert (2007), S. 2–3.

5.2.1 Erzählte Geschichten

Mythologische und biblische Inspiration

Wie in der Forschungsliteratur ausführlich erörtert wurde, ist Rilkes Hinwendung zur Antike in der mittleren Periode zu verorten. Nach den flüchtigen Lektüren wirkt zunächst Nietzsches Geburt der Tragödie inspirierend auf den jungen Dichter, weitaus mehr aber sein Pariser Aufenthalt im Jahre 1902 mit den Louvre-Erlebnissen und der Begegnung mit der Kunst Rodins sowie die italienischen Reisen nach Rom und Capri. Die mythologischen Themen erscheinen dann in den Neuen Gedichten verbunden mit den biblischen Motiven in einer Fülle, die wohl vor allem mit dem neuen ästhetischen Programm Rilkes zu erklären ist. Der Rückgriff auf antike Themen hatte zwar in der europäischen Kulturgeschichte unterschiedliche Motivationen und Funktionen, es gibt dennoch auch relativ konstante Komponenten bei der Aneignung und Neuformulierung von herkömmlichen mythologischen Geschichten. Die wichtigste von ihnen ist gewiss die Bedeutung des Wiedererkennens. Das Erlebnis der „ewigen Wiederkehr“, das nicht nur Ereignisse und Situationen, sondern auch Merkmale und Eigenschaften als Ureigenes in der Menschheitsgeschichte erkennen und sehen lässt. Diese paradigmatische Erfahrung und Deutung fungiert jedoch in der Kunst und Literatur keineswegs nur als *Déjà-vu*-Erlebnis, sondern viel mehr als Herausforderung zu neuen Erkenntnismöglichkeiten. So stellen die – meistens schon im Titel angegebenen – mythologischen Themen auch bei Rilke nur Anregungen dar, Inspirationen nämlich, die dem Dichter als Ausgangspunkte dienen, um durch ihre souveräne Bearbeitung ein kohärentes Glied der Gesamtyrik zu schaffen. Mag auch die Art und Weise der ästhetischen Verwendung noch so unterschiedlich sein (durch Analogie, Assoziation bzw. Transformierung), das Ergebnis zeugt immer von einem homogenen poetischen Weltbild, in dem die Komponenten auf typische weltanschauliche Grundeinstellungen und Daseinserlebnisse zurückzuführen sind. Diese Kohärenz bestätigen allein schon die Entstehungsdaten, indem die wichtigsten Mythos-Paraphrasen in zeitlicher Nähe zueinanderstehen: *Orpheus. Euridike. Hermes* und *Geburt der Venus* aus dem Jahre 1904, *Alkestis*; *Archaischer Torso Apollos*; *Kretische Artemis* sowie *Leda* aus den Jahren 1907/1908. Im Folgenden werden zwei der oben erwähnten Texte – *Alkestis* und *Leda* – aus der Sicht der Umdeutungsverfahren mythologischer Vorlagen und der lyrischen Erzählstrukturen untersucht.

Alkestis (I, 503). Das Motiv des Opfertodes der jungen Frau für ihren Mann bildet den Kern der mythologischen Geschichte, die seit der Antike bis zur modernen Zeit erstaunlich viele Bearbeitungen gefunden hat. Aber nicht nur die Anzahl der Neugestaltungen in Literatur und Musik, sondern auch die Vielfalt der Annäherungsweisen, der Abwandlungen ist ungewöhnlich. Es

scheint, dass der Stoff selbst eine ständige Herausforderung darstellte und eine immerwährende Auseinandersetzung von den jeweiligen Interpreten verlangte. Die unterschiedlichen Fassungen betreffen sowohl die Geschichte selbst als auch die Deutungen der Hauptgestalten. Obwohl die mythologischen Geschichten bedeutende Abweichungen voneinander zeigen, ist ihnen gemeinsam, dass König Admet, der wegen einer göttlichen Bestrafung früh hätte sterben müssen, dank Apollo begnadigt wird und am Leben bleiben darf, wenn er jemanden findet, der bereit ist, für ihn zu sterben. Allein seine Frau bzw. nach einer anderen Version seine Braut will sich aufopfern. Ihre beispiellose Tat wird belohnt, denn Herkules holt sie aus dem Schattenreich zu ihrem Mann zurück. Ernst Zinn hat den philologischen Hintergrund der Rilke'schen Rezeption der Alkestis-Sage detailliert dargelegt und darauf hingewiesen, dass der Dichter zwar als literarische Vorlage das Alkestis-Drama von Euripides verwendete, jedoch von ihr in einem wesentlichen Punkt abweicht. Er hat nämlich die Ereignisse auf den Hochzeitstag des Königspaares verlegt, während sie beim griechischen Autor erst mehrere Jahre nach der Vermählung stattfinden.⁴²³ Diese Idee geht auf Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff zurück, der das Stück *Alkestis* in seiner Übersetzung 1906 veröffentlichte und in der Einleitung angab, dass in der frühesten Gestaltung „alle Begebenheiten sich bei der *Hochzeit* des Admet und der Alkestis abgespielt“ hätten.⁴²⁴ „Alle Bearbeiter der Alkestis-Sage [...] hatten *im Banne* des Euripides gestanden, [...] Rilke allein [...] hat es erreicht, [...] auf eine imaginäre Vorform der Sage zurückzugreifen und von dort aus die Begebenheiten nicht nur zu arrangieren, sondern ganz neu zu dichten.“⁴²⁵ In der Tat besteht der große Gewinn der Rilke'schen Nachdichtung in der mehrschichtigen Funktionalisierung dieses scheinbar nicht so entscheidenden Handlungsmomentes. Denn die Zeitraffung der Ereignisse ergibt sowohl aus ästhetischer als auch aus psychologischer und weltanschaulicher Sicht Möglichkeiten, die für die Deutung der bekannten Geschichte neue Horizonte eröffnen. Da die erwähnten Aspekte eng miteinander verbunden sind, können sie bei der Interpretation des Gedichtes nicht immer strikt getrennt behandelt werden.

Das Fokussieren auf die Hochzeit hebt schon an sich eine Schwellensituation hervor, die in der Menschheitsgeschichte durch verschiedene Riten markiert wird. Im Rilke-Gedicht sind all diese Spannungen, Freuden und Erwartungen, die das Liebespaar und wohl auch die Mitfeiernden erfüllen, konnotiert, deshalb wirkt gleich der Auftakt entfremdend und ernüchternd: „Da plötzlich war der Bote unter ihnen, / hineingeworfen in das Überkochen / des Hochzeitsmahles wie ein neuer

⁴²³ Zinn (1948), S. 206.

⁴²⁴ Ebd., S. 207.

⁴²⁵ Ebd., S. 208.

Zusatz.“ Der deiktische Hinweis „da plötzlich“ leitet das unerwartete Ereignis ein, und die ihm alsbald folgenden Attribute „hineingeworfen“ und „Überkochen des Hochzeitsmahls“ deuten gleichzeitig die äußere Gewalt und die Disharmonie an. Von Anfang an gibt es keine Geste, die nicht auf die verhängnisvolle Botschaft hinauslaufen würde, die in der letzten Zeile der zweiten Strophe verlautet: „Admet muß sterben.“⁴²⁶ Alle Gebärden sind in dieser Situation der beängstigenden Erwartung und der schlagartigen Überraschung untergeordnet.

In der nächsten Sequenz (2. und 3. Strophe) werden die furchtbaren und selbsterniedrigenden Stationen der Todesangst des Bräutigams geschildert. Durch virtuose Mittel der Gestensprache und Textrhetorik werden die inneren Erschütterungen des Schreckens und der Verzweiflung verdeutlicht und das hoffnungslose Betteln des Mannes um sein Leben gezeigt. Mit psychologischem Tiefsinn und schonungsloser Offenheit entlarvt dieses Gedicht den Abgrund der menschlichen Seele, die im blinden Kampf um das pure Leben völlig abgestumpft wird. Schon der Gedanke an sich, dass die Alten sich für ihren Sohn aufopfern sollten, ist grausam. Brutaler aber ist noch der Ton, mit dem der Angsterfüllte seine Eltern anbrüllt; „beide hielt er sie wie Opfertiere / in Einem Griff“.⁴²⁷ Die ungeheure Szene steigert sich bis zum Paroxysmus eines Wahnsinnigen, als Admet sich – von einem plötzlichen Einfall ergriffen – an den jungen Freund wendet:

Die Alten (stand da), siehst du, sind kein Loskauf,
sie sind verbraucht und schlecht und beinah wertlos,
du aber, du, in deiner ganzen Schönheit –

Nach der perfekten Strukturierung der lyrischen Erzählkunst Rilkes erscheint gerade in diesem Augenblick, als sich der Angesprochene (aus verständlichen Gründen) eher abwendet, die Braut, um als „Ersatz“ für ihren Bräutigam in den Tod zu gehen. Wenn die vorangegangene Szene den moralischen Tiefpunkt der ganzen Geschichte darstellt, bildet die auf ihr junges Leben verzichtende Geste der Frau – kontrapunktartig – den Höhepunkt in dieser Nacherzählung. Es wäre allerdings verfehlt, in der Opferbereitschaft von Alkestis nur die bedingungslose Hingabe der Liebe zu sehen. Nach der Rilke'schen Deutung ist die Opfertat viel tiefer und komplexer motiviert, führt weit über die mythologische Begebenheit hinaus und lässt sich wohl nur im Kontext der Poesie Rilkes erklären: 1. Die souveräne Gestalt der Braut wird sogleich bei ihrem Erscheinen hervorgehoben,

⁴²⁶ S. Paek (1996), S. 173.

⁴²⁷ S. Berendt: „Sollte [...] durch den Kontrast die Jugend und Schönheit und damit der Opferwert der Alkestis erhöht werden? Oder soll nur die Pietätlosigkeit des Sohnes gemalt werden [...]?“ Berendt (1957), S. 185. Brittnacher erwähnt diesbezüglich „ein verbreitetes kulturelles Muster“, nämlich „die Verachtung des Alters, wie sie der Jugendbewegung und auch dem Jugendstil [...] selbstverständlich war“. Brittnacher (2001), S. 90.

denn sie stellt königliche Würde und Eleganz dar: „Die andern alle sind nur ihre Gasse, / durch die sie kommt und kommt“ – ähnlich, wie sich Esther im gleichbetitelten Gedicht präsentiert. 2. Ihre Entscheidung gehört anscheinend nur zu ihr, denn ihre Opfertat geschieht zwar für ihn, aber ohne ihn. Die lapidare Beschreibung dieser Szene weist eindeutig darauf hin:

Doch wie er wartet, spricht sie; nicht zu ihm.
Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie,
und alle hörens gleichsam erst im Gotte [...]

3. Die Erfahrung der Schwellensituation wirkt ernüchternd-entfremdend. Diese Einsicht gewinnt zumindest (auch) die junge Frau im Gedicht *Die Entführung* (I, 578), als sie spürt, dass sich ihr Geliebter fürchtet: „Und sie fand ihn mit Kaltem ausgeschlagen; / und das Schwarze und Kalte war auch in ihr“.⁴²⁸ 4. Alkestis' Schicksal ähnelt am meisten dem von Eurydike. Während sich aber Orpheus' geliebte Frau im Schattenreich vollkommen ahnungslos in eine andere Gestalt verwandelt, die ihren einstigen Mann nicht mehr wieder erkennt, ist sich Alkestis – noch bevor sie die Unterwelt betritt – ihres Schicksals bewusst. Von dieser tiefen Erkenntnis zeugt ihre Rede, die zugleich untrüglich ein Bekenntnis zur Rilke'schen Daseinsdeutung darstellt.

[...] Was bleibt mir denn von dem
was ich hier war? Das *ists* ja, daß ich sterbe.
Hat sie dirs nicht gesagt, da sie dirs auftrug,
daß jenes Lager, das da drinnen wartet,
zur Unterwelt gehört? Ich nahm ja Abschied.
Abschied über Abschied.

Das entscheidende, zugleich rätselhafteste Moment im vorletzten Teil des Textes scheint mir das Abschiedslächeln der Frau zu sein: „hell wie eine Hoffnung, / die beinah ein Versprechen war: / erwachsen zurückzukommen“. Wird sie das können, bleibt sie nicht gefangen-verwandelt wie Eurydike? Und würde sie das wollen, um „jenes Mannes Eigentum“ (I, 502) zu werden, der ihrer Liebe kaum würdig ist?⁴²⁹ Der dreizeilige Abschluss zeigt den Mann, der in seiner Scham und seinem Kummer mit diesem Lächeln zurückbleibt. Vielleicht ist diese „beinah“ hoffnungsvolle Abrundung der tragischen Geschichte eine Art Versöhnung im Geiste Euripides', bei dem die Götter auch eine glückliche Schicksalswende ermöglichen, wie das der Chor zum Ausdruck bringt:

Das Göttliche zeigt sich in mancher Gestalt.
Es vollenden die Götter, was keiner geahnt.

⁴²⁸ Nach der Deutung Brittnachers: „Daß Alkestis die Vermählung als Ende der Lebensstufe der Kore fürchtet und angesichts dieser Bedrohung lieber den Tod wählt, läßt sich aus ihrer Perspektive als verständliche Angst vor Sexualität deuten.“ Brittnacher (2001), S. 96.

⁴²⁹ Auf diesen Widerspruch weist auch Brittnacher hin. Ebd.

Wovon wir geträumt, das verwirklicht sich nicht.
Was unmöglich uns schien, das ist möglich für Gott.

(Euripides: *Alkestis*)⁴³⁰

Leda (I, 514). Mit der Interpretation des Gedichtes möchte ich – außer ihren strukturellen Eigentümlichkeiten – auch die eigenständige Methode der Rilke'schen Transformationskunst vorstellen, jenen souveränen Umgang mit den Quellen, der die herkömmlichen Darbietungen vollkommen umdeutet.⁴³¹

Als ihn der Gott in seiner Not betrat,
erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden;
er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden.
Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat,

bevor er noch des unerprobten Seins
Gefühle prüfte. Und die Aufgetane
erkannte schon den Kommenden im Schwane
und wußte schon er bat um Eins,

das sie, verwirrt in ihrem Widerstand,
nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder
und halsend durch die immer schwächere Hand

ließ sich der Gott in die Geliebte los.
Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder
und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß.

Sowohl die mythologische Geschichte als auch ihre zahlreichen Bearbeitungen in der bildenden Kunst sind allgemein bekannt. Deshalb ist es eigentlich irrelevant, welche Bild- und Textvorlagen den Dichter zu diesem Gedicht inspiriert haben, weil das Rilke-Werk die Quellen auch dieses Mal nur als Ausgangspunkt verwendet, um sie geradewegs in seine poetische Welt zu integrieren. Erst die literarische Transformierung ermöglicht ihm, die tiefgründigen Motivationen der Metamorphose zu hinterfragen und dadurch zugleich das durch die kontinuierliche Wiederholung abgeschwächte Thema neu zu beleben. Das Thema ist ohne Zweifel (auch) wegen des stark erotischen Gehalts bis zum heutigen Tag bekannt und beliebt.⁴³² Rilkes Verdienst ist, dass er auch in der erotischen Geschichte neue Zusammenhänge entdeckt und das skurrile Liebesabenteuer aus einem ungewöhnlichen Aspekt beleuchtet, ohne dadurch die sexuellen Bezüge abgemildert zu

⁴³⁰ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1510/3>

⁴³¹ Die komparatistische Untersuchung von Helen Sword, *Leda and the Modernists*, untersucht das Leda-Motiv im breiten Kontext der modernen Literatur. Sword (1992), 305–318. Clive Scott deutet das Gedicht ebenfalls auch in seinen komparatistischen Zusammenhängen. Scott (1979), S. 1–11.

⁴³² „The poem *Leda* may be considered a borderline case, as much erotic as sexual“. Belmore (1955–1966), S. 255.

haben. Im Gegenteil: in der Rilke'schen ‚Nacherzählung‘ ist der seltsame Geschlechtsakt von zentraler Bedeutung, indem er von der Begierde des Zeus bis zur Erfüllung ohne jegliche Verschleierung dargestellt wird.⁴³³ Dieses primäre, elementare Erlebnis der Sexualität wird aber zugleich in den Kontext der Identitätsfrage des Daseins gesetzt und auch damit zusammen gedeutet. Dadurch wird die gemeine List der mythologischen Affäre, in der sich das Ungewöhnliche aus der Verwandlungsfähigkeit des göttlichen Wesens ergibt, zu einer philosophischen Seinsfrage erweitert und erhöht.⁴³⁴

Auf eine philosophische (und keine bildliche) Inspiration verweist schon die Korrelation der Begriffe „Not“ und „Betrug“ des ersten Quartetts, in der die Antinomien der Schopenhauer'schen Willenslehre zu erkennen sind. Denn der Wille als alles bewegende Urkraft zeigt sich unmittelbar in der Geschlechtlichkeit, die aber – nach der auch am Buddhismus geschulten Auffassung Schopenhauers – ein vollkommen getarnter Betrug ist, eine alle Menschen überwältigende List, die mit dem Schleier von Maja verdeckt wird.

Die Rilke'sche Paraphrasierung macht einerseits die außergewöhnliche Umarmung des Gottes mit Leda lebendig, andererseits reflektiert sie zugleich das Tarnungsmanöver. Die zwei Ebenen, auf denen das mythologische Geschehnis heraufbeschworen wird, sind vollkommen ineinander geschoben, so dass weder die leibhaftige Sinnlichkeit des Liebesaktes noch die gedankliche Tiefe beeinträchtigt werden.⁴³⁵ Der Parallellauf dieser zwei Ebenen stellt eine lineare Steigerung dar, in der die Liebesbegierde zu ihrer Erfüllung und die falsche Maske zur Verwandlung in eine wahre Identität geführt werden. Nur das Präteritum verweist auf die Vergangenheit; die Vergegenwärtigung des Liebesereignisses schafft dagegen eine hic et nunc-Situation. Schon der Auftakt in medias res, führt den Leser in die Mitte des Spannungsverhältnisses, das zwischen Leib und Seele, Körper und Geist besteht. Die antiken Götter tragen bekanntlich menschliche Züge, so muss selbst Zeus diesen Antagonismus erleben.⁴³⁶ Da der Geist in dieser Opposition – ebenfalls nach Schopenhauer – nur eine dienende Rolle hat, ist der innere Kampf zwischen Trieb und Intellekt im Voraus entschieden. So können die Zweifel, die die elementare Versuchung begleiten, und den

⁴³³ „Die Frage der Sexualität spielt sich in Rilkes Werk weitgehend im Gewand mythischer Verkleidungen ab.“ Stieg (2000), S. 42. Stiegs Behauptung bestätigt dieses Gedicht vollkommen.

⁴³⁴ „Der auffälligste Zug des Gedichts ist die Aufwertung des Verwandlungs-Themas gegenüber der Vereinigung mit Leda: Die Reflexion über das Verhältnis zwischen Zeus und dem Schwan beherrscht Anfang und Ende des Textes.“ Kahl (1999), S. 77.

⁴³⁵ Berendt verweist ebenfalls auf das „Doppelbild des göttlichen Schwanes und seiner Einkörperung in Leda. Das doppelsinnige Wort für diesen Vorgang ‚er kam nieder‘ bezeichnet sowohl das sich Herabsenken des Schwanes wie den Vorgang der Geburt.“ Berendt (1957), S. 198.

⁴³⁶ Nach Bradley vermittelt der Temporalsatz am Anfang „in komprimierter Diktion Motivierung und Erwartung des ‚Gottes‘“. Bradley (1976), S. 33.

‚betört Betörenden‘ verunsichern, worauf die Worte „erschrak“ und „verwirrt“ hinweisen, ihn nicht an der Verwirklichung seines Betrugs hindern: „Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat, / bevor er noch des unerprobten Seins / Gefühle prüfte.“ Das Primäre, ‚der Wille‘, lässt nicht einmal bei dem Gott dem Geist mehr Spielraum, als eine List zur Ausführung des sexuellen Wunsches anzuwenden. Die möglichen Bedenken, die sich auf den sexuellen ‚Männeregoismus‘ beziehen, sind allerdings nicht moralischer Natur, denn für den mächtigsten Mann unter den Göttern spielen wohl die Wünsche und Gefühle des ‚Liebesobjektes‘ keine Rolle. Der Grund einer möglichen ‚Prüfung der Gefühle‘ ist allein die Identitätsfrage des göttlichen Wesens selbst, nämlich das Kernproblem, welche Folgen die Verwandlung für es haben wird. Bleibt sie bloß ein Maskenspiel, das nur einer oberflächlichen ‚Affäre‘ dient, oder berührt sie auch das Innere des Ichs? Die Frage ist deshalb schwierig, weil es sich hier um die Verwandlung in eine andere männliche Gestalt handelt. Es ist beunruhigend, dass Zeus fast „erschrak, den Schwan so schön zu finden“.⁴³⁷ Psychoanalytisch gesprochen: Der Gott vereinigt sich zunächst mit dem Schwan, bevor er sich (zusammen mit ihm) in die Geliebte „losließ“. Ist das nicht ein ganz ähnlicher Fall, den wir auch aus dem ‚metaphysischen Scherz‘ der Thomas Mann-Erzählung *Die vertauschten Köpfe* kennen, in der Maja (ebenfalls) ihr gauklerhaftes Spiel treibt und Nanda und Schridamann sich in der „schönhüftigen Sita“ vereinigen lässt?

Der Fragenkomplex ist allerdings auch allgemeiner zu deuten, indem das Rollenspiel bzw. die Verwandlung unmittelbar in Bezug auf die Individualität und (damit verbunden) Ichidentität hinterfragt wird. Wie weit das Ich seine Ichkonstitution und Substantialität nach der Verwandlung bewahren kann – diese Frage wird geprüft und entschieden, jedoch erst nach der Vereinigung. Denn nicht das rationale Nachdenken, zu dem der Gott „in seiner Not“ sowieso nicht gekommen ist, sondern die sinnliche Erfahrung gibt die Antwort. Die göttliche List bleibt nämlich nicht ohne weitergehende Folge: Das überwältigende Erlebnis lässt die Verwandlung sich vollenden, insofern es aus dem Maskenspiel eine wahre Rollenidentität erzeugt. Die fremde (‚ausgeliehene‘) Gestalt wird im Liebesakt und durch ihn als eigene erkannt und anerkannt: „Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder / und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß.“

Rilkes Interpretations- und Umdeutungskunst endet aber keineswegs damit, denn die Geschichte wird aus zwei Blickwinkeln erzählt, wobei proportional gesehen zwar der des Gottes dominiert; der Titel selbst (*Leda*) weist jedoch schon darauf hin, dass dieses ‚Liebesabenteuer‘ auch Ledas Schicksal bestimmt. Während in den ersten sechs und den letzten fünf Versen die erfolgreiche

⁴³⁷ Nach der Deutung Eppelsheimers hebt dieses Moment „den Geheimnischarakter irdischer Tiergestalt“ und die „astrale Komponente der Tiere“ hervor. Eppelsheimer (1975), S. 106.

Eroberung aus der Sicht Zeus', des ‚Betrügers‘, berichtet wird, erfahren wir in der Mittelstelle des Gedichtes die Geheimnisse der Frau. Auch ‚ihre Geschichte‘ wird mit lapidarer Direktheit summiert: „Und die Aufgetane / erkannte schon den Kommenden im Schwane“. Die tiefe Ironie dieser Entlarvung belegt die doppelbödige Symmetrie sowohl in der Mann-Frau-Beziehung als auch in dem Machtverhältnis zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre. Dadurch nämlich, dass Leda in dem sorgfältig getarnten Eroberer den Gott erkannt hat, wird – aus der Sicht der Liebesverführung – das ganze Tarnungsmanöver überflüssig, ja sogar lächerlich. Da wir Leser selbst in dieses Geheimnis eingeweiht sind, lebt allein das Haupt der Gotteswelt in dem Bewusstsein, dass er in die Figur eines schönen Schwanes schlüpfen muss, um sein Ziel zu erreichen. Ein ahnungsloser Gott ist zwar eine *Contradictio in adjecto*, aber seine diesbezügliche Rolle hat auch eine wichtige Funktion, und zwar das Gleichgewicht in den polaren Beziehungen herzustellen. Zeus als mächtiger Mann und Gott – in beiden Rollen zugleich ein Betrüger – wird von der (‚doppelt schwächeren‘) irdischen Frau überlistet: ihre Nachgiebigkeit gilt ja schließlich doch dem Gott. Die Umkehrung der Ereignisreihe in den kurzen Hinweisen auf den Liebesakt unterstützt diese Annahme. Das substantivierte Attribut „die Aufgetane“ markiert vorrangig die Liebesbereitschaft, erst dann wird ihr Zögern erwähnt, was sowohl eine traditionelle und instinktive Frauenattitüde als auch Unsicherheit und wahre Angst ausdrücken kann: „verwirrt in ihrem Widerstand“.⁴³⁸ Wie unterschiedlich bei beiden die Wege und Motivationen, die zu ihrer Vereinigung führen, auch immer sind, ist die Wunscherfüllung doch für beide zugleich eine Seinserfüllung, in der sich der Betrug nur auf die Person des Zeus bezieht.⁴³⁹

Esther (I, 524). Bei der Paraphrasierung der Geschichte Esthers wird die für Rilke so charakteristische Perspektive verwendet, die auf ein schicksalhaftes Ereignis, auf einen Wendepunkt fokussiert, ähnlich wie in einer klassischen Novelle oder Tragödie, mit dem wichtigen Unterschied aber, dass die Proportionen der Textsegmente einem ganz anderen Gestaltungsprinzip folgen. Hier werden nämlich alle Strukturelemente auf den Schlusseffekt gerichtet, der eine Schicksalswende für Esther und für ihr Volk bedeutet. Die Spannung ergibt sich aus der Frage, wie der König auf die Vermittlung seiner Frau reagiert. Denn das Risiko ist für Esther ungeheuer groß:

⁴³⁸ Höchst aufschlussreich ist die ‚Parallel-Interpretation‘ von Ingeborg Arlt, in der die Schriftstellerin dem Leda-Gedicht Rilkes das von Gertrud Kolmar gegenüberstellt. „Voreingenommen“, wie sie selbst gesteht, wird Rilkes Werk mit ätzender Ironie ‚erledigt‘. Zu der hier zitierten Textstelle lautet z. B. ihr Kommentar: „Es gibt also auch einen Widerstand gegen den Widerstand, und zwar die Verwirrung? [...] Allerdings: Besonders gut scheint’s der Leda bei dem Gott nicht zu gehen, da ihre Hand immer schwächer wird in einer Situation, die, bei genießendem Beteiligtsein, eine Erhöhung des Muskeltonus bewirkt...“ Arlt (1996), S. 138. Für „aufschlussreich“ halte ich die selbstgefällige Pointierung, die vom Textverständnis eher entfernt als ihm näher bringt.

⁴³⁹ S. Kahl (1999), S. 78.

Um ihre Bitte im Interesse ihres Stammes dem König vorzutragen, muss sie nämlich das Gebot verletzen, dass niemand uneingeladen vor den König treten darf. Wer gegen dieses Gesetz verstößt, soll mit seinem Leben büßen. Die biblische Nacherzählung kulminiert deshalb in zwei Sätzen, welche die zwei Achsen des Textes bilden. Die erste Aussage formuliert das Verbot am Ende der zweiten Strophe: „*Den zu schauen, / an dem man stirbt, wenn man ihm naht.*“ Der zweite Satz löst dagegen im Schlussteil die Spannung auf, indem er die Gnade des Herrschers andeutet: „*Er rührte sie mit seines Szepters Spitze*“. Die Textstruktur gliedert sich in drei größere Segmente, die je eine Periode beinhalten. Das Eingangssatzgefüge (1. und 2. Strophe) schildert die sorgfältige Vorbereitung der Königin auf das Treffen mit ihrem Mann. Sowohl die Märchenzahl sieben als auch die Metaphorik der Verschönerungszeremonie heben die Außergewöhnlichkeit und Wichtigkeit der Situation hervor: „*Die Dienerinnen kämmten sieben Tage / die Asche ihres Grams und ihrer Plage / Neige und Niederschlag aus ihrem Haar*“. Einzigartig ist die Verknüpfung des sinnlich-konkreten Bildes von dem rituellen Kämmen mit dem höheren Ziel, dem die ganze Zauberkraft der Frau dienen soll. Deshalb wird der Blick nicht nur auf die äußere Erscheinung der Königin konzentriert, sondern auch auf ihre innere Verfassung, welche Esther in dem entscheidenden Augenblick ebenfalls braucht. In der Fortsetzung des ersten Teils, in der Aufbruchsituation, wird die drohende Gefahr durch das Todesmotiv in Ausdrücken „*wie eine von den Toten*“ und „*an dem man stirbt*“ heraufbeschworen. Die Königin ist sich des Wagnisses völlig bewusst, deshalb ihre körperliche Schwäche, die während der ganzen Zeit nur mit Hilfe der Dienerinnen zu überwinden ist. Sie ist „*gelegt auf ihre Kammerfrauen*“, heißt es in der zweiten Strophe, und in der letzten Verseinheit wird ihre Kraftlosigkeit noch deutlicher zum Ausdruck gebracht: „*empfang die rechte von den Dienerinnen / die Schwindende und hielt sie zu dem Sitze*“. Der zweite Teil (3. bis 5. Strophe) stellt gleich mit dem Auftakt kontrapunktartig Ahasveros in den Mittelpunkt, ohne dass seine Gestalt hier erscheinen würde. Seine Ausstrahlungskraft lässt jedoch schon seine Anwesenheit spüren: „*Er glänzte so, daß sie die Kronrubine / aufflammen fühlte, die sie an sich trug*“. Es sind aber nicht nur die unbegrenzte Macht und der überwältigende Glanz des persischen Herrschers, welche die Königin blenden, sondern viel mehr seine Erscheinung: „*sie füllte sich ganz rasch mit seiner Miene / wie ein Gefäß und war schon voll genug*“. Diese völlige Ergebenheit der Frau und ihre Angst vor dem Ausgang ihres gewagten Schrittes erreichen ihre wahrhaft dramatisch aufgebaute Zuspitzung in der fünften Strophe. Das Reimspiel „*Steinen*“ – „*Scheinen*“ drückt summarisch das ungleiche Verhältnis zwischen dem König und der Königin, also zwischen Mann und Frau aus. Während Esther sich anstrengt, mit Schmuck behängt die Gunst des Herrschers zu gewinnen, bedeutet das pure Sein des Königs eine schwere, belastende

Herausforderung für sie. Die abschließende Texteinheit (6. und 7. Strophe) macht diesen Unterschied in der Machtverteilung noch deutlicher. Die Begegnungsszene zeigt die Beiden aus dem Blickwinkel der Frau, die den König „aufruhend auf dem Thron von Turmalin, / sich türmen sah, so wirklich wie ein Ding“. Die physische und geistige Erhöhung des Mannes Esther gegenüber erweist sich auch in den Gesten der Schlusszeilen, welche die traditionelle Rollenverteilung demonstrieren: „Er rührte sie mit seines Szepters Spitze: / ... und sie begriff es ohne Sinne, innen.“ Obwohl das Gedicht anscheinend nur die Ungleichheit des Königspaares – den aktiven, gebenden Mann und die passive, nehmende Frau – darstellt, weist die Textsymbolik doch weit darüber hinaus, indem sie in ihnen die verwirklichenden Mittel eines höheren, transzendentalen Ziels ahnen lässt. Denn sowohl das Substantiv „Ding“, mit dem der König identifiziert wird und das bei Rilke die authentische Daseinsform verkörpert, als auch das Adverb „innen“, das die Tiefe der Wahrnehmung bei Esther andeutet, lösen die gesellschaftliche Diskrepanz zumindest auf der Ebene der göttlichen Berufung auf.⁴⁴⁰

Eine entscheidende Rolle spielt in der ästhetischen Wirkung des Gedichtes die Zeitstruktur der Textwelt, die die Spannung der ganzen Situation bis zum Ende aufrechterhält. Der wichtigste Faktor dabei ist wohl die Vergegenwärtigung der Geschehnisse, die trotz des konsequent gebrauchten ständigen Präteritums die Illusion der Gegenwart erweckt. Die Plötzlichkeit des Beginns in *medias res* fokussiert gleich auf die Vorbereitungsszene, deren zeitliche Länge – angegeben mit der magischen Zahl „sieben“ – dagegen zugleich eine Verzögerung des unerwarteten Besuches ausdrückt. Mit dem Hinweis auf die Wendung – „dann aber war / die Zeit gekommen“ – beginnt der eigentliche Auftritt der Königin, der sorgfältig choreographiert ist. Die zeitliche Verschleppung der episodenhaften Situationen hat eine zusammengesetzte Funktion. Einerseits stellt sie die Feierlichkeit und Wichtigkeit der ganzen Zeremonie dar, die zu dem höfischen Ritual gehört, das die Königin gerade jetzt verletzen wird. Andererseits macht das verlangsamte Berichtstempo die innere Spannung Esthers sichtbar, die sie während dieser Zeit erfüllt. Der Weg zum König im Palast scheint unendlich lange zu sein. Das iterative Verb „Sie ging und ging“ zeugt zumindest vom endlosen Gehen Esthers, bis „sie endlich, fast von nahe, ihn“ erblickt. Die unterschiedlichen Formen der Zeitangaben folgen der Dynamik der Perspektivierung, in der die Außensicht und die Innensicht an manchen Stellen auf- oder ineinander geschoben werden. Es ist auffallend, dass das Gedicht nicht einmal andeutet, worum es beim Ansuchen Esthers eigentlich geht. Es fällt kein Wort von dem historischen Hintergrund, von dem Wesen der biblischen Geschichte, davon nämlich, dass die

⁴⁴⁰ Zum Vergleich „so wirklich wie ein Ding“ s. Bradley (1976), S. 240.

Königin, die ihre jüdische Herkunft vor dem persischen König Ahasveros verheimlicht hat, von ihrem Onkel Mordechai erfährt, es drohe dem jüdischen Volk, das im persischen Reich als Minderheit lebt, ein Massenmord, und deshalb versucht, den König von dieser Untat zurückzuhalten. Wie die Vorgeschichte so wird auch die Nachgeschichte des schicksalhaften Ereignisses bei Rilke verschwiegen.⁴⁴¹ Der Grund dafür ist wahrscheinlich auf mehrere Komponenten zurückzuführen, die das dichterische Weltbild Rilkes bestimmen – nicht nur in diesem Gedicht.

Es lohnt sich, die bedeutendsten wirkungsästhetischen Faktoren zu erwähnen, die aufgrund der Textstruktur verifizierbar sind. 1. Da der ganze historische Kontext als bekannt betrachtet werden kann, bietet das Nacherzählen kein innovatives Moment. 2. Dazu kommt die poetische und rhetorische Wirkung, dass die Spannung mit dem Weglassen der historischen Zusammenhänge wesentlich erhöht wird. Ähnlich wie die Balladen folgen auch manche Rilke-Gedichte einer eigenständigen narrativen Verfahrensweise, in der die Auslassungen eine wichtige Rolle spielen. 3. Dass auf das *Alte Testament* explizit nur im Titel Bezug genommen wird, ermöglicht die Vertiefung und Verallgemeinerung einer schicksalsvollen Situation, deren psychische Momente durch Gestenbewegungen versachlicht werden. 4. Diese souveräne Perspektivierung entschärft zugleich den religiösen Charakter des Textes, ohne dass sie ganz auf ihn verzichten würde. Die Beibehaltung der biblischen Quellen zeugt nicht nur von der organischen Verbindung des Dichters zur europäischen Kulturtradition, sondern auch von seiner ambivalenten Beziehung zur christlichen Religion, in der sich die überlieferte Huldigung mit dem modernen Auflehnsgeist der Nietzsche-Zeit auf eigenartige Weise vermischt. 5. Die Reduktion der biblischen Geschehnisse im Wesentlichen auf eine Situation entspricht ferner auch dem hier dominierenden visuellen Gestaltungsprinzip, das die Begebenheiten und Gesten der Situation nur darstellt, anstatt sie zu erklären und zu reflektieren. So enthält die Textwelt manche bildhaften Elemente, die sie der Darstellungsweise der bildenden Kunst verwandt machen, ohne dadurch das Eigengesetz eines literarischen Werkes zu verlieren.

⁴⁴¹ Alfred Behrmann bemängelt gerade diese Aussparung der historischen Hintergründe: „Es fällt auf, daß Esther bei ihm in keiner Verbindung zu ihrem Volk erscheint. Sie handelt allein, auch wo die Bibel ihr Handeln ausdrücklich mit dem der übrigen Juden verbindet, wie vor allem beim gemeinsamen Fasten. Das Augenmerk gilt ihr als einzelner: es ist allein auf die Vorbereitung und den Ablauf ihres Ganges gerichtet, nicht auf dessen Bedeutung.“ Als wenn der Verfasser selbst mit diesem Vorwurf nicht ganz zufrieden wäre, fügt er als „Rechtfertigung“ hinzu, dass die erlesene Dinge „nicht um ihrer selbst willen zusammengetragen seien, sondern um den Rahmen für das Eigentliche, die Darstellung von Esthers Überwältigung durch die *Macht* des Königs, zu bilden.“ Behrmann (1992), S. 50–51. Diese kritische Einstellung zum Gedicht zieht anscheinend den ästhetischen Gewinn und die semantische Bedeutung des Werkes weniger in Betracht.

Erwähltheit durch Verwandlung

Auch im Gedicht *Mohammeds Berufung* (I, 582) wird ein Begebnis erzählt, das sich – ähnlich wie in einer klassischen Novelle – auf einen Wendepunkt konzentriert. Die Dominanz der narrativen Elemente ist mit dem Vorhandensein von mehreren gattungsspezifischen Komponenten der Epik zu erklären. Hier wird erstens eine Geschichte aus zeitlicher Ferne heraufbeschworen, die eine distanzierende Haltung und somit eine Erzählposition in dritter Person verlangt, was allerdings den Erlebnischarakter des Textes keineswegs vermindert. Der affektive Beginn in medias res verschafft nämlich eine (virtuelle) Gegenwartssituation, die trotz des Präteritums, das in mythischer Vergangenheit Geschehene in einen miterlebbareren Vorgang verwandelt. Zweitens unterstützt auch die balladenartige Raffung das epische Gepräge des Textes, indem es seine sich aus der Situation ergebene Spannung erhöht.

Da aber als in sein Versteck der Hohe,
 sofort Erkennbare: der Engel, trat,
 aufrecht, der lautere und lichterlohe:
 da tat er allen Anspruch ab und bat

bleiben zu dürfen der von seinen Reisen
 innen verwirrte Kaufmann, der er war;
 er hatte nie gelesen – und nun gar
 ein solches Wort, zu viel für einen Weisen.

Der Engel aber, herrisch, wies und wies
 ihm, was geschrieben stand auf seinem Blatte,
 und gab nicht nach und wollte wieder: Lies.

Da las er: so, dass sich der Engel bog.
 Und war schon einer, der gelesen hatte
 und konnte und gehorchte und vollzog.

Das Werk gliedert sich in drei Teile, die drei Phasen des außergewöhnlichen Ereignisses darstellen. Die ersten zwei Strophen zeigen die wunderbare und zugleich wunderliche Begegnung des Engels und Mohammeds, den Besuch des göttlichen Boten bei dem einfachen Kaufmann. Die Darstellung der ausnehmenden Situation hebt den Unterschied zwischen den beiden Personen hervor, die die zwei Sphären repräsentieren: die himmlische und die irdische. Die Attribute des Engels „der Hohe, / sofort Erkennbare“ verweisen gleich im Auftakt einerseits auf seine Aufsehen erregende Person, andererseits auf seine innere (moralische) Größe, die seine Erscheinung ausstrahlt: „aufrecht, der lautere und lichterlohe“. Ihm gegenüber erweist sich der Kaufmann als zu weit unterlegen. Er wird als ein „von seinen Reisen / innen verwirrte[r]“ Mensch bezeichnet, der „nie gelesen“ hatte. Die

paradoxe Bemerkung in der Schlusszeile des zweiten Quartetts – „ein *solches* Wort, zu viel für einen Weisen“ – deutet jedoch schon das Verwandlungspotenzial des einfachen Menschen an, jene innere Fähigkeit und Bereitschaft, die es ihm ermöglichen, die göttliche Berufung zu erfüllen. Aus dieser Sicht erscheint das Adjektiv „verwirrte“ nicht mehr als Anzeichen der Ratlosigkeit, sondern als Merkmal eines produktiven Gärungszustandes bzw. Reifeprozesses, der dem heuristischen Moment der Erwählung gesetzmäßig vorangeht, der ihn spirituell quasi vorbereitet. Die Konfusion, die infolge der, während der Reisen gesammelten Erfahrungen entstanden ist, bedeutet also die Folge jenes inneren Kampfes, in dem die herkömmlichen und erstarrten oder sogar rein äußerlichen religiösen Ideen mit einer Ahnung von höherem Gottesglauben konfrontiert und überprüft werden. Wenn der ungebildete Mann also der „Weise“ genannt wird, dann wird gewiss schon diese geistige Vorbereitung und Läuterung in Betracht gezogen. Der paradoxe Ausdruck nimmt so zugleich eine Art Erklärung für die eine Schicksalswende bringende Erleuchtung des zukünftigen Propheten vorweg und deutet motivisch die Vollendung der göttlichen Offenbarung an.

Die zwei Terzette stellen – kontrapunktartig – den Engel und den Kaufmann einander gegenüber. Das erste Terzett schildert die herrisch hartnäckige Vollführung der göttlichen Aufgabe des Engels, die eine enorme Herausforderung für den Kaufmann bedeutet, während das zweite Terzett, das gleichzeitig den Abschlussteil des ganzen Gedichtes bildet, die Umkehrung der Rollenpositionen der beiden Repräsentanten zeigt, die aus der Erhöhung des Erwählten folgt. Die ganze Szene wird durch die Schicksalhaftigkeit umwoben. So erhält der Satz: der Engel „wies / ihm, was geschrieben stand auf seinem Blatte“, der sich auf die Heilige Schrift bezieht, unwillkürlich auch die Konnotation der höheren Bestimmung, die der einfache Mensch nur zögernd annimmt. Die Schlussstrophe fokussiert auf den Augenblick der Verwandlung und Erhöhung: „Da las er: so, daß sich der Engel bog.“ Die plötzliche innere Erleuchtung befähigt den Ungebildeten, das Wort Gottes nicht nur zu „lesen“, sondern auch in seiner vollen Tiefe zu verstehen. Die Erfahrung Gottes durch die unmittelbare Berührung mit seinem Erzengel Gabriel bedeutet nicht nur im Leben des Kaufmanns eine absolute Wende, sondern auch in der islamischen Religion. Deshalb ist es erklärlich, warum sich sogar der Engel bog, denn dieser hat zwar Mohammed die Offenbarung Gottes vermittelt, der Erwählte hatte aber die glorreiche Mission, die mächtigen Worte Gottes im Volke zu verbreiten. Als authentischer Verkünder Gottes ist er nicht mehr der vom Engel vorher noch vollkommen eingeschüchterte Unwissende, sondern „war schon einer, der gelesen hatte / und konnte und gehorchte und vollzog“. Die Textperspektive hebt mit dieser zusammenfassenden Bewertung das Gegenwartserlebnis auf und rückt die einmalige Geschichte Mohammeds in ihre mythisch-historische Ferne.

Der Titel des Gedichtes bezeichnet genau den Aspekt, der für den Dichter aus der Geschichte Mohammeds wichtig ist: das einmalige Moment der Erwähltheit.⁴⁴² Das erklärt auch, warum kein Wort von dem religiösen Inhalt fällt und warum wir nichts davon erfahren, was der von Gott Erkorene gelesen hat. Es bleibt – wie ein Geheimnis – verschwiegen. Obwohl die göttliche Lehre im Koran jedem zugänglich ist, erscheint hier das heilige Wort unvermittelt. Die ganze Szene erhält so eine weitere Konnotation der Einweihung, die – im Gegensatz zum Wesen der Offenbarung – anstatt das heilige Wort jedem kundzugeben, es vielmehr verschleiert. Die religiöse Mystik ist hier anscheinend mit artistischer Esoterik verbunden, in der dem Propheten, dem Eingeweihten, ähnlich wie dem Fin-de-Siècle-Dichter die Enträtselung der größten Geheimnisse des Lebens als sein Privileg vorbehalten wird. Denn die Lösung „wird den vielen nie und nie durch rede / Sie wird den seltenen selten im gebilde.“⁴⁴³ Diese Zeilen aus dem Gedicht *Der Teppich* Stefan Georges beleuchten genau jene Künstlerattitüde, die vor allem den Symbolisten eigen war. Das Motiv der Erwähltheit spielt aber auch in der Lyrik Rilkes eine entscheidende Rolle – und zwar in zweifacher Hinsicht. Einerseits im sakralen Sinne, so wie wir das bei den alttestamentarischen Prophetengestalten erfahren, andererseits in den Künstler- bzw. Schöpferfiguren. Was die beiden Menschen- und Schicksalstypen miteinander verbindet, das sind die höhere Bestimmung und die außergewöhnliche Fähigkeit, die den Erwählten trotz aller gewaltigen Hindernisse zur Erfüllung ihrer Berufung verhelfen.

Entfremdung durch Entführung

Aus einer ganz anderen, einer negativen Perspektive wird die Schicksalswende einer Liebesgeschichte im Gedicht *Die Entführung* (I, 578) hervorgehoben. Das Werk stellt die in der Rilke'schen Lyrik häufig vorkommende Grenzsituation dar, die den beklemmenden Augenblick unmittelbar nach einem schicksalsvollen Ereignis fixiert, in dem auf den Entscheidungsmoment Verunsicherung und Zweifel folgen. Die paradoxe Lage, in der sich ‚die Entführte‘ befindet, besteht darin, dass sie gerade nach dem mutigen Schritt, als sie eine ‚zärtliche Bestätigung‘ über die Gerechtigkeit ihrer illegitimen Tat erwarten könnte, nur das bestürzende Gefühl der Entleerung und Entfremdung erfährt. So klingt der Abschlusssatz – „Ichbinbeidir“ – als tragisch-ironische Verhöhnung einer trügerischen Liebeserwartung. Die Kluft zwischen Hoffnung und Enttäuschung wird durch die balladenhafte Strukturierung des Textes vertieft. Die ausschlaggebende Rolle der epischen Elemente schafft Distanz und erhöht dadurch die Wirkung der Objektivität, während die

⁴⁴² „Man wird dieses Berufungs-Gedicht [...] auch im Kontext von Rilkes Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Berufung des Künstlers‘ zu lesen haben.“ Kuschel (2002), S. 87.

⁴⁴³ George (1984), S. 190.

Fokussierung – die Geschichte wird aus der Sicht der Frau vorgetragen – die eindeutige Parteinahme des Dichters verrät. Die Spannung, die sich sowohl aus den äußeren Begebenheiten als auch aus den inneren Regungen ergibt, wird auf allen Ebenen des Gedichtes ausgetragen. Die romantische Rahmensituation der Entführungsszene steht in krassem Gegensatz zum psychologischen Realismus der Ernüchterung. Die kurz auftauchenden Kulissen und Requisiten einer vergangenen Welt (Park, seidene Leiter) täuschen eine Illusion vor, die gleichzeitig zerstört wird. Denn diese spätoromantische Fin-de-siècle-Inszenierung entspricht zwar dem Aristokratismus und Exotismus der ‚Jugendstilromantik‘, bedeutet aber zugleich deren Überholung. Die Betonung liegt nämlich in den subtilen Ereignissen der inneren Welt der Frau, die sich plötzlich – infolge einer Grenzsituation – nicht nur mit dem Anderen, mit dem Geliebten, sondern viel mehr mit sich selbst, mit ihren eigenen Gefühlen konfrontieren muss. Die meisterhafte Verbindung der äußeren und inneren Welt gleich im Auftakt hat eine mehrfache Funktion: Sie dient als Vergleich sowie als Motivation und Erklärung. Mit dem Bild der heraufbeschworenen Sturmnacht wird der innere Kampf der abgehetzten Seele gedeutet. Der quälende Zwang, zwischen der Geborgenheit und Liebe des Elternhauses und einer noch kaum bekannten Leidenschaft wählen zu müssen, die gänzliche Verunsicherung des Wendezustandes sowie die Gewissensbisse, die das undankbare Kind erfüllen – all diese Qualen sind im kosmischen Vergleich ausgedrückt: „keine Sturmnacht hatte gewiß / den riesigen Park so in Stücke gerissen, / wie ihn jetzt ihr Gewissen zerriß“.

Das Eingangsbild gewährt uns aber gleichzeitig einen kurzen Einblick in die innere Beschaffenheit der Frau, die als Kind schon die elementaren Erlebnisse unmittelbar erfahren wollte.

Oft war sie als Kind ihren Dienerinnen
entwichen, um die Nacht und den Wind
(weil sie drinnen so anders sind)
draußen zu sehn an ihrem Beginnen [...]

Weitersuchende Neugier und Abenteuerlust sind gewiss auch wichtige Motivationen zu ihrem kühnen Schritt. Und weil wir zunächst gerade diese Momente aus dem Leben der Entführten kennen lernen, können wir darauf schließen, dass sie für ihren autonomen Entschluss schwerwiegender waren als die Liebe selbst, der wir hier bloß in ihrer negativen Prägung begegnen. Genauer: die Liebe wird in diesem Werk aus einer ganz ungewöhnlichen Perspektive betrachtet. Sie wird nämlich nicht als alles besiegende Leidenschaft gefeiert, sondern als Erfüllung eines Erkenntnisprozesses. Die klischeehafte ‚romantische Begebenheit‘ wird so in eine existenzielle umgedeutet. Der Augenblick der Entscheidung und ihre Folgen sind wichtiger als der Beweggrund. In dieser Hinsicht kann der Titel irreführend sein. Die Betonung liegt keineswegs auf der Ver- und Entführung eines

unschuldigen Geschöpfes, das zwar eingewilligt hat und immerhin passiv die Geschehnisse miterlebt. Auf diese traditionelle Rollenbestimmung weisen nämlich nur zwei Zeilen hin: „da er sie nahm von der seidenen Leiter / und sie weitertrug, weiter, weiter...“ Überall wird sonst die Aufmerksamkeit auf das Schicksal der Entführten gelenkt, und die verbalen Wiederholungen heben nur ihre Empfindungen hervor: „Und sie roch ihn“, „Und sie fand ihn mit Kaltem ausgeschlagen“. Ihre tragische Einsamkeit, dass sie sich nur in sich zurückziehen kann, verraten die Gesten: „Sie kroch in ihren Mantelkragen / und befühlte ihr Haar“.

In der rhetorischen Gestaltung finden wir zwei größere Einheiten mit zwei Abschlüssen und zwei (äußeren) Ruhepunkten. Der erste Teil schließt das Leben des Mädchens bis zur Zeit der Entführung in sich und bildet einen einzigen langen Satz. Die Periode wird – auch typographisch markiert – in drei Sequenzen geteilt. Die erste hebt das Kindheitsereignis hervor, das häufig vorgekommene nächtliche ‚Entweichen‘, das zugleich die spätere ‚Liebesflucht‘ aus dem Elternhaus motivisch vorwegnimmt. Die zweite Sequenz beinhaltet den Augenblick der Entführung, die das Schicksal des Mädchens in das Unbekannte wendet. Die Wiederholung „weiter, weiter“ drückt die allmähliche Entfernung vom Elternhaus aus, während die drei Punkte schon die verhängnisvollen Folgen andeuten, indem sie sie durch vorläufiges Verstummen verschweigen. Die dritte Sequenz stellt die Vollendung der geheimen Flucht als unwiderrufliche Tat fest. Die drei Segmente sind von unterschiedlicher Länge: das erste besteht aus sieben Zeilen, das zweite aus zwei Zeilen und das dritte aus einer einzigen. Diese rhythmische Anordnung beschleunigt das Tempo stufenweise bis zum Ende des Satzes. Auf der syntaktischen Ebene drückt die Opposition von getrennten Satzteilen und Enjambements das Spannungsverhältnis aus. Die drei Sequenzen sind zwar voneinander mit Zeilenauslassungen betont abgesondert, die Zeilensprünge verbinden sie jedoch zugleich. Diese entgegengesetzte Dynamik ist so eine adäquate Ausdrucksmöglichkeit der inneren Zerrissenheit der Entführten. Der zweite Teil vergegenwärtigt die unmittelbare Fluchtsituation, die bittere Erfahrung der Frau über die Angst und Einsamkeit. Die typographische Form und die Segmentierung sind dem ersten Teil ähnlich, nur die größeren Zeilenabstände fehlen, und die drei Sequenzen folgen einander auf komprimierte und reduzierte Weise. Der dreifache Anlauf, der je einen Satz in sich hat, zeigt die Erschrockenheit der Frau aus einer inneren Perspektive. Die sich in einem aufgewühlten Zustand befindenden Seele sieht nur die niederschmetternden Folgen ihrer Tat. Die drei Segmente zählen die einzelnen Stufen ihrer Qual auf: die Angst vor der äußeren Gefahr, die auf die Fliehenden lauert; die schockierende Erfahrung, dass auch der Mann erschrocken ist und so – anstatt sie zu beruhigen – nur ihre Furcht erhöht; und schließlich das ungeheure Erlebnis der doppelten Entfremdung – von dem Geliebten und von sich selbst. Seine Worte – „Ichbinbeidir“ – bedeuten ja nur eine

mechanische Beruhigung, die keine Geborgenheit gewährt, denn diese Aussage ist bloß eine verbale Äußerung. Sie drückt die äußere, formale Tatsache, nicht aber die eigentliche Wahrheit aus. In der Wirklichkeit wird durch den Kontext gerade das Gegenteil bekundet: das Gesagte klingt selbst für die Frau falsch, „fremd“, weil das Geständnis in dem Augenblick, als es ausgesprochen wird, nur eine Quasi-Wunscherfüllung ist: vom Geliebten, der ihr das sagt, fühlt sie sich ja schon entfernt. Das verstärkt auch die typographische Form des Satzes: Das Zusammenschreiben der Satzteile zeigt sogar optisch das verkrampfte In-sich-kehren der verworrenen Seele und die tragische Ironie in den Worten des Mannes.

5.2.2 Zykluskompositionen

Trotz der Themenvielfalt und des Formenreichtums, die das lyrische Werk Rilkes in einer kontinuierlichen Entfaltung und Erneuerung auszeichnen, gibt es mehrere konstante Bestandteile, die in jeder dichterischen Phase vorzufinden sind. Zu ihnen gehören auch die Zykluskompositionen. Die *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* sind zweifellos die bekanntesten Beispiele dafür. Aber unmittelbar in der Nähe der ersten Elegien (im Januar 1912 in Duino) ist der Zyklus *Das Marien-Leben* entstanden, und sogar die zwei Stücke des *Requiem*s gehören kompositorisch zusammen – und zwar nicht nur wegen der gemeinsamen Überschrift, welche die thematische Übereinstimmung der beiden Werke hervorhebt. Wenn wir nämlich ihre Genese in Betracht ziehen, fällt gleich auf, dass sie zwar unmittelbar nacheinander geschrieben wurden (im Spätherbst 1908), die biographischen Anlässe mit ihrer Entstehungszeit jedoch weniger zu tun haben: Das *Requiem für eine Freundin* setzt der Malerin Paula Modersohn-Becker, die ein Jahr früher gestorben ist, ein literarisches Denkmal, während das *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* an den schon zwei Jahre zuvor verstorbenen jungen Dichter erinnert. Die ursprünglichen, persönlichen Beweggründe fungieren nur als äußere Impulse; die ästhetische Kohärenz, die die eigentliche Grundlage jeder Zykluskomposition bildet, ist auch hier der entscheidende Faktor. Auch wenn die Gedichtzyklen im Frühwerk und in der mittleren Schaffensperiode Rilkes nicht so dominant wie im Spätwerk sind, ihr häufiges Erscheinen weist schon im Jugendwerk auf Konstruktionsmethoden hin, die von dem reifen Dichter beibehalten werden.

Diese Untersuchung versucht, einige Formen der Zykluskompositionen näher zu beleuchten, und nimmt dabei Bezug auch auf solche Gedichtgruppen, die auf den ersten Blick nicht als Zyklenreihen erscheinen. Nach der Strukturierung gibt es nämlich zwei Arten von Gedichtkreisen in der Lyrik Rilkes. Zu der einen gehören jene Gedichtzyklen, die traditionell alle wesentlichen Merkmale dieser Gattung aufweisen: Sie sind unter einen gemeinsamen Titel geordnet, sie stehen in einem engen

thematischen Zusammenhang, ihre Einzelstücke erweitern die Grundthemen bzw. -motive nicht nur durch Abwandlungen, sondern auch durch die Ideengestaltung als Gesamtheit. Aufgrund dieser Kriterien sehen wir, dass sehr viele Gedichtreihen ihnen entsprechen, mit Ausnahme eines einzigen, nämlich des Zyklustitels, dessen Vorhandensein aber eher einen formalen Aspekt darstellt. Neben den Gedichtzyklen *par excellence* finden wir also manche Gedichte, die sich nicht bloß durch ihre motivische Zusammengehörigkeit auszeichnen, sondern auch durch ihre strukturelle Bedingtheit, die den Einzelwerken in ihrer zyklusartigen Verbundenheit weitere poetische Qualitäten hinzufügt. Man kann allerdings nicht immer klare Grenzen ziehen zwischen diesen einen Zyklus bildenden Gedichtgruppen und den Gedichtreihen, in denen die Einzelwerke in erster Linie nur thematisch bzw. motivisch miteinander verbunden sind. Trotz dieser Schwierigkeiten ist es wichtig, auch die so genannten zyklusartigen bzw. zyklusähnlichen Strukturen näher zu untersuchen, weil sie uns wichtige Erklärungen hinsichtlich der Gestaltungsprinzipien in der Lyrik Rilkes geben können.

Im Folgenden möchte ich die Zykluscompositionen aus der frühen und mittleren Periode vor allem aus der Sicht der Perspektivierung bzw. Fokussierung und der Rhetorizität näher untersuchen. Diese frühen Gedichte, die in der Literaturgeschichte eher nur als ‚Fingerübungen‘ gelten, zeigen schon sichtbare Ansätze zu den ‚großen Gedichten‘. Zu ihnen gehört die poetische Neigung Rilkes zu „Gedicht-Kreisen“, um seine eigene Benennung zu verwenden. So zeigen manche Texte aus dem Band *Larenopfer* schon, dass der Dichter beinahe systematisch seine jeweilige Umgebung in seiner Lyrik bearbeiten will. Die Einzelbilder können nicht das Gesamterlebnis vermitteln, deshalb werden die ‚Dinge‘ auch in ihrer räumlichen Anordnung verewigt. In anderen Fällen sind die Zyklusstücke in zeitlicher Reihenfolge geordnet, um der historischen Wahrheit Genüge zu leisten. (*Die Zaren. Ein Gedicht-Kreis*, 1899-1906). Dieser Empirismus erschöpft sich aber nicht einmal bei dem jungen Poeten in einer bildlichen Bestandsaufnahme. Immer, wenn auch in unterschiedlichem Maße, weisen die Texte über den Wahrnehmungshorizont hinaus. Anfangs finden sich die reflexiven Vertiefungen noch innerhalb des Motivbestands und der Ausdrucksformen der Fin-de-siècle-Literatur, später führen sie aber immer weiter in die souveräne Symbolwelt des Dichters hinein. Die zwei Bände *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* enthalten beide Grundtypen der Gedichtreihen. Zur offenen Form gehören der ‚Kathedralen-Zyklus‘, der Venedig-Sonettzyklus und der flandrische Gedichtkreis, während die geschlossene Zyklusform das frühe Venedig-Gedicht, *Die Stimmen* und *Die Parke* repräsentieren.

Geschlossene Zyklusformen

Der Zyklus *Die Parke* (I, 552), zwischen dem 9. und 17. August 1907 in Paris entstanden, besteht aus sieben Teilen und exemplifiziert vielleicht am besten, dass die Einzelstücke an sich ganz andere Wertstrukturen darstellen als die Ganzheit der Gedichtreihe. Während nämlich die einzelnen Glieder über unterschiedliche Stimmungen und Impressionen des lyrischen Ichs reflektieren, zeigt das ganze Zykluswerk einen deutlichen Umwertungsprozess auf, in dem sich das Herrliche, das Beständige in Verfall und Verwesung verwandelt. So zeichnet sich aus dem Gesamtwerk das symbolische Bild des menschlichen Lebens ab. Da aber die Zykluskomposition zugleich auch eine Korrelation zwischen den Teilelementen herstellt, können wir auch den Zyklustext nicht nur ‚linear‘ lesen, denn die Wechselwirkung bedeutet ja auch eine ständige rückläufige Bezugnahme. So erscheint in der Parksymbolik dieses Gedichtkreises ein komplexes Bild über die Möglichkeiten und Grenzen des menschlichen Lebens selbst.⁴⁴⁴

Warum sollten gerade die Parks unser Dasein beleuchten? Weil sie Schöpfungen sowohl der Natur als auch des menschlichen Geistes sind.⁴⁴⁵ Sie bilden also ein Stück der domestizierten Natur. In dieser Komplexität ihrer Eigenschaften werden die Parks gleich im ersten Stück vorgestellt:

Unaufhaltsam heben sich die Parke
aus dem sanft zerfallenden Vergehn;
überhäuft mit Himmeln, überstarke
Überlieferte, die überstehn [...]

Die Pluralform sowohl im Titel als auch in der ersten Zeile drückt unmissverständlich die Verallgemeinerung aus, dass es sich hier nicht um eine konkrete Parkanlage handelt, sondern um die Veranschaulichung jener überwältigenden Schönheit, die sich aus der Zusammenwirkung der Naturpracht und der menschlichen Größe ergibt. Die Mehrzahl verweist zugleich auf die ständige Erneuerung, auf die wiederbelebende Kraft, welche die Natur und das menschliche Bestreben gleichermaßen bezeichnet.⁴⁴⁶ So trotzen beide unaufhörlich dem Vergehen, und gerade diese Lebensdynamik vermehrt „den unerschöpflichen Erlös / königlicher Größe“.⁴⁴⁷ Das Attribut „königlich“ steht für den maßlosen Ehrgeiz der Monarchen, die ihre Vorgänger mit neuen größeren

⁴⁴⁴ Corbet Stewart sieht im Zyklus schon eine Art Vorwegnahme der *Elegien*: “The theme [...] is one of the important themes of the Elegies - the ironic tension between the immediacy of experience and the fact of its transience, and the attempt to resolve that tension in a metaphorical transformation of the temporal into the spatial.” Stewart (1966), S. 239.

⁴⁴⁵ Auf diesen zweifachen Ursprung weist auch Park (2008), S. 158 hin.

⁴⁴⁶ „Die dominierende Bewegung des Gedichts ist die Vertikale. Die Parke heben sich aus dem Vergehen als Überstehende“. Müller (2004), S. 306.

⁴⁴⁷ S. Bradley (1976), 140f.

und pompöseren Bau- und Parkanlagen übertreffen wollten, und zugleich für die gewaltige Erneuerungsfähigkeit der Natur.

Nach diesem reflektierten Monumentalbild stellt der zweite Teil ein konkret vergegenwärtigtes Parkmilieu dar. Mit dem selbstanredenden Hinweis „trittst du“ wird eine scheinbare Hic et nunc-Situation geschaffen, in der auf einen Gartenteil fokussiert wird. Der im ersten Stück auch mit einem Reimpaar betonte Gegensatz „Vergehn“ und „überstehn“ wird im zweiten Stück variiert, indem der „abgetrennte[n] Zeit, die allein vergeht“, die immerwährenden Steine entgegengestellt werden. Der Einbezug des Menschen in die zeitlose Welt erfolgt durch seine erwartungsvolle Bereitschaft und durch die personifizierte Geste des Wassers, dessen Triefen ihn schon „zu den Seinen zählt“. Als letzter Schritt findet die Identifikation statt, in der das als „Du“ angesprochene Textsubjekt seine Zugehörigkeit wahrnimmt und annimmt: „Und du fühlst dich unter Steinen / die hören, und rührst dich nicht.“⁴⁴⁸

In den nächsten drei Teilen (III.-V.) tritt das virtuelle Subjekt völlig zurück, um seinen Platz dem Betrachter zu übergeben, der in den Parks die heimlichen Spuren der Könige heraufbeschwört, die gezähmte Natur schildert und über die „niemals ganzgegläubte[n] Götter“ nachdenkt. Die Teiche, in denen die Geheimnisse einer verschwundenen Welt noch immer verschlossen sind, überlebten die Könige, auf die sie als zeitlose Dinge – ähnlich wie die Steine – insgeheim noch immer warten. Wie sehr die erlauchten Hoheiten einst die Welt beherrschten, zeigt das vierte Stück. Die Natur selbst hat sich nämlich den Gesetzen der Könige gefügt. Die Götter, die die Parks noch immer bewohnen, waren zwar niemals „ganzgegläubt“, man konnte sich aber unter ihnen verbergen – ein plausibles Bild, dessen Symbolik auch wichtig ist. Mit einer kaum versteckten Ironie wird ja die heikle, zweideutige Rolle der Götter, die sich unter „elegante[n] Pseudonyme[n]“ verbergen, angedeutet. Die Religion entpuppt sich hier als Vorwand, von dem auch diejenigen Gebrauch machen, die keine Gläubigen sind.

Im vorletzten Teil (VI.) kehrt das angesprochene Du mit der deiktischen Geste – „Fühlst du“ – in die stilisierte Welt der Parks zurück, die sich als Labyrinth zeigt. Die berauschte Dynamik der künstlichen Formen der Barock- und Rokoko-Gärten, die in einer jugendstilhaften Affinität geschildert wird, stellt die Oszillation von Spiegelbildern in den Teichen als Symbol

⁴⁴⁸ S. Eppelsheimer (1975), S. 28ff.

schwindelerregender Blendung vor.⁴⁴⁹ So wird hier der Park das Sinnbild aller bezaubernden und rätselhaften Schönheiten, in denen er „zu wolkgigen Abendfeiern / sich in die Himmel schwingt“.⁴⁵⁰

Nach diesem außergewöhnlichen Anblick des himmelstürmenden Lebensrausches folgt im Abschlussteil unerwartet und ernüchternd das Zerrbild all dieser Schönheiten: Jede Metapher weist auf Verfall, Niedergang, Fäulnis und Verderbnis hin:

Immer geht ein feuchter Blätterfall
durch die Luft hinunter wie auf Stufen,
jeder Vogelruf ist wie verrufen,
wie vergiftet jede Nachtigall.

Dass diese düsteren Verse uns nicht das traditionelle Herbstbild präsentieren, davon zeugen die unmittelbar darauffolgenden Zeilen: „Selbst der Frühling ist da nicht mehr gebend, / diese Büsche glauben nicht an ihn“.⁴⁵¹ Um sogar die letzten Illusionen zu zerstören, wird dieser Verfallsschilderung jede Möglichkeit zum Pathos oder zur Elegie genommen, indem dieses Gedicht – und damit der ganze Zyklus – mit einem befremdend prosaischen Bild schließt.

Mit dir weiter rückt ein Bündel Mücken,
so als würde hinter deinem Rücken
alles gleich vernichtet und verwischt.

Die Zykluskomposition stellt eine wellenförmige Bewegung dar, in der die Textdynamik den unterschiedlichen Erlebnissen und Gemütszuständen des impliziten lyrischen Ichs folgt. Durch die zum Teil antithetische Anordnung ergänzen sich die Zykluselemente oder kontrastieren miteinander, können sich aber weder auf der semantischen noch auf der rhetorischen Ebene der Texte aufheben. So bleibt – trotz des nüchtern-bitteren Ausklangs des Gedichtkreises – auch das erfahrene und bejubelte Schönheitserlebnis gültig.⁴⁵²

Das Buch der Bilder ist bis zu dem heutigen Tag ein vernachlässigtes Gebiet in der Rilke-Forschung. Während *Das Stunden-Buch* als die erste lyrische Sammlung Rilkes gerühmt wird, die eine echte ästhetische Qualität aufzeigt, werden die Werke der *Neuen Gedichte* als repräsentative Texte einer neuen Phase im dichterischen Œuvre gewertet. Was dazwischen liegt, ist schwer einzuordnen, höchstwahrscheinlich deshalb, weil es hier weniger Selbstzeugnisse gibt, an denen man sich orientieren könnte, und die Gedichte selbst nicht so eine homogene Einheit bilden wie die

⁴⁴⁹ S. ebd., S. 56f.

⁴⁵⁰ Für eine ausführliche Interpretation dieses Textes s. Park (2008), S. 154ff.

⁴⁵¹ Peter Por hebt nur die „Verwesungsperspektive“ der abschließenden Strophe hervor. Por (1997), S. 288f.

⁴⁵² Vgl. dazu noch: Berendt (1957), S. 292 und Hansen-Glucklich (2016), S. 4.

aus den erwähnten Gedichtbänden. In der Tat stellt *Das Buch der Bilder* zum Teil eine Übergangsform im Wandlungsprozess der Poesie Rilkes dar, weil das lyrische Ich noch in manchen Gedichten beibehalten wird und so zumindest die Redeform von einer zum *Stunden-Buch* zurückführende Kontinuität zeugt.

Viele Stücke aus *Das Buch der Bilder* weisen aber auch schon auf die Versachlichung der ästhetischen Wahrnehmungen der *Neuen Gedichte* hin, gehören sogar schon zu den ‚Dinggedichten‘, die sonst in der Fachliteratur erst den *Neuen Gedichten* zugeschrieben werden. Die Objektivierung durch Entäußerung und ‚Vergegenständlichung‘ ist das wichtigste Merkmal, das zur Überwindung der Sentimentalität des Frühwerkes beigetragen und so zu einer autonomen Poesie geführt hat. Zur ästhetischen Versachlichung gehört auch bei Rilke das Rollenspiel, das nicht nur die Tarnung des Ichs bezweckt, sondern auch die Erweiterung der poetischen Themenbereiche ermöglicht.⁴⁵³ Und hier ist das entscheidende Moment, das *Das Stunden-Buch* von dem *Buch der Bilder* unterscheidet. Im vorherigen Band wird nämlich hauptsächlich eine Rolle gespielt, in dem das lyrische Ich – zumindest formell – immer dieselbe Maske trägt, die des Mönches, im letzteren Band dagegen werden verschiedene Rollen bzw. Situationen vorgestellt, die eine Horizonterweiterung in der Textwelt implizieren.⁴⁵⁴ Das Wort ‚Rollenspiel‘ bedeutet aber zugleich, dass unterschiedliche Rollen auch von derselben Person gespielt werden können. In diesem Fall ist ein integrierendes Medium vorhanden, das den Darstellungen eine innere Kohärenz gewährt. Da Rollengedichte auch einen ansehnlichen Teil der *Neuen Gedichte* ausmachen, ist von einer näheren Bindung zwischen diesem Band und dem vorangegangenen *Buch der Bilder* auszugehen. Obwohl die Gestalten, die die Rolle des lyrischen Ichs einnehmen, ein breites Spektrum des menschlichen Schicksals darstellen, sind sie in der poetischen Welt Rilkes keine Zufallswahlen. Besonders deutlich ist ihre Zugehörigkeit in den Zykluskompositionen, in denen schon die ästhetische Intention auf einen thematischen Zusammenhang hinweist. Ein prägnantes Beispiel dafür bietet der Zyklus *Die Stimmen*, der sich im *Buch der Bilder*, im zweiten Teil des zweiten Buches, befindet.⁴⁵⁵

Der „Gedicht-Kreis“ – wie er vom Dichter genannt wird – enthält zehn Stücke: „Neun Blätter mit einem Titelblatt“ – um wiederum die auktoriale Benennung zu verwenden. Das *Titelblatt* (I, 323) fungiert als Vorwort, das eine Erklärung dafür gibt, warum „die Dürftigen“ hier zu Wort kommen. „Die Reichen und Glücklichen haben gut schweigen, / niemand will wissen was sie sind. / Aber die

⁴⁵³ Zu Recht schreibt Käte Hamburger über diese Texte: „Es sind Rollengedichte, deren Ichrede die einer Figur ist, und als solche können sie Bildgedichte und damit Dinggedichte sein.“ Hamburger (1976), S. 25.

⁴⁵⁴ S. den Kommentar zum Zyklus *Die Stimmen*: I, 832f.

⁴⁵⁵ S. Por (1997), S. 76.

Dürftigen müssen sich zeigen“. Die Begründung widerspricht allerdings der Textpragmatik: Denn die meisten Menschen wollen viel eher wissen, was sie glücklich und reich macht, und wenden sich vom Elend und Unglück abgeschreckt ab. Da wird also gleich beim Auftakt ein ethisches Postulat formuliert, aber nicht in Wunsch-, sondern in Aussageform. Hier wird der Indikativ anstelle einer Konditionalform verwendet. Dieser grammatische Moduswechsel allein eröffnet schon eine neue Perspektive, die unmittelbar in die souveräne Welt der Rilke’schen Poesie hinüberführt. Die „Dürftigen“, die durch körperliche Behinderung oder soziale Not im Leben zu kurz kommen, „müssen sich zeigen“, müssen ihre Notlage artikulieren, um sie den Anderen bewusst zu machen.⁴⁵⁶ Nicht einmal das Aussprechen der Hilflosigkeit reicht jedoch immer aus. Die teilnahmslose Gleichgültigkeit der Menschen kann die gewöhnliche Redeweise nicht brechen, sie brauchen die intensivere und effektvollere Mitteilungsform der Kunst: „Und weil alle sonst, wie an Dingen, / an ihnen vorbeigehn, müssen sie singen.“ In dieser Geste der Erhöhung wird deutlich, dass das Mitleid mit den Leidenden über das Allgemein-Humane hinaus in ein eigenartiges dichterisches Credo verwandelt wird. Die aus dem lichtvollen Leben Ausgeschlossenen und durch Schicksalsschläge Gedeimigten werden mit den Dingen verglichen, die die Essenz einer tiefsinnigen Daseinsform repräsentieren. Die Parallelen sind ersichtlich: Durch die klangvolle Reimverbindung von „Dingen“ und „singen“ wird – zwar unausgesprochen – auch das im Hintergrund verborgene lyrische Ich in die Paradigmareihe einbezogen. Die Armen und Unglücklichen haben durch ihre Leiden eine Einsicht in die wahre Tiefe des Lebens, deshalb sind sie der Dingwelt zugehörig, so wie die Dichter, die das Unglück nicht nur mitempfunden, sondern auch mitleiden können. Von dieser versteckten Identifikation zeugt die Sprachgeste, die das sozial-ethische Phänomen in ein ästhetisches hinüberführt.⁴⁵⁷ Was die „Dürftigen“ singen, ist kein gewöhnlicher, sondern ein „gute[r] Gesang“. Das elitäre Bewusstsein des Erwählten wird auf eine inkongruente Situation übertragen. Durch die ästhetisierende Geste wird nämlich die soziale Hierarchie umgekehrt: Die am Rande der Gesellschaft lebenden Menschen werden zu Privilegierten, deren Singen sogar von Gott angehört wird. Nicht der Chor der Beschnittenen, sondern der Gesang der Leidenden interessiert ihn. Nicht das falsche, künstliche Opfer, sondern das schicksalhafte Elend berührt ihn.⁴⁵⁸ Diese Annahme, dass

⁴⁵⁶ Klaus Mühl hebt die Bedeutung der Zyklusfiguren im *Malte*-Roman hervor: „der Gedichtkreis *Die Stimmen* stellt Figuren vor, die im *Malte* bedeutend werden.“ Mühl (1981), S. 25.

⁴⁵⁷ Die radikalsten Ablehner der Rilke’schen Poesie werfen dem Dichter gerade das Ästhetisieren der Armut vor. „Zugleich jedoch und bis zum Überdruß haben wir mit ansehen müssen, in welch erschreckendem Ausmaß dieser Dichter die Armut in vage Abstraktheit verwandelt, sie poetisiert, ja zügellos ästhetisiert“ – so lautet z. B. die vernichtende Kritik, die Reinhold Grimm im Zusammenhang mit dem dritten Teil des *Stunden-Buchs* formuliert. Grimm (1981), S. 31. Die entsprechende Antwort darauf ist etwa bei Jutta Wermke (1990), S. 272f. zu lesen.

³⁰⁹ Der Brief von Rilke, den Klieneberg zitiert, und sein Kommentar dazu weisen auf einen wichtigen Aspekt der ganzen Problematik hin: „It is in accepting and coming to terms with their misfortunes that the outcasts achieve a

nur die Armen in Gottes Nähe gelangen können, weist noch eindeutig auf die christliche Lehre hin. Die ästhetische ‚Enteignung‘ des ethischen Glaubenssatzes entfernt aber zugleich von dieser, dadurch dass sie in eine individuelle poetische Welt integriert wird. So schließt sich der Kreis, in dem sich die tiefe Anteilnahme auch auf das implizite Ich bezieht. Insofern ist dieses Mitgefühl auch als narzisstischer Akt der Selbstbespiegelung und Selbstbemitleidung zu deuten, ohne auf die Biografie des Dichters zurückgreifen zu müssen.

Titelblatt, das Eingangsgedicht, gibt nicht nur eine Erklärung auf die Frage, warum die Stimmen des Elends verlautet werden sollten, sondern weist gleichzeitig darauf hin, wie viele Menschen, auf wie viele Art und Weise Not leiden. Die Wiederholung des nebenordnenden Bindewortes „oder“ nimmt jene Vielfalt des Unglücks vorweg, die in den einzelnen Stücken des Zyklus exemplifiziert wird: „die Dürftigen müssen sich zeigen, / müssen sagen: ich bin blind / oder: ich bin im Begriff es zu werden / oder: es geht mir nicht gut auf Erden“. Die Redeform wird im ganzen Text durch die erste Person Singular bestimmt, die in den ersten zwei und im siebten Teil sogar durch ihre Anfangsstellung hervorgehoben wird: „Ich gehe immer von Tor zu Tor“ (*Das Lied des Bettlers I*, 323), „Ich bin blind, ihr draußen, das ist ein Fluch“ (*Das Lied des Blinden I*, 324), „Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein“ (*Das Lied der Waise I*, 327). Diese konsequente Ich-Perspektivierung erfüllt mehrere Funktionen. Erstens personifiziert sie durchgehend die unterschiedlichen Vertreter der Heimgesuchten, ohne sie zu individualisieren. Die sprechenden Personen sind demnach zwar Typen, bleiben aber infolge ihrer persönlichen Zeugenschaft keine abstrakten Figuren. Zweitens schafft das sprechende Ich eine (zumindest formale) Verbindung zwischen den einzelnen Rollen und besitzt so eine generalisierende Funktion: Nur die Ausprägung des Elends ist unterschiedlich, das Unglück ist für alle gleich. Drittens ermöglicht dieselbe grammatische Sprechfigur ein ständiges Identitäts- und Rollenspiel. Und hier ist das Wort ‚Spiel‘ in seinen komplexen Bedeutungsvarianten zu verstehen. Als psychologisches Phänomen drückt es vor allem einen ‚Sowohl-als-auch-Zustand‘ aus, in dem das doppelbödige Erlebnis von Übereinstimmung und Entfremdung gleichermaßen vorhanden ist. Es bedeutet also Schicksalsgemeinschaft und Schicksalsablehnung von derselben Person. Als ästhetische Erscheinung stellt das Spiel den Wesenszug der Kunst dar, insofern es die Merkmale des Imaginären

spiritual growth in which the poet participates in contemplating them. For this reason Rilke rejected socio-political reform as a means of relieving suffering such as theirs: ‚Wenn ich irgendwann die imaginären Stimmen des Zwerges oder des Bettlers in der Form meines Herzens ausgießen konnte, so war das Metall dieses Gusses nicht aus dem Wunsche gewonnen, der Zwerg oder der Bettler möchten es weniger schwer haben; im Gegenteil, nur durch eine Rühmung ihres unvergleichlichen Schicksals vermochte der zu ihnen plötzlich entschlossene Dichter wahr und gründlich zu sein, und er mußte nichts mehr fürchten und ablehnen als eine korrigierte Welt, darin die Zwerge gestreckt sind und die Bettler bereichert.‘“ Klieneberger (1988), S. 289.

und Virtuellen aufweist. Der Rilke-Biograf Ralph Freedman zieht, als er über die ersten düsteren Pariser Erfahrungen des Dichters berichtet, beide Aspekte in Betracht: „Es gab unleugbar eine Wechselwirkung zwischen Rilkes Grauen und seinem ästhetischen und literarischen Einfühlungsvermögen, zwischen der Angst, von der Welt des Elends verschlungen zu werden und dem Bedürfnis, in der Kunst ein Gegengewicht zu erschaffen.“⁴⁵⁹ Die Heraufbeschwörung der erbarmungswürdigen Gestalten, die an einen lebendigen Totentanz erinnert, zählt beharrlich die grausamen Situationen auf, in denen sich die Erniedrigten befinden. Jedoch nicht auf die Vergegenwärtigung des Elends fokussieren die Zyklusstücke, sondern auf die Gestenmomente, auf die Art und Weise, wie die Bedürftigkeit der einzelnen Figuren zur Schau gestellt wird. Die besondere Perspektivierung ergibt sich in diesen Texten aus den doppelbödigen Effekten, die die Versinnlichung der Not und ihr gleichzeitiges Reflektieren erzeugen. Die beiden Momente lösen – anstatt einander zu stärken – zum Teil eine entgegengesetzte Wirkung aus. Während nämlich die veranschaulichten Gesten, als konkrete Details der Leiden, Mitgefühl hervorrufen, lösen die Reflexionen des Ichs eher Befremdung aus. Und gerade diese Zweideutigkeit weist auf das Rollenspiel hin.

In *Das Lied des Bettlers* stehen zwei Gesteneffekte im Mittelpunkt. Beide stellen ein merkwürdiges Versteckspiel dar, das gewiss auf verschiedene Weise gedeutet werden kann. In der ersten Geste legt der Bettler sein „rechtes Ohr“ in seine „rechte Hand“ mit der Begründung: „Dann kommt mir meine Stimme vor / als hätt ich sie nie gekannt.“ In diesem Bild zeigt sich offensichtlich der erniedrigende Widerspruch, den ein Bettler in der Tat erlebt oder erleben kann, dass er nämlich seine Not vor allen fremden Menschen artikulieren muss, Gefühle und Gedanken äußern muss, die man sonst eher für sich behält. So wird der ‚beruflichen‘ Schamlosigkeit die persönliche Schamhaftigkeit gegenübergestellt. Diese gesplante Situation führt zur Selbstentfremdung und Selbstverleugnung. Die darauf folgenden zwei Zeilen bestätigen einerseits diese Annahme, deuten aber andererseits weitere Zusammenhänge an. Denn die mit dem Identitätsverlust sich androhende Not verleitet den Bettler zu dem trügerischen Trostgefühl, dass der Leidende auch eine andere Person sein könnte, dass es also auch Leidensgenossen gibt: „Dann weiß ich nicht sicher wer da schreit, / ich oder irgendwer.“ Dass es hier jedoch kaum bloß um eine psychologische Vertiefung der Elendsschilderung geht, sondern auch um das hintergründige Rollenspiel, das zeigen die nächsten zwei Verse: „Ich schreie um eine Kleinigkeit. / Die Dichter schreien um mehr.“

⁴⁵⁹ Freedman (2001), S. 246.

Das unerwartete Geständnis der Dichtersnot ist keine rhetorische Parallele, es ist eine Geste der Entlarvung, in der – wenn auch nur für einen Augenblick – sogar die Maske abgenommen wird. Gleich im ersten Rollenstück wird also die Zusammengehörigkeit der Armen und der Dichter signalisiert, und zwar so, dass auch eine Rangordnung unvermittelt ausgesprochen wird. Es gibt kaum eine andere Erklärung, warum der Bettler seine eigene existenzielle Misere hinter die Bedürfnisse der Dichter stellt, als die momentane Demaskierung. Auch der Dichter teilt sein Anrecht auf die Almosen mit. Was dieses „mehr“ bedeuten kann im Vergleich zu den Bettlerwünschen, die das Ich als „Kleinigkeit“ herabsetzt, erfahren wir allerdings nicht. Wir können an geistige Nahrungsmittel denken, an höhere Bedürfnisse also, die bereits in der Bibel erwähnt werden, oder an jene günstige Umgebung, welche die Entfaltung der schöpferischen Kraft fördert und die der Autor selbst zeit seines Lebens in verschiedenen Gegenden Europas gesucht hat. Was diese Aussage – „Die Dichter schreien um mehr“ – auch immer bedeutet, bleibt im Gedicht als markantes Signal der poetischen Selbstäußerung getrennt von den folgenden Textteilen.

Der Abschluss, die dritte Strophe, kehrt zum Gestenbild der ersten Strophe zurück. In der Metaphorik des Versteckspiels wird diesmal das Gesicht in der Hand verborgen:

wie's dann in der Hand liegt mit seinem Gewicht
sieht es fast aus wie Ruh.
Damit sie nicht meinen ich hätte nicht,
wohin ich mein Haupt tu.

Die eigenständige Logik der Perspektivierung kehrt die Rolle des Bettlers um: Anstatt die völlige Verlassenheit und Heimatlosigkeit zur Schau zu stellen, um damit die wohlhabenden Menschen zu bewegen, verheimlicht das Ich seine ungeborgene Einsamkeit. Es wird in dieser Geste sowohl das Schamgefühl als auch das Selbstgefühl des ausgelieferten Menschen ausgedrückt.⁴⁶⁰ Dieses Bild impliziert aber auch weitere Zusammenhänge. Gerade durch die ausgefallene Formulierung des Gestenmomentes der Introvertiertheit – „Und endlich mach ich noch mein Gesicht / mit beiden Augen zu“ – kommt auch das narzisstisch Selbstgefällige ins Spiel. Denn im Zustand der Insichgeschlossenheit und der zärtlichen Selbstgeborgenheit steckt zugleich die bewusste Absonderung, die die Welt der Durchschnittsleute nicht nur beneidet, sondern (insgeheim zumindest) auch verachtet. Die Bettler-Figur Rilkes ist hoch komplex und besitzt zahlreiche Funktionen. Und in diesem Rollenspiel gilt eigentlich nicht die Authentizität als ästhetischer Maßstab, sondern die Virtuosität des Spiels.

⁴⁶⁰ S. Klieneberger (1988), S. 288.

Einen „Widerspruch“ nennt *Das Lied des Blinden* den Zustand der Blindheit, eine widerspruchsvolle Stellung hat aber das Blinden-Motiv selbst in der Gesamtyrik Rilkes. Während dem blinden Menschen in den meisten Gedichten eine Erhöhung zuteil wird, die ihn mit der außergewöhnlichen Eigenschaft der Innensicht auszeichnet (*Der Blinde, Die Blinde, Pont du Carrousel*), erscheint für das klagende Ich sein Schicksal im dritten Stück des Zyklus als „ein Fluch, / ein Widerwillen, ein Widerspruch, / etwas täglich Schweres.“ Die Bezeichnungen „Fluch“ und „täglich Schweres“ charakterisieren die reale Situation, die Behinderung, die das ganze Leben eines blinden Menschen außerordentlich erschwert. Die Leiden des Hilfsbedürftigen werden also auch durch seine Stimme ausgesprochen. Das Wort „Widerspruch“, das unmittelbar am Anfang erscheint, weist aber zugleich über die wahre Lage der Bedürftigkeit hinaus auf eine andere Ebene des Daseins, auf der die Gegenüberstellung von Blinden und Sehenden, Behinderten und Gesunden umgedeutet wird. Die eigenartige Anredeform im ersten Vers – „ihr draußen“ – bekundet schon die Abgrenzung des Sprechenden von den Angehörigen der äußeren Welt, sie drückt eine Distanz aus, die dann erst in der zweiten Strophe näher erklärt wird:

Ihr rührt euch und rückt und bildet euch ein
anders zu klingen als Stein auf Stein,
aber ihr irrt euch: ich allein
lebe und leide und lärme.

Aus den selbstbewussten Worten des Leidenden könnte man gewiss auch den selbstbetrügerischen Trost der Kompensation herauslesen. In Kenntnis des motivischen Kontextes wissen wir aber, dass hier nicht allein die Rollenstimme des Blinden, sondern auch die Stimme des Rollenträgers wahrzunehmen ist. In der Perspektivierung der Erhöhung werden die gewohnten Wertvorzeichen vertauscht.⁴⁶¹ Diejenigen, die „draußen“ sind, denken nur daran, ein vollwertiges Leben zu gestalten, in der Wirklichkeit stellt ihre unbehinderte Bewegung ein stumpfes und klangloses Dasein dar, in dem die Einzelnen wie „Stein auf Stein“ existieren. In den beinahe hochmütig klingenden Worten des Blinden – „ich allein / lebe und leide und lärme“ – ist das Verb ‚leben‘ in seiner existenziellen Vollwertigkeit mit den Verben ‚leiden‘ und ‚lärmen‘ untrennbar verbunden. ‚Leiden‘ heißt im Künstlerleben nicht nur äußere, sondern auch innere Not: Schaffenskrise, Verzweiflung und Selbsteinschränkung, und das ‚Lärmen‘ – wie grotesk das Wort auch immer

⁴⁶¹ Hlukhovych spricht von einem „nicht sehr überzeugenden [...] Versuch, die negative Erfahrung der Blindheit zu revidieren“, obwohl die Umdeutung der Blindheit hier eine ähnliche Funktion hat wie in den anderen Texten, die dieses Motiv in den Mittelpunkt stellen. Die Verfasserin scheint sich selbst zu widersprechen, indem sie im Abschluss ihrer Interpretation auch das „Titelblatt“ zitiert und es kommentiert: „Der Gedanke ‚Kunst aus existentieller Not‘ wird in den der Blindheit als Voraussetzung des ‚Sagens‘ transformiert.“ Hlukhovych (2007), S. 90f.

klings, ist ebenfalls im Hinblick auf den dichterischen Ausdruckszwang zu interpretieren. Diese Annahme wird durch spätere Textpassagen bestätigt – „In mir ist ein endloses Schrein“ –, die auf das elementare Bedürfnis nach Verbalisierung der Leiden hinweisen und auch an den Vers aus dem vorangegangenen Gedicht (*Das Lied des Bettlers*) erinnern: „Die Dichter schrein um mehr.“ Das Lied, das von den anderen (gewöhnlichen) Menschen „nicht ganz in dieser Betonung“ gesungen wird, ist also ein entscheidendes Merkmal in der Trennung der beiden Welten. Die ironisch untertreibende Formulierung ist ein genaues Signal dafür, dass die Stimme des Dichters die des Blinden übertönt.

Die Schlussbilder kehren dann zu der Rollensituation zurück, in der die vom Licht bestrahlte Welt der Nichtbehinderten der dunklen Umgebung des Blinden gegenübergestellt wird. Diese eher traditionell anmutende Opposition wird erst deutlich, wenn wir die zweite Sequenz der ersten Strophe mit den letzten vier Zeilen des Gedichtes vergleichen. „Ich leg meine Hand auf den Arm der Frau, / meine graue Hand auf ihr graues Grau, und sie führt mich durch lauter Leeres“ – so heißt es in der Eingangsstrophe, die die Hilfsbedürftigkeit des Blinden hervorhebt. Die Wiederholung des Farbadjektives ‚grau‘ deutet sowohl das triste Leben des Sehbehinderten als auch die damit verbundene Sorge an, die seine Lebensgefährtin ebenfalls betrifft. Und trotz der humanen Geste der Zusammengehörigkeit führt sein Weg „durch lauter Leeres“. Ob sich die durch Alliteration betonte negative Bedeutung dieser Worte auf die Farblosigkeit und Dunkelheit, die den Blinden umgeben, beziehen, oder auf die Oberflächlichkeit der äußeren Welt, das ist allerdings dem Text nicht wirklich zu entnehmen. Die abschließenden Verse reden die Glücklichen an, die das Licht genießen können:

Euch kommt jeden Morgen das neue Licht
warm in die offene Wohnung.
Und ihr habt ein Gefühl von Gesicht zu Gesicht
und das verleitet zur Schonung.

Licht und Wärme gehören in der Vorstellung des Blinden nicht zufällig zusammen, denn sie involvieren nicht nur physisch, sondern auch seelisch lebenswichtige Elemente. Und das Sehvermögen erleichtert zudem die zwischenmenschliche Kommunikation. Die empirische Wahrnehmung des anderen Menschen dient nämlich der Kontaktfreundlichkeit, und das „verleitet zur Schonung“. So lautet das Fazit des Rollenträgers, das aber keineswegs mit dem der anderen ‚Blinden‘-Gedichte identisch ist. Die partielle Abweichung kommt wahrscheinlich daher, dass die

Rolle der Blindengestalt aus diesem Zyklus in erster Linie durch dessen Paradigma bestimmt wird.⁴⁶²

In den folgenden sieben Gedichten schmiegen sich die einzelnen Rollen an ihre Träger meistens mit einem perfekten psychologischen Einfühlungsvermögen an. Die originelle Perspektivierung ergibt sich daher nicht so sehr aus einer versteckten Rollenverdoppelung, sondern aus der skurrilen Selbstdarstellung, die den scharfsinnigen Einblick in fremde Schicksale mit kühner Metaphorik verbindet. Jedes Stück zeigt – trotz der Kürze – eine vollendete Lebenstragödie auf, die aber zugleich durch die eigenständige Reflexionsweise zum Teil entfremdet wird. *Das Lied des Trinkers* (I, 325) besteht aus zwei Teilen, zwei Strophen, die die Not des trinksüchtigen Menschen aus zwei verschiedenen Gesichtspunkten vorstellen. In der ersten Strophe spielt sich das Drama zwischen dem Ich und dem Es bzw. dem Wein ab. Das Es ist unbestimmt, gehört nicht zu dem Klagenden – „Es war nicht in mir“ –, verkörpert jedoch den Lebenssinn. Da er aber nicht rechtzeitig erkannt und vor allem nicht beibehalten wird, übernimmt der Wein seine das Leben bestimmende Funktion. In der zweiten Strophe wird das Es durch das Spiel abgelöst, das aber ebenfalls durch den Wein gelenkt wird. Die Spielmetaphorik macht den völligen Zerfall eines menschlichen Schicksals sichtbar, denn dem Spiel sind Willkür und Zufall eigen, solche Faktoren also, die das planmäßige Leben im Voraus vereiteln. Die Sucht macht den Trinker zu einem vollkommen ausgelieferten Menschen, der in ihrer Hand bloß eine „schmutzige Karte“ ist, und als solche auch wegzuwerfen. Der Zusammenklang am Ende der beiden dreizeiligen Sequenzen – „an den Tod“, „in den Kot“ zeigt, dass dieser gefährliche „Spieler“ – egal ob er verliert oder gewinnt – sein Opfer in beiden Fällen ruiniert. Befremdend grotesk klingt ebenfalls *Das Lied des Selbstmörders* (I, 325), in dem sich der Selbstmörder über seine misslungenen Versuche, sich zu erhängen, offensichtlich ironisch belustigt. Es scheint, als wenn seine bizarren Worte und Bilder, die auf eine zynische Attitüde hinweisen, sein Scheitern verdecken sollten. Das Grotesk-Komische entsteht dadurch, dass die Todesbereitschaft, die meistens in einem ernsten Ton oder sogar auf feierlich-erhabene Weise angekündigt wird, hier in pietätloser Unmittelbarkeit behandelt ist. Das Ich, um seine lebensmüde Haltung effektiv genug zu veranschaulichen, verwendet physiologische Ausdrücke: „es war schon ein wenig Ewigkeit / in meinen Eingeweiden“, „laßt mich mich übergeben“. Dieser provokative Ton sticht vom Stil der meisten Rilke-Gedichte vollkommen ab und erinnert an die frühe Lyrik Gottfried Benns sowie an

⁴⁶² Diesen Unterschied nimmt Jutta Heinz weniger wahr, indem sie in den Blindenfiguren Rilkes das reale Element, ihre Behinderung, betont, wie das auch die von ihr konstruierten Begriffe „Kompensationsmuster“ und „Verstümmelungsmuster“ zeigen. Heinz (2008), S. 181. Bei Rilke werden aber die Blinden oft symbolisch erhöht und zu „Erwählten“ stilisiert.

die bewusst antibürgerlichen Gesten in manchen lyrischen Werken Brechts. Der kuriose Todeskandidat weiß zwar, „das Leben ist gar und gut / und die Welt ist ein voller Topf“, mit einem elitären Selbstbewusstsein lehnt er jedoch das Alltagsleben ab: „Andere nährt es, mich macht es krank“. Warum er „mindestens ein Jahrtausend lang“ Diät braucht, erklärt er damit, dass es ihm „nicht ins Blut“ geht, sondern nur „zu Kopf“ steigt. Was ihm also im Leben fehlt, das ist das Elementare, das Substanzielle, das mit Vernunft nicht zu ersetzen ist. An dieser Stelle im Gedicht zeigt sich hinter der Maske der Dichter, in dessen Werk das authentische Leben und der ‚eigene Tod‘ zu den zentralen Themen gehören.⁴⁶³

Wie in fast allen Werken des reifen Dichters werden auch in diesem Gedichtzyklus traditionelle Lebenswerte durch eine eigenständige Perspektivierung befragt und umgedeutet. Die eigenartige und von den konventionellen Vorstellungen radikal abweichende Schicksalsdeutung in *Das Lied der Witwe* (I, 326) besteht darin, dass die Frau eigentlich nicht ihren toten Mann beweint, sondern den Verlust ihres Lebensmuts bereits vor seinem Tod. So werden zwei Lebensphasen gleich in der ersten Strophe des vierteiligen Gedichtes gegenübergestellt. Den sorglosen Jugendjahren folgt die Ernüchterung der Lebensreife: „auf einmal war es nur Jahr und Jahr, / nicht mehr gut, nicht mehr neu, nicht mehr wunderbar, / wie mitten entzwei gerissen.“ Die Ursache der Enttäuschung ist demzufolge der Mangel am Reiz neuer Lebenserlebnisse. Alles wiederholt sich, alles entpuppt sich als Déjà-vu-Begebenheit. Das Glück der Frau ist also schon vor dem Verlust ihres Mannes gestorben. Deshalb beschuldigt sie weder sich noch den Mann: „Das war nicht Seine, nicht meine Schuld“. Alle Geschehnisse und Erfahrungen, die die Klagende treffen, sind nun Teile eines Entleerungsprozesses. Die folgenden drei Strophen legen eine bittere Rechenschaft über diesen zermürbenden Vorgang ab. Von dem Liebesglück bleibt „nichts als Geduld“, bis der Tod auch diesen bescheidenen Rest wegnimmt. Es ist auffallend, dass der Tod des Mannes konkret nicht erwähnt wird: „und ich schaute ihm zu wie er nahm und nahm: / es war ja gar nicht das Meine.“ Allgemeines und befremdend Unpersönliches drücken die iterative Verbform und das neutrale Personalpronomen aus. Verallgemeinernd wird dann das eigene Leben auch in den letzten zwei Strophen reflektiert. Die düsteren Erfahrungen der Frau führen zu der schmerzlichen Einsicht, dass sie rein gar nichts besitzt, sogar ihr Elendsein ist „nur vom Schicksal geliehn“. Dieser Gedanke erinnert an die theologische These der christlichen Religion, nach der der Mensch sein Leben von Gott erhalten hat, und es auch zu ihm gehört. Im Rilke-Gedicht ist es aber nicht der fürsorgliche Gott, der alles zurücknimmt, um seiner Kreatur nach deren Tod ein neues und ewiges Leben zu

⁴⁶³ Zur Frage des ‚eigenen‘ Todes s. Voss (2001), S. 109ff.

ermöglichen, sondern das grausame Schicksal, das dem Menschen sogar das Leiden raubt. Am schlimmsten ist für die Alte, dass sie in diesem „tägliche[n] Ausverkauf“ auch ihr eigenes Gesicht, ihre Persönlichkeit verloren hat. Völlig ausgeplündert, willen- und wunschlos blickt sie auf ihr Leben zurück und gibt alles auf, weil sie selbst aufgegeben wurde.

Im krassen Gegensatz zu dem bedrückenden Weltbild dieses Gedichtes strahlt *Das Lied des Idioten* (I, 327) eine scheinbare Zuversicht aus. Die Isoliertheit des geistig Behinderten täuscht ihm Geborgenheit vor. Die aus seiner Krankheit folgende Unmündigkeit macht ihn von den Anderen, die sich in der Welt besser auskennen, abhängig. Mit Worten, die die Hörigkeit hervorheben, setzt das Gedicht ein: „Sie hindern mich nicht. Sie lassen mich gehn. / Sie sagen es könne nichts geschehn.“ Die naive Vorstellung von seiner Freiheit und die beruhigenden Gesten seiner Umgebung runden seine beschränkte Welt ab. Zu der tiefen Ironie des Zyklus gehört, dass der einzige Mensch, der einen Mittelpunkt in seinem Leben findet, ein Idiot ist. Während die anderen Figuren ihr misslungenes Leben beklagen, zeigt sich in der Wiederholung der Strophenabschlüsse „Wie gut“ die Zufriedenheit des Geisteskranken. Aber nicht nur das: Eine Art Selbstberuhigung steckt auch darin, genauso wie im kindlichen Nachsagen: „Es kann nichts geschehen.“ Die Abwandlung des Konjunktivs – „es könne nichts geschehen“ – in den Indikativ ist nicht nur eine treue Wiedergabe der Sprechmodi, sondern auch ein ironisches Signal der Distanz, die diese „Stimme“ begleitet.

Der ganze Text ist von der Spannung beherrscht, die sich aus der Diskrepanz zwischen der Gewissheit einer zuverlässigen Weltordnung und der Notwendigkeit ihrer wiederholten Bestätigung ergibt. Denn sogar in dieser einfältigen Seele tauchen beunruhigende Zweifel auf, die er verscheuchen will: „Nein man muß wirklich nicht meinen es sei / irgend eine Gefahr dabei.“ Die dunkle Ahnung davon, dass die ständige Bewegung in der Welt auch zur Unübersichtlichkeit führen kann, die latente Angst vor dem Chaos, das auch in dem stumpfsinnigen Geist lauert und ihm mit dem Zusammenbruch der trügerischen Ruhe droht, steigern sich mitunter zur Verzweiflung: „Manchmal glaub ich, ich kann nicht mehr –.“ Die affirmative Zufügung, dieses Mal in Klammern gesetzt, – „(Wie gut.)“ – weist mit ihrer absonderlichen Ironie auf die völlige Labilität der Wahrnehmungsfähigkeiten des Kranken hin. Wenn er die größte Gefahr in dem „Blut“ sieht – „Das Blut ist das Schwerste. Das Blut ist schwer“ – heißt es wiederholt im Text –, dann diagnostiziert er seinen Angstzustand (trotz seiner Unwissenheit) ‚psychoanalytisch‘ treffend, geht man davon aus, dass das Blut hier für die versteckte Triebwelt steht. Warum der Geisteskranke eher die innere Gefahr als die äußere wittert, ist damit zu erklären, dass er von der Außenwelt durch seine Behinderung und Bevormundung abgeschirmt wird. Das Ball-Motiv, das im Werk Rilkes auch sonst

eine bedeutende Funktion hat, zeigt hier genau das seltsame Verhältnis des Ichs zur Welt. Dadurch nämlich, dass der Ball ihm das Weltall im Kleinen darstellt, wird es übersichtlich. Die Frage: „Ob der wohl kommt wenn man ruft?“ zeugt aber zugleich von der beunruhigenden Vermutung, dass die Bewegungsgesetze des Balls eigenständig sind und deshalb dem Subjekt kaum gehorchen. Die Welt erscheint also auch durch dieses Dingsymbol zweideutig: Sie ist schön in ihrer Buntheit und Lebendigkeit, aber auch rätselhaft genug in ihrer dynamischen Vielfältigkeit. Mit den Worten des Idioten: Sie ist „freundlich“ und „ein wenig unbestimmt“.

Der Kunstgriff der Perspektivierung in *Das Lied der Waise* (I, 327) zielt auf den Zwischenzustand des elternlosen Kindes, das keine Zukunft hat. „Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein“ – so rücksichtslos lapidar lautet das Selbsturteil gleich im Auftakt, und die bittere Erklärung ist in den Abschlussversen der dritten Strophe zu lesen: „Mich kann keiner brauchen: jetzt ist es zu früh / und morgen ist es zu spät.“ Das Gefühl der Überflüssigkeit und die Gewissheit, dass sich ein einsames Kind ohne erzieherische Fürsorge nicht entwickeln kann und so auch den Lebensaufgaben nicht gewachsen sein wird, diese tragische Einsicht in das eigene Schicksal ist im elliptischen Satz der zweiten Zeile schon involviert: „Jetzt bin ich ja zum Sein noch zu klein; / aber auch später.“ *Das Lied der Waise* ist ein Parallel- und zugleich ein Gegenstück von *Das Lied der Witwe*. Gemeinsam ist den beiden Texten, dass die Klagenden ihr ganzes Leben überblicken und so das erschütternde Fazit ziehen. Zu ihren komplementären Eigenschaften gehören dagegen die unterschiedlichen Blickweisen. Während die Witwe nämlich auf ihr verkümmertes Leben rückblickend ihre schicksalhafte Tragik summiert, nimmt das Klagelied der Waisen die aussichtslose Zukunft ihres Lebens vorweg. So schließt sich der Kreis, der das jämmerliche Dasein der Bedürftigen umfasst. In der Zykluskomposition ist eine negative Steigerung erkennbar. Die vom Schicksal geschlagenen Menschen sind zwar alle unglücklich, ihre Bedürftigkeit wird aber von der Umgebung nicht auf gleiche Weise aufgenommen. Die Begegnung mit einem Blinden erregt Mitleid ohne Unbehagen, der Anblick eines Aussätzigen ist dagegen schwerer zu ertragen. Diese ästhetische Komponente wurde bei der Veranschaulichung des menschlichen Elends offenbar berücksichtigt. Dadurch nämlich, dass die körperliche Entstellung von den Behinderten selbst dargestellt wird, erhält das Rollenspiel die möglichst größte Wirkung. Die Rollenperspektivierung ist aber in beiden Texten grundsätzlich anders.

In *Das Lied des Zwerges* (I, 328) verwünscht das Ich seinen missgestalteten Körper mit Abscheu, indem er mit seinem Schicksal und mit Gott hadert: „warum zögert Gott, auf den Mist / alles das hinzulegen.“ Die metaphorische Selbstbeschreibung hebt aber zunächst die unerträglichen Folgen

der Verkrüppelung hervor. Die eigenartige Fokussierung lenkt die Aufmerksamkeit gleich zu Beginn auf die schmerzhaft Diskrepanz, die zwischen den ‚Herzenswünschen‘ und ihrer durch körperliche Behinderung verunmöglichten Erfüllung besteht:

Meine Seele ist vielleicht grad und gut;
 aber mein Herz, mein verbogenes Blut,
 alles das, was mir wehe tut,
 kann sie nicht aufrecht tragen.

Die Gegenüberstellung von „Blut“ und „Kopf“ in *Das Lied des Selbstmörders* kehrt in abgewandelter und krasser Form wieder. Trotz der bildlichen Verschleierung ist die poetische Anspielung im Klagegedicht des Zwerges auf die unbefriedigte Sexualität ziemlich eindeutig: Die Seele erweist sich ungenügend, denn sie „hat keinen Garten“ und „kein Bett“. Der verabscheute Körper kommt nicht in seiner Ganzheit zum Vorschein. In der Pars-pro-toto-Darstellung werden die verkümmerten Hände, die „wie kleine Kröten nach Regen“ hüpfen, und das Gesicht „mit dem mürrischen Munde“ erwähnt. Die bittere Frage des Krüppels, ob Gott ihm für sein Gesicht zürnt, klingt als ironische Anklage gegen den Schöpfer selbst.⁴⁶⁴

Das Lied des Aussätzigen (I, 329), schließt den Zyklus, obgleich es zuerst entstanden ist. Bei der Gestaltung der Zykluskomposition wurde gewiss auch die poetische Effektivität in Betracht gezogen, die in diesem Text verschiedenste Mittel verwendet. 1. Der Rollenträger ist diesmal nicht nur ein Leidender, sondern ein so grausam Heimgesuchter, dass er sowohl wegen seiner entsetzlichen Krankheit als auch wegen seiner Hässlichkeit von allen gemieden wird. Der Aussätzige ist sich seines mehrfachen Verhängnisses auch bewusst: „Sieh ich bin einer, den alles verlassen hat.“ 2. Der Leidgeprüfte kann und will sich auch nicht gegen sein Schicksal auflehnen, und dieses friedliche Abfinden mit seinem Elend, wie auch der Versuch einer größeren Freiheitssicherung dadurch, dass die Menschen von ihm ferngehalten werden, zeugen von der tragischen Absurdität seines Lebens:

Soweit der Klang meiner Klapper reicht
 bin ich zuhause; aber vielleicht
 machst Du meine Klapper so laut,
 daß sich keiner in meine Ferne traut
 der mir jetzt aus der Nähe weicht.
 So daß ich sehr lange gehen kann
 ohne Mädchen, Frau oder Mann

⁴⁶⁴ Es ist merkwürdig, jedoch bezeichnend, dass Rilke im Brief an Ignacio Zuloaga, dessen Bild *Die Zwergin* die inspirierende Quelle dieses Liedes war, hinsichtlich des Gemäldes sein Schönheitserlebnis hervorhebt. (I, 833f.)

oder Kind zu entdecken.

3. Der sachlich-nüchterne Ton wirkt auf den Leser viel stärker als die schmerzvollen Klagen. Es ist offensichtlich, dass so nur jemand sprechen kann, der die Grenzen der menschlichen Schmerzen überschritten hat und nicht einmal mehr weinen kann. Eine merkwürdige Paradoxie weist aber auch in diesem Werk auf das Rollenspiel hin, das den Mitleid erregenden Gesten zum Teil entgegenzuwirken scheint: Es wird zwar die völlige Isoliertheit als eine schicksalhafte Notwendigkeit des Ichs betont, jedoch wird von diesem zugleich ein Du angesprochen („Sieh ich bin einer“, „aber vielleicht machst Du meine Klapper so laut“). Unwillkürlich taucht im Leser die Frage auf, ob da nicht eine bestimmte Ähnlichkeit mit dem widerspruchsvollen Schicksal des Dichters zu erkennen ist, der die Menschen meidet, um in seiner Einsamkeit besser schaffen zu können, diese aber als Publikum für unentbehrlich hält.⁴⁶⁵

Kettenartige Gedichtreihen

Die folgenden Texte zeigen, wie eng die einzelnen Gedichte, die nacheinander folgen, motivisch miteinander verbunden sind, auch wenn sie keinen eigentlichen Zyklus bilden, jedoch – durch die intertextuelle Verknüpfung – eine ähnliche Funktion und Wirkung haben.

Irre, Bettler und ihr Verwandter

Kaum mehr als ein Jahr nach der Entstehung des Gedichtzyklus *Die Stimmen* (Juni 1906) aus dem *Buch der Bilder*⁴⁶⁶ kehrt Rilke im nächsten Band – *Neue Gedichte*⁴⁶⁷ – zu einigen Gestalten der früheren Texte zurück.⁴⁶⁸ Die mit *Irre im Garten* beginnende Gedichtreihe knüpft vor allem an die Gedichte *Lied des Bettlers* und *Lied des Idioten* an. Während aber die Redeform in *Die Stimmen* durch die erste Person Singular bestimmt wird, was ein unmittelbares Identitäts- und Rollenspiel ermöglicht, wird auf die Elendsfiguren der Gedichte *Irre im Garten*, *Die Irren*, *Aus dem Leben eines Heiligen* und *Die Bettler* aus einer Außenperspektive fokussiert. Diese Objektivierung der einzelnen Rollen bedeutet aber keineswegs, dass sie etwa eine andere Funktion hätten. Die motivischen Textparallelen, die gelegentlich sogar zu intertextuellem Selbstzitat führen, zeigen deutlich, wie eng diese schicksalhaften Existenzformen miteinander verbunden sind.

⁴⁶⁵ „Wie der Blinde und der Künstler, ist der Aussätzige ein Abgesonderter und Einsamer“. Pagni (1984), S. 169.

⁴⁶⁶ Erschienen in der zweiten Auflage des *Buchs der Bilder* im Dezember 1906, entstanden zwischen dem 7. und 12. Juni 1906.

⁴⁶⁷ Erschienen in *Der Neuen Gedichte anderer Teil*.

⁴⁶⁸ Vor allem *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *Das Buch von der Armut und vom Tode im Stunden-Buch* sind hier zu erwähnen.

Die isolierte Welt der Geisteskranken täuscht sowohl in *Das Lied des Idioten* als auch in *Irre im Garten* und *Die Irren* eine scheinbare Geborgenheit vor. Das Trügerische wird auch in *Irre im Garten* (I, 537) gleich am Anfang hervorgehoben:

Noch schließt die aufgegebene Kartause
sich um den Hof, als würde etwas heil.
Auch die sie jetzt bewohnen, haben Pause
und nehmen nicht am Leben draußen teil.

Die Konjunktivform „würde“ deutet gerade das Gegenteil von „heil“ an, und die Parallele zwischen den Lebensumständen der ehemaligen Kloster- und der gegenwärtigen Klinikbewohner weist über die äußere Lage hinaus auf eine tiefere Gemeinsamkeit hin: Wie die Mönche so sind auch die Irren ‚dem Leben enthoben‘. Die Kreuzreimverbindungen – „Kartause“, „Pause“ und „heil“, „teil“ – unterstreichen noch stärker diese seltsame Verwandtschaft. Die poetische Intention lässt den sonst keineswegs nebensächlichen Umstand außer Acht, dass die Klausner willentlich nicht am Leben teilnehmen, die Kranken dagegen aus Not und unbewusst „eine Pause“ machen. Das Wort „willig“ bedeutet in diesem Kontext also keine vorsätzliche Verhaltensweise, sondern vielmehr ein instinktives Einverständnis mit ihrer unmittelbaren Umgebung. Die räumliche Geschlossenheit bedeutet für sie Sicherheit; alles, was unbekannt ist, wirkt beunruhigend, deshalb gehen sie „gerne mit bekannten Wegen“. Die Kreisbewegung, die – ähnlich wie die räumliche Enge – in den meisten Fällen das bedrückende Gefühl der Einschränkung auslöst, stellt für die geistig Behinderten eine Vertrauen erweckende Modalität dar, weil sie eine Art Bewegungsfreiheit ermöglicht, unter solchen begrenzten Umständen aber, in denen die ständige Wiederholung ein vertrautes Milieu sichert.⁴⁶⁹ Allerdings „primitiv“ – so schonungslos lapidar wird dieser Lebensbereich bezeichnet.

Das fünfstrophige Gedicht kann in zwei größere Teile gegliedert werden: Die ersten zwei Strophen reflektieren die allgemeinen Umstände der Geistesgestörten, und der aus drei Verseinheiten bestehende längere Abschnitt fokussiert auf ein ‚konkretes‘ Moment aus ihrem Alltagsleben. Schon diese Proportion der Textstruktur zeigt, dass gerade diese Bilder von der unheimlichen Welt der Wahnsinnigen das meiste verraten können. Es geht um die Gartenarbeit der Behinderten, die aus zwei Perspektiven beleuchtet wird. Zunächst wird der Anblick der Gartenpflege aus einer flüchtigen Außensicht beschrieben: „demütig, dürftig, hingekniet“ arbeiten die Irrsinnigen an den Frühlingsbeeten. Diese gewiss auch aus therapeutischer Sicht nützliche Beschäftigung scheint sie laut der zitierten Attribute jedoch kaum zu befriedigen. Zu diesem Eindruck kommt dann die von

⁴⁶⁹ S. Krummacher (1965), S. 193.

einer Innensicht her artikulierte Erfahrung von den heimlichen Gebärden der Gartenpflger, mit denen sie „das zarte frühe Gras“ liebkosten.

Das in der Lyrik Rilkes so häufig vorkommende „aber“ markiert auch in diesem Gedicht einen Wendepunkt und führt eine neue Perspektive ein. Trotz der Aussageform des Satzes, der die seltsamen Erlebnisse als echte Wahrnehmungen einer Belauschung mitteilt, geht er in den Bereich der Vermutungen über. Eine tiefe Empathie und poetische Fantasie, die sich hier gegenseitig bedingen, gewähren uns einen Einblick in die Tiefe der ‚verdrehten‘ Seelen. Das zarte Gras, das ein Stück gezähmte Natur darstellt, steht wohl als Ersatz für das fehlende Zärtlichkeitsobjekt in den zwischenmenschlichen Beziehungen der Geistesgestörten. Obwohl die plausibel dargestellten Gesten im Text psychologisch zweifellos in dieser Richtung deutbar sind, weist die reflektierende Fortsetzung im Gedicht auch auf weitere Zusammenhänge hin. Indem nämlich dem ‚freundlichen‘ Gras „das Rot der Rosen“ gegenübergestellt wird, öffnet sich ein neuer Horizont mit der Rosensymbolik in der Textwelt. Die roten Rosen, die „drohend“ und im „Übermaß“ den Wahnsinnigen erscheinen, symbolisieren ja die esoterische Sphäre der Schönheit und Vollkommenheit im dichterischen Weltbild Rilkes, zu der die geistig Behinderten nur bedingt einen Zugang haben.⁴⁷⁰ Das wiederholte „vielleicht“ hält aber das ‚Wiedererkennen‘ in ihrem Fall für möglich, denn die Irren bewahren in ihrem unausforschbaren Wesen das Geheimnis der Rosen, deren symbolischer Macht sich sonst nur der Poet, ihr orphischer Sänger, bewusst ist. Wenn die Wahnsinnigen die Rosen „drohend“ fänden, wäre das kein Zeichen ihres Schwachsinn, sondern ihrer ausnehmenden Erleuchtung. Und hier ist wohl am besten eine versteckte Verbindung zwischen der Erfahrungsmöglichkeit der Irrsinnigen und des impliziten Dichters zu finden, der in der *Ersten Elegie* verkündet: „das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen“ (II, 201).⁴⁷¹

Die zwei Abschlussverse des ganzen Gedichtes sind wohl auf zweierlei Weise zu lesen, je nachdem, ob die vorletzte Zeile auf den unmittelbar vorangegangenen Textteil oder auf die letzte Zeile bezogen wird: „Dies aber läßt sich noch verschweigen: / wie gut das Gras ist und wie leis.“ Der Doppelpunkt nach dem vorletzten Vers, verknüpft – zumindest grammatisch – eher die beiden Zeilen miteinander, und in diesem Fall ist bei den Geistesgestörten zu verheimlichen, dass sie das Gras liebkosten. Das „noch“ in der vorletzten Zeile scheint aber auf ihr Geheimwissen über die Rosen zurückzuweisen. Bei beiden Deutungsversionen bleibt allerdings das intertextuelle

⁴⁷⁰ S. Wolff, Joachim (1983), S. 85f.

⁴⁷¹ „Das Schöne ist auch schrecklich, erfährt Rilke in Paris.“ Decker (2004), S. 104.

Selbstzitat in der letzten Zeile – „wie gut das Gras ist“ –, das die sich selbst beruhigende Geste des Irren aus *Das Lied des Idioten* (I, 327) wiederholt: „(Wie gut.)“

Ohne jegliche Markierung eines neuen Gedichtes fängt das Werk *Die Irren* (I, 538) in einem ‚Fortsetzungston‘ an: „Und sie schweigen, weil die Scheidewände / weggenommen sind aus ihrem Sinn“. Nicht nur die Rhetorik des Textes, sondern auch die Hauptmotive weisen auf die zyklusartige Verbindung der beiden Werke hin. Die eigenständige Welt der Irrsinnigen, dass sie vom Leben ‚draußen‘ abgeschirmt sind, wird hier mit einem paradoxen Bild sichtbar gemacht, nach dem die Ursache der Kommunikationslosigkeit bei den Behinderten im Fehlen der „Scheidewände“ in ihrem Bewusstsein zu suchen sei. Diese merkwürdige Erklärung für die Isolierung der Geistesgestörten von der Außenwelt ist einleuchtend, wenn wir bedenken, dass „die Scheidewände“, d.h. die ständige Unterscheidung, für die normalen zwischenmenschlichen Beziehungen im Alltagsleben unentbehrlich sind. Denn nur die Distinktionsfähigkeit in der Verhaltensweise ermöglicht dem Menschen ein dauerhaftes Zusammenleben mit den anderen. Die Andersartigkeit im Benehmen der Irren besteht folglich darin, dass sie die zivilisatorischen Normen spontan, jedoch ‚konsequent‘ verletzen. Sie leben in einer verkehrten Welt, und die Textperspektive hebt in der Lebensweise der Wahnsinnigen gerade das hervor:

Nächtens oft, wenn sie ans Fenster treten:
plötzlich ist es alles gut.
Ihre Hände liegen im Konkreten,
und das Herz ist hoch und könnte beten,
und die Augen schauen ausgeruht.

Nachts, wenn die fremde Außenwelt in ihrer beunruhigenden Alltagsdynamik nicht mehr wahrnehmbar ist, können die Irren ihr glücklich ‚normales‘, d.h. kontemplatives Leben gestalten. Die Aufzählungen – Hände, Herz, Augen – bekunden eine beinahe vollkommene körperliche und seelische Beschaffenheit, die kaum mit den Behinderten zu verbinden ist, viel mehr den wenigen Glücklichen gehört. Die imaginäre Situation zeugt aber zugleich von der zweifachen Verbundenheit dieser beschränkten, jedoch außergewöhnlichen Wesen. Denn sie sind in ihre Einsamkeit sowohl durch die klösterliche Enge als auch das nächtliche Dunkel eingeschlossen, das sie schützt, aber dennoch nicht völlig befriedigt. Erst, „wenn sie ans Fenster treten“ – also doch irgendeinen Zugang zur fremden Welt haben –, ist „alles gut“.⁴⁷² Was sie beruhigt, ist aber nicht die unmittelbare

⁴⁷² Die Feststellung „plötzlich ist alles gut“ ist doppelbödig: Einerseits kommentiert sie die paradoxe Situation, andererseits greift sie motivisch auf die selbstberuhigende Geste der Kranken in den Gedichten *Lied des Idioten* und *Irre im Garten* zurück.

Wirklichkeit, sondern ihr Bild, das im „Widerschein“ eingefangen ist und so „weiterwächst und niemals sich verliert“. Und gerade dieses widerspruchsvolle Verhältnis zur Außenwelt verrät den unterschwelligem Zusammenhang zwischen den Irren und den narzisstischen Dichtern, deren Welt sich nur um sich selbst dreht, die aber ohne ihre Umgebung nicht existieren können, sich diese aber nur kontemplativ erobern wollen. Der Garten „im beruhigten Geviert“ symbolisiert also sowohl den eingeschränkten und so überschaubaren Mikrokosmos als „gezähmten“ Teil der fremden Welt (bei den Irren), als auch die subjektiv „gefilterte“ und neu geschaffene Wirklichkeit (bei den Künstlern). Keineswegs zufällig steht der nächste Text, *Aus dem Leben eines Heiligen* (I, 538), im Band neben *Die Irren*, denn in beiden Gedichten spielen die Titel gebenden Figuren eine aus gesellschaftlicher Sicht extreme Rolle.⁴⁷³ Gemeinsam ist in ihrem Schicksal die Einsamkeit und Fremdheit, die notwendigerweise mit Angstvorstellungen verbunden sind. Die Wahnsinnigen suchen Geborgenheit in der Enge ihrer Welt, der Heilige muss dagegen lernen, „langsam durchzugehen“. Gleich die Anfangsverse betonen die unerträgliche Furcht des Heiligen, die ihn in ihrer Macht hält: „Er kannte Ängste, deren Eingang schon / wie Sterben war und nicht zu überstehen.“ Schon dieser Auftakt lässt erahnen, dass Rilkes Heiliger kein Erwählter ist, der sich zwar von der Eitelkeit der irdischen Welt fernhält, seine höhere Berufung aber sein ganzes Leben erfüllt und so – trotz aller Leiden und Entbehrung – im Vertrauen zur Welt, zu Gott und zu sich selbst seinen Dienst am Leben verrichtet. Die Textrhetorik bestätigt nicht nur, sondern steigert sogar das Eingangsbild der Hoffnungslosigkeit – bis zum Ende der dritten Strophe. In dem zweigliedrigen Text, der insgesamt aus vier Strophen besteht, dominieren also – zumindest quantitativ – die negativen Umstandsattribute und die Merkmale einer völligen Weltentfremdung. Mit dem Kyklos, der die zweite Verseinheit mit der ersten verbindet, wird die beklagenswerte Situation des Heiligen erweitert: „Er kannte Ängste [...]. Und namenlose Nöte kannte er“, ohne irgendeine konkrete Ursache seiner trostlosen Lage zu erwähnen. Wieso sind die Bedrängnisse „namenlos“? Noch rätselhafter scheint die metonymische Symbolik der ‚hergegebenen Seele‘ zu sein, die wahrscheinlich die absonderliche Konstellation eines gespaltenen Subjekts darstellt. Die bildliche Inkarnation der Seele, auf die ihr Besitzer „folgsam“ verzichtet, verselbständigt sich wie ein mündiger Mensch.

⁴⁷³ Auf die Zwischenstellung des Gedichtes wird auch im Kommentar zum Text hingewiesen. Die lapidare Bemerkung hinsichtlich der Textdeutung scheint aber vereinfachend zu sein: „Die Stellung dieses ‚Heiligenlebens‘ zwischen den Gedichten über die Irren und die Bettler macht Analogien und Kontraste sichtbar, ohne daß symbolistische oder allegorische Deutungen nötig wären.“ (I, 974.)

Die diesbezüglichen Metaphern sind bekannt, denn sie stammen aus dem religiösen Sprachgut, in dem Christus als himmlischer „Bräutigam“ der menschlichen Seele bezeichnet wird. Die bewusste Bezugnahme auf diese traditionelle und kontextreiche Ausdrucksform entbehrt weder (versteckter) Ironie noch blasphemischer Allusion, die diesen Text mit anderen Gedichten verknüpft, in denen biblische Motive bearbeitet werden, wie *Pietà*. Als Gotteslästerung erscheint nämlich nicht einmal so sehr die erotische Assoziationsweite, die die unverschleierte Wortwahl – „daß sie läge / bei ihrem Bräutigam“ – öffnet, als vielmehr die Annahme einer Schicksalsentscheidung, die in der Textmetaphorik als Ich-Spaltung dargestellt wird und in der alle Wesenszüge eines Heiligen radikal umgewertet werden. Die gründliche Analyse der Metaphernreihe zeigt, dass die Trennung von der ‚erwachsenen‘ Seele, die nun schon „ihrem Bräutigam und Herrn“ (d.h. Christus und Gott) gehört, eigentlich einen Verzicht auf den religiösen Teil des Ichs bedeutet, auf jene Hälfte der Persönlichkeit nämlich, die Gott gefügig ist. Eine doppelte Paradoxie steckt in dieser eigenständigen Perspektivierung. Einerseits erweist sich gerade die mündige Seele als gehorsam, während der allein Zurückgebliebene von seinem hörigen Ich-Teil Abschied nimmt und sich so quasi emanzipiert. Andererseits wird er als „folgsam“ bezeichnet, weil er seine Seele dem Herrn gibt. Der Widerspruch in der Gestensymbolik ist gewiss nicht aufzulösen, denn er gehört ja zur ‚inneren Revolte‘ des Heiligen. Die eigene Seele herzugeben ist zwar eine Selbstkasteiung, deren Folge das Alleinsein ist, das „alles übertrieb“, der Gewinn dieser Selbstlosigkeit ist aber auch nicht gering. Was allein zurückbleibt, ist das andere, das ‚eigentliche‘ Ich, das auf solche Weise zu seiner Souveränität gelangt. Daher die Zäsur und der Wendepunkt, die auch hier durch die Konjunktion „aber“ am Anfang der letzten Strophe angezeigt werden:

Aber dafür, nach Zeit und Zeit, erfuhr
er auch das Glück, sich in die eignen Hände,
damit er eine Zärtlichkeit empfände,
zu legen wie die ganze Kreatur.

Das Glück, das der Heilige um den Preis seiner Seele erworben hat, ist schwer zu deuten. Wortwörtlich heißt es, dass es mit der Möglichkeit identisch ist, „sich in die eigenen Hände [...] zu legen“. Die völlige Isoliertheit wird aus dieser Sicht also nicht mehr als Verhängnis empfunden, sondern als besondere Gelegenheit für eine absolute Ich-Erfüllung und Ich-Erweiterung.⁴⁷⁴ Oder in einer anderen Annäherung: der Heilige begeht dadurch, dass er sich in die eigenen Hände legt, anstatt sich gänzlich seinem Schöpfer anvertrauen zu wollen, die größte Gotteslästerung, da er quasi

⁴⁷⁴ Zum Teil ähnlich, wie Lou Andreas Salomé den Begriff ‚Narzissmus‘ durch ihre Idee von „Narzißmus als Doppelrichtung“ erweitert. Vgl. Le Rider (1990), S. 82ff.

an die Stelle Gottes rückt und so beide Rollen für sich beansprucht: diejenigen des Schöpfers und seiner Kreatur.⁴⁷⁵ Die Gestensymbolik scheint aber noch komplizierter zu sein, wenn wir sie mit ihrer motivischen Vorwegnahme vergleichen. In *Das Lied des Bettlers* (I, 323) kommen nämlich zum Teil dieselben oder nur wenig abgewandelte Gestusmomente vor.

Und endlich mach ich noch mein Gesicht
mit beiden Augen zu;
wie's dann in der Hand liegt mit seinem Gewicht
sieht es fast aus wie Ruh.
Damit sie nicht meinen ich hätte nicht,
wohin ich mein Haupt tu.

Es wird in dieser Geste außer dem Schamgefühl und dem Selbstgefühl des ausgelieferten Menschen auch das narzisstisch Selbstgefällige ausgedrückt.⁴⁷⁶

Diese intertextuelle Bezugnahme schafft ungewollt eine Verbindung zum letzten Stück der hier untersuchten Gedichtreihe, *Die Bettler* (I, 539), obwohl es durch seine Schreckensbilder scheinbar kaum irgendwelche Verwandtschaft mit den zuletzt erwähnten Gedichten aufweist. Schon die Situation ist ungewöhnlich, indem das Thema, das fürchterliche Elend der Bettler auf eine ‚gattungsfremde‘ (epische) Weise eingeführt wird. Trotz der Kürze des ganzen Textes gibt es zu Beginn gleich eine zweifache ‚narrative‘ Vermittlung. In einer imaginären Dialogsituation wendet sich das lyrische Ich an einen virtuellen Zuhörer, um das von einem Fremden Erfahrene weiterzugeben. Diese ‚narrative‘ Perspektivierung in der ersten Verseinheit bereitet mit den sachlichen Aussagen das ungeheure Erlebnis vor, das dann in den nächsten zwei Strophen mitgeteilt wird:

Du wußtest nicht, was den Haufen
ausmacht. Ein Fremder fand
Bettler darin. Sie verkaufen
das Hohle aus ihrer Hand.

Die metaphorische Verkehrung der flehenden Gebärden der Bettler, in der die Rollen des Nehmenden mit denen des käuflich Gebenden ironisch vertauscht werden, drückt schon die Bedürftigkeit der unglücklichen Wesen aus, die in den weiteren Bildern bis zum Paroxysmus gesteigert wird. Die Metaphorik des ekelregenden Anblicks, die in der Lyrik Rilkes sonst in diesem Maße selten vorkommt, ist diesmal wohl nur mit der ‚Schockästhetik‘ Gottfried Benns zu

⁴⁷⁵ Dieses ‚monistische Rollenspiel‘ ist auch schon im *Buch vom monchischen Leben* vorhanden. Vgl. Eckel (1994), S. 40.

⁴⁷⁶ S. Klieneberger (1988), S. 288.

vergleichen. Sogar der Wohlklang der Reime dient hier der Versinnlichung der abstoßenden Gebärden der Bettler, indem er die Widerlichkeit durch Querverbindungen noch steigert („Mist“ – „frißt“). Die entsetzliche Darstellungsperspektive lässt ein befremdendes Zusammenspiel zwischen den Bettlern und dem Fremden zu. Während nämlich die Elendsfiguren alle Hässlichkeiten ihrer Körper ohne Scham vorzeigen, beschaut der ‚Hergereiste‘ sie mit Aufmerksamkeit, denn „er kann es sich leisten“.⁴⁷⁷ Die zynische Ironie des Kommentars zeugt zwar von einer trotzigigen Abwehr des Hässlichen, die Abschlussbilder deuten aber ein Sich-Auflösen in dem Ekligen an, als wenn die abstoßenden Gestalten den Fremden selbst in sich aufsaugen würden: „Es zergeht in ihren zerrührten / Augen sein fremdes Gesicht.“ Die ganze widerliche Gestenszenerie, die in diesem Punkt augenscheinlich in eine Vision übergeht, die eine Art Zwangsvorstellung darstellt, mutet zugleich wie ein verzerrtes Spiegelbild an. Der Fremde erscheint ja als ‚Verführer‘, der nun schon zur Welt der Behinderten und Ausgestoßenen gehört. Und umgekehrt: die Irren und die Bettler – alle diese Randgestalten sind fremd für den Alltagsmenschen, nicht aber für den Dichter, mit dem sich das Ich, das in *Das Lied des Bettlers* die Maske des Bettlers trägt, so gern identifiziert.⁴⁷⁸

Ritter, Mädchen, Dichter – in doppelter Perspektivierung

Die drei Gedichte, die hier untersucht werden, sind kettenartig miteinander verbunden, und zwar so, dass je eine von den beiden Gestalten, die innerhalb eines Gedichtes ein Spannungsverhältnis und eine implizite Dialogsituation bilden, im nächsten Gedicht vorkommt. Ritter und Tod stellen in *Ritter* das erste Gegensatzpaar dar, Ritter und Mädchen in *Mädchenmelancholie* das zweite sowie Mädchen und Dichter in *Von den Mädchen* das dritte. Diese figurale Weiterführung und Anknüpfung modifiziert zwangsläufig die Textsemantik auch in den einzelnen Werken, wenn wir die drei Gedichte wie eine zyklusähnliche Einheit betrachten.

Schon in den ersten zwei Versen im Gedicht *Ritter* (I, 256) manifestiert sich der tragische Gegensatz zwischen der Verlockung des Lebens und dem alle Sehnsüchte vereitelnden Tod. Die adjektivische Opposition ‚schwarz‘ und ‚rauschend‘ nimmt die ungeheure Spannung des ganzen Textes vorweg, die in den zwei Hauptteilen des Gedichtes durch die Gegenüberstellung der äußeren und der inneren Welt erklärt und gesteigert wird. Der Gegensatz von Leben und Tod enthält aber nur zum Teil die

⁴⁷⁷ Dass Rilke „den Schmerz poetisch thematisiert, gar lyrisch theatralisiert“ hat, gilt nicht nur für die *Fünf Gesänge*, wie Görner feststellt, sondern auch für dieses Gedicht und die noch früher entstandenen Texte der *Stimmen*. Görner (2004), S. 126.

⁴⁷⁸ Auch Rilke wusste aber genau, dass der Dichter nicht mit dem Autor verwechselt werden darf: „Man soll, als Dichter, selbst die détresse nicht zu seiner Geliebten machen, sondern alle Heimsuchung und Seeligkeit in das Werk verlegen, und das äußere Leben muß davon geprägt sein, daß man sich weigert, sie beide anderswo durchzumachen.“ Rilke / Münchhausen (2004), S. 25. S. den Brief Rilkes an Nanny Wunderly-Volkart vom 9. 1. 1920: „wie ein Hochstapler des Elends komme ich mir vor“. Rilke / Wunderly-Volkart (1977), Bd. 1, S. 92.

traditionelle Antithese der beiden Prinzipien, denn der mehrfache Perspektivenwechsel hebt ihre klaren Grenzen und Vorzeichen auf. Das kleine Erzählstück fixiert – wie oft in der Lyrik der mittleren Periode Rilkes – ein Zwischenstadium, das eine entscheidende, eine ‚existenzielle‘ Situation im menschlichen Leben darstellt. Der Ritter ist gerade unterwegs: Er reitet „hinaus in die rauschende Welt.“⁴⁷⁹ Was auf ihn wartet – ist „Alles“. Mit klingenden Reimen werden die faszinierenden Erlebnisse des bunten Zaubers, den die Welt bietet, aufgezählt. Auch wenn hier statt der konkreten Ereignisse eigentlich nur die Stichworte und die Rahmen der spannenden Möglichkeiten erwähnt werden, erzielen die alliterierenden Begriffspaare dennoch die Vollständigkeit und die Vollendung des individuellen Lebens. Zunächst wird die alles bestimmende Zeit-Raum-Dimension angeführt („der Tag und das Tal“), dann folgt das Gegensatzpaar „der Freund und der Feind“ als die zwei wichtigsten Pole der Kontaktreihe im menschlichen Leben, die eine lange Assoziationsreihe von Gefühlen und Situationen eröffnen bzw. ermöglichen: Glück der Geselligkeit und des Vertrauens auf der einen, Kraft probende Herausforderung der feindlichen Mächte auf der anderen Seite. Eine deutliche Steigerung ergeben die nächsten Alliterationen: „Mahl“, „Mai“, „Maid“. Sie bedeuten Festlichkeit sowie Frühlings- und Liebesrausch als Höhepunkte des erfüllten sinnlichen Lebens, die sich aber zugleich auf den Mikrokosmos des Daseins beschränken. Ihnen gegenüber wird das Wortpaar „der Wald und der Gral“ gestellt, das den ewig suchenden Menschen ins Unbekannte führt und auch eine metaphysische Assoziation involviert.⁴⁸⁰ Dieser ‚faustische‘ Wissensdrang erweitert die Erkenntnishorizonte und stellt innerhalb dieses Werkes einen Vergeistigungsprozess dar. Denn zur Vollendung des menschlichen Schicksals gehört in der Welt der Ritter unumgänglich auch die transzendente Perspektive. So befindet sich an der Spitze in der Hierarchie des Makrokosmos Gott selbst. Er ist das unerreichbare Ziel, zu dem viele Menschen streben. Die einzelnen Stufen und die Richtung der Steigerung bestätigen wohl diese Annahme. Der Kontext der Abschlusszeilen im zweiten Teil klingt jedoch sonderbar; es lässt sich die Welt wahrscheinlich doch nicht so eindeutig abrunden: „und Gott ist selber vieltausendmal / an alle Straßen gestellt“. Wenn dieses Bild nämlich nur die Allgegenwart des höchsten Wesens betont, dann verliert die Wald-Metapher ihr Gewicht: Der Allmächtige ist ja als ständiger ‚Wegweiser‘ überall, an jeder Straße präsent, wie könnte man den richtigen Weg verfehlen! Falls wir aber das Bild nicht nur metaphorisch, sondern auch konkret nehmen und an die Christusstatuen denken, die überall an den Straßenseiten zu sehen waren, ist die aus Stein

⁴⁷⁹ Zur Bildvorlage des Gedichtes s. Cipolla (2008), S. 203f.

⁴⁸⁰ S. die „Symbolgleichungen“ bei Imhof: „Wald = Seeleninneres = Ahnenwelt = ‚Gott‘ = Unbewußtes“. Imhof (1983), S.148.

gemeißelte Inkarnation Gottes Ausdruck des menschlichen Glaubens und der Hoffnung, und als solche verkörpert sie eher eine anthropomorphe Figur als das göttliche Wesen selbst. Darauf weisen die verbale Bezeichnung „gestellt“ und die Vielzahl eindeutig hin. Die zweite Strophe führt also nur scheinbar zu einem Ruhepunkt, denn die hier vorgestellte Werthierarchie entspricht zwar dem traditionellen Weltbild des christlichen Europas, kaum aber dem des immer suchenden Dichters. Gerade deshalb beginnt der dritte Teil mit der adversativen Adverbialbestimmung „Doch“. Während nämlich bis jetzt die Aussichten des ‚äußeren Lebens‘ summiert wurden, leitet das Oppositionswort die drohende Macht der verschlossenen inneren Welt ein: den auf das Leben lauenden Tod. Die innere Perspektive, die den ganzen Abschlussteil bestimmt, unterstreicht nicht nur die ebenbürtige Widerpartsrolle des Sensenmanns, sondern sie deutet seine herkömmlichen Wertbestimmungen vollkommen um. Durch die Personifizierung und die unmittelbare Bekundung des Todes erscheint er vor uns nämlich nicht mehr bloß als eine unsichtbare Gefahr, die dem Leben droht, sondern als organischer Teil des Ichs, der auch auf seinem Gültigkeitsrecht besteht.⁴⁸¹ Das Ungewöhnliche, ja Bestürzende ist vor allem in dieser eigenartigen Perspektive zu suchen. Da für den Tod die Vernichtung des Lebens, besser gesagt: des einen Lebens die eigentliche Befreiung bedeutet, die Erfüllung seiner Berufung, wartet er ungeduldig auf die für den Ritter verhängnisvolle Begegnung. In der eigentümlichen Deutung der Funktion des Todes spielt auch der Umstand eine wichtige Rolle, dass hier der Tod selbst unter Zwang steht und über keinen unbegrenzten Spielraum verfügt: „hinter den finstersten Ringen, / hockt der Tod und muß sinnen und sinnen“. Die wunderlich-groteske Personifizierung humanisiert zugleich die Rolle des Todes.⁴⁸² Die eingegengte Situation und das Grübeln des Todes zeugen von keiner zerstörenden Überlegenheit, sondern von einer Zwischenlage, die selbst äußeren Anlass braucht, um zur Geltung kommen zu können. Die Redeform in der ersten Person Singular vollendet diesen Prozess der ‚Verharmlosung‘ und völligen Umwertung, indem sie die objektive Notwendigkeit des Todes subjektiviert und verinnerlicht und damit die Dichotomie von Leben und Tod aufhebt. Die ‚Befreiungshymne‘ des Letzteren, die Todeshymne, wird so eine gleichwertige Textparallele, sowohl inhaltlich als auch strukturell, zu der ‚Lebenshymne‘, denn beide sind euphorische Bekenntnisse derselben Seele. Denn der zentrale Gedanke des Gedichtes, die Annahme nämlich, dass der Tod eine ganz andere Funktion und einen anderen Sinn im menschlichen Leben hat, als wir das nach unserer Alltagserfahrung beurteilen, bedeutet eine ‚kopernikanische Wende‘ sogar in der modernen Lyrik, weil sie eine souveräne

⁴⁸¹ Kassner erwähnt noch eine andere wichtige Funktion des Todes, die auch für Rilke wichtig ist, nämlich die Steigerung des Lebens. Kassner (1976), S. 35.

⁴⁸² Über die Todesproblematik bei Rilke s. noch Mason (1964), S. 39ff.

Daseinsdeutung bietet. Neben der Semantik tragen auch alle anderen Ebenen der Textstruktur dazu bei, um das Unbegreifliche glaubhaft zu machen. Vor allem das meisterhafte Zusammenspiel von Perspektivierung und Rhetorizität ermöglicht hier die Umdeutung der Leben-Tod-Problematik.

Im ersten Teil, der bloß aus einer zweizeiligen Strophe besteht, ist noch eine Außenseiterperspektive vorhanden, die aber im zweiten Teil – ohne grammatische Signale – in eine Innenperspektive übergeht. Rein formal wird zwar die von außen berichtende Position beibehalten, die Emphase der rhetorischen Häufungen zeugt aber immer mehr von subjektiver Anteilnahme: Die Außensicht wird in eine Innensicht überspielt. Die berichtende Aussage verliert ihre Neutralität und nimmt einen offensichtlichen Erlebnischarakter an, so dass die Redeform an die erlebte Rede erinnert, als wenn hier schon der Ritter selbst sprechen würde. In der ersten Sequenz des dritten Teils, die dessen erste drei Zeilen bilden, ändert sich die Perspektive wieder und kehrt zu derjenigen des Berichtenden zurück, um dann – in der zweiten Sequenz, die nach dem Doppelpunkt beginnt – eindeutig auf die Ich-Perspektive und die direkte Rede zu wechseln. Im rhetorischen Aufbau der Textstruktur wird dadurch eine intermittierende Steigerung der Subjektivität erreicht. Nur diese poetische Lösung ermöglicht, das ersehnte Glück des personifizierten Todes zu vermitteln, das im Vorgefühl der nahen Befreiung aus der Verdammnis zur Passivität gipfelt. Diese Richtung der Textdynamik und dieser Ausklang mit dem ersehnten Wunsch des allegorischen Ichs – „daß ich mich endlich strecke / und spiele / und singe“ –, also die ganze strukturelle Pointierung und Verlagerung der letzten Perspektive auf die Todeseite, hat eine ausgleichende Funktion. Der Lebenszauber soll auf diese Weise kompensiert und unsere Angst vor dem Tod vermindert werden, damit wir neue Einsichten in sein Wesen bekommen.⁴⁸³

In dem balladenartigen Gedicht *Mädchenmelancholie* (I, 259) wird das Ritterschicksal aus einem ganz anderen Blickwinkel, aus der Sicht einer vereinsamten Frau gezeigt. Wir wissen zwar nicht, was die kurzweilige Liebesbegegnung für den Mann bedeutete und wie schwer es für ihn war, die Geliebte zu verlassen, weil über ihn zunächst, im ersten Teil, die lapidarsten Aussagesätze, die nur möglich sind, formuliert werden: „*Der kam*“, „*Der ging*“. Alles weitere, was wir erfahren und was hinter diesen knapp-neutralen Mitteilungen steht, wird mit Vergleichen und mit den teilnahmsvoll hinwendenden Gesten angedeutet. Zunächst wird die urwüchsig-elementare Macht der Leidenschaft heraufbeschworen, die einen wie plötzlicher Sturm überfällt und gefangen hält, und dann die

⁴⁸³ Die Neuigkeit dieses dichterischen Verfahrens ist am besten zu beweisen, wenn wir die Personifizierung und Allegorisierung des Todes mit der in mittelalterlichen Moralitätsdramen vergleichen. Dort bleibt der Tod „lebensfeindlich“, während er hier „die andere Seite“ des Lebens verkörpert. Bei Rilke geht es also nicht um eine Neubearbeitung dieser Allegorie, sondern auch um ihre Umdeutung.

erschütternde Tiefe der Liebesschmerzen, die das Mädchen genauso unerwartet und gewaltig treffen. Der Vergleich im letzteren Fall nimmt jedoch das Bild für die unendlichen Qualen aus dem religiösen Bereich, um die Erschütterung der Alleingeliebenen zu verdeutlichen: Was könnte noch hoffnungsloser sein, als wenn man sogar im Gebet allein gelassen wird?⁴⁸⁴ Und schließlich folgt die psychologisch sehr fein und präzise fixierte Situation der unterdrückten Leidenskundgebung, die auch etwas Definitives in diesem Liebeskummer mit ausdrückt: die Resignation des endgültigen Liebesverzichtes. Die ganze virtuos-komplexe Perspektivierung sammelt alles in diesem Brennpunkt des Schmerzens: Ursache und Wirkung, Vergangenes und Zukünftiges, Hoffnung und Enttäuschung. Aus der objektiv anmutenden Rahmensituation des lyrischen Erzählens, deren Zeitform die Gegenwart ist, wird die tragische Romanze im Präteritum vorgetragen, die schmerzlichen Folgen werden jedoch schon – mit dem Modalverb „willst“ eingeführt – in die Zukunft transponiert. Während der alle drei Zeitstufen umfassende Gebrauch der Tempora das scheinbar Episodenhafte zum schicksalhaften Ganzen abrundet, spricht das erzählende Ich aus der Rahmensituation der Gegenwart hinaus, es redet das Mädchen unmittelbar an. Diese zärtlich-mitleidsvolle Hinwendung macht die kurze Liebesgeschichte – über die Hervorhebung der persönlichen Teilnahme hinaus – allgegenwärtig. Die immer engere Fokussierung hat also eine mehrfache Funktion: Sie vergegenwärtigt eine vergangene Geschichte durch die Zeit- und Anredeform und stellt zugleich die Mädchengestalt in den Mittelpunkt. Dieser rhetorische Kunstgriff der Fokussierung ermöglicht ferner einen gefühlsbedingten Perspektivenwechsel in der Mitte des Gedichtes. Der Neuaufakt und die Abwandlung in den Worten des Berichtenden – „Mir fällt ein junger Ritter ein, / der weit in Waffen geht“ – bedeutet eine sichtbare Zäsur innerhalb des Textes, die zur Gestalt des Ritters zurückführt. Nach der symmetrischen Struktur des Gedichtes sollte im darauffolgenden (und zugleich abschließenden) Teil die Rede des Ich-Kommentators fortgesetzt werden. Es ist aber nicht mehr ganz eindeutig, wer hier spricht. Die teilnahmsvolle Beschreibung des einzigen Gestusmomentes beim Ritter, die aparte Vergleiche suchende Aufzählung klingt wie erlebte Rede, als wenn sich hier nicht mehr oder nicht nur ein Außenstehender äußerte, sondern sich das Mädchen an den verlorenen Geliebten erinnerte. Diesen verwirrenden und täuschenden Eindruck ergibt jene Identifikation, die schon im ersten Teil mit der völligen Hinwendung an das weinende Mädchen begonnen hat. Die (vermutete) Innensicht hebt die Grenzen zwischen Leid und Mitleid auf und verschmilzt beide Gefühle in der ‚Ästhetik der Melancholie‘: „Sein Lächeln war so weich und fein: / wie Glanz auf altem Elfenbein, / wie

⁴⁸⁴ Vgl. das Gedicht *Der Ölbaum-Garten*.

Heimweh“. Gerade durch diese bis zur Identifikation gehende Empathie wird das Portrait des Ritters verweicht: Sein in Erinnerung gerufenes Lächeln löst eine Reihe von Vergleichen aus, Assoziationen, die eine lyrische, zum Teil geradezu feminine Atmosphäre ausstrahlen und zu einem in den Krieg ziehenden Mann überhaupt nicht passen.

Während in diesem Gedicht das Mädchen als Opfer erscheint, dessen tragisches Schicksal von verständnisvollen Gesten des (berichtenden) Ichs begleitet wird, erfüllen im Gedicht *Von den Mädchen* (I, 259) die Mädchen in einer anderen Relation, in der Beziehung zu den Dichtern, eine erhöhte Funktion. Die eindeutige Anerkennung gilt hier der Katalysator- und Musenrolle der Frauen, ihrer natürlichen Verwandtschaft mit den Poeten.⁴⁸⁵ Ihre Erhöhung und Ehrung entlarven sich schließlich jedoch als narzisstischer Rausch und selbstgenügsame Eigenwilligkeit. So ist die Apotheose fragwürdig – und nicht nur aus der modernen, emanzipatorischen Sicht.⁴⁸⁶ Die rhetorische Textorganisation sowie der Perspektivenwechsel im Werk liefern genügend Beweise zu dieser Deutung.

Im sowohl typografisch als auch durch die Nummerierung sichtbar abgesetzten ersten Teil bleibt das lyrische Ich vollkommen im Hintergrund. Die formal neutrale Redeform enthält sich derart jeglichen Pathos. Die dreistufige Rhetorisiertheit dieses Textteils setzt aber augenfällige Wertakzente, und zwar in der Form einer Steigerung. Die drei Abschnitte bilden drei Sätze, die drei Aussagen enthalten, deren oppositionelle Konstruktion eine Triade darstellt. In der Gegenüberstellung der ersten zwei Thesen werden zwei Wege zu den Dichtern vorgestellt: derjenige, den die Meisten gehen müssen und der offensichtlich einen mühsamen Umweg bedeutet, und der unmittelbare, der den Mädchen vorbehalten ist. Auf diese strikte Trennung weisen die Bezeichnungen „Andere“ und „Nur die Mädchen“ hin. Zu der ersten Gruppe gehören die ‚Suchenden‘, die sich nach dem Weg erkundigen und ersichtlich die intellektuelle Annäherung der Poesie vertreten, während die Mädchen den spontan-intuitiven Zugang zur Welt der Erwählten leicht finden können.⁴⁸⁷ Innerhalb dieses Grundgegensatzes gibt es auch noch andere Oppositionen, die den Kerngedanken des Gesamttextes näher beleuchten und nuancieren. So ergeben die kontrastierenden Attribute von Dichtern und Mädchen, die aber – wie paradox es auch immer klingen mag – nicht die Gegensätzlichkeit unter ihnen, sondern gerade ihre Zugehörigkeit

⁴⁸⁵ Innen im Dichter nimmt eine Frau Platz, erst dann kann er "reden" – diese Anschauung formulierte Rainer Maria Rilke in einem Brief von 1904 und sprach damit eine Idee aus, die Teil seiner Kunstauffassung wurde und auch in viel späteren Gedichten wie den "Sonetten an Orpheus" von 1922, eine Rolle spielte. Knoop (2012), S. 253.

⁴⁸⁶ Ironisch übertrieben, so kaum gerecht ist die diesbezügliche Bemerkung von Therese Ahern Augst: „In the end, Rilke will gather what he has learned and attempt to give it back in another form, like a handful of once-scattered pearls newly strung as a necklace.“ Ahern Augst (2014), S. 624.

⁴⁸⁷ Der Dichter „sieht sie nun in einer Art Scharnierfunktion zwischen Dichter und Welt“. Theele (2015), S. 97.

zueinander hervorheben, eine Opposition. Denn Licht und Dunkel bedingen sich gegenseitig.⁴⁸⁸ Dem Adjektiv der Dichter ‚dunkel‘ können wir mehrere Bedeutungen zuordnen, die sich sowohl auf die Persönlichkeit als auch auf ihre Kunst beziehen. Schwer verständlich, verschleiert-rätselhaft ist meistens die Poesie selbst, die aber gerade wegen ihrer geheimnisvollen Vielschichtigkeit einen besonderen Wert hat. Kompliziert, schwierig kann aber auch der Künstler sein, über dessen dunkle Seite wir von den Romantikern, Nietzsche und Lombroso ausreichend aufgeklärt wurden. Die Mädchen dagegen bringen mit ihrem Lächeln Licht und Wärme ins Leben. Die Unmittelbarkeit der Schönheit sowie die Eleganz der Leichtigkeit in ihrem Wesen bezaubern den Poeten nicht nur als Mann, sondern auch als Ästhet. Wenn wir diese Faszination in Betracht ziehen, taucht unwillkürlich der Verdacht auf, dass die Mädchen deshalb gleich den richtigen Weg finden, weil die Dichter ihnen (und nur ihnen!) entgegenkommen. Die abschließende Sequenz des ersten Teils scheint diese Annahme zu bestätigen, indem hier schon eindeutig die Macht und Wirkung der Frauen, ihre Welt gewinnende Freundlichkeit und zuvorkommende Offenheit gelobt wird: „Aus ihrem Leben geht jede Türe / in einen Dichter / und in die Welt.“

Weniger auffallend, jedoch wichtig ist der Unterschied, der in den ersten zwei Sequenzen hinsichtlich des Dichters gemacht wird. In der Metaphorik dieser Opposition sind nämlich zunächst „singen“ und „Saiten“ erwähnt, dann, zum zweiten Mal aber ‚Bilder‘. Diese Differenz ist kaum zufällig. Da ursprünglich der Poet mit dem Sänger bzw. Lautenspieler identifiziert wurde, folgt auch das lyrische Ich diesem Topos – solange von ‚anderen‘ die Rede ist, die den Weg zu den Dichtern nicht finden können. Die Brücke führt die Mädchen dagegen zu „Bildern“. Handelt es sich hier nicht um eine persönliche Bezugnahme, um das besondere Kunstverständnis Rilkes, in dem der Dichter – im Gegensatz zu der allgemeinen Tradition – sich eher der bildenden Kunst als der Musik verpflichtet fühlt? Zumindest gilt das für die Entstehungszeit dieses Gedichtes, das zu den ersten Stücken im Band *Buch der Bilder* gehört. Interessant ist ferner, dass das Lauten-Motiv als Sinnbild der Poesie zwar im zweiten Teil wiederkehrt, aber in einer ganz anderen Situation, in der das Ich eine feierlich-distanzierende Attitüde auf sich nimmt.

Nachdem die Schlusszeilen des ersten Teils den unabdingbaren Einfluss der Frauen auf den Dichter epigrammatisch thesenhaft formuliert haben, ist damit zugleich die Legitimation für eine andere, intimere Redeform geschaffen. So ändert sich die Perspektive im zweiten Teil gleich am Anfang, und die beobachtende und beschreibende Position des lyrischen Ichs wird durch die unmittelbare, persönlich-vertraute Anrede abgelöst. Trotz des innig-persönlichen Tons und der Bekenntnisse der

⁴⁸⁸ Zum „Einfluß des Kontrastes“ s. Bradley (1976), S. 186ff.

Ehrerbietung kann jedoch die Lobrede der ersten Strophe uns darüber nicht hinwegtäuschen, dass es hier nicht nur um eine tiefgründige Empathie geht, sondern auch um die Projektion des eigenen Dichterschicksals.⁴⁸⁹ Die Hervorhebungen des Textes – „Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen / das zu *sagen*, was ihr einsam *seid*“ – benennen nur das Alleinsein der Mädchen, der wahre Gewinn der inneren Verwandtschaft ist aber auch schon angegeben: Die Einsamkeit als Daseinsform involviert den Begriff der Ferne, der im Rilke'schen Wortgebrauch innere Vertiefung und so zugleich eine seelische und geistige Größe bedeutet. Dasselbe schreibt Rilke vier Jahre später (1904) in einem kurzen Essay über das Buch *Ellen Olestjerne* von Franziska Gräfin zu Reventlow: „Einsame wirken in die Ferne. Und deshalb ist mir, als wäre es gut, daß Sie einsam sind.“⁴⁹⁰ Wie im Gedicht die Mädchen, wird auch in dieser Buchbesprechung in Briefform eine Frau angesprochen, und zwar nicht die Verfasserin, sondern die Titel gebende Heldin. In dem 1908 geschriebenen *Requiem für eine Freundin* (I, 414) können wir ebenfalls eine Abwandlung dieses Gedankens lesen, in der das Bekenntnis zu den Frauen mit dem Bekenntnis zu sich selbst verbunden ist: „Die Frauen leiden: lieben heißt allein sein, / und Künstler ahnen manchmal in der Arbeit, / daß sie verwandeln müssen, wo sie lieben.“

Mit der Warnung der folgenden (zweiten) Strophe in *Von den Mädchen* – „Keine darf sich je dem Dichter schenken, / wenn sein Auge auch um Frauen bat“ – beginnt die folgerichtige Zurücknahme der gerade so einfühlsam eingestandenen Identifikation. Das narzisstische Spiel mit und in der Beziehung zu Frauen macht zwar die ursprüngliche Sympathie keineswegs ungültig, es relativiert sie aber grundsätzlich.⁴⁹¹ Der Warnruf ist mit Sicherheit ernst gemeint, denn die Dichterpersönlichkeit kennt sich allzu gut, und so weiß sie als sensibles Wesen über die Widersprüchlichkeit ihres Narzissmus genau Bescheid.⁴⁹² Die Unterscheidung im Text zwischen Mädchen und Frauen verrät die ganze verzwickte Beziehung der selbstliebenden Künstlerexistenz nicht nur zum anderen Geschlecht, sondern auch zu sich selbst. Der größte Widerspruch hierbei kann folgendermaßen charakterisiert werden: Der Dichter ist zwar einerseits durch seine Hypersensibilität die geeignetste Person, um die empfindsame Frauenseele angemessen schätzen und sich nuanciert genug vorstellen zu können, andererseits aber kann er als Mensch und Mann für

⁴⁸⁹ Diese Einschränkung schließt aber Rilkes „beeindruckendes Verständnis für die weibliche Psyche“ (Witthöft 2000, S. 84.) keineswegs aus.

⁴⁹⁰ RSW V, 657.

⁴⁹¹ S. Daugelat (2005), S. 55.

⁴⁹² S. den Brief an Lou Andreas-Salomé aus Duino (1911), in dem Rilke schreibt: „Liebe Lou, es steht schlecht mit mir, wenn ich auf Menschen warte, Menschen brauche, mich nach Menschen umsehe: das treibt mich nur noch weiter ins Trübere und bringt mich in Schuld; sie können ja nicht wissen, wie wenig Mühe, im Grunde, ich mir mit ihnen gebe –“.

Rilke – Andreas-Salomé (1989), S. 63.

die Frau eher nur Unglück bringen. Denn obwohl er als berufener Ästhet ein echter Bewunderer der weiblichen Schönheit ist, die Eigenliebe macht ihn für eine vollwertige Liebesbeziehung (wie für jede menschliche Dauerbeziehung) untauglich.⁴⁹³ Die Mädchen bedeuten ihm folglich zwar einen echten Reiz – und nicht nur eine poetische Inspiration –, als Gefährtinnen sind sie jedoch eher unerwünscht. Ein echter Narziss kann nämlich die Frauen gewiss augenblicklich und sogar überzeugend bewundern und begehren, kaum aber ihre menschlichen und weiblichen Wünsche auf die Dauer befriedigen. Das Eingeständnis dieses Unvermögens ist zwar in bezaubernde Metaphorik gekleidet, bleibt aber – aus pragmatischer Sicht – purer Euphemismus: „denn er kann euch nur als Mädchen denken: / das Gefühl in euren Handgelenken / würde brechen von Brokat.“

In den letzten zwei Strophen erweist sich dieses seltsame Verhältnis des Dichters zu den Mädchen als vollendete Paradoxie des Künstleregismus. Die so innig bewunderten Wesen werden weggeschickt, denn sie stören den Poeten in seiner eigenständigen und einsamen Welt.⁴⁹⁴ Den sanften Ton löst eine schroffe Abweisung ab. Zweimal werden die Mädchen zum Weggehen aufgefordert. Zuerst wird noch die Unliebenswürdigkeit des Ichs durch die huldigende Apostrophierung der Mädchen – „Ewige“ – gemildert: „Laßt ihn einsam sein in seinem Garten, / wo er euch wie Ewige empfing“. Im zweiten Fall klingt aber die Ablehnung schon kategorischer: „Geht! ...es dunkelt. Seine Sinne suchen / eure Stimme und Gestalt nicht mehr.“ Die beliebten Milieus des Denkens und des Schaffens – leere Parkwege und einsame Zimmer – dulden „kein Weißes“, kein Mädchen also, das sich in der dunklen Isoliertheit abhebt und von der Konzentration ablenkt. In den letzten vier Zeilen schließt sich der Kreis mit dem Gipfelpunkt der narzisstischen Ambivalenz, mit dem widerspruchsvollen Gefühlskomplex, in dem die menschenscheue Haltung mit dem eifersüchtigen Besitzanspruch verschmilzt. Der Dichter schickt zwar die geliebten Geschöpfe von sich weg, kann aber nicht einmal den Gedanken ertragen, dass sie auch von anderen gesehen, also begehrt werden. Die Eigenliebe – wie immer – verlangt auch hier das Unmögliche: Die Mädchen sollten in entsprechender Ferne, jedoch möglichst nur für den Narziss da sein. Sie entlarvt sich zugleich durch die charakteristische Wortwahl. Der Dichter meidet die Menschen, unter denen er sich „müde“ fühlt, was nicht nur Ängstlichkeit, sondern auch Verachtung den Anderen gegenüber verrät, während seinem „zärtliche[n] Gedenken“ neben den liebevollen Gesten für die Mädchen auch eine Art Selbstliebkosung innewohnt. Das ganze Schlussbild wird überdies

⁴⁹³ Zum „Widerstreit zwischen Kunst und Leben“ s. Kunisch (1975), S. 277ff.

⁴⁹⁴ S. Albert-Lasard (1952), S.126: „Sein ganzes Leben sollte dieser Kampf zwischen Bedürfnis nach Menschen und Einsamkeitwunsch währen.“

von der feinen, verborgenen Erotik durchdrungen, die die Metonymie „Eure Stimmen hört er ferne gehn“ evoziert.

Nicht nur die zeitliche Nähe der Entstehungsdaten der drei Gedichte⁴⁹⁵ und ihre unmittelbare Aufeinanderfolge im Band können uns zur kontextuellen Weiterbefragung dieser Werke anregen, sondern auch die strukturellen Parallelen bei den Perspektivenwechseln in der Diktion sowie die motivischen Verkettungen. Ohne hier auf das ganze Bezugssystem der Perspektivierung innerhalb der einzelnen Werke einzugehen, sollen nur jene Zusammenhänge angesprochen werden, die die Frage der Perspektivierung von der zyklusartigen Relation her beleuchten. 1. In allen drei Gedichten ergibt der Perspektivenwechsel eine Subjektivierung: die Außensicht wird durch Innensicht, der berichtende Ton durch ‚erlebte Rede‘ bzw. vertraute Anredeform abgelöst. 2. Diese Hinwendung und Gestusverlagerung ermöglicht ein äußerst kompliziertes Rollen- und Identifikationsspiel, in dem die verschiedenen Gestalten in eine innige Nähe zueinander gebracht werden: der Ritter mit dem Tod, der Ritter mit den Mädchen und die Mädchen mit dem Dichter. Ein plausibles Beispiel für die versteckte Identifikation stellen die folgenden Zitate dar, die den Ritter mit den Mädchen verbinden: „Sein Lächeln war so weich und fein: / [...] wie Türkisstein / um den sich lauter Perlen reihn“ – heißt es in *Mädchenmelancholie*, während im Gedicht *Von den Mädchen* das Motivpaar ‚Lächeln‘ – ‚Perlen‘ als Attribut der Mädchen wiederkehrt: „Nur die Mädchen fragen nicht, / [...] lächeln nur, lichter als Perlenschnüre“.⁴⁹⁶ 3. So schließt sich auch der Kreis, wo Liebe und Tod zwar eine Einheit bilden, aber nicht auf traditionelle Weise als Erfüllung des menschlichen Schicksals, sondern als Diskrepanz in einer vom Leben entfremdenden Welt der dichterischen Berufung. 4. Die einzelnen Gedichte verlieren zum Teil ihre relativ klar umrissenen Bedeutungshorizonte, denn der dreiteilige Textkomplex hebt die Grenzen partiell auf und öffnet vor dem Leser neue Deutungswege. So wird der Gesamttext durch die mehrfache Brechung zum Vexierspiegel, in dem schließlich der Dichter überall sein Eigenbild erblicken kann.

Offene Formen

Drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘

In ihrer Studie *Perspektivität bei Rilke und Cézanne* hebt Annette Gerok-Reiter den Perspektivenwechsel als innovatives Element in der späten Lyrik Rilkes hervor und führt diese virtuose poetische Verfahrensweise auf den Einfluss zurück, den Cézanne im Herbst 1907 auf den Dichter ausgeübt hat. Als Interpretationsbeweise für die moderne Raumerfahrung dienen *Die*

⁴⁹⁵ *Ritter*: 14. Juli 1899, *Mädchenmelancholie*: 18. Juli 1899, *Von den Mädchen*: 9. oder 10. und 29. September 1900.

⁴⁹⁶ Stil und Metaphorik dieser Texte zeigen noch den Einfluss des Jugendstils. S. Webb (1975), S. 43.

Sonette an Orpheus. „Die Beispiele zeigen“, stellt die Verfasserin fest, „daß Rilke in frappanter und innovativer Weise mit Perspektivenwechseln operiert. Hierin liegt häufig der Grund für interpretatorische Schwierigkeiten. Die Perspektivvielfalt von Sonett zu Sonett sowie die Perspektivenwechsel innerhalb der einzelnen Sonette ergeben eine irritierende Fluktuation der Bezugspunkte.“⁴⁹⁷ Dieser Behauptung können wir nur zum Teil zustimmen und nur mit der Einschränkung, dass diese „Bewegungsfreiheit der Sichtweise“ auch schon vor der Begegnung mit der Kunst Cézannes in Rilkes Poesie vorzufinden ist. Deshalb kann sie nicht als ästhetische Erneuerung aus ‚zweiter Hand‘ betrachtet werden.

Die folgenden drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘ sind zwischen Anfang Juli 1906 und Ende Juli 1907 entstanden, also noch bevor der Dichter neue Impulse von der bildenden Kunst erhalten haben konnte. Meine Interpretationen setzen sich jedoch weniger mit der Einflussfrage auseinander, sondern versuchen, die konkreten poetischen Funktionen der Perspektivenwechsel darzustellen. Alle Formen (wie ‚Zoom-Technik‘, Tempuswechsel, Partikularisierung, Umkehrung der Vergleichskonstruktionen) tragen zur „Objektivierung durch Hypostasierung“⁴⁹⁸ bei und dienen der symbolischen Steigerung in der Dichtkunst Rilkes. Brigitte L. Bradley zitiert aus einem Brief Rilkes an seine Frau: „Mir geht es jetzt oft so ..., daß der momentane Eindruck sich unwillkürlich zum symbolischen steigert.“⁴⁹⁹ Dieser Steigerung geht in unseren Beispielen immer die Hypostasierung voran, und zwar in mehreren Bedeutungen des Wortes: als „Vergegenständlichung, Verdinglichung einer Eigenschaft“, als „Personifizierung göttlicher Eigenschaften“ oder als „Verselbstständigung eines Wortes als Folge einer Veränderung der syntaktischen Funktion“.⁵⁰⁰

Die Fensterrose (I, 465) stellt eine klassische Periode dar, deren erster Teil den spannungsschaffenden Vordersatz (Protasis) und deren zweiter Teil den spannungslösenden Nachsatz (Apodosis) umfasst. Sie ist eine steigende Periode, in der „das Gefüge auf den Schluß hin komponiert“⁵⁰¹ ist und im Hauptgedanken des Textes gipfelt. Den Kern des rhetorisch meisterhaft aufgebauten Satzkomplexes bildet ein Vergleich, in dessen Hintergrund eine doppelte Assoziation steht: Die überwältigende Kraft der Schönheit, die die Fensterrose der Kathedrale ausstrahlt, ruft in der Dichterfantasie das den Blick verschlingende Auge des Raubtiers hervor, um mit diesem Bild dann die metaphysische Funktion der architektonischen Vollkommenheit sichtbar zu machen. In

⁴⁹⁷ Gerok-Reiter (1996), S. 496.

⁴⁹⁸ Bradley (1976), S. 8.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 9.

⁵⁰⁰ Duden (1996), S. 748.

⁵⁰¹ Wilpert (1989), S. 672.

der Textstruktur wird durch den Auftakt in medias res eine ‚dramaturgische‘ Spannung erzeugt, die bis zum Ende des Vordersatzes aufrechterhalten wird. Der barsche Hinweis „Da drin“ führt uns im Handumdrehen, ohne jeden Übergang, in die Gegenwart einer spannenden Situation, in der die Bewegung und die Ruhe rund um die Katze und in ihr selbst eine unheimliche Atmosphäre schaffen.⁵⁰² Ein ständiges Vibrieren, eine nervöse Dynamik charakterisiert den entscheidenden Moment, in dem das sich langsam anschleichende Tier plötzlich zupackt. Eine Gewalttätigkeit, die einen mit richtigem Schauer erfüllen kann, wird im ersten Teil des Gedichtes beschrieben. Eine scheinbare Ruhe geht der heftig-aggressiven Bewegung voran: „das träge Treten ihrer Tatzen / macht eine Stille“. Die doppelte Alliteration von ‚d‘ und ‚t‘ gibt aber der Stimmung auch schon akustisch ein drohendes Gewicht, und durch die Betonung der Anfangskonsonanten wird die Spannung gesteigert. Die darauffolgenden Momente des Zugriffs und des Einverleibens stellen zwar die blutige Tat des Raubtiers naturgetreu dar, in der seltsamen Metaphorik des Textes wird aber der ganze gewaltsame Akt umgedeutet. Der künstlerische Effekt der Fokussierung transponiert nämlich die Geschehnisse auf eine symbolische Ebene und kehrt alle Attribute in ein gegensätzliches Wertsystem um. Nur die äußerlichen Handlungsmomente bewahren noch ihre ursprünglichen semantischen Bezüge, die ungewöhnliche Perspektive, die mit vergrößernder Optik operiert, stellt die Teile in den Mittelpunkt und verselbständigt sie so. Wir wissen nicht einmal, wem der Blick, der verschlungen wird, eigen ist.⁵⁰³ Er steht folglich – als partikularisierende Synekdoche – für alle da, die das suggestiv fesselnde Auge der Katze betrachten. Auf der anderen Seite wird das Tier zunächst als ganzes Wesen, ja sogar als eines von mehreren erwähnt, gleich darauf aber wird die Perspektive eingeengt, und es wird von nun an nur das Auge der Katze beachtet, das – ebenfalls eine Synekdoche mit ‚Pars pro toto‘-Funktion – die verhängnisvoll-verführerische Rolle des Tieres übernimmt. In der Perspektivierung findet also ein zweistufiger Prozess statt: Während die Raubkatze zuerst ihr Opfer fesselt und „gewaltsam in ihr großes Auge nimmt“, tut das Auge selbst das Übrige, indem es den Blick in sich einschließt „und ihn hineinreißt bis ins rote Blut“.⁵⁰⁴

Zur Funktion des ‚Zoomeffektes‘ gehören nicht nur die Vergrößerung und das Näherbringen der Dinge, sondern auch die Detailzeichnung, die ausführliche Beschreibung der einzelnen

⁵⁰² „Da drin‘ is a cage. This image of the cage and of its animal inhabitants becomes the extended metaphor which dominates the entire poem except for its last three lines.” Wolf, Ernest M. (1969–1970), S. 341.

⁵⁰³ „Verloren ist das Subjekt [...] nicht nur im Katzenauge, verloren ist es auch im Gedicht selbst.“ Schuster (2001), S. 124.

⁵⁰⁴ S. Laermann (2000), S. 132f.

Bewegungsmomente. Das alles eröffnet in der Symbolik der Bilderreihen zugleich auch vollkommen neue Horizonte. Die präzise Darstellung zeigt in beiden Fällen die überwältigende Macht des gewaltsamen Wesens, das den Betrachtenden und Bewundernden ohne jegliche Widerstandsmöglichkeit in sich aufnimmt. In der zweiten Strophe wird das zum ohnmächtigen Zustand führende Sichverlieren geschildert, und in der vierten Strophe das Sichaflösen in dem anderen Wesen gezeigt. Der Abschlussteil, das zweite Terzett, erläutert den metaphysischen Sinn des Vergleichs, indem es auf die bildhafte Parallele kurz zurückweist:

So griffen einstmals aus dem Dunkelsein
der Kathedralen große Fensterrosen
ein Herz und rissen es in Gott hinein.

Erst jetzt, durch diesen Bezug, wird uns deutlich, dass die grausam und gewalttätig anmutenden Gestenmomente die göttliche Macht, der kaum zu widerstehen ist, die Vereinigung mit Gott selbst repräsentieren.⁵⁰⁵ Durch die Präterita in der Abschlusstrophe werden jedoch all diese metaphysischen Erfahrungen in die zeitliche Ferne gerückt, von der Gegenwart distanzierend eingeschränkt, und so wird auch die Allgemeingültigkeit und Intensität der transzendentalen Ergriffenheit relativiert. Der Tempuswechsel bedeutet also zugleich einen Perspektivenwechsel, der das elementare Gotteserlebnis auf diese intellektuelle Weise aufhebt. In dieser kritisch-zweifelnden Attitüde drückt sich auch der Skeptizismus des modernen Menschen aus. Nicht weniger wichtig ist aber ihre individuelle Erscheinung, die persönliche Erfahrung, die – trotz des objektiven Charakters des Dinggedichtes – kaum zu übersehen ist. Die Intensität des religiösen Erlebnisses, die in den vorangegangenen Strophen auch durch die Tempusform vergegenwärtigt wird, ist von Rilke'schem Format: Sie erinnert uns an das inbrünstige Gott-Menschen-Verhältnis im *Stunden-Buch*, dessen Unmittelbarkeit sogar in der Auflehnung gegen Gott von seiner Existenz zeugt. Wie aber in den späteren Schaffensphasen dieses christlich-religiöse Erlebnis bei Rilke immer mehr durch eine ‚ketzerisch-heidnisch‘ verleugnende Haltung abgelöst wird, diesen Prozess sehen wir vor dem Hintergrund des Perspektivenwechsels im vorliegenden Gedicht. Trotz der Distanzierung wird das überwältigende Erlebnis sowohl durch die Sequenzreihe als auch die Sequenzlänge betont – und umgewertet. Die religiöse Erschütterung wird nämlich in eine ästhetische umgewandelt.⁵⁰⁶ Das erklärt dann auch die Funktion des – im Titel hervorgehobenen –

⁵⁰⁵ S. Wolf, E. M. (1969-1970), S. 345.

⁵⁰⁶ „Nun ist es nicht länger Gott, der im Herzen ‚schafft‘; vielmehr sind es Dinge, sakrale Kunstgebilde, Fensterrosen eben, die Gott Gewalt antun um eines neuen Herzens willen, das sich primär in der Kunst verwirklicht und ‚bei sich‘ ist.“ Görner (2002), S. 153.

Gegenstandes der Fensterrose. Als Teil der Kathedrale ist sie nämlich nicht nur Bestandteil der christlichen Architektur, sondern zugleich ein ästhetisches Gebilde, ein Kunstwerk mit ästhetischer Wirkung. Die beiden Funktionen kann man wohl nicht voneinander trennen. In der Satzstruktur der Periode wird jedoch zunächst die ästhetische Rolle der Schönheit des Fensters geschildert, erst dann ihre eigentliche Funktion erwähnt. Die aus dauerhaftem Material angefertigte Fensterrose sollte und soll – ähnlich wie das ganze Bauwerk selbst – die Beständigkeit und die Schönheit der christlichen Religion bekunden, das also, was in Bezug auf ‚das Schöne‘ selbst auch jedes Kunstwerk bezweckt. Die Aufgaben der Kirche und der Kunst fallen nun zum größten Teil zusammen. So sind hier die metaphysischen Botschaften mit denen der Kunst, wie das Geistige mit dem Sinnlichen, untrennbar verschmolzen.⁵⁰⁷ Es bleibt sogar in beiden Fällen das ethische Postulat identisch, so wie wir das in dem Gedicht *Archaischer Torso Apollos* lesen können: „Du mußt dein Leben ändern.“ Da in der Katharsis hier die ethische Forderung zugleich eine transzendente Perspektive gewinnt, ist die ästhetische Wirkung mit der metaphysischen von vornherein verknüpft: Die beiden verstärken sich gegenseitig. Das widerspricht nur scheinbar der zweiteiligen Grundstruktur des Gedichtes, in dem Gegenwart und Vergangenheit gegenübergestellt werden. In Wirklichkeit dient diese Gegensätzlichkeit genauso der Spannung des gesamten Textes wie die Diskrepanz zwischen der geschlossenen Form des Sonetts und dem diese Geschlossenheit partiell auflösenden Enjambement. Eine den ganzen Text durchdringende Dynamik kennzeichnet auch das nächste Stück des ‚Kathedralen-Zyklus‘. *Das Kapital* (I, 466) ist aber auch wegen der Satzstruktur mit *Die Fensterrose* eng verwandt. Das Gedicht besteht nämlich auch hier aus einer einzigen Periode. Das Satzgefüge ist allerdings nicht so regelmäßig strukturiert: Gerade der Schwung und die Energie, die alle semantischen Einheiten ausdrücken, sprengen zum Teil die klassische Form. Es bleibt zwar die zweiteilige Grundstruktur mit Vordersatz und Nachsatz, die beiden Hauptteile werden aber etwas lockerer zusammengefügt und auch stärker gegliedert. So stellt das ganze Satzgebilde nicht eine Vergleichskonstruktion dar, die den Sinn des Gesamttextes beleuchtet und deren hinweisende Fürworte zugleich die zwei Einheiten markieren, sondern die mehrfachen Vergleiche bereiten diesmal einen anderen Vergleich im Abschlussteil vor, der mit seiner Bedeutung auf den Vordersatz zurückweist.⁵⁰⁸ Das Kapitell, das den obersten Teil einer Säule bildet, wird im Gedicht zum Symbol der sich ständig erneuernden Lebenskraft. Die Verflechtung mehrfacher Assoziationsreihen

⁵⁰⁷ Im Gegensatz zu der Behauptung Bradleys: „The poet alludes to the mystic experience of the Middle Ages but eliminates all transcendental connotations.“ Bradley (1968), S. 216.

⁵⁰⁸ Fülleborn sieht „die größte moderne Tugend“ der *Neuen Gedichte* darin, dass die meisten Werke „die Gegenstands- und die Bedeutungsebene demonstrativ auseinanderhalten, und zwar vor allem durch die Sprachfigur des *Vergleichs*.“ Fülleborn (1997), S. 175.

ermöglicht erst diese erhöhte Sinndeutung des in der Geschichte der Baukunst so gut bekannten architektonischen Elements. Die Vorstellungsverknüpfungen haben immer einen realen Grund, dem die kühnen Gedankenverbindungen entspringen, in dem ästhetischen Verfahren werden aber die Komponenten des Vergleichs vertauscht. Während nämlich in der Alltagspraxis das Vergleichsobjekt meistens etwas real Vorhandenes ist, folgt die Logik der Poesie einer umgekehrten Reihenfolge: Das Irreale, das Assoziierte bildet das Vergleichsobjekt, mit dem das wahrnehmbar Reale verglichen wird:

Wie sich aus eines Traumes Ausgeburten
aufsteigend aus verwirrendem Gequäl
der nächste Tag erhebt: so gehn die Gurten
der Wölbung aus dem wirren Kapitäl.

Dieses scheinbar unbedeutende Moment, ein einfacher Kunstgriff, ist für den ganzen Text von größter Bedeutung. Mit dieser Umkehrung beginnt nämlich – gleich im ersten Satz – die Umdeutung und Umwertung der traditionellen Zusammenhänge. Die bekannten Gegenstände werden in eine unbekannte Welt der Fantasie transponiert und ästhetisch verwandelt. Statt mit ‚Wie die Gurten der Wölbung‘ fängt es mit ‚Wie sich aus eines Traumes Ausgeburten‘ an, und so werden die Vergleichsobjekte gleich ‚verzaubert‘ und beseelend erhöht. Sie sind keine Bezugsobjekte mehr, sondern geheimnisvolle ‚Dinge‘, die höheren Zwecken dienen. Diese Transponierung findet in Form einer Dämonisierung statt. Während die Bauelemente einer Kathedrale in der Wirklichkeit Solidität, Beständigkeit und Harmonie ausstrahlen, stellt der Text eine undurchschaubar beunruhigende Welt dar, die statt der göttlichen Einhelligkeit eher nur irdische Qualen versprechen kann.⁵⁰⁹ Viele Substantive und Attribute im ersten Teil haben eine negative Bedeutung: ‚Ausgeburten‘, ‚Gequäl‘, ‚Zögern‘, ‚Jähzorn‘, ‚verwirrend‘, ‚wirr‘, ‚gedrängt und rätselhaft‘. Alle Bewegungen enthalten Spannungen unbekannter Herkunft und hinterlassen abstruse Gebilde. Die berauschte und alles sprengende Kraft ist dem Lebensprinzip ähnlich oder mit ihm sogar identisch – so elementar und chaotisch werden ihre Erscheinungsformen bezeichnet. Das Kapitell als Bindeglied zwischen dem Gewölbe und der Säule symbolisiert das vermittelnde Element zwischen Himmel und Erde. Es ist kein ruhender Bestandteil, ganz im Gegenteil, es nimmt wie ein Prellstein alle anprallenden Kräfte auf, akkumuliert sie und stößt sie in beide Richtungen zurück. Die Ornamentik des Kapitells stellt diese Dynamik auch plastisch dar. Das girlandenartige Gebilde drückt nicht nur die pausenlose Bewegung, sondern auch die Undurchschaubarkeit dieser

⁵⁰⁹ S. Bradley (1968), S. 217.

Lebendigkeit aus. Es wirkt wie das Leben selbst: faszinierend in seiner Vielfalt, in seinem unaufhörlichen Bewegungsdrang und beunruhigend in seiner unerforschlichen Verwicklung.

Der Abschlussteil der Periode hebt zum größten Teil das Änigma der Bilderreihe des Vordersatzes auf, indem er ihre Symbolik ‚erklärt‘. Der Doppelpunkt am Ende der Protasis gilt als Signal, er weist auf die mögliche Deutung der Symbolik hin. Was aber im Nachsatz kommt, ist keine plausible Beleuchtung und begriffliche ‚Übersetzung‘ der bildlichen Sprache, sondern ihre Fortsetzung. Der vorangegangene Bilderkomplex wird mit neuen Bildern und diese wiederum werden mit einem – abschließenden – Vergleich erhellt. Die Beschreibung der vertikalen Richtung der aus Stein gemeißelten Linien, die den Bewegungsdrang nach oben und nach unten gleichmäßig zum Ausdruck bringen, bleibt nicht bei der bildlichen Formulierung eines Naturgesetzes stehen, sondern sie erhöht es – mit Hilfe des Vergleichs „wie Regen Sorge tragend“ – zur Apotheose des ewigen Kreislaufes vom Leben.⁵¹⁰ Die durch die Vergleichskette stattgefundene Transposition sprengt auch dieses Mal den engeren Rahmen des religiösen Gegenstandes. Er fungiert nämlich als Ausgangspunkt, der durch zahlreiche Assoziationen erweitert, ‚säkularisiert‘ und umgedeutet wird. Säkularisation heißt allerdings in diesem Kontext nicht Profanierung, denn die semantische Entfaltung der komplexen Metaphorik hebt den religiösen Bezugsrahmen des Titel gebenden Bauteils keineswegs auf: Das Kapitell bleibt ja im kontextuellen Zusammenhang ein Bestandteil der Kathedrale, auch wenn diese im Gedicht nicht genannt wird.⁵¹¹ Der ‚Herausschnitt‘ aus dem Ganzen und die ‚Zoom-Technik‘ ermöglichen aber zugleich auch eine Bedeutungserweiterung. Dadurch nämlich, dass kein Gebäude, in dem sich das Kapitell befindet, erwähnt wird, verselbständigt es sich und lässt die Frage der Zugehörigkeit offen. Die Nahaufnahme, die detaillierte Darstellung des Gegenstandes erzielt eine ähnliche Wirkung, weil sie die Aufmerksamkeit unmittelbar auf den Säulenkopf lenkt. Die beiden Komponenten, also sowohl die religiöse als auch die säkulare, ergänzen sich und lösen sich – ähnlich wie im vorangegangenen Werk – im ästhetischen Erlebnis auf. Denn die „alles aufwärtsjagend[e]“ Kraft kann den zu Gott führenden metaphysischen Antrieb genauso symbolisieren wie den unendlichen Kreislauf der Natur.

Der Titel des Gedichtes *Gott im Mittelalter* (I, 467) verrät bereits einen radikalen Perspektivenwechsel, der sowohl zeitlich als auch räumlich eine ernüchternde Distanzierung ausdrückt. Die Kathedrale, die mit ihren Bauteilen in den anderen Stücken des Zyklus das

⁵¹⁰ S. ebd., S. 218.

⁵¹¹ Die Annahme Davids – „Der Glaube, der die Kathedralen errichtet hat, existiert nicht mehr, Gott ist tot; in dieser entleerten Welt bleibt die Kunst jedoch bestehen“ – ist aufgrund des Textes kaum zu beweisen. David (1987), S. 327.

Hauptmotiv darstellt, rückt in den Hintergrund und erscheint nun als Verdinglichung einer höchst bedenklichen Beziehung zwischen Gott und Menschen. *Gott im Mittelalter* heißt etwa dasselbe wie ‚Gott einst, in der Vergangenheit‘. Schon diese zeitliche Partikularisierung ist eine profane Anmaßung: Sie widerspricht ja der elementarsten theologischen Auffassung von der zeitlosen Allgegenwart Gottes. Der Text bestätigt dann scheinbar diese ketzerische Andeutung, denn in neun Zeilen von zwölf Versen des Sonetts wird ein vollkommen anthropomorphisiertes Gottesbild präsentiert. Nach dieser – atheistischen Ansichten folgenden – Vorstellung ist Gott eigentlich das Geschöpf der menschlichen Einbildungskraft. Warum der Mensch ein höheres Wesen braucht, dafür gibt es wiederum unterschiedliche Erklärungen. Die eine ist bei Rilke zu lesen: „Und sie hatten Ihn in sich erspart / und sie wollten, daß er sei und richte“. Gott wird demzufolge als höchste Instanz, als Richter benötigt. Doch schon hier, gleich im Auftakt, können wir ein ironisches Signal sehen, das die kurz skizzierte, plausible Parallele unauffällig in Frage stellt. 1. Gott wird nicht geschaffen, sondern „erspart“. Die ungewöhnliche, um nicht zu sagen inadäquate Wortwahl zweifelt die Behauptung selbst an. 2. Das Personalpronomen „Ihn“ ist großgeschrieben, was einem überzeugten Atheismus ebenfalls widerspricht. 3. Statt des unbestimmten Pronomens ‚man‘ steht das Personalpronomen „sie“, das ein konkreter Hinweis auf die mittelalterlichen Menschen ist. So ergibt sich zugleich eine Möglichkeit der Distanzierung zwischen der fernen Vergangenheit und der Gegenwart, in der die alte Geschichte von Gott und den Kathedralen erzählt wird. 4. Die Anapher in den ersten drei Zeilen imitiert den einfachen Stil des Legenden- oder Märchenerzählers und schafft damit ebenfalls Abstand zwischen der Geschichte und ihrem Erzähler. Auch die Fortsetzung des Gedichts entbehrt des ironischen Untertons nicht. Immer deutlicher wird die Unmöglichkeit der menschlichen Absicht, Gott ‚einzufangen‘. Der künstlerische Effekt ist auch hier in der ungewöhnlichen, grotesk-ironischen Perspektivierung zu suchen. Die historische Tatsache, dass im Mittelalter monumentale Kathedralen erbaut worden sind, wird aus einer vollkommen anthropomorphen, zum Teil sogar pseudo-naiven Sicht gedeutet.⁵¹² Ähnlich wie in der Märchen- und Mythenwelt sind auch hier selbst die schwierigsten Fragen vereinfacht und durchsichtig, und alle Probleme finden eine konkret-fassbare Darlegung, die aber der herkömmlich-historischen diametral entgegengesetzt ist. Nach der wissenschaftlich-rationalen Erklärung nämlich waren die monumentalen Kirchen dazu berufen, einerseits die unerreichbare Größe des allmächtigen Gottes, andererseits den metaphysischen Drang der menschlichen Seele nach höheren Werten, zur

⁵¹² Wilson scheint die komplexe Bedeutung des Textes zu vereinfachen, indem er meint: „This poem exemplifies the incorrect way to show divine love, a way which was popular in the Middle Ages when many cathedrals were built as offerings to God“ Wilson (1999), S. 75.

unsichtbaren Vollkommenheit auszudrücken.⁵¹³ Durch die skurrile Perspektive aber wird diesem inneren Bestreben gerade die metaphysische Ferne genommen. Anstatt die transzendente Höhe zu erreichen, wollen die Menschen Gott an die Erde fesseln, um ihn bei sich behalten zu können: „und sie hängten schließlich wie Gewichte / (zu verhindern seine Himmelfahrt) / an ihn ihrer großen Kathedralen / Last und Masse.“ Die doppelbödige Ironie steckt darin, dass diese Deutung trotz ihrer (entlarvten) Naivität auch etwas Wahres in sich trägt. Sie zeigt die irdische Gebundenheit des menschlichen Wesens, dessen rührender Eifer, sich von dieser Schwere zu befreien, zum Scheitern verurteilt ist, deshalb versucht es, Gott zu ‚bändigen‘. In diesem bizarren Bild wird nicht nur der begrenzte Horizont des mittelalterlichen Menschen gezeigt, sondern auch das widerspruchsvolle Verhältnis des Menschen zu Gott im Allgemeinen. Es wird bekanntlich in jeder Religion eine bedingungslose Achtung Gottes verlangt, in Wirklichkeit ist aber die Anerkennung des höchsten Wesens meistens mit einer bewussten oder unbewussten pragmatischen Erwartung verbunden.⁵¹⁴ Sogar die Notwendigkeit der Existenz Gottes wird allzu oft an ihrer Nützlichkeit in der irdischen Welt gemessen, so wie in diesem blasphemisch anmutenden Gottesbild. Demnach sollte der Herr des Weltalls unter den Menschen agieren und „wie eine Uhr / Zeichen geben ihrem Tun und Tagwerk.“

Der zweite Vers in der dritten Strophe bildet einen Wendepunkt, der das ganze, bis jetzt entworfene Bild grundsätzlich modifiziert. Die kindliche Vorstellung von einem ‚zähmbaren‘ Gott wird im Nu vernichtet und verhöhnt, wenn der Allgewaltige den Menschen seine wahre Macht zeigt. Die mit der adversativen Konjunktion ‚aber‘ eingeführte Periode berichtet über die schrecklichen Folgen der ‚Verselbständigung‘ Gottes. Der nicht mehr fügsame Herr flößt den ahnungslosen Sterblichen Beunruhigung, sogar Angst ein, so dass sie ihn von nun an meiden.⁵¹⁵ Die Ironie des Gesamttextes lässt auch bei diesem Abschlussteil manche Fragen offen. 1. Wird die Annahme des Anthropomorphismus beibehalten, so scheint der von Menschen geschaffene Gott von der Macht, die ihm gewährt wurde, Gebrauch zu machen. Ob diese übermenschliche Obrigkeit den Menschen wegen der strengen Ordnung unerträglich geworden ist oder sich sogar als Schreckensherrschaft entpuppt hat, das können wir kaum entscheiden. 2. Wenn wir aber die Fiktion von dem ‚geschaffenen Gott‘ im ersten Teil nur für ein ironisches Spiegelbild der menschlichen Unzulänglichkeit halten, dann entlarvt die Darstellung des ‚amtierenden Gottes‘ gerade diese Begrenztheit der irdischen Erkenntnisse. 3. Die heraufbeschworene alttestamentarische Gestalt des

⁵¹³ S. Ryan (1972), S. 65.

⁵¹⁴ Heselhaus deutet „die Funktion der Kathedrale“ etwas enger. Heselhaus (1962), S. 116.

⁵¹⁵ S. Por (1997), S. 86.

zürnenden Gottes, der mit seiner donnernden Stimme die Menschen einschüchtert, sowie das Uhren-Motiv, das schon im ersten Teil als Symbol der Markierung der grenzenlosen Kreisbewegung erschienen ist und im zweiten Teil zum Ablauf des Lebenszeit mahnt,⁵¹⁶ lassen in Gott das unausweichlich Schicksalhafte erblicken. Diese Identifikation führt aber schon über das Mittelalter hinaus und weist auf die ratlose Zweideutigkeit der späteren Weltdeutungen hin, in denen Gott – zwar auf verschiedene Weise – noch immer seinen Platz hat.⁵¹⁷ Das Schlusstück des Gedichtzyklus stellt die bei Rilke so häufig wiederkehrende Frage nach der Existenz und dem Wesen Gottes. Das Ringen um neue Einsichten in das Geheimnis der transzendentalen Welt kehrt die gedankliche Reihenfolge der anderen Zyklusgedichte um: Während in diesen den Ausgangspunkt immer eine aus Stein gebaute oder geformte Schöpfung bildet und erst durch die Befragung ihrer ästhetischen Eigentümlichkeiten die Texte zu den metaphysischen Zusammenhängen der faszinierenden Erlebnisse kommen, beginnen die Reflexionen in *Gott im Mittelalter* mit unmittelbaren Annahmen, mit Aussagen, die ein profanes Gottesbild ergeben und die sich dann selbst in Frage stellen, um schließlich zur Unerforschbarkeit des göttlichen Wesens zu gelangen.⁵¹⁸

Der ‚Venedig-Zyklus‘

Venedig, dieses beliebte Motiv der deutschen Literatur, fehlt auch in der Lyrik Rainer Maria Rilkes nicht. Es wird aber – wie fast immer bei der Bearbeitung traditioneller Motive – durch die ungewöhnliche Perspektivierung radikal umgedeutet. Ein vierteiliges Venedig-Gedicht aus dem Frühwerk *Advent* sowie sechs Sonette aus den *Neuen Gedichten* sind thematisch mit Venedig verbunden. Das frühe Werk ist zwischen dem 28. und 31. März 1897 in Venedig entstanden, während die Sonette nicht unmittelbar unter dem Einfluss der Reiseerlebnisse stehen: Zwei von ihnen (*Die Kurtisane* und *Ein Doge*) sind im März in Capri bzw. im Spätsommer 1907 in Paris, die Gedichte *Venezianischer Morgen*, *Spätherbst in Venedig* und *San Marco* dagegen etwa ein Jahr später, im Frühsommer 1908, ebenfalls in Paris, geschrieben worden. Die Entstehungszeit von *Die Laute* ist nicht genau angegeben: entweder 1907 (Paris) oder 1908 (Capri). Wenn wir die zwei Gedichtreihen miteinander vergleichen, fällt die Paradoxie gleich auf, dass die frühen Texte – trotz der zeitlichen und räumlichen Nähe – von einem befremdenden Erlebnis zeugen, die Sonette

⁵¹⁶ Anders deutet Bradley (1968), S. 219.

⁵¹⁷ S. Wilson (1999), S. 75.

⁵¹⁸ Reinhard Thum behandelt die vier Kathedralen-Gedichte (*Die Kathedrale*, *Gott im Mittelalter*, *Der Platz*, *Quaie du Rosaire*) zusammen: “Thus the four medieval cities represented in these poems may be seen as far more than simple objective descriptions of beautiful, old Northern European towns. Their topography represents in an objective form Rilke's view of the history of Western civilization.” (Thum (1982), S. 331–344.

dagegen viel mehr die faszinierende Ausstrahlung der Stadt bezeugen, obwohl sie Venedig aus der Ferne und zum Teil sogar aus historischer Perspektive heraufbeschwören. Dieser Umstand weist darauf hin, dass Rilke schon von Anfang an die primären Erfahrungen ästhetisch objektivieren wollte: zunächst noch in starker Anlehnung an die literarischen Konventionen und deshalb weniger überzeugend, ab dem *Stunden-Buch* aber immer individueller und innovativer.⁵¹⁹

Die ersten Venedig-Texte (*Venedig*, RSW I, 116) unterscheiden sich von den Sonetten nicht nur darin, dass sie in Venedig datiert wurden, sondern auch durch die sozialkritischen Obertöne, die in der späteren Lyrik Rilkes nicht mehr zu finden sind. Diese beiden Komponenten bestimmen weitgehend auch die Struktur der Zyklusstücke. Die Unmittelbarkeit der lyrischen Situationen heben vor allem die gegenwartsbezogenen Momente hervor: die Zeitform Präsens und die intensive Erzähldynamik, die die Vergegenwärtigung der Reiseereignisse wahrnehmbar machen. Besonders deutlich zeigen sich diese Merkmale im 1. und 3. Teil. Befremdend wirkt in diesem unreifen Zyklus Rilkes die Inkohärenz der Nachempfindungen. Ausgefallen muten den Leser die düsteren und enttäuschenden Erlebnisse des Reisenden und die damit verbundenen sozialen Mitleidsbekundungen an, während die Jugendstil-Requisiten und die modischen Merkmale der Dekadenz dem Geist der Jahrhundertwende huldigen. Von Originalität, von eigenem Ton ist also noch kaum zu sprechen. Aus ästhetischer Sicht ist es jedoch höchst aufschlussreich, diese Texte unter die Lupe zu nehmen, weil sie die Orientierungsversuche des jungen Dichters dokumentieren. Eine unheimliche Atmosphäre empfängt den Besucher, die viel mehr an das Totenreich erinnert als an die so oft bejubelte Stadt der Schönheit und der Liebe. Die motivischen Attribute „schwarz“ und ‚still‘ dominieren in dem ersten und letzten (IV.) Zyklusstück, die den ganzen Text umrahmen. Die Gondel und der Pfad sind schwarz, das lyrische Ich bezeichnet sich als ‚toter Kaiser‘, der zur Gruft gelenkt wird. Die Stille wird nicht einmal durch ‚leises Gleiten‘ gestört. Die ganze Situation ist mit geheimnisvoller und feierlicher Ruhe erfüllt, in der statt Vertrautheit das Fremde hervorgehoben wird: „Fremdes Rufen“ heißt es im Auftakt des ersten Gedichtes, und – in der Fortsetzung (2. Strophe) – „aus Kirchen und Kanälen / winkt uns eine fremde Nacht.“ Im Schlusstück kehrt dieses Bild mit den „stillen Kanälen“ und „leise[n] Gondeln“ zurück, die „wie schwarze Gedanken“ erscheinen. Die ersten zwei Strophen bieten – trotz der jugendstilartig stilisierten Situation – ein noch in ihrer Umgebung deutbares Reisebild, die seltsame Identifikation („Ich bin ein toter Kaiser“) transponiert aber die realen Impressionen auf die Ebene der Visionen. Der zweite Teil setzt bereits den lyrischen Reisebericht mit der Fiktion der Quasi-Wahrnehmungen fort: Mit der Einleitung

⁵¹⁹ S. Requadt (1971), S. 40.

„Immer ist mir“ wird nämlich das nächtliche Stadtbild auf eine abstrakte Ebene transponiert, wo die Stadtkulissen nicht – wie zu erwarten wäre – das traditionelle Schönheitserlebnis evozieren, sondern auf die soziale Spannung zwischen der Welt der Paläste und der Besitzlosen hinweisen. Der „Empfang“, von dem das Volk nichts hat, höchstens den Abglanz des blendenden Reichtums der zu dem Fest Eilenden, lässt auf sich warten:

Doch das Warten dauert lang,
und das Volk ist arm und krank,
und die Kinder sind wie Waisen.

Wie die Paläste auf die Gäste harren, so warten die Armen auf den puren Anblick der Pracht der Obrigkeit. Als ob sich das lyrische Ich, das sich unterdessen aus dem ‚toten Kaiser‘ in den fremden Besucher zurückverwandelt hat, zwischen diesen voneinander so fern liegenden Welten befände. Zumindest von Ratlosigkeit und unverhehltem Wunsch, an dem Fest teilzunehmen, zeugen die Schlusszeilen dieses Textes.

Auf dem Markusplatze stehn
Möchte ich oft und irgendwen
fragen nach dem fernen Feste.

Der dritte Teil enthält ein Einsatzlied, das als Rollengedicht fungiert. „Mein Ruder sang“ heißt es als Kommentar vor dem Auftakt, und der Text führt die ‚revoltierenden Gedanken‘ des zweiten Teils fort: „Ein Volk von Sklaven / drängt sich im Hafen / um nüchterne Feste. / Und die Paläste / können nicht schlafen.“ Der Wechsel der sprechenden Person macht die Unzufriedenheit formulierenden Worte ‚authentischer‘: Hier spricht nicht mehr ein Fremder, sondern ein ‚Vertreter des Volkes‘. Die wiederholenden Aufrufe „Poppé, fahr zu!“ sowie die stark gekürzten Zeilen intensivieren die Textdynamik und deuten in der Sprechsituation etwas Bedrohliches an. Auch in der Textgrammatik ist die Inkongruenz der lyrischen Situation markiert: Die syntagmatische Opposition wie „nüchterne Feste“ und die Steigerung „Eisige Ruh“ sowie die ein negatives Erlebnis ausdrückende Personifikation „erschauern die Plätze“ widersprechen krass den herkömmlichen Venedig-Bildern. Statt der berühmten Pracht wird nur das Elend erwähnt: „Im Gassennetze betteln die Niedern.“ Trotz der Mitleid fordernden Fokussierung auf die soziale Not verlangt der Sänger keine Rechenschaft. Seine Auflehnung beschränkt sich in den Schlusszeilen auf die christliche Genugtuung implizierende Frage, was von der Macht und dem Prunk der einst Herrschenden nach ihrem Tod geblieben ist.

Es ist bekannt, dass sich Rilke von den unmittelbaren sozialen Fragen ferngehalten hat. Wie mehrere Gedichte später aus dem *Stunden-Buch* dokumentieren, so beweist jedoch auch dieser Text, dass der Dichter die gesellschaftliche Not der Armen wahrgenommen hat. Welchen Einfluss auf ihn dabei die Naturalisten ausübten, ist genau kaum zu entscheiden. Aber auch der Ausklang dieses Gedichtes zeigt, dass der Dichter die radikale Antwort von manchen seiner Zeitgenossen auf die soziale Herausforderung nicht teilen konnte. So löst sich die naturalistische Momentaufnahme kaum zufällig in dem symbolistischen Stimmungsbild des letzten Teils auf. Die Paläste bewahren ihre Geheimnisse, und die Gondeln schwanken „wie schwarze Gedanken / dem Abend zu.“ Auf paradoxe Weise zeigt dieser frühe Text Rilkes zwar eine Abweichung von dem althergebrachten Venedig-Bild, aber gerade die scheinbar eigenständige Perspektive ist hier noch keineswegs originell, denn sie besteht eher aus Nachempffindungen der Fin-de-siècle-Motive. Wie stark der literarische Einfluss sein mochte, das können wir vor allem daran ermessen, dass dieser kleine Zyklus zwar unmittelbar während des Aufenthaltes des Dichters in Venedig entstanden ist, jedoch nicht von primären Erlebnissen zeugt. Abgesehen von einigen Kulissen und Requisiten, könnte die lyrische Situation auch in eine andere Stadt platziert werden. Ebenfalls auf die Prägung der Jahrhundertwendeliteratur weist die musikalische Komposition der Gedichtreihe hin, für die wir bei Rilke selten ein Beispiel finden. Die Zyklusstücke stellen hier nämlich eine an eine vierteilige Sonate erinnernde Struktur dar: I. langsamer Satz, II. Überführung, III. schneller Satz, IV. langsamer Satz).

Im Gegensatz zu diesem Jugendwerk zeigen die Venedig-Sonette schon die volle Reife der Rilke'schen Poesie. Das erste Gedicht *Die Kurtisane* (1907, I, 487) ist zwar der Redeform nach in den Typus des Rollengedichtes einzuordnen, aufgrund seiner inhaltlichen Bezüge gehört es jedoch mehr zum Venedig-Zyklus, trotz des früheren Entstehungsdatums.⁵²⁰ In der Struktur des Werkes sind die zwei Quartette von den beiden Terzetten deutlich zu trennen, obwohl diese Teilung syntaktisch gar nicht markiert ist, denn das Relativpronomen „Wer“, mit dem der zweite Teil des Textes beginnt, gehört noch zum ersten. In der ersten Hälfte des Textes (1.-8. Zeile) werden die geheimnisvolle Ausstrahlung der Stadt und die fesselnde Schönheit der Frau aufeinander bezogen, während im zweiten Teil das Verhängnis der erotischen Faszination gezeigt wird. Die erotisch konnotierten Körperteile – „Haar“, „Brauen“, „Augen“, „Hand“, „Mund“ – stellen die Gesamtheit der weiblichen Schönheit dar und verbinden die zwei Hauptteile des Gedichtes miteinander, weil sie den ganzen Text durchweben. So haben sie über ihre semantische Funktion hinaus auch eine

⁵²⁰ Hans Eichner bezeichnet das Werk als „Bildgedicht“ und bringt es mit der Tradition der venezianischen Malerei in Verbindung. Eichner (1989), S. 2006.

textdynamische Rolle: Ähnlich wie die Enjambements erzeugen sie eine ständige Spannung. Die dämonische Schönheit der Kurtisane wird in der Sonnenpracht Venedigs hervorgehoben und umgekehrt: Der verführerische Zauber der Lagunenstadt erhält seine tiefgründige Sinnlichkeit in dem erotischen Reiz der Prostituierten. Der virtuose Doppeleffekt der Fokussierung verbindet die beiden Erlebnisse nicht bloß in einem allegorischen Bild, sondern er vereint sie in der Selbstdarstellung der Frau.⁵²¹ Das Eingangsbild in der ersten Strophe – „Venedigs Sonne wird in meinem Haar / ein Gold bereiten“ – lässt die Schönheit der Frau innerhalb eines weiten Horizonts des Stadtpanoramas aufblitzen und fokussiert gleich ganz eng auf einen Teil von ihr, auf ihr Haar. Im zweiten Satz sehen wir gerade die entgegengesetzte Verfahrensweise: Von einem noch kleineren Körperteil (Brauen) ausgehend öffnet sich das Bild bis zum Stadthorizont.

[...] Meine Brauen, die
den Brücken gleichen, siehst du sie

hinführen ob der lautlosen Gefahr
der Augen, die ein heimlicher Verkehr
an die Kanäle schließt, so daß das Meer
in ihnen steigt und fällt und wechselt. [...]

Die unterschwellige Metaphorik der Gezeiten des Meeres verbindet diesen Text mit dem früheren, 1904 in Rom entstandenen Gedicht *Hetären-Gräber* (I, 500), in dem das Wassermotiv die Liebesvereinigung explizit versinnbildlicht: „Flußbetten waren sie, darüber hin in kurzen schnellen Wellen“. Die metaphorische Gleichsetzung von Sonne und Gold erhält einige Monate später in der intertextuellen Bezugnahme auf das Gold im Gedicht *Der Alchimist* (I, 530) weitere Konnotationen.⁵²² Der „sehr erlauchte Gegenstand“ – wie es hier heißt – ist ja mit den tiefsten Geheimnissen und dem nie nachlassenden Begehren verbunden. Verhängnisvoll wie die Liebe ist auch das Gold, denn an beidem geht man zugrunde. Der zweite Textteil in *Die Kurtisane* zeichnet sich durch die Ichbezogenheit des Duktus aus. Eine metonymische Umschreibung der eigenen Anziehungskraft – „Wer / mich einmal sah, beneidet meinen Hund [...]“ und eine partikularisierende Synekdoche als Erklärung –, „weil sich auf ihm oft in zerstreuter Pause / die Hand [...] erholt“ – verdeutlichen die Selbstsicherheit der Frau, mit der sie ihre Schönheit der Verwesung gegenüber behauptet: „Die Hand, die nie an keiner Glut verkohlt, / die unverwundbare, geschmückt [...]“. Das sind allerdings Worte eines Rollengedichtes, das wiederum auf die Paradoxie der Unsterblichkeit der Liebe und das sachliche Schönheitspathos der *Hetären-Gräber*

⁵²¹ S. Kahl (1999), S. 120f.

⁵²² S. dazu noch: Por (1997), S. 284f.

zurückverweist.⁵²³ Das Liebestod-Motiv ist in diesem Text mit der Stadt Venedig verbunden und wird in einem für das Fin-de-siècle typischen Stil dämonisiert.⁵²⁴ Die Originalität des Werkes ergibt sich also weniger aus dem Thema, sondern vielmehr aus der virtuosen Perspektivierung, die fähig ist, auch das Bekannte zu einem lebendigen Erlebnis neu zu gestalten.

Während in *Die Kurtisane* die erotische Ausstrahlung der Weiblichkeit in das überwältigende Panorama von Venedig hinübergeführt wird, kehrt die Textperspektive diesen Vorgang in dem ein Jahr später in Paris entstandenen Gedicht *Venezianischer Morgen* (I, 557) um: Die Herrlichkeit der Stadt wird durch den Vergleich mit der Nymphe erotisiert, und beide werden in ihrer geheimnisvoll bannenden Überlegenheit aufgezeigt. Im Eingangsbild wird zunächst das Stadtpanorama aus der Optik „fürstlich verwöhnte[r] Fenster“ evoziert. Im imaginären Anblick verschmelzen reale Wahrnehmungsmomente mit visionsartigen Eindrücken, die die Einmaligkeit des Morgenzaubers darlegen.⁵²⁵ Der poetische Effekt ergibt sich dabei aus der Spannung, die sich zwischen dem sachlichen Stil und dem heuristischen Erlebnis befindet. Ausgenommen die zitierten zwei Attribute in der ersten Zeile des Gesamttextes gibt es nur noch ein einziges Adjektiv darin, und zwar in der Abschlusszeile: „das schöne Ding“. Die größte ästhetische Wirkung der Rilke'schen Lyrik besteht nämlich auch hier in der Stilökonomie, die statt der Beschreibung mit der Vergegenwärtigung operiert. Das lyrische Ich, das in den ‚Dinggedichten‘ unsichtbar ist, lässt die Dinge sich zeigen, und sie zeigen sich am besten in ihrer Lebendigkeit.⁵²⁶ So spielen neben den Substantiven die Verben die Hauptrolle in der poetischen Sprache Rilkes. Dieses ästhetische Prinzip resultiert höchstwahrscheinlich aus der Einsicht, dass die Schönheit uns nur in ihrer Lebendigkeit ansprechen kann, dass sie immer ein Ereignis ist, auch wenn sie in der Form eines Bildes, eines Gegenstandes erscheint. Visualität und Dynamik – die beiden Komponenten sind unentbehrlich in den meisten Gedichten der mittleren Periode des Rilke'schen Œuvres. Eine besondere Wirkungsmöglichkeit hat dieses poetische Prinzip in diesem Gedicht, wo das ‚Unbeschreibliche‘ vorzustellen ist.

Das faszinierende Bild der Stadt, „die immer wieder [...] / sich bildet ohne irgendwann zu sein“, wird mit adäquaten Mitteln des Impressionismus präsentiert. Das Rätselhafte und Geheimnisvolle der außergewöhnlichen Schönheit von Venedig erweist sich am besten im vibrierenden Morgenlicht, in dem sich Himmel und Wasser treffen, „wo ein Schimmer / von Himmel trifft auf

⁵²³ Berendt deutet das Schicksal der Kurtisane ganz anders, indem er die Einsamkeit der Frau hervorhebt. Berendt (1957), S. 152.

⁵²⁴ S. im Kommentar: „Motiv der Femme fatale, ererbt aus der letzten Jahrhundertwende“. (I, 947)

⁵²⁵ S. Koch (1988), S. 235f.

⁵²⁶ Juhász meint, dass die Benennung ‚Dinggedicht‘ irreführend sein kann, weil sie auf die Dominanz der Statik hinweist. Sie selbst aber hebt dagegen zurecht die Prozessualität auch in diesen Gedichten hervor. Juhász (2003), S. 76.

ein Gefühl von Flut“. Durch die substantivische Zufügung „ein Gefühl“ wird schon in der Eingangsstrophe das Element Wasser anthropomorphisiert und die Stadt, die auf Wasser gebaut ist, verwandelt sich in der poetischen Phantasie ab der zweiten Strophe in eine Frau, in eine Kurtisane, die jeden Tag neu zu erobern bzw. deren Gunst mit Kostbarkeiten zu gewinnen ist:

Ein jeder Morgen muß ihr die Opale
erst zeigen, die sie gestern trug, und Reihn
von Spiegelbildern ziehn aus dem Kanale
und sie erinnern an die andern Male:
dann giebt sie sich erst zu [...] .

In der letzten Strophe wird mit dem Vergleich „wie eine Nymphe, die den Zeus empfing“ die allegorische Frauenfigur antikisierend erhöht, veredelt, ohne die irdische Nähe verloren zu haben. Der mythologische Hinweis bedeutet zugleich eine Umdeutung in den Machtverhältnissen. Die Nymphe, die in der griechischen Mythologie die gewaltsame Eroberung von Zeus erleidet, erduldet, weil sie im göttlichen Reich die Schwächere ist, erscheint hier dem gefürchteten Gott gegenüber als eine überlegene oder zumindest ebenbürtige Person. Sie ‚empfängt‘ Zeus.⁵²⁷ Das Verb hat hier eine doppelbödige Bedeutung: Es drückt einerseits die zeremonielle Geste aus, mit der ein Besuch im Kreis der Aristokratie oder des Großbürgertums abgewickelt wird, andererseits involviert das Wort die sexuelle Bereitschaft der Frau, mit der sie auf die Annäherung des Mannes reagiert. Die Fortsetzung des Textes lässt beide Bedeutungen zu, hebt aber zugleich die Überlegenheit der Empfangenden hervor. Das Abschlussbild kehrt nämlich zur Allegorie zurück, in der die Stadt als eine verwöhnte und von vielen umworbene Frau Geschenke annimmt und trägt, mit der natürlichen Überzeugung, dass ihr alles gebührt.

Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;
sie aber hebt San Giorgio Maggiore
und lächelt lässig in das schöne Ding.

Mit dem „aber“ wird jedoch gleichzeitig eine klare Trennung zwischen dem ‚fremden‘ Schmuck und der zu ihrer Schönheit organisch gehörenden Kostbarkeit gemacht. Das Ohrgehänge dient bloß als Verzierung, gezeigt wird aber San Giorgio Maggiore als einer der teuersten Edelsteine der Stadt, als untrennbarer Teil ihrer eigenen und ‚angeborenen‘ Schönheit. Dieses Gestusmoment der letzten Zeilen verrät auch den Was wirst du tun Gott des Spiegelbildes: das freudige Sich-Wiedererkennen, das auch zum Wesen der Kunst gehört.⁵²⁸ Durch die erotische Verwandlung des Stadtbildes

⁵²⁷ S. Eppelsheimer (1975), S. 59.

⁵²⁸ S. Bradley (1976), S. 157.

verweist zwar das Gedicht auf das Kurtisanen-Motiv, mit dem wesentlichen Unterschied aber, dass hier die Versinnlichung von Venedigs Schönheit zugleich zu der belangvollen Einsicht führt: Die wahre Schönheit, jegliche Schönheit als ästhetisches Phänomen, ist wie das Morgenbild von Venedig bei Rilke; sie zeigt sich für unsere Sinne, „ohne irgendwann zu sein“, ihr Reiz steckt in ihrer Widerstandsfähigkeit, sie ist zu erobern, aber nie zu besitzen, weil sie sich ständig verwandelt. Zu ihrer Substanz gehört, dass sie Wirklichkeit und zugleich Illusion ist.⁵²⁹

Dem Gedicht *Venezianischer Morgen* folgt im Band unmittelbar das zweite Stück des in Paris entstandenen Sonettzyklus *Spätherbst in Venedig* (I, 557). Die beiden Gedichte werden zu Recht als „komplementär konzipierte“ Werke gedeutet: „Das traumhafte Venedig am Rande des Nichtseins, das sich immer neu seiner Existenz bewußt werden muß [...] wird ergänzt durch ein Gedicht des venezianischen ‚Willens zur Macht‘.“⁵³⁰ Das zweite Sonett nimmt kontrapunktartig Bezug auf das erste. Während in *Venezianischer Morgen* die verführerische Schönheit der Stadt mit der der Nymphe nebeneinander gestellt wird, bezeichnet der metaphorische Vergleich in *Spätherbst in Venedig* die Anziehungskraft Venedigs als gemeine Verlockung. Aus der wählerischen Kurtisane ist ein anspruchsloses Straßenmädchen geworden. „Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder, / der alle aufgetauchten Tage fängt.“ Statt der Herrlichkeit des Morgenpanoramas bietet die Stadt in diesem Gegenstück einen vollkommen desillusionierenden Anblick. Die vibrierende Blendung der Spiegelbilder aus *Venezianischer Morgen* wird im herbstlichen Gegenbild durch verstimmende Eindrücke abgelöst.⁵³¹ Alle Zeichen von Glanz und Lebendigkeit sind hier verleugnet, entleert und enttäuschend verzerrt. Die Faszination der pulsierenden Schönheit verwandelt sich in eine leblose Kulissenlandschaft. Der synästhetische Satz – „Die gläsernen Paläste klingen spröder / an deinen Blick“ – deutet auf die erstarrte Denkmalspracht der Stadt. Die Spiegelbilder, die in *Venezianischer Morgen* die Unerreichbarkeit des Zaubers versinnlichen, wirken in *Spätherbst in Venedig* eher befremdend, sogar widerwärtig, indem sie den Sommer „wie ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht“ erscheinen lassen. Die Textperspektive stellt einen Quasi-Vergleich an, in dem aber der verglichene Teil lückenhaft oder unausgesprochen bleibt: Das „nicht mehr“ in der ersten und der Komparativ „spröder“ in der dritten Zeile könnte mit ‚wie / als früher‘ ergänzt werden. Diese Ergänzungen finden jedoch nicht innerhalb dieses

⁵²⁹ Die Annahme Judith Ryans, dass dieses Gedicht „vom Zu-sich-selber-Kommen einer Stadt im Erkennen der eigenen Vergangenheit und deren Kontinuität mit der Gegenwart handelt“, ist kaum zu beweisen. Vielmehr gilt das für das Sonett *Spätherbst in Venedig*. Ryan (1972), S. 61.

⁵³⁰ Kommentar: I, 985.

⁵³¹ Bradley weist – aufgrund mehrerer Briefzitate – auf die unkonventionelle Auffassung Rilkes vom Herbst hin. Bradley (1967), S. 158.

Gedichtes, sondern auf der Ebene der Zykluskomposition statt.⁵³² Ohne expliziten Hinweis wird nämlich durch die zyklische Anordnung eine kontrapunktische Parallele zu dem vorangegangenen Gedicht gezogen, die allerdings nur für den ersten Textteil von *Spätherbst in Venedig* gültig ist.

In der Mitte des Textes erfolgt die rhetorische Wende, die dieses düstere Stadtbild in eine ganz andere Perspektive setzt. Die mit der adversativen Konjunktion ‚aber‘ eingeführte Vision beschwört die Vergangenheit Venedigs, wovon ihr langer Weg zum Ruhm in einem Bild komprimiert ausgedrückt wird. Der Wille zur Macht, der Wille zum Sieg nimmt in einem historischen Ereignis, das lebendig wird, konkrete Gestalt an: Der „General des Meeres“⁵³³ bereitet seine Flotte zum Kampf vor. In der Darstellung der imaginären Szene fällt kein Wort über den Sieg, und dennoch deuten in der Rhetorik dieses Textteils alle Momente auf ihn hin. Aus einer einzigen Periode besteht dieser Abschnitt, der in zwei Glieder segmentiert ist. Der kurze, anderthalbzeilige Hauptsatz des Satzgefüges leitet die heraufbeschworene Situation ein: „Aber vom Grund aus alten Waldskeletten / steigt Willen auf“.⁵³⁴ Die komplexe Metapher ‚Waldskelette‘ verweist sowohl auf die verstorbenen Generationen der Stadtbewohner, die ihren Heimatort weltberühmt gemacht haben, als auch auf die Besonderheit der ganzen Stadt, dass sie auf Pfeilern gebaut wurde. Hier zeigt sich die Tiefe, der Grund der einzigartigen Schönheit von Venedig, die in den Gedichten *Die Kurtisane* und *Venezianischer Morgen* als überwältigender Anblick erscheint. Die Reihe der untergeordneten Nebensätze fokussiert auf eine historische Persönlichkeit und auf eine entscheidende Begebenheit aus der Stadtgeschichte, die so die Menge der anonymen Menschen und der alltäglichen Ereignisse aus Jahrhunderten individualisieren. Der die Rivalen bezwingende Wille ist also kein irrales Phänomen, sondern die Akkumulation von unzähligen Bemühungen, die zum glorreichen Aufstieg des Stadtstaates beigetragen haben.⁵³⁵ Die zwei Segmente verdeutlichen die kausale Bedingtheit der historischen Größe, auf die in der Struktur des zweiten Teiles pointiert hingesteuert wird. Die mächtige Vorbereitung der Seeschlacht wird in einer dynamischen, ununterbrochenen Bilderreihe vorgestellt, die den unausweichlichen Triumph vorwegnimmt. Alles ist in Bewegung: die Verdoppelung der Galeeren und das Gedränge der Schiffe zeugen von unbesiegbarer Kraft der Flotte, deren Offensive im „großen Wind [...] strahlend und fatal“ stattfindet.

Der Gegensatz, der sich zwischen den zeitlichen Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart spannt, löst sich zum Teil in der überraschenden Perspektivierung der Modalität auf. Die Konditionalform

⁵³² Zu den Vergleich-Konstruktionen s. Park (2008), 194f.

⁵³³ In Wirklichkeit Admiral Carlo Zeno, der Sieger der Seeschlacht im Jahr 1379. I, 986.

⁵³⁴ S. Heller (1990), S.77.

⁵³⁵ S. Bradley (1967), S. 160f.

im ersten Nebensatz der Periode – „als sollte über Nacht / der General des Meeres die Galeeren / verdoppeln“ – deutet nämlich die Irrealität der Heraufbeschwörung mit an, und die Parallelen der Todeslandschaften in beiden Hauptteilen („ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht“; „aus alten Waldskeletten“) zeigen, dass Herrlichkeit und Verwesung genauso zusammengehören wie Leben und Tod. Wenn die Textrhetorik jedoch den Triumph der Macht und der Schönheit am Ende hervorhebt, so tut sie es bewusst rückblickend in einem Erinnerungsprozess, der nicht einmal aus der zeitlichen und räumlichen Ferne die bezwingende Größe Venedigs vermindern kann.⁵³⁶

Nach den zweierlei Stadtpanoramen wird im nächsten Gedicht der Horizont der Textwelt auf die Titel gebende Fünfkuppelkathedrale *San Marco* (I, 558) eingengt. Die berühmte Kirche erscheint im Zyklus nicht nur als repräsentativer Teil der Stadt, sondern auch als ihre Kehrseite, die eine unentbehrliche Komplementärfunktion hat: „In diesem Innern [...] / ward dieses Staates Dunkelheit gehalten / und heimlich aufgehäuft, als Gleichgewicht / des Lichtes“. Das mächtige Gebäude gleicht mit der Dunkelheit in seinem Inneren das Licht aus. Dieser Kontrast verwendet zwar die traditionelle Metaphorik des Dualismus von Sonne und Schatten, Tag und Nacht, in der auch die christliche Gegensätzlichkeit konnotiert ist, die Betonung liegt jedoch nicht auf dem Antagonismus dieser Begriffe, sondern auf ihrem explizit formulierten Gleichgewicht und auf dem möglichen Wechsel ihrer Vorzeichen. In der Symbolwelt des Rilke'schen Œuvres bedeuten die Worte ‚Tag‘, ‚Tageslicht‘ oft Oberflächlichkeit, unreflektiertes Leben, während die Dunkelheit die Tiefe, die Einsicht in die wahren Zusammenhänge des menschlichen Daseins gewährt, wie das unter anderem auch das häufig vorkommende Blinden-Motiv beweist. Venedig wird konventionell als Stadt der Sonne und des Glanzes betrachtet. Das bezeugt vielleicht am besten das XVIII. Sonett August Graf von Platens:

Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen,
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?⁵³⁷

Rilkes Venedig-Erlebnis nimmt von diesen faszinierenden Eindrücken des fremden Besuchers nichts zurück, es vertieft sie aber, indem es sie in der Daseinsdialektik deutet. Die Vertiefung, die zugleich auch Umdeutung involviert, erhält ihren wahren Belang in der intertextuellen Verkettung innerhalb und außerhalb des Zyklus. Eine der motivischen Verknüpfungen verweist unmittelbar auf das Zyklusstück *Venezianischer Morgen* (I, 557), in dem Venedig durch das schimmernde

⁵³⁶ Renate Breuninger hebt dagegen im Gedicht den Verfall der Stadt hervor. Breuninger (1991), S. 76.

⁵³⁷ Platens Werke (1895), Band I, S. 135.

Morgenlicht den Verdacht der Illusion erweckt, dass es eine Stadt ist, „die immer wieder [...] / sich bildet ohne irgendwann zu sein“. Der Glanz, der jeder Beständigkeit entbehrt, dessen Substanz gerade in dem sich laufend verändernden Schein ist, dieses beunruhigende Licht der Schönheit wird nun auch in *San Marco* befragt. Die Dinge, die so viel Licht aufnehmen, haben sie noch eine Schwere, werden sie nicht im Zauber wie im Blendwerk aufgelöst? „Und plötzlich zweifelst du: vergehn sie nicht?“⁵³⁸ Die Frage wird in der Mitte des Textes gestellt und – ähnlich wie die adversative Konjunktion in *Spätherbst in Venedig* – markiert eine Wende in der Semantik des Textganzen. Die beiden Terzette im zweiten Teil lassen die Anwesenheit des Textsubjektes durch die zweifache Anrede spürbar werden, so erhalten die Wahrnehmungen eine betonte Authentizität, gleichzeitig aber auch eine Subjektivität. Die Dunkelheit, die ihre Funktion in diesem Gedicht vor allem als Gegengewicht erfüllt, zeigt sich durch weitere intertextuelle Bezugnahmen keineswegs nur als Komplementärscheinung. Eine Art Ambivalenz erweist sich nämlich auch in der motivischen Bildsymbolik, die den einzelnen Metaphern dieses Textes weitere Assoziationen ermöglicht. Die Galerie der Kirche, die „nah am Glanz / der Wölbung hängt“, wird mit einem „Gang im Bergwerk“ verglichen. Vier Jahre früher und scheinbar in einem ganz anderen Kontext ist schon bei Rilke das Bergwerk-Bildmotiv erschienen. Die Anfangsverse in *Orpheus. Eurydike. Hermes* (I, 500) stellen die unheimliche Landschaft des Schattenreiches mit dieser Metapher vor: „Das war der Seelen wunderliches Bergwerk. / Wie stille Silbererze gingen sie / als Adern durch sein Dunkel.“ Trotz der Unterschiede sind die Parallelen ersichtlich: Wie in der Umdeutung der Orpheus-Geschichte die finstere Unterwelt als positiver Gegenpol des irdischen Lebens gezeigt wird, so dient das dunkle Innere der Kirche als Ort der seelischen Vertiefung, und in dieser Qualität wird es dem äußeren Licht gegenübergestellt. Aber weder in dem einen noch in dem anderen Gedicht wird auf die verlockende Helle der diesseitigen Welt verzichtet. Orpheus kehrt von dem „klaren Ausgang“ nicht zurück, um Eurydike zu folgen, und das lyrische Subjekt in *San Marco* drängt „die harte Galerie“ zurück, als es die „heile / Helle des Ausblicks“ erkennt, auch wenn es den Weg des Lichtes „wehmütig messend“ betrachtet. Diese elegische Attitüde des Betrachtenden deutet nämlich auch die Möglichkeit des Lichtes um, indem sie diese einschränkt. Statt der triumphierenden Strahlung zeigt die Helle nun ihre „müde Weile“, so wie sich der Sommer in *Spätherbst in Venedig* (I, 557) „müde, umgebracht“ erweist. Das meisterhafte Spiel mit der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit zeugt nicht nur von der Ambivalenz des subjektiven Erinnerungsprozesses, in dem Venedig aus mehreren Erlebnishintergründen heraufbeschworen wird, sondern auch von der

⁵³⁸ Wolfgang Müller weist darauf hin, dass es sich hier um eine „Transponierung des Ichs ins Du“ handelt. Müller (1971), S. 75.

Erweiterung des Erfahrungshorizontes zur Daseinsdeutung des Menschen als eines historischen Wesens.

In diese weit reichende Perspektive gliedert sich auch das Zyklusstück *Ein Doge* (I, 558) ein, das eine unmittelbare thematische Verwandtschaft mit *Spätherbst in Venedig* zeigt. In beiden Gedichten geht es um die Macht, die den Ruhm und die Größe der Stadt gesichert hat, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass in *Spätherbst in Venedig* der Kampf um die Macht gegen den äußeren Feind geführt wird, während in *Ein Doge* der innere Kampf im Stadtstaat wachgerufen wird. Die Titel gebende Gestalt als erster Würdenträger Venedigs wird weder in der Überschrift noch im Text benannt, individualisiert, und gerade diese Anonymität weist auf den allgemeingültigen Charakter der Herrscherfigur und seiner besonderen Lage hin. Der Doge befindet sich in einer unheimlichen und verzwickten Situation, die – trotz der sprachökonomischen Kürze der lyrischen Gattungsform – mit psychologischer Genauigkeit durchleuchtet wird. Die Position des Staatsoberhauptes ruht auf dem höchst heiklen Boden der Machtinteressen der einflussreichen Politiker, die versuchen, die Herrschaft des Dogen durch verfeinerte Manipulationsmanöver ständig unter Kontrolle zu halten. Die Opposition der Kreuzreime „geizten“ – „reizten“, „tat“ – „Dogat“ gleich in der ersten Strophe hebt dieses spannungsgeladene Verhältnis innerhalb der Stadtführung hervor:

Fremde Gesandte sahen, wie sie geizten
mit ihm und allem was er tat;
während sie ihn zu seiner Größe reizten,
umstellten sie das goldene Dogat

Den Dogen anzuspornen und zurückzuhalten, in seinen Bestrebungen zu fördern und zugleich zu hindern – mit dieser heimtückischen Taktik behandeln ihn die Stadtherren, deren gefährlicher Umgang mit ihm mit dem eines Löwenbändigers verglichen wird. Der Wendepunkt findet auch in diesem Sonett – genauso wie in *Spätherbst in Venedig* – in der Mitte des Textes, hier in der letzten Zeile des zweiten Quartetts, durch die Konjunktion ‚aber‘ statt. Die so eingeführte Opposition der zwei Terzette verdeutlicht den seltsamen Zusammenfall des beiderseitigen Machtstrebens: Nicht der Machtwille seiner Umgebung bezwingt den Dogen, sondern seine eigene Machtgier. Das blinde Spiel der Machtkräfte macht so auch den Sieg fragwürdig, nicht nur deshalb, weil niemand mehr weiß, wer wen besiegte, sondern weil auch die Selbstbezwungung den Dogen viel kostete: „Sein Antlitz zeigte wie.“ Sogar die Textstruktur markiert diese widerspruchsvolle Eigenständigkeit des Machtwillens, denn die klare semantische Trennung mit der adversativen Konjunktion wird durch das Enjambement zugleich aufgehoben.

Als thematischer Kontrapunkt zu diesem Gedicht und als partielle Wiederkehr zum ersten Stück des Sonettkreises ist wohl *Die Laute* (I, 559) zu deuten. Statt der historischen Größe rückt wieder die Macht der Schönheit in den Vordergrund, aber auf eine Weise, dass die sinnliche Verzauberung diesmal unmittelbar mit der elementaren Wirkung der Kunst verknüpft wird. Der Abschluss bedeutet also zugleich eine motivische Erweiterung, die im Venedig-Erlebnis auch den ästhetischen Triumph der Kunst explizit mit ausdrückt. Schon mit der Redeform der ersten Person Singular wird auf *Die Kurtisane* Bezug genommen. In der Selbstdarstellung spricht aber nicht die venezianische Frau, sondern das personifizierte Musikinstrument, das sich einerseits zur magischen Kraft der Kurtisane bekennt, andererseits aber auch seine Überlegenheit ihr gegenüber spüren lässt. Dass die ästhetische Schönheit mit dem erotischen Reiz zusammenhängt, beweist die besondere Perspektive, die die Personifizierung eröffnet. Das Ich des Rollengedichtes erwähnt zunächst bezeichnenderweise nicht seine Kunst, sondern seinen Körper:

Ich bin die Laute. Willst du meinen Leib
beschreiben, seine schön gewölbten Streifen:
sprich so, als sprächest du von einer reifen
gewölbten Feige. [...]

Diese beinahe groteske Erotisierung der Laute erhält ihren wahren Sinnzusammenhang mit der metaphorischen Gleichsetzung der Dunkelheit der Kunst mit der der Kurtisane. Beide enthalten eine rätselhafte Tiefe, die kaum zu erforschen ist. Die Wechselwirkung, welche die Spannung zwischen der Musik und der Frau verursacht, erhöht den Eroberungsreiz. Das Instrument, das als Mittel der Kunst im Allgemeinen fungiert, sieht zwar im Gesang der Kurtisane nur einen schwachen Widerhall seiner Macht, verzichtet aber nicht darauf, diese Verflachung mit seiner hohen Kunst zu beseelen. „Dann spannte ich mich gegen ihre Schwäche, / und endlich war mein Inneres in ihr.“ Da die erotischen Konnotationen des Textes kaum zu übersehen sind, können wir ihn wohl als vollendete Ausprägung der Sublimierung betrachten.⁵³⁹ Peter Por, der den sexuellen Bezug dieser Zeilen ebenfalls erwähnt, hält das Wort „Inneres“ für „bildlich äußerst problematisch“, sogar „unbegreiflich“,⁵⁴⁰ obwohl gerade diese Metaphorik der adäquate Ausdruck des heiklen und höchst verzwickten Verhältnisses zwischen Eros und Kunst ist.⁵⁴¹ *Die Laute* ist kein vollständiges Sonett:

⁵³⁹ Anders gedeutet von Bradley (1967), S.164.

⁵⁴⁰ Por (1997), S.158f.

⁵⁴¹ Fünf Jahre später (1912) ist Thomas Manns berühmte Novelle *Der Tod in Venedig* erschienen. Aschenbach formuliert hier in seinem Halbtraum als Pseudo-Sokrates die melancholischen Einsichten über das Wesen der Schönheit, die auch als ästhetisches Credo des Schriftsteller-Protagonisten aufzufassen sind: „So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste“. Die zweite Variante enthält einen ähnlichen, doch nicht denselben Gedanken: „so ist

es besteht aus drei Quartetten. Diese Kürzung verleiht dem Text Komprimierung und Fragmentarisches zugleich. Sie markiert den Abschluss eines Motivkreises, der nicht zu vollenden ist.

Der Umstand, dass das andere Stück der Venedig-Sonette, *Ein Doge*, etwa um ein Jahr früher als die in der Gedichtreihe vorangegangenen drei Sonette entstanden ist und dennoch diesen nachgestellt wurde, zeugt von einer bewussten Zykluskomposition, die die Textsemantik der einzelnen Zyklusteile durch zusätzliche Konnotationen grundlegend erweitert und zum Teil sogar umdeutet. Die eigenständige Anordnung der Texte in einer umfassenderen Struktur öffnet nämlich eine neue Perspektive, die eine Korrelation zwischen den Einzelstücken herstellt, eine Wechselwirkung mit weitläufigen intertextuellen Bezugnahmen. Dadurch, dass das Gedicht *Ein Doge* – trotz seiner chronologischen Stelle nach *Die Kurtisane*, also am Anfang des Zyklus – schließlich am Ende der Gedichtreihe vor *Die Laute* platziert wurde, erhielten die beiden Werke eine umrahmende Funktion, die dem sechsgliedrigen Textgefüge eine mehrschichtige Perspektivierung ermöglicht. Erstens stellen die Venedig-Sonette eine Kreisbewegung dar, die von einer Einzelperson ausgehend über die Stadt Venedig und deren Schicksal hindurch wieder zur Einzelfigur zurückkehrt. Die beiden Gestalten repräsentieren die zwei wichtigsten Eigentümlichkeiten der Stadt: die bezaubernde Schönheit, die zugleich liederlich und lässig ist, und die zum Ruhm und zur Herrlichkeit führende Macht, deren Geheimnis darin steckt, dass sie sich bezwingen kann. Die so umrahmten drei Venedig-Sonette zeigen diese Eigenschaften in ihrer Vollständigkeit. Zweitens zeigt die Reihenfolge der Zyklusstücke eine deutliche Vertiefung des Venedig-Motivs. Während *Die Kurtisane* und *Venezianischer Morgen* die Blendung des Schönheitszaubers der venezianischen Frau und der Stadt selbst hervorheben, gewähren die ihnen folgenden Gedichte *Spätherbst in Venedig*, *San Marco* und *Ein Doge* einen Einblick in ihre verborgenen Geheimnisse, in die Tiefe der Vergangenheit und der Dunkelheit. Drittens nützt die Zykluskomposition die ästhetisch gewiss wirkungsvollste Steigerung durch Visualität aus, welche mit der zielgerichteten Fokussierung erreicht wird. Der enge Blickwinkel, aus dem die Frauengestalt sich vorstellt, erweitert sich zunächst zu einem horizontalen (geographischen), dann zu einem vertikalen (historischen) Stadtpanorama. Dann wird der Horizont auf einen Teil der Stadt (San Marco) und durch weitere Fokussierung wieder nur auf einen Menschen eingeengt, um dann im Abschluss durch eine neue Perspektive den ganzen Motivkomplex in einer ästhetischen Geste (*Die*

sie [...] der Weg des Künstlers zum Geiste.“ Er nennt zugleich diesen Weg einen „Irr- und Sündenweg“, denn die Leidenschaft führt zum Abgrund. Thomas Mann (1974), S. 492 und 521f.

Laute) aufzulösen.⁵⁴² Was den Venedig-Zyklus sogar aus dieser Sicht der Perspektivierung auszeichnet, ist die vielschichtige Strukturierung der Bilderreihe, in der die polaren Komponenten des menschlichen Daseins wie Individuum und Gemeinschaft, Liebe und Macht, Leben und Tod in ihrer ästhetischen Größe gedeutet werden.⁵⁴³

Die flandrischen Gedichte

Die Zykluskomposition der flandrischen Gedichte stellt innerhalb der *Neuen Gedichte* – trotz der organischen Verknüpfungen mit manchen Texten dieses Gedichtbandes – eine eigenständige Einheit dar. Die Schauplätze der fünf Stadtbilder sind zwar unterschiedlich (Kirchturm und Marktplatz von Furnes, Kai und Kloster in Brügge sowie Gent als Ort einer Marien-Prozession), die Gedichtreihe als Ganzes zeigt jedoch sowohl thematische als auch strukturelle Verbindungen. Die fünf Gedichte beziehen das Irdische und das Metaphysische, das Vergängliche und das Beständige auf virtuose Weise aufeinander. Die Stadtbezeichnung unter dem jeweiligen Titel und die hervorgerufenen Eigenarten dieser flämischen Städte dienen nicht nur der atmosphärischen Lokalisierung, sondern mehr noch der Hervorhebung der menschlichen Dingwelt, deren Beharrlichkeit über sich ständig hinausweist und zum Himmel emporsteigt. Die Gegensatzpaare, die in der gesamten Textwelt dominieren, erscheinen in ihrer motivischen Entfaltung und gehören zu ihrem strukturbildenden Prinzip. Das erste und das letzte Stück der Gedichtreihe (*Der Turm* und *Die Marien-Prozession*) machen, indem sie ihren Rahmen bilden, den entgegengesetzten Doppelprozess in der linearen Textgestaltung besonders deutlich: die Spiritualisierung der Dingwelt und die Versachlichung des Geistes.

Der Turm im gleichnamigen Gedicht (*Der Turm*, I,492) nimmt diesen komplexen Vorgang gleich am Zyklusanfang vorweg, indem er – im Gegensatz zur traditionellen Symbolik – nicht nur den geistig-religiösen Drang des Menschen nach oben versinnbildlicht, sondern zugleich dessen irdischen Ursprung zeigt. Im ersten Teil des zweigliedrigen Textes (Zeile 1-12) wird paradoxerweise gerade das Unspezifische an dem Gebäude geschildert: das Unterirdische, das Horizontale und die Dunkelheit. „Erd-Inneres. Als wäre dort, wohin / du blindlings steigst, erst Erdoberfläche“. Die instinktive und elementare Kraft, die im Adjektiv „blindlings“ ausgedrückt wird, zeigt, dass das Bestreben nach Höherem genauso zum Wesen der menschlichen Existenz gehört wie seine Erdengebundenheit. In seinem Essay *Furnes* formuliert der Dichter diesen Gedanken auch ohne Metaphorik: „Und ist es nicht nützlich [...], die Erde schon einmal als den

⁵⁴² Ganz anders deutet die Zykluskomposition Requadt, der die Venedig-Sonette im Rahmenkontext der Gedichte *Bildnis* und *Der Abenteurer* interpretiert. Requadt (1971), S. 46ff.

⁵⁴³ Zur Deutung der Venedig-Zyklus s. noch die ausführliche Studie von Andreina Lavagetto (2016), S.159–171.

Grund des Himmels empfunden zu haben, auf dem die Wracks riesiger Kirchenschiffe liegen, leblos in hundertjähriger Havarie?“⁵⁴⁴ Die poetische Bearbeitung dieser Idee, hinterlässt allerdings keine Spur von ‚Leblosigkeit‘. In der Fortsetzung der Auftaktmetaphorik erscheint der spannungsgeladene Gegensatz zwischen dem suchenden Geist und der drohenden Macht der Dunkelheit. Die Parallele zwischen den Bächen – „die langsam aus dem suchenden Gerinn / der Dunkelheit entsprungen sind“ – und dem angesprochenen ‚Du‘, das sowohl das Textsubjekt als auch den intendierten Leser involviert, hebt die Dichotomie der Turm-Symbolik auf, indem die Dunkelheit als Quelle des Lichtes gedeutet wird. Trotz der langen Reihe von negativen Attributen, die das Furcht erregende Erlebnis des Betrachtenden veranschaulichen, sind sie als unentbehrliche Merkmale des riesengroßen Gebäudes zu verstehen.⁵⁴⁵ Das paradoxe Bild vom „Abgrund, der dich überhängt“, verdichtet die polaren Begriffe von Tiefe und Höhe in einen, um ihre Zusammengehörigkeit zu betonen.⁵⁴⁶ Die gegensätzlichen Bewegungsrichtungen der Verben ‚sich umstürzen‘ und ‚steigen‘ drücken dieselbe Paradoxie aus, denn nicht nur das Bild vom Stürzen löst beklemmende Gefühle aus, sondern auch jenes vom steigenden Stier.⁵⁴⁷ Die animalische Kraft – mit und ohne sexuelle Konnotation – gehört zwar unmittelbar zur Dunkelheit, die Metapher der Vitalität enthält aber zugleich die Assoziationsmöglichkeit des emporhebenden Sieges des Lebens. An die gleichnishafte Parallele zwischen der Natur (Bach) und dem Menschen schließt sich also eine weitere Analogie an, die die grundlegende Macht der Natur unterstreicht. Obwohl sich in der Dynamik der angehäuften Bilder das menschliche Gesicht, das sich durch die Dunkelheit drängt, abhebt, ist sein ‚auferstehendes‘ Bestreben doch in den Kontext der Finsternis gestellt.

Etwa in der Mitte des Textes folgt der Wendepunkt, denn mit der dritten Strophe beginnt die Schilderung der Herrlichkeit des Lichtes, das den oberen Teil des Turmes beherrscht. Das Adverb ‚da‘ und die adversative Konjunktion „aber“ leiten abrupt die Wende in der Erfahrung des Turmbesuchers ein: „Da aber nimmst dich aus der engen Endung / windiges Licht.“ Ähnlich wie im ersten Teil bei der Darstellung des „Erd-Innere[n]“ wird das überraschend wirkende Erlebnis der blendenden Helligkeit auch hier ohne Innehalten in einem Atemzug beschrieben. Die rhetorische Übereinstimmung der beiden Teile weist nicht nur auf die komplementäre Zusammengehörigkeit des Dunkels und des Lichtes hin, sondern hebt den Gegenwartscharakter des poetischen Reiseereignisses hervor. Davon zeugt darüber hinaus die simultane Darstellungstechnik, auf die mit

⁵⁴⁴ IV, 641.

⁵⁴⁵ Zur weiteren Funktion der „Verbindung in der Vertikale“ s. Walter–Schneiders (1997), S. 530ff.

⁵⁴⁶ Judith Ryan weist darauf hin, dass dieses Bild seine motivische Quelle in Georges Rodenbachs Erzählung *Le Carillonneur* hat. Ryan (1999), S. 69.

⁵⁴⁷ S. Walter–Schneider (1997), S. 533.

der Erwähnung des niederländischen Malers Patenier konkret Bezug genommen wird.⁵⁴⁸ Ohne typographische Akzentuierung findet der Perspektivenwechsel statt, der den Licht suchenden Blick zur Erde zurückführt: „Fast fliegend siehst du hier / die Himmel wieder, Blendung über Blendung, / und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung“. Sogar die Paarreime „Blendung“ – „Verwendung“ betonen den Gegensatz zwischen den beiden Sphären, dem lichtvollen Himmel und dem irdischen Alltag. ‚Hier‘ und ‚dort‘ heißt die Standortbestimmung, die nun diese Gegenüberstellung aus der oberen, lichtvollen Perspektive sehen lässt. Wenn wir aber die Anfangsverse wieder in Betracht ziehen, ist es ersichtlich, dass das deiktische Adverb „dort“ schon im Auftakt die persönliche Distanzierung zu der „Erdoberfläche“ mit ausdrückt. Jedoch weisen die Textproportionen trotz dieser Klarstellung der erwählten Zugehörigkeit zu der höheren Sphäre auch auf einen anderen wesentlichen Zusammenhang hin. Es ist nämlich auffallend, dass der Blick des Turmbesuchers viel mehr im dunklen Lebensbereich verweilt als im windigen Licht. Als ob es über die Blendung weniger zu berichten gäbe als über die menschliche Welt.

In der Tat richtet sich die Fernsicht nach unten, auf die Stadt, wo „kleine Tage“ das Leben bestimmen. Mit der Heraufbeschwörung des niederländischen Landschaftsmalers, auf dessen Bildern „Wirklichkeit neben Wirklichkeit gesetzt ist, mit kleinen Brücken dazwischen“,⁵⁴⁹ wird im Gedicht das städtische Alltagsmilieu – ohne weitere Bezugnahme darauf – nur angedeutet. Aus der Fernperspektive des Turmes scheint der helle Weg, der „beruhigt geht durch Buschwerk und Natur“, wichtiger oder schöner zu sein als die „unbeholfne(n) Häuser“, die ihn manchmal verdecken. Diese seltsame Perspektivierung, in der durch mehrfachen Wechsel des Blickwinkels und die ständige Sprachdynamik alles in Bewegung gehalten wird, zeugt von einem ruhelosen Standort.⁵⁵⁰ Der Makrokosmos mit seinem pantheistisch anmutenden Natur- und Transzendenzhorizont und die kleine Welt der Erdenbewohner sind zwar auch in diesem Werk einander gegenübergestellt,⁵⁵¹ doch ohne jegliche antagonistische Polarisierung. Von unten gesehen bietet zwar die Turmhöhe eine fesselnde Perspektive, aus ihrer menschenfernen Leere lockt den Besucher die Erde jedoch zu sich zurück.⁵⁵²

⁵⁴⁸ S. I, 950. und Stahl (1999), S. 465f.

⁵⁴⁹ Zitiert im Kommentar: I, 950.

⁵⁵⁰ Nach Park findet hier „eine Perspektivauflösung statt, indem der Blick, einem Weg folgend, in den Horizont verschwindet“. Park (2008), S. 164f.

⁵⁵¹ S. z. B. die Gedichte *Der Fremde*, *Der Lesende*, *Der Schauende*.

⁵⁵² Judith Ryan anerkennt zwar die ästhetische Leistung des Textes („Formally, the six-stanza poem is a virtuoso performance“), sonst äußert sie sich sehr kritisch zu ihm – meiner Meinung nach zu Unrecht: „the poem contains a number of puzzling features, notably an incongruent and seemingly unmotivated image of a bull, the significance of which has remained elusive, despite the efforts of several critics to explain it.“ Ryan (1993), S. 70.

Diese produktive Spannung zeigt sich nicht nur in diesem ersten Teil des Zyklus, sie erscheint auch in seinem Parallelstück *Der Platz* (I, 493) als ein die ganze Struktur bestimmendes Gestaltungsprinzip. Auf die spiegelbildartige Symmetrie weist vor allem die lineare Komposition hin. Die Richtung der Perspektivierung führt auch im zweiten Teil der Gedichtreihe von unten nach oben, vom menschlichen Bereich zur Himmelsferne. Obwohl die Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit gleichermaßen involvierende Gegenwartsform auch in diesem ganzen Text vorherrscht, wird das dynamische Stadtbild mit historischen Reminiszenzen eröffnet. Die eindrucksvolle Größe des Marktplatzes wird hier nämlich nicht durch räumliche, sondern durch zeitliche Dimensionen spürbar gemacht. Gleich das erste Wort der Anfangszeile – „Willkürlich“ – stellt aber die geschichtlichen Anspielungen in ein fragwürdiges Licht. Der Hauptplatz erscheint hier als eine riesengroße Bühne, auf der historische Figuren und anonyme Massen in gleicher Weise auftreten. Was im vorangegangenen Gedicht die Dunkelheit versinnbildlicht, aus der das Licht entsteht, dem entspricht in diesem Werk das Chaos der Vergangenheit, deren Vertreter sich auf dem Jahrmarkt versammeln. Nicht nur Verwirrung charakterisiert aber die beschworenen früheren Zeiten, sondern auch Gewalt. Trotz der poetischen Komprimierung bei der Vorstellung einzelner Figuren und Szenen entsteht ein plausibles Bild der öffentlichen Hinrichtungen, wo die Verurteilten „von Wut und Aufruhr“ des Volkes in einem „Kunterbunt“ begleitet wurden. Rilke scheint mit diesen düsteren Bildern der Wirklichkeitsmalerei der flandrischen Künstler gefolgt zu sein. Der Hauptplatz ist natürlich auch der ständige Ort von Festlichkeiten, an denen Einheimische und Fremde, Mächtige und Namenslose gleichermaßen teilnehmen. „Flandern: mit diesem Namen steigen die Kontraste herauf“ – so fasst der Essayist Rilke seine Eindrücke zusammen.⁵⁵³ Von diesen Gegensätzen zeugen auch die lyrischen Dokumente. Auf dem Platz entsteht sogar Ordnung, indem sich „das Gefolge und Geleite / der Leere langsam an den Handelsreihn / verteilt und ordnet.“ Obwohl der Text äußerlich gut überschaubar segmentiert ist, heben die durchgehend verwendeten Enjambements die formale Gliederung zugleich auf.⁵⁵⁴ So entsteht nicht nur eine auf synkopisch wirkender rhythmischer Verschiebung basierende Spannung, sondern es wird dadurch auch eine deutliche Wende, die im ersten Zyklustext markiert ist, abgeschwächt, und zwar deshalb, weil die Perspektive im ganzen Gedicht nur den Horizont der unteren Welt umfasst. Erst in der letzten Strophe werden die zwei Sphären der „kleinen Häuser“ und der Türme (ohne Perspektivenwechsel) einander gegenübergestellt:

[...] In die Giebel steigend,

⁵⁵³ Furnes (IV, 640).

⁵⁵⁴ Zur Funktion der Sonett-Form dieses Gedichtes s. Ryan (1972), S. 63.

wollen die kleinen Häuser alles sehn,
die Türme vor einander scheu verschweigend,
die immer maßlos hinter ihnen stehn.

Die meisterhafte metonymische Personifikation entlarvt die schaulustige Menge, die sogar im Emporsteigen nur das niedere Spektakel sucht und das Höhere mit Absicht außer Acht lässt. In der zitierten Metaphorik wird aber auch die widerspruchsvolle Haltung der Kleinbürger zu dem Höheren angedeutet: Das Ignorieren edlerer (geistiger) Werte ist bei ihnen mit einem – wohl nicht eingestandenen – Respekt verbunden. Die Türme, die „immer maßlos“ hinter den Giebelhäusern stehen, haben folglich eine mahnende Funktion: Ihre pure Anwesenheit weist auf den Himmel hin, auf eine Sphäre also, in der der Mensch zwar nicht leben kann, von der er aber seine Daseinsbestimmung – mit oder ohne religiöse Überzeugung – traditionell erhofft.⁵⁵⁵

Trotz des sachlich-nüchternen Beginns des dritten Zyklusteils *Quai du Rosaire* (I, 493) führt das Textsubjekt gleich von dem konkreten Stadtbild weg in einen reflektierten Assoziationsbereich hinüber, wodurch die Abstrahierung und Spiritualisierung des Textinhalts noch deutlicher zum Vorschein kommen. Die Werkstruktur ist einer ähnlichen Perspektivierung untergeordnet wie in *Der Platz*. Das Räumliche wird in beiden Fällen durch das Zeitliche ersetzt, mit dem Unterschied, dass die Vergangenheit der Stadt in dem vorangegangenen Gedicht mit konkreten Hinweisen hervorgerufen, während sie in diesem Stück nur angedeutet wird.⁵⁵⁶ Zweimal wird die Frage nach der Vorgeschichte des besuchten Ortes gestellt, in der ersten und der dritten Strophe: „was ist früher hier gewesen?“ – so fragen sich zunächst die imaginären Bewohner oder Besucher der Stadt, auf ihre in Klammern gesetzte Frage kommt aber keine Antwort. Stattdessen wird der Anfangssatz mit der Stadtschilderung fortgesetzt. Die Simultaneität in der Textentfaltung, in der sachliche Beschreibung und Reflexion parallel laufen, hat eine komplexe Funktion. Sie vertieft einerseits das Erfahrungserlebnis, indem sie das Plastisch-Objektive in den Kontext der Befragungen und Deutungen setzt, andererseits bewirkt diese Fragmentarisierung einen ungewöhnlichen rhetorischen Effekt. Die Verflechtung der zwei Komponenten führt zum ersten Höhe- und zugleich Ruhepunkt des Gedichtes mit der Spiegelsymbolik:

[...] je mehr sich rings die Dinge mildern,
die eingehängte Welt von Spiegelbildern

⁵⁵⁵ „Erwartet man nicht schon Brügges berühmten Glockenturm steigen zu sehen, wenn man die Maßlosigkeit flandrischer Türme in Furnes kennen gelernt hat, die über die Giebel hinausgehen, als gehörten sie in den Himmel?“ (IV, 640f.) In seiner Interpretation hebt dagegen Hans Berendt die krasse Gegenüberstellung von „Welt und Gott“ hervor. Berendt (1957), S. 163.

⁵⁵⁶ In-Ok Paek weist ferner auf einen „doppelten Wandel“ hin: „von unten (,darin‘) nach oben (bis ,in den Himmel‘), und vom ‚Schauen‘ zum ‚Hören‘ auf der Wahrnehmungsebene“. Paek (1996), S. 193.

so wirklich wird wie diese Dinge nie.

In der Gegenüberstellung von Wirklichkeit und ihrem Abbild wird der Primat der ersteren zugewiesen, was wahrscheinlich auch als poetisches Credo Rilkes aufgefasst werden kann⁵⁵⁷ – mit der notwendigen Ergänzung aber, dass die Wirklichkeit bei Rilke nie auf den Bereich der puren empirischen Erfahrungen beschränkt ist, sondern als Dingwelt betrachtet werden muss, wie das auch das Zitat beweist. „Die eingehängte Welt von Spiegelbildern“ ist mehr als eine Welt der reinen Illusionen, denn sie transponiert die Realien in eine Sphäre mit anderen Dimensionen, und so eröffnen sich vor uns ganz neue Perspektiven, was aber auch zum Wesen der Kunst gehört.⁵⁵⁸ In diesem Sinne können wir der Feststellung von Marcel Kunz zustimmen: „Die Aufbewahrung in diesen klaren Wasserspiegeln ist gültiger, dauernder als die darin gespiegelte Realität“.⁵⁵⁹

Die Spiegelbildsymbolik spielt aber im Text nicht nur wegen dieser doppelbödigen Deutungsmöglichkeit eine wichtige Rolle. Sie hat auch weitläufige intertextuelle Bezüge in der Lyrik Rilkes, vor allem zu dem Venedig-Zyklus, der etwa ein Jahr später als die flandrische Gedichtreihe entstand.⁵⁶⁰ In dem schon mehrmals zitierten *Furnes*-Essay vergleicht der Autor Brügge mit Venedig: „Aber diese Stadt ist nicht nur schlafbefangen und wehleidig und traumhaft lautlos, sie ist auch stark und hart und voller Widerstand, und man muß nur an das verblichen gespiegelte Venedig denken, um zu merken, wie wach und ausgeschlafen hier die Spiegelbilder sind.“⁵⁶¹ Rilke, der Essayist, schätzt den Spiegelbild-Anblick von Brügge augenscheinlich höher als denjenigen von Venedig und nimmt schon ein wichtiges Motiv des Gedichtes *Venezianischer Morgen* vorweg. Dieser intertextuelle Zusammenhang ist schon unter rein philologischen Aspekten interessant. Der Essay ist nämlich einige Monate vor dem Aufenthalt Rilkes in Venedig, dem die berühmten Zyklusstücke zu verdanken sind, geschrieben worden. Die Idee der Spiegelbildsymbolik geht also auf die vorherigen Venedig-Reisen zurück, und sie wurde im Gedicht *Venezianischer Morgen* wieder verwendet. Inwieweit der dritte Besuch in Venedig die früheren Reiseerlebnisse beeinflusst, beziehungsweise modifiziert hat, ist schwer zu entscheiden. Es ist aber sichtbar, dass die Erkenntnisse, die der Dichter in Brügge gewonnen und später in seiner Prosaschrift festgehalten

⁵⁵⁷ S. den Brief Rilkes an Clara Rilke vom 6. 7. 1906: „ich will nicht mehr das Spiegelbild sein, sondern das, was oben ist.“ Zitiert nach Köhnen (1995), S. 311.

⁵⁵⁸ „Die Spiegelung ist keine bloße Widerspiegelung, sondern eine Verdichtung, eine Zunahme an ‚Wirklichkeit‘.“ Breuninger (1991), S. 79. Zur ikonischen Funktion des Spiegelbildes s. Orosz (2003), S. 193ff. S. dazu noch: Böhn (2001), S. 157.

⁵⁵⁹ Kunz (1970), S. 23. S. den Kommentar: IV, 951.

⁵⁶⁰ Rilke schrieb die flandrischen Gedichte im Juli 1907, während die meisten Stücke des Venedigzyklus im Frühsommer 1908 entstanden sind.

⁵⁶¹ IV, 640.

hatte, das Spiegelbildmotiv des Venedig-Gedichtes mitprägten. Der Textvergleich zeigt neben den gemeinsamen Momenten auch die Unterschiede. Was für den Essayisten im Hinweis auf Venedig „verblichen“ zu sein scheint, ist die faszinierende Täuschung, das rätselhafte Spiel des opalen Morgenlichtes und des Wassers. In dem Venedig-Bild werden das Unerforschbare und das Erotische der Schönheit hervorgehoben, während die Spiegelbilder von Brügge als „wach“ und „ausgeschlafen“ bezeichnet werden. ‚Wach und deutlich‘ bleibt die Stadt in ihrer Bespiegelung auch in *Quai du Rosaire*, so werden also in beiden Fällen das Klare und Erfassbare als nennenswerte Attribute erwähnt. Die zwei poetischen Vorstellungen von der Kunst sind aber gewiss nicht nur in ihrer Gegensätzlichkeit zu deuten. Sie ergänzen sich eher, indem sie die unterschiedlichen Möglichkeiten und Funktionen der Kunst beleuchten. Denn die intellektuell tiefgehende Komponente ist genauso wichtig in ihrer Existenzform wie die spielerische und verschleiert vieldeutige. In der komplementären Symbolik der Spiegelbilder von Brügge und Venedig zeigt sich also die Komplexität jeder Form von Kunst, die Anspruch darauf erhebt, die Geheimnisse und den unerschöpflichen Reichtum des Daseins zu entdecken.

Von der Zusammengehörigkeit der zweifachen Bekenntnisse zeugt ferner auch die Parallele der Fragen nach Beständigkeit in der ständigen Verwandlung. In beiden Fällen wird die Frage als unmittelbarer Ausdruck der Faszination gestellt. In *Quai du Rosaire* ist das inspirierende Moment der Anblick der Spiegelbilder. „Verging nicht diese Stadt?“ – so lautet die Frage der Verwunderung, die sich in der Fortsetzung des Textes in die affirmative Form von Aussagen verwandelt:

dort hängen jetzt die Gärten groß und gelten,
dort dreht sich plötzlich hinter schnell erhellten
Fenstern der Tanz in den Estaminets.⁵⁶²

In *San Marco* (I, 558), dem Venedig-Zyklusstück, wird nach der Erträglichkeit des Lichtes gefragt, „das in allen seinen Dingen / sich so vermehrte, daß sie fast vergingen –. / Und plötzlich zweifelst du: vergehn sie nicht?“ Die Intensität der Schönheit, die in Brügge als Folge des Spiegeleffektes, in Venedig aber als Blendung des Lichtes erkannt wird, verbindet also die flandrische Stadt mit der italienischen. Der Erlebnisschwere der Stadt Brügge wird abschließend auch in diesem Gedicht, wie in den anderen Zyklustexten, die höhere Welt gegenübergestellt. Die Akzentverschiebung ist aber deutlich. Während nämlich in den vorangegangenen Gedichten das Licht die Dunkelheit negiert, ist hier der Kontrast keineswegs so groß, denn die himmlische Sphäre kann das

⁵⁶² Nach Rudolf Eppelsheimer bedeutet diese Frage, dass das „Sichtbare [...] zurücktreten [muß], damit das verdeckte Geistige, das Okkulte, fassbar wird.“ Eppelsheimers (1975), S. 59.

faszinierende Stadtbild kaum zum Verbleichen bringen. Daher die Frage und das einschränkende Wort „nur“.

Und oben blieb? – – Die Stille nur, ich glaube,
und kostet langsam und von nichts gedrängt
Beere um Beere aus der süßen Traube
des Glockenspiels, das in den Himmeln hängt.

Die ungestörte Harmonie, die diese Sphäre erfüllt, scheint etwas Selbstgenügsames an sich zu haben. Die persönliche Einschaltung – „ich glaube“ – drückt zumindest eine vorsichtige Distanzierung von dieser Welt aus, die aller Annahme nach die höchste Vollkommenheit repräsentiert, von der man jedoch nie eine reale Erfahrung haben kann. Indem die Metaphorik aber die himmlische Erhabenheit anthropomorphisiert, verbindet sie sie gleichzeitig mit der irdischen Sphäre. Die Stille allein wäre ja für den Menschen unerträglich, denn sie würde einen leblosen Zustand bedeuten; so kehrt das Bild die Logik der traditionellen Vorstellung vom Himmel einfach um: Nicht die ätherische Ruhe wird durch das Glockenspiel unterbrochen, gestört, sondern die Stille sucht und genießt ihren Gegenpart. Durch diese eigenartige Perspektive findet auch ein Platzwechsel in der herkömmlichen Hierarchie statt, denn das Glockenspiel, das eigentlich dazu dient, die Anbetung Gottes anzumahnen und so eine vermittelnde Rolle (wie die Kirche) zwischen Gott und den Menschen spielt, steigt höher und hängt „in den Himmeln“. Eine ähnliche Perspektivierung vermenschlicht die himmlische Sphäre im Gedicht *Die Engel* (I, 264), wo die göttlichen Kreaturen „in Gottes Gärten schweigen“ und manchmal von sehnsuchtsvollen Träumen heimgesucht werden. Das Abschlussbild von dem in den Himmeln hängenden Glockenspiel in *Quai du Rosaire* verweist gleichzeitig auch auf das Spiegelbild-Motiv in der vorangegangenen Strophe zurück, denn in den Spiegelbildern „hängen [...] die Gärten groß und gelten“. Demnach ist die durch die Spiegelung (Transponierung) erhöhte Dingwelt der Stadt mit dem Glockenspiel verwandt, weil die beiden die Annäherung der menschlichen Welt an höhere Bereiche des Geistes darstellen.⁵⁶³

Das Spiegel-Motiv und die symmetrische Korrelation der unteren und oberen Welt haben auch in den beiden Teilen des vorletzten Zyklusstückes *Béguinage* (I, 494) eine wichtige Funktion. Die Perspektive des Gesamtzyklus ist hier auf eine kleine Gruppe der Stadtbewohner fokussiert, auf die Beginen, die „in klosterähnlicher Gemeinschaft ohne bindendes Gelübde leben“.⁵⁶⁴ Die Einengung

⁵⁶³ Zur Deutung des Gedichtes s. noch die Studie von Rolf J. Goebel, der den Text aus der Sicht der Gedächtnistheorie interpretiert. Goebel (2012), S. 562–564.

⁵⁶⁴ I, 951.

der Perspektive bedeutet also zugleich eine Konzentration des religiösen Geistes in der irdischen Sphäre. Der erste Teil des Gedichtes stellt die pietistische Welt der Beginen in ihrer Alltagslebendigkeit dar, der zweite Teil dagegen reflektiert über das fromme Leben der Frauen. Der erste Textabschnitt besteht aus vier Strophen, von denen die erste den imaginären Aufbruch in die Kirche und die letzte die Heimkehr in ihre Häuser beschreibt, während die mittleren zwei Verseinheiten die Andacht der Frauen in der Kirche kommentieren. Im Mittelpunkt der poetischen Darlegung steht also die bedingungslose Hingabe an den Unsichtbaren, dessen Macht durch die rituellen Gesten der gottesfürchtigen Frauen gezeigt wird. Die Auftaktsituation verweist auf die Selbsteinschränkung der Beginen, vor denen das Tor zwar offensteht, die jedoch ihre Häuser erst verlassen, wenn sie in die Kirche gehen. Die personifizierende Verbmethapher – „die Brücke geht gleich gerne hin und her“ (I, 494) – drückt in einem einzigen Bild das rege Leben der Stadt aus, das aber die strenggläubigen Geschöpfe von ihrer Beharrlichkeit nicht abbringen kann. Die Abschlusszeilen der ersten Strophe zeigen, dass der religiöse Stoff auch in diesem Text unkonventionell kühn bearbeitet wird. Als Erklärung, warum die Beginen so eifrig in die Kirche gehen, wird nämlich die paradoxe Behauptung angeführt: „um besser zu begreifen / warum in ihnen so viel Liebe war“. Offensichtlich wird hier die Außensicht mit der Innensicht vertauscht und die Neugier des Beobachters auf die Beobachteten projiziert. Die rationale Vermutung nämlich, dass intellektueller Anspruch auf Selbsterfahrung im Hintergrund der Religiosität der Beginen steht, ist mit ihrer (beinahe irrational) hingebungsvollen Unbeugsamkeit kaum zu vereinbaren. Es geht nicht einmal um irgendeine psychologische Entlarvung der gottgefälligen Seele – trotz der zeitlichen Nähe des Fin-de-Siècle-Psychologismus –, denn Rilkes Dinggedichte weisen immer über die Individualität hinaus. Nicht die Motivationen der Religiosität bei den Einzelwesen werden also hinterfragt, sondern die Gott-Mensch-Beziehung par excellence. Deshalb die ungewöhnliche Perspektive, in welche die ganze Situation gesetzt wird und die eine überraschende und befremdende Wirkung hat.

Die darauffolgende stilisierte Kirchenszene verteilt sich auf zwei Strophen, die auf der semantischen Ebene wie Ursache und Wirkung und auf der rhetorischen wie Beschreibung und Erklärung zusammengehören. Das real wirkende Interieur mit den gleichförmig bekleideten Frauen geht durch mehrere Assoziationsstufen zur Andeutung des schweigenden Gottes hinüber. Im synästhetischen Metapherkomplex werden visuelle und akustische Effekte aufeinander bezogen, um dieses einseitige Verhältnis sichtbar zu machen.

Dort knieen sie, verdeckt mit reinem Leinen,
so gleich, als wäre nur das Bild der einen

tausendmal im Choral, der tief und klar
zu Spiegeln wird an den verteilten Pfeilern;

Der Gesang der Beginen, der zu Spiegelbildern wird, erfüllt die ganze Kirche und stellt das irdische Abbild der Engelschar dar, die dazu berufen ist, Gottes Macht zu verkünden. Auf Gott selbst gibt es im Text keinen Hinweis. Sogar seine Boten, die Engel, schweigen. Die vorbehaltlose Hinwendung der Frauen an den unnahbaren Herrn und ihr standhaftes Bemühen, sich zumindest der göttlichen Sphäre anzunähern, werden mit der einzigartigen Metonymie des zweiten Bildkomplexes dieser Verseinheit verbalisiert:

und ihre Stimmen gehn den immer steilern
Gesang hinan und werfen sich von dort,
wo es nicht weitergeht, vom letzten Wort,
den Engeln zu, die sie nicht wiedergeben.

Die Fortsetzung des mittleren Gedichtsegmentes erscheint durch die Wiederholung der konsekutiven Konjunktion ‚drum‘ als erklärende Reflexion der Gestenzeichen der Beginen, deren stetes Schweigen neben der Ehrfurcht wohl auch eine erwartungsvolle Spannung beinhalten kann, deren Ernst und Tiefe aber durch spielerische Reimhäufung und Wortspiel („schweigend / mit einem Neigen, Zeigende zu zeigend / Empfangenden“) leicht kontrastiert wird. Ob darin auch ein wenig Ironie mitschwingt, ist kaum zu entscheiden. Auf alle Fälle weist diese lockere Haltung des Textsubjektes auf die Vorzugsstellung der ästhetisierenden Attitüde hin. Das bedeutet aber wohl nicht eine teilnahmslose Distanzierung von der dargestellten Szene, vielmehr einen Komplex von unterschiedlichen Positionen, unter denen präzise Beobachtung und tiefgründige Empathie genauso zu finden sind wie intellektuelle Überlegenheit und Transzendenz erforschende Neugier. Die poetische Diktion verschleiert all das und kodiert den Beziehungs- und Bedeutungsreichtum in einer souveränen Bildersprache. Das Gestenbild, in dem die Beginen einander geweihtes Wasser reichen, „das / die Stirnen kühl macht und die Munde blaß“, zeigt auch die virtuose Technik der Versinnbildlichung, mit der das konkrete Bild erweitert und zugleich auf eine andere Ebene transponiert wird, was den Weg zu weitschweifigen Assoziationen öffnet. Während nämlich im Gestus der Frauen die rituelle Aufmerksamkeit der christlichen Nächstenliebe und die abkühlende Wirkung des Wassers als Realitätsmomente beibehalten werden, drückt diese letztere zugleich eine Art Mahnung zur Kasteiung aus, in der sowohl weltliche Gesinnung als auch weibliche Sinnlichkeit unterdrückt werden.

Der Abschlussteil des Rahmentextes (4. Strophe), welche den Rückweg der gottergebenen Frauen beschreibt, hebt zunächst die gemeinsamen und die abweichenden Elemente in ihrer

Verhaltensweise hervor. Äußerlich haben die Beginen die Bekleidung gemein, die sie verschleiert, und innerlich sind sie in ihrer Zurückhaltung verwandt. Die beiden Merkmale verweisen also auf ihre weltabgewandte Lebensform. Merkwürdiger sind aber die unterschiedlichen Momente bei den Heimkehrenden, die allerdings nicht individualisieren, sondern typisieren: „die Jungen ruhig, ungewiß die Alten / und eine Greisin, weilend, hinterher“. Eine tiefe Skepsis scheint hinter dieser Perspektive verborgen zu sein, die die Gewissheit nur bei den jüngeren Frauen wahrnimmt, während die Attribute der Alten und der Greisin Ratlosigkeit verraten. Ist diese Verunsicherung nur auf das hohe Alter zurückzuführen, oder ist sie ein Zeichen der in Zweifel geratenen religiösen Überzeugung? Die Perspektivierung des Gesamttextes zeigt, dass es sich hier wohl nicht um die tatsächliche Charakterisierung der frommen Geschöpfe handelt, sondern vielmehr um die Erforschung des hartnäckigen Kampfes um metaphysische Gewissheit, um die Hinterfragung der menschlichen Sehnsucht nach der Transzendenz. Das wiederkehrende Spiegel-Motiv in der letzten Zeile des ersten Textteils weist auf die Einseitigkeit der religiösen Kommunikation hin: In der Fensterscheibe spiegelt sich nämlich nur „ein wenig reine Einsamkeit“. Gleich am Anfang des zweiten Gedichtteils wird das Spiegel-Motiv wieder aufgenommen und in Frageform abgewandelt.

Was aber spiegelt mit den tausend Scheiben
 das Kirchenfenster in den Hof hinein,
 darin sich Schweigen, Schein und Widerschein
 vermischen, trinken, trüben, übertreiben,
 phantastisch alternd wie ein alter Wein.

Alliterierende Häufungen von Substantiven und Verben steigern die Dynamik des Stils und zeugen von der Spannung, welche die Frage begleitet.⁵⁶⁵ Die rhetorische Virtuosität ist zugleich als mnemotechnisches Spiel zu deuten, denn sie verbindet die Satzteile nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb einer Wortart. Durch die Querverbindung der drei Substantive „Schweigen, Schein und Widerschein“ mit den drei Verben „trinken, trüben, übertreiben“ erhält die Spiegelsymbolik ihre komplexe Bedeutung. Die Lautlosigkeit, in der die in sich gekehrten Frauen ihren ‚metaphysischen Durst‘ stillen, der Anschein der Alltagsrituale, deren Hintergründe uns verborgen bleiben, sowie das Spiegelbild von alldem, das die sichtbaren Erscheinungen in eine andere Perspektive setzt und sie dadurch hervorhebt und folglich ‚übertreibt‘ – all diese Momente ergeben das Vexierbild des Daseins von Gott suchenden Menschen. Das ist der Punkt, an dem das Bildhafte in der Reflexion aufgeht, deren Dominanz über die plausible Situation weit hinausweist und sie

⁵⁶⁵ Die Annahme Peter Pors, dass der Dichter versucht, „im Gedicht alle Kontraste im Spiegelbild auf eine thetisch gefasste, synchrone und einheitliche Figur zu bringen“, scheint nicht ganz beweisbar zu sein. Por (1997), S. 291.

verallgemeinert. Der sentenziös formulierte Satz der vorletzten Strophe stellt die weltabgewandte Seinsform, in der sich „Außen auf Inneres und Ewigkeit / auf Immer-Hingehn“ legt, ins Zwielficht. Im Gegensatz zur in der Lyrik Rilkes wiederkehrenden Apotheose des erwählten Zustandes der Blinden, die die Welt durch die Tiefe ihres inneren Reichtums erfahren, zeugen hier die Attribute des hingebungsvollen Lebens – „erblindend, finster, unbenutzt, verbleit“ – von einer kaum verhehlten Ambivalenz auf der Seite des reflektierenden Subjektes. Durch ein düsteres Landschaftsbild der Abschlussstrophe wird die Tragik der unerwiderten Selbstaufopferung gezeigt. Hinter den trügerischen Kulissen des Sommers zeichnet sich „das Graue alter Winter“ ab, der den suchenden Menschen von Gott trennt. Das suggestive Abschlussbild stellt eine statische Szene dar, in der beide Seiten warten:

als stünde regungslos ein sanftgesinnter
langmütig lange Wartender dahinter
und eine weinend Wartende davor.

Die alliterierende Umschreibung der Personen reduziert die ‚metaphysische Kommunikation‘ auf die Grundformel und polarisiert sie zugleich. Die so entstandene Situation enthält eine vielschichtige Beziehung zum Bedeutungskomplex des Gesamttextes. 1. Die doppelte Periphrase, die mit ihren herkömmlichen Funktionen wenig zu tun hat, bringt die zwei Sphären scheinbar näher zueinander, indem sie einerseits aus dem unsichtbaren und unzugänglichen göttlichen Bereich eine Gestalt – zwar anonym – hervortreten lässt, andererseits die gottergebene Frauengemeinde auf eine Person reduziert. Die Figurenkonstellation wird dadurch – trotz der Namenlosigkeit – intimer und wirksamer. 2. Die Alliterationen heben in beiden Fällen die wartende Position hervor, was eine auffallende Nivellierung ergibt. Während nämlich der erste Teil des Gedichtes das unermüdliche Bestreben der Beginen zeigt, dem himmlischen Reich näher zu kommen, was aber ohne jegliches Echo bleibt, scheint der Vertreter der überirdischen Welt sich zu aktivieren – er wartet „sanftgesinnt“ und „langmütig lange“ –; der passive Zustand bedeutet dagegen für die Frau eine deutliche Regression. 3. Die Reduktion auf zwei Gestalten inspiriert zu der Frage: Warum ‚er‘ und ‚sie‘? Ist die pronominale Geschlechterpolarität nur grammatisch zu deuten – er: Gott oder Engel, sie: eine der Beginen? Oder hat die trübselige Situation noch weitere Konnotationsmöglichkeiten? Warum weint die Wartende? Weil er, auf den sie wartet, nicht erscheint. Weil ihre Liebe zu ihm unerwidert bleibt. Und auch wenn diese Liebe vollkommen sublimiert beziehungsweise spiritualisiert wird, verliert die Ausgangsszene nichts von ihrer Tragik, weil die Unio mystica unvollendet ist. Die Konditionalform „als stünde“ erhöht den pessimistischen Ausklang des

Gedichtes noch, denn sogar diese einseitige Situation wird bloß als Vorstellung, als Vergleich präsentiert.⁵⁶⁶

Das Abschlussgedicht des flandrischen Zyklus, *Die Marien-Prozession* (I, 496), stellt einen starken Kontrapunkt zu dem vorangegangenen Stück dar. Während nämlich die poetische Vorstellung vom Leben der Beginen ein trübes Bild von der religiösen Hingabe, die ohne Widerhall zu bleiben scheint, entwirft, zeigt die Vergegenwärtigung des kirchlichen Umzugs eine berauschte und berauschende Situation, in der die religiöse Zeremonie mit weltlichem Pomp einhergeht. Die beiden Texte stehen also nicht nur in Opposition zueinander, sondern sie ergänzen sich auch, indem der eine die tragische Einsamkeit, der andere hingegen die triumphalen Augenblicke der religiösen Erlebnisse versinnbildlicht. Das kirchliche Ritual lässt die Verunsicherung und Verzweiflung der in sich geschlossenen Seelen vergessen und stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit in ihnen. Die überwältigende Wirkung des prunkvollen Aufzugs besteht nämlich darin, dass einerseits die religiöse Sehnsucht eine gemeinsame Bestätigung und so eine zumindest mittelbare Erfüllung findet, andererseits die weltliche Freude an den die Sinne betäubenden Äußerlichkeiten durch den kirchlichen Gegenstand legitimiert wird. Die Perspektivierung der Textstruktur deutet die hintergründige Erlebniskomplexität der beschriebenen Prozession so aus, dass sie den doppelbödigen Horizont der Innen- und Außensicht im Werk durchgehend aufrechterhält. Das grandiose Bild der Eingangsstrophe enthält eine eigenartige Synästhesie, in der das die ganze Stadt erfüllende Glockengeläut, das akustische Erlebnis also, durch das visuelle der poetischen Imagination heraufbeschworen wird:

Aus allen Türmen stürzt sich, Fluß um Fluß,
hinwallendes Metall in solchen Massen
als sollte drunten in der Form der Gassen
ein blanker Tag erstehn aus Bronzeguß

Dieses Erlebnis verschmilzt im nächsten Textsegment mit dem Anblick des Aufzugs, so werden die beiden Sphären in einem Gestusmoment vereinigt. Der „buntgebundene Zug“ zeichnet sich nicht nur durch die feierlichen Requisiten des christlichen Rituals aus, sondern auch durch seine elementare Dynamik, die das pulsierende Leben selbst darstellt. Es ist kaum zufällig, dass von den Teilnehmern der Prozession nur die „leichten Mädchen“ und „neuen Knaben“ erwähnt werden, deren Aufmarsch „Wellen schlug und trieb und trug“. Dieselbe Rhetorik von Verbhäufungen wiederholt sich im

⁵⁶⁶ Berendt sieht dagegen in dieser „demütig wartende[n] Stille [...] die Rilke-Gebärde des Kniens, [den] einzige[n] Weg zu Gott“. Berendt (1957), S. 167.

nächsten Zitat, das auf die fesselnde Lebendigkeit der Prozession verweist, als wenn wir des großen Welttheaters ansichtig würden, in dem die Agierenden vor schaulustiger Menge vorbeimarschieren: „Die Böschung Schauender umschließt die Schiene, / in der das alles stockt und rauscht und rollt“. Nach der detaillierten Schilderung der lebhaft-bunten Prozessionsszenen richtet sich erst die fünfte Strophe auf den eigentlichen Gegenstand des ganzen Kirchenfestes, auf die Marienstatue. Ernüchternd und befremdend wirkt die Vorstellung der Holzfigur, deren Leblosigkeit im krassen Gegensatz zur überwältigenden Dynamik, der die Himmelskönigin feiernden Menge steht. Die desillusionierenden Attribute wie „ahnungslos veraltend“ und „das Segnen hölzern haltend“ gehören aber zum meisterhaft listigen Kunstgriff der Textrhetorik, die einen plötzlichen Wendepunkt vorbereitet. Mit der adversativen Konjunktion „Da aber“ beginnt die nächste Verseinheit, welche die kultischen Ereignisse auf eine vollkommen andere Ebene transponiert. In der Textwelt findet ein ‚ästhetisch säkularisiertes Wunder‘ statt, das die heraufbeschworene Welt der Realitäten in das Magisch-Mystische überführt. In der Vision der beiden letzten Strophen wiederholt sich nämlich das erwählte Moment der Begegnung der himmlischen und der irdischen Welt aus der Anfangsszenarie – nur in umgekehrter Richtung und in anderer Form. In den Eingangszeilen kommt das gewaltige Geläut von oben, von den Kirchtürmen, zu den Menschen herunter, während in den Schlussversen das Standbild sich von seinen Trägern und der Menge abhebt, und „allein, wie auf erkannten Wegen / dem Glockendonnern des großoffnen Domes / auf hundert Schultern frauenhaft entgegen“ geht. Die Marienstatue belebt und verselbständigt sich, indem sie in die Höhe emporsteigt.⁵⁶⁷ Diese moderne und aktualisierte Himmelfahrt hat eine souveräne Botschaft nicht nur innerhalb des Gedichtes, sondern auch der ganzen Gedichtreihe. Maria geht zwar allein, aber sie nimmt „in sich die Schritte dieses ganzen Stromes“, sie scheint also ihre traditionelle Rolle als Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen zu erfüllen. Ihre Verklärung bildet eine verheißungsvolle Opposition zur entmutigenden Welt der ‚weinend wartenden‘ Beginen, die ihren sehnsüchtigen Gesang den Engeln vergebens ‚zuwerfen‘. Dieser visionäre Abschluss des flandrischen Zyklus bringt die Spannung, die zwischen der Welt des ewigen Lichtes und dem Bereich des irdischen Zwielfichtes besteht und die in jedem Zyklusstück neu formuliert wird, zum Ruhepunkt. Nur das kaum merkbare Prädikat „scheint“ in der vorletzten Strophe weist darauf vorsichtig hin, dass ein unmittelbarer Kontakt zur göttlichen Welt nur im Wunschbereich der Imagination entstehen kann. Dass die poetische Fantasie dem metaphysischen

⁵⁶⁷ Eine andere Deutung s. bei Berendt (1957), S. 169.

Bestreben der Menschen entgegenkommt, ist wohl nicht zuletzt auf die humane Wirkung der Vergeistigung zurückzuführen.

Die zusammengesetzte Funktion der Perspektivierung im gesamten Zyklus zeigt – nach ständiger Oszillation zwischen dem irdischen und dem himmlischen Pol –, dass die beiden Bereiche für den Menschen untrennbar miteinander verbunden sind. Der Turm hat daher in diesen Texten immer auch eine symbolische Funktion: Er ist zwar das Sinnbild der Spiritualisierung der menschlichen Sehnsucht nach der Transzendenz, ist jedoch von Menschen erbaut, und so gehört er zu ihrer Welt. Seine Höhe führt zwar über die Dunkelheit hinaus zum Licht, ist aber doch erreichbar. Und umgekehrt ist sein Glockenspiel nicht nur für die Verherrlichung Gottes, sondern auch für die Menschen da. Es ist kein Wunder, dass der Weg Marias „dem Glockendonnern des großoffnen Domes“ folgt. Die flandrische Gedichtreihe bleibt nämlich – trotz aller Stilisierung der einstigen Reiseerfahrungen – auch aus dieser Sicht in der Nähe der von Rilke so bewunderten Malerei Flanderns, in der Geist und Sinnlichkeit Einklang gefunden haben.

5.3. Semantische Erweiterung durch Textrhetorik – Musikalität

5.3.1 Zur Gefühlsrhetorik

Da das menschliche Leben ohne Gefühle genauso unvorstellbar ist wie die Literatur ohne direkte oder unmittelbare Anwesenheit des Menschen, ist das literarische Werk mit unsrer Gefühlswelt untrennbar verschmolzen. Die Evidenz dieses Syllogismus erübrigt die diesbezüglichen Untersuchungen der Literaturwissenschaft jedoch keineswegs, wenn wir die Fragen auf die Vermittlungsformen fokussieren: auf die einzigartige Paradoxie nämlich, dass sogar die intensivsten Gefühlsäußerungen ihre Wirkungskraft in der Literatur (und überhaupt in der Kunst) erst durch die bewusste ästhetische Gestaltung erreichen.⁵⁶⁸ Das bei jedem Kunstwerk unentbehrliche Formprinzip, das in rationalen Prozessen sowohl die Gefühlsimpulse des Schöpfers als auch die emotionalen Erwartungen des Rezipienten steuert, ist also sogar wichtiger als das primäre Erlebnis, wenn es überhaupt vorhanden ist. Den Zusammenhang von Klang und Emotionsrezeption beweisen auch die empirischen Untersuchungen Kraxenbergers.⁵⁶⁹ Wir kennen ja genügend Beispiele dafür, dass sogar Liebesgedichte ihre Motivationen ‚aus zweiter Hand‘ genommen haben, was aber keineswegs bedeutet, dass die Dichter auch mit ihrer Gefühlsaffinität

⁵⁶⁸ Katharina Philipowski erwähnt auch den umgekehrten Prozess: „Von einer Emotion wäre also erst dann zu sprechen, wenn nicht nur ihre entsprechenden Äußerungsformen vorliegen, sondern diese darüber hinaus von demjenigen, der sie hat, einer Emotion zugeordnet werden können.“ Philipowski (2008), S. 62.

⁵⁶⁹ Eine „Anpassung von emotionaler Prosodie an die dominante emotionale Textfärbung könnte demnach ein möglicher Erklärungsgrund für die immer wieder erfahrenen und berichteten Klang-Emotion Assoziierungen in Gedichten sein.“ Kraxenberger (2019), S. 29.

nicht vollkommen ‚dabei waren‘. Diese kurze Einleitung möchte nur darauf hinweisen, dass die künstlerische Formgebung – wie Tonio Kröger formuliert – „ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung“⁵⁷⁰ mit sich bringt, ohne dabei auf diese Empfindung verzichtet zu haben. Im Gegenteil: gerade durch die Versachlichung der seelischen Regungen und Rationalisierung ihrer Vermittlung werden sie allgemein und in potenziertem Maße rezipierbar. Diese Eigentümlichkeiten der künstlerischen Besitznahme und Ausbeutung der persönlichen seelischen Ereignisse haben bei jedem Künstler einen eigenen Charakter.⁵⁷¹ Die Annahme von Knoop, „dass das rhythmische Profil die emotionale Erfahrung in Poesie deutlich stärker beeinflusst als in Prosa“, können wir nur bestätigen.⁵⁷²

Im Folgenden möchte ich die hier skizzierte Problematik anhand der Lyrik Rilkes aus zwei Aspekten kurz darstellen. Einerseits wird gezeigt, wie tief Rilke sich der ästhetischen Wirkungsprozesse bewusst ist und wie sorgfältig er die Emotionalität als Motivation und Gegenstand des Kunstwerkes in Betracht zieht. Andererseits fokussiert das Beweismaterial auf ein einziges Motiv, um in seinen Abwandlungen und Varianten die Komplexität der Gefühlswelten und ihrer Rhetorisierung aufzuzeigen.

Die spannungsreiche Ambivalenz in der Einstellung des Künstlers zur Kunst, die ihn selbst unterjocht und ihn mit ihrer magischen Kraft um die Freiheit bringt, zeigt sich in dem frühen Gedicht *Musik* (I, 264). Die Angst um die verträumte Welt des Individuums, dessen Freiheit im inneren Wachstum besteht, bildet den gedanklichen Kern des ganzen Textes, in dem die magische Ausstrahlung der Schönheit, die die Seele gefangen hält, geschildert wird. Die Verzauberung durch die Kunst bedeutet Ent- und Verführung vom Leben, das dem Warnenden die authentische Daseinsform ermöglicht. Die Aufforderung zur Heimkehr in die für sich selbst bewahrte Wirklichkeit – „in das Flutende und Viele“ – stellt die freie Entfaltung des Daseinserlebnisses der Icheinschränkung durch die Kunstproduktion gegenüber. Der Gesang wirkt sogar zerstörerisch, indem er die „Schwinge“ der beflügelten Seele „zersägt“. Es gibt ein sichtbares Paradoxon im Gedicht, das dem späteren Kunstverständnis Rilkes nähersteht. Der letzte Vers der dritten Strophe – „eh du sie zwangst in deine zarten Spiele“ – weist nämlich eindeutig darauf hin, dass die Kraft der Kunst in der Form liegt, die – trotz ihrer zarten Erscheinung – eine mächtige Energie involviert,

⁵⁷⁰ Mann, Thomas (1974), S. 301.

⁵⁷¹ Dieter Lamping zeigt diesen Unterschied deutlich in seiner Studie, in der auch Rilkes letztes Gedicht interpretiert wird. „Rilkes Bemühen, seine körperliche Verfassung diskursiv mitzuteilen, unterscheidet sich deutlich von seinem Versuch, ihn poetisch darzustellen.“ Lamping (2003), S. 201.

⁵⁷² Knoop (2019), S. 68.

die sie gerade im Schöpfungsakt erhält. Die in Form gezwungenen Erlebnisse erhalten durch diese Verwandlung eine grundsätzlich andere Qualität. Denn durch die Transformation der primären Wahrnehmungen entsteht eine erhöhte Erlebniswelt, die aber gerade durch die Intensität von der Wirklichkeit wegführt. In dem Satz „stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker, / an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt“ erscheint die Überlegenheit der Kunstwirkung nicht oder noch nicht als einmaliger Gewinn, sondern eher als Versäumnis. Das Ich verteidigt die Integrität seiner Welt, die sogar durch seine selbst geschaffene Kunst gefährdet zu sein scheint. In dem mehr als zehn Jahre später entstandenen Gedicht *An die Musik* (II, 158) wird die Kunst als Verwandlungskraft gezeigt: „Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener / Herzraum. Innigstes unser, / das, uns übersteigend, hinausdrängt“.⁵⁷³

Das Blut-Motiv

Die zusammengesetzte Korrelation von Gefühlsdynamik und Gestenrhetorik in der Rilke'schen Poesie lässt sich am besten mit konkreten Textbeispielen veranschaulichen, in denen das Blutmotiv dominiert. Die Auswahl dieses Bildmotivs ist einerseits wegen der Häufigkeit seines Vorkommens bei Rilke berechtigt, andererseits wegen seines vielfältigen Sinnbereichs. Das Motiv taucht zwar im unterschiedlichsten Kontext auf, hat aber meistens eine positive Akzentuierung. Im Gegensatz zur heutigen Alltagssprache, wo ‚das Blut‘ häufig der Ausdruck eines negativen Zustands oder Ereignisses ist (Mord, Verletzung, Krankheit usw.), bezeichnet dieses Wort in Rilkes Vokabular die Quintessenz des Lebens. Wohl das schönste Beispiel dafür finden wir in dem Liebesgedicht *Lösch mir die Augen aus* (I, 207), das an die größte Liebe des Dichters, Lou Andreas-Salomé, geschrieben wurde:

Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,
 wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
 und ohne Füße kann ich zu dir gehn,
 und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.
 Brich mir die Arme ab, ich fasse dich
 mit meinem Herzen wie mit einer Hand,
 halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,
 und wirfst du in mein Hirn den Brand,
 so werd ich dich auf meinem Blute tragen.

Nicht in der Tonart, vielmehr in der kategorischen Kausalität, mit der die bedingungslose Leidenschaft beteuert wird, liegt das Pathos des Textes, in dem der stufenweisen Reduktion des sinnlichen Daseins die ‚Dennoch-Gewissheit‘ des alles besiegenden Liebesgefühls

⁵⁷³ S. Ryan (1972), S. 97.

gegenübergestellt wird. Durch die berausende Geste der Selbstaufopferung, die sich im Anbieten der systematischen physischen Verstümmelung erweist, löst sich das Ich in der Liebesekstase völlig auf. Parallel zu der gewaltigen Dezimierung des eigenen Körpers wird das Gefühl der totalen Hingabe an die Geliebte gesteigert und zu seinen Siegen geführt. Denn das einzige, was von dem so heißen Liebenden bleibt, sein Blut, ist das Wichtigste, denn es stellt die Lebens- und Liebesenergie selbst dar. Das Blut wird also als Lebenssubstanz unteilbar und unauslöschlich gesetzt.⁵⁷⁴ Als Primäres und Elementares – ganz im Sinne der Schopenhauerschen Willenslehre – fungiert es als Triebkraft, so wie wir es dem Gedicht *Die Aschanti* (I, 278) entnehmen können:

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und niedergehn,
[...]
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem großen Blut allein.⁵⁷⁵

Enigmatisch sind die Motive des tierischen Durstes und des rauschenden Blutes im Gedicht *Die Heilige* (I, 267) miteinander verkoppelt. Die Jungfrau, wahrscheinlich Geneviève, die Schutzpatronin von Paris, der manche Wundertaten zugeschrieben werden, erscheint in dieser ungewöhnlichen ‚Legende‘ Rilkes in einer Verwandlungsszene. Der „für ein ganzes Volk“ um Wasser Betenden geschieht etwas Außerordentliches, denn sie wird von der mächtigsten irdischen Leidenschaft ergriffen:

Da neigte sich die junge Weidenrute
in ihren Händen dürstend wie ein Tier:
jetzt ging sie blühend über ihrem Blute,
und rauschend ging ihr Blut tief unter ihr.

Aus der Blut-Metaphorik können wir nach den vorangegangenen Andeutungen auf ihre Liebessehnsucht schließen. Die Selbstlosigkeit der Heiligen wird nämlich durch die Bemerkung des Sprechers beeinträchtigt, dass sie „endlich nur“ an einen kranken Knaben dachte, mit dem sie „sich einmal abends ahnend angesehen“ hatte. In *Grabmal eines jungen Mädchens* (I, 452) wird der Gott Eros selbst erwähnt und „das Rauschen seines Bluts“, dem das junge Wesen nicht widerstehen konnte: „Wie ein Baum an der Limonenküste / trugst du deine kleinen leichten Brüste / in das

⁵⁷⁴ Die Textstruktur des Gedichtes wird von Naumann ausführlich interpretiert. Naumann (1995), S. 3–17.

⁵⁷⁵ Ruffini hebt dagegen im Gedicht die Teilnahmslosigkeit hervor. Ruffini (1989), S. 133.

Rauschen seines Bluts hinein“.⁵⁷⁶ In demselben Metaphern-Komplex bleibend, aber mit der Geste der melancholischen Absage wird die Liebe in *Abisag* (I, 454) perspektiviert. In der lyrischen Nacherzählung der alttestamentarischen Geschichte über den alten König, den nicht einmal ein junges Mädchen aufwärmen kann, wird der Abschied von der Liebe mit dem Abschied von dem Leben gleichgesetzt: „Ihn fröstelte. Er horchte wie ein Hund / und suchte sich in seinem letzten Blute.“

Das Blut bewahrt das Instinktiv-Elementare auch in seiner sublimierten Form – diese Einsicht formuliert der *Gesang der Frauen an den Dichter* (I, 461): „Was Blut und Dunkel war in einem Tier, / das wuchs in uns zur Seele an und schreit / als Seele weiter“. Der in der Fin-de-Siècle-Zeit so oft abgewandelte Gegensatz zwischen Leben und Geist bekommt in diesem Text einen stark ironischen Akzent in der Fortsetzung des ‚Frauenchors‘, in dessen Erwartungen sich die Attribute „sanft und ohne Gier“ als ungenügend erweisen:⁵⁷⁷

Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht
als sei es Landschaft: sanft und ohne Gier.
Und darum meinen wir, du bist es nicht,

nach dem es schreit.

Die Spiritualisierung des dunkel Tierischen, die im vorigen Text auf zweideutige Weise den Frauen zugesprochen wird, gehört vielmehr dem Dichterberuf, wie wir es in *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind* (I, 314) lesen können:

Du blasses Kind, an jedem Abend soll
der Sänger dunkel stehn bei deinen Dingen
und soll dir Sagen, die im Blute klingen,
über die Brücke seiner Stimme bringen
und eine Harfe, seiner Hände voll.

Die Sehnsucht nach dem Leben und der Liebe wird mit dem Blut-Motiv am deutlichsten im Rollen-Gedicht *Das Lied der Bildsäule* (I, 261) formuliert: „Ich sehne mich so nach dem rauschenden Blut; / der Stein ist so still. Ich träume vom Leben: das Leben ist gut.“ Diese apodiktischen Aussagen stellen zugleich den bekannten Antagonismus zwischen Leben und Kunst dar, indem in der Fortsetzung des Bekenntnisses auch das Zurückverlangen in das Kunstwerk verlautet: „Und werd

⁵⁷⁶ S. Berendt (1957), S. 77f.

⁵⁷⁷ Nach der ganz andersartigen Deutung von Berendt werde der Dichter von den Frauen „für den Gott gehalten“. Berendt (1957), S. 94.

ich einmal im Leben sein, / das mir alles Goldenste giebt, – / [...] so werd ich allein / weinen,
weinen nach meinem Stein.“

In dem Gedicht-Zyklus *Die Stimmen* wird die Blut-Metapher in verschiedenen Rollensituationen abgewandelt. Das Blut-Motiv steht aber in der Lyrik Rilkes nicht nur für das Leben und für die Leben spendende Liebe, sondern auch für das Menschen verbindende Gefühl. In diesem Kontext ist wohl die Metapher „sie legen Blut auf Blut“ in *Die Schwestern* (I, 567) zu deuten, auch wenn das ganze Gedicht selbst die Unterschiede, die Individualität der beiden Geschwister hervorhebt.

Da das Blut das motivische Sinnbild des Lebens und der Liebe ist, erhält auch sein Fehlen bei Rilke eine poetische Gestenfunktion. Davon zeugt auch der Hauptgedanke des (ersten) *Requiem*s (I, 344), wo das blutlose Herz „*dunkel, allen offen steht*“. Aus dieser Perspektive wird das Blut nur noch Erinnerungsort von Gefühlswelten, die dem menschlichen Leben Sinn geben, indem sie es erfüllen, die aber in „*den leeren Gängen*“ nicht mehr zu finden sind.

*In den leeren Gängen
deines Blutes drängen sie zu deinem Herzen;
wo sonst deine sanften Schmerzen
sich begegneten mit bleichen
Freuden und Erinnerungen, –*

Dieser kurze und keineswegs vollständige Überblick des Blut-Motivs zeigt deutlich, dass die Emotionen, so intensiv sie auch immer sind, ständig in stark rhetorisierten Formen zum Ausdruck gebracht werden. Das beweist schon das erste Textbeispiel, das Gedicht *Lösch mir die Augen aus*, wo – trotz des Geständnisses in erster Person und des innigen Pathos – die Stilisierung und Poetisierung des Textes unmissverständlich eine Allgemeingültigkeit bezweckt. So konnte dieses Liebesgedicht ohne jeglichen Stilbruch in *Das Stunden-Buch* unter die Gedichte aufgenommen werden, wo in der Rolle eines russischen Mönches Gott angesprochen wird. Die Gestenrhetorik hat bei Rilke (und gewiss bei den meisten Dichtern) eine doppelte Funktion: einerseits filtert sie die primären Erlebnisse und verwandelt sie ins Allgemeine, andererseits gestaltet sie nach den eigenen poetischen Formgesetzen, indem auch das dichterische Weltbild zugleich zur Geltung gebracht wird. So wie wir es in dem Gedicht *Der Sohn* (I, 306) vorfinden, und zwar im Mittelpunkt mit dem Blut-Motiv:

Denn dann nur sind die Stimmen gut,
wenn Schweigsamkeiten sie begleiten,
wenn hinter dem Gespräch der Saiten
Geräusche bleiben wie von Blut;
und bang und sinnlos sind die Zeiten,

wenn hinter ihren Eitelkeiten
nicht etwas waltet, welches ruht.

In diesem lyrischen Credo baut die Textstruktur auf den mit Endreimen verbundenen Schlüsselworten „gut“ – „Blut“ – „ruht“, indem dieses letztere Attribut des Blutes zugleich mit dem Prädikat „waltet“ eine paradoxe Einheit bildet. So wird dem Lebenssymbol Dynamik und Beständigkeit gleichzeitig zugesprochen. Da es sich aber nicht um das Leben selbst, sondern um die elementare Kraft der Kunst handelt, worauf das Vergleichswort „wie“ und das Substantiv „die Stimmen“ deutlich hinweisen, wird sogar die Kunst durch die Gefühlsrhetorik an den erhöhten Status des Lebens angeglichen.

5.3.2 Wiederholungseffekte

Das Wiederholungsprinzip, das alle Segmente des Lebens bestimmt – von den Naturgesetzen an bis zum Tagesrhythmus – spielt gesetzmäßig auch in der Kunst eine außerordentliche Rolle. Vor allem in der Musik und Literatur sowie in allen mit ihnen zusammenhängenden Kunstzweigen wie Tanz, Theater, Film, wo es eine Struktur bildende Bestimmung darstellt. Denn der zeitliche Ablauf der Darstellungsweise ermöglicht am besten, die wiederkehrenden Momente in unserem Leben wahrnehmbar zu machen. Gerade deshalb werden ihre mannigfaltigen Erscheinungsformen und Funktionen so oft und aus verschiedenen Aspekten behandelt. Lotman verweist in seiner Untersuchung zu rhythmischen Wiederholungen in der Literatur auf den Unterschied der Konstruktionsverfahren der Prosa- und der lyrischen Texte, indem er breitere Möglichkeiten den letzteren beimisst.⁵⁷⁸

Hier soll vor allem die vielfältige Funktion der Wiederholungselemente in der Lyrik Rilkes hervorgehoben und über die Textrhetorik hinaus die weitreichenden poetischen Möglichkeiten und Ergebnisse behandelt werden. So werden zunächst solche – aus der Sicht der Textstrukturen – einfacheren Formen gezeigt, in denen die auch in der nicht literarischen Sprache üblichen rhetorischen Figuren vorkommen. Dann folgen die zusammengesetzten Textstrukturen, wo die poetische Mehrschichtigkeit die Grundlage des ästhetischen Wertes bildet. Ausschlaggebend ist aber in beiden Fällen der semantische Zusammenhang, denn erst durch ihn erhält das Textganze seine poetische Komplexität. Da durch diese eigenartige Kontextualisierung das Wirkungspotenzial auch bei den einfacheren Wiederholungsformen vermehrt wird, entsteht jene doppelte Optik, die Nietzsche – als zweideutige Anerkennung – der Wagnerschen Kunst zuschreibt, welche eine

⁵⁷⁸ Die rhythmische Gliederung des Textes in isometrische Segmente schafft eine ganze Hierarchie suprasprachlicher Äquivalenzen. Es ergeben sich Korrelationen zwischen den einzelnen Versen, Strophen und Kapiteln des Textes. Lotman (1972), S. 176.

meisterhafte Zusammensetzung von Kunsteffekten darstellt, die sowohl das breitere Publikum als auch die dünnere Schicht der Sachkundigen gleichermaßen anspricht.

Schon aus der frühen Schaffensperiode Rilkes finden sich zahlreiche Beispiele für die Wiederholungsrhetorik, die neben ihrer emphatischen Funktion auch schon die Suche nach dem eigenen Weltverständnis darlegen, so im Gedicht *Oh, daß wir so endlos werden mußten* (I, 100):

Oh, daß wir so endlos werden mußten!
 Immer noch Entfalten um Entfalten,
 und wir haben unsrer Kälte Krusten
 lange, lange für den Grund gehalten.
 Und ob wir uns aneinander binden
 und in Furcht uns immer fester fassen
 und uns langsam, wie von Brunnenwinden,
 weiter in uns selber gleiten lassen:
 keine kann mit ihren blassen, blinden
 Händen tastend unsre Tiefen finden.

Gleich am Anfang wird der Kerngedanke des Textes als Aussage mit Wunschcharakter formuliert. Die seltsame Satzkonstruktion, auf die sowohl die Vergangenheitsform (Präteritum) als auch die Ausrufezeichen hinweisen, drückt zugleich etwas Fragwürdiges aus. Das Schlüsselwort in der ersten Zeile bekundet nämlich das ewige Ziel der unbegrenzten Selbstentfaltung, in der aber paradoxerweise gleichzeitig etwas Bedenkliches mitschwingt. Denn gerade die Wortwiederholungen, die sonst meistens als Betonung fungieren, deuten schon hier durch ihren Kontext das Widerspruchsvolle im Bekenntnis an. Denn die Wortwahl „Entfalten um Entfalten“ scheint ja den höchsten Wert der Ichentwicklung zu desavouieren, indem sie sie als Selbstzweck unterminiert. Das bestätigt auch die Wiederholung „lange, lange“, die das Streben nach der Icherweiterung durch die Zeitform Perfekt als vereitelten Versuch abtut. In der nächsten Strophe markiert die Epanalepse – die dreifache Wiederholung von „und“ – eine Wendung, eine Neuorientierung des Ichs, welche nach Bestätigung und Unterstützung sucht in der menschlichen Beziehung. Sie stellt aber nur ein Übergangsstadium dar, denn sie bringt keinen Ruhepunkt, den das Ich letztendlich in seiner eigenen Tiefe findet. Die Pluralform des Personalpronomens darf uns nicht irreführen, denn das „wir“ bedeutet hier vor allem eine Verallgemeinerung, die ebenfalls eine rhetorische Möglichkeit der Icherweiterung ist. Das bestätigt der Abschlussteil des Textes, wo es heißt: „keine kann mit ihren blassen, blinden / Händen tastend unsre Tiefen finden.“ Das Gedicht gehört zum Zyklus *Gebete der Mädchen zu Maria*, so ist der Plural keineswegs pure Tarnung, denn die Mädchen – wie schon früher gezeigt wurde – sind mit den Dichtern ‚verwandte Seelen‘. So

ermöglicht diese Identifikation dem lyrischen Ich, über seine Zweifel und Sehnsüchte in ihrem ‚vertrauten Kreis‘ zu sprechen.

Der folgende Text, der ebenfalls aus der frühesten Schaffensperiode, aus dem Band *Dir zur Feier* stammt, zeigt, wie eng die rhetorischen Mittel miteinander verflochten sind.

Ob auch die Stunden uns wieder entfernen:
 wir sind immer beisammen im Traum,
 wie unter einem aufblühenden Baum.
 Wir werden die Worte, die laut sind, verlernen
 und von uns reden wie Sterne von Sternen,
 alle lauten Worte verlernen:
 wie unter einem aufblühenden Baum. (RSW III, 174)

Alle Wiederholungseffekte fokussieren auf das Liebeserlebnis, indem sie aber zugleich auch zentrale Motive der Rilke’schen Lyrik mit einbeziehen. Diese kontextuelle Erweiterung wird gerade durch die motivischen Verknüpfungen ermöglicht. Schon die Reimverbindung von „Baum“ verweist nicht nur auf die aufblühende Liebe, sondern deutet schon gleichzeitig die in späteren Gedichten immer wieder zum Ausdruck kommende Icherweiterung. Das unterstreicht auch das Sternmotiv, welches aber inhaltlich unmittelbar mit dem Wort ‚entfernen‘ verknüpft ist. Die Reimverbindung von „Traum“ und „Baum“ – ebenfalls im Zusammenhang mit „entfernen“ – lässt nicht nur die unendliche Liebesleidenschaft erfahren, sondern auch deren Vergänglichkeit erahnen. Ebenfalls komplexer Bedeutung ist die wiederholte Verwendung des Syntagmas „Worte verlernen“, denn sie drückt hier im Gedicht zwar vor allem die Unaussprechbarkeit des Liebesrausches aus, es wird aber dabei unterschwellig gewiss auch an die poetische Sprache gedacht, die in dieser Zeit schon vor einer radikalen Erneuerung steht.⁵⁷⁹

Auch der Titel *Vorgefühl* (I, 285) verweist schon auf die Bereitschaft der Seele, die auf heuristische Erlebnisse wartet. Einen kurzen, jedoch expliziten Hinweis darauf finden wir bereits in der zweiten Zeile: „Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben“. Im Gedicht wird zugleich der metaphorische Charakter des Motivs ausgedrückt. Der Sturm wird zwar immer wieder erwähnt („Ich ahne die Winde“, „Da weiß ich die Stürme“, „bin ganz allein / in dem großen Sturm“), und auch die Attribute des Bildes werden bis zum Ende aufrecht erhalten, spätestens in der Abschlussequenz des Textes (in den letzten drei Zeilen) wird aber deutlich, dass es sich hier nicht um eine verheerende Naturerscheinung, sondern – wie die Anhäufungen beweisen – um ein herbei gewünschtes inneres Ereignis handelt: „Und breite mich aus und falle in mich hinein / und werfe

⁵⁷⁹ S. dazu noch: Henne (2010), S. 89–90.

mich ab und bin ganz allein / in dem großen Sturm“. Dem Thema entsprechend tritt das lyrische Ich dagegen im dritten Teil des *Stundenbuches* oft zurück, in dem, – im Sinne des Titels *Das Buch von der Armut und vom Tode* – die rhetorisierten Gesten der Hinwendung zu den Menschen, die „schlecht und schwer“ leben, dominieren, so in den folgenden Anaphern, die dem Schicksal der Unglücklichen die Attribute der Erhöhten zueignen.

Ihr Mund ist wie der Mund an einer Büste,
der nie erklang und atmete und küßte
und doch aus einem Leben das verging
das alles, weise eingeformt, empfang
und sich nun wölbt, als ob er alles wüßte –
und doch nur Gleichnis ist und Stein und Ding... (I, 247)

Diesen einfacheren Stilfiguren gegenüber stehen solche Texte, die schon von der Mehrschichtigkeit der Wiederholungsrhetorik zeugen. Das Gedicht *Herbst* (I, 282) besteht aus der Opposition der zwei größeren Teile des Textes und den Wiederholungen des Schlüsselwortes ‚fallen‘.

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Im Auftakt der ersten Zeile evoziert die Herbstmetaphorik noch das traditionelle Bild, gleich in der Fortsetzung wird es aber kosmisch erweitert, indem das Vergänglichkeitsmotiv eine metaphysische Perspektive erhält: die Gärten „fallen mit verneinender Gebärde“. Durch die Anthropomorphisierung der theologischen Weltordnung, in der auch die himmlischen Gärten der Verwesung ausgesetzt sind und sich der Vergänglichkeit entgegensetzen, werden zugleich die Grenzen zwischen Himmel und Erde aufgehoben. In der Fortsetzung dieser poetischen Verwandlung (2. Strophe) wird das menschliche Schicksal als Teil der Erde zum Ganzen erhoben und so seine Sterblichkeit zum kosmischen Fallen erhöht. Das Tragisch-Unvermeidliche, das mit der Pluralform der Adverbialbestimmung „in den Nächten“ verallgemeinert und mit dem Attribut ‚schwer‘ zum Verhängnisvollen gesteigert wird, erhält in dem schlichten Satz der nächsten Strophe

seinen humanen Bezug: „Wir alle fallen“. Das Kollektive wird dann auf das Einzelne und das Ganze auf den Teil reduziert und konkretisiert; „Diese Hand da fällt.“⁵⁸⁰ Der zweite Teil des Gedichtes, die kurze Abschlussstrophe, gleicht den ersten – trotz der Unproportionalität – virtuos aus, indem das Schlüsselwort ‚fallen‘ in substantivierter Form zwar wiederkehrt, zugleich aber opponiert wird. Mit der Wende eingeführt durch die adversative Konjunktion ‚doch‘, wird nämlich dem schicksalhaften Wort ‚fällt‘ gegenüber mit einer Reimverbindung das erlösende Verb ‚hält‘ gesetzt, was das sterbende Wesen in die Hoffnung der Gottesgnade hinüberführt.

Ganz im Gegensatz dazu deutet *Das Jüngste Gericht* (I, 296) die traditionellen Visionen von der Auferstehung radikal um, denn der lange Text setzt die größte Botschaft der christlichen Religion auf blasphemische Weise in eine verkehrte Perspektive der Hoffnungslosigkeit.⁵⁸¹ Diese jede transzendente Zuversicht zerstörende Gestaltung der Textstruktur wird auch durch die Rahmen bildenden Anfangs- und Abschlussverse betont:

Sie werden Alle wie aus einem Bade
 aus ihren mürben Gräften auferstehn;
 denn alle glauben an das Wiedersehn,
 und furchtbar ist ihr Glauben, ohne Gnade.
 [...]
 denn: wehe, sie werden auferstehn.
 So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade.

Sowohl in den Auftakt- als auch den Schlusszeilen ruft der schockierende Widerspruch eine außergewöhnliche Spannung hervor, der zwischen der – kausal bedingten – Gewissheit von der Auferstehung und ihren furchtbaren Folgen besteht. Denn das grotesk Befremdende ist in dieser Gotteslästerung, dass die religiöse Vorstellung von der Verjüngung zwar angenommen, zugleich aber als Schicksalsschlag gezeigt wird.

Die Wiederholungsstrukturen, die ursprünglich vor allem mnemotechnische Funktion haben sollten, dienten mit der Verbreitung der Schriftkultur immer mehr rhetorischen bzw. ästhetischen Zwecken. Statt der Einprägung ist die Hervorhebung, die poetische Wirksamkeit wichtiger geworden, ohne dass sie ihre primäre Bestimmung verloren hätten. Als rhetorische Mittel sind sie unentbehrliche Bestandteile der literarischen Werke geworden, auch wenn sie in den verschiedenen Epochen bzw. Stilrichtungen sowie im individuellen Gebrauch in unterschiedlichem Maße und

⁵⁸⁰ Zur Hand-Metaphorik s. noch: Tubach (1961), S. 240–246.

⁵⁸¹ Bradley sieht in dieser ‚Auferstehung‘ bloß „eine altertümlich naive, mit leichter Hand ironisierte Gläubigkeit.“ Bradley (1976), S. 84.

mannigfaltigen Formen erschienen sind. Bei ihrer Verwendung in der Rilke'schen Poesie sind die folgenden Grundfunktionen und Hauptmerkmale zu beobachten. 1. Darüber hinaus, dass die meisten rhetorischen Figuren, die über Wiederholungsstrukturen verfügen, in den Gedichten Rilkes vorzufinden sind, haben vor allem jene Konstruktionen eine ausgezeichnete Funktion, die den ganzen Text umfassen. Hierher gehören die Rahmen- und Vergleichsformen. 2. Die Wiederholungselemente dienen häufig der Vergegenwärtigung lyrischer Ereignisse, unabhängig davon, welche Zeitform verwendet wird. Ein typisches Beispiel dafür ist der Gebrauch der kopulativen Konjunktion ‚und‘, deren iterative Funktion eine Art Gegenwart bzw. Zeitlosigkeit involviert. 3. Obwohl die Wiederholungsformen wahrscheinlich am häufigsten zur rhetorischen Steigerung der Gefühlsäußerungen funktionalisiert werden und so leicht zum Pathos führen können, fehlt diese emotionale Übertreibung bei Rilke fast immer. Dadurch nämlich, dass die poetischen Texte mit ausgewogener, schlichter Wortwahl operieren, wird die Steigerungsrhetorik gemäßigt. Die so entstandene Spannung trägt wesentlich zum Wirkungspotential der Texte bei. 4. Für die Wiederholungsästhetik Rilkes gilt folglich, was eigentlich für seine poetische Sprache im Allgemeinen charakteristisch ist: jene Mehrschichtigkeit nämlich, in der die einzelnen Textebenen bzw. -elemente einander in lebendiger Kraft gegenüberstehen und einander Gewicht gebend bereichern.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Meine Untersuchung stellt die Kontinuität und Kohärenz in der Lyrik Rilke in Mittelpunkt, im Gegensatz zu den meisten Werkdeutungen, die der 3- bzw. 4-stufigen Entwicklungslinie folgen.

Ohne die möglichen poetischen Phasen zu leugnen, halte ich für entscheidender die motivische Verflechtung und die Zyklus-Bewegung, die auch in der Strukturbildung dominante Rolle spielen. Das gilt sogar für die Gesamtyrik Rilkes, wenn wir in Betracht ziehen, dass sie auch eine Art Kreisbewegung aufweist, in der die letzten großen Zyklen, die *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* durch ihre geschlossenen Formen – auf einer anderen, höheren ästhetischen Ebene – eine Wiederkehr zum *Stunden-Buch* darstellen.

Den größten Teil in meiner Arbeit nehmen die Textanalysen der mittleren Periode ein: die Erforschung der Dingwelt und ihrer vielschichtigen poetischen Kontexte. Das Ziel ist dabei, den Möglichkeiten der Objektivierungsprozesse nachzugehen. Die wichtigsten Fragen sind hier, wie die geistigen Phänomene in Situationen oder Handlungen übersetzt werden und umgekehrt: wie aus dieser äußeren Darstellungswelt wieder auf die inneren Seelenzustände oder auf existentielle Probleme rückgeschlossen werden kann. Denn erst die Annahme einer äußeren Dingwelt ermöglicht eine verinnerlichte und individuelle Beziehung zu der Welt außerhalb der menschlichen Existenz. In der poetischen – und nicht nur in der lyrischen – Welt Rilkes bedeutet nun Objektivierung eine Verinnerlichung, eine Gewinnung für die innere Welt. Hier können wir den wichtigsten Unterschied sowohl zum impressionistischen als auch zum expressionistischen Weltbild sehen. Während nämlich das impressionistische Lebensgefühl immer eine mehr oder weniger pantheistisch anmutende Weltbeseelung annimmt, das expressionistische dagegen die Dynamik der inneren Welt auf die äußere projiziert, schafft Rilke zwar eine autonome poetische Welt, die jedoch den Anspruch hat, dem ewigen menschlichen Schicksal einen neuen Sinn zu geben. Die Erweiterung der inneren Welt bei Rilke findet also durch eine objektiv gesetzte Welterfahrung statt. Rilke vermeidet den radikalen Subjektivismus, wonach es die objektive Welt gar nicht gäbe, und widersteht auch der Versuchung, die Differenz zwischen innerer und äußerer Welt aufzuheben. Er braucht geradezu diesen Unterschied, um dem Ich einen Erweiterungsraum zu schaffen. Die Verinnerlichung geschieht nämlich – so paradox das zunächst auch klingen mag – durch Distanzierung. Das Ich bereichert sich nicht nur in einer unmittelbaren Selbsterforschung oder Selbstbespiegelung, sondern auch in der Selbstentäußerung. Wenn sich aber das Ich in der objektivierten Welt entdeckt, dann findet es nicht nur sich selbst, sondern auch die Anderen. Denn Ich und Welt bedingen einander: ohne die Welterkenntnis wäre auch keine Selbsterkenntnis

möglich und umgekehrt. So führt die innerste Erfahrung bei Rilke immer zur heuristischen Welterfahrung.⁵⁸² In der Rilke'schen Lyrik bildet das Dinggedicht die dieser Welterfahrung entsprechende Gattungsform. In ihm ist das lyrische Ich nicht unmittelbar anwesend, die Subjektivität wird objektiviert, sie ist in verschiedenen Rollen und Situationen gegenwärtig. Diese Entäußerung durch Übertragung zieht den größten poetischen Gewinn daraus, dass das Persönliche, das subjektiv Individuelle, auch in der poetischen Redeform durch das neutral Objektive ersetzt wird, wodurch sich dem Dichter ein wesentlich größerer Spielraum eröffnet. Die Rollen und Situationen, die nicht mehr an eine Person und ihre Perspektive gebunden sind, ergeben eine Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Schicksale und einen fast unbegrenzten Perspektivenwechsel. Dieser ästhetische Vorteil ist aber nicht nur quantitativ: das Ungewöhnliche, ja das einmalig Überraschende liegt in dem *Perspektivenwechsel*, darin nämlich, dass eine traditionelle Rolle, eine bekannte Geschichte oder Situation in eine vollkommen neue Beleuchtung gesetzt und umgedeutet wird. Es eröffnet sich dadurch ein neuer Horizont, der das Herkömmliche ungültig macht, indem er es umwertet. Durch die Modifizierung und Veränderung in den Rollen und Situationen werden die altgewohnten Erwartungen gebrochen und die Deutungsmöglichkeiten auf eine unbekannte Ebene transponiert. Die ‚Umwertung aller Werte‘ ist also auch bei Rilke radikal, aber nie so spektakulär wie bei Nietzsche, und sie entbehrt jedes Pathos. Der Radikalismus ist bei Rilke vor allem in der Diskrepanz zwischen zwei semantischen Ebenen zu suchen, die sich konsequent opponieren. Die eine Ebene enthält ein traditionelles Begriffs- und damit verbundenes Wertesystem, das durch die Umdeutung, durch die Transponierung auf eine zweite Ebene, verneint oder zumindest bezweifelt und relativiert wird. Aber auch im Falle der Ablehnung herkömmlicher Werte schwingen diese immer noch mit, und solange sie präsent sind, können sie auch eine bewahrende Funktion haben.⁵⁸³ Wenn wir nun danach fragen, unter welchen konkreten poetischen Bedingungen sich diese Umdeutungen und Umwertungen verwirklichen, müssen wir eben die jeweilige Struktur der Gedichte untersuchen. Nur am Text lässt sich das Entscheidende beobachten; und nur vom Text her lassen sich theoretische Gesichtspunkte gewinnen. Aus konkreten Strukturanalysen können wir dann auch auf wichtige gattungsspezifische Eigentümlichkeiten schließen.

⁵⁸² Über die moderne Kunstauffassung Rilkes s. Kulcsár-Szabó E. (1991), S. 158ff.

⁵⁸³ Joachim W. Storck hebt zu Recht die „eigentümliche Ambivalenz zwischen revoltierender und erdulgender Lebenshaltung, zwischen revolutionärem und bewahrendem Denken und Handeln“ bei Rilke hervor. Storck (1975), S. 255.

Der Perspektivenwechsel ist unterschiedlich ausgeprägt. Er ist entweder situations- oder rollengebunden, in vielen Fällen kann er aber auch beide Komponenten kombinieren (*Die Engel, Der aussätzig König, Abendmahl*). Andererseits gibt es Gedichte, die keine auffallende Bedeutungsverschiebung zeigen, weil die Rollen und Situationen selbst im Text den Erwartungshorizont nicht oder kaum überschreiten (*Die Kindheit, Die Kurtisane*). Ziemlich selten finden wir in der mittleren Periode auch traditionell anmutende Ich-Gedichte, in denen das lyrische Ich unmittelbar redet. Aber sogar in diesen lyrischen Bekenntnissen kann eine Außenperspektive die Ich-Totalität einengen oder relativieren. Das Gedicht *Der Abenteurer* beleuchtet – mit der metaphorischen Sprache der Poesie – sehr genau jene spannende Situation, die es dem Schöpfer ermöglicht, ‚angefangene‘ und ‚abgebrochene‘ Schicksale ins Leben zu rufen und neu zu gestalten. Das Ich im *Stunden-Buch* spricht zwar auch schon seinen Anspruch auf Mitschöpfung im göttlichen Schaffen aus, verwirklicht wird dieser Wunsch aber eigentlich erst in der objektiven Lyrik Rilkes. Zunächst im *Buch der Bilder*, dann in vollendeter Form in den *Neuen Gedichten* finden wir eine Reihe von menschlichen Schicksalen, die vom schöpferischen Geist ‚aufgenommen‘ und ‚in sich gerissen‘ werden, um endlich als literarische Figuren erscheinen zu können. Da es sich hier um Lyrik handelt, sind es situativ heraufbeschworene und oft nur ganz vage umrissene Gestalten, auch wenn einige von ihnen historisch belegbar sind. Nach der Eigenart des Dinggedichtes sind aber auch leblose Gegenstände ‚Daseinsträger‘, weil sie auf eine schicksalhafte Seinsform bezogen werden können. Unabhängig aber von den pragmatischen Bezugsmöglichkeiten bedeutet in der Rilke’schen Lyrik, „ein Sein zu haben“, nicht die sonst übliche Abgeschlossenheit des Ichs, sondern seine souveräne Daseinserweiterung oder Daseinsvertiefung, die das menschliche Schicksal – in unterschiedlichem Maße – umdeutet. Diese zumeist radikale Umdeutung, die zu den wichtigsten Eigentümlichkeiten der Poesie Rilkes gehört und größtenteils auch ihre Modernität bewirkt, hat sowohl ihre weltanschaulichen als auch ihre ästhetischen Wurzeln in der spezifischen Perspektivierung.

Der Begriff ‚Perspektivierung‘ wird in dieser Arbeit als Schlüsselwort in zweifacher Bedeutung verwendet. Erstens wird er im allgemeinen Sinne als Gestaltungsprinzip verstanden, das nicht nur den Horizont, sondern auch die Strukturierung der Textwelt bestimmt. Zweitens wird der Terminus in seiner engeren und häufigeren Bedeutung als Synonym zum Wort ‚Fokussieren‘ gebraucht. Da die beiden Bedeutungen auseinander abzuleiten und daher auch eng verwandt sind, halte ich ihre doppelte Verwendung für wichtig, umso mehr, als der Kontext auf die jeweilige Bedeutung immer genau hinweist. Durch die eigenständige Perspektivierung bzw. durch den Perspektivenwechsel werden traditionelle Beziehungs- und Wertesysteme umgedeutet und umgewertet. Das heuristische

Element in der Lyrik Rilkes ist vor allem hier zu finden. Die ungewöhnliche oder sogar radikal neue Perspektive eröffnet unbekannte Horizonte und baut eine Welt mit erweiterten Dimensionen auf. Obwohl diese poetische ‚Welterweiterung‘ auch metaphysische Aspekte hat, bleiben doch die unbekanntes und neu entdeckten Sphären diesseitsbezogen. Die Suche nach Gott hat bei Rilke oft keine religiöse Dominanz, sie führt vielmehr zur Ich-Erweiterung und Weltbeseelung.

Die Frage der Perspektivierung im lyrischen Werk Rilkes ist auch deshalb so wichtig, weil sie mit wesentlichen Kriterien zur Positionierung der Rilke'schen Poesie in der modernen Lyrik beiträgt. Die Textanalysen beweisen nämlich eindeutig ihre Zwischenstellung zwischen Tradition und Moderne. Vor allem die Themenwahl der meisten Gedichte verweist darauf, dass sich die Lyrik Rilkes in die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts integrieren lässt. Ebenfalls überwiegend traditionell ist ihre Formgestaltung. Das Innovative, das wirklich Moderne zeigt sich deshalb darin, wie diese überlieferten Themen und Formen bei Rilke verwendet werden, mit welchen ästhetischen Strategien und rhetorischen Strukturen sie erneuert werden. Diese Einordnung kann auch den Vertretern der beiden extremen Auffassungen eine klare Antwort geben, die in der Kunst Rilkes entweder das konservative oder das innovative Element überbetonen. Die Besonderheit der Perspektivierung ist bei Rilke oft mit drei strukturbildenden Komponenten, nämlich mit Visualität, Narrativität und Zyklusartigkeit verbunden. Sie stehen in Wechselwirkung zur Perspektivierung, insofern sie sich bei der Strukturgestaltung gegenseitig bestimmen.

In der wissenschaftlichen Darlegung der Rilke'schen Lyrik sind hauptsächlich zwei Verfahrensweisen zu erkennen. Die eine behandelt das poetische Werk nach einem hervorgehobenen Aspekt, der im ganzen Werk oder zumindest in einem Teil davon untersucht wird. Die andere nimmt ein Stück allein oder in seiner motivischen Verbindung unter die Lupe, um es so komplex wie möglich deuten zu können. Beide Untersuchungsmethoden sind wichtig, aber gerade deshalb, weil hier die meisten Ergebnisse erreicht wurden, versuche ich in meiner Arbeit, Rilkes Lyrik mit einer Methode zu erschließen, die bei der Textdeutung möglichst die ganze Werkstruktur berücksichtigt, jedoch nicht für sich stehend, sondern in ihrem engeren oder weiteren Kontext, der einen Zyklus oder zumindest eine zyklusartige Gedichtreihe bildet. Es ist mir nämlich aufgefallen, wie oft die meisten Gedichte miteinander verbunden sind, auch wenn sie keinen Zyklus im traditionellen Sinne darstellen. Durch diese vielfältigen Bezüge gelangen die einzelnen Stücke zu einer semantischen Erweiterung, die ihre Bedeutung wesentlich verändert oder zumindest ergänzt. Diese Interpretationsweise vermeidet sowohl die willkürlichen Assoziationen als auch die positivistische Linearität, die an der Anordnung der Texte in einer Gedichtreihe im Gedichtband starr festhält, obwohl in Wirklichkeit Alternativen denkbar sind. Ein typisches und keineswegs

seltene Beispiel dafür ist der Fall, dass die Texte nicht chronologisch gereiht werden. Es kann aber vorkommen, dass eine neue Anordnung der Gedichte sie aus ihrer ‚natürlichen Umgebung‘ herausnimmt und ihnen dadurch einen neuen Kontext und eine neue Zyklusbedeutung schafft. In mehreren Fällen lohnt es sich daher, auch die entstehungsgeschichtlich ursprüngliche, das heißt die chronologische Ordnung der Texte zu berücksichtigen, wenn die zeitliche Nähe ihrer Entstehung eine sinnvolle thematische oder motivische Verknüpfung ergibt.

Nach den theoretischen Grundlagen werden jene Motive untersucht, die von der *Selbstbezogenheit und der Ich-Welt-Beziehung* des lyrischen Ichs unmittelbar zeugen. Nicht nur im Jugendwerk, sondern auch in den späteren Perioden kehren die Motive des Freiheitsdrangs und des Fremdseins – meist verbunden mit Einsamkeitspathos – zurück, die aber zugleich nach den Perspektiven der Ichverwirklichung, -erweiterung und -erfüllung suchen und so auch durch verschiedene Beziehungsmöglichkeiten zu Gott erprobt werden. In den *Neuen Gedichten* wird es dann sogar auch mit anderen religiösen Themen ‚experimentiert‘. Meine diesbezüglichen Werkinterpretationen fokussieren auf das poetische Weltbild und das (von ihm untrennbare) Konstruktionsprinzip der einzelnen Gedichte, in denen Buddha und Mohammed als neue Gestalten der Epiphanie erscheinen. Trotz der verschiedenen geistigen Impulse bleiben auch diese Texte organische Bestandteile der paradigmatischen Deutungen der Seinsformen bzw. der Propheten- und Künstlerschicksale, die in der Lyrik Rilkes so oft und in verschiedenen Formen abgewandelt werden.

‚Angst‘ als Kehrseite des heuristischen Welterlebnisses nimmt ebenfalls einen beträchtlichen Teil im Werk Rilkes ein. Davon zeugen vor allem die *Todesangst-Motive*. Trotz Zuversicht und Lebensbejahung, die im lyrischen Œuvre überwiegen, zeugen die furchterregenden Bilder mancher Gedichte von der elementaren Erschütterung des Textsubjektes angesichts der Krankheit und des Todes. Meistens nicht so unmittelbar, sondern in verschiedenen Situationen und Rollen kontextualisiert tauchen die Angstvorstellungen auch in der Lyrik auf. So wird sie zum Beispiel schon im Gedicht *Bangnis* in der Natur objektiviert, indem die Furcht vor der Verwesung auf ein düsteres Landschaftsbild projiziert wird. Auf eine sehr komplexe Weise kommt die Todesangst im Gedicht *Der Tod des Dichters* zum Ausdruck. Der Anblick einer leblosen Totenmaske löst nämlich eine mehrdimensionale Beziehungsreihe aus, deren Spannungsverhältnisse sich aus den unterschiedlichen strukturellen Hervorhebungen ergeben. Zu den wichtigsten Bewältigungsstrategien gegenüber der Todesangst gehört bei Rilke der Versuch, den Tod und die Todeswelt zu verstehen. Von dieser ‚poetischen Empathie‘ zeugt bereits das frühe Gedicht *Ritter*. Die originellen Einsichten, die der Dichter hier erwähnt, beziehen sich auf den Versuch, den Tod

von seinem traditionell erschreckenden Kontext zu befreien und ihm einen neuen Sinn zu geben. Das wichtigste Beispiel für die Umdeutung und zugleich auch die Umwertung des Todesbegriffes ist das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*, wo das Todesreich nicht mehr als eine bedrohende Gegenwelt vorgestellt wird, sondern als eine andere Sphäre, in der das menschliche Leben neuen Sinn bekommt.

Während das *Meeresmotiv* in der dichterischen Welt Rilkes in erster Linie mit dem metaphysisch verstandenen Symbol der „Ferne“ verbunden ist, erscheint es mehrmals auch als düstere Vergleichsmetapher, in der das Meer als Raum der Gefahr und der Zerstörung erscheint, wo die endlose Weite uns nicht in die Höhe lockt, sondern in den Abgrund wirft. In ähnlicher Weise wird auch die Insel eher als Raum der Gefahr oder zumindest des Unheimlichen konnotiert, wie wir das im dreiteiligen Gedichtzyklus *Die Insel* sehen können. Sie stellt eine mythische Welt dar, die unmittelbar zur Kosmogonie Rilkes gehört und nur von ihr abzuleiten ist. Denn in diesem „Weltinnenraum“ werden die Grenzen zwischen draußen und drinnen im Wesentlichen aufgehoben.

Die *Identitätsstiftung* gehört in der Literatur zu den schwierigsten Fragen. Vor allem deshalb, weil die Ich-Konstitution nicht nur in einem realen Beziehungssystem zustande kommt, sondern auch in einem virtuellen, wo das Ich auch schon seine Künstlerrolle spielt. Unter den Zeugnissen von der Gewissheit der poetischen Berufung wird hier das Schlusstück von den *Sonetten an Orpheus* hervorgehoben. In diesem Sonett klingen nochmals die wichtigsten Motive des Lebenswerkes zusammenfassend an. Sie werden als Quintessenz und Postulat in den Aufforderungssätzen der Selbstanrede formuliert. Das Abschlussterzett entspricht in vielem der personifizierten Aussage in *Initiale*, jedoch mit dem gravierenden Unterschied, dass das Sonett das lyrische Subjekt in den Mittelpunkt stellt und ihm – mit stolzem Selbstbewusstsein – die Unsterblichkeit verspricht. Das Ich kommt sehr selten unmittelbar zu Wort. Sogar in dem *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*, wo mit dem Titel auf den empirischen Autor explizit hingewiesen wird, ist das Ich zum Objekt ‚neutralisiert‘.

Einen wichtigen Teil in meiner Arbeit nehmen die Untersuchungen zu den *Seinsdeutungen und Daseinserforschungen* ein. Mit Hilfe von zum Teil unterschiedlichen Annäherungsweisen versuche ich hier die Komplexität dieser Themen zu ergreifen. Dabei werden zunächst die Paradigmen der Welterlebnisse gezeigt. Die pantheistisch wirkende Berausung einer der Zeit enthobenen Daseinsform und die Einsicht in die kosmische Größe, in der sich der Mensch als unendlich winziges Wesen entpuppt. Diese doppelte Gewissheit erscheint als zwei sich ergänzende und immer wieder zurückkehrende Motive in der Lyrik Rilkes (*Der Lesende, Der Schauende*). Eng damit

verbunden sehen wir die Offenbarungen der kosmischen Harmonie (*Die Rosenschale, Die achte Elegie*). Ebenfalls zum Motivkomplex der Seinserfahrung und -erforschung in der Poesie Rilkes gehört die Erweiterung und Vertiefung der inneren Welt des Menschen, das Bestreben, „mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens“. Das schicksalhafte Beispiel dafür ist der blinde Mensch, dessen Gestalt in einer ganzen Textreihe vorkommt (z.B. *Der Blinde, Pont du Carrousel*). Um auch die ‚innere Logik‘ dieser Motivreihe besser darstellen zu können, werden die untersuchten Werke nicht chronologisch gedeutet, sondern nach der Folgerichtigkeit des ‚motivischen Prozesses‘.

Die Symbolik der Daseinsbeschreibung und -deutung in der Lyrik Rilkes folgt oft den räumlichen ‚*Bewegungsformen*‘. Eine Erklärung dafür ist im visuellen Charakter der ästhetischen Wahrnehmung seiner Poesie zu suchen. Eine tiefgründigere Ursache liegt aber in der Daseinserfahrung selbst, die sich zwar größtenteils in bekannte philosophische und literarische Traditionen des 19. Jahrhunderts einordnen lässt, jedoch auch unverkennbare Merkmale der dichterischen Individualität aufzeigt. Die hier interpretierten fünf Gedichte (*Der Panther, Spanische Tänzerin, Das Karussell, Römische Fontäne* und *Die Treppe der Orangerie*) verweisen auf einen Vergeistigungsprozess, der von einer elementar-instinktiven zu einer ästhetisch-sublimierten Daseinsform führt. Auch die Urerlebnisse des ‚Liebestodes‘ werden beibehalten, ohne jedoch nur neue Abwandlungen eines allzu gut bekannten Motivs darzustellen. Der antik-mythologische Rahmen lässt zwar das bleibende, das kontinuierliche Element darin zur Geltung kommen, es wird aber zugleich radikal umgedeutet. So entsteht eine zumindest doppel-, oft aber sogar mehrdeutige Textsemantik, die mit ihrer Spannung nicht nur den Assoziationshorizont des jeweiligen Rezipienten erweitert, sondern zugleich den literaturgeschichtlichen und ästhetischen Standort Rilkes bestimmt (*Hetären-Gräber, Geburt der Venus*).

Es ist auffallend, dass aus dem unerschöpflichen Reichtum an Geschichten und Gestalten des *Alten Testaments* nur wenige von Rilke ausgewählt wurden. Unter diesen gibt es jedoch wiederkehrende Figuren wie David oder Saul sowie Themen und Situationen (Prophetie, Untergang), was vom besonderen Interesse des Dichters für bestimmte Schicksale und paradigmatische Lebenswenden zeugt. Da die religiöse Botschaft in diesen poetischen Paraphrasen keineswegs hervorgehoben wird, ist anzunehmen, dass sie zu einer neuen Befragung der ewig-menschlichen Schicksale und der dichterischen Berufung dienen sollen. Bezeichnend ist für die Werkstrukturen, dass sie eine vollkommen eigenartige Bearbeitung der biblischen Grundlage darstellen. So bietet die Doppelblickwinkel z.B. in *Abisag* die Möglichkeit, die in der Bibel nur ganz kurz erwähnte,

groteske Situation psychologisch und ästhetisch in ihren tiefsten Zusammenhängen zu erläutern. Die Zyklusperspektive bewirkt dazu noch eine unumgängliche Ironie dadurch, dass das zweite Stück in der Reihe, *David singt vor Saul*, auf die Jugend des Königs zurückgreift, und so bildet dieser Text einen krassen Kontrapunkt zu *Abisag*. Die Schicksalsparadigmen der Prophetengestalten Rilkes bezweifeln die Existenz Gottes nicht. Er lässt aber seine treuen Vermittler oft allein, deshalb verselbständigt sich der Mund der Propheten, der nicht nur die Worte des Herrn verkündet, sondern auch die Leiden und Qualen der Menschen. So verbindet sich in diesen Gedichten bei Rilke die Last der Erwähltheit mit der der ewig-menschlichen Schicksalsplagen.

Noch überraschender ist es, wie kühn revoltierend Rilke die biblischen Motive aus dem *Neuen Testament* umdeutet. In ihrer Neubearbeitung werden nämlich auch die Wertbezüge traditioneller Figuren und Situationen im ‚Geist der Verneinung‘ verändert. So wird die größte Botschaft des *Neuen Testaments*, die Auferstehung Jesu und die Erfüllung seiner irdischen Mission, im Gedicht *Der Ölbaum-Garten* bis zum Sakrileg profaniert. Hier ist nämlich keine Rede vom heiligen Mysterium der Erlösung, das dem ganzen Passionsweg den letzten Sinn gibt, stattdessen wird die unendliche Einsamkeit des von Gott Verlassenen in den Mittelpunkt eines ‚Klageliedes‘ gestellt.

Es ist weniger bekannt, dass in der Lyrik Rilkes auch das Unheimliche, das Grauen Hervorrufende eine wichtige Rolle spielt. Die *Vergegenwärtigung des Hässlichen* wird in seiner ‚makabren Poesie‘ nicht zum ästhetischen Programm erhoben, wie bei den Naturalisten und Expressionisten, sondern als notwendige Erfahrung literarisch bearbeitet. Schon in *Das Buch der Bilder* finden wir Gedichte, die die Angst der menschlichen Seele objektivieren. So erscheint die Furcht vor der Verwesung in *Bangnis* in grotesk aufgelösten Landschaftsbildern. Nicht einmal die Religion kann mehr das beängstigende Gefühl durch jenseitige Hoffnung verscheuchen. Davon zeugt zumindest *Das Jüngste Gericht*, das die traditionellen Visionen von der Auferstehung durch Schreckensmetaphorik radikal umdeutet. Denselben Titel tragend, aber in lapidarer Kürze stellen die Schreckensbilder in der zweiten Version eine vollkommen absurde Welt dar, in der die Geschehnisse mit der herkömmlichen Diesseits-Kausalität nicht mehr erklärbar sind. In Rilkes Memento-mori-Gedichten (z.B. *Toten-Tanz*) drängen das Grauen vor dem Tod und der Abscheu vor der Verwesung den eigentlichen religiösen Warnungscharakter der Gattung ebenfalls in den Hintergrund. Denn nicht die Lehre ist wichtig, sondern die Erfahrung, nicht die moralische Hoffnung, sondern die elementare Bestürzung – das unmittelbare Erlebnis selbst.

Die *poetische Reflexion über die Dichtkunst und den Dichterberuf* gehört auch bei Rilke – wie bei den meisten Dichtern – zu den wichtigsten Themen seiner Lyrik. Trotz des unleugbaren persönlichen Interesses an den Fragen nach den Geheimnissen des schöpferischen Geistes und dem Wesen der Kunstproduktion führen diese Texte nämlich fast immer weit über das subjektiv Erlebte hinaus zu dem allgemein Erfahrenen und Mitteilbaren. Dazu heißt es in einem Brief Rilkes an Frieda von Bülow (1899). „Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn.“⁵⁸⁴ In der Lyrik Rilkes trägt die erste Person sogar in der frühen Periode, im *Stunden-Buch*, eine tarnende Maske. So sind etwa in den an Gott gerichteten Worten des Mönchs mehrmals echte Offenbarungen eines Künstlers wahrzunehmen. Das Identifikationsspiel mit dem Schöpfer ist wohl mehr ein Gedankenexperiment oder eine grenzenlose Erweiterung des Ichs, denn es wird auch später – unabhängig von den metaphysischen Deutungsmöglichkeiten – die adäquateste Symbolparallele für den Ausdruck des überwältigenden Erlebnisses der schöpferischen Tätigkeit (*Das waren Tage Michelangelo's, Und Gott befiehlt mir, daß ich schreibe*). Mit sachlicher Genauigkeit fasst das Textsubjekt in der zunächst geschriebenen *Initiale* den Entstehungs- und Entäußerungsprozess des Kunstgegenstandes zusammen. Das epigrammatisch kurze Gedicht legt – trotz der metaphorischen Formulierung – den Weg des Werkes vom Verfasser zum Leser exakt dar. Das andere ‚Zwischenstück‘ mit dem Titel *Initiale*, das unmittelbar nach dem ersten entstanden ist, transponiert die Frage des schöpferischen Vorgangs ebenfalls auf die allgemeine Ebene der Subjekt-Objekt-Beziehung. Die sechszeilige Miniatur zeigt plausibel den Ursprung des ästhetischen Ausdrucks und die Funktion der Formgebung. Die Texte des ‚Gold-Zyklus‘ zeigen nicht nur die Qualen des Schaffensprozesses, sondern auch das Bedenkliche im Ringen um das Werk. An das Kernmotiv des Goldes haften sich nämlich nicht nur geheimnisvolle, sondern auch fragwürdige Momente, die sowohl den Prozess der Goldgewinnung als auch das Ergebnis belasten. *Der Reliquienschrein* bildet den zentralen Kern des Zyklus, der neben den ernüchternden Einsichten in das zweifelhafte Wesen des kreativen Geistes und seines Produktes auch ein Zeugnis von der weit wirkenden Größe des zustande gebrachten Werkes ablegt. Von der Gewissheit der poetischen Berufung zeugt noch mehr das schon früher erwähnte Schlussstück in den *Sonetten an Orpheus*. Auch wenn das poetische Ich bei Rilke seine geistige Unabhängigkeit und so die ‚Autonomie des Dichters‘ in der metaphysischen Ferne zu finden meint, sieht *Der Geist Ariel* – ausgetreten aus der Märchenwelt Shakespeares – sein

⁵⁸⁴ Zitiert nach Fülleborn (1960), S. 304.

Schicksal düsterer. Denn zum Schicksal Ariels gehört die ambivalente Rolle seines Geistes, dessen Freiheit nur bedingt ist. Folgerichtig lehnt Rilke den Schein der Freiheit ab, jene Illusion, welche die auf der Oberfläche Lebenden mit trügerischem Glück erfüllt, wie es in der *Zehnten Elegie* zu lesen ist.

Die folgenden Kapitel, die die zweite größere Einheit der vorliegenden Arbeit einnehmen, fokussieren auf die *strukturellen Dominanzen* in der Lyrik Rilkes, welche – wenn auch in unterschiedlichem Maße – für die Werke der ganzen dichterischen Laufbahn entscheidend sind: Visualität, Narrativität, Zyklusbildungen und Rhetorizität. Bei der Hervorhebung dieser strukturellen Merkmale sollten gleich zwei wichtige Hinweise vorausgeschickt werden. Erstens sind sie oft nicht einmal innerhalb eines Textes voneinander strikt zu trennen, weil ihre gesamte Wirkung die Komplexität der poetischen Semantik ausmacht. Daraus folgt zweitens auch, dass die getrennte Untersuchung der strukturellen Eigentümlichkeiten nur aus theoretischer Sicht einen Sinn hat, denn diese Aspekte wurden auch bei der Interpretation der einzelnen Werke in den früheren Kapiteln weitgehend berücksichtigt. Gerade deshalb wurde meistens nur wenige Gedichte bei den Werkanalysen unter die Lupe genommen, um wichtige Paradigmen auch unter diesem Aspekt zu beleuchten.

Die *Visualität* in der Lyrik Rilkes wird zwar in der Fachliteratur immer wieder hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung des Dichters zu der Kunst Rodins und Cézannes.⁵⁸⁵ Meine Untersuchungen zeigen hingegen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke schon ganz früh, auch in den Prager Gedichten vorhanden ist. Da der Dichter sich von Anfang an für die bildende Kunst interessiert hat, ist anzunehmen, dass die tiefe Affinität und das Kunstverständnis sowie die Verwendung visueller Techniken eine Kontinuität darstellen. Es fällt nicht schwer, festzustellen, wie stark das ganze lyrische Werk durch Visualität geprägt ist.⁵⁸⁶ Schon rein quantitativ gesehen, fällt die starke Repräsentanz jener Gedichte auf, in denen die Bildhaftigkeit im engeren Sinne dominiert. Diese Texte sind dann nach verschiedenen Aspekten der Visualität zu gruppieren. Trotz der Mannigfaltigkeit der Inspirationen sind diese Gedichte zwei allgemeinen Verfahrensweisen untergeordnet. Erstens stellen die – meistens schon im Titel angegebenen – Themen fast ohne Ausnahme wortwörtlich nur Anregungen dar, nämlich Inspirationen, die dem

⁵⁸⁵ So z. B.: Kopp (1999), Köhnen (1995). Jaques Le Rider sieht in dem Einfluss von Cézanne auf Rilke die Entdeckung der Neuorientierung der Malerei in Richtung Abstraktion: „Découvrant Cézanne, Rilke découvre une peinture figurative en marche vers l'abstraction“. Le Rider (1998), S. 140.

⁵⁸⁶ Auf diesen Prozess weist auch Orosz hin: „Rilkes vereinigt [...] unterschiedliche Positionen eines Dichters, der seine eigene Schreibweise sucht und dabei eine Sensibilität für moderne künstlerische Bestrebungen entwickelt, die von einer grundlegenden Visualität und einem neuen Sehen geprägt wird.“ Orosz (2021), S. 237.

Dichter als Ausgangspunkte dienen, um durch ihre souveräne Bearbeitung ein kohärentes Glied der Gesamtyrik zu schaffen. Möge auch die Art und Weise der ästhetischen Verwendung noch so unterschiedlich sein (durch Analogie, Assoziation bzw. Transformierung), das Ergebnis zeugt immer von einem homogenen poetischen Weltbild, in dem die Komponenten auf typische weltanschauliche Grundeinstellungen und Daseinserlebnisse zurückzuführen sind. Zweitens erzeugt das Anreihen der Gedichte sehr oft einen zyklusartigen Effekt, auch in dem Falle, wo das nicht beabsichtigt ist. Solche Textgefüge können eine besondere Art der Narrativität ergeben. Die Textreihen können aber (zum Teil zumindest) auch als Folgen der ‚Serienproduktion‘ aufgefasst werden. Natürlich handelt es sich dabei nicht um eine mechanische Wiederholung von Themen und Darstellungsweisen, vielmehr um das Experimentieren mit immer neuen Varianten. Eine eigene Gattungsform bilden innerhalb der visuellen Textgestaltungen die ‚Porträts‘, die zwar einen deutlichen Bezug auf die bildende Kunst nehmen, jedoch davon gesetzmäßig abweichen, indem sie den eigenen Kunstprinzipien folgen. Das Gedicht *Dame vor dem Spiegel* – wahrscheinlich durch ein Gemälde von Manet inspiriert – benutzt den visuellen Doppeleffekt des gemalten Spiegelbildes, um aus der Bildvorlage Schicksalsmomente herauszugreifen und sie zu vertiefen. Die bildhafte Darstellung in *Die Schwestern* zeigt ebenfalls, welche eigenständigen Perspektiven die dichterische Transformation ermöglicht. Die Umgestaltung findet vor allem auf zwei Ebenen statt: auf semantischer und struktureller, wobei die beiden Aspekte sich bedingen und auseinander folgen. Indem nämlich das primäre Bilderlebnis gedeutet wird, hebt die Interpretation die (gesetzmäßige) Statik des Kunstwerkes auf und kehrt die räumliche Dimension in eine zeitliche um. Durch diese gattungsspezifische und gattungsbedingte Verwandlung wird zwar die unmittelbare Wirkung der Visualität beeinträchtigt, dieser Verlust wird aber gleichzeitig durch die erhöhte Reflexivität kompensiert. Da der Einfluss der bildenden Kunst auf das Lebenswerk Rilkes in zahlreichen Studien erörtert wurde, soll mein Beitrag – anhand konkreter Textbeispiele – darauf fokussieren, auf welche Art und Weise die *Rezeption der Kunstwerke* in der Rilke’schen Lyrik verwandelt wird. „Was ist anderes unser Metier als Anlässe zur Veränderung rein und groß und frei hinzustellen“⁵⁸⁷ – heißt es in einem Briefkommentar Rilkes zu seinem berühmten Gedicht *Archaischer Torso Apollos*, und diese *Ars poetica* des Dichters gilt wohl in seiner Kunst im Allgemeinen.

Narrativität. Rilkes Transformationskunst ist eine wichtige Quelle der Modernität in seiner Lyrik. Die Transformierung und Verwandlung der ‚fremden‘ Vorlagen setzt sich dann auch in der literarischen Aneignung fort, indem sie oft *erzählt oder sogar ‚dramatisiert‘* werden. Diese

⁵⁸⁷ Brief an Thankmar von Münchhausen, 28. 6. 1915. (I, 959)

Gattungsüberschreitungen bestimmen die gesamte Textrhetorik, denn sie, statt ein Sujet nur zu beschreiben oder zu reflektieren, dynamisieren es. Auch die altherkömmlichen Geschichten, Situationen und Lebensäußerungen werden dadurch sowohl zu unbekanntem Erfahrungshorizonten geführt als auch ästhetisch neu belebt. Der Gebrauch der narratologischen Kategorien, die in der modernen Lyriktheorie schon eingeführt wurden, ist bei der Analyse von Rilke-Gedichten auch in solchen Fällen produktiv, wo es sich nicht um Texte handelt, die par excellence *epische Komponenten* enthalten, in denen aber zumindest sequentialisierte (innere) Geschehnisse wahrzunehmen sind. Die motivischen bzw. intertextuellen Verbindungen der Gedichte ergeben nämlich jene semantischen Erweiterungen, die sonst in den Erzähltexten vor allem durch Handlungselemente erzeugt werden. Das intertextuelle Bezugssystem ergibt sich so nicht nur durch die Abwandlungen eines Themas oder eines Motivs, sondern auch dadurch, dass äußere und innere Ereignisse – aufeinander bezogen – immer wieder aufgegriffen und ‚weitererzählt‘ werden. Die zwei Gedichte *Vorgefühl* und *Sturm*, die ausführlich interpretiert werden, zeigen alle wichtigen narrativen Elemente, die für die Lyrik Rilkes charakteristisch sind. Manche Gedichte enthalten solche Strukturen, die wir ohne Vorbehalt narrativ nennen können, weil sie im klassischen Sinne des Wortes ‚Geschichten erzählen‘. Zu ihnen gehören berühmte Mythos-Paraphrasen wie *Alkestis* und *Leda*, die im fünften Kapitel aus der Sicht der Umdeutungsverfahren der mythologischen Vorlagen und der lyrischen Erzählstrukturen untersucht werden. So wird z.B. in *Leda* das primäre, elementare Erlebnis der Sexualität zugleich in den Kontext der Identitätsfrage gesetzt und auch damit zusammen gedeutet. Bei der Nacherzählung der biblischen Geschichte im Gedicht *Esther* wird die für Rilke so charakteristische Perspektive verwendet, die auf ein schicksalhaftes Ereignis, auf den Schlusseffekt gerichtet ist, der eine Schicksalswende für sie und für ihr Volk bedeutet. Ähnlich wie im Gedicht *Mohammeds Berufung*, in dem von der Dominanz der Erzählstruktur auch eine distanzierende Haltung, eine Erzählposition in dritter Person und die balladenartige Raffung des Textes zeugt. Ebenfalls in einer gerafften Erzählstruktur wird die Kluft zwischen Hoffnung und Enttäuschung im Gedicht *Die Entführung* dargestellt, in dem – trotz der Distanz schaffenden Objektivität – die Geschichte aus der Sicht der Frau vorgetragen wird.

Trotz der Themenvielfalt und des Formenreichtums, die das lyrische Werk Rilkes in einer kontinuierlichen Entfaltung und Erneuerung auszeichnen, gibt noch auch andere konstante Bestandteile, die in jeder dichterischen Phase vorzufinden sind. Zu ihnen gehören auch die ‚*Zykluskompositionen*‘, die meistens auch über narrative Strukturelemente verfügen. Außer den äußeren Impulsen bildet auch hier die ästhetische Kohärenz ihre eigentliche Grundlage. Meine

Untersuchung versucht, die wichtigsten Formen der Zykluscompositionen darzustellen, indem sie auch solche Gedichtgruppen in Betracht zieht, die auf den ersten Blick nicht als Zyklenreihen erscheinen. Nach der Strukturierung gibt es nämlich zwei Arten von Gedichtkreisen in der Lyrik Rilkes. Zu der einen gehören jene Gedichtzyklen, die traditionell alle wesentlichen Merkmale dieser Gattung aufweisen: Sie sind unter einen gemeinsamen Titel geordnet, sie stehen in einem engen thematischen Zusammenhang, ihre Einzelstücke erweitern die Grundthemen nicht nur durch motivische Abwandlungen, sondern auch durch Ideengestaltung zu einer Gesamtheit. Aufgrund dieser Kriterien sehen wir, dass sehr viele weitere Gedichtreihen ihnen entsprechen, mit Ausnahme eines einzigen, nämlich des Zyklustitels, weil dessen Vorhandensein eher einen formalen Aspekt darstellt. Neben diesen traditionellen Gedichtzyklen finden wir aber auch Gedichte, die sich nicht bloß durch ihre motivische Zusammengehörigkeit auszeichnen, sondern auch durch eine strukturelle Bedingtheit, die den Einzelwerken in ihrer zyklusartigen Verbundenheit weitere poetische Qualitäten hinzufügt. Man kann allerdings nicht immer klare Grenzen ziehen zwischen diesen Zyklus bildenden Gedichtgruppen und den Gedichtreihen, in denen die Einzelwerke in erster Linie nur thematisch oder motivisch miteinander verbunden sind. Trotz dieser Schwierigkeiten ist es wichtig, auch die zyklusartigen bzw. zyklusähnlichen Strukturen zu erforschen, weil sie uns wichtige Erklärungen hinsichtlich der Gestaltungsprinzipien in der Lyrik Rilkes geben können.

Die besten Beispiele für die ‚geschlossenen Zyklusformen‘ stellen im Werk Rilkes *Die Parke* und *Die Stimmen*, *Das Marien-Leben*, sowie die *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* dar. Hier möchte ich nur den ersten erwähnten Zyklus, *Die Parke*, hervorheben. Er besteht aus sieben Teilen und exemplifiziert genau, dass die Einzelstücke an sich ganz andere Wertstrukturen darstellen als die Ganzheit der Gedichtreihe. Während nämlich die einzelnen Glieder über unterschiedliche Stimmungen und Impressionen des lyrischen Ichs reflektieren, zeigt das ganze Zykluswerk einen deutlichen Umwertungsprozess auf, in dem sich das Herrliche, das Beständige in Verfall und Verwesung verwandelt. So zeichnet sich aus diesem Gesamtwerk das symbolische Bild des menschlichen Lebens ab. Da aber die Zykluscomposition zugleich auch eine Korrelation zwischen den Teilelementen herstellt, können wir auch den Zyklustext nicht nur ‚linear‘ lesen, denn die Wechselwirkung bedeutet ja auch eine ständige rückläufige Bezugnahme. So erscheint in der Parksymbolik ein komplexes Bild über die Möglichkeiten und Grenzen des menschlichen Lebens selbst.

Für die *kettenartige Gedichtreihe* wird hier ebenfalls nur ein Beispiel erwähnt, die aus drei Gedichten besteht. Sie sind miteinander auf solche Weise verbunden, dass je eine von den beiden

Gestalten, die innerhalb eines Gedichtes ein Spannungsverhältnis und eine implizite Dialogsituation bilden, im nächsten Gedicht vorkommt. Ritter und Tod stellen in *Ritter* das erste Gegensatzpaar dar, Ritter und Mädchen in *Mädchenmelancholie* das zweite sowie Mädchen und Dichter in *Von den Mädchen* das dritte. Diese figurale Weiterführung und Anknüpfung modifiziert zwangsläufig die Textsemantik auch in den einzelnen Werken, wenn wir die drei Gedichte wie eine zyklusähnliche Einheit betrachten. Hier sollen nur jene Zusammenhänge angesprochen werden, welche die Bedeutung der Perspektivierung von der zyklusartigen Relation her beleuchten. 1. In allen drei Gedichten ergibt der Perspektivenwechsel eine Subjektivierung: die Außensicht wird durch Innensicht, der berichtende Ton durch ‚erlebte Rede‘ bzw. vertraute Anredeform abgelöst. 2. Diese Hinwendung und Gestusverlagerung ermöglicht ein äußerst kompliziertes Rollen- und Identifikationsspiel, in dem die verschiedenen Gestalten in eine innige Nähe zueinander gebracht werden: der Ritter mit dem Tod, der Ritter mit den Mädchen und die Mädchen mit dem Dichter. 3. So schließt sich auch der Kreis, wo Liebe und Tod zwar eine Einheit bilden, aber nicht auf traditionelle Weise als Erfüllung des menschlichen Schicksals, sondern als Diskrepanz in einer vom Leben entfremdeten Welt der dichterischen Berufung. 4. Die einzelnen Gedichte verlieren zum Teil ihre relativ klar umrissenen Bedeutungshorizonte, denn der dreiteilige Textkomplex hebt die Grenzen partiell auf und öffnet vor dem Leser neue Deutungswege. So wird der Gesamttext durch die mehrfache Brechung zum Vexierspiegel, in dem schließlich der Dichter überall sein Eigenbild erblicken kann.

Von diesen geschlossenen Strukturen unterscheiden sich die ‚offenen Zyklusformen‘, in denen wir keinen direkten motivischen Zusammenhang finden können, denn scheinbar unterschiedliche Motive werden in den einzelnen Gedichten miteinander verknüpft, die aber so eine deutliche semantische Erweiterung der Einzeltexte ermöglichen, wie die drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘ (*Die Fensterrose, Das Kapital, Gott im Mittelalter*). Während in den ersten zwei Sonetten den Ausgangspunkt immer eine aus Stein gebaute oder geformte Schöpfung bildet und erst durch die Befragung ihrer ästhetischen Eigentümlichkeiten die Texte zu den metaphysischen Zusammenhängen der faszinierenden Erlebnisse kommen, beginnen die Reflexionen im letzten Teil mit unmittelbaren Aussagen, die ein profanes Gottesbild ergeben und die sich dann selbst in Frage stellen, um schließlich zur Unerforschbarkeit des göttlichen Wesens zu gelangen.

Der ‚Venedig-Zyklus‘ besteht aus einem vierteiligen Gedicht aus dem Frühwerk *Advent* sowie aus sechs Sonetten aus den *Neuen Gedichten*. Wenn wir die zwei Gedichtreihen miteinander vergleichen, fällt die Paradoxie gleich auf, dass die frühen Texte – trotz der zeitlichen und

räumlichen Nähe – von einem befremdenden Erlebnis zeugen, die Sonette dagegen viel mehr die faszinierende Ausstrahlung der Stadt bezeugen, obwohl sie Venedig aus der Ferne und zum Teil sogar aus historischer Perspektive heraufbeschwören. Die ersten Zyklus-Stücke unter dem Titel *Venedig* unterscheiden sich von den Sonetten auch durch die sozialkritischen Obertöne, die in der späteren Lyrik Rilkes nicht mehr zu finden sind. Im ersten Venedig-Sonett, *Die Kurtisane*, wird die dämonische Schönheit der Titel gebenden Frau in der Sonnenpracht Venedigs hervorgehoben und umgekehrt: Der faszinierende Zauber der Lagunenstadt erhält seine tiefgründige Sinnlichkeit in dem erotischen Reiz der Prostituierten. Die nächsten beiden Sonette nehmen kontrapunktartigen Bezug aufeinander. Während in *Venezianischer Morgen* die verführerische Schönheit der Stadt, mit der der Nymphe nebeneinandergestellt wird, bezeichnet der metaphorische Vergleich in *Spätherbst in Venedig* die Anziehungskraft Venedigs als gemeine Verlockung. Nach diesen verschiedenen Stadtpanoramen wird in *San Marco* der Horizont der Textwelt auf die Fünfkuppelkathedrale fokussiert. Das meisterhafte Spiel mit der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit in dem mächtigen Gebäude zeugt von der Erweiterung des Erfahrungshorizontes zur Daseinsdeutung des Menschen. Die vibrierende Blendung der Spiegelbilder aus *Venezianischer Morgen* wird im herbstlichen Gegenbild durch verstimmende Eindrücke abgelöst. Alle Zeichen von Glanz und Lebendigkeit sind hier verleugnet, entleert und enttäuschend verzerrt. Die berühmte Kirche erscheint im Zyklus nicht nur als repräsentativer Teil der Stadt, sondern auch als ihre Kehrseite, die eine unentbehrliche Komplementärfunktion hat: Das mächtige Gebäude gleicht mit der Dunkelheit in seinem Inneren das Licht aus. Das meisterhafte Spiel mit der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit zeugt nicht nur von der Ambivalenz des subjektiven Erinnerungsprozesses, in dem Venedig aus mehreren Erlebnishintergründen heraufbeschworen wird, sondern auch von der Erweiterung des Erfahrungshorizontes zur Daseinsdeutung des Menschen. In diese weit reichende Perspektive gliedert sich auch das Zyklusstück *Ein Doge* ein, das eine unmittelbare thematische Verwandtschaft mit *Spätherbst in Venedig* zeigt. In beiden Gedichten geht es um die Macht, die den Ruhm und die Größe der Stadt gesichert hat, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass in *Spätherbst in Venedig* der Kampf um die Macht gegen den äußeren Feind geführt wird, während in *Ein Doge* der innere Kampf im Stadtstaat wachgerufen wird. Als thematischer Kontrapunkt zu diesem Gedicht und als partielle Wiederkehr zum ersten Stück des Sonettkreises ist wohl *Die Laute* zu deuten. Statt der historischen Größe rückt wieder die Macht der Schönheit in den Vordergrund, aber so, dass die sinnliche Verzauberung diesmal unmittelbar mit der elementaren Wirkung der Kunst verknüpft wird.

Die Zykluskomposition der flandrischen Gedichte stellt innerhalb der *Neuen Gedichte* eine eigenständige Einheit dar. Die Schauplätze der fünf Stadtbilder sind zwar unterschiedlich (Kirchturm und Marktplatz von Furnes, Kai und Kloster in Brügge sowie Gent als Ort einer Marien-Prozession), die Gedichtreihe als Ganzes zeigt jedoch sowohl thematische als auch strukturelle Verbindungen. Die fünf Gedichte beziehen das Irdische und das Metaphysische, das Vergängliche und das Beständige auf virtuose Weise aufeinander. Die Stadtbezeichnung unter dem jeweiligen Titel und die hervorgerufenen Eigenarten dieser flämischen Städte dienen nicht nur der atmosphärischen Lokalisierung, sondern viel mehr noch der Hervorhebung der menschlichen Dingwelt, deren Beharrlichkeit über sich ständig hinausweist und zum Himmel emporsteigt. Die Gegensatzpaare, die in der gesamten Textwelt dominieren, erscheinen in ihrer motivischen Entfaltung und gehören zu ihrem strukturbildenden Prinzip. Das erste und das letzte Stück der Gedichtreihe (*Der Turm* und *Die Marien-Prozession*) machen, indem sie ihren Rahmen bilden, den entgegengesetzten Doppelprozess in der linearen Textgestaltung besonders deutlich: die Spiritualisierung der Dingwelt und die Versachlichung des Geistes. Der Turm versinnbildlicht nicht nur den geistig-religiösen Drang des Menschen nach oben, sondern zugleich dessen irdischen Ursprung zeigt. Es ist auffallend, dass der Blick des Turmbesuchers viel mehr im dunklen Lebensbereich verweilt als im windigen Licht. Diese produktive Spannung zeigt sich auch in seinem Parallelstück *Der Platz* als ein die ganze Struktur bestimmendes Gestaltungsprinzip. Auf die spiegelbildartige Symmetrie weist vor allem die lineare Komposition hin. Die Richtung der Perspektivierung führt auch im zweiten Teil der Gedichtreihe von unten nach oben, vom menschlichen Bereich zur Himmelsferne. Trotz des sachlich-nüchternen Beginns des dritten Zyklusteils *Quai du Rosaire* führt das Textsubjekt gleich von dem konkreten Stadtbild weg in einen reflektierten Assoziationsbereich hinüber, wodurch die Abstrahierung und Spiritualisierung des Textinhalts noch deutlicher zum Vorschein kommen. Das ‚Spiegel-Motiv‘ und die symmetrische Korrelation der unteren und oberen Welt haben auch in den beiden Teilen des vorletzten Zyklusstückes *Béguinage* eine wichtige Funktion. Die Perspektive des Gesamtzyklus ist hier nun auf eine kleine religiöse Gruppe der Stadtbewohner, auf die Beginen fokussiert. Die Einengung der Perspektive bedeutet zugleich eine Konzentration des religiösen Geistes in der irdischen Sphäre. Nicht die Motivationen der Religiosität bei den Einzelwesen werden aber hier hinterfragt, sondern die Gott-Mensch-Beziehung als solche. Das Abschlussgedicht des flandrischen Zyklus, *Die Marien-Prozession*, stellt einen starken Kontrapunkt zu dem vorangegangenen Stück dar. Während nämlich die poetische Vorstellung vom Leben der Beginen ein trübes Bild über die religiöse Hingabe, die ohne Widerhall zu bleiben scheint, entwirft, zeigt die Vergegenwärtigung des

kirchlichen Umzugs eine berauschte und berauschende Situation, in der die religiöse Zeremonie mit weltlichem Pomp einhergeht. Die beiden Texte stehen also nicht nur in Opposition zueinander, sondern sie ergänzen sich auch, indem der eine die tragische Einsamkeit, der andere hingegen die triumphalen Augenblicke der religiösen Erlebnisse versinnbildlicht.

In einem kürzeren Kapitel wird die *Textrhetorik* als die vierte Komponente der strukturellen Wesenselemente der Lyrik Rilkes zusammengefasst. Dieser Fachbegriff bezeichnet allerdings schon im Voraus eine Einschränkung, denn er bezieht sich nur auf einen Teil der musikalischen Elemente. Hier wird auf ihre umfassende Behandlung vor allem deshalb verzichtet, weil Antonia Egel „Rilkes musikalischer Poetik“ eine sehr gründliche und umfangreiche Studie gewidmet hat.⁵⁸⁸ Da aber sonst in der Rilke-Fachliteratur die Musikalität – zugunsten der Visualität – allzu sehr vernachlässigt wurde, obwohl sie im ganzen lyrischen Werk Rilkes ebenfalls eine entscheidende Rolle spielt, möchte ich das mit zwei Aspekten bestätigen. Die semantische Erweiterung durch die Gefühlsrhetorik ist die erste und die Wiederholungspoetik die zweite Frage, die hier kurz untersucht wird. Es fällt bei der Analyse der literarischen Werke die seltsame Paradoxie auf, dass sogar die intensivsten Gefühlsäußerungen ihre Wirkungskraft in der Literatur (und überhaupt in der Kunst) erst durch die bewusste ästhetische Gestaltung erreichen. Das bei jedem Kunstwerk unentbehrliche Formprinzip, das in rationalen Prozessen sowohl die Gefühlsimpulse des Schöpfers als auch die emotionalen Erwartungen des Rezipienten steuert, ist also sogar wichtiger als das primäre Erlebnis, wenn es überhaupt vorhanden ist. Wir kennen genügend Beispiele dafür, dass sogar Liebesgedichte ihre Motivationen ‚aus zweiter Hand‘ genommen haben, was aber keineswegs bedeutet, dass die Dichter auch mit ihrer Gefühlsaffinität nicht vollkommen ‚dabei waren‘. Diese kurze Einleitung möchte nur darauf hinweisen, dass die künstlerische Formgebung – wie Tonio Kröger formuliert – ‚ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung‘⁵⁸⁹ mit sich bringt, ohne dabei auf diese Empfindungen verzichten zu haben. Im Gegenteil: gerade durch die Versachlichung der seelischen Regungen und Rationalisierung ihrer Vermittlung werden sie allgemein und in potenziertem Maße rezipierbar. Diese Eigentümlichkeiten der künstlerischen Besitznahme und ‚Ausbeutung‘ der persönlichen seelischen Ereignisse haben bei jedem Künstler einen eigenen Charakter.

Im Folgenden werde ich die hier skizzierte Problematik anhand der Lyrik Rilkes aus zwei Gesichtspunkten darstellen. Einerseits wird gezeigt, wie tief Rilke sich der ästhetischen

⁵⁸⁸ Trotz des Verzichtes auf die meisten Komponenten der Musikalität in Rilkes Lyrik, möchte ich betonen, dass die häufige Bezugnahme in der Fachliteratur auf die Ablehnung bzw. Misstrauen des Dichters der Musik gegenüber, kaum haltbar ist, denn das ganze lyrische Werk Rilkes ist mit musikalischen Effekten erfüllt.

⁵⁸⁹ Mann, Thomas (1974), S. 301.

Wirkungsprozesse bewusst ist und wie sorgfältig er die Emotionalität als Motivation und Gegenstand des Kunstwerkes in Betracht zieht. Andererseits fokussiert das Beweismaterial auf ein einziges Motiv, um in seinen Abwandlungen und Varianten die Komplexität der Gefühlswelten und ihrer Rhetorisierung aufzuzeigen. Die spannungsreiche Ambivalenz in der Einstellung des Künstlers der Kunst gegenüber, die ihn selbst unterjocht und ihn mit ihrer magischen Kraft um die Freiheit bringt, zeigt sich in dem frühen Gedicht *Musik*. Die Angst um die verträumte Welt des Individuums, dessen Freiheit im inneren Wachstum besteht, bildet den gedanklichen Kern des ganzen Textes, in dem die magische Ausstrahlung der Schönheit, die die Seele gefangen hält, geschildert wird. Die Verzauberung durch die Kunst bedeutet eine Entführung vom und eine Verführung zum Leben, das dem Warnenden die authentische Daseinsform ermöglicht. In dem später entstandenen Gedicht *An die Musik* wird die Kunst als Verwandlungskraft gezeigt.

Die zusammengesetzte Korrelation von Gefühlsdynamik und Gestenrhetorik in der Rilke'schen Poesie lässt sich am besten mit konkreten Textbeispielen veranschaulichen, in denen das ‚Blutmotiv‘ dominiert. Die Auswahl dieses Bildmotivs ist einerseits wegen der Häufigkeit seines Vorkommens bei Rilke berechtigt, andererseits wegen seines vielfältigen Sinnbereichs. Im Gegensatz zur Alltagssprache, wo ‚das Blut‘ häufig der Ausdruck eines negativen Zustands oder Ereignisses ist (Mord, Verletzung, Krankheit usw.), bezeichnet es in Rilkes Vokabular die Quintessenz des Lebens, wie wir das in dem Liebesgedicht *Lösch mir die Augen aus* sehen können. Das Blut bewahrt andererseits auch das Instinkt-Elementare in seiner sublimierten Form – diese Einsicht formuliert der *Gesang der Frauen an den Dichter*. Die Sehnsucht nach dem Leben und der Liebe wird mit dem Blutmotiv am deutlichsten im Rollen-Gedicht *Das Lied der Bildsäule* formuliert. Wegen dieser motivischen Bedeutung erhält auch sein Fehlen eine poetische Gestenfunktion. Davon zeugt das (erste) *Requiem*, wo das Blut nur noch Erinnerungsort von Gefühlswelten darstellt.

Das *Wiederholungsprinzip* spielt eine wichtige Rolle vor allem in der Musik und Literatur sowie in allen mit ihnen zusammenhängenden Kunstzweigen wie Tanz, Theater, Film, wo es eine strukturbildende Bestimmung darstellt. Es hat auch in der Dichtkunst Rilkes eine außerordentliche Bedeutung. Denn der zeitliche Ablauf der Darstellungsweise ermöglicht am besten, die wiederkehrenden Momente in unserem Leben wahrnehmbar zu machen.⁵⁹⁰ Gerade deshalb werden ihre mannigfaltigen Erscheinungsformen und Funktionen so oft und aus verschiedenen Aspekten behandelt. Hier soll vor allem die vielfältige Funktion der Wiederholungselemente in der Lyrik

⁵⁹⁰ „Wiederholung als notwendige Bedingung der Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten“ – dieser Untertitel des Beitrags von Bernáth drückt diesen Zusammenhang aus erkenntnistheoretischer Sicht allgemeiner aus. Bernáth (2015), S. 21.

Rilkes hervorgehoben und über die Textrhetorik hinaus auch die weit reichenden poetischen Möglichkeiten und Ergebnisse behandelt werden. So werden zunächst solche – aus der Sicht der Textstrukturen – einfacheren Formen gezeigt, in denen die auch sonst üblichen rhetorischen Figuren vorkommen. Dann folgen die zusammengesetzten Textstrukturen, wo die poetische Mehrschichtigkeit die Grundlage des ästhetischen Wertes bildet. Ausschlaggebend ist aber in beiden Fällen der semantische Zusammenhang, denn erst durch ihn erhält das Textganze seine poetische Komplexität.⁵⁹¹ Da durch diese eigen-, sogar meist einzigartige Kontextualisierung das Wirkungspotenzial auch bei den einfacheren Wiederholungsformen vermehrt wird, entsteht jene doppelte Optik, die Nietzsche – als zweideutige Anerkennung – der Wagnerschen Kunst zuschreibt, welche eine meisterhafte Zusammensetzung von Kunsteffekten darstellt, die sowohl das breitere Publikum als auch die dünnere Schicht der Sachkundigen gleichermaßen anspricht.

Die *wichtigsten Ergebnisse* meiner Arbeit sehe ich darin, dass sie die Kohärenz im Rilke'schen Lyrik hervorhebt. Jenen Welt- und Ichdeutungskern, der trotz der vielfältigen Abwandlungen in jeder Zyklusreihe vorhanden ist und deren Strukturen der ästhetischen und semantischen Bereicherung unmittelbar dienen. Diese Konstruktionseigenschaften bestimmen immer die poetischen Qualitäten der Textsemantik. Die Werkanalysen beweisen, dass die strukturellen Dominanzen – wenn auch in unterschiedlichem Maße – in den Texten miteinander eng verbunden sind und nur aus theoretischen Aspekten voneinander zu trennen sind.

In den methodologischen Entwürfen im ersten Teil meiner Dissertation versuche ich klarzustellen, welche modernen literaturtheoretischen Methoden bei der Untersuchung der Textstrukturen produktiv sind und welche – nach meiner Überzeugung – weniger verwendbar. Im Gegensatz zu den traditionellen Auffassungen, die meistens aus biographischen Angaben ausgehend die Visualität im Werk betonen, verweise ich auf die ebenbürtige Bedeutung der Narrativität und Musikalität. Die Anwendung der narratologischen Kategorien, die in der modernen Lyriktheorie schon eingeführt wurden, ist bei der Analyse von Rilke-Gedichten auch in solchen Fällen produktiv, wo es sich um Texte handelt, die nicht direkt *epische Komponenten* enthalten, in denen aber zumindest sequentialisierte (innere) Geschehnisse wahrzunehmen sind. Die motivischen bzw. intertextuellen Verbindungen der Gedichte ergeben nämlich jene semantischen Erweiterungen, die sonst in den Erzähltexten vor allem durch Handlungselemente erzeugt werden. Das heißt aber nicht, dass die modernen Intermedialitätstheorien die Grenzen zwischen Literatur und anderen Künsten

⁵⁹¹ Zur These, dass die literarisch relevanten Wiederholungen der Kohärenzstiftung dienen, s. die Erörterung von Csúri (2015), S. 39–40.

aufheben könnten. Ich gebe Konstanze Fliedl Recht, als sie La Fontaine zitiert: „Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles / Ni les yeux ne sont les oreilles“ [...].⁵⁹²

Für meine Interpretationsmethode gilt am besten die hermeneutische Erfahrung, dass der Sinn des Textes nicht festzulegen ist, denn – wie Hans Robert Jauß schreibt –,„die beiden Seiten der Text-Leser-Relation“ müssen in Betracht bezogen werden.⁵⁹³ Das bedeutet aber nicht, dass der Sinn des Textes „beliebig zu sein“ könnte, bzw. sollte.⁵⁹⁴ Auch wenn Michael Titzmann in seiner Unterscheidung zwischen „relevanten und potentiell relevanten kulturellen Propositionen“ hervorhebt, dass die „Text“-Analyse nur wegen „geringer Kenntnis des kulturellen Wissens“ keineswegs falsch ist. Er gibt allerdings zu, dass das Fehlen vom relevanten kulturellen Wissen von bestimmten „Text“-Daten“, sie nicht interpretierbar machen kann.⁵⁹⁵ Da ein ansehnlicher Teil der Rilke’schen Lyrik mythologische und biblische Themen verwendet, wissen wir genau, dass diese Werke zwar auch ohne jegliche Vorkenntnisse zu deuten sind, bringen solche Textverständnisse aber gesetzmäßig eine semantische Einengung der ästhetischen Vielfalt mit sich, da die Komplexität der Textwelt nicht zum Vorschein kommen kann. So, auch wenn ich weiß, dass meine Leseart nur eine von den vielen möglichen darstellt, hoffe ich doch, dass diese Studie zur weiteren Einsicht in die Kohärenz der Textstrukturen und den Reichtum der motivischen und zyklischen Verflechtungen in der Lyrik Rilkes beitragen kann.

⁵⁹² Fliedl (2010), S. 151.

⁵⁹³ Jauß (1977) S. 12.

⁵⁹⁴ Strube, zitiert Lamping (2016), S. 39.

⁵⁹⁵ Titzmann (1977), S. 277.

LITERATUR

1. Werke, Briefe und Tagebücher Rainer Maria Rilkes

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag 1987 [= RSW]

Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1996 [= RWK]

Rilke, Rainer Maria; Andreas-Salomé, Lou: Briefwechsel. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel 1989

Rilke, Rainer Maria: Briefe. Hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar; Wiesbaden: Insel 1950

Rilke, Rainer Maria: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Frankfurt am Main: Insel 1977

Rilke und Russland. Briefe - Erinnerungen - Gedichte. Hrsg. von Konstantin Asadowski, Frankfurt am Main: Insel 1986

Rilke, Rainer Maria: Briefe zur Politik. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1992

Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 – 1925. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2004

Rilke, Rainer Maria: Das Florenzer Tagebuch. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1982

Rilke, Rainer Maria und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1997

Rilke, Rainer Maria; Rodin, Auguste: Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2001

Rilke, Rainer Maria: Reise nach Ägypten: Briefe, Gedichte, Notizen / hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel Verlag 2000

Rilke, Rainer Maria: Tagebuch Westerwede und Paris 1902. Taschenbuch Nr. 1. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt am Main: Insel 2000

Rilke, Rainer Maria: Über moderne Malerei. Texte und Bilder. Zusammenstellung und Nachwort: Krießbach-Thomasberger, Martina. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag 2000

2. Werke anderer Autoren

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. Zürich: Piper Verlag 1998

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Wiesbaden: Limes Verlag 1951

Die Bibel. Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin 1968

George, Stefan: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Bd. I. 4. Aufl. Stuttgart: Klett – Cotta 1984

Goethe: Poetische Werke in drei Bänden. Bd. 1. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1970

Heine, Heinrich: Buch der Lieder. 15. Auflage. Leipzig: Insel-Verlag 1978

Hofmannsthal, Hugo von: Die Gedichte und kleinen Dramen. Leipzig: Insel-Verlag 1911

Hofmannsthal, Hugo von: Essays, Reden und Vorträge. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax - Hofenberg 2020

Lenaus Sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung von Anastasius Grün. Erster Band. Stuttgart: Cotta 1881 (= LSW)

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in fünf Bänden. Ausgewählt von Karl Balser und Heinz Stolpe. 8. Auflage. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1978

Nietzsche, Friedrich: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München; Wien: Hanser 1980

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band VIII. Frankfurt am Main: S. Fischer 1974

Pascal, Blaise: Gedanken über die Religion. In: Philosophie von Platon bis Nietzsche, S. 11986. In: Philosophie von Platon bis Nietzsche, [<http://www.digitale-bibliothek.de/band2.htm>]

Platens Werke. Hrsg. von G.A. Wolff und V. Schweizer. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut 1895

Shakespeare, William: Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 2, Berlin: Aufbau 1975

Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden. Band I. Zürich: Diogenes 1977

3. Fachliteratur

Adler, Jeremy: Vom Raum zum Weltinnenraum. Rilkes Deutungsgedichte. In: Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. Hrsg. von Adrian Stevens; Fred Wagner. München: Iudicium 2000, S. 109–134.

Ahern Augst, Therese: Am Echo. Paula Modersohn-Becker, Rainer Maria Rilke, and the Aesthetics of Stillness. In: modernism / modernity volume twenty-one, number three, (2014) S. 617–640.

Albert-Lasard, Lou: Wege mit Rilke. Frankfurt am Main: Fischer 1952

Ammon, Frieder von: Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten. Stuttgart: Metzler 2018

Angelloz, J. F.: Rilke. Leben und Werk. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1955

Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutsche Taschenbuch Verlag 2003

Aspetsberger, Friedbert: Apotheose der Innerlichkeit. Zu R. M. Rilkes „Neuen Gedichten“. Klagenfurt: Carinthia 1975

- Baer, Ulrich: b for Buddha. In: The Rilke Alphabet Book. Fordham University Press. (2014) [<https://www.jstor.org/stable/j.ctt13x07cn.7>]
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2001
- Baldauf, Kunibert: Die Funktion von ist- und tut- Prädikationen in Rilkes Gedicht ‚Der Panther‘. Zur Analyse poetischen Sprachgebrauchs in der Lyrik. In: Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Walter Seifert. Köln; Wien: Böhlau 1987
- Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale du récit. In: Communications 8 (1966), S. 1–27.
- Barz, Christiane: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig; Berlin: Ed. Kirchhof und Franke 2003
- Baßler, Moritz: Literaturwissenschaft als Kulturpoetik der Literatur und Medien. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Volume 89, Nr. 4., 2015. S. 505–509.
- Báthori, Csaba: Egy vers értelmezéséhez: R. M. Rilke: A rózsatál [Die Rosenschale]. In: Filológiai közlöny. 38. 1992, 1–2.
- Bauernschmidt, Stefan: Auf dem Weg zu einer Analyse visueller Gattungen: theoretische und methodologische Skizzen. Zeitschrift für Qualitative Forschung, 2016, (1-2), S.149-167. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-51104-0>
- Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan L. (Hrsg.): Rilke – Rezeptionen. Rilke Reconsidered. Tübingen; Basel: Francke 1995
- Bazsányi, Sándor: Egy tudós ikonoklaszta „negatív” hitvallása (és annak „pozitív” következményei). In: Holmi. 15. évf. 7. sz., 2003. S. 925–928.
- Becker, Sabina: Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 25, 2004
- Behrmann, Alfred: Philologische Praxis III: Vom Lesen und Verstehen. Stuttgart: Metzler, 1992
- Belmore, Herbert W.: Sexual Elements in Rilke's Poetry. In: German Life & Letters. Volume XIX, 1965–1966
- Belting, Hans: Nachrufe auf das Gesicht. Rilke und Artaud. Caduff, Corina; Reulecke, Anne-Kathrin; Vedder, Ulrike (Hrsg.): Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile. München: Wilhelm Fink, 2010
- Berendt, Hans: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte”. Versuch einer Deutung. Bonn: Bouvier 1957
- Berlin, Wien: Stationen der Moderne. Hrsg.: Rilke-Gesellschaft. Stuttgart: Thorbecke 2000
- Bernáth, Árpád: Dichtung als Wahrheit. In: András, F. Balogh; Péter, Varga (szerk.) „das Leben in der Poesie“. Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. Budapest, ELTE Germanistisches Institut (2011) S. 17–23.

- Bernáth, Árpád: Erkennen durch literarische Kunstwerke. Über Wiederholung und Kohärenz. In: Károly Csúri / Joachim Jacob (Hgg.): Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015. S. 21–34.
- Berta, Erzsébet: Barta János szupplementumai. In: Irodalomtörténet 33/83. évf. (2002) 1. sz. 53–59.
- Burján, Ágnes: Rilke és Pilinszky arcképversei. In: Vigilia 84. évf. 10. sz. (2019. október), S.759–764.
- Bleumer, Hartmut; Emmelius, Caroline (Hg.): Lyrische Narrationen - Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Berlin / New York: de Gruyter, 2011
- Blume, Bernhard: Existenz und Dichtung. Frankfurt am Main: Insel 1980
- Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. Stuttgart: Kohlhammer 1951
- Borkowski, Jan / Simone Winko: Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen. In: Bleumer, Hartmut; Emmelius, Caroline (Hg.): Lyrische Narrationen - Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Berlin / New York: de Gruyter, 2011, S. 43–77.
- Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001
- Böschstein, Bernhard: Rilkes *Geburt der Venus*. In: Jörg, Paulus und Unglaub, Erich (Hrsg.): Rilkes Florenz. Rilke *im Welt-Bezug*. Göttingen: Wallstein 2016 (Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 33)
- Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. (Zyklisches Gefüge) Bern: Francke 1967
- Bradley, Brigitte L.: The Internal Unity of Rilke's Cathedral Poems. In: The German Quarterly, Mar., 1968, Vol. 41, No. 2, 1968, S. 207-221
- Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern; München: Francke 1976
- Breuninger, Renate: Wirklichkeit in der Dichtung Rilkes. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang 1991
- Bridge, Helen: Rilke and the Modern Portrait. *The Modern Language Review*, Jul. 2004, Vol. 99, No. 3, S. 681–695.
- Bridge, Helen: Rilke and the visual arts. In: Leeder, Karen J./ Vilain, Robert (Hrsg): The Cambridge companion to Rilke. New York: Cambridge University Press 2010, S. 145–158.
- Bridgwater, Patrick: Rilke and the Modern Way of Seeing. In: Rilke und der Wandel in der Sensibilität. Hrsg. von Herbert Herzmann; Hugh Ridley. Essen: Verlag Die blaue Eule 1990
- Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2001

- Brittnacher, Hans Richard / Porombka, Stephan / Störmer, Fabian (Hrsg.): Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000
- Brodsky, Joseph.: Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere. Aus dem Amerikanischen von Sylvia List. München, Wien: Carl Hanser 1996
- Brodsky, Joseph: Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere. Aus dem Amerikanischen von Sylvia List. München; Wien: Carl Hanser 1996
- Broek, Claire Y. van den: How the Panther Stole the Poem. The Search for Alterity in Rilke’s Dinggedichte. In: Monatshefte, Vol. 105, No. 2, 2013, S. 225–243.
- Brunkhorst, Katja: ‚Verwandt – verwandelt‘. Nietzsche’s presence in Rilke. München: Iudicium Verlag 2006
- Brunner, Elisabeth Eisenhut: Rainer Maria Rilke: „Alles ist Spiel, aber Spiele /...“ Textperspektivische Betrachtungen anhand „eines Begriffs mit verschwommenen Rändern“. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang 1999
- Buchner, Manfred: Alfred Lorenzers Konzeption einer tiefenhermeneutischen Kulturanalyse. Beiträge zu einer kritischen Theorie subjektiven Bilderlebens und bildvermittelter Sozialisation. In: Psychologie und Gesellschaftskritik. 2014, 38(3), S. 49–73.
- Buciuman, Veronica: Von der Physik zur Literatur: Rainer Maria Rilkes Raumvorstellung und -konstruktion am Beispiel des Gedichtes Römische Fontäne. In: Buciuman, Veronica (Hg.): Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des spatial turn. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2020, S. 127–154.
- Buddeberg, Else: Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie. Stuttgart: Metzler 1955
- Buddeberg, Else: Denken und Dichten des Seins. Heidegger – Rilke. Stuttgart: Metzler 1956
- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart: Metzler 1995
- Burghardt, Anja: Identität im Gedicht. Überlegungen anhand der russischen Lyrik. In: Poetica, Vol. 47, No. 3/4 (2015), S. 289–316.
- Busch, Walter: Bild – Gebärde – Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke. Bozen: Edition Sturzflüge; Innsbruck; Wien: Studienverlag 2003
- Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. 130–150.
- Calzoni, Raul / Kofler, Peter / Savietto Valentina (Hrsg): Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute. Göttingen: V&R Unipress, 2015
- Cassirer, Ernst: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: WBG 1965
- Castelvedere, Antonella: Neither Religion nor Philosophy. The Language of Delicacy in Rilke’s Poetry. In: German Life and Letters 63 /2 April 2010
- Cipolla, Andrea Graziano: Gemalte Bilder im *Buch der Bilder*. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 2008, Bd. 29, S. 200–206.

- Conrad, Maren: Narratologische Lyrik-Analyse: Eine exemplarische Einführung. Rezension über *Lyrik und Narratologie* von Hühn, Peter; Schönert, Jörg; Stein, Malte (Hg.). In: <http://kultonline.uni-giessen.de/archiv/2009/ausgabe-21/rezensionen/narratologische-lyrik-analyse-eine-exemplarische-einfuehrung>
- Csúri, Károly: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aistheis Verlag 2016
- Csúri, Károly: Wiederholung. Kohärenzstiftung in poetologisch möglichen Welten. In: Károly Csúri / Joachim Jacob (Hgg.): Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015. S. 35–45.
- Daugelat, Friederike: Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Modersohn. Persönliche Begegnung und künstlerisches Verhältnis. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005
- David, Claude: Die Leere und die Fülle: über eine Metapher in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Rüdiger Görner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987
- Davidson, Anika: *Advocata Aesthetica*. Studien zum Marienmotiv in der modernen Literatur am Beispiel von Rainer Maria Rilke und Günter Grass. Würzburg: Ergon 2001
- Decker, Gunnar: Überschreiten, aber kein Wohin. In: *neue deutsche literatur*. 44. Jg., Heft 6, 1996
- Decker, Gunnar: Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe. Leipzig: Reclam 2004
- Deinert, Herbert: Rilke und die Musik. In: Dissertation. Yale University Library, 1959 ©1973
- Demetz, Peter / Storek, Joachim W. / Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Rilke - ein europäischer Dichter aus Prag. Würzburg: Königshausen und Naumann 1998
- Destro, Alberto: Ich und Wirklichkeit in Rilkes Lyrik. Etappen einer wechselvollen Entwicklung. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. München: Fink 1988
- Didier, Monique : La beauté des choses dans les Nouveaux poèmes de Rainer Maria Rilke. La suggestion de la chose belle et le dévoilement de son envers. In: *Littératures*. 2012. [<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00935082>]
- Dischner, Gisela: Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz. Berlin und Bodenheim: Philo Verlagsgesellschaft 1999
- Dobos, László: Az Orpheusz-szonettek halálmisztikája. In: *Filológiai Közlöny*, 1989, S.113–135.
- Doelker, Christian: Visuelle Kompetenz – Grundzüge der Bildsemantik. In: Hug, Theo; Kriwak, Andreas (Hrsg.): *Visuelle Kompetenz*. Innsbruck: university press, 2010, S. 9–27.
- Doppler, Alfred: Die poetische Verfahrensweise in Rilkes ‚Neuen Gedichten‘. In: Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Rüdiger Görner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987
- Duden Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 3. Aufl. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag 1996

- Duhamel, Roland: Rilkes Neues Gedicht ‚Der Hund‘. In: Germanistische Mitteilungen 1987, H. 25
- Eckel, Winfried: Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994
- Egel, Antonia: „Musik ist Schöpfung. Rilkes musikalische Poetik. Würzburg: Ergon Verlag 2014
- Egenhoff, Manfred: Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes. In: Euphorion. 61. Bd. 1967
- Egenhoff, Manfred: Zur Textgrundlage der biblischen Gedichte in Rainer Maria Rilkes „Neuen Gedichten“. In: Wirkendes Wort, 18 (1968)
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik als Tonsprache In: Archiv für Musikwissenschaft, 1961, 18. Jahrg., H. 1. S. 73–100.
- Eichner, Hans: Rainer Maria Rilkes Bildgedichte. Versuch einer Klassifizierung. In: Modern Austrian Literature, Volume 22, Nos. 3/4, 1989
- Eidt, Jacob-Ivan: Rilke contra Wagner. Rilke’s early concept of Music and the Convergence of the Arts around 1900. In: Studia theodisca XVIII (2011), S. 35–54.
- Ehrhart, Walter (Hrsg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004
- Engel, Manfred: Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde. Stuttgart: Metzler 1986
- Engel, Manfred: Lyrische Formel und Innovation in Rilkes Gedichtzyklen. Am Beispiel von ‚Stunden-Buch‘ und ‚Neuen Gedichten‘. In: Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität. Hrsg. von Iris Denneler. Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 115–127.
- Engel, Manfred und Lamping, Dieter (Hrsg.): Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 1999
- Engel, Manfred (Hrsg.): Rilke – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004
- Engel, Manfred: Kontexte und Kontextrelevanzen in der Literaturwissenschaft. In: KulturPoetik, Bd. 18, H. 1 (2018), S. 71–89.
- Engelhardt, Hartmut: Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973
- Eppelsheimer, Rudolf: Rilkes lyrische Landschaft. Eine Deutung des Gesamtwerkes mit besonderem Bezug auf die mittlere Periode. Stuttgart: Freies Geistesleben 1975
- Eskin, Michael: Durs Grünbein with Rilke, Descartes, and Pushkin. In: Poetica, 2009, Vol. 41, No. 1/2 (2009), S. 189–217.
- Exner, Richard und Stipa, Ingrid: Das Phänomen der Androgynie des Schaffensprozesses. In: Rüdiger Görner (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987

- Fischer, Christine: Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternak. München: Verlag Otto Sagner 1998
- Fischer, Luke: The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems. New York: Bloomsbury 2015
- Fischer, Norbert (Hrsg.): „Gott“ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2014
- Fliedl, Konstanze; Dominik Müller: Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses „Ardinghello“ bis Carl Hauptmanns „Einhart der Lächler“. [DOI 10.1515/jdrg.2010.015]
- Frank, Gustav: Textparadigma kontra visuellen Imperativ. 20 Jahre *Visual Culture Studies* als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 28. H.1., 2003, S. 26–89.
- Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter. 1875 bis 1906. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2001
- Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der Meister. 1906 bis 1926. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2002
- Fricke, Hannes: Intermedialität Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel ›Thema und Variationen‹ und ›Fuge‹. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, volume 36, 2006, S. 8–29.
- Fried, István: Tandori Dezső másképpen van. In: Alföld, 2014, S. 71–90.
- Frowen, Irina: Rilkes „Ölbaum-Garten“ zwischen Kierkegaards „Entweder-Oder“. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd.16/17, 1989/90
- Fryksén, Birgitta: Rilke und kein Ende. Zur Rilke-Rezeption in Schweden von 1904 bis in die 1960er Jahre. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang 2003
- Fülleborn, Ulrich: Das Strukturproblem des späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1960
- Fülleborn, Ulrich: Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne. In: Rilke und der Wandel in der Sensibilität. Hrsg. von Herbert Herzmann u.a. Essen: Verlag die Blaue Eule 1990
- Fülleborn, Ulrich: Rilke - ein Dichter der Zukunft. In: Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Hrsg. von Vera Hauschild. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997
- Fülleborn, Ulrich: Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne. In: Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Hrsg. von Vera Hauschild. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997
- Fülleborn, Ulrich: Rilkes Gebrauch der Bibel. In: Rilke und die Weltliteratur. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 1999
- Gerok-Reiter, Annette: Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“. Tübingen: Niemeyer 1996

Gheerardyn, Claire: Les Nouveaux Poèmes de Rilke. Effleurer la sculpture de Rodin. In: Romantisme, n 184, 2, 2019, S. 77–87.

Gibson, Carl: Lenau. Leben – Werk – Wirkung. Heidelberg: Carl Winter 1989

Gille, Caroline: „Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch“ Fall-Studien. Dissertation (2015) In: <http://edoc.hu-berlin.de/18452/17932>

Goebel, Rolf J. Kulturelles Gedächtnis als topographische Selbstartikulation. In: Monatshefte, Vol. 104, No. 4, 2012 (University of Wisconsin Press) [<https://www.jstor.org/stable/23361774>]

Goebel, Rolf J.: Klang, Bild und Schrift: Hölderlins akustische Medientranspositionen. In: KulturPoetik, 2016, Bd. 16, H. 1, S. 3–25.

Görner Rüdiger (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987

Görner, Rüdiger: „Denken des Herzens“. Zugänge zu einem Motiv in Rilkes Werk. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 24 / 2002

Görner, Rüdiger: Musik. In: Engel, Manfred (Hrsg): Rilke – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. 151–154.

Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien: Zsolnay 2004

Grawe, Christian: Die Apollo-Sonette aus R.M. Rilke „Neue Gedichte“. In: Der Deutschunterricht. Jg. 28 (1976), H. 6.

Greber, Erika: Ikonen, entikonisierte Zeichen. In: Poetica - Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 1997 / 29. Band, München: Fink

Grimm, Reinhold: Von der Armut und vom Regen. Rilkes Antwort auf die soziale Frage. Königstein/ Ts.: Athenäum 1981

Guigues, Gilles: Rainer Maria Rilke, l'existence en figures. Étude philosophique du poétique. Paris: L'Harmattan 2012

Guenther, Gisela / Günther, Gisela: Rilkes Grabspruch. Versuch einer Deutung. In: Monatshefte, Vol. 56, No. 2 (1964), S. 75–87.

Guzzoni, Giorgio: Dichtung und Metaphysik. Am Beispiel Rilke. Bonn: Bouvier 1986

Gyöngyösi, Mária. Die Poetik der Stadt und des Raumes. Parallelen in den Werken von Rilke und Pasternak. In: Germanoslavica 1-2, 2010, S. 93–108.

Habeck, Robert: Die Natur der Literatur. Zur gattungstheoretischen Begründung literarischer Ästhetizität. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001

Hähnel, Klaus-Dieter: Rainer Maria Rilkes „Der Panther“. In: Weimarer Beiträge. 28. Jg. 1982. H. 6

Hähnel, Klaus-Dieter: Rainer Maria Rilke. Werk - Literaturgeschichte - Kunstanschauung. Berlin und Weimar: Aufbau, 1984

- Hähnel, Klaus-Dieter: Rilke heute. Zu Ergebnissen der neueren Rilke-Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 8, 1998, H. 2
- Hallensleben, Markus: From Rilke to Stelarc. Cross-Mapping Body Figurations in Early Twentieth-Century German Literature with Early Twenty-First-Century Body Performances A Journal of Germanic Studies, Volume 43, Number 4, November 2007, S. 441–452. [<https://doi.org/10.1353/smr.2008.0010>]
- Hamburger, Käte: Rilke. Eine Einführung. Stuttgart: Klett 1976
- Hamburger, Käte: Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Heft 15, 1988
- Hansen-Glucklich, Jennifer: “Süß im Licht, Wach im Wind”. Rainer Maria Rilke’s Search for a Locus Amoenus in Paris. Seminar - A Journal of Germanic Studies. Feb 2016, Vol. 52 Issue S. 1-21.
- Harris, Stefanie: Rilke, Photography, and the City. In: New German Critique, No. 99, Modernism after Postmodernity, 2006, S. 121–149.
- Haupt, Sabine / Stadler, Ulrich: Einleitung: Das unsichtbare sehen. In: Haupt, Sabine / Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Wien, New York, Springer, 2006, S. 7–12.
- Heep, Hartmut (ed.): Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth. New York; Washington, D. C./Baltimore; Bern; Frankfurt am Main; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Lang 2001
- Heinz, Jutta: Rollenlyrik im *Buch der Bilder*. Zum Verwandlungspotential einer unterschätzten lyrischen Form. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 2008, Bd. 29, S. 168–192.
- Heller, Erich: Drei Dichter in Venedig (Goethe, Nietzsche, Rilke). Anmerkungen über die Dekadenz. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1989/90, Heft 16/17
- Henley, Grant H.: Aus der Fülle des Herzens: Rilke's biblical poetry in the *Neue Gedichte, anderer Teil*. In: Neophilologus Vol. 84, 2000, No. 4
- Henne, Helmut: Sprachliche Spur der Moderne: in Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2010
- Herzmann, Herbert; Ridley, Hugh (Hrsg.): Rilke und der Wandel in der Sensibilität. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1990
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Düsseldorf: Bagel 1962
- Hickethier, Knut: Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären. In: Geschichte und Gesellschaft, Jan. - Mar., 1999, 25. Jahrg., H. 1, S. 146–171.
- Hiebel, Hans H.: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil I (1900-1945). Würzburg: Königshausen & Neumann 2005

- Himmel, Hellmuth: Rilke und Sappho. In: Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Rüdiger Görner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987
- Hlukhovyh, Adrianna: „...wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse...“. Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007
- Hoffmann, Torsten: Rilke als Redner. Publikumskommunikation und Kunstvermittlung in den Vorträgen „Moderne Lyrik“ (1898) und „Vom Werke Auguste Rodins“ (1905/1907). In: Zeitschrift für Germanistik, 2010, Neue Folge, Vol. 20, No. 3 (2010)
- Hoffmann, Torsten: Frei schwimmen. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 34 (2018), S. 58–74.
- Holly, Werner: Textualität – Visualität. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik. 2013, Volume 41, Heft 1, S. 1–7.
- Holthusen, Hans-Egon: Rainer Maria Rilke. 26. Auflage. Hamburg: Rowohlt 1992
- Homann, Renate: Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999
- Horváth Géza: Egy költő (magán)vallomásai. Rilke levelei magyarul. In: Vigilia - 80. évf. 12. sz. (2015. december), S. 956–960.
- Höhler, Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes. München: Wilhelm Fink 1979
- Huber, Ute: Blicke. Optische Wahrnehmung und Perspektive in Rilkes mittlerer Schaffensperiode. (Manuskript, Diplomarbeit), Wien, 2012
- Hühn, Peter und Schönert, Jörg: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica. Vol. 34, No. 3/4 (2002), S. 287–305.
- Hühn, Peter und Schönert, Jörg: Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse. In: Schönert, Jörg; Hühn, Peter; Stein, Malte: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2007, S. 311–336.
- Hühn, Peter: Rainer Maria Rilke: „Requiem“. In: Schönert, Jörg; Hühn, Peter; Stein, Malte: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2007, S. 209–226.
- Hühn, Peter: Geschichten in Gedichten. In: Bleumer, Hartmut; Emmelius, Caroline (Hg.): Lyrische Narrationen - Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Berlin / New York: de Gruyter, 2011, S. 79–101.
- Imhof, Heinrich: Rilkes „Gott“. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1983
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1976
- Jaeger, Stefan: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München: Fink 2001
- Jacobs, Angelika: Vom Symbolismus zur „Stimmung“. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 25, 2004

- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. I. München: Fink 1977
- Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972
- Junyk, Ihor: "A Fragment from Another Context". *Modernist Classicism and the Urban Uncanny in Rainer Maria Rilke*. In: *Comparative Literature*, Summer 2010, Vol. 62, No. 3, Duke University Press
- Juhász Anikó: A Cézanne-hatás néhány vetülete Rilke költészetében. In: *Tiszatáj*, 57. évf. 2003/10, S. 71–83.
- Kabdebó Lóránt: Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez: Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján. In: *Literatura*, 1993/1
- Kahl, Michael: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1999
- Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Band II. Von Heine bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1996
- Kallan, Paul: *Die Semantik der metaphorischen Welt. In Bezug auf die Schriften Paul Ricoeurs*. Peter Lang, 2009
- Kanter, Heike: *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*. Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich Verlag, 2016
- Käuser, Andreas: Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 68. Jahrgang, 1994, Heft 3. S. 409–428.
- Kassner, Rudolf: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926-1956*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen: Neske 1976
- Kimmich, Dorothee: Vom „Hineinschneiden der Dinge in den Raum“ oder: Warum ein marokkanischer Basar ein Gedicht ist. Bemerkungen zu einer Raum-Poetik bei Hofmannsthal. In: *George-Jahrbuch*, 2012, Volume 9: Issue 1, S. 179–196.
- Klieneberger, H. R.: Rilke's „Elendsfiguren“ and the Romantic Tradition. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 21, 1988
- Klima, Hannah Milena: *Rainer Maria Rilkes Kunstmetaphysik*. Stuttgart: Metzler 2018
- Klimek, Sonja: Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten. In: Hillebrandt, Claudia; Klimek, Sonja; Müller, Ralph; Zymner, Rüdiger (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* De Gruyter, 2018
- Klinger, Kurt: Rilke und die Fremdheit der Welt. In: Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*. München: Iudicium 2000, S.10–24.
- Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos. Eine Analyse der Werkgeschichte Rainer Maria Rilkes*. Berlin: Dunkler & Humblot, 2003

- Knape, Joachim: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes. In: Knape, Joachim (Hrsg): Bildrhetorik. Baden-Baden: Koemer 2007, S. 9–34.
- Knoop, Christine A.: „Und fast ein Mädchen wars“. Zur Darstellbarkeit von Inspiration bei Rainer Maria Rilke. In: In: The German Quarterly 85.3 (Summer 2012), S. 253–274.
- Knoop, Christine A.: Empirische Zugänge zur Erforschung sprachlicher Rhythmen in der Literatur. In: Nicklas, Pascal (Hg): Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, S. 58–76.
- Koch, Manfred: „Mnemotechnik des Schönen“. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen: Niemeyer 1988
- Koch, Manfred: Der Gott des innersten Gefühls. Zu Rilkes ästhetischer Theologie. In: Der Deutschunterricht. Jg. L, Heft 5, 1998
- Koch, Michael L.: Rilke's Early Angels' Connections to Corporeality and Language. In: German Life & Letters; Oct. 2012, Vol. 65 Issue 4, S. 439–456.
- Koch, Reinhard: Bild und Text in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* In: Colloquia Germanica, 1993, Vol. 26, No. 3 (1993), S. 245–272.
- Koplowitz-Breier, Anat: Rilke's and Goldberg's Prodigal Son. Two modern interpretations of a Christian theme. In: Neohelicon, Volume 38 (2011), Issue 1, S. 85–99.
- Koplowitz-Breier, Anat: Biblical/modern intergenerational conflict: four modern German poets on "Abishag the Shunammite". In: Neohelicon, Volume 42 (2015) S. 585–602.
- Kopp, Michaela: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Frankfurt am Main; Berlin u.a.: Lang 1999
- Korte, Hermann: Bildlichkeit. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutsche Taschenbuch Verlag 2003, S. 257–271.
- Köhnen, Ralph: Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bielefeld: Aisthesis 1995
- Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens München: Wilhelm Fink, 2009
- Kraxenberger, Maria: Klang und Emotionsperzeption in Gedichten. Drei empirische Beispielstudien. In: Nicklas, Pascal (Hg): Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, S. 17–34.
- Krämer, Ulrich: „... das Grenzenlose in ein Bild zu fassen. Gottesgedanke und künstlerisches Bekenntnis in Schönbergs "Moses und Aron". Die Musikforschung, 70. Jahrg., H. 4 (2017), S. 336–358.
- Kraus, Wolfgang: Identität als Narration. Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. Colloquium vom 22. 4. 1999 In: <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>
- Krießbach, Martina: Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen. Frankfurt am Main; Bern; New York; Nancy; Peter Lang 1984

Krummacher, Hans-Henrik: Das „als ob“ in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke. Köln; Graz: Böhlau 1965

Kulcsár-Szabó, Ernő: Mérték és hangzás. Az orfikus tárgyiasság Rilke kései lírájában. In: Orpheus, 12. évf. (1991) 2–3. sz., 152–169.

Kulcsár-Szabó, Ernő: Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége. In: Irodalomtörténet, 24/74. évf. (1993) 1-2. sz., 39–65.

Kulcsár-Szabó, Zoltán: Esztétikai identifikáció, szublimáció, katarzis. In: Jelenkor, 43. évf. (2000), 12. sz., 1234–1247.

Kulcsár-Szabó, Zoltán: Reading the Lyrical “Self”. In: Transcultural Studies, Band 15, Ausgabe 1, 2019. [<https://doi.org/10.1163/23751606-01501005>]

Kunisch, Hermann: Rainer Marie Rilke. Dasein und Dichtung. Berlin: Duncker & Humblot 1975

Kunz, Marcel: Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes. Bonn: Bouvier 1970

Kurbjuhn, Charlotte: Vom physiognomischen Fragment zum Röntgenatlas. Invasive Visualität, bildgebende Verfahren und Subjektkonstituierung bei Thomas Mann, M. Blecher, Thomas Kling und Durs Grünbein. In: KulturPoetik, 2016, Bd. 16, H. 2, S. 227–252.

Kurdi, Imre: Ágnes Nemes Nagy und Rilke. Ein Kapitel ungarischer Rilke-Rezeption. In: Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten. Hrsg. von Ferenc Szász. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem 1994

Kuschel, Karl-Josef: „Gott von Mohammed her fühlen“. Rilkes Islam-Erfahrung und ihre Bedeutung für den religionstheologischen Diskurs der Zukunft. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 24/2002, S. 67–94.

Laermann, Klaus: „Oder daß ein Tier, / ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch.“ Überlegungen zum Blick der Tiere in einigen Gedichten Rilkes. In: Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000

Lamping, Dieter; Engel, Manfred (Hrsg.): Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 1999

Lamping, Dieter: Schönheit und Schmerz. Aporien literarischer Darstellung von Schmerzen bei Sophokles, Rilke und Brodkey. In: KulturPoetik, 2003, Bd. 3, H. 2, S. 192–206.

Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016

Landwehr, Margarete: Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality. In: College Literature, Summer, 2002, Vol. 29, No. 3, Literature and the Visual Arts, The Johns Hopkins University Press, S.1–16. [<http://www.jstor.com/stable/25112655>]

Langenberg-Pelzer, Gerit: Rainer Maria Rilkes ‚Neue Gedichte‘. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992

Lavagetto, Andreina: Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz. In: Studi Germanici, Volume: 10

/ 2016

Lee, Youngnam: Rainer Maria Rilke. Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus. Osnabrück: Der andere Verlag 2002

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: ÖBV, 1990

Le Rider, Jaques: Rilke et Cézanne. La poésie a l' école de la couleur. In: Rilke - ein europäischer Dichter aus Prag. Hrsg. von Peter Demetz, Joachim W. Storck, Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen und Naumann 1998

Leppmann, Wolfgang: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern und München 1981

Lorenzer, Alfred: Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik. Frankfurt am Main: Fischer 1984 Lorenzer, Alfred: Vorwort des Herausgebers. In: Alfred Lorenzer (Hrsg.): Kultur-Analysen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 7–9.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag 1972

Lösener, Hans: Subjektivierung und Artikulation. Zum Begriff des lyrischen Ichs. In: Jutta Schlich und Sandra Mehrfort (Hgg.): Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770-2006). Heidelberg: Winter 2006. S. 1–17.

Löwenstein, Sascha: Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906). Würzburg: Königshausen & Neumann 2004

Lőrincz, Csongor: Kultúrtechnikák és a dologiség jelentéstana. In: Filológiai Közönlöny, 50. évf. 3-4. sz. / 2004, S. 187–207.

Luban-Plozza, Boris: Musik und Psyche. Aphorismatischer Versuch eines Zuganges. In: Heidelberger Jahrbücher, 1979, S. 7–25.

Lurz, John: Medium Thickness. Phenomenology, Plasticity, and the Future of Form. In: Criticism, Volume 61, Number 2, Spring 2019, S. 147–166.

Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 1991

Malay, Michael: The Figure of the Animal in Modern and Contemporary Poetry. In: Palgrave Studies in Animals and Literature, 2018. In: (https://doi.org/10.1007/978-3-319-70666-5_1)

Malkani, Fabrice: Le pouvoir de la musique selon Rilke. In: Germanica, 36 / 2005, S. 11-29 [<https://doi.org/10.4000/germanica.1510>]

Man, Paul de: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988

Martens, Wolfgang: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus. 2. unveränderte Auflage. Köln; Wien: Böhlau 1976

Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart: Kröner 1991

- Mason, Eudo C.: Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964
- Matt, Peter von: Zu Rainer Maria Rilkes Gedicht „Eine Sibylle“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie*. Einunddreißigster Band, Insel Verlag, 2007 [<http://www.planetlyrik.de/peter-von-matt-zu-rainer-maria-rilkes-gedicht-eine-sibylle/2020/07/>]
- Mayer, Gerhart: Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung. Bonn: Bouvier 1960
- Mergenthaler, Volker: Sehen schreiben - Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel. Tübingen: Niemeyer, 2002
- Meyer, Theo: Nietzsche als Paradigma der Moderne. In: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Band 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994
- Michel, Aliandre: Farberlebnisse in der Moderne. Die Thematisierung der Farbe in der Lyrik Rainer Maria Rilkes und Georg Trakls. In: DIAL, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2017
- Michaud, Stéphane: Lyrik als Verdichtung und Transparenz. Zur Rezeption von Yves Bonnefoy und Michel Deguy in Deutschland. In: *arcadia*, Volume 46, Issue 1, 2011, S. 177–198.
- Missfelder, Jan-Friedrich: Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 2012, 38. Jahrg., H. 1, S. 21–47.
- Mittenzwei, Ingrid: „Immerhin ein Daseinsentwurf“. Zum thematischen Zusammenhang in Rilkes Dichtung. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochsifts*, Tübingen: 1976
- Mohnkern, Ansgar: Bestand, Wiederholung, Weiß. Rilkes Heilsgeschichte des Dings. In *German Quarterly*, Winter 2014; 87, 1, 17–32.
- Mühl, Klaus: „Verwandlung“ im Werk Rilkes. Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien. Nürnberg: Hans Carl 1981
- Müller, Wolfgang G.: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim: Hain 1971
- Müller, Wolfgang G.: Der Weg vom Symbolismus zum Deutschen und Anglo-Amerikanischen Dinggedicht des Beginnenden Zwanzigsten Jahrhunderts. In: *Neophilologus*, 58, 1974, S. 157–179.
- Müller, Wolfgang G.: Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler 1999
- Müller, Wolfgang G.: *Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil*. In: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004
- Müller, Wolfgang G.: Die Sprache der Lyrik. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte 2., erweiterte Auflage*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 84–92.
- Naumann, Helmut: Studien zu Rilkes frühem Werk. Rheinfelden; Berlin: Schäuble 1991

- Naumann, Helmut: Rainer Maria Rilke. Stufen seines Werkes. Rheinfelden; Berlin: Schäuble 1995
- Naumann, Barbara (Hrsg.): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte. München: Fink 1993
- Nelson, Erika M.: Reading Rilke's Orphic Identity. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang 2005
- Neumann, Gerhard: Rilkes Dinggedicht. In: Poesie als Auftrag, Festschrift für Alexander Bormann; Würzburg: Königshausen & Neumann 2001
- Neymeyr, Barbara: Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke: von seinem Gedicht ‚Orpheus. Eurydike. Hermes‘ bis zu den ‚Sonetten an Orpheus‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 118, 1999, Sonderheft
- Nicklas, Pascal (Hrsg.): Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019
- Niesyto, Horst und Marotzki, Winfried (Hrsg.): Visuelle Methoden in der Forschung. In: Medienpädagogik, Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung. Themenheft Nr. 9. 2004, S. 1–6.
- Nicklas, Pascal: Einleitung - Modellbildung und Methoden des Künstevergleichs: Literatur und Musik. In: Nicklas, Pascal (Hg): Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, S. 1–16.
- Nünning, Vera: Erzählen und Identität. Die Bedeutung des Erzählens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie und Psychologie. In: Kultur - Wissen – Narration, (2013), S. 145–169.
- Oesterle, Günter: Der Tanz als "untergeordnete Kunst" oder als "Zentrum" und Erneuerer aller Künste. Zu einer kontroversen Konstellation in der Romantik. In: Athenäum 25 (2015), S. 17–40.
- Oppenheimer, Paul: Rilke, Einstein, Freud and the Orpheus Mystery. In: Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. München: Iudicium 2000, S. 49–57.
- Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala“. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat 2003
- Orosz, Magdolna: »Gebirge, Gestein, Wildnis, Un-Weg«. Raumwahrnehmung und Transzendenzerfahrung in Rainer Maria Rilkes Capreser Gedichten. In: Norbert Fischer (Hg.): Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Meiner Felix Verlag 2014, S. 175–199.
- Orosz, Magdolna: Textwelten – Weltentwürfe. Österreichische Literatur in Wendezeiten. Praesens Verlag 2021
- Owen, Ruth J.: The Body as Art in Early-Twentieth-Century German Poetry. In: Monatshefte, Winter, 2004, Vol. 96, No. 4, S. 503–520.
- Paek, In-Ok: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten. Konstanz: Hartung-Gorre 1996

- Pagni, Andrea: Rilke um 1900: Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Nürnberg: Carl 1984
- Paine, Jeffery M.: Rainer Maria Rilke. The Evolution of a Poet. In: The Wilson Quarterly, Spring, 1986, Vol. 10, No. 2., S. 148–162.
- Pantheil, Hans W.: Materialien zu Rainer Maria Rilkes Tod. Miscellen zur Rezeption seines Werkes der Jahre 1926-1928. Bonn: Bouvier 1982
- Park, Jinhyung: Rainer Maria Rilkes Selbstwertung in buddhistischer Sicht. Ein literatur- und religionswissenschaftlicher Beitrag zu einem neuen Rilke-Verständnis. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1990
- Park, MiRi: Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes. („Auguste Rodin“, „Briefe über Cézanne“, „Neue Gedichte“). München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2008
- Pasewalck, Silke: „Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin; New York: Walter de Gruyter 2002
- Peper, August: Franz von Assisi - der unvergleichliche Heilige Rilkes. Eine Interpretation des Gedichtes *Die Heiligen*. In: Korrespondenzen. Hrsg. von Rudi Schweikert in Zusammenarbeit mit Susanne Schmidt. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999
- Perlwitz, Ronald: Philosophie. In: Rilke – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg) von Manfred Engel. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004
- Pesendorfer, Simone: „Dein allererstes Wort war: Licht: / da ward die Zeit.“ Rilkes *Stunden-Buch* im Licht der biblischen Urgeschichte Genesis 1–11. Diplomarbeit. Wien, 2014.
- Petermann, Susanne: Rilke, Roses, and the Inner Life. In: Jung Journal: Culture & Psyche, Vol. 5, No. 4, 2011, S. 22–27.
- Phelan, Antony: „Gesicht aus Aussehen“. Rilke, Cézanne, Merleau-Ponty. In: Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. München: Iudicium 2000, S. 135–154.
- Philipowski, Katharina: Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 2008, 130 /1, S. 62–81.
- Paine, Jeffery M: Rainer Maria Rilke: The Evolution of a Poet. In: The Wilson quarterly (Washington). (1986) S. 148–162.
- Polledri, Elena: Rainer Maria Rilke. Ein Essayist? In: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. 2010, Vol. 74 Issue 1
- Por, Peter: Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichte“. Heidelberg: Winter 1997
- Pór, Péter: Az átváltozott Piéta. Rilke és Pilinszky. In: Alföld - 49. évf. 12. sz. (1998. december) 90–95.

- Pór, Péter: Bevezetés Rilke olvasásába (Györffy Miklós fordítása). In: *Holmi* 18. évf. 4. sz. (2006. április) 476–493.
- Prater, Donald A.: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. Aus dem Englischen von Fred Wagner. München; Wien: Carl Hanser 1986
- Previšić, Boris: Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. In: Nicola Gess, Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017, S. 39–54.
- Protassow, Steffi: „Träger Traum“ vom „großen Weg“. Der Gedichtzyklus "Derevenskie očerki" (1859) von Aleksej Apuchtin zwischen Stillstand und Bewegung. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Vol. 60, No. 1 (2001), S. 123–149.
- Radnóti Sándor: „Du mußt“. Megjegyzések egy örökzöld költeményhez. *Alföld*, 63. évf., 1. sz. (2012), S. 85–90.
- Reynolds, Nicholas: Echoes of the Absolute. Rainer Maria Rilke's „Buch der Bilder“. In: *Studia austriaca*, XXIV (2016), S. 109–130.
- Requadt, Paul: Rilkes Venedigdichtung. In: *Rilke in neuer Sicht*. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer 1971
- Rilke Gesellschaft (Hrsg.): *Rilke und Venedig. Rilke und Schweden*. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 16/17, 1989/90. Sigmaringen: Thorbecke 1990
- Rimbach, Guenther C.: Zum Begriff der Äquivalenz im Werke Rilkes und zur Entsprechung zwischen den Künsten in der Poetik der Moderne. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 15, Numbers 3/4, 1982
- Ritter, Ina: *Die Epiphanie des Augenblicks. Wahrnehmung und Projektion bei Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009
- Rolleston, James: *Rilke in transition. An exploration of his earliest poetry*. New Haven: Yale Univ. Press 1970
- Rösch, Perdita: *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. München: Wilhelm Fink 2009
- Rudek, Christof: *Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte 2.*, erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016
- Ruffini, Roland: *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*. 2. Auflage. Lübeck und Marburg: Der Andere 2006
- Ryan, Judith: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*. München: Winkler 1972
- Ryan, Judith: *Creative Subjectivity in Rilke and Valéry*. In: *Comparative Literature*, Winter, 1973, Vol. 25, No. 1, S. 1–16.
- Ryan, Judith: *The Intertextual Maze. Rilke's "Der Turm" and His Relation to Aestheticism* In: *Comparative Literature Studies*, 1993, Vol. 30, No. 1 (1993), S. 69–82.

Ryan, Judith: Rilke, Modernism and Poetic Tradition. Cambridge: University Press 1999

Ryan, Judith. „Du, der ichs nicht sage...“. Lyrisches und sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906-1911. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 31 (2012), S. 189–200.

Ryan, Judith: Rilkes Gedicht „Der Geist Ariel“ und die Problematik des Bezugs. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd.33 (2016), S. 177–184.

Sayed, Aron ‚Erzählte‘ Musik in der Gegenwartsliteratur. Untersuchungen zu Treichel, Krausser, Meißner und Goetz. Inaugural-Dissertation.: Hamburg 2013

Schauder, Silke: Weiblichkeit im Werden. Zu den *Mädchengedichten* Rilkes und der *Geburt der Venus*. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 33 (2016) S. 79–88.

Schellenberg-Diederich, Erika: Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006

Schestag, Thomas: versi-. In: Gedichte von Rainer Maria Rilke. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart: Reclam 1999

Schmeling, Manfred und Schmitz-Emans, Monika unter Mitarbeit von Eckel, Winfried (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999

Schmidt, Gunnar: Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand. Bielefeld: transcript Verlag 2009

Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Schmeling, Manfred und Schmitz-Emans, Monika unter Mitarbeit von Eckel, Winfried (Hrsg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 999, S. 17–34.

Schmitt, Gerhard: Rilkes Lied vom Meer - ein Ding aus Angst. In: Wirkendes Wort, 2/2002, S. 218–229.

Schnettler, Bernt and Baer, Alejandro: Perspektiven einer Visuellen Soziologie. Schlaglichter und blinde Flecken einer aktuellen soziologischen Debatte. In: Soziale Welt, 2013, 64. Jahrg., H. 1/2, Visuelle Soziologie (2013), S. 7–15.

Schnitzler, Günter: Zyklische Prinzipien in Dichtung und Musik am Beispiel von Heines »Lyrischem Intermezzo« und Schumanns »Dichterliebe«. In: Herwig, Henriette / Kalisch, Volker / Kortländer, Bernd / Kruse, Joseph A. / Witte, Bernd (Hrsg.): Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Stuttgart: Metzler 2007

Schönert, Jörg / Hühn, Peter / Stein, Malte: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. München: Walter de Gruyter Verlag 2007

Schultz, Hartwig: Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten. München: Carl Hanser Verlag 1970

Schuster, Jörg: Erfundene Evidenz. Rilkes *Neue Gedichte*. In: „Historische Gedächtnisse sind Palimpseste“. Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies. Hrsg. von Roland S. Kamzelak. Paderborn: mentis 2001

Schwanke, Johannes: "Wir steigen in die wiegenden Gerüste" – Rilkes Theologie am Rande des Christentums. In: *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 55(4) November 2013, S. 511–525.

Schwarz, Egon: *Das verschluckte Schluchzen. Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972

Schweikert, Rudi (Hrsg.): *Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen - Rilke und das moderne Selbstverständnis*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel 2002

Schwerte, Hans: Ein Hinweis Rilkes auf das „religiös sein“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 1, No. 4 (1948), S. 345–351.

Scott, Clive: A Theme and a Form: Leda and the Swan and the Sonnet. In: *The Modern Language Review*, Jan. 1979, Vol. 74, No. 1 (Jan., 1979), S. 1–11.

Simon, Tina: *Rilke als Leser: Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges.*- Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2001

Simon, Walter: Zu Rilkes Sonett *Römische Fontäne*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Heft 18, 1991, S. 95–110.

Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin*. Köln; Graz: Böhlau 1957

Singh, Rosy: *Rilke, Rodin und Cézanne. Die Subjektivität in den Repräsentationen von Buddha*. In: Braungart, Wolfgang, Köhler, Helena (Hrsg.): *Subjekt und Subjektivität 1800/1900*. München: Iudicium 2015

Solbrig, Ingeborg H. / Storck, Joachim W. (Hrsg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975

Solbrig, Ingeborg H. / Storck, Joachim W. (Hrsg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Zwieter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976

Sorenson, Alexander: „Mit trauervollem Blick“. The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's „Orpheus. Eurydike. Hermes“ and „Pietà“. In: *The German Quarterly*, 2015, Vol. 88, No. 4, S. 451–472.

Spitzmüller, Jürgen: *Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skripturaler Sichtbarkeit*. In: Deppermann, Arnulf; Linke, Angelika: *Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/NewYork: de Gruyter, (2010). 97–126.

Spörl, Uwe: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn; München [u.a.]: Schöningh 1997

Stahl, August: Das Sein im „angelischen Raum“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 89 (1970), H. 4

Stahl, August: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. Unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München: Winkler 1978

Stahl, August: Zu einigen, auch frühen Bildgedichten Rilkes. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 15, Numbers 3/4, 1982, S. 317–335.

Stegbauer, Hanna: *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006

Steiner, Jacob: Die Thematik des Worts im dichterischen Werk Rilkes. In: *Neophilologus*, volume 46, (1962) S. 287–308.

Steiner, Uwe C.: *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996

Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*. München: Iudicium 2000

Stewart, Corbet: Rilke's Cycle „Die Parke“. In: *The Modern Language Review*, Vol. 61, No. 2 (1966), S. 238–249.

Stieg, Gerald: Die Mythisierung des Eros. In: Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*. München: Iudicium 2000, S. 38–48.

Storck, Joachim W.: *Emanzipatorische Aspekte im Werk und Leben Rilkes*. In: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975

Störmer, Fabian: „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. Rilkes Poetik des Erblindens. In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000

Straub, Jürgen: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen? Prinzipien und Perspektiven einer Psychologie des Homo narrator. In: Strohmaier, Alexandra: *Kultur - Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 75–144.

Strelka, Joseph: *Rilke Benn Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik*. Wien (u.a.): Forum 1960

Szász, Ferenc (Hrsg.): *Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten. Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft 1993 in Budapest*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem 1994 (Budapester Beiträge zur Germanistik 26)

Szász, Ferenc: „Változtasd meg az élted!“ – Igen, de hogyan? Értjük vagy félreértjük Rilke Apollón-szonettjét? In: *Holmi*, 7. évf. 12. sz. (1995. december) 1741–1748.

Szegedy-Maszák, Mihály: *Az értelmezés történetisége*. Pécs: Pannonia Könyvek, 2006

Szendi, Zoltán: An der Schwelle zweier Epochen: Tradition und Revolte in der Lyrik Rilkes (*Buch der Bilder, Neue Gedichte*). In: *Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2000 / 1-2*. Hrsg. von Anton Schwob. Wien: Verlag Edition Praesens, 2001, S. 175–185.

Szendi, Zoltán: Zu den ästhetischen Wandlungen Rainer Maria Rilkes und Alexandr Bloks. Zwei Paradigmen in der Lyrik der Jahrhundertwende. In: *Wien und St. Petersburg um die*

Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg (1999/2000). Bd. 4/1. St. Petersburg: Verlag Peterburg. XXI VEK, 2001, S. 140–152.

Szendi, Zoltán: „...der Gestirne stiller Mittelpunkt“. Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: „swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch“. Festschrift für Vizkelety zum 70. Geburtstag. Hrsg. von László Jónácsik und Márta Nagy in Zusammenarbeit mit Edit Madas und Gábor Sarbak. Piliscsaba–Budapest: Katholische Universität Péter Pázmány, Philosophische Fakultät, 2001, (= ABROGANS. Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Katholischen Universität Péter Pázmány, 1; = BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK. Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Loránd-Eötvös-Universität, 37), S. 365–371.

Szendi, Zoltán: Formen der Perspektivierung in drei Sonetten aus dem „Kathedralen-Zyklus“ Rilkes. In: Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Konferenz 25–26. Oktober 2001. Hrsg. von Mária Barota, Petra Szatmári, József Tóth, Anikó Zsigmond. = Acta Germanistica Savariensia, Bd. VII. Szombathely, 2002, S. 233–241.

Szendi, Zoltán: Versachlichung und Poetisierung bei Lenau und Rilke. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Wien, Jg. XXXIII / 2002, 2. Halbband, S. 205–214.

Szendi, Zoltán: Ritter, Mädchen, Dichter – in doppelter Perspektivierung in dem „Buch der Bilder“ Rilkes. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): Textualität und Rhetorizität. Debrecener Studien zur Literatur. Bd. 10. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2003, S. 113–126.

Szendi, Zoltán: Antike Motive in der Lyrik Rilkes. Das Liebestod-Motiv. In: Germanistik im Kontaktraum Europa II. Beiträge zur Literatur. Symposium, Ljubljana, 17–20. April 2002. Hrsg. von Mira Miladinović Zalaznik. Ljubljana 2003, S. 377–396.

Szendi, Zoltán: „Dunkel vor dem klaren Ausgang“. Umdeutung des Liebestod-Motivs in Rilkes Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*. In: Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für George Guțu. Hrsg. von Anton Schwob, Stefan Sienerth und Andrei Corbea-Hoisie. München: IKGS Verlag, 2004, S. 189–199.

Szendi, Zoltán: Venedig in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Ernő Kulcsár Szabó/ Károly Manherz/ Magdolna Orosz: „das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag. Berlin/ Budapest: Humboldt Universität, 2004. (Berliner Beiträge zur Hungarologie, Bd. 14/ Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 43.), S. 202–214.

Szendi, Zoltán: „Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe“. Drei Gedichtparadigmen der Daseinsdeutungen in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Edward Bialek und Jacek Rzeszutnik. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2004. S. 123–136.

Szendi, Zoltán: Irre, Bettler und ihr Verwandter. Zu einem Motivkomplex in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Jahrbuch der Ungarischen Germanistik 2004. Hrsg. Von Orosz Magdolna und Terrance Albrecht. Budapest / Bonn: Gondolat Kiadói Kör, 2005. S. 90–98.

Szendi, Zoltán: Komplementäre Daseinserfahrungen in *Das Buch der Bilder* Rainer Maria Rilkes. In: Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Beiträge der internationalen Konferenz 6.-7. november 2003. Hrsg. von József Tóth = Acta Germanistica Savariensia, Bd. IX Szombathely–Wien: Praesens, 2005, S. 305–312.

Szendi, Zoltán: Zykluskompositionen in der Lyrik Rilkes. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): *Ideologie der Form*. Debrecener Studien zur Literatur 12. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2006, S. 73–87.

Szendi, Zoltán: „Stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker“. Die Macht der Verwandlung – das reflektierte Kunstwerk und Dichterbild in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: *Die Wege und die Begegnungen*. Festschrift für Károly Csúri zum 60. zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Géza Horváth und Attila Bombitz. Budapest: Gondolat, 2006, S. 137–150.

Szendi, Zoltán: Die Perspektivierung in den flandrischen Gedichten Rainer Maria Rilkes. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. 27/ 28, 2006/2007. „Ich fand alle Wege“. 100 Jahre Stundenbuch / Rilke in Flandern. Hrsg. von Rudi Schweikert. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2007, S. 126–140.

Szendi, Zoltán: Zum Rollenspiel in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. Die *Stimmen* aus dem „Buch der Bilder“. In: *Pécser Studien zur Germanistik 2*. Hrsg. Von Horst Lambrecht und Lehel Sata. Wien: Praesens Verlag, 2007, S. 117–132.

Szendi, Zoltán: Drei Gestalten aus dem Alten Testament in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Szabolcs János-Szatmári (Hrsg.): *Germanistik ohne Grenzen*. Studien aus dem Bereich der Germanistik. Bd. 1. Klausenburg–Großwardein: Partium Verlag, 2007, S. 209–220.

Szendi, Zoltán: Paradigmatische Prophetenschicksale in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: *Germanistische Mitteilungen*. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur. Brüssel, Heft 67 / 2008, S. 158–171.

Szendi, Zoltán: „So erschrocken, wie sie nie erschrecken“. Apokalypse in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Noémi Kordics (Hrsg.): *Wissenschaften im Dialog*. Studien aus dem Bereich der Germanistik. Bd. 2. Klausenburg–Großwardein: Partium Verlag 2008, S. 131–142.

Szendi, Zoltán: Formen der Daseinsdynamik in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Bernáth, Árpád / Horváth, Géza / Fenyves, Miklós (Hrsg.): *Germanistik an der Szegeder Universität*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2008, S. 131–150.

Szendi, Zoltán: Berufung, Verzweiflung und Vergewisserung der Erwähltheit. Zu Rilkes Prophetengestalten. In: *Konnte Rilke Rad fahren? Die Faszination des Biographischen in der deutschen Literatur*. Gedenkschrift für Ferenc Szász. Hrsg. von Imre Kurdi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, S. 165–177.

Szendi, Zoltán: Aufbruchs- und Einsamkeitspathos in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Željko Uvanović (Hg.): *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit „Fremdem“*. Vlado Obad zum 60. Geburtstag. Osijek: Philosophische Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität, 2010, S. 126–137.

Szendi, Zoltán: Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. Wien: Praesens Verlag, 2010

Szendi, Zoltán: Buddha und Mohammed als neue Gestalten der Epiphanie in der Lyrik Rilkes. In: *West-östliche Begegnung*. Festschrift für Hans-Günther Schwarz von seinen Freunden und Kollegen. Hrsg. von Jane V. Curran, Julia Pörtner. München: Iudicium Verlag, 2010, S. 143–153.

Szendi, Zoltán: Narrativität und motivische Verkettung in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: András F. Balogh u. Péter Varga: „das Leben in der Poesie“. Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. Budapest 2011, (Budapester Beiträge zur Germanistik 57), S. 185–195.

Szendi, Zoltán: „Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat“. Bangnis als Kehrseite des heuristischen Welterlebnisses im Werk Rilkes. In: Dietmar Goltschnigg (Hrsg.): Angst. Lähmender Stillstand und Motor des Fortschritts. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2012, S. 375–383.

Szendi, Zoltán: Die Kunst der Transformation. Zur Inspiration der bildenden Kunst in der Lyrik Rilkes. In: Inspirationen. Künste im Wechselspiel. Hrsg. von Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz. Budapest: L' Harmattan Kiadó, 2012, S. 40–49.

Szendi, Zoltán: Zur Gefühlsrhetorik in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Kristian Donko, Neva Šlibar (Hrsg.): Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske Fakultete, 2012, S. 117–125.

Szendi, Zoltán: Das Meeresmotiv in der Lyrik Rilkes. In: Schwarz, Hans-Günther / Gutiérrez de Wienken, Geraldine / Hepp, Frieder (Hrsg.): Schiffbrüche und Idyllen Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West. München: Iudicium, 2014, S. 162–170.

Szendi, Zoltán: Wiederholungspoetik in der Lyrik Rilkes. In: Károly Csúri / Joachim Jacob (Hgg.): Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015, S. 337–347.

Szendi, Zoltán: Mythos als Inspiration in der Lyrik Rilkes. In: Inspirationen II. Aufsätze zu Literatur und Kunst. Hrsg. von József Fülöp, Szilvia Ritz. Budapest: Gáspár-Károli-Universität der Reformierten Kirche; L' Harmattan Kiadó, 2015, S. 112–121.

Szendi, Zoltán: Identitätsstiftende poetische Gesten in der Lyrik von Rainer Maria Rilke. In: Penka Angelova, Manfred Müller (Hrsg.): Identitäten. Erinnerunges 20. Jahrhundert. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2015, S. 171–182.

Szendi, Zoltán: Die visuelle Erfahrung. Zu den Frauengestalten Rilkes. In: Bombitz, Attila / Jacob, Joachim (Hg.): Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri. Wien: Praesens, 2018, S. 99–108.

Szendi, Zoltán: A lét mozgásformái Rilke lírájában. In: Filológiai Közlöny 2019/3., LXV. évf., Budapest: Gondolat, 2019, 50–66.

Szendi, Zoltán: Ariels Freiheit. Freiheitsdrang und Einsamkeitspathos in der Lyrik Rilkes. In: Rainer Hillenbrand, Zoltán Szendi (Hg.): Geistesfreiheit. Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung (Pécsér Studien zur Germanistik 9). Wien: Praesens Verlag, 2020, S. 217–226.

Szendi, Zoltán: Klang, Rhythmus und Textsemantik in der modernen Lyrik (Fallbeispiele). In: Inspirationen - IV Klänge. Hrsg. von Anita Czeglédy – József Fülöp – Géza Horváth. Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn. Budapest; Paris: L'Harmattan Verlag, 2020, S. 91–107.

- Szendi, Zoltán: Frauengestalten, Frauenrollen aus dem Alten Testament in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: Leyla Coşan, Mehmet Tahir Öncü (Hrsg.): Jüdische Lebenswelten im Diskurs. Berlin: Logos Verlag: 2021, S. 57–69.
- Swales, Martin: Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In: Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.): Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. von. München: Iudicium 2000, S. 155–164.
- Sword, Helen: Leda and the Modernists. In: Modern Language Association, Vol. 107, No. 2 (Mar. 1992), S. 305–318.
- Takács, Miklós: Mária és az angyal. Újraírás és újramondás Rainer Maria Rilke Krisztus születése című versében. In: Új Hegyvidék. 2008. 1-4. sz. S. 157–165.
- Theele, Ivo: Frauengestalten. Inszenierte Weiblichkeit in Rainer Maria Rilkes Frühwerk. Berlin: Weidler Verlag, 2015
- Thomka, Beáta: Narratívák 1. Képelemzés. Budapest: Kijárat Kiadó 1998
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München: Fink 1977
- Tubach, Frederic C.: The Image of the Hand in Rilke's Poetry. In: PMLA, Jun, 1961, Vol. 76, No. 3. S. 240–246. [<http://www.jstor.com/stable/460355>]
- Thum, Reinhard: "The Medieval City". A Motif in Rilke's "Neuen Gedichten". In: Colloquia Germanica, 1982, Vol. 15, No. 4. S. 331–344. [<https://www.jstor.org/stable/23980116>]
- Unglaub, Erich: Rilke-Arbeiten. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2002
- Végh Attila: A torzó tekintete. Budapest: Éghajlat Kvk., 2010. S. 50–82.
- Villadangos, Pablo: Die spanische Malerei bei Rilke. Eine ständige Präsenz. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 22, 1999, S. 25–48.
- Vilain, Robert: Rilkes 'Bezug zu Gott'. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 33 (2016)
- Volić-Hellbusch, Jelena: Untersuchung zur Dichtung Rilkes, Eliots und Pasternaks. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998
- Voss, Dietmar: Dialektik der Grenze. Aufsätze zur Literatur und Ästhetik einer unverantwortlichen Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001
- V. Szabó László: Dionysos und Orpheus. Mythos als Daseinsbejahung bei Nietzsche und Rilke. In: Publicationes Universitatis Miskolciensis. Sectio Philosophica tom. 10 fasc. 1 (2005.)
- Wagener, Hermann-Josef: Konstruktionen der Religiosität von Rainer Maria Rilke. Eine Religionspsychologie Vol. 28 (2006), S. 303–337. [<https://www.jstor.org/stable/23913452>]
- Wagner, Jan: Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014

Wood, Frank: Rilke's „Der Geist Ariel“. An Interpretation. In: *The Germanic Review* 32 (1957), S. 35–44.

Walter-Schneider, Margret: Rainer Maria Rilke: „Der Turm.“ In: *Symbolik von Ort und Raum*. Hrsg. Paul Michel. Bern: Peter Lang 1997

Webb, Karl Eugen: Von Kunst zur Literatur. R.M. Rilkes literarischer Jugendstil. In: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975

Webb, Karl E.: Rainer Maria Rilke and the Visual Arts. In: Erika A Metzger; Michael M Metzger (Hrsg): *A companion to the works of Rainer Maria Rilke*. Rochester, NY: Camden House, 2001, S. 264–288.

Wegener-Stratmann, Martina: Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“. Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. *Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2002

Wenzel, Franziska: Claudia Benthien / Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. In: *Arbitrium*, Volume 36 Issue 1, De Gruyter, 2018 [DOI: <https://doi.org/10.1515/arb-2018-0015>]

Wermke, Jutta: Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der „gedeuteten Welt“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Hrsg. von Christoph Perels. Tübingen: Niemeyer 1990

Weixler, Antonius: Das andere Dritte. Erkundungen zwischen Bild und Text [Rezension zu: Alexander Honold / Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München 2010]. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3.2 (2014). S. 200–208.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1989

Wilson, Kip: *Force and Love in the Works of Rainer Maria Rilke. Heroic Life Attitudes and the Acceptance of Defeat and Suffering as Complementary Parts*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang 1999

Witthöft, Heide: Weibliche Identität und Spiegel in Rilkes "Dame vor dem Spiegel" und "Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen". In: *Modern Austrian Literature*, 2000, Vol. 33, No. 3/4 (2000), S. 83–108.

Wolf, Ernest M.: *Collision in a Panther's Eye: An Interpretation of Rilke's 'Die Fensterrose'*. In: *German Life & Letters*, Volume 23, 1969–1970.

Wolff, Joachim: *Rilkes Grabschrift. Heidelberg: Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsbericht, Analysen und Interpretation*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1983

Wolf, Werner: Was wäre, wenn wir nicht erzählen könnten? Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. *Kultur - Wissen – Narration*. Hg: Alexandra Strohmaier. In: *Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld: transcript-Verlag 2013, S. 55–73.

Wolf, Werner: Lyric Poetry and Narrativity. A Critical Evaluation, and the Need for „Lyrology“. In: Narrative, Volume 28, Number 2, May 2020, S. 143–173.

Wysling, Hans (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil 2. München: Heimeran, Frankfurt am Main: Fischer 1979

Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. (2. Aufl.) Frankfurt am Main: Klostermann 1995

Zemanek, Evi: Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2010

Zinn, Ernst: Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortrags-Folge: De Gruyter. In: Antike und Abendland. (1948) S. 201–250.

Ziolkowski, Theodore: Ich und die Vögel. Subjekt und Raum in vier Gedichten. In: The German Quarterly, Vol. 87, No. 1 (Winter 2014), S. 33–48.

Zymner, Rüdiger: Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hrsg.: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller and Rüdiger Zymner. Berlin: De Gruyter, 2019