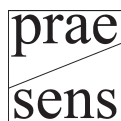


**Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes**



Zoltán Szendi

Perspektivierung und  
Daseinsdeutung  
in der Lyrik  
der mittleren Periode  
Rainer Maria Rilkes



# Für meine Kinder: Anna und Andrés

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0608-1

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums  
für Wissenschaft und Forschung in Wien

**BMWF**

© Praesens Verlag  
<http://www.praesens.at>  
Wien 2010

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
I. Einleitung	11
1. Perspektivierung, Umdeutung und Zyklusbildung	11
2. Die Paradigmen	17
II. Daseinsdeutungen	21
1. Der Aufbruch – ein neues Weltverständnis: <i>Eingang</i>	21
2. Das Fremden-Motiv in zwei Schicksalsperspektiven	23
Die Verlockung der Grenzenlosigkeit: <i>Der Fremde</i>	24
Die Entfremdung: <i>Die Entführung</i>	27
3. Drei Gedichtparadigmen der Daseinsdeutungen	30
Die doppelte Erfahrung: <i>Der Lesende; Der Schauende</i>	30
Die Offenbarung der kosmischen Harmonie: <i>Die Rosenschale</i>	39
4. Bewegungsformen des Daseins	46
Die blinde Kraft der Mitte: <i>Der Panther</i>	47
Die gezähmte Natur: <i>Spanische Tänzerin</i>	50
Die Kreisbewegung des Lebens: <i>Das Karussell</i>	53
Der vertikale Kreislauf: <i>Römische Fontäne</i>	57
Der Weg der Spiritualisierung: <i>Die Treppe der Orangerie</i>	60
5. Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur	62
Die Verwandlung: <i>Die Erblindende</i>	62
Die Einsicht: <i>Der Blinde; Die Blinde</i>	64
Die Erhöhung: <i>Pont du Carrousel</i>	67
6. Liebe und Tod	69
Liebe im Tod: <i>Hetären-Gräber</i>	70
Tod in der Liebe: <i>Geburt der Venus</i>	75
Metamorphose: <i>Orpheus. Eurydike. Hermes</i>	80
III. Diesseits der Transzendenz	92
1. Schicksalsparadigmen aus dem Alten Testament	92
Leiden und Ruhm des Königs David: <i>Abisag;</i> <i>David singt vor Saul</i>	93
Niedergang der Mächtigen: <i>Saul unter den Propheten;</i> <i>Samuels Erscheinung vor Saul; Absaloms Abfall</i>	101
Berufung und Verzweiflung der Prophetengestalten: <i>Josuas</i> <i>Landtag; Tröstung des Elia; Ein Prophet; Jeremia; Eine Sibylle</i>	109
Die Erfüllung der Erwähltheit: <i>Esther</i>	120
2. Der Geist der Verneinung	123
Das Unbehagen der Seraphe: <i>Die Engel</i>	124

Die Auflehnung Christi: <i>Der Ölbaum-Garten</i>	127
Andachtsloses Klagelied: <i>Pietà</i>	130
Das Gleichnis von der Mündigkeit: <i>Pietà</i>	133
3. Die groteske Perspektivierung. Zur Rilkes makabren Poesie	136
Apokalypse: <i>Das jüngste Gericht; Die Versuchung</i>	136
Memento mori: <i>Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten; Toten-Tanz</i>	146
Parabeln über Könige: <i>Der aussätzige König; Der König von Münster</i>	150
IV. Das reflektierte Kunstwerk und Dichterbild	155
1. Das Werk: <i>Musik; Initiale (I–II)</i>	156
2. Der Schöpfer: Der ‚Gold-Zyklus‘: <i>Der Alchimist; Der Reliquienschrein; Der Goldschmied; Das Gold</i>	160
V. Zykluskompositionen	170
1. Ansätze: <i>Der Hradschin; Bei St. Veit; Im Dom</i>	170
2. Die geschlossenen Zyklusformen	173
<i>Die Parke</i>	173
<i>Die Stimmen</i>	176
3. Kettenartige Gedichtreihen	190
Irre, Bettler und ihr Verwandter: <i>Irre im Garten; Die Irren; Aus dem Leben eines Heiligen; Die Bettler</i>	190
Ritter, Mädchen, Dichter – in doppelter Perspektivierung: <i>Ritter; Mädchenmelancholie; Von den Mädchen</i>	197
4. Die offenen Formen	207
Drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘: <i>Die Fensterrose; Das Kapitäl; Gott im Mittelalter</i>	207
Der ‚Venedig-Zyklus‘: <i>Venedig (I–IV); Die Kurtisane; Ein Doge; Venezianischer Morgen; Spätherbst in Venedig; San Marco; Die Laute</i>	217
Die flandrischen Gedichte: <i>Der Turm; Der Platz; Quai du Rosaire; Béguinage; Die Marien-Prozession</i>	232
VI. Ausblick: zwei Fallstudien	248
1. Versachlichung und Poetisierung bei Lenau und Rilke	248
2. Rilke und Blok. Zwei Paradigmen in der Lyrik der Jahrhundertwende	254
Anmerkungen	268
Literaturverzeichnis	279

Immer wieder war ein Sein zu haben:  
die Geschicke angefangner Knaben,  
die, als hätte man sie nicht gewagt,  
abgebrochen waren, abgesagt,  
nahm er auf und riß sie in sich hin;  
denn er mußte einmal nur die Gruft  
solcher Aufgebener durchschreiten,  
und die Däfte ihrer Möglichkeiten  
lagen wieder in der Luft.

*(Der Abenteurer)*





## Vorwort

Das Motto, das meiner Untersuchung vorangestellt wurde, fasst die Quintessenz gewiss nicht nur der Rilkeschen Poesie, sondern jeder Kunst zusammen, die allein in der Lage ist, mit ihrer Vorstellungs- und Ausdruckskraft in das Wesen des menschlichen Daseins hineinzudringen, um uns davon soviel wie möglich sichtbar zu machen. Dabei ist von der anstandslosen Hinwendung, die unsere Seinsform und ihr Schicksal hinterfragt, das leidenschaftlich-erfinderische Spiel nicht zu trennen, das mit dem Erfahrenen frei experimentiert. Und das ist das ‚Abenteuerliche‘, das den Schöpfer in Bann hält und auch uns fasziniert, wenn es uns erreicht. Denn die Vielschichtigkeit der Rilkeschen Dichtkunst bedeutet nach wie vor eine Herausforderung für alle, die bereit sind, dem ‚Abenteurer‘ zu folgen.

Meine Rilke-Forschungen möchten die Aufmerksamkeit vor allem auf die innere Kohärenz des dichterischen Weltbildes in der Lyrik Rilkes richten, indem die Textinterpretationen nicht nur die intertextuellen Zusammenhänge hervorheben, sondern auch die ästhetischen Verfahrensweisen, welche die Textwelt sowohl der einzelnen Gedichte als auch der Gedichtreihen weitgehend bestimmen. „Lyrik ist Logik, aber keine Wissenschaft“ – schreibt Attila József, einer der größten ungarischen Lyriker des 20. Jahrhunderts, und diese epigrammatische Aussage bedeutet wohl, dass auch die Gesetzmäßigkeiten der Poesie zu erforschen sind, obwohl sie nie mit naturwissenschaftlicher Gültigkeit erfasst werden können. Diese „Logik“ stellt ja immer eine autonome Welt dar, und in unseren Deutungen müssen wir das auch in Betracht ziehen, wie auch unser Interesse bzw. unsere Wertakzente, deren Subjektivität nicht einmal in einer wissenschaftlichen Arbeit vollkommen zu eliminieren ist.

Während meiner langjährigen Beschäftigung mit Rilke haben viele mir mit Rat und Tat geholfen. Mehrere Forschungsaufenthalte an deutschen und österreichischen Universitäten habe ich dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und der Österreichischen Gesellschaft für Literatur zu verdanken. Ich möchte ferner allen Kolleginnen und Kollegen Dank sagen, die auch meine früheren Veröffentlichungen über Rilke sprachlich betreut haben. Mein besonderer Dank gilt Rainer Hillenbrand für die kritische Durchsicht der ganzen Arbeit.

Pécs, Februar 2010

Zoltán Szendi



# I. Einleitung

## 1. Perspektivierung, Umdeutung und Zyklusbildung

Die Begründung der Themenwahl und die Erklärung der verwendeten Methode 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 Rilkeschen 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 muss. Die vielfältige Polemik um Rilke, die die ganze Rezeptionsgeschichte seines Werkes begleitet, zeugt natürlich 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 mittlere Periode in der Lyrik Rilkes, weil die hierher

gehörenden Bände *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.<sup>1</sup> Das ist wohl darauf zurückzuführen, dass sowohl *Das Stunden-Buch* aus dem Frühwerk als auch die *Duineser Elegien* bzw. die *Sonette an Orpheus* aus dem Spätwerk geschlossene und kohärente Einheiten bilden und als solche auch häufiger untersucht wurden. Der Reichtum an lyrischen Situationen und Rollenspielen in den Dinggedichten der mittleren Zeit bedeutet aber für jeden Interpreten ebenfalls eine wahre Herausforderung, besonders wenn man versucht, diese Werke im Kontext der Gedichtsammlungen zu analysieren.

Bekanntlich hat das Leben in der Künstlerkolonie von Worpswede für Rilke die „Nähe zu den Dingen in ihrer Stille und in ihrem Eigen-Sein“<sup>2</sup> gebracht und sein Pariser Aufenthalt mit der engen Bekanntschaft zu Rodin diese Hinwendung zur Dingwelt noch verstärkt.<sup>3</sup> *Das Buch der Bilder* und die *Neuen Gedichte* sind als lyrische Dokumente dieser entscheidenden Erfahrung in diesem Zusammenhang ebenfalls oft zitiert worden.<sup>4</sup> In meiner Erörterung geht es deshalb in erster Linie nicht um die Aufdeckung oder weitere allgemeine Erklärung dieser Dingwelt, sondern um die Erforschung ihrer konkreten poetischen Herausforderung, also um Rilkes poetische Technik, um seine lyrische Rhetorik. Wie schafft es der Dichter, geistige Phänomene in Situationen oder Handlungen zu übersetzen und umgekehrt aus dieser äußerlichen Darstellungswelt wieder auf die inneren Seelenzustände oder auf existentielle Probleme rückschließen zu lassen? Ich erhoffe mir von dieser Frage nach den Formen der Objektivierung innerer Prozesse zugleich einen tieferen Einblick in das Wesen der Zusammenhänge zwischen äußerer und innerer Welt in der Lyrik Rilkes.

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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Die Erweiterung der inneren Welt bei Rilke findet also durch eine objektiv gesetzte Welterfahrung statt.<sup>7</sup>

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. Ja, 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 in einer unmittelbaren Selbsterforschung oder Selbstbespiegelung, sondern in der Selbstentäußerung. Wenn sich aber das Ich in der objektivierten Welt entdeckt, dann findet es nicht nur sich selbst, sondern auch das Andere. 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.<sup>8</sup>

In der Rilkeschen 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

Dieser ästhetische Vorteil ist aber nicht nur quantitativ: das Ungewöhnliche, ja das genial Überraschende in dem Perspektivenwechsel liegt darin, 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.<sup>12</sup> Durch die Modifizierung und Veränderung in den Rollen und Situationen werden die altgewohnten Erwartungen gebrochen und die Deutungsmöglichkeiten auf eine unbekanntere Ebene transponiert.<sup>13</sup> Eine häufige Variante davon gestalten die Gedichte, in denen eine ungewöhnliche ästhetische Lösung dadurch erreicht wird, dass die Rollen und Situationen nicht an Menschen gebunden sind, sondern an Tiere oder Gegenstände (*Der Panther, Die Treppe der Orangerie*).

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Nur am Text lässt sich das Entscheidende beobachten; und nur vom Text her lassen sich theoretische Gesichtspunkte gewinnen. Den konkreten Strukturanalysen lassen sich auch einige gattungsspezifische Eigentümlichkeiten entnehmen. Auch ohne statistische Untersuchung ist zu sehen, dass die meisten Gedichte der beiden Bände – *Buch der Bilder, Neue Gedichte* – stilisierte Rollen bzw. Situationen darstellen. Diese Stilisierung macht die ästhetische Intention bewusst und trägt zur Allgemeingültigkeit der inneren Ereignisse bei, indem sie der historischen Zeit enthoben werden. Als prägnante Beispiele können die Gedichte genannt werden, in denen mythologische und biblische Themen paraphrasiert werden (*Geburt der Venus, Leda, Der Auszug des verlorenen Sohnes*). Außerdem enthalten alle diese Werke epische Elemente, die entweder verknappte, meist parabelhafte Handlungsmomente in balladenartiger Kürze darstellen oder einen Schicksalsaugenblick fixieren (*Die Entführung, Don Juans Kindheit*).<sup>16</sup>

Der Perspektivenwechsel ist durchaus unterschiedlich ausgeprägt. Er ist entweder situations- oder rollengebunden, in vielen Fällen kann er aber auch beide Komponenten kombinieren (*Die Engel, Der aussätzige 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 diesen beiden Bänden auch recht 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 Mitschöpfertum 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‘ wurden, 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 ‚Daseinträger‘, weil sie auf eine schicksalhafte Seinsform bezogen werden können.<sup>17</sup> Unabhängig aber von den pragmatischen Bezugsmöglichkeiten bedeutet in der Rilkeschen 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, die aus einander abzuleiten sind, 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 Perspektivwechsel 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 unbekanntere Horizonte und baut eine Welt mit erweiterten Dimensionen auf. Obwohl diese poetische ‚Welterweiterung‘ auch metaphysische Aspekte hat, bleiben doch die unbekann-

ten und neu entdeckten Sphären diesseitsbezogen. Die Suche nach Gott erhält bei Rilke keine religiöse Gewissheit, sie gelangt 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 Rilkeschen Poesie in der modernen Lyrik beiträgt. Die Textanalysen beweisen nämlich eindeutig ihre Zwischenstellung zwischen Tradition und Moderne. Vor allem die Themenwahl der meisten Gedichte zeugt davon, 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 die 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.<sup>18</sup>

Die Besonderheit der Perspektivierung ist bei Rilke oft mit zwei Struktur bildenden Komponenten, nämlich mit Visualität und Zyklusartigkeit, verbunden. Die beiden stehen in Wechselwirkung zur Perspektivierung, insofern sie sich bei der Strukturgestaltung gegenseitig bestimmen. Die Visualität der Rilkeschen Poesie wurde zwar in der Fachliteratur schon genügend hervorgehoben, fast immer aber im Zusammenhang mit der bewussten Hinwendung Rilkes zu der Kunst Rodins und Cézannes.<sup>19</sup> Die Textinterpretationen dieser Arbeit zeigen hingegen, dass die visuelle Sichtweise bei Rilke ganz früh, schon 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 in der Lyrik Rilkes darstellen. Während die Fragen der Visualität unmittelbar zur Intermedialität führen, ist die Zyklusgestaltung bei Rilke eng mit der Intertextualität verbunden.<sup>20</sup> Und zwar deshalb, weil die Zyklusstücke in vielen Fällen auch konkrete Textbezüge in Form von Zitaten und Selbstzitaten beinhalten.

In der wissenschaftlichen Darlegung der Rilkeschen 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 Un-



tersuchungsmethoden 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. Bei den Untersuchungen der Rilkeschen Poesie ist mir nämlich aufgefallen, wie oft die meisten Gedichte darin 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 bzw. Querverbindungen, 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 seltenes Beispiel dafür ist der Fall, dass die Texte nicht chronologisch gereiht werden. Natürlich gilt auch hier im Allgemeinen das Prinzip ‚der letzten Hand‘, d. h. die künstlerische Intention des Autors. 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 bzw. motivische Verknüpfung ergibt.

## 2. Die Paradigmen

Bei dem Gedicht *Eingang*, das am Anfang des Bandes *Buch der Bilder* steht, wird der programmatische Charakter des Textes gezeigt, in dem die meisten für die mittlere Periode Rilkes so wichtigen Motive wie Selbstbefreiung und Selbsterhöhung sowie die Einsicht in die Dingwelt erscheinen. Die darauf folgende Interpretation von zwei Gedichten (*Der Fremde* und *Die Entführung*), die im selben Jahr (1908) entstanden sind, zeigen durch die unterschiedliche Entfaltung des Fremden-Motivs die zwei entgegengesetzten Richtungen der Schicksalsdynamik: das Sichfinden im Immer-Unterwegs-Sein und die Entfremdung im gefundenen Glück.

In anderen Konstellationen und auf anderen Ebenen wird das menschliche Dasein in den Gedichten *Der Lesende*, *Der Schauende* und *Die Rosenschale* paradigmatisch gedeutet. Das Ich erscheint nicht als Betrachtender, der seine Daseinserfahrung reflektiert, sondern als organischer Teil des Weltalls. Es ist auf der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen dem irdischen Mikrokosmos und dem kosmischen Makrokosmos, und die exemplarischen Texte offenbaren das faszinierende Erlebnis, das das Subjekt nicht nur in der Gewissheit der erfahrenen Harmonie erfüllt, sondern auch dann, wenn es das menschliche Dasein in seiner Kleinheit und Vergänglichkeit an der unendlichen Höhe misst, denn: „Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein.“ (333)<sup>21</sup> Diese Einsicht in die höhere Ordnung, die in jeder Erscheinungsform der Natur zu finden ist, beleuchtet den Reichtum der menschlichen Welt.

Eine Reihe von Gedichten weist in der Symbolik der Daseinsbeschreibung räumliche Bewegungsformen auf, deren ‚Choreographie‘ zum Teil sowohl dem Willensprinzip von Schopenhauer und Nietzsche, als auch dem Naturgesetz folgt, zugleich aber auch die individuellen Züge der Rilkeschen Seinsdeutung darlegt. Die hier ausgewählten fünf Werke (*Der Panther*, *Spanische Tänzerin*, *Das Karussell*, *Römische Fontäne*, *Die Treppe der Orangerie*) zeugen von einem Vergeistigungsprozess, der von einer elementar-instinktiven zu einer ästhetisch sublimierten Daseinform führt. Die Textanalysen heben dabei die Visualität der ästhetischen Wahrnehmung hervor, die auch in der Perspektivierung eine entscheidende Rolle spielt. Von der Differenz der Natur- und Kunstodynamik zeugen nicht nur die unvergleichbaren Bewusstseins Ebenen, in denen sich Tier und Mensch befinden, sondern im Zusammenhang damit auch die Unterschiede in der Bewegungsart. Die Umdeutung und Umwertung des menschlichen Daseins erfolgt bei Rilke am auffälligsten in der Blinden-Figur, deren motivische Wiederkehr die Bedeutung der „Innensicht“ unterstreicht. Wenn wir bei der Interpretation der Texte nicht der chronologischen Reihenfolge, sondern den inneren Zusammenhängen folgen, zeichnet sich ein Prozess von der Verwandlung bis zur Erhöhung des blinden Menschen ab, der auch auf die tiefe Verbindung zwischen der Erleuchtung des Blinden und dem Tod hinweist.

Das traditionelle Liebestod-Motiv wird von dem Dichter ebenfalls aus einer ganz ungewöhnlichen Perspektive bearbeitet. Die komplementäre Verknüpfung der Gedichte *Hetären-Gräber* und *Geburt der Venus* hebt das paradoxe Erlebnis hervor, dass die erotische Schönheit sogar

nach dem Tode noch ihre Wirkung hat, auf der anderen Seite aber mit dem Tode von Anfang an verbunden ist. Nicht nur heuristisch unkonventionell, sondern auch über die engere Liebestod-Problematik hinausführend ist das berühmte Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*, in dem die virtuose Perspektivierung eine souveräne Daseinsdeutung bewirkt.

Oft und zu Recht wird der Poet Rilke als ein „Rühmender“ gedeutet und gewertet, obwohl ein bedeutender Teil seiner Poesie auch die Verunsicherung, Verzweiflung oder sogar die tiefen Abgründe der menschlichen Existenz darstellt. Hierher gehören die meisten biblischen Paraphrasen sowohl aus dem Alten als auch aus dem Neuen Testament. Sie sind Paradigmen, die zu einer neuen Befragung der ewig-menschlichen Schicksale und der dichterischen Berufung dienen. Die souveräne Perspektivierung entschärft oft den religiösen Charakter der Texte, ohne ihn ganz aufzuheben. Während die alttestamentarischen Frauengestalten in den Gedichten *Abisag* und *Esther* eine humane Rolle spielen, werden in den anderen Texten schicksalhafte Momente aus dem Leben der männlichen Figuren gezeigt (*Klage um Jonathan, Absaloms Abfall*). Noch kühner, bis zum Sakrileg gehend, werden die Motive aus dem Neuen Testament profaniert (*Der Ölbaum-Garten, Pietà*).

Eine eigenständige Gruppe bilden die makabren Gedichte Rilkes, obwohl sie nur zum Teil in den Gedichtbänden aneinandergereiht sind. Nirgendwo finden wir so schreckliche Bilder, wie in den expressionistisch anmutenden Visionen, die den Tod als Gottes Strafe heraufbeschwören (*Das Jüngste Gericht, Toten-Tanz*).

Ein gesondertes Kapitel ist den poetischen Reflexionen über die Dichtkunst und den Dichterberuf gewidmet. Es ist bezeichnend, dass das lyrische Credo bei Rilke selten in unmittelbarer Geständnisform zum Ausdruck kommt, sondern überwiegend in eine versachlichte Situation transponiert wird, wie wir das am prägnantesten in den Stücken des ‚Gold-Zyklus‘ sehen. Bei der Vergegenwärtigung des schöpferischen Prozesses werden nicht nur die faszinierenden, sondern auch die bedenklich ungeheuren Momente und das diabolische Gesicht des Schaffenden gezeigt.

Bei der Perspektivierung in der Lyrik Rilkes spielen die Zyklusformen eine wichtige Rolle. Deshalb nimmt ihre Darstellung in dieser Arbeit einen ansehnlichen Teil ein. Die Unterscheidung zwischen den geschlossenen und offenen Formen folgt in erster Linie formalen Kriterien. Unabhängig aber davon, ob die Zyklusform deutlich markiert

ist oder aufgrund thematischer Verknüpfungen und der Anordnung in dem Gedichtband durch die Interpretation festgelegt wird, stellen die Gedichtreihen eine Doppelstruktur dar, insofern die Zyklusstücke sowohl einzeln, wie auch als Teile einer Gedichtreihe gedeutet werden können und die daraus resultierenden Sinnkonstruktionen wesentliche Abweichungen aufzeigen. Die Textbeispiele beweisen das eindeutig, wenn wir Gedichtzyklen wie *Die Parke* oder die flandrischen Gedichte aus dieser zweifachen Sicht untersuchen.

Mit dem Titel des Schlusskapitels – „Ausblick“ – wird ein weiterer Horizont betont, der angestrebt werden soll, um die Stellung Rilkes in der Literaturgeschichte zuversichtlich bestimmen zu können. Die zwei „Fallstudien“ sind nur Versuche, welche diese Arbeit keineswegs abrunden können, sondern im Gegenteil eine mögliche Orientierung andeuten möchten. Während der rückblickende Textvergleich mit der Lyrik Lenaus auf die Verbindung der Rilkeschen Poesie mit der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts hinweist, zeigt die komparatistische Parallele mit Alexandr Blok die paradigmatischen Verzweigungen der dichterischen Wege, die von beiden Dichtern in der Literatur der Jahrhundertwende und der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts repräsentiert werden.

## II. Daseinsdeutungen

### 1. Der Aufbruch – ein neues Weltverständnis: *Eingang*

Das Gedicht, 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 Rilkeschen Lyrik 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.<sup>22</sup>

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... (257)

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 eine andere Person gemeint wird, so heißt es: ‚egal, wer Du von den Anderen 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 angesprochen.

Der Aufbruch, über den die ersten Zeilen berichten, führt den Angesprochenen in die unbekannte Welt hinaus.<sup>23</sup> 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“ (257) – geben zugleich die Erklärung der Motivation an, die den Menschen dazu inspiriert, sein Heim aufzugeben. Die feierliche, metaphorische Geste, mit der ein schwarzer Baum vor den Himmel gestellt wird, drückt 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. 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 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.<sup>24</sup>

In der Opposition des unendlichen Himmels und des allein stehenden Baums wird – paradoxerweise – 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 seinem *Fadensonnen*. Diese Zuversicht, die in der inneren Befreiung des Menschen aus seiner Oberflächlichkeit und geistlosen Enge eine welterschöpfende Geste sieht, sie mit ihr sogar gleichsetzt, kommt in die Nähe des Solipsismus.<sup>25</sup> Ob der Willensakt nur symbolisch zu nehmen ist oder als Selbsterklärung des Subjektes – diese Frage 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 nüchtern erwogene Geste des lyrischen Ichs zum Teil zurückgenommen, ohne es völlig aufzuheben. Und diese spannungsgeladene Dynamik bestimmt den ganzen Text.

## 2. Das Fremden-Motiv in zwei Schicksalsperspektiven

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 in wenigeren Fällen wird aber das Motiv auch als Ausdruck der Entfremdung verwendet. Im Folgenden stellen die zwei Gedichtanalysen nicht nur diese zwei kontroversen Bedeutungen des Motivs, sondern auch die dichterischen Verfahrensweisen bei der Umdeutung der traditionellen Situationen dar. Die beiden Werke – *Der Fremde* und *Die Entführung* – stehen in einer Opposition zueinander, indem sie zwei entgegengesetzte Attitüden repräsentieren: die ‚männliche‘ und die ‚weibliche‘, die romantische und die realistische, die transzendente und die immanente, die künstlerische und die bürgerliche. Dementsprechend erweisen sie zwei entgegengesetzte *Richtungen* in der Dynamik der inneren Vorgänge: der ewig Fremde findet seine seelische Ruhe im Immer-unterwegs-sein, während die Frau, die ihr Glück zu festigen sucht, sich bei dem Geliebten plötzlich fremd fühlt.

## Die Verlockung der Grenzenlosigkeit: *Der Fremde*

Das Gedicht lässt in dem „ewig Fremden“ (572) 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 lyrischen Helden, 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“ (572). Woher und wohin ging der Fremde, was verlor und verließ er? All das ist unbekannt, weil es auch unwichtig ist. Diese Dinge 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 ‚ewige Wanderer‘ immer wieder verlässt. Er scheint aus der Enge zu fliehen, hingezogen zu dem unbekanntem Makrokosmos, der in seiner Unendlichkeit zwar unfassbar jedoch (oder gerade deshalb) faszinierend ist. Mit der gegenüberstellenden 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 von den Substantiven „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 (572).

Das Bild des nächtlichen Himmelsgewölbes bietet sowohl das Erlebnis der Geborgenheit als auch der Ungeschützttheit. Das Weltall ist für den Durchwachenden geschlossen und offen zugleich: vertrauens-erweckend und geheimnisvoll beunruhigend.<sup>26</sup> 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: die bedeuten zwar zwei 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“ (573) deuten in den darauf folgenden Zeilen dagegen in dem – für den Dichter so gut gekannten – 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“ (573). Hier geht es also nicht mehr nur um zwei verschiedene Lebensmöglichkeiten oder Lebensweisen, sondern um das menschliche Schicksal par ex-

cellence, das das Immer-unterwegs-sein 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“ (573) 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 höher gestellt als der äußere Reichtum der Welt. Die Wandererfigur 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 befreien.

Die adversative Konjunktion „doch“, die den abschließenden Teil des Gedichtes – ein zweites Geständnis – einleitet, hat konzessiven Sinngehalt:

Doch auf fremden Plätzen war ihm eines  
tätlich ausgetretenen Brunnensteines  
Mulde manchmal wie ein Eigentum. (573)

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 verschlossenen 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 ewigen 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.

## Die Entfremdung: *Die Entführung*

Eine ganz andere, negative Perspektive bekommt das Motiv des ‚Fremden‘ im Gedicht *Die Entführung*, das den unauflösbaren Widerspruch einer Schicksalswende hervorhebt. Das Werk stellt die in der Rilkeschen Lyrik mehrmals erscheinende Grenzsituation dar, die den beklemmenden Augenblick unmittelbar nach einem schicksalsvollen Ereignis fixiert, in dem auf den entscheidenden Moment 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 in sich hat. So klingt der Abschlusssatz im Text – „Ichbinbeidir“ (578) – 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 Fokussierung – die Geschichte wird aus der Sicht der Frau vorge-tragen – die eindeutige Teilnahme 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 zu dem 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 spätrömantische *Fin de siècle*-Inszenierung entspricht zwar dem Aristokratismus und Exotismus der ‚Jugendstilromantik‘, bedeutet aber zugleich deren Überholung. Die Betonung liegt nämlich auf 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 zugleich. 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“ (578).

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 [...] (578)

Weitersuchende Neugier und Abenteuerlust sind gewiss auch wichtige Motivationen in ihrem kühnen Schritt. Und weil wir zunächst gerade diese Momente aus dem Leben der Entführten kennen lernen, können wir darauf schließen, dass sie in ihrem autonomen Entschluss wahrscheinlich schwerwiegender waren als die Liebe selbst, deren bloßer negativer Prägung wir hier begegnen. Genauer: die Liebe wird in diesem Werk aus einer ganz ungewöhnlichen Perspektive betrachtet. Sie wird nämlich nicht als alles besiegende Leidenschaft gefeiert, die sonst aus dieser Situation erklärbar wäre, sondern als Erfüllung eines Erkenntnisprozesses.

Die klischeehafte ‚romantische Tat‘ wird so in eine existentielle umgedeutet. Der Augenblick der Entscheidung und deren Folgen sind wichtiger als der Beweggrund. In dieser Hinsicht kann der Titel auch irreführend sein. Die Betonung liegt ja keineswegs auf der Ver- und Entführung eines unschuldigen Geschöpfs, das zwar eingewilligt hat, aber 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...“ (578). 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“ (578). Ihre tragische Einsamkeit, dass sie sich nur in sich zurückziehen kann, verraten die Gesten: „Sie kroch in ihren Mantelkragen / und befühlte ihr Haar“ (578)

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 langatmigen 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 und zwar so, dass 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 ebenfalls 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 befindende 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 erschreckt ist und so – anstatt sie beruhigen zu können – 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 tut sogar optisch das verkrampfte In-sich-kehren der verworrenen Seele und die tragische Ironie seiner Worte dar.

### 3. Drei Gedichtparadigmen der Daseinsdeutungen

#### Die doppelte Erfahrung: *Der Lesende*; *Der Schauende*

Die pantheistisch wirkende Berausung von der 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.<sup>27</sup> Die beiden Gedichte, *Der Lesende* und *Der Schauende*, die sich im *Buch der Bilder* nebeneinander befinden, zeugen von diesem heuristischen Doppelerlebnis, das das Weltbild in der Lyrik der mittleren Periode Rilkes 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.<sup>28</sup> 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“ (331) – lautet die erste Zeile aus *Der Lesende*, während *Der Schauende* mit dem Vers „Ich sehe den Bäumen die Stürme an“ (332) beginnt. Antithetisch wirken zugleich 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 gezeigt, ohne jedoch den Betrachtenden zu gefährden. Die Fenster trennen die zwei 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 in den zwei Gedichten zu anderen Reflexionswegen, die so gewonnenen Erkenntnisse weisen aber auf ein komplementäres Ver-

hältnis 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.<sup>29</sup> 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.“ (331) 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 dem Buch hervorgehoben („Ich sah ihm in die Blätter wie in Mienen“, ebd.) 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 angehäuften Wissen der Menschheit aus, sondern die intensive, ja gesteigerte Form der individuellen Aneignung dieses ‚menschheitsgeschichtlichen Bewusstseins‘.<sup>30</sup> 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“ (ebd.), 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 Menschheitsgeschichte, vor allem aber auf das Abend- und Herbsterlebnis, dessen Motivreihe in der Lyrik Rilkes eine entscheidende Rolle spielt.<sup>31</sup>

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 gleich-

zeitig 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 bangen Wortverworrenheit  
Steht: Abend, Abend ... überall auf ihnen. (Ebd.)

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 loslöst, zugleich der äußeren Wahrnehmung vorangeht: „Ich schau noch nicht hinaus, und doch zerreißen /die langen Zeilen, und die Worte rollen / von ihren Fäden fort“ (ebd.). Die Gewissheit, die in der darauf folgenden Sequenz formuliert wird und die höchste Stufe des Wahrnehmungsstandes darstellt, bekundet das eine wiederkehrende Credo der Rilkeschen Poesie von der Vollendung des Lebens. Der Abend – wie der Herbst in dem berühmten gleich betitelten Gedicht – bedeutet nicht nur den Lebensabend, der traditionellerweise (auch) 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. – (Ebd.)

Das Perfekt sowie das Adverb „noch einmal“ imaginieren einen finiten Zustand im Kreislauf der Natur, was nicht die Äußerung der subjektiven 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“ (ebd.). In der imaginären Landschaft, die als Mondlandschaft, im Kontext der Gesamtlyrik Rilkes aber eher als Schattenwelt erscheint, bewegen sich die Figuren nach einer fremden Choreographie:



zu wenig Gruppen stellt 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. (Ebd.)

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 von Daseinspathos 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 [...] (332)

In diesem heuristischen Prozess der Daseinsoffenbarung sind die entgegengesetzten, sogar antinomischen Welterfahrungen nicht nur simultan miterlebt, sondern in ihrer Gegensätzlichkeit zugleich aufgehoben.<sup>32</sup> Die ungeheuere 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, seine 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 zugrunde liegende Einsichten in die Daseins-

form der menschlichen Existenz genauso vorhanden, wie narzisstische Wunschprojektionen.

Das lyrische Subjekt reflektiert über seine Daseinserfahrung nicht mehr als teilnahmsloser Betrachtender, sondern als organischen Teil des Weltalls: „nur dass ich mich noch mehr damit verwebe, / wenn meine Blicke an die Dinge passen / und an die ernste Einfachheit der Massen“ (ebd.). Es ist bezeichnend, dass das Gefühl der Zugehörigkeit (sowohl zu den Dingen als auch zu den Menschen) mit der Perception, 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“ (ebd.) 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.<sup>33</sup> Die Folge der Bedingungserfüllung wird in einer monumentalen Vision zusammengefasst, die in ihrer Projektionsform eine bestimmte Ähnlichkeit mit der expressionistischen Lyrik aufzeigt, ohne deren apokalyptische Bezüge. 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. (Ebd.)

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 Erfüllung 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 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.<sup>34</sup>

Zu einer ganz anderen Perspektive entfaltet sich die Eingangssituation in *Der Schauende*.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Im Gegensatz zum faszinierenden Sommer-nachtspanorama, dem der nicht mehr Lesende begegnet, betrachtet das lyrische Ich dieses Gedichtes die Stürme, die an seine „ängstlichen Fenster schlagen“ (332), angsterfüllt, wie das schon die Personifikation des Zitats beweist. Auch hier weist die Situation über sich hinaus, indem die Stürme aus dem „Fernen“ eine Botschaft vermitteln.<sup>37</sup> Gemäß dem poetischen Prinzip des Symbolismus erfahren wir nicht, was „die Fernen [...] sagen“ (ebd.), nur soviel, 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.<sup>38</sup> Seine Bezeichnung „Umgestalter“ bezieht sich auf die elementare Kraft, die Raum und Zeit bezwingt: Er „geht durch den Wald und durch die Zeit“ (ebd.).<sup>39</sup> 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. (332)

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.

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 übergehen, 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“ (ebd.). 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“ (ebd.). Diesem Ethos der Ehrfurcht gegenüber der transzendentalen Größe ist jedoch nicht die 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 die beiden 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. (333)

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. (332)

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 weniger 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.<sup>40</sup> Der ungleichmäßige Kampf zwischen dem En-

gel 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“ (333) 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 Schlussstrophe, in der die überwältigende Macht des transzendentalen Wesens im Menschen in einen formenden Schöpfungsakt verwandelt wird. Von 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“ (333), die nicht einem Kämpfer sondern viel mehr 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. (333)

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.<sup>41</sup> Diese eigenartige Verknüpfung von übermenschlichen Kräften weist schon auf die (zumindest partielle) Loslösung von dem christlichen Weltbild hin und zeugt von der Suche nach einer individuellen Seinsdeutung, in der die Zwischenposition der Rilkeschen Weltanschauung ersicht-

lich 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.

### Die Offenbarung der kosmischen Harmonie: *Die Rosenschale*

Einen dritten Reflexionsweg begeht das berühmte Gedicht *Die Rosenschale*, 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 das menschliche Milieu die Disharmonie in den 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 eine umgekehrte: 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.<sup>42</sup>

Wenn wir den Textbeginn dieses Gedichtes mit dem der vorhin interpretierten Werke 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 gera-

de Kinder die Grausamkeit im menschlichen Dasein demonstrieren? Es gibt ja genügend ungeheure Beispiele für die Unmenschlichkeit. Die Erklärung finden wir wahrscheinlich in den Bezeichnungen der Raufenden: „Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber“ (508) 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“ (ebd.).

Diese unangenehme 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“(509), „Und diese hier“, „und jene da“ (510). Mit dem Wendepunkt in der Anfangszeile der zweiten Strophe – „Nun aber weißt du, wie sich das vergißt“ (508) – 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 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 Ma-



krokosmos, 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. Was die Rilkesche Poesie vermag, ist jedoch nicht wenig, weil gerade die Rätselhaftigkeit in ihren Daseinsdeutungen auf den Interpreten wahrlich inspirierend wirken kann.

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“ (508) – 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 schon 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“ (509). Die vorangegangenen Paradoxa „Sein und Neigen, / Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen“ (508-509) balancieren zwischen zwei entgegengesetzten Daseinsentäußerungen, die in der mythopoetischen Welt Rilkes sich gegenseitig bedingen. Als substantielles 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 existentiellen 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 bedeu-

tet 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 viel mehr 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 ängstlichen „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“ (509) 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, das seine Quelle – wie paradox es auch immer klingen mag – in sich hat. 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 Rilkeschen 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 Gesamtyrik 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, bekommen. So dient das erste Bild als Beispiel für die Bedeutung der unmittelbaren Berührung, dafür nämlich, „daß ein Gefühl entsteht, / weil Blütenblätter Blütenblätter rühren“ (ebd.). Der darauf folgende Metaphernkomplex hat nicht nur deshalb eine au-

ßergewöhnliche 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. (Ebd.)

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 gesetzt – 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‘.“<sup>43</sup>

Die Grabschrift 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. (RSW II, 185)

Die Rose zeichnet sich im lyrischen Testament Rilkes vor allem durch ihre Freiheit und verwandlungsfähige Vollkommenheit aus. 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. 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. Die Lider symbolisieren wohl auch die Gedichte (Lieder), hinter denen – laut Holthusen – der Verfasser „verschwindet“. <sup>44</sup> Ich würde eher sagen: Der Dichter wird in seinem Werk aufgehoben. <sup>45</sup>

Die nächste Paradoxie in *Die Rosenschale* fokussiert auf das biologische Wunderphänomen, dass die Staubgefäße durch „jenen Tropfen Dunkel“ (509) animiert werden, der von außen („Aus den tausend Himmeln“) gefiltert ist. Diese eigenartige Verknüpfung von Licht und Dunkel, die nicht mehr der Komplementärscheinung der Naturgesetze folgt, sondern vielmehr 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 auch 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.“ (509)

Eine enger zusammengehörende Einheit bilden die darauf folgenden zwei längeren Strophen, in denen die Sinnlichkeit mit deren Ablehnung in einem seltsamen Widerspruch steht. Die Heraufbeschwörung der Venus-Gestalt in der sechsten Strophe verweist unmittelbar auf das vorangehende Gedicht *Geburt der Venus*, um die erotische Ausstrahlung der vollendeten Schönheit durch den Vergleich zu versinnlichen. Alle Gegensätze der Pubertätszeit sind aus den sich öffnenden und schließenden Rosenblättern herauszulesen. 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“ (509), findet mit dem Vergleich statt: „wie vor dem Geliebten“ (510). Dass das Sich-Zeigen und Sich-Hingeben ebenfalls mit den kontroversen Attributen „leicht und schwer“ (509) 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 bittern Nachgeschmack des Lila annahm? (510)

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,<sup>46</sup> 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 Goetheschen Naturlehre zu korrespondieren: „Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einem Male“<sup>47</sup>, 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 verummtes 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. (510)

Erst hier wird zugleich 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.<sup>48</sup> „Die Welt da draußen“ (ebd.) wird demnach weder bezweifelt noch verharmlost, sondern verinnerlicht. Und der so entstandene „Weltinnenraum“ ist der Ausdruck einer komprimierten Daseinserfahrung, die die Welt „potenziert“.<sup>49</sup> 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“ (510) – schließt lapidar, jedoch beruhigt und beruhigend, den poetischen Seinsentwurf, in dessen gewonnener Harmonie die überwältigende Vollkommenheit der Natur als unser Wesenselement erkannt wird.

Wir wissen aber, es ist noch nicht das letzte Wort in den Daseinsdeutungen des Rilke-Werkes. Denn das hymnische Einverständnis mit der Welt wird in *Die achte Elegie* 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 aufgehn.“ (RWK II, 224)

#### 4. 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 tiefergründigere 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 ‚Choreographie‘ 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 Seinsform. 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.

### Die blinde Kraft der Mitte: *Der Panther*

Eines der bekanntesten Rilke-Gedichte, *Der Panther*, 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.<sup>50</sup> 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 Bewegungsobjekte ergibt.<sup>51</sup> Der Eindruck, als ob sich die Gitterstäbe beim Vorbeigehen bewegen, 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.<sup>52</sup> Die Innensicht, die in der anthropomorphischen Fiktion des Textes zugleich einen reflektierten Bewusstseinszustand ermöglicht, stellt die Begrenzung der subjektiven Perspektive als Grenze der Welt dar.<sup>53</sup>

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“ (469) – 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.<sup>54</sup> 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. (469)

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 kommenden 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 der 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. (469)

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 im Banne. Von diesem überwältigenden Magnetismus, der den Panther gefangen hält, zeugen



die Merkmale seines ungebändigten Herumlauftens: dass er „sich im allerkleinsten Kreise dreht“ und dass es „wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte“ (ebd.) erscheint.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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“ (491) (*Das Karussell*) des Willens so betäubt ist, „daß er nichts mehr hält“ (469), erfüllt in seltenen Momenten doch seine eigentliche Funktion: die innere Wahrnehmung. Und wie das Herz dem unreflektierten Willen gegenüber gestellt wird, so steht die „angespannte Stille“ (469) der besessenen Bewegung gegenüber.<sup>57</sup>

## Die gezähmte Natur: *Spanische Tänzerin*

Genauso elementar, aber auf einer höheren Ebene, manifestiert sich das Lebensprinzip im Gedicht *Spanische Tänzerin*. Die Erhöhung findet auf komplexe Weise statt. Die Erscheinungsform der Lebensdynamik ist nicht die rohe Kraft eines Wildtiers, sondern die bewusste Choreographie einer Tänzerin. Die gewaltige 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.<sup>58</sup> 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 entgegenspannen und die Spannung aufrechterhalten.

Von der Differenz der Natur- und Kunstdynamik zeugen nicht nur die unvergleichbaren Bewusstseinssebenen, 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“ (469) 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 weitesten Sinne die überwältigende Macht des pulsierenden

Lebens selbst, in einer engeren Bedeutung steht es aber wohl (auch) für die Liebesleidenschaft.<sup>59</sup> 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 doch darstellt, hebt den Kunstwillen hervor und dessen absolute Herrschaft über das von ihm geschaffene Produkt. Die ausdrückliche Abrundung zeugt also in erster Linie 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, das wird auch 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 [...] (491).

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“ (491) 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 Feuer-symbolik zur Versinnbildlichung der Dreiheit von 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 exzeptionellen Augenblick der Verwandlung hervor, in der das herrliche Bild auf eine symbolische Ebene transponiert wird: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“ (Ebd.)<sup>60</sup> Von nun an tritt die Feuer/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“ (ebd.) 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 zu 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. (Ebd.)

Jedoch: die souveräne Aufführung und die perfekte Choreographie, 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.<sup>61</sup>

### Die Kreisbewegung des Lebens: *Das Karussell*

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*. 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-vue-Erlebnisses der erwachsenen Welt.<sup>62</sup>

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 allein herrschende Zeitform, was im Hauptteil das Gegenwartserlebnis des beschriebenen Anblicks betont bzw. im Abschlussteil die Allgemeingültigkeit der summierenden Gedanken suggeriert.

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“ (490) aus. Diese poetische Täuschung entspricht vollkommen der Kinderphanta-

sie, 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“ (ebd.) verweist folglich nicht nur auf das konkrete Bild der immer in neuer Runde auftauchenden Tierfigur, was das visuelle Erlebnis des von außen Betrachtenden imitiert, sondern auch auf die Déjà-vue-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. (Ebd.)

Sogar die Aufregung, die das berauschte 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 5. Strophe von den Mädchen, die „diesem Pferdesprunge / fast schon erwachsen“ sind, weist über die Enge des ‚magischen Kreises‘ hinaus: „mitten in dem Schwunge / schauen sie auf, irgendwohin, herüber“ (ebd.). 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 zeigen ist.

Im letzten Teil erscheinen nochmals alle wichtigen Motive, ähnlich wie im Satzsatz 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 tief sinnige 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“.<sup>63</sup> Die pessimistische Lehre Schopenhauers von Grundlosigkeit und Determinismus 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!<sup>64</sup>

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“ (490). Und der Mensch, der durch das „atemlose blinde Spiel“ (491) 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“ (490). 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“ (491) erscheint vor dem Betrachtenden.<sup>65</sup> Jetzt nur andeutungsweise zwar, jedoch mit empirischer Lebendigkeit wird die verschwenderische Pracht des Daseins gerühmt, um seiner Ziellosigkeit und Vergänglichkeit zugleich zu trotzen.

### Der vertikale Kreislauf: *Römische Fontäne*

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 Kapitel* und *Römische Fontäne*, die in derselben Zeit entstanden sind,<sup>66</sup> 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*, und zwar aus der Sicht der Daseinssymbolik gedeutet werden.<sup>67</sup>

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“ (489), „leis / von unten lächeln“ (490). 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. 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 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.

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.

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 herunter laufende 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.<sup>68</sup>

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, 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“ (489) 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“ (490) wird.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup> So stärken sich im Gedicht die Hermetik der symbolistischen Sinngebung und die Exklusivität des Ästhetizismus gegenseitig.<sup>71</sup>

Die Verbindung des Naturelementes mit dem Ästhetischen in der Fontäne-Symbolik bedeutet zwar eine Einengung für die Daseinsdeutung, zugleich aber auch eine Erhöhung. Die Entfernung zwischen der gött-

lichen Sphäre und der irdischen Welt wird durch die Homogenisierung des ästhetischen Gestus vermindert und in einen harmonischen Kreis vereinigt.<sup>72</sup> Das Dasein wird damit in die Welt der Utopie gerückt und aus dieser Perspektive gedeutet.

### Der Weg der Spiritualisierung: *Die Treppe der Orangerie*

Die Bewegungsperspektive ist auch in *Die Treppe der Orangerie* 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 Lokalbezeichnung der Überschrift „Versailles“ (487), 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.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup> 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 Vereinheit 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 göttliche Erwähltheit: die Treppe steigt „langsam und von Gottes Gnaden / und auf den Himmel zu und nirgends hin“ (ebd.). 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 jedoch 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“ (ebd.) – 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 an: unten steht die Schar der Huldigenden, die dem Hochsteigenden nicht folgen dürfen. Die Konjunktion „als ob“ drückt hier nicht nur die Konditionalform des 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 Kapitäl*, wo die aufwärts zum Himmel treibende Kraft schließlich doch zur Erde zurückfällt.

## 5. 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 heißt<sup>75</sup>, sondern es ermöglicht dem Menschen auch, vor dem *eigenen Tod* ein eigenes Leben zu führen. So entfaltet sich in der Rilkeschen Poesie innerhalb des Motivkomplexes ‚Einsamkeit‘ und ‚Fremde‘ das schicksalhafte Beispiel des blinden Menschen, der dieses ‚Hineinhorchen‘, die ‚Innensicht‘, verkörpert. 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.<sup>76</sup> 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.

### Die Verwandlung: *Die Erblindende*

Die lyrische Situation im Gedicht *Die Erblindende* hält die außergewöhnlichen Momente einer Verwandlung fest, in der das schicksalhaft tragische Ereignis eines Menschen – seine Erblindung – sich in eine unheimliche Glückseligkeit umkehrt.<sup>77</sup> 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 Wahrnehmungen den Wirklichkeitscharakter des Gesehenen vor: „Mir war zuerst“, „da sah ich sie“ (478). 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 unbekanntnen 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.“ (Ebd.) Der darauf folgende 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 Stimmung – „man sprach und lachte“ –, sondern auch sie, die ihnen folgte, „verhalten, so wie eine, welche gleich / wird singen müssen“ (ebd.). 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“ (ebd.). 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. Das Lächeln der Frau „tat fast weh“ (ebd.). Warum? War es so besonders, denn sie lächelte nur „einmal“ (vielleicht am Anfang der Erblindung), und steckte in diesem Lächeln etwas übernatürlich Mächtiges? Man ging durch viele Zimmer, „wie es der Zufall brachte“ (ebd.). Der unbestimmte (labyrinthische) Ort und die (unerwartete) Situation der seltsamen Begegnung wirken – trotz der mehrfach ange deuteten Heiterkeit – einigermaßen beunruhigend. Sie geht langsam, denn „sie brauchte lang als wäre etwas noch nicht überstiegen“ (ebd.).

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 Schwebezustand 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“.<sup>78</sup> Im motivischen Kontext der Rilkeschen 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.<sup>79</sup> 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.

### Die Einsicht: *Der Blinde; Die Blinde*

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*, 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.<sup>80</sup> 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“ (541) 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“ (ebd.) bewegt. Er geht nicht zügig, sondern zögernd, wahrscheinlich ziellos, im eifrigen Gemenge, jedoch schwingt im Vergleich „wie ein dunkler Sprung“ (ebd.) 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“ (ebd.) seine Bedeutung, seine – in der Wirklichkeit nie vorhandene – Macht mit ausgedrückt. Die Absonderung und



die krasse Polarisierung zeigt aber deutlich auch die Teilnahmslosigkeit in der irdischen Helle der Stadt, „die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle“ (ebd.).

Von seiner Sonderstellung und benachteiligten Rolle zeugt scheinbar auch die zweideutige Feststellung, dass „auf ihm der Widerschein der Dinge“ (ebd.) 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“ (ebd.) – 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 autonomen Persönlichkeit, die – trotz aller aggressiven Einflüsse der bunten Welt der Äußerlichkeiten – die Werte ihrer souveränen Geistigkeit immer bewahren kann. 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.<sup>81</sup>

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 gleichbetitelten Gedicht *Die Blinde*<sup>82</sup> bear-

beitet. Die Ausgangssituation stellt hier ein 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 aber auf konkrete Personen hin, wie wir das in der Lyrik Rilkes häufig sehen können.<sup>83</sup> 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 (*Der Fremde*), für die Blinden-Gestalten Rilkes jedoch 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 unbekannten Frau auf, und seine teilnahmevolle Hinwendung hilft ihr, in ihrem eigenen Schicksal auch das Außerordentliche zu erkennen.<sup>84</sup> Die Rede ist am Anfang in medias res von der Erschütterung der Blinden wegen des Todes ihrer Mutter und von der entfremdenden Kraft des Todes<sup>85</sup>, was später in *Orpheus. Eurydike. Hermes* ein zentrales Motiv bilden wird. Hier, in diesem Kontext, wird aber die Wirkung verdeutlicht, die die unerträglichen Schmerzen in der ihre Mutter beweinenenden Frau auslösen, und die mit der Folge der Erblindung eine erkennbare Ähnlichkeit hat. Beide 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. (338)

Die Verknüpfung der drei Begriffe (Zeit, Stille und Rose) ist in Kenntnis der Symbolik Rilkes weniger 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 Gedicht *Die Rosenschale* zeigt.<sup>86</sup> Die auf Synästhesien beruhenden Paradoxa drücken eine ungeheure Gefühlsintensität aus, die das berauschte Gefühl des Sich-Auflösens in den Dingen bis zum pantheistischen Welterlebnis steigern.<sup>87</sup> Deshalb kann die Blinde – trotz ihrer tiefen Schmerzen – sagen: „Ich bin eine Insel und allein./ Ich bin reich.“ (339)

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.<sup>88</sup> 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.“ (340) 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.<sup>89</sup>

### Die Erhöhung: *Pont du Carrousel*

Das Gedicht *Pont du Carrousel* 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“ (277). So wird der arme, einsame Mensch – zumindest potentiell – zum Maß aller Dinge erhöht (277).<sup>90</sup>

Diese zur Apotheose führende Umwertung wird durch eine meisterhaft konstruierte Steigerung ermöglicht. Die Erhöhung des unbekanntes Mannes beginnt mit einem Vergleich: „grau wie ein Markstein namenloser Reiche“ (ebd.). 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“ (ebd.). Diese Standhaftigkeit verbindet den Menschen mit dem namenlosen Ding, das der fortwährenden Veränderung und sogar der notwendigen Vergänglichkeit trotz und das Ewig-Gültige repräsentiert.<sup>91</sup> So wird das unglückliche und sterbliche Wesen zum kosmischen Mittelpunkt stilisiert.<sup>92</sup>

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 Unauffälligkeit, sondern auch das unsichtbar Wesentliche mit andeutet. In der Tat: die verbale Darstellung der Dynamik – „irrt und rinnt und prunkt“ (ebd.) – 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. Der „unbewegliche Gerechte“ (ebd.) 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 die 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 umgekehrt, es weist 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, unbekannte Ebene transponiert – unter ganz anderen Dimensionen beleuchtet.<sup>93</sup> 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.

## 6. Liebe und Tod

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 antike 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.

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.

### Liebe im Tod: *Hetären-Gräber*

Der Titel *Hetären-Gräber* 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 ‚fruchtbarer 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 überhaupt 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 grauenerregenden 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 Ekelregenden ab- und unmittelbar auf den Glanz der sinnlichen Schönheit hinlenkt, findet das Udenkbare statt: trotz

jeder empirischen Wahrnehmung, die die schaudererregende Realität der Gräber nicht leugnen kann, triumphiert das pulsierende Leben mit seiner berausenden Sinnlichkeit.<sup>94</sup>

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“ (499). 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 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“ (ebd.) – so 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“ (ebd.) – 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 doch ein neues Segment ein, in dem das Frauengeschlecht hervorgehoben wird. Es ist zwar schon auch lebloser Körperteil, „stille Krypta des Geschlechtes“ (ebd.), aber die Kostbarkeiten, die „Lieblings-Andenken“, die es umgeben – Ringe, Talismane, Steine, Perlen und Blumen – zeugen alle von der Huldigung vor der unwiderruflichen Herrschaft des Eros.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> Die himmlische

Entzückung kommt von der durch Gegenstände heraufbeschworenen Ekstase, und sie 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“ (ebd.), 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“ (500) – andererseits leitet sie mit dem Vergleich – „und dunkeln wie der Grund von einem Fluß“ (ebd.) – 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“ (ebd.).

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 selbstständigen Bedeutungen, zwischen denen 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 sind die herkömmliche soziologische Rollenverteilung (männlich: aktiv – weiblich: passiv) und die biologischen



Gegebenheiten (Samenerguss – Schoß) ebenfalls 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 von dem 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 auf dem 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.<sup>97</sup> 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“ (ebd.) –, 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.<sup>98</sup>

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 Liebeserfüllung. Der Einfachheit und Durchsichtigkeit des biologischen Aktes sowie dessen spontaner Wunschbefriedigung – „Dann füllten sie mit flachem klaren Wasser / die ganze Breite dieses breiten Weges“ (ebd.) – 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.<sup>99</sup>

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 Hinge-

bungsbereitschaft der Frauen gezeigt – ohne jede Bewertung der Prostitution. Weil der gesellschaftliche Aspekt nicht berücksichtigt wird, bleibt das pure Existentielle sichtbar. Es bedeutet also keine Stilisierung, sondern eine radikale Umdeutung.

### Tod in der Liebe: *Geburt der Venus*

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 aufsehenerregenden 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* 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:

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang  
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, –  
brach alles Meer noch einmal auf und schrie. (506)

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 zur Ruhelosigkeit dient. Das gewaltige Bild, in dem der Geburtswehen bekundende Schrei vom Himmel in das Meer herabfällt, weist nicht nur auf die göttliche Herkunft der Venus hin, sondern auch auf die sonderbare Inkarnation ihrer Geburt. Die Annahme, dass die Göttin von einem Fisch 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. (Ebd.)

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“, „Wogenscham“ 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“ (ebd.) –, die ihre Figur bzw. ihr Erscheinen charakterisieren, notwendigerweise auch einen erotischen Assoziationsreiz.

Ab der zweiten Strophe wird der Blickwinkel noch stärker eingeeignet, 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 wieder 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. Das Nachvollziehen der außerordentlichen Genese gibt Anlass dazu, 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 wahrscheinlich 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 der Rilkeschen Lyrik ergibt. Wie sehr die Ästhetik dieser Lyrik 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 Werk 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 auch für manche andere aus der mittleren Periode Rilkes gilt die gegensätzliche Bezugnahme von Literatur und bildender Kunst. Diese eigentümliche Beschaffenheit des Dinggedichtes ist wahrscheinlich 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 die 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. 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.<sup>100</sup>

All diese Thesen Lessings bestätigt zwar das Rilke-Gedicht, es geht aber als ‚Illustration‘ über diese theoretische Erörterung hinaus, in-

dem 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.<sup>101</sup> 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 sowie 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 [...] (507)

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 Hand“ – das Zarte und Kindhafte des Frauenleibes:

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib  
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand. (Ebd.)

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:<sup>102</sup>

wie ein Bestand von Birken im April,  
warm, leer und unverborgен, lag die Scham. (Ebd.)

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“ (506), „Tag und Anfang“ (ebd.) – 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“ (507), „die Füße spannten sich und wurden licht“ (ebd.). Während das Licht das plausible Attribut der Entstehung und der Entfaltung des göttlichen Wesens darstellt, bedeutet 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.“ (Ebd.)

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“ (508) erheben sich „die Blumen und die Halme“ (ebd.), 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“ (ebd.) – schonungslos hart klingen die allerletzten Worte, die die Größe des Opfers zeigen. Es ist eine Ernüchterung, mit 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.<sup>103</sup>

### Metamorphose: *Orpheus. Eurydike. Hermes*

Die tragische Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike aus der Antike gehört zu den bekanntesten und meist bearbeiteten 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 Rilkeschen Paraphrase 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.<sup>104</sup> 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 Rilkeschen Lyrik. 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“ (503) – 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 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 könnte, sondern eine Fremde, die von ihrer ersten Heimat nichts mehr weiß und wissen will. 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 langsamer Feierlichkeit nicht nur die unabwendbar-schicksalhafte Tragödie vor, so, 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. Als retardierende Elemente steigern sie die Spannung, auch wenn wir das düstere Ende dieser Liebesgeschichte schon kennen. Als indirekte Signale weisen sie zum Teil auch schon auf die Abweichung von dem althergebrachten Plot. Als Mittel der Metaphorik verschleiern sie das nur Handlungshafte und eröffnen einen neuen Horizont, der eine unbekanntere, unerforschbare und symbolische Welt andeutet. Episch wirken außerdem auch 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 Ort- und Situationsbestimmung der ersten Strophe werden die aus der Welt von Hades zurückkehrenden Figuren durch den doppelten Vergleich – „Wie stille Silbererze gingen sie / als Adern durch sein Dunkel“ (500) – von der Umgebung deutlich abgehoben. Während die Unterwelt als wunderliches und dunkles Bergwerk bezeichnet wird, sind die einzigen Personen, die hier erscheinen, wertvoll, wie das Silbererz und lebendig, wie die mit Blut angefüllten Adern.<sup>105</sup> Die letztere Metapher symbolisiert den Zugang zu der menschlichen Welt. Die rote Farbe des Blutes wird dem Dunkel der leblosen Tiefe gegenüber gestellt. Sie fällt auf und hat eine besondere Bedeutung: „schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel“ (ebd.). Die folgenden zwei schlichten Aussagen – „Sonst war nichts Rotes. / Felsen waren da / und wesenlose Wälder“ (ebd.) – 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.<sup>106</sup> 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“ (501), 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 Augenzeugen 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 ausdrucksvoll Personifikation – „Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg“ (ebd.) – 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.<sup>107</sup> Die unmittelbar nacheinander folgenden Alliterationen und der ausgefal-

lene 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. (Ebd.)

Dieses Bild ist mehr als bloße Veranschaulichung; es drückt das Tierisch-Elementare in der Angst des Mannes um seine Frau aus.<sup>108</sup> 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 auch 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 [...] (ebd.)

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 ande-

rem eine vermittelnde Rolle zwischen der menschlichen und der göttlichen Welt hat, wird auch hier in dieser seiner Funktion präsentiert, als Gott „der weiten Botschaft“ (ebd.), 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 enjambementartig in der nächsten Strophe jedoch weitergeführt: „Die So-geliebte“ (502).

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.<sup>109</sup> Sie sind folglich – trotz der individuellen Betroffenheit – keine Privatäußerungen mehr, weil sie fähig sind, die persönlichen Schmerzen zu gemeinsamen Erlebnissen aller Trauernenden 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 [...] (ebd.)

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* (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 [...] (258)

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* (1902/03) mit dem Blinden geschieht: „er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht, / und der Gestirne stiller Mittelpunkt“ (277). Die intertextuelle Verflechtung führt sogar weiter, wenn wir auch die zweite Strophe des soeben zitierten Gedichtes näher untersuchen. Hier wird nämlich der blinde Mann als „der dunkle Eingang in die Unterwelt“ (ebd.) genannt, und die metaphorische Gegenüberstellung von Außen- und Unterwelt weist deutliche Wertakzente auf und stellt eine Beziehung zu dem Gegensatz zwischen Außen- und Innenwelt her.

Er ist der unbewegliche Gerechte,  
in viele wirre Wege hingestellt;  
der dunkle Eingang in die Unterwelt  
bei einem oberflächlichen Geschlechte. (Ebd.)

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 Gedichtes zeigt die Verschmelzung der zwei Existenzbereiche – und zwar als unwiderrufliche Vollendung eines Verwandlungsprozesses.<sup>110</sup> Fünf Strophen lang wird die neue, zur Schat-

tenwelt 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“ (502). Alle weiteren Verse in diesem Textsegment (7.-11. Strophe) stellen die transzendente Veränderung Eurydikés 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 Rilkeschen 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.<sup>111</sup> So war ihr Schicksal schon entschieden, bevor sich Orpheus umwendete. Deshalb konzentriert sich der lyrische Narrator auf die Aufzählung der Folgeerscheinungen der Verwandlung.

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“ (ebd.) betont nämlich nicht nur die seelische Ichbezogenheit des gesegneten Zustandes, die alles andere als Sekundäres oder sogar Störendes von sich fern hält, 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* als Vollendung des menschlichen Daseins bezeichnet: „Der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht. / Um ihretwillen heben Mädchen an“ (236).<sup>112</sup> 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“ (502). Es scheint so, als wenn Eurydike die Inkarnation dieser früh geprägten Idee darstellte. Die Unterwelt, die sie gefangen hält und der sie 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 ihr 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“ (503).<sup>113</sup>

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.<sup>114</sup> 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“ (502), „Sie war [...] nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland“ (ebd.).<sup>115</sup> 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“ (ebd.). Die letzten drei Sequenzen (9-11. Strophe) deuten die weiteren Eigentümlichkeiten der Jenseitsexistenz von 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“ (ebd.) ist, bekommt eine besondere Bedeutung in dem vier Jahre später geschriebenen *Requiem für eine Freundin* (1908):

Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?  
Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,  
was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt  
und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.  
[...]  
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.  
Denn *das* ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:  
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren  
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt. (420)<sup>116</sup>

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 deren 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 trotzende Treue hervorheben würde. Bis zu der 6. Strophe folgt eigentlich auch die Rilke-Bearbeitung der Tradition, indem 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<sup>117</sup>. Die erwähnten Parallelen zeugen also von einem eigenständigen dichterischen Weltbild, in dem zwar die genetischen Determinanten 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 ‚Männeregismus‘ 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.“ (421) Es führt uns wahrscheinlich auch bei der Erklärung dieses Fragenkomplexes weiter, wenn wir versuchen, ihn im Zusammenhang mit weiteren Paradigmen des Rilkeschen Œvres 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.<sup>118</sup> Dieses



individualethische Postulat ist bei Rilke eng mit dem Einsamkeitspa-  
thos 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 Entkörper-  
perung der Frauengestalt statt.<sup>119</sup> Aus der Bildsymbolik der 10. Strophe  
lässt sich folgern, dass der neue Zustand in einer unbegrenzten Hin-  
gebung aufgeht. Ist das eine eigene Entscheidung der Frau als letzte  
Folge ihrer Freiheit, oder ist sie ein willenloses Wesen, das den frem-  
den Gesetzen des Schattenreichs gehorcht, oder bedeutet ihre Hingabe  
eine organische Einordnung in eine höhere Welt, wo die Individualität  
aufhört? Die grammatische Konstruktion der Verben (Zustands-  
passiv) gibt keine eindeutige Antwort auf diese Fragen. Deutlicher ist  
jedoch 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. (503)

Der das ganze Segment abschließende Satz – „Sie war schon Wurzel“  
(ebd.) – klingt lapidar und summiert das Endergebnis der Verwand-  
lung, seine Symbolik ist aber genauso mehrdeutig wie die vorangegan-  
genen Aussagen, mit dem einzigen Unterschied, dass das Vergleichs-  
wort „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 weit reichende Wirkung gefunden hat? Mir scheint es so zu sein,  
dass die beiden Annahmen sich eher 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“.<sup>120</sup>

Auch wenn die Textsemantik Fragen offenlässt, ist die Rhetorik der  
Textgestaltung unverkennbar pointiert. Die fünf Strophen des ‚Ver-  
wandlungssegmentes‘ 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 kon-  
sequente 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 Hermes. Dieser dramatische Kunstgriff, die fiktive Dialogszene, in der der göttliche Begleiter Eurydikes ihr mitteilt, was man ihr angetan 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 [...]“ (ebd.), dann hören wir die gleichgültige Frage der Frau. Während der teilnahmsvolle 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. 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 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.“ (ebd.) 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.“<sup>121</sup>

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 näher kommt.<sup>122</sup> 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 Eurydikés. 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.

### III. Diesseits der Transzendenz

#### 1. 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, nebeneinander gestellt 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 aber 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 von Rilke aber auch „in Beziehung zu den alttestamentlichen Propheten gesetzt, wie in Michelangelos Fresken der Sixtinischen Kapelle.“<sup>123</sup> 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 – einer neuen Befragung der ewig-menschlichen Schicksale und der dichterischen Berufung dienen sollen. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Fragen in Form biblischer Motive einen auch zahlenmäßig so bedeutenden Zyklus bilden. 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.“<sup>124</sup>

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 Gedichterzählungen 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.

Leiden und Ruhm des Königs David:  
*Abisag; David singt vor Saul*

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 Abischag von Schunem und brachten sie dem König. Und sie war ein sehr schönes Mädchen und umsorgte den König und diente ihm. Aber der König erkannte sie nicht.“ (1,3-4.)<sup>125</sup> 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* 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 Grundlage. 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.<sup>126</sup> 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 re-

gistriert, 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“ (454) – heißt der Auftakt im ersten Teil, und im zweiten: „Der König saß“ (ebd.). „Und manchmal wandte sie in seinem Barte“ (ebd.) – so beginnt die zweite Strophe des ersten Abschnitts, und im zweiten Teil: „Und manchmal, als ein Kundiger der Frauen“ (455). Da hier im König-Stück die zweite 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“ (454) lag, und im zweiten Teil an derselben Stelle: „Ihn fröstelte“ (455). 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 Textausschnitten zu suchen, sondern im Schicksal der beiden Menschen, die der Zufall und die herrschaftliche Willkür zusammengebracht ha-

ben. In der Rilkeschen 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. 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“ (454). Scheinbar widerspricht dieser demütigenden Situation die Aussage der nächsten Zeile, dass sie auf dem Alten „die süßen langen Stunden“ (ebd.) 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“ (ebd.). 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 –. (Ebd.)

Aber zu ihrem Schicksal gehören Verzicht und Treue, und so bleibt sie „jungfräulich und wie eine Seele leicht“.<sup>127</sup> Darin liegt fast auch etwas wie Bedauern, dass sie von der „Nacht der Nächte nicht erreicht“ wurde und deshalb „wie eine Seele leicht“ (ebd.), 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 Zerstreung im Leben des Greises eine Wende anzukündigen: „Aber am Abend wölbte Abisag / sich über ihm“ (ebd.). 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.“ (ebd.) 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“ (455), 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. (Ebd.)

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 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.

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* voraus-



deutende Elemente enthält, integrieren sich diese Gedichte auch in den weiteren Kontext des ganzen Zyklus. Im Gedicht *David singt vor Saul* 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. 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.“ (Samuel 16, 23) 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. (455)

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 empor. 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 noch erkannt, / die jetzt Frauen sind und mich verführen“ (ebd.). 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“ (ebd.) – 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?“ (Ebd.) 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“ (456), spielt zu Beginn des zweiten Teils das Ich scheinbar seine dienende Rolle.<sup>128</sup> In dem Vorwurf aber, dass „du mit lauter Leben mich / überwältigst und überschattest“ (ebd.), 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“ (ebd.), 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. (Ebd.)

Die dünelhafte Überzeugung Davids, dass er den König mit seiner Kunst in der Gewalt hat, nährt sich wohl aus dem unterschweligen 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 Schlussstrophe des dritten Gedichtteiles, zugleich aber auch des Gesamttextes rundet den vorher formulierten Gegensatz in einer versöhnenden Geste ab, indem die irrealer Idee von einem Bündnis des Alten mit dem Jungen ausgesprochen wird.<sup>129</sup> Die Wunschvorstellung – „das Gewicht wird Geist“ (ebd.) – 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*, das auf Davids Klagelied aus dem *Zweiten Buch Samuel* zurückgeht. Die wichtigste Abweichung von der biblischen Quelle besteht in der Einschränkung auf die Person Jonathan, 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“ (517). Im ersten Gegensatz haben zwar die beiden Begriffe eine ähnliche Bedeutung, insofern sie den Sinn von Unstetigkeit beinhalten, zugleich unterscheiden sie sich 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“ (ebd.). Schon hier, gleich mit den ersten Worten, verrät der Klagende seine leidenschaftliche Liebe zu dem verstorbenen Jungen. Ähnlich wie in der Trauergeste von Maria Magdalene in *Pietà*, die Jesus beweint, wird auch hier die Trauer erotisiert. Die unmittelbar ausgedrückte Sexuali-

tät in der Metaphorik („O daß dich einer noch einmal / erzeugte, wenn sein Samen in ihm glänzt“, ebd.) weist auf die elementare Kraft dieses Gefühles 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“ (518). 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“<sup>130</sup>. 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“ (517-518). Der Kontrast zwischen der Selbstbeherrschung, mit der David sich die grausame Nachricht anhört, und der eingestandenen 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 (518).

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. Das Klagegedicht in der Bibel ist in diesem Punkt selbst zweideutig oder – für einige Interpreten zumindest – eher sogar eindeutig: „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)<sup>131</sup>.

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“ (ebd.) 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.“ (518) 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.

### Niedergang der Mächtigen: *Saul unter den Propheten; Samuels Erscheinung vor Saul; Absaloms Abfall*

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 Rilkeschen 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). Rilkes Gedicht *Saul unter den Propheten* lässt das Schicksal 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?“ (519), und dieses entwürdigende Ende summiert dann auch der Abschlussteil des Werkes: „Und nun war er nichts als dieser Haufen / umgestürzter Würden, Last auf Last“ (520). Das Gedicht greift verschiedene Momente aus dem Leben des Königs heraus, die dessen zwiespältiges Wesen vorstellen. Die Textstruktur folgt deshalb nicht irgendeiner historischen Chronologie, sondern ordnet alle biographischen Elemente in eine kontinuierliche Oppositionsreihe, welche die zum Niedergang führende Widersprüchlichkeit im Schicksal Sauls vergegenwärtigen. Auf die schon zitierte 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“ (519). 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“ (ebd.), evoziert zugleich die ganze seltsame Geschichte des Königs, in der nicht nur Saul selbst, sondern Samuel, der Prophet und sogar der Herr eine widerspruchsvolle Rolle spielen. Ohne den biblischen Text ausführlich zitieren zu wollen, müssen einige Momente doch erwähnt werden, um zu zeigen, wie kompliziert das Schicksal bzw. 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.“<sup>132</sup> 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.

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. (Ebd.)

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

Die darauf folgenden 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* 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?<sup>133</sup>

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 des 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 triefenden Mund verbunden und dadurch zu einem erbärmlichen Zustand degradiert. 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 Mund aus Erz“ (ebd.). 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 Herz 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 herunter fallen.

Diesem Text folgt das Gedicht *Samuels Erscheinung vor Saul*, das ebenfalls Sauls ruhmlosen Untergang thematisiert. Dieses etwa ein Jahr früher entstandene Werk<sup>134</sup> 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 stärker 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. Da er aber keine Antwort bekommt, 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. Weil du der Stimme des HERRN nicht gehorcht und seinen grimmigen Zorn nicht an Amalek vollstreckt hast, darum hat der HERR dir das jetzt getan. Dazu wird der HERR mit dir auch Israel in die Hände der Philister geben. Morgen wirst du mit deinen Söhnen bei mir sein. (1. Samuel 28,15-19)

Die ganze Situation wird in der Rilkeschen Bearbeitung ganz anders gestaltet. Sie lässt alle Vorgesehnisse weg und fokussiert gleich am Anfang auf den spannungsvollen Augenblick der Heraufbeschwörung Samuels. „Da schrie die Frau zu Endor auf: Ich sehe – / Der König packte sie am Arme: Wen?“ (Ebd.) 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. (Ebd.)

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 –“ (ebd.). 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.“ (1. Samuel 28, 19)

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 2. Strophe, während die erste Vers-einheit 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 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 Saul das fürchterliche Orakel ausgesprochen hat: „Die aber, die ihn wider Willen schlug / hoffte, daß er sich faßte und vergaße“ (ebd.) 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“ (ebd.). 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 Amnons Schandtät 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 dargestellt, die zugleich auch einen Einblick in die spannende Geschichte Israels während Davids Königtum gewähren.

Bei Rilke erfährt man nichts vom Reichtum dieses individuellen Schicksals und seiner historischen Verflechtung. Sein Gedicht *Absaloms Abfall* 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 Aufrührers. 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“

(523) 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. (Ebd.)

Das Motiv der sexuellen Unzulänglichkeit des Königs erscheint sowohl im früheren Text *Abisag* als auch in dem zeitnahen Gedicht *Der König von Münster*: „Er fühlte sich nicht mehr echt: / der Herr in ihm war mäßig, / und der Beischlaf war schlecht.“ (527)<sup>135</sup>

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“ (523) –, 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. (Ebd.)

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 („weil es schwerer war / als seine reichsten Kleider“) schon auf den 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“ (ebd.). 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“ (ebd.), 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 gerade 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“ (ebd.). In der zweiten Hälfte dieser Strophe und in der letzten Verseinheit wird dann über den Tod Absaloms in verlangsamttem Erzähltempo berichtet. Meisterhaft ist die Perspektivierung der ganzen Szene. Zunächst folgt die kurze Bemerkung („Dann wußte lange keiner / von ihm“, 524), 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.<sup>136</sup> 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.“ (Ebd.) 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.

### Berufung und Verzweiflung der Prophetengestalten: *Josuas Landtag; Tröstung des Elia; Ein Prophet; Jeremia; Eine Sibylle*

Das Gedicht *Josuas Landtag* 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 Fähigkeiten. So konnte er z. B. die furchtbare Strafe Gottes an demjenigen voraussagen, der Jericho wieder aufbauen würde.<sup>137</sup> Wie in den meisten Fällen so wird auch hier der von Gott Erwählte 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 auch die ganze Textrhetorik. Mit einem gewaltigen Vergleich wird die überwältigende 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. (457)

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“ (ebd.) 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.“ (Ebd.) 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 anschie: steh“ (ebd.). Das ist die Stelle, im Mittelpunkt des Gedichtes, wo der ruhmreiche Weg Josuas – zumindest in der Rilkeschen 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. (Ebd.)

Der Textvergleich mit der entsprechenden Bibelstelle zeigt gravierende Unterschiede. Auch in der Bibel wird zwar die wunderbare (oder sogar wunderliche) Begebenheit erzählt, aber nur mit dem schlichten Kommentar ergänzt, „daß der HERR so auf die Stimme eines Menschen hörte“.<sup>138</sup> Diese kurze Bemerkung, die der Dichter in seiner Bibel angestrichen hat<sup>139</sup>, wird im Erzählgedicht poetisch erweitert und bis zum Sakrileg verzerrt umgedeutet. Denn der Gott, der in der Rilkeschen 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 irreale 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“ (457). 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“<sup>140</sup>. Bei Rilke spielt Josua dagegen eine ziemlich merkwürdige Rolle. Er donnert zwar das Volk im Bewusstsein seiner Erwähltheit an und droht ihnen mit furchtbarer Strafe, wenn sie sich fremde Götter wählen, gibt aber auf die Hilferufe der Eingeschücherteten – „Hilf uns, gib ein Zeichen / und stärke uns zu unserer schweren Wahl“ (458) – keine Antwort. Schweigend verlässt er sie. In Rilkes Gedicht ist das Benehmen Josuas etwas rätselhaft. Außer, sein Volk zu mahnen, möchte er nichts unternehmen. Die Mehrdeutigkeit des Textes ist wahrscheinlich auf die Ambivalenz zurückzuführen, mit der 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*. 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 – hervorgehoben wird. Aber auch 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 darauf folgenden 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 dessen 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“ (518) gegeneinander opponieren. Der ungeheuerer 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 Schicksalsschlag 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.“ (Ebd.) 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.<sup>141</sup> Die zweite adversative Konjunktion „doch“ leitet wiederum eine Schicksalsveränderung ein, diesmal aber eine positive. Der zweitstrophige 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, denn 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“ (519) zum Gebirge. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Hervorhebung – „um seinetwillen“ – eine selbständige Ergänzung der Rilkeschen Paraphrase ist. Sonst folgt das Gedicht meist treu der biblischen Vorlage, oft fast wortwörtlich.<sup>142</sup> Die Begegnung beginnt in der Bibel mit der Darstellung des Kontrastes, der die Ankunft des Herrn charakterisiert:

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.<sup>143</sup>

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, menschennahes Wesen verweisen. Das Rilke-Gedicht bewahrt nicht nur diese zweifache Vorankündigung, 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  
erschreckt und zugedeckt vernahm. (519)

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* 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“ (521). 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“ (ebd.) 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 so unmittelbar und nah auf das Gesicht des Propheten 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 heraus, die hart sind wie „Eisenstücke“ und „Steine“ und „die er schmelzen muß wie ein Vulkan“ (ebd.). 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.<sup>144</sup>

Das Gedicht *Jeremia* 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.<sup>145</sup> 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. (521)<sup>146</sup>

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 sonst auch 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 schon das Personalpronomen „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 der Benennung „du Rasender“ komprimiert wären, welche über die vorwurfsvolle Bitterkeit hinaus sogar eine Art Auflehnung ausdrückt. Denn am Ende dieses ungeheuren 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“ (ebd.).

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 (522).

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 Abschlusstrophe 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: „sieh du zu, wie du ihn stillen kannst, / wenn, die wir zerstoßen und zerstören, / erst verloren sind“ (ebd.). 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. (Ebd.)

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 Hellseherin in *Eine Sibylle* anonym; es ist eine der vielen antiken Zukunftsseherinnen, deren innerer Zwang, die vor den 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.“ (522) Der nächste Satz hebt die Zeit gewissermaßen auf, mit der mythisch-märchenhaften Wendung: „Und man änderte die Maße, / und man zählte sie wie einen Wald / nach Jahrhunderten.“ (Ebd.) Da dieser Satz mit einem Enjambement schon in die zweite Strophe hinüberführt, wird die zeitliche Kontinuität auch optisch versinnbildlicht. Zur Markierung der zeitlichen Beständigkeit kommt auch 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“ (ebd.).

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 umschrien und umflogen“ (ebd.). 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:<sup>147</sup> Die Aufspaltung der Prophetenpersönlichkeit, in der sich Existenz und Rolle voneinander trennen,

ist in dem später geschriebenen Werk deutlicher. Während sich der Prophet – trotz der unerträglichen Last der Berufung – letztendlich anscheinend doch mit seiner Erwähltenrolle identifiziert, zeigt sich die Sybille „hohl und ausgebrannt“ (ebd.). Der unaufhörliche Zwang (vielleicht: Leistungszwang) hat ihren Glauben an die Berufung getötet. Obwohl die beiden Verse „hoch und hohl und ausgebrannt“ und „von den Worten, die sich unbewacht“ (ebd.) voneinander sowohl durch ein 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. 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 Propheten-Schicksalen Bestätigung finden konnten.

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“ (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-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.“<sup>148</sup> Nicht fern von diesem Bekenntnis liegen die Worte Rilkes aus dem *Stunden-Buch* „Wir bauen an dir mit zitternden Händen“ (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“<sup>149</sup>, bedeutete.

Die Schicksalsparadigmen der Prophetengestalten Rilkes enthalten wohl ähnliche Implikationen, auch wenn sie mit dem Identifikations-

spiel 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 – ihre eigenen Leiden und Qualen. So verbindet sich in diesen Gedichten bei Rilke die Last der Erwähltheit mit der der ewig-menschlichen Schicksalsplagen.

### Die Erfüllung der Erwähltheit: *Esther*

Bei der Paraphrasierung der Geschichte Esthers in dem gleichnamigen Gedicht 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 im Rilke-Gedicht einem ganz anderen Gestaltungsprinzip folgen. Hier werden nämlich alle Strukturelemente auf den Schlusseffekt gerichtet, der eine Schicksalswende für sie 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: 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.“ (524) Der zweite Satz löst dagegen im Schlussteil die Spannung auf, indem er die Gnade des Herrschers andeutet: „Er rührte sie mit seines Szepters Spitze“. (525)

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“ (524). 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“ (ebd.) 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“ (ebd.), 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“. (525)

Der zweite Teil (3. bis 5. Strophe) stellt gleich mit dem Auftakt kontrapunktartig Ahasveros in den Mittelpunkt, ohne dass seine Gestalt hier noch erscheinen würde. Seine Ausstrahlungskraft lässt jedoch schon seine Anwesenheit spüren: „Er glänzte so, dass sie die Kronrubine / aufflammen fühlte, die sie an sich trug“ (524). Es ist aber nicht nur die unbegrenzte Macht und der überwältigende Glanz des persischer 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“ (ebd.). Diese völlige Ergebenheit der Frau und ihre Angst vor den Folgen 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“ (525). Die physische und geistige Erhöhung des Mannes Esther gegenüber zeigt 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.“ (Ebd.) 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 Mittel zur Verwirklichung eines höheren, transzendenten 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.<sup>150</sup>

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 Vergewärtigung 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“ (524) – 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 lang zu sein. Das iterative Verb „Sie ging und ging“ (525) zeugt zumindest vom endlosen Gehen Esthers, bis „sie endlich, fast von nahe, ihn“ (ebd.) erblickt. Die unterschiedlichen Formen der Zeitangaben folgen der Dynamik der Perspektivierung, in der die Außen- 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 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 abzuhalten. Wie die Vorgeschichte so wird auch die Nachgeschichte des schicksalhaften Ereignisses bei Rilke verschwiegen. Der Grund dafür ist wahrscheinlich auf mehrere Kom-

ponenten 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. Da der ganze historische Kontext als bekannt betrachtet werden kann, bietet das Nacherzählen kein innovatives Moment. 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. Dass auf das *Alte Testament* explizit nur im Titel Bezug genommen wird, ermöglicht die Vertiefung und Verallgemeinerung einer schicksalhaften Situation, deren psychische Momente durch Gestenbewegungen versachlicht werden. 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 zu der 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. 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.

## 2. 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 unter neuen Aspekten ergänzt bzw. beleuchtet, sondern auch ihre Wertbezüge werden provokativ verändert, so dass meistens die Grenzen der Jahrhunderte alten Traditionen und Normen notwendigerweise gesprengt sind. Wieso dieses Sakrileg? Wie überall in der Rilkeschen Lyrik der hier

behandelten Zeitperiode hat die blasphemisch klingende Herausforderung eine höchst komplexe Motivation und Funktion: 1. Sie ist eine – psychologisch erklärbar – 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 sich nicht mit einem fertigen (und anthropomorphen) Gotteserlebnis, kann sich aber auch nicht – zumindest in dieser Zeit noch nicht – von der religiösen Tradition losreißen.<sup>151</sup> So häufen sich die biblischen Themen in der mittleren Periode der Lyrik Rilkes.

2. Ein weiterer (möglicher) Grund ist *die Rache an dem ‚schweigenden Gott‘*: 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 der Bewohner 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 goteslästerliche 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. Die folgenden Interpretationen versuchen, anhand von typischen biblischen Figuren diese äußerst spannende psychologische und ästhetische Perspektive in ihrer Vielfalt zu deuten.

### Das Unbehagen der Seraphe: *Die Engel*

Wie in manch anderen Gedichten Rilkes mit religiösem Thema sehen wir auch hier, bei der Erläuterung des Engel-Motivs, eine vollkommen säkularisierte, scheinbar jeder Gottesfürchtigkeit entbehrende Um-

deutung. Die Engel „in Gottes Gärten“ (264) stellen 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“ (ebd.). 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.<sup>152</sup> 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“ (ebd.) ihren eindeutig positiven Wertbezug: Durchsichtigkeit kann ja nicht nur Klarheit und Reinheit meinen, sondern auch Inhalts- und Gegenstandslosigkeit, das heißt ein sinnenleertes 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 charakterlosen 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. (Ebd.)

Diese sogar der Freudschen Lehre entsprechende Ausdrucksweise verrät die tabuisierte Begierde. Durch die vorsichtige, in Klammern gesetzte Einfügung wird allerdings offen gelassen, ob die Sehnsucht der Engel an sich schon (vor Gott) eine Sünde bedeutet oder sie tatsächlich nur 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.<sup>153</sup> 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 „Intervalle“ in Gottes „Macht und Melodie“ (ebd.) dar. Dieses Schweigen ist aber nicht bloß als Zeichen der Existenz eines verzehrenden Überflüssigkeitsgefühls zu deuten. Es stellt zugleich ein *produktives* Intervall, eine Zwischen- und Wartezeit, dar. Die Himmelsboten scheinen nämlich nur in ihrer Passivität nutzlos zu sein. Sie sind aber nicht generell zum Nichtstun 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. (265)

In diesem komplexen Bild der letzten Strophe werden die überirdischen Wesen von ihren unwürdig-blassen 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.<sup>154</sup> 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.

### Die Auflehnung Christi: *Der Ölbaum-Garten*

Die größte Botschaft des Neuen Testaments, die Auferstehung Jesu und die Erfüllung seiner irdischen Mission, wird in diesem Gedicht kühn, bis zum Sakrileg gehend, profanisiert. Hier ist nämlich keine Rede vom heiligen Mysterium der Erlösung, das dem ganzen Passionsweg den letzten Sinn gibt, statt dessen 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 sich die Leidensgeschichte nicht mehr als Paraphrase christlichen Rituals, sondern als tiefe Enttäuschung aller, die den Allmächtigen nicht mehr finden können.

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 das Gewöhnliche hervor, was später auch paradigmatisch bestätigt wird:

Die Nacht, die kam, war keine ungeweine;  
so gehen hunderte vorbei.  
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.  
Ach eine traurige, ach irgendeine,  
die wartet, bis es wieder Morgen sei. (459-460)

Sogar die Verbindung der reimenden Wörter „keine ungeweine“ – „irgendeine“ unterstreicht das Alltägliche der nächtlichen Situation. Denn nicht der Erwählte, nicht der Sohn Gottes verbringt betend sei-

ne 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“. (460)

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“ (459), 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*.“ (Ebd.) [Hervorhebungen von mir: Z. Sz.] 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 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. (Ebd.)

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.<sup>155</sup> 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 Gewalttat („preisgegeben“, „ausgeschlossen“) traumatisch erlitten.<sup>156</sup>

Die Sich-Verlierenden läßt alles los,  
und sie sind preisgegeben von den Vätern  
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß. (460)

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‘ 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.“ (459 „Ach eine traurige, ach irgendeine [...]“ (460) 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.“ (Ebd.) Trotz des aphoristischen Charakters schimmert so im Ausklang eine tief resignierte, elegisch- persönliche Betroffenheit durch.

## Andachtsloses Klagelied: *Pietà*

Wer spricht hier? Dem Titel nach: Maria, die Mutter des Erlösers. Wer spricht so? Maria Magdalena, aus der Jesus einst „sieben böse Geister ausgetrieben hatte“<sup>157</sup>, die aber – in der Deutung Rilkes – ihre sündhafte Sinnlichkeit nicht einmal in der heiligen Stunde des Martyriums verleugnen kann. Die 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. Diese grotesk-kühne Koppelung ist aus formaler Sicht dadurch möglich, dass die drei Frauengestalten in der Heiligen Schrift auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft sind. Die Sünderin, die im Evangelium nach Lukas keinen Namen hat, wird in der Überlieferung mit jener Maria Magdalena (oder: Maria aus Magdala) 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 Rilkeschen Paraphrase. „*Pietà*“ heißt im Italienischen ‘Barmherzigkeit’ und ‘Gottesfurcht’. Das Wort drückt die zärtlich-liebevollen 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 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, „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 und salbte sie mit Salbe.“<sup>158</sup> 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 Dor-

nenbusch“, 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. (460)

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.“ (Ebd.)

Ist dieser Text aber nur als schamlose Gotteslästerung zu lesen?<sup>159</sup> 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. Kann das Gedicht in dieser Annäherung nicht auch als eine späte und modern-säkularisierte Variante der lyrischen Bekenntnisse einer ‚unio mystica‘ gedeutet werden?

Warum aus der exstatischen Hingerissenheit ein Klagelied geworden ist, kann durch die doppelte Enttäuschung erklärt werden, die mit der zweifachen Vereinsamung der beiden Handelnden 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 eine – irdische – Weise ausdrücken, nämlich in der sinnlichen Hingabe. So wird dieses bedingungslos 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 wunderbar zugrund“. (Ebd.) 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 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 – diese 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.“ (459)

Fünf Jahre später kehrt das Pietà-Motiv in einem Gedicht mit demselben Titel (*Pietà*) in einem ganz anderen Zusammenhang, im Zyklus *Das Marien-Leben*, zurück. Hier entspricht zwar die Überschrift dem ursprünglichen Bild vom Gekreuzigten mit seiner Mutter Maria, ohne jedoch dessen religiösen Gehalt übernommen zu haben.<sup>160</sup> 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 Christi, 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.“ (RWK II, 32) 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 ernüchternd. Was aber beide in ihrer Rolle formulieren, ist ähnlich unheilig, denn sie betrauern nicht so sehr Jesus, sondern viel mehr ihre versäumten irdischen Chancen, bestimmten Frauenrollen gerecht zu werden: die eine der als Geliebte, die andere der als Mutter.

## Das Gleichnis von der Mündigkeit: *Pietà*

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.“<sup>161</sup> Und umgekehrt: In der lehrhaften Erzählung Jesu wird die Zerstörung und die Wiederherstellung der Harmonie in der Vater-Sohn-Beziehung zwar im religiösen Sinne gemeint, sie behält 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.“<sup>162</sup>

Das Rilke-Gedicht ist keine Paraphrase der biblischen Geschichte, denn diese bildet nur den Ausgangspunkt, den Anlaß zu ihrer radikalen Umdeutung. In der modernen Bearbeitung ist nämlich 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“ (458), und dieser entscheidende Augenblick wird zugleich in das Existentiell-Gleichnishafte transponiert. 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 könnte. Nicht nur die Zukunft ist aber hier geheimnisvoll, sondern auch die Vergangenheit. Das frühere Leben bietet nur ein verworrenes und zerstörtes Spiegelbild, das den Aufbrechenden mit ambivalenten 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“. (Ebd.)

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“ (ebd.).

Das „Anschauen“ stellt bei Rilke auch diesmal einen Erkenntnisprozess oder eher 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“ (458). 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 ‚existentiellen Entscheidung‘. Die Antworten zeigen sich von angemessenem Gewicht: Sie täuschen keine zufriedenstellende 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.<sup>163</sup> Deshalb ist das „warum“ eine Rückfrage, die eine überzeugende 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“ (458).

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 die ungewissen Konsequenzen dieser Entscheidung jedoch 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? (459)

Das Fragezeichen drückt wahre Zweifel aus, denn die Schicksalsalternative enthält vielleicht ein zu großes Risiko: Soll man in der Hoffnung auf eine unbekanntere, aber etwas Höheres versprechende Lebensgestaltung die bekannte Welt der menschlichen Existenz, die uns trotz der Leiden auch Geborgenheit, die Wärme der Beziehungen bietet, opfern? 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“ (ebd.).

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 Unproportionalität 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 aber wird 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. Die groteske Perspektivierung. Zur Rilkes makabren Poesie

#### *Apokalypse: Das jüngste Gericht; Die Versuchung*

Für das breitere Leserpublikum 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, 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 ausnehmende Zustand der Schönheitsbezauberung.

Schon in *Das Buch der Bilder* finden wir Gedichte, die die Angst der menschlichen Seele objektivieren. So wird zum Beispiel in *Bangnis* die



Furcht vor der Verwesung auf ein beinahe expressionistisch anmutendes Landschaftsbild projiziert. „Im welken Walde“ scheint zwar der Vogelruf „sinnlos“ zu sein, jedoch löst sich die ganze Gegend in diesem Klage laut auf: „Gefügig räumt sich alles in den Schrei: / Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen“ (279). Nicht einmal die Religion kann hier mehr das beängstigende Gefühl durch jenseitige Hoffnung verscheuchen. Davon zeugt zumindest *Das jüngste Gericht* (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 Mönchs 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. (296)

[...]

denn: wehe, sie werden auferstehn.

So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade. (300)

Sowohl in den Auftakt- als auch in 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.

Das ganze monumentale Bild vom letzten Gericht wird aus einer Quasi-Dialog-Situation perspektiviert, in der das lyrische Ich Gott anspricht. Die unmittelbare Hinwendung zu Gott, der als „Allschauer“ 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 gegenüber 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!“, 296) 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 Quasiereignisse qualifiziert: „Es könnte einer meinen“ (ebd.). Eine weitere Form der Doppelperspektive ist der Zeitwechsel vom Präsens zum Futur, der das gerade – wenn auch unreal – als Gegenwart Erlebte wieder in die Zukunft rückt: „Das wird ein wunderliches Wiederkehren / in eine wunderliche Heimat sein“ (ebd.).

Diese doppelbödige 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“ (ebd.) – so bescheiden und sich selbst 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“ (ebd.) – wird ihre Allmacht durch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ichs, das sich als Mitwissender 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.“ (298)

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. (297)

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. (Ebd.)

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“ (ebd.) erweist, bald aber in „das übergroße fürchterliche Schweigen“ (ebd.) 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 z. B. 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. (Ebd.)

Die unmittelbare Fortsetzung des Textes zeigt auch eine der typischen Verfahrensweisen der Rilkeschen 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. (Ebd.)

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“ (298), „Hast du nicht Angst vor dieser stummen Stadt“ (ebd.), „wie hoffst du diesen Tag zu tragen“? (Ebd.) Dann versucht das lyrische Ich, den 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“ (ebd.). Schließlich mildert sich der anklagende Ton zum persönlichen Bekenntnis. „Allschauender, sieh, wie mir bange ist, / miß meine Qual!“ (299) 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 „hüllos“ bezeichnet. Und dadurch, dass das lyrische Ich seinen Herrn in der Angst als Verwandten erkennt („weil meine Angst vor dem großen Gericht / deiner gleicht“, 300) wird der Anspruch auf Ebenbürtigkeit wieder ausgesprochen. Sogar viel mehr, 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“ (300).

Dieses Textende bestimmt die Gasamtperspektive des Gedichtes, die die Gewissheit des Alten Testaments auf blasphemische Weise umkehrt, indem das lyrische Ich die Erneuerung des Bundes zwischen ihm und Gott initiiert, damit sie sich in ihrer gemeinsamen Angst stär-

ken 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 Phantasie das mit dem Gottesbild ringende Ich erhöht und Gott die metaphysische Größe der Allmacht nimmt. Ja, Gott ist sogar „lange vergangen“ und „entflohn“, also in gewisser Weise, wie Nietzsche sagt, „tot“, hat 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 christlich-mystisches Denken; wenn die gemeinsame Aufgabe „mit einigen Kräften“ aber darin bestehen soll, „dem großen Rade“ zu „wehren“ (ebd.), 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.“<sup>164</sup> Der blasphemische 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* – 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 Ausgangspositionen sind in den beiden Texten gleich – 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. (528)

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

Die Engel-Figuren, die auch in dem früheren Gedicht eine wichtige Rolle spielen, indem sie den Allmächtigen „wie lauter Fragen [...] umdrängen“ (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. (528)

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 der Gott nämlich nicht nur Wärme, sondern das einzig Positive, was der Mensch „in dem Lärme / damals seines Lebens nicht entweihete“ (ebd.). 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 Rilkeschen 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 der Einsmierung 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 genau so begrenzt wie seine göttliche Liebe, von der die sterblichen Wesen nichts erfahren können.

Das heuristische Element in dem ebenfalls 1907 entstandenen Gedicht *Die Versuchung* besteht in der Annahme, dass die qualvolle Probe, der der Mensch unterzogen 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.<sup>165</sup> 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“ (529) wird gleich im ersten Satz die elementare Kraft des



Sexualtriebes und der gewaltsame Versuch, ihn zu bändigen, markiert. Die Reimverknüpfung „geile Fleisch“ – „kreißendem Gekreisch“ (ebd.) weist dagegen schon auf die verhängnisvollen Folgen der körperlichen Sündigung: „Frühgeburten: schiefe, hingeschielte / kriechende und fliegende Gesichte“ (ebd.) werden heraufbeschworen als göttliche Strafe – ohne als solche benannt zu werden. Die furchtbaren Zerrbilder all dessen, 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 Rilkeschen 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 –. (Ebd.)

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“ (ebd.) – bestätigt diese Annahme und zerstört zugleich jede romantische Verschleierung der Liebe durch die rohe Sexualität. Dass der Schatten als ein beehrter 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“ (ebd.) – heißt es im Anfangsvers der dritten Stro-

phe, während die poetische Parallele in der vierten Strophe den Engel herbeiruft: „Und da schrie er nach dem Engel, schrie“ (ebd.). 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 (ebd.).

Hat in diesem Kontext der zur Hilfe kommende Engel nur eine Schein-Existenz, als wenn er seiner Vermittler-Rolle 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.

### Memento mori: *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten; Toten-Tanz*

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 *Toten-Tanz*. 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 neunzehn 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 z. B. im Dunkel, unter welchen Umständen die drei Herren dem Greise begegnet waren, der sie anstatt zum Gelage zu einem „dreifachen Sarkophag“ (526) 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. (Ebd.)

In den folgenden beiden Strophen wird der Daseinsraum der noch Lebendigen eingengt. Zunächst geht es um die Einschränkung des äußeren Zubehörs: „Und sie hatten nur noch ihr Jägergehör“ (ebd.); dann wird ihnen schon die pure Existenz verkürzt: „Nun blieb ihnen noch ihr klares Getast“ (ebd.). 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“ (ebd.). 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 zudem 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 nach der Entstehungsangabe der hier zitierten Werkausgabe nur einen Tag früher als *Die Versuchung* geschrieben wurde, visioniert schon die grausamen Folgen des sündhaften Lebens. Im Gegensatz zur herkömmlichen Herausbeschwörung 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.<sup>166</sup>

In dem Rilkeschen Totentanz 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-Motiv konkretisiert: „Sie fassen den Tänzer fester“ (527), „sie tanzen ja unter Gleichen“ (ebd.), „die tanzen noch immer im Takt“ (528). 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“ (527) – 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.<sup>167</sup>

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.“ (Ebd.) 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 Verführungs-

gesten des Tänzers – er lockert der Schwester das Tuch und „zieht der wachslichtbleichen / leise die Lesezeichen / aus ihrem Stunden-Buch“ (ebd.) – wirken in diesem Milieu 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“ (528). 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.“<sup>168</sup> 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.“ (526)

Der Abschlussteil kehrt mit seinen Schreckensbildern zur furchtbaren Imagination der Eingangsstrophe zurück. Wenn die zur Hölle Verdammten zunächst durch den „Vorgeruch ihrer Fäule“ (527) gepeinigt werden, verursacht ihnen nun „beißender Schweiß“ (528) furchtbare Qualen. Ihr Wunsch, „sie wären nackt / wie ein Kind, ein Verrückter und Eine“ (ebd.), hat eine 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“ (ebd.) – evokiert wohl die Vorstellung vom grausamen Zwang der höllischen Choreographie.

### Parabeln über Könige: *Der aussätzig König; Der König von Münster*

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 bildet in beiden Fällen die Diskrepanz zwischen dem Schein, der sich aus der formalen oder besser: „illusionären Existenzform“<sup>169</sup> 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 Rilkeschen Poesie deutlich hervor.

In *Der aussätzige König* (1908)<sup>170</sup> bewirkt die groteske Perspektive die paradoxe Annahme der doppelten Erwähltheit, die zwar auf der pragmatischen Ebene der Textwelt kaum verifizierbar 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 Rilkeschen 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.“ (525) 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“ (ebd.). 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“ (ebd.) einerseits angedeutet, dass der Mensch die grässliche Krankheit mit Haltung bewältigt, andererseits dass der König, der Herrscher eines ganzen Volkes ist, auch dem 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“ (ebd.) hin. Im Rilkeschen 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 z. B. der unbekannte blinde Mann in *Pont du Carrousel*, der „vielleicht das Ding“ ist, „um das von fern die Sternenstunde geht“ (277), 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* (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“ (527) 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 als „zu weit“, sie sitzt nicht mehr fest auf dem königlichen Haupt, sondern biegt „ein wenig die Ohren“ (ebd.). 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 die, „von Zeit zu Zeit / gehässiges Gelärme / aus Hungermäulern“ (ebd.) 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.“ (Ebd.) Das bizarre Gestusmoment, das die Hinfalligkeit 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. (Ebd.)

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 intermediale 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.

## IV. 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. So vielfältig die Motive der diesbezüglichen Erkundungen sind, 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“.<sup>171</sup> 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 Mittelbaren.<sup>172</sup>

In der Weltliteratur gibt es verschiedene Formen der dichterischen Bekenntnisse. Ihre meist bekanntesten und beliebtesten Zeugnisse 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 auffallend, dass das grammatische Ich sogar in der frühen Periode, wo die erste Person in der poetischen Diktion vorherrscht, eine tarnende Maske trägt.<sup>173</sup> So ist es z. B. 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 wohl mehr als ein Gedankenexperiment oder eine grenzenlose Erweiterung des Ichs, denn es wird auch später – unabhängig von dessen 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 einen tragisch-unterschwelligem Kontrapunkt erhält, bewahrt sie ihren wichtigsten Zug dennoch: das Göttliche im Ringen um das Werk.

## 1. Das Werk: *Musik; Initiale* (I – II)

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* von Rilke. 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 belehrt, ist wohl als inneres Gespräch zu deuten, wo die beiden Teilnehmer identisch miteinander sind. Die so entstandene Situation macht den Besinnungsprozess sichtbar, der die auch später beklagte „alte Feindschaft / zwischen dem Leben und der großen Arbeit“ (421) thematisiert. Trotz des frühen Entstehungsdatums<sup>174</sup> 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?“ (264), „Was lockst du sie?“ (ebd.) – enthalten eine Mahnung, die auf die verführerische Kraft der Musik aufmerksam macht. Es ist kaum zu bezweifeln, dass Rilkes vorsichtige Haltung der Musik gegenüber hier artikuliert wird.<sup>175</sup> 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 Schwingen 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“ (ebd.) – 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 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“ (264) 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“<sup>176</sup>, 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 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* den Entstehungs- und Entäußerungsprozess des Kunstgegenstandes zusammen. Das epigrammatische 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. (291)

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, 60-70 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, an-

dererseits – 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 und sie miteinander auch akustisch verbinden und sie (zumindest) auf dieser Ebene verschmelzen. Das letzte Glied der mnemotechnischen Kette betont zwar die siegreiche Vollendung des Schaffenswegs, die Gesamtperspektive des Textes zeigt jedoch, dass in der Autor-Werk-Beziehung aus der Sicht des Künstlers doch am meisten der Schöpfer zählt.

Das andere ‚Zwischenstück‘ mit dem Titel *Initiale*, das unmittelbar nach dem ersten entstanden ist, ihm im Gedichtband aber 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. (275)

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 wohl eine wichtige Rolle und insofern ist auch dieser Text als eine – in aphoristischer Kürze verfasste – Daseinsdeutung zu verstehen. Im engeren Sinne ist jedoch auch diese *Initiale* als modellhafte Darlegung des genetischen Ablaufs der schöpferischen Tätigkeit zu verstehen. 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. (Ebd.)

Dieses jugendstilartige Bild mit dem Oxymoron „tanzende[n] 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“<sup>177</sup>, 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.

## 2. Der Schöpfer: Der ‚Gold-Zyklus‘: *Der Alchimist; Der Reliquienschrein; Der Goldschmied; Das Gold*

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.<sup>178</sup> 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*, wird der heuristische Augenblick erfasst, in dem der besessen Suchende und Schaffende „de[n] erlauchte[n] Gegenstand“ (530) zu Tage fördert. Die Zeitstruktur des Gedichtes stellt das überwältigende Moment des Schöpfungsaktes dar.<sup>179</sup> Trotz der Verwendung des Präteritums wird eine gegenwartsbezogene Situation heraufbeschworen. Die deiktische Zeitbestimmung – „in dieser Nacht“ (ebd.) – 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.<sup>180</sup> 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 erwarteten 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.“ (Ebd.) Nur das Modaladverb „seltsam“ und das Partizip „verlächelnd“ weisen auf eine ungewöhnliche, sogar geheimnisvolle Begebenheit hin, auf die Herstellung „des erlauchten Gegenstandes“, der zunächst noch nicht näher bestimmt wird. Erst im letzten Vers der Schlussstrophe fällt die Benennung des Goldes. In Kenntnis des Titels bleibt selbstverständlich kein Zweifel für den Leser, was in dem Kolben „brodelt“. Die Hinauszögerung der Bezeichnung des begehrenswerten 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.<sup>181</sup> 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 ihren Inbegriff. Infolge dieser Annahme 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 anmutende Fortsetzung lässt zwar eher die Auslegung einer weltumfassenden Icherweiterung zu, wo „im Hirn Gestirne / und im Bewusstsein mindestens das Meer“ (ebd.) 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 zumindest 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. (Ebd.)

Die zwei Terzette des Sonetts zeugen von der zwiespältigen Situation, in der sich der Alchimist befindet, ohne sich vielleicht dessen 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. Doch, auch wenn nur für kurze Zeit, hatte der menschliche Geist 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.<sup>182</sup>

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 zeugen von diesem menschlichen Maß. Das berauschte 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.<sup>183</sup> 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 Reliquienschein* 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 dessen 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 „Drinnen“, wird diesmal nicht der zur Grundkonstellation des Rilkeschen 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.<sup>184</sup> 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“ (530), wohl 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.

Der größte Teil des Textes wird der Schilderung der gestalterischen Tätigkeit gewidmet. Die Personifizierung der leblosen Gegenstände stellt den ganzen Schaffensprozess in Parallele zu der Menschen for-

menden Erziehung, in der dem Schöpfer Züge des zürnenden Gottes verliehen werden, in dessen Händen die zu formenden Objekte füg-sam werden.<sup>185</sup> Die Wortverbindung „finster wie im Zorn“ (ebd.) hebt in der schöpferischen Arbeit die gewaltige Anstrengung hervor, die heroischen Gesten der letzten Konzentration, die unmittelbar der Vollendung des großen Werkes vorangehen. „In einem Akt der Willkür, in einem Akt der Gewalt werden ‚Dinge‘ zu Funktionsträgern und Unbestimmtes zu etwas Bestimmtem gemacht.“<sup>186</sup> 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 gegenüber 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“ (ebd.). 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“ (531) – von 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“ (530)), am Ende aber schon auf das Unerwartete und Plötzliche in der bekenntnisartigen Reflexion hingewiesen („plötzlich um sein Dasein fragend“ (531)). Der ganze Ablauf der Verwandlung zeugt von zweifach heuristischer Erfahrung: einerseits vom unmittelbaren Erlebnis des Schöpfungsaktes, andererseits von der ebenfalls vergegenwärtigten

Einsicht in die ‚Verselbständigung‘ des Kunstwerkes. Die Veränderung, in der diese zwei entgegengesetzten Prozesse stattfinden, wirkt deshalb tief greifend, weil sie die beiden Komponenten im Schöpfungsakt als notwendige und sich gegenseitig bedingende 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“ bezeichnet, vor dem dessen 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“ (ebd.) – 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* dar, dessen erste 11 Zeilen zwar in derselben Zeit wie *Der Reliquienschrein* entstanden sind, das ganze Werk hingegen wurde erst im Spätherbst 1925 vollendet.<sup>187</sup> 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.“ (398) Neben diesem gravierenden inhaltlichen Unterschied zu *Der Reliquienschrein* gibt es auch weitere Abweichungen, die sich aber in erster Linie auf die Textrhetorik beziehen. Das wichtigste unter ihnen 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* im Präsens statt.

Die poetische Realität der Situation wird auch durch die Veränderung der Redeform gestärkt: Den Bericht in dritter Person von *Der Reliquienschrein* löst das unmittelbare Ich-Bekenntnis in diesem Text ab.<sup>188</sup> Ferner wird hier – im Vergleich zu *Der Reliquienschrein* – auch der

Texthorizont eingeengt. Statt der Weitsicht, aus deren Perspektive ein ganzer schöpferischer Prozess in seinen wesentlichsten Stufen dargestellt wird, 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 Bändigungsmethoden werden auch beim Goldschmied verwendet: „Warte! Langsam! droh ich jedem Ringe“, „Ruhig, ruhig, ruf nicht so, Rubin!“ (397). 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. Auch der Wortgebrauch „in der Flamme habe ich es *gebändigt*“ (398) [Hervorhebung: Z. Sz.] 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.<sup>189</sup> Das Gold als Materie zeigt sich zwar am Anfang der Arbeit als gefügig dem Schaffenden gegenüber, 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. (397-398)

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 Hin-

tergrund 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.<sup>190</sup> Das 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“ (397) –, 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.“ (Ebd.) Die Bekenntnisgeste, mit welcher der seiner Kunst bewusste Mensch sich dem göttlichen Schöpfer sichtbar unterordnet, weist auf seine Einsicht in sein ungeheuerliches Schicksal, in dem die Erwähltheit mit der Vorahnung des nahe stehenden Abbruchs verbunden ist.

In den bis jetzt behandelten Zyklusstücken werden der Vorgang und die schöpferische Situation der Goldgewinnung thematisiert, im Gedicht *Das Gold* steht dagegen das „Erz [...] über allen Erzen“ (531) 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“ (ebd.) – 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 kulturelle 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 zeit-

lichen und räumlichen Ferne gleichzeitig als zu der fremden Welt gehörige Kostbarkeit gezeigt. Das paradoxe Bild des vom Herzen „in den Äther“ (ebd.) 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.<sup>191</sup> 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 liebgewann.“ (Ebd.) 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 Perspektivwechsels 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 potentielle Fähigkeit der Liebe zu, um diese jedoch zugleich zu negieren. Nicht einmal die Konzession der Schlussverse kann sein gefühlskalteltes Verhältnis zu den Menschen mildern: „Nur (so sagt man) in den letzten Nächten / steht es auf und sieht sie an“ (ebd.). Denn sie deutet viel mehr Todesanzeichen, eine verhängnisvolle Herausforderung als irgendeine Geste der Hinwendung an. Die in Klammern gesetzte Einschränkung löst kaum die Rätselhaftigkeit dieses Satzes auf. Sie vermerkt eher nur die imitierte Distanzierung eines Nacherzählers, der das hypostasierende Gleichnis weitergibt, ohne dafür bürgen zu wollen.

Auch wenn 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 dichter-



terische Bekenntnis Rilkes dar. Nach der selbstquälerischen ‚Höhlenfahrt‘ kehrt der Poet zu dem selbstbestätigenden Gestus zurück. Unter den Zeugnissen von der Gewissheit der poetischen Berufung soll hier nur das Schlusstück von den *Sonetten an Orpheus* zitiert werden, das wohl auch als eines der letzten poetischen Credos Rilkes zu betrachten ist.

Und wenn dich das Irdische vergaß,  
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.  
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (RWK II, 272)

Dies 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 der Ruhe der Erde gegenüber die ewige Bewegung des Wassers 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 hier, 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.

## V. Zykluskompositionen

### 1. Ansätze: *Der Hradschin*; *Bei St. Veit*; *Im Dom*

Trotz der Themenvielfalt und des Formenreichtums, die das lyrische Werk Rilkes in einer kontinuierlichen Entfaltung und Erneuerung auszeichnen, gibt es mehrere konstante Bestandteile in ihm, 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 eher 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, weist ihr häufiges Erscheinen auch schon im Jugendwerk auf Konstruktionsmethoden hin, die sogar von dem reifen Dichter beibehalten werden.

Diese Untersuchung versucht einige Formen der Zykluskompositionen näher zu beleuchten, und nimmt dabei auch auf solche Gedichtgruppen Bezug, 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 motivische Abwand-

lungen, sondern durch Ideengestaltung als Gesamtheit. Aufgrund dieser Kriterien sehen wir aber, 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 solche 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 liefern können. Im Folgenden möchte ich die Zykluskompositionen aus der frühen und mittleren Periode vor allem aus der Sicht der Perspektivierung bzw. Fokussierung und der Rhetorizität näher untersuchen.

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. Die folgenden drei Texte – *Der Hradschin*, *Bei St. Veit*, *Im Dom* – können das auch 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 von 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* 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“ (12), dann erscheint der Turm von St. Veit, von anderen Türmen aus betrachtet. Diese bewusste Perspektivierung er-

möglichst dann die Pointe am Ende in der Form eines Vergleichs: „Und die Türme schaun [...] / wie die Kinderschar zum teuren / Vater auf.“ (12) 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. In *Bei St. Veit* verlockt die unmittelbare Umgebung des Doms mit ihrer architektonischen Vielfalt den Betrachter zu einem leichten Spiel mit Personifikationen:

Da hockt ein reichgeschnörkelt Haus  
und lächelt Rokoko-Erotik,  
und hart daneben streckt die Gotik  
die dürren Hände betend aus. (13)

Die Pointe am Ende zielt auf das frivole Zusammenleben von Erotik und Religiosität. Im dritten Text – *Im Dome* – 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!“ (14)

Diese drei Gedichte könnten auch einen Zyklus bilden, wenn wir auch 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 erbarungswürdigen Wesens führt.

Diese frühen Gedichte, die in der Literaturgeschichte eher nur als ‚Fingerübungen‘ gelten, 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 Sicht-

weise durch die Kunst Rodins und anderer Künstler in erster Linie bestätigt, und dadurch aber nicht auf ästhetisches Neuland geführt. Das andere Moment ist die sichtbare poetische Neigung Rilkes zu den „Gedicht-Kreisen“, um die diesbezügliche Benennung des Dichters selbst zu verwenden. Die ausgewählten Texte aus dem Band *Larenopfer* zeigen 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 Zyklus-Stücke in zeitlicher Reihenfolge geordnet, um (diesmal) der historischen Wahrheit Genüge zu tun. (*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. Zu ihrer offenen Form gehören z. B. der ‚Kathedralen-Zyklus‘, der Venedig-Sonettzyklus und der flandrische Gedichtkreis, während die geschlossene Zyklusform unter anderen im frühen Venedig-Gedicht, in *Die Stimmen* und *Die Parke* repräsentiert wird.

## 2. Die geschlossenen Zyklusformen

### *Die Parke*

Der Zyklus *Die Parke*, 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. Warum sollten gerade die Parks unser Dasein beleuchten? Weil sie Schöpfungen sowohl der Natur als auch des menschlichen Geistes sind.<sup>192</sup> 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 [...] (552)

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 ebenso bezeichnet.<sup>193</sup> So trotzen die beiden unaufhörlich dem Vergehen, und gerade diese Lebensdynamik vermehrt „den unerschöpflichen Erlös / königlicher Größe“ (552).<sup>194</sup> Das Attribut „königlich“ steht gleichermaßen für den maßlosen Ehrgeiz der Monarchen, die ihre Vorgänger mit neuen größeren und pompöseren Bau- und Parkanlagen übertreffen wollten, und 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“ (552) 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“ (552), 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“ (553). 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.“ (553)<sup>195</sup> 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“ (554) 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 hinter „elegante[n] Pseudonyme[n]“ (554) 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“ (555) – 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 von schwindelerregender Blendung vor.<sup>196</sup> So wird hier der Park das Sinnbild aller bezaubernden und rätselhaften Schönheiten, in denen er „zu wolkigen Abendfeiern / sich in die Himmel schwingt“ (555).<sup>197</sup>

Nach diesem überwältigenden Anblick des himmelstürmenden Lebensrausches folgt im Abschlussteil unerwartet und brutal 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. (555)

Dass diese düsteren Verse uns nicht das traditionelle Herbstbild präsentieren, davon zeugen die unmittelbar darauf folgenden Zeilen: „Selbst der Frühling ist da nicht mehr gebend, / diese Büsche glauben

nicht an ihn“ (555).<sup>198</sup> 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. (556)

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 Zykloselemente 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.<sup>199</sup>

### *Die Stimmen*

*Das Buch der Bilder* ist bis zu dem heutigen Tag ein vernachlässigtes Gebiet in der Rilke-Forschung. Die Zäsuren wurden schon längst gesetzt, und nicht einmal die neuesten Studien haben sie angerührt. Während *Das Stunden-Buch* als die erste lyrische Sammlung Rilkes gerühmt wird, in der die Gedichte eine echte ästhetische Qualität aufzeigen, 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 aus den erwähnten Gedichtbänden. In der Tat stellt *Das Buch der Bilder* zum Teil noch eine Übergangsform im Wandlungsprozess der Poesie Rilkes dar, in dem das lyrische Ich noch in manchen Gedichten beibehalten wird und so zumindest die Redeform von einer zum *Stunden-Buch* zurückführenden Kontinuität zeugt.

Viele Stücke des Bandes *Das Buch der Bilder* weisen aber schon auf die Versachlichung der ästhetischen Wahrnehmungen der *Neuen Gedichte* hin, gehören sogar zu den ‚Dinggedichten‘, die sonst in der Fachliteratur den *Neuen Gedichten* zugeschrieben werden. Die Ob-



jektivierung durch Entäußerung und ‚Vergegenständlichung‘ ist das wichtigste Merkmal in der Lyrik Rilkes, 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.<sup>200</sup> 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 immer dieselbe Maske trägt, diejenige des Mönches, im letzteren Band dagegen werden verschiedene Rollen bzw. Situationen vorgestellt, die zwangsläufig eine Horzonterweiterung in der Textwelt implizieren.<sup>201</sup> 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 keine Zufallswahlen in der poetischen Welt Rilkes. 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.<sup>202</sup>

Der „Gedicht-Kreis“ – wie er vom Dichter genannt wird –, enthält zehn Stücke: „Neun Blätter mit einem Titelblatt“ (323) – um wiederum die auktoriale Benennung zu verwenden. Das *Titelblatt* 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 Dürftigen müssen sich zeigen“ (ebd.). Die Begründung widerspricht allerdings der Textpragmatik: Denn die meisten Menschen wollen viel eher das 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 Rilkeschen 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.<sup>203</sup> 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.“ (Ebd.) 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 *mitempfinden* sondern auch *mitleiden* können. Von dieser versteckten Identifikation zeugt die Sprachgeste, die das sozial-ethische Phänomen in ein ästhetisches hinüberführt.<sup>204</sup> Was die „Dürftigen“ singen, ist kein gewöhnlicher, sondern ein „gute[r] Gesang“. (323)

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.<sup>205</sup> Diese Annahme, dass 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 –bemitleidung zu deuten, ohne auf die Biographie des Dichters zurückgreifen zu müssen.

Das *Titelblatt*, das Eingangsgedicht, gibt nicht nur eine Antwort auf die Frage, warum die Stimmen des Elends verkündet werden sollten,

sondern weist gleichzeitig darauf hin, wie viele Menschen, auf wie viele Arten und Weisen 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“ (ebd.). 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“ (ebd.) (*Das Lied des Bettlers*), „Ich bin blind, ihr draußen, das ist ein Fluch“ (324) (*Das Lied des Blinden*), „Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein“ (327) (*Das Lied der Waise*). 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 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.“<sup>206</sup>

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 Be-

dürftigkeit 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 ihre gleichzeitige Reflektierung erzeugen. Die beiden Momente lösen – anstatt einander zu verstärken – 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. Die beiden 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“ (323) mit der Begründung: „Dann kommt mir meine Stimme vor / als hätt ich sie nie gekannt.“ (Ebd.) In diesem Bild zeigt sich offensichtlich der ungeheure 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 gespaltene Situation führt notwendigerweise 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.“ (324) 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.“ (Ebd.)

Das unerwartete Geständnis der Dichternot 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 existentielle 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 Bettler-Wünschen, die das Ich als „Kleinigkeit“ herabsetzt, erfahren wir allerdings nicht. Wir können auch an geistige Nahrungsmittel denken, an höhere Bedürfnisse also, die bereits in der Bibel erwähnt werden, oder an jenes günstige Ambiente, das 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 darauf 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. (Ebd.)

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.<sup>207</sup> 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“ (ebd.) – kommt auch das narzisstisch Selbstgefällige ins Spiel. Denn im Zustand der Ingeschlossenheit 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.

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 und ihn die außergewöhnliche Eigenschaft der Innensicht auszeichnet (*Der Blinde, Die Blinde, Pont du Carrousel*), erscheint für das klagende Ich sein Schick-

sal im dritten Stück des Zyklus als „ein Fluch, / ein Widerwillen, ein Widerspruch, / etwas täglich Schweres.“ (Ebd.) 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. (Ebd.)

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.<sup>208</sup> Diejenigen, die „draußen“ sind, sie denken nur dran, 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 existentiellen 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 klingt, ist ebenfalls im Hinblick auf den dichterischen Ausdruckszwang zu interpretieren. Diese Annahme wird durch spätere Textpassagen bestätigt – „In mir ist ein endloser Schrein“ (ebd.) –, die auf das elementare Bedürfnis nach der Verbalisierung der Leiden hinweisen und auch an den Vers aus dem vorangegan-

genen Gedicht (*Das Lied des Bettlers*) erinnern: „Die Dichter schreien um mehr.“ (Ebd.) Das Lied, das von den anderen (gewöhnlichen) Menschen „nicht ganz in dieser Betonung“ (ebd.) 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“ (ebd.), so heißt es in der Eingangsstrophe, die die Hilfsbedürftigkeit des Blinden hervorhebt. Die Wiederholung des Farbadjektives „graue“ 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“ (ebd.). Ob sich die durch Alliteration betonte negative Bedeutung dieser letzteren 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. (Ebd.)

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.<sup>209</sup>

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* 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“ (325) – , verkörpert jedoch den Lebenssinn. Da er aber nicht rechtzeitig erkannt und vor allem nicht beibehalten wird, übernimmt der Wein dessen 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“ (ebd.) ist, und als solche auch wegzuerwerfen. Der Zusammenklang am Ende der beiden dreizeiligen Sequenzen – „an den Tod“, „in den Kot“ (ebd.) 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*, in dem sich der Selbstmörder über seine misslungenen Versuche, sich zu erhängen, offensichtlich ironisch belustigt. Es scheint so, 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 ersten Ton, oder sogar auf feierlich-erhabene Weise angekündigt wird, hier in pietätloser Unmittelbarkeit behandelt wird. 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“ (ebd.). Dieser provokative Ton weicht vom Stil der meisten Rilke-Gedichte vollkommen ab und erinnert an die frühe Lyrik Gottfried Benns sowie an die bewusst antibürgerlichen Gesten in manchen lyrischen Werken Brechts. Der ku-



riose Todeskandidat weiß zwar, „das Leben ist gar und gut / und die Welt ist ein voller Topf“ (ebd.), mit einem elitären Selbstbewusstsein lehnt er jedoch das Alltagsleben ab: „Andere nährt es, mich macht es krank“ (326). Warum er „mindestens ein Jahrtausend lang“ (ebd.) Diät braucht, das erklärt er damit, dass es ihm „nicht ins Blut“ geht, sondern nur „zu Kopf“ (325) steigt. Was ihm also im Leben fehlt, das ist das Elementare, das Substantielle, 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.<sup>210</sup>

Wie in fast allen Werken des reifen Dichters, so auch in diesem Gedichtzyklus, werden traditionelle Lebenswerte durch eine eigenständige Perspektivierung befragt und umgedeutet. Die eigenartige und von den konventionellen Vorstellungen radikal abweichende Schicksalsdeutung in *Das Lied der Witwe* besteht darin, dass die Frau eigentlich nicht ihren toten Mann beweint, sondern den Verlust ihres Lebensmuts bereits vor dem Tode ihres Lebensgefährten. 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.“ (326) Die Ursache der Enttäuschung ist demzufolge der Mangel an Reiz der neuen Lebenserlebnisse. Alles wiederholt sich, alles entpuppt sich als Déjà-vue-Ereignis. 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“ (ebd.).

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“ (ebd.), bis der Tod auch diesen bescheidenen Rest davon nimmt. Es ist auffallend, dass weder der Tod des Mannes noch der Gatte selbst konkret erwähnt wird: „und ich schaute ihm zu wie er nahm und nahm: / es war ja gar nicht das Meine.“ (Ebd.) 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“ (ebd.). Dieser Gedanke er-

innert zum Teil an die theologische These der christlichen Religionen, 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 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“ (ebd.) 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* 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.“ (327) 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.“ (Ebd.) 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 von einer zuverlässigen Weltordnung und deren wiederholter 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.“ (Ebd.) 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 selbst lauert und ihm mit dem Zusammenbruch der trügerischen Ruhe droht, steigern sich mitunter zur Verzweiflung: „Manchmal glaub ich, ich kann nicht mehr –.“ (Ebd.) Die affirmative Zufügung

– „(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“ (ebd.) – 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.

Dass der Geisteskranke eher die innere Gefahr als die äußere wittert, ist damit zu erklären, dass er von der Außenwelt durch seine Behinderung und durch 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?“ (Ebd.), zeugt aber zugleich von der beunruhigenden Vermutung, dass die Bewegungsgesetze des Balls eigenständig sind und deshalb dem Subjekt kaum gehorchen. Die Welt erscheint auch durch dieses Dingsymbol also zweideutig: Sie ist schön in ihrer Buntheit und Lebendigkeit, aber auch rätselhaft genug in ihrer dynamischen Vielfältigkeit. Mit den Worten des ‚Pseudo‘-Idioten: Sie ist „freundlich“ und „ein wenig unbestimmt“. (Ebd.)

Der Kunstgriff der Perspektivierung in *Das Lied der Waise* zielt auf den Zwischenzustand des elternlosen Kindes, das keine Zukunft hat. „Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein“ (328) – 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.“ (Ebd.) 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.“ (327)

*Das Lied der Waise* ist ein Parallel- und zugleich ein Gegenstück zu *Das Lied der Witwe*. Gemeinsam ist den beiden Texten, dass die Klagen 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 Waise 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 größte mögliche Wirkung. Die Rollenperspektivierung ist aber in den beiden Texten grundsätzlich anders.

In *Das Lied des Zwerges* 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.“ (328) Die metaphorische Selbstbeschreibung hebt aber zunächst die unerträglichen Folgen der Verkrüppelung hervor. Die eigenartige Fokussierung lenkt die Aufmerksamkeit gleich zu Beginn des Gedichtes auf die schmerzhafteste 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. (Ebd.)

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 Klagelied des Zwerges auf die unbefriedigte Sexualität ziemlich eindeutig: Die Seele erweist sich ungenügend, denn sie „hat keinen Garten“ und „kein Bett“ (ebd.). 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“ (ebd.) hüpfen und das Gesicht „mit dem mürrischen Munde“ (329) erwähnt. Die bittere Frage des Krüppels, ob Gott ihm für sein Gesicht zürnt, klingt als ironische Anklage gegen den Schöpfer selbst.<sup>211</sup>

*Das Lied des Aussätzigen*, schließt den ganzen 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.“ (329) 2. Der Leidgeprüfte kann und will sich auch nicht gegen sein Schicksal auflehnen und dieses friedliche Abfinden mit seinem Elend, sowie auch der Versuch einer größeren Freiheitssicherung dadurch, dass die Menschen von ihm noch weiter 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  
oder Kind zu entdecken. (Ebd.)

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.<sup>212</sup>

### 3. 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: *Irre im Garten; Die Irren; Aus dem Leben eines Heiligen; Die Bettler*

Kaum mehr als ein Jahr nach der Entstehung des Gedichtzyklus *Die Stimmen* (Juni 1906) aus dem *Buch der Bilder*<sup>213</sup> kehrt Rilke im nächsten Band – *Neue Gedichte*<sup>214</sup> – zu einigen Gestalten der früheren Texte zurück.<sup>215</sup> 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, die 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.

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* 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. (537)

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 Kreuzreimverbindun-

gen – „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“ (ebd.). 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.<sup>216</sup> „Primitiv“ – so schonungslos lapidar wird allerdings 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 die 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“ (537) arbeiten die Irrsinnigen an den Frühlingsbeeten. Diese gewiss auch aus therapeutischer Sicht nützliche Beschäftigung scheint die Behinderten laut der zitierten Attribute kaum zu befriedigen. Zu diesem Eindruck kommt dann die von einer Innensicht her artikulierte Erfahrung von den heimlichen Gebärden der Gartenpfleger, mit denen sie „das zarte frühe Gras“ liebkosen.

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 fehlen-

de 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“ (ebd.) 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.<sup>217</sup> Das wiederholte „vielleicht“ hält aber das „Wiedererkennen“ in ihrem Fall für möglich, denn die Irren bewahren in ihrem unausforscharen 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 umgekehrt: 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“ (RWK II, 201).<sup>218</sup>

Die zwei Abschlussverse des ganzen Gedichtes sind wahrscheinlich 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.“ (537) 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 liebosen. Das „noch“ in der vorletzten Zeile scheint aber auf ihr Geheimwissen über die Rosen zurückzuweisen. Bei beiden Deutungsversionen bleibt allerdings das intertextuelle Selbstzitat in der letzten Zeile – „wie gut das Gras ist [...]“, das die sich selbst beruhigende Geste des Irren aus *Das Lied des Idioten* wiederholt: „(Wie gut.)“.

Ohne jegliche Markierung eines neuen Gedichtes fängt das Werk, *Die Irren*, in einem ‚Fortsetzungston‘ an: „Und sie schweigen, weil die Scheidewände / weggenommen sind aus ihrem Sinn“ (538). 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 ist. 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 (ebd.).

Nachts, wenn die fremde Außenwelt in ihrer beunruhigenden Alltagsdynamik nicht mehr wahrnehmbar ist, können die Irren ihr glückliches „normales“, d.h. kontemplatives Leben gestalten. Die Aufzählungen – „Ihre Hände liegen im Konkreten, / und das Herz ist hoch [...], / und die Augen schauen ausgeruht“ (ebd.) – 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 zwar in ihre Einsamkeit sowohl durch die klösterliche Enge als auch das nächtliche Dunkel eingeschlossen, das sie schützt, dennoch nicht völlig befriedigt. Erst „wenn sie ans Fenster treten“ (ebd.) – also doch irgendeinen Zugang zur fremden Welt haben –, ist „alles gut“<sup>219</sup>. Was sie beruhigt, ist aber nicht die unmittelbare Wirklichkeit, sondern ihr Bild, das im „Widerschein“ eingefangen ist und so „weiterwächst und niemals sich verliert“ (ebd.). Und gerade dieses widerspruchsvolle Verhältnis zur Außenwelt verrät den unerschweligen 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 kon-

templativ erobern wollen. Der Garten „im beruhigten Geviert“ (ebd.) 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*, im Band neben *Die Irren*, denn in beiden Gedichten spielen die Titel gebenden Figuren eine aus gesellschaftlicher Sicht extreme Rolle.<sup>220</sup> 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“ (ebd.). 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.“ (Ebd.) 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 [...]“ (ebd.), 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.

Die diesbezüglichen Metaphern sind bekannt, denn sie stammen aus dem religiösen Sprachgut, in dem Christus als himmlischer „Bräutigam“ der frommen Frauen bezeichnet wird. Die bewusste Bezugnahme auf diese traditionelle und kontextreiche Ausdrucksform entbehrt weder (versteckter) Ironie noch blasphemischer Allusion, die diesen Text auch mit den biblische Motive bearbeitenden Gedichten verknüpft,

wie z. B. *Pietà*. Als Gotteslästerung erscheint aber nicht einmal so sehr die erotische Assoziationsweite, die die unverschleierte Wortwahl – „daß sie läge / bei ihrem Bräutigam“ (ebd.) – öffnet, viel mehr aber 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“ (ebd.), 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 durch die Konjunktion „aber“, auch hier, 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. (539)

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“. Als Grund (und gleichzeitig als Ziel) wird der narzisstische Wunsch nach (eigener) Zärtlichkeit angegeben. 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. Die Bedingung der narzisstischen Glückserfüllung ist die Kompromisslosigkeit. Das Ich beansprucht für sich seine eigene „ganze Kreatur“, so wird eigentlich sogar die ‚hergegebene‘ Seele zurückverlangt. Und, 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 an die Stelle des Gottes rückt und so beide Rollen für sich beansprucht: diejenige des Schöpfers und seiner Kreatur.<sup>221</sup> Die Gestensymbolik scheint aber noch komplizierter zu sein, wenn wir sie auch mit ihrer motivischen Vorwegnahme vergleichen. In *Das Lied des Bettlers* 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. (324)

Es wird in dieser Geste außer dem Schamgefühl und dem Selbstgefühl des ausgelieferten Menschen auch das narzisstisch Selbstgefällige ausgedrückt.<sup>222</sup> Diese intertextuelle Bezugnahme schafft ungewollt eine Verbindung zu dem letzten Stück der hier untersuchten Gedichtreihe, *Die Bettler*, 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 Dialog-Situation 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. (539)

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 unglück-

lichen Wesen aus, die in den weiteren Bildern bis zum Paroxysmus gesteigert wird. Die Metaphorik des ekelerregenden Anblicks, die in der Lyrik Rilkes sonst in diesem Maße selten vorkommt, ist diesmal wohl nur mit der Schockästhetik Gottfried Benns zu 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“ (ebd.).<sup>223</sup> Die zynische Ironie des Kommentars zeugt zwar von einer trotzig Abwehr des Hässlichen, die Abschlussbilder deuten aber ein Sich-Auflösen in dem Ekligem an, als wenn die abstoßenden Gestalten den Fremden selbst in sich aufsaugen würden: „Es zergeht in ihren zerrührten / Augen sein fremdes Gesicht.“ (Ebd.) Die ganze widerliche Gestenszenerie, die in diesem Punkt augenscheinlich in eine Vision hinübergeht, die eine Art Zwangsvorstellung darstellt, mutet zugleich 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.<sup>224</sup>

Ritter, Mädchen, Dichter – in doppelter Perspektivierung:  
*Ritter; Mädchenmelancholie; Von den Mädchen*

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 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 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 ‚existentielle‘ Situation im menschlichen Leben darstellt. Der Ritter ist gerade unterwegs: Er reitet „hinaus in die rauschende Welt.“ (258)<sup>225</sup> 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 jedoch die Vollständigkeit und die Vollendung des individuellen Lebens. Zunächst wird die alles bestimmende Zeit-Raum-Dimension angeführt („der Tag und das Tal“, ebd.), dann folgt das Gegensatzpaar „der Freund und der Feind“ (ebd.) 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 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“ (ebd.) gestellt, das den ewig suchenden Menschen ins Unbekannte führt und auch eine metaphysische Assoziation involviert.<sup>226</sup> 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 der Gott selbst. Er ist das unerreich-

bare Ziel, zu dem alle Menschen streben. Die einzelnen Stufen und die Richtung der Steigerung bestätigen wohl diese Annahme. Der Kontext der Abschlusszeilen im zweiten Teil klingt jedoch sonderbar und lässt sich die Welt wahrscheinlich doch nicht so eindeutig abrunden: „und Gott ist selber vieltausendmal / an alle Straßen gestellt“ (ebd.). Wenn dieses Bild nämlich nur die Allgegenwart des höchsten Wesens betont, dann verliert die Wald-Metapher zum Teil 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 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 lauern den Tod. Die innere Perspektive, die den ganzen Abschluss teil 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.<sup>227</sup> 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 auch der Tod selbst unter Zwang steht und über keinen unbegrenzten Spielraum verfügt: „hinter den finstersten Ringen, / hockt der Tod und muss sinnen und sinnen“ (ebd.). Die wunderlich-groteske Personifizierung humanisiert die Rolle des Todes

zugleich.<sup>228</sup> Die eingeengte Situation und das Grübeln des Todes zeugen von keiner zerstörenden Überlegenheit, sondern viel mehr 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 die beiden 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 Daseinsdeutung bietet. Neben der Semantik tragen auch alle anderen Ebenen der Textstruktur dazu bei, 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 hinübergeht. 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. In dem rhetorischen Aufbau der Textstruktur wird dadurch eine intermittierende Steigerung der Subjektivität erreicht. Nur diese poetische Lösung ermöglicht, das ersehnte Glück des personifizierten Todes, das sich im Vorgefühl der nahen Befreiung aus der Verdammnis zur Passivität gipfelt, zu vermitteln. Diese Richtung der Textdynamik und dieser Ausklang mit dem ersehnten Wunsch des allegorischen Ich – „daß ich mich endlich strecke / und spiele / und singe“ (ebd.) – also die ganze



strukturelle Pointierung und Verlagerung der letzten Perspektive auf die Todesseite, 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.<sup>229</sup>

### *Mädchenmelancholie*

In diesem balladenartigen Gedicht 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*“ (259). 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 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 Alleingeblienen zu verdeutlichen: Was könnte noch hoffnungsloser sein, als wenn man sogar im Gebet allein gelassen wird?<sup>230</sup> 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 Erzählers, deren Zeitform die Gegenwart ist, wird die tragische Romanze im Präteritum vgetragen, 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 Hin-

wendung macht die kurze Liebesgeschichte – über die Hervorhebung der persönlichen Teilnahme hinaus – allgegenwärtig. Die immer engere Fokussierung hat also mehrfache Funktion: Sie vergegenwärtigt eine vergangene Geschichte durch die Zeit- und Anredeform und stellt zugleich die Mädchengestalt in den Mittelpunkt.

Dieser rhetorische Kunstgriff mit 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“ (ebd.) – bedeutet eine sichtbare Zäsur innerhalb des Textes, die zur Gestalt des Ritters zurückführt. Nach der symmetrischen Struktur des Gedichtes sollte im darauf folgenden (und zugleich abschließenden) Teil die Rede des Ich-Kommentators fortgesetzt werden. Es ist aber nicht mehr ganz eindeutig, wer hier spricht. Die teilnahmevolle Beschreibung des einen 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 Heimweh [...]“ (ebd.). 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 eine feminine Atmosphäre ausstrahlen und zu einem in den Krieg ziehenden Mann überhaupt nicht passen.

### *Von den Mädchen*

Während in dem vorher interpretierten Gedicht das Mädchen als Opfer erscheint, dessen tragisches Schicksal von verständnisvollen Gesten des (berichtenden) Ichs begleitet wird, erfüllen in diesem Gedicht die Mädchen in einer anderen Relation, in der Beziehung zu den Dichtern, eine erhöhte Funktion – zumindest nach der dichterischen Intention. Die eindeutige Anerkennung im Gedicht *Von den Mädchen* gilt allerdings der Katalisator- und Musenrolle der Frauen, ihrer natürlichen

Verwandtschaft mit den Poeten. Ihre Erhöhung und Ehrung entlarvt sich schließlich jedoch als narzisstischer Rausch und selbstgenügsame Eigenwilligkeit. So ist die Apotheose auch deshalb fragwürdig – und nicht nur aus der modernen, emanzipatorischen Sicht. Die rhetorische Textorganisation sowie der Perspektivenwechsel im Werk liefern genügend Beweise zu dieser Deutungsrichtung.

Im sowohl typografisch als auch durch die Nummerierung sichtlich abgesetzten ersten Teil bleibt das lyrische Ich vollkommen im Hintergrund. Die formal neutrale Redeform enthält sich derart jeglichen Pathos. Die dreistufige Rhetoriziertheit 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“ (ebd.) 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.

Innerhalb dieses Grundgegensatzes gibt es noch auch andere Oppositionen, die auch den Kerngedanken des Gesamttextes näher beleuchten und nuancieren. So eine Opposition 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 zueinander hervorheben. Denn Licht und Dunkel bedingen sich gegenseitig.<sup>231</sup> 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 unter anderen von den Romantikern, Nietzsche und Lombroso ausreichend belehrt 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 nur 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.“ (260)

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 persönliche Bezugnahme, um das besondere Kunstverständnis Rilkes, in dem der Dichter – im Gegensatz zu der allgemeinen Tradition – sich eher zur bildenden Kunst als zur Musik verpflichtet fühlt? Zumindest gilt das für die Entstehungszeit dieses Gedichtes, das zu den ersten Stücken im Band *Buch der Bilder* gehört. Interessant ist es 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. Jedoch: trotz des innig-persönlichen Tons und der Bekenntnisse der Ehrerbietung kann 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.<sup>232</sup> Die Hervorhebungen des Textes – „Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen / das zu *sagen*, was ihr einsam *seid*“ (ebd.) – 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 Rilkeschen 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.“<sup>233</sup> 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 selbst! In dem 1908 geschriebenen berühmten Klagelied, *Requiem für eine Freundin*, 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.“ (420) Mit der Warnung der folgenden (zweiten) Strophe – „Keine darf sich je dem Dichter schenken, / wenn sein Auge auch um Frauen bat“ (260) – 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.<sup>234</sup> Der Warnruf ist mit Sicherheit ernst gemeint, denn die Dichterpersönlichkeit kennt sich allzu gut und so weiß sie als sensibles Wesen von der Widersprüchlichkeit ihres Narzissmus genau Bescheid.<sup>235</sup> Die Unterscheidung im Text zwischen Mädchen und Frauen verrät die ganze verzwickte Beziehung der selbstliebenden Künstlerexistenz nicht nur zu dem anderen Geschlecht sondern auch zu sich selbst. Der größte Widerspruch hier kann folgendermaßen charakterisiert werden: Der Dichter ist zwar einerseits durch seine Hypersensibilität die geeignetste Person dazu, um die empfindsame Frauenseele angemessen schätzen und nuanciert genug vorstellen zu können, andererseits aber kann er als Mensch und Mann für 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.<sup>236</sup> 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 *Mädchen* gewiss augenblicklich und sogar überzeugend bewundern und begehren, kaum aber die menschlichen und weiblichen Wünsche der *Frauen* auf die Dauer befriedigen. Das Eingeständnis dieses Unvermögens ist allerdings in bezaubernde Metaphorik gekleidet, bleibt aber – aus pragmatischer Sicht – nur purer Euphemismus: „denn er kann

euch nur als Mädchen denken: / das Gefühl in euren Handgelenken / würde brechen von Brokat.“ (Ebd.)

In den letzten zwei Strophen erweist sich dieses seltsame Verhältnis des Dichters zu den Mädchen als vollendete Paradoxie des Künstlertegoismus. Die so innig bewunderten Wesen werden weggeschickt, denn sie stören den Poeten in seiner eigenständigen und einsamen Welt.<sup>237</sup> Den sanften Ton löst eine schroffe Abweisung ab. Zweimal werden die Mädchen zum Weggehen aufgefordert. Zuerst wird noch die Unliebendwürdigkeit des Ichs durch die huldigende Apostrophierung der Mädchen – „Ewige“ – gemildert: „Laßt ihn einsam sein in seinem Garten, / wo er euch wie Ewige empfing“ (ebd.). Im zweiten Fall klingt aber die Ablehnung schon kategorischer: „Geht! ...es dunkelt. Seine Sinne suchen / eure Stimme und Gestalt nicht mehr.“ (Ebd.) Die beliebten Milieus des Denkens und des Schaffens – leere Parkwege und einsame Zimmer – dulden „kein Weißes“ (ebd.), 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 auch 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] Gedanken“ (ebd.) neben den liebevollen Gesten für die Mädchen höchstwahrscheinlich auch eine Art Selbstliebkosung innewohnt. Das ganze Schlussbild wird überdies von der feinen, verborgenen Erotik durchdrungen, die die Metonymie „Eure Stimmen hört er ferne gehn“ (ebd.) evoziert.

Nicht nur die zeitliche Nähe der Entstehungsdaten der drei Gedichte<sup>238</sup> 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 jetzt wiederholt auf das ganze Bezugssystem der Perspektivierung *innerhalb* der einzelnen Werke einzugehen, sollten hier nur jene Zusammenhänge angespro-

chen 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“ (259) – 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“ (259-260).<sup>239</sup>
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.

#### 4. Die offenen Formen

Drei Sonette aus dem ‚Kathedralen-Zyklus‘: *Die Fensterrose*;  
*Das Kapitäl*; *Gott im Mittelalter*

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 Sonette an Orpheus*. „Die Beispiele zei-

gen“, 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.“<sup>240</sup> Dieser Behauptung können wir zustimmen, allerdings nur mit der Einschränkung, dass diese „Bewegungsfreiheit der Sichtweise“ auch schon vor der Begegnung mit der Kunst Cézannes in der Poesie vorzufinden ist, demzufolge kann sie nicht oder nicht allein 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 Seite der bildenden Kunst erhalten haben konnte. Meine Interpretationen möchten sich jedoch weniger mit der Wirkungsfrage auseinandersetzen, sondern sie versuchen, die konkreten poetischen Funktionen der Perspektivenwechsel in der Lyrik Rilkes darzustellen. Alle Formen des Perspektivenwechsels (wie z.B. ‚Zoom-Technik‘, Tempuswechsel, Partikularisierung, Umkehrung der Vergleichskonstruktionen) tragen zur „Objektivierung durch Hypostasierung“<sup>241</sup> bei und dienen der symbolischen Steigerung in der Dichtkunst Rilkes. Brigitte L. Bradley, die die beiden erwähnten Phänomene beschreibt, zitiert aus einem Brief Rilkes an seine Frau: „Mir geht es jetzt oft so ..., daß der momentane Eindruck sich unwillkürlich zum symbolischen steigert.“<sup>242</sup> 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“<sup>243</sup>.

### *Die Fensterrose*

Dieses Gedicht stellt eine klassische Periode dar, deren erster Teil den spannungsschaffenden Vordersatz (Protasis) und zweiter Teil den spannungslösenden Nachsatz (Apodosis) umfasst. Sie ist eine steigende Periode, in der „das Gefüge auf den Schluß hin komponiert“ ist und im Hauptgedanken des Textes gipfelt.<sup>244</sup> 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 Dichterphantasie das den Blick verschlingende Auge des Raubtiers hervor, um mit diesem Bild dann die metaphysische Funktion der architektonischen Vollkommenheit sichtbar zu machen.

In 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“ (465) 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.<sup>245</sup> 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 Schauder 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“ (ebd.). 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 darauf folgenden 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 so verselbständigt sie sie. Wir wissen nicht einmal, wem der Blick, der verschlungen wird, eigen ist.<sup>246</sup> 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 eins von mehreren erwähnt, gleich darauf aber wird die Perspektive eingeeengt, 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“ (ebd.), tut das Auge selbst das Übrige, indem es den Blick in sich einschließt „und ihn hineinreißt bis ins rote Blut“. (Ebd.)<sup>247</sup>

Zur Funktion des ‚Zoomeffektes‘ gehören nicht nur die Vergrößerung und das Näherbringen der Dinge, sondern auch die Detailzeichnung, die ausführliche Beschreibung der einzelnen 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/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 Sichauflösen 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. (466)

Erst jetzt, durch diesen Bezug, wird uns deutlich, dass die grausam und gewalttätig anmutenden Gestenmomente die göttliche Macht, der kaum zu widerstehen ist, repräsentieren und das Mysterium der Eucharistie, die Vereinigung mit Gott selbst.<sup>248</sup>

Durch die Präterita in der Abschlussstrophe werden jedoch all diese metaphysischen Erfahrungen in die zeitliche Ferne gerückt, von der Gegenwart distanzierend eingeschränkt, und so werden 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 ‚Rilkeschem 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 ‚ketzerischheidnisch‘ verleugnende Haltung abgelöst wird, diesen Prozess sehen wir vor dem Hintergrund des Perspektivenwechsels im vorliegenden

Gedicht. Trotz der Distanzierung wird das überwältigende Erlebnis jedoch sowohl durch die Sequenzreihe als auch die Sequenzlänge betont – und umgewertet. Die religiöse Erschütterung wird nämlich in eine Ästhetische umgewandelt.<sup>249</sup> Das erklärt dann auch die Funktion des – im Titel hervorgehobenen – 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.<sup>250</sup> Es bleibt sogar in beiden Fällen das ethische Postulat identisch, so wie wir das in dem berühmten Gedicht *Archaischer Torso Apollos* des oben genannten Rilke-Bandes lesen können: „Du mußt dein Leben ändern.“ (513) 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.

### *Das Kapital*

Eine den ganzen Text durchdringende Dynamik kennzeichnet auch das nächste Stück des ‚Kathedralen-Zyklus‘. *Das Kapital* 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 in diesem Fall nicht so regelmäßig strukturiert: Gerade der Schwung und die Energie, die alle semantischen Einhei-

ten 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.<sup>251</sup>

Das Kapitell, das den obersten Teil einer Säule bildet, wird im Gedicht zum Symbol der sich ständig erneuernden Lebenskraft. Die Verflechtung mehrfacher Assoziationsreihen 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 wahrnehmbare 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 Kapital (466).

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 Phantasie transponiert und ästhetisch verwandelt. Statt „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 un-

durchschaubar beunruhigende Welt dar, die statt der göttlichen Einhelligkeit eher nur irdische Qualen versprechen kann.<sup>252</sup> Viele Substantive und Attribute im ersten Teil haben eine negative Bedeutung: „Ausgeburten“, „Gequäl“, „Zögern“, „Jähzorn“, „verwirrend“ „wirr“, „gedrängt und rätselhaft“ (ebd.). Alle Bewegungen enthalten Spannungen unbekannter Herkunft und hinterlassen abstruse Gebilde. Die berauschende 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 Lebendigkeit aus. Es wirkt wie das Leben selbst: faszinierend in seiner Vielfalt, in seinem unaufhörlichen Bewegungsdrang und beunruhigend in seiner unerforschlichen Verwicklung.

Der Abschlussstil 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“ (ebd.) – zur Apotheose des ewigen Kreislaufes vom Leben.<sup>253</sup> 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 Bestand-

teil der Kathedrale, auch wenn im Gedicht die Letztere nicht genannt wird.<sup>254</sup> 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 hier und lässt die Frage der Zugehörigkeit im Gedicht 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]“ (ebd.) Kraft kann den zu Gott führenden metaphysischen Antrieb genauso symbolisieren wie den unendlichen Kreislauf der Natur.

### *Gott im Mittelalter*

Der Titel dieses Gedichtes verrät bereits einen radikalen Perspektivenwechsel, der sowohl zeitlich als auch räumlich eine ernüchternde Distanzierung ausdrückt. Die Kathedrale, die und deren Bauteile in den anderen Stücken des Zyklus das Hauptmotiv darstellen, rückt in den Hintergrund und wird nun als Verdinglichung einer höchst bedenklichen Beziehung zwischen Gott und Menschen erscheinen. *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 9 Zeilen von den 12 Versen des Sonetts wird ein vollkommen anthropomorphisiertes Gottesbild präsentiert. Nach dieser – den meisten 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“ (467). 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 unadäquate Wortwahl zweifelt die Behauptung selbst an. 2. Das Personalpronomen „Ihn“ ist

groß geschrieben, 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 des menschlichen Unterfangens, 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.<sup>255</sup> 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, zu der unsichtbaren Vollkommenheit auszudrücken.<sup>256</sup> 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.“ (Ebd.)

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 über bedingungslose Achtung vor Gott gesprochen, in Wirklichkeit ist aber die Anerkennung des höchsten Wesens meistens mit einer bewussten

oder unbewussten pragmatischen Erwartung verbunden.<sup>257</sup> 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.“ (Ebd.)

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, verhöhnt, wenn der Allgewaltige den Menschen seine wahre Macht zeigt. Die mit der adversativen Konjunktion „aber“ eingeführte Periode berichtet über die schrecklichen Folgen der ‚Verselbstständigung‘ Gottes. Der nicht mehr fügsame Herr flößt den ahnungslosen Sterblichen Beunruhigung, sogar Angst ein, so dass sie ihn von nun an meiden.<sup>258</sup> Die Ironie des Gesamttextes lässt auch bei diesem Abschluss teil 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 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 der Lebenszeit mahnt,<sup>259</sup> 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.<sup>260</sup>

Das Schlussstück des Gedicht-Zyklus 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.

Der ‚Venedig-Zyklus‘: *Venedig* (I-IV); *Die Kurtisane*; *Ein Doge*; *Venezianischer Morgen*; *Spätherbst in Venedig*; *San Marco*; *Die Laute*

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 fünf 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. 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. 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.<sup>261</sup>

Die ersten Venedig-Texte 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 Mo-

mente 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 „toten Kaiser“ (RSW I, 116), der zur Gruft gelenkt wird. Die Stille wird nicht einmal durch „leises Gleiten“ (ebd.) gestört. Die ganze Situation ist mit geheimnisvoller und feierlicher Ruhe erfüllt, in der statt Vertrautheit das Fremde hervorgehoben wird: „Fremdes Rufen“ (ebd.) heißt es im Auftakt des ersten Gedichtes, und – so lautet es in der Fortsetzung (2. Strophe) – „aus Kirchen und Kanälen / winkt uns eine fremde Nacht.“ (Ebd.). Im Schlusstück kehrt dieses Bild mit den „stillen Kanälen“ und „leise[n] Gondeln“ zurück, die „wie schwarze Gedanken“ (RSW I, 118) 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 „Immer ist mir“ (RSW I, 116) 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. (Ebd.)

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 Markusplatz stehn  
Möchte ich oft und irgendwen  
fragen nach dem fernen Feste. (RSW I, 117)

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.“ (Ebd.) 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!“ (ebd.) 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“ (ebd.) widersprechen krass den herkömmlichen Venedig-Bildern. Statt der berühmten Pracht wird nur das Elend erwähnt: „Im Gassennetze betteln die Niedern.“ (Ebd.) 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 aus 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 auch dieser Text, dass der Dichter die ge-

sellschaftliche Not der Armen jedoch 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 einem symbolistischen Stimmungsbild des letzten Teils auf. Die Paläste bewahren ihre Geheimnisse und die Gondeln schwanken „wie schwarze Gedanken / dem Abend zu.“ (RSW I, 118) Auf paradoxe Weise zeigt dieser frühe Text Rilkes zwar eine Abweichung von dem althergebrachten Venedigbild, aber gerade die scheinbar eigenständige Perspektive ist hier noch keineswegs originell, denn sie besteht eher aus Nachempfindungen 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, zeugt jedoch nicht von primären Erlebnissen. 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 Rilkeschen Poesie. Das erste Gedicht von ihnen, *Die Kurtisane* (1907), ist zwar der Redeform nach in den Typus des Rollengedichtes einzuordnen, aufgrund seiner inhaltlichen Bezüge gehört es jedoch viel mehr zu dem Venedig-Zyklus, trotz des früheren Entstehungsdatums.<sup>262</sup> In der Struktur des Werkes sind die zwei Quartette von den beiden Terzetten deutlich zu trennen, obwohl diese Teilung typographisch 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“, 487) 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 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.<sup>263</sup> Das Eingangsbild in der ersten Strophe – „Venedigs Sonne wird in meinem Haar / ein Gold bereiten“ (ebd.) – 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. (Ebd.)

Die unterschwellige Metaphorik der Gezeiten des Meeres verbindet diesen Text mit dem früheren, 1904 in Rom entstandenen Gedicht *Hetären-Gräber*, in dem das Wassermotiv die Liebesvereinigung explizit versinnbildlicht:

Flußbetten waren sie,  
darüber hin in kurzen schnellen Wellen  
[...]  
die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten  
und in denen der Männer Ströme rauschten. (500)

Die metaphorische Gleichsetzung von Sonne und Gold erhält einige Monate später in der intertextuellen Bezugnahme auf das Gold im Gedicht *Der Alchimist* weitere Konnotationen.<sup>264</sup> Der „sehr erlauchte Gegenstand“ (530) – wie es hier heißt – ist ja mit den tiefsten Geheimnissen und dem nie nachlassenden Begehren verbunden. Verhäng-

nisvoll wie die Liebe ist auch das Gold, denn an beidem geht man zugrunde.

Der zweite Textteil zeichnet sich durch die Ichbezogenheit des Duktus aus. Eine metonymische Umschreibung der eigenen Anziehungskraft – „Wer / mich einmal sah, beneidet meinen Hund [...]“ (487) und eine partikularisierende Synekdoche als Erklärung – „weil sich auf ihm oft in zerstreuter Pause / die Hand [...] erholt“ (ebd.) – 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 [...]“ (ebd.). Das sind allerdings Worte eines Rollengedichtes, das wiederum auf die Paradoxie der Unsterblichkeit der Liebe und das sachliche Schönheitspathos der *Hetären-Gräber* zurückverweist.<sup>265</sup> Das Liebestod-Motiv ist in diesem Text mit der Stadt Venedig verbunden und wird in einem für das Fin-de-siècle typischen Stil dämonisiert.<sup>266</sup> Die Originalität des Werkes ergibt sich also weniger aus dem Thema, sondern vielmehr aus der virtuoson Persektivierung, 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* um: Die Herrlichkeit der Stadt wird durch den Vergleich mit der Nymphe erotisiert und die beiden werden in ihrer geheimnisvoll bannenden Überlegenheit aufgezeigt. Im Eingangsbild wird zunächst das Stadtpanorama aus der Optik „fürstlich verwöhnte[r] Fenster“ (557) evoziert. Im imaginären Anblick verschmelzen reale Wahrnehmungsmomente mit visionsartigen Eindrücken, die die Einmaligkeit des Morgenzaubers darlegen.<sup>267</sup> 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“ (ebd.). Die größte ästhetische Wirkung der Rilkeschen Lyrik besteht nämlich auch in diesem Werk 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. 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 Rilkeschen 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“ (ebd.), 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 Erde, genauer: Wasser treffen, „wo ein Schimmer / von Himmel trifft auf ein Gefühl von Flut“ (ebd.). 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, oder eher 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 [...] (ebd.).

In der letzten Strophe, mit dem Vergleich „wie eine Nymphe, die den Zeus empfangt“ (ebd.), wird 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 Zeus’ erleidet, erduldet, weil sie im göttlichen Reich die Schwächere ist – wer könnte auch sonst dem Haupt der Götter Widerstand leisten? –, erscheint hier dem gefürchteten Gott gegenüber als eine überlegene oder zumindest ebenbürtige Person. Sie ‚empfängt‘ den Zeus.<sup>268</sup> Das Verb hat hier doppelbödiges Bedeutung: Es drückt einerseits die zeremonielle Geste aus, mit der ein Besuch im Kreis der Aristokratie bzw. 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 das ihr alles gebührt.

Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;  
sie aber hebt San Giorgio Maggiore  
und lächelt lässig in das schöne Ding. (Ebd.)

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 Narzissmus des Spiegelbildes: das freudige Sich-Wiedererkennen, das auch zum Wesen der Kunst gehört.<sup>269</sup> Durch die erotische Verwandlung des Stadtbildes 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“ (ebd.), 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 darstellt.<sup>270</sup>

Dem Gedicht *Venezianischer Morgen* folgt im Band unmittelbar das zweite Stück des in Paris entstandenen Sonettzyklus, der *Spätherbst in Venedig*. 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‘.“<sup>271</sup> 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 – rückblickend – ein anspruchsloses Straßenmädchen geworden. „Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder, / der alle



aufgetauchten Tage fängt.” (Ebd.) 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.<sup>272</sup> 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” (ebd.) – 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” (ebd.) 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 Gedichtes, sondern auf der Ebene der Zykluskomposition statt.<sup>273</sup> 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” (ebd.)<sup>274</sup> bereitet seine Flotte zum Kampf vor. In der Darstellung der imaginären Szene fällt kein Wort über den Sieg und dennoch, in der Rhetorik dieses Textteils deuten 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” (ebd.).<sup>275</sup> Die komplexe Metapher „Waldskeletten“ 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 irreales Phänomen, sondern die Akkumulation von unzähligen Bemühungen, die zum glorreichen Aufstieg des Stadtstaates beigetragen haben.<sup>276</sup> 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“ (558) 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 im ersten Nebensatz der Periode – „als sollte über Nacht / der General des Meeres die Galeeren / verdoppeln[...]“ (557) – deutet nämlich die Irrealität der Herausbeschwörung mit an und die Parallelen der Todeslandschaften der beiden Hauptteile (der Sommer erscheint als „ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgebracht“ im ersten Teil und im zweiten stellt sich der Grund der Stadt als ein „aus alten Waldskeletten“ bestehender Friedhof dar) zeigen, dass Herrlichkeit und Verwesung genauso zusammen gehören, 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.<sup>277</sup>

Nach den zweierlei Stadtpanoramen wird im nächsten Gedicht der Horizont der Textwelt auf die Titel gebende Fünfkuppelkathedrale *San Marco* 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“ (558). 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 Rilkeschen Œuvres bedeuten ja 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?<sup>278</sup>

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 ihre wahre Bedeutung in der intertextuellen Verkettung innerhalb und außerhalb des Zyklus. Eine der motivischen Verknüpfungen verweist unmittelbar auf das Zyklusstück *Venezianischer Morgen*, in dem Venedig durch das schimmernde Morgenlicht den Verdacht der Illusion erweckt, dass es eine Stadt ist, „die immer wieder [...] / sich bildet ohne irgendwann zu sein“ (557). 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 auch sie selbst nicht im Zauber wie im Blendwerk aufgelöst? „Und plötzlich zweifelst du: vergehn sie nicht?“ (558)<sup>279</sup>

Die Frage wird in der Mitte des Textes gestellt – und ähnlich wie die adversative Konjunktion in *Spätherbst in Venedig* – markiert sie 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“ (558), wird mit einem „Gang im Bergwerk“ (ebd.) 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* 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.“ (500) 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 gegenüber gestellt. Und jedoch: weder in dem einen, noch in dem anderen Gedicht wird auf die verlockende Helle der diesseitigen Welt verzichtet. Orpheus kehrt von dem „klaren Ausgang“ (503) nicht zurück, um Eurydike zu folgen, und das lyrische Subjekt drängt „die harte Galerie“ (558) zurück, als es die „heile Helle des Ausblicks“ (ebd.) erkennt, auch wenn es den Weg des Lichtes „wehmütig messend“ (ebd.) 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“ (ebd.), so wie sich der Sommer in *Spätherbst in Venedig* „müde, umgebracht“ (557) 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 Erweiterung des Erfahrungshorizontes zur Daseinsdeutung des Menschen als historischen Wesens selbst. 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. 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

mit Spähern und Beschränkern immer mehr (558).

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 Selbstbeziehung den Dogen viel kostete: „Sein Antlitz zeigte wie.“ (559) 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* zu deuten. Statt der historischen Größe rückt wieder die Macht der Schönheit in den Vordergrund, aber auf eine Weise, dass die sinnliche Verzau-

berung diesmal unmittelbar mit der elementaren Wirkung der Kunst verknüpft wird.<sup>280</sup> 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:

[...] Willst du meinen Leib  
beschreiben, seine schön gewölbten Streifen:  
sprich so, als sprächest du von einer reifen  
gewölbten Feige. [...] (559)

Diese beinahe groteske Erotisierung der Laute erhält ihren wahren Sinnzusammenhang mit der metaphorischen Gleichsetzung der Dunkelheit der Kunst mit der der Kurtisane. Die beiden 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.“ (ebd.) Da die erotischen Konnotationen des Textes kaum zu übersehen sind, können wir ihn wohl als vollendete Ausprägung der Sublimierung betrachten.<sup>281</sup> Peter Por, der den sexuellen Bezug dieser Zeilen ebenfalls erwähnt, hält das Wort „Inneres“ für „bildlich äußerst problematisch“, sogar „unbegreiflich“<sup>282</sup>, obwohl gerade diese Metaphorik der adäquate Ausdruck des heiklen und höchst verzwickten Verhältnisses zwischen Eros und Kunst ist.<sup>283</sup> *Die Laute* ist kein vollständiges Sonett: das zweite Terzett fehlt. 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 ermöglichen. Erstens stellen die Venedig-Sonette eine Kreisbewegung dar, die von einer Einzelperson ausgehend über die Stadt Venedig und dessen Schicksal hindurch wieder zur Einzelfigur zurückkehrt. Die beiden Gestalten repräsentieren die zwei wichtigsten Eigentümlichkeiten der Stadt: die bezaubernde Schönheit, die zugleich licherlich 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 Laute*) aufzulösen.<sup>284</sup> 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.

Die flandrischen Gedichte: *Der Turm*; *Der Platz*; *Quai du Rosaire*; *Béguinage*; *Die Marien-Prozession*

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 (viel mehr) auch 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 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 Erdenoberfläche“. (492) 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 Grund des Himmels empfunden zu haben, auf dem die Wracks riesiger Kirchenschiffe liegen, leblos in hundertjähriger Havarie?“<sup>285</sup> Die poetische Bearbeitung dieser Idee



hinterlässt allerdings keine Spur von ‚Leblosigkeit‘, eher umgekehrt. 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“ (ebd.) –, und dem angesprochenen „Du“, das sowohl das Textsubjekt als auch den intendierten Leser<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup> Das paradoxe Bild vom „Abgrund, der dich überhängt“ (ebd.), verdichtet die polaren Begriffe von Tiefe und Höhe in einen, um ihre Zusammengehörigkeit zu betonen.<sup>288</sup> 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.<sup>289</sup> 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, 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.“ (Ebd.) 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 der Erwähnung des niederländischen Malers Patenier konkret Bezug genommen wird.<sup>290</sup>

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“ (ebd.). 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 schon 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 „Erdenoberfläche“ 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“ (ebd.) das Leben bestimmen. Mit der Heraufbeschwörung des niederländischen Landschaftsmalers, auf dessen Bildern „Wirklichkeit neben Wirklichkeit gesetzt ist, mit kleinen Brücken dazwischen“<sup>291</sup>, wird im Gedicht das städtische Alltagsmilieu – ohne weitere Bezugnahme darauf – nur angedeutet. Aus der Fernperspektive des Turmes scheint der helle Weg, der „beruhigt [...] durch Buschwerk und Natur [geht]“ (ebd.), wichtiger beziehungsweise schöner zu sein als die „unbeholpne(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.<sup>292</sup> Der Makrokosmos mit seinem pantheistisch anmutenden Natur- und Transzendenzhorizont und die kleine Welt der Erdenbewohner sind zwar auch in diesem Werk, wie oft in anderen Texten Rilkes, einander gegenübergestellt<sup>293</sup>, 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.

Diese produktive Spannung zeigt sich nicht nur in diesem ersten Teil des Zyklus, sie erscheint 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. Obwohl die Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit gleichermaßen involvierende Gegenwartsform auch in diesem ganzen Text vorherrscht, wird das dynamische Stadtbild mit historischen Reminiscenzen eröffnet. Die eindrucksvolle Größe des Marktplatzes wird hier nämlich nicht durch räumliche, sondern zeitliche Dimensionen spürbar gemacht. Gleich das erste Wort der Anfangszeile – „willkürlich“ – stellt aber die geschichtlichen Anspielungen in 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“ (493) des „[k]unterbunt[en]“ (ebd.) Volkes 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 [...]“<sup>294</sup> – so fasst der Essayist Rilke seine Eindrücke in Flandern zusammen. 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.“ (Ebd.) Obwohl der Text äußerlich gut überschaubar segmentiert ist, heben die durchgehend verwendeten Enjambements die formale Gliederung zugleich auf.<sup>295</sup> 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, diejenigen der „kleinen Häuser“ (ebd.) und der Türme, (ohne Perspektivenwechsel) einander gegenübergestellt:

[...] In die Giebel steigend,  
wollen die kleinen Häuser alles sehn,

die Türme vor einander scheu verschweigend,  
die immer maßlos hinter ihnen stehn. (Ebd.)

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 (auch) 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.<sup>296</sup> In seiner Interpretation hebt dagegen Hans Berendt die krasse Gegenüberstellung von „Welt und Gott“ hervor.<sup>297</sup>

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. Die Werkstruktur ist einer ganz 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.<sup>298</sup> Zweimal wird die Frage nach der Vorgeschichte des besuchten Ortes gestellt: in der ersten und der dritten Strophe. „[...] was ist früher hier gewesen?“ (Ebd.) – 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  
so wirklich wird wie diese Dinge nie. (Ebd.)

In der Gegenüberstellung von Wirklichkeit und deren Abbild wird der Primat dem ersteren zugewiesen, was wahrscheinlich auch als poetisches Credo Rilkes aufgefasst werden kann<sup>299</sup> – 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.<sup>300</sup> „Die eingehängte Welt von Spiegelbildern“ (ebd.) ist jedoch 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.<sup>301</sup> In diesem Sinne können wir der Feststellung von Marcel Kunz zustimmen: „Die Aufbewahrung in diesen klaren Wasserspiegeln ist göltiger, dauernder als die darin gespiegelte Realität [...]“.<sup>302</sup>

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.<sup>303</sup> 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.“<sup>304</sup> 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 hatte, das Spiegelbild-

motiv 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 vielmehr 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“ (494) bleibt die Stadt in ihrer Bespiegelung auch in *Quai du Rosaire*, so werden also in beiden Fällen das Klare und Auffassbare 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?“ (Ebd.) – 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. (Ebd.)<sup>305</sup>

In *San Marco*, dem anderen 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?“ (558) 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 gegenüber gestellt. 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 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. (494)

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*, wo die göttlichen Kreaturen „in Gottes Gärten schweigen“ (264) 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“ (494). 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.

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 Ge-

samtzyklus ist hier nun auf eine kleine Gruppe der Stadtbewohner fokussiert, auf die Beginen, die „in klosterähnlicher Gemeinschaft ohne bindendes Gelübde leben“<sup>306</sup>. Die Einengung 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 ritualen Gesten der gottesfürchtigen Frauen gezeigt wird.

Die Auftaktsituation verweist auf die Selbsteinschränkung der Beginen, vor denen das Tor zwar offen steht, jedoch verlassen sie ihre Häuser erst, wenn sie in die Kirche gehen. Die personifizierende Verbmetapher – „die Brücke geht gleich gerne hin und her“ (ebd.) – 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“ (ebd.). 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 darauf folgende 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; (ebd.)

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. (Ebd.)

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 („schweigend“, „Neigen“, „Zeigend“) und Wortspiel („Zeigende zu zeigend / Empfangenden“, 495) 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, viel mehr einen Komplex von unterschiedlichen Positionen, unter denen präzise Beobachtung und tiefgründige Empathie genauso zu finden sind wie intellektuelle Überlegenheit sowie Transzendenz erforschende Neu-

gier. 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“ (ebd.), 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 rituale 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“ (ebd.). 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.“ (Ebd.)

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. (Ebd.)

Allitierende Häufungen von Substantiven und Verben steigern die Dynamik des Stils und zeugen von der Spannung, welche die Frage begleitet.<sup>307</sup> 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, dessen 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 verallgemeinert. Der sentenziös formulierte Satz der vorletzten Strophe stellt die weltabgewandte Seinsform, in der sich „Außen auf Inneres und Ewigkeit / auf Immer-Hingehn [legt]“ (ebd.), 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 hingebungs-vollen Lebens – „erblindend, finster, unbenutzt, verbleit“ (ebd.) – 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“ (ebd.) 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. (Ebd.)

Die allitierende 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. 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. 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, das 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. 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 auch weitere Konnotationenmöglichkeiten? 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.<sup>308</sup>

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. 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 Außen-sicht 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 (496).

Dieses Erlebnis verschmilzt im nächsten Textsegment mit dem Anblick des Aufzugs, so werden die beiden Sphären in einem Gestusmoment vereinigt. Der „buntgebundene Zug“ (ebd.) zeichnet sich nicht nur durch die feierlichen Requisiten des christlichen Rituals aus, sondern auch durch seine elementare Dynamik, die auch das pulsierende Leben selbst darstellt. Es ist kaum zufällig, dass von den Teilnehmern der Prozession nur die „leichten Mädchen“ und „neuen Knaben“ (ebd.) erwähnt werden, deren Aufmarsch Wellen schlugen und trieb und trug“ (ebd.). Dieselbe Rhetorik von Verbhäufungen wiederholt sich im 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“. (Ebd.)

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“ (ebd.) gehören aber zum meisterhaft listigen Kunstgriff der Textrhetorik, die einen plötzlichen Wendepunkt vorbereitet.

Mit der adversativen Konjunktion „Da aber“ (496) 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 Anfangsszenerie – 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].“ (497) Die Marienstatue belebt und verselbständigt sich, indem sie in die Höhe emporsteigt.<sup>309</sup> 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“ (ebd.), sie scheint also ihre traditionelle Rolle als Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen zu erfüllen. Ihre Verklärung bildet eine verheißungsvolle Opposition der entmutigenden Welt der „weinend Wartende[n]“ gegenüber, die ihren sehnächtigen 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 Zwiellichtes 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 Phantasie dem metaphysischen 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: Sein Glockenspiel ist nicht nur für die Verherrlichung Gottes, sondern auch für die Menschen da. Es ist kein Wunder, dass der Weg Marias „dem Glockendonnern“ (497) des Doms 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 einen unnachahmbaren Einklang gefunden haben.

## VI. Ausblick: zwei Fallstudien

### 1. Versachlichung und Poetisierung bei Lenau und Rilke

Lenau und Rilke – die beiden Dichter stellen mit ihren Werken zwei verschiedene Welten dar und schon die zeitliche Entfernung, die sie trennt, legitimiert die Verknüpfung ihrer Namen wahrscheinlich nicht auf den ersten Blick. Die Parallelen, die sich in ihrer Poesie zeigen, gewähren uns jedoch einen näheren Einblick sowohl in die individuell vergleichbaren Momente der zwei poetischen Weltbilder als auch in die literaturhistorischen Zusammenhänge, die die ästhetischen Paradigmen von Lenaus und Rilkes Lyrik markieren.<sup>310</sup>

Zunächst sollten jene Komponenten erwähnt werden, die auf diese eigentümliche Verwandtschaft hinweisen. Unter den verbindenden Faktoren ist vor allem die Einsamkeit – einerseits als allgemeine Befindlichkeit des schöpferischen Geistes, andererseits als grundlegendes Thema des Lebenswerkes – hervorzuheben. Selbst wenn die Einsamkeit meistens eine obligate Attitüde der Dichterpersönlichkeit ist, so bestätigen in diesen Fällen die Biographien eindeutig die Absonderung und das Außenseitertum der beiden Dichter. Sie haben sich weder in der Gesellschaft, noch im Privatleben etabliert und blieben – trotz der menschlichen Kontakte, die auch für sie unentbehrlich waren – Einzelgänger. Einzelgängertum charakterisiert aber auch ihren dichterischen Weg: Ihre Kunst ist kaum in eine Epoche, in eine Strömung oder Stilrichtung einzuordnen. Die Literaturgeschichte hat zwar auch für sie Etiketten gefunden wie Biedermeier bei Lenau, Impressionismus und Symbolismus bei Rilke, wir wissen aber, dass diese Begriffe nur Teilaspekte im Œuvre Lenaus und Rilkes bezeichnen können.

Hinsichtlich der poetischen Verfahrensweisen ist es auffallend, was für eine wichtige Rolle die Versachlichung der inneren Erlebnisse bei den beiden Dichtern spielt. Wenn auch in unterschiedlichem Maße und in verschiedenen Formen, ist die Objektivierung in ihrer Lyrik eine wichtige Tendenz, die sich am besten in der Episierung manifestiert. Viele Gedichte in ihrer Lyrik enthalten epische Elemente, die entweder verknappte – oft parabelhafte – Handlungsmomente in balladenartiger Kürze darstellen, oder einen Schicksalsaugenblick fixieren (Lenau: *Waldestrost*, *Kommen und Scheiden*, *Die drei Indianer*; Rilke: *Die Entführung*, *Don Juans Kindheit*).



Die meisten von diesen ‚narrativen‘ Gedichten stellen stilisierte Rollen bzw. Situationen dar. Die Stilisierung macht die ästhetische Intention bewusst und trägt zur Allgemeingültigkeit der inneren Ereignisse bei, indem sie der historischen Zeit enthoben werden. Als prägnante Beispiele können die Stücke des ‚Gestalten-Zyklus‘ Lenaus erwähnt werden (*Der ewige Jude*, *Der traurige Mönch*, *Drei Zigeuner*) sowie die mythologische und biblische Themen paraphrasierenden Gedichte von Rilke (*Geburt der Venus*; *Leda*; *Der Auszug des verlorenen Sohnes*).

Die Rollen und Situationen, die nicht mehr an eine Person gebunden sind, ergeben eine Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Schicksale. Das Versteck- und Rollenspiel des lyrischen Ichs hebt die Monotonie der Diktion auf und bewirkt eine erweiterte Identifikation. Bei Lenau finden wir noch allerdings viele Werke, die eine Übergangsform zeigen, in der die persönliche Teilnahme – zumindest indirekt – der lyrischen Situation zu entnehmen ist. Wenn z. B. der imaginäre Leser angesprochen wird, wie im Gedicht *Die Jugendträume*:

Seid stille, stille, daß die flücht'gen Gäste  
Ihr nicht dem Jünglinge verscheucht; denn wißt:  
Die Jugendträume sind es, wohl das Beste,  
Was ihm für diese Welt beschieden ist. (LSW I, 29)

Eine andere und häufigere Kategorie dieser Textform stellen jene Gedichte dar, in denen das lyrische Ich zwar beibehalten ist, die narrativen Elemente aber von dem objektiven Charakter des Textes zeugen. In *Das todte Glück* wird z.B. das Liebesglück als erbarmungslos ermordetes Kind verkörpert, dessen grausames Schicksal in einer allegorischen Geschichte erzählt wird.

Scharf geschliffen am Gesteine  
Deines Herzens war der Stahl,  
Und das Kind, um das ich weine,  
Athmete zum letzten Mal. (LSW I, 23)

Die Allegorie als nachhaltige Form der Bildstruktur knüpft die Lyrik Lenaus eindeutig an die literaturgeschichtliche Tradition an, die mehrdeutige Symbolik der Rilke-Texte ist hingegen eher mit der ängstlichen Metaphorik des 20. Jahrhunderts verbunden.

Mit diesem Hinweis möchte ich zu den wichtigsten Differenzen in der Lyrik Lenaus und Rilkes hinübergehen. Neben den gemeinsamen

Merkmale sind ja die Charakteristika der Unterschiede mindestens so wichtig. Denn die Eigenart der poetischen Formen zeugt nicht nur von abweichenden ästhetischen Prinzipien, sondern auch von der Autonomie der dichterischen Weltbilder. So ermöglicht die Objektivierung in der Lyrik Lenaus die Überwindung oder zumindest die Verdeckung des in der Literaturgeschichte so oft erwähnten ‚Weltschmerzes‘, während das Dinggedicht für Rilke einen vollkommen neuen Horizont eröffnet.<sup>311</sup> Lenau entäußert und versachlicht die entfremdenden und erschütternden Welterfahrungen, Rilke dagegen verinnerlicht sie, indem er sie objektiviert. Und umgekehrt: In der poetischen (und nicht nur lyrischen!) Welt Rilkes bedeutet Objektivierung zugleich Verinnerlichung. Um diese kurz formulierten Thesen mit Textbeispielen zu beweisen, sollten im folgenden zwei ‚Reiter-Gedichte‘, *Die Drei* von Lenau und *Ritter* von Rilke interpretiert werden. In den beiden stilisierten lyrischen Situationen wird die Ritterfigur bzw. werden die Ritterfiguren mit dem Tod konfrontiert. Wie die balladenartig erzählten Schicksalsbegegnungen thematisiert und aus welcher Perspektive sie dann vergegenwärtigt werden, das zeigt sowohl die ferne Verwandtschaft als auch die wesentlichen Unterschiede in den zwei dichterischen Welten.

### *Die Drei*

Gleich im Auftakt wird die tragische Spannung in komplexer Form ausgedrückt. Erstens steht das Bild des gemächlichen Reitens der Ankündigung der verlorenen Schlacht gegenüber. Da die Verlierer nach der Niederlage gewöhnlich fliehen, mutet das bequeme Tempo unheimlich, sogar grotesk an. Ein weiterer Gegensatz besteht zwischen dem faktisch-objektiven Berichtsinhalt und dem subjektiv-emotionalen Berichtston. Die teilnahmevolle Aufregung des Berichterstatters widerspricht ebenfalls der auffälligen Selbstbeherrschung der drei Kämpfer. In den folgenden beiden zweizeiligen Strophen hört die Spannung keineswegs auf, sie verlagert sich nur auf das Gattungsmäßige. Infolge des balladenartig-fragmentarischen Berichtes erfährt der Leser nur allmählich, warum die Ritter so langsam reiten. Erschreckend bedrohlich wiederholt sich dreimal das Wort ‚Blut‘. („Aus tiefen Wunden quillt das Blut [...]“, „Vom Sattel tropft das Blut, vom Zaum [...]“, „Sonst flöß’ das Blut zu rasch, zu reich“, LSW I, 326). Das Unpersönliche in der Satzbildung, das Verschweigen davon, wer blutet, wirkt merkwürdig: Anstatt unsere Aufmerksamkeit gleich auf die Opfer zu lenken,

wird zunächst die wohltuende Wirkung der Verblutung erwähnt: „Es spürt das Roß die warme Fluth [...]“, „Und spült hinunter Staub und Schaum“ (ebd.) Als seltsame Symbolik des Blutopfers humanisiert dieser Textteil zugleich die düstere Szene, indem er die Zusammengehörigkeit der Ritter und ihrer Rosse hervorhebt. Das beweist auch die instinktiv aufmerksame Geste der Pferde, die sich vorsichtig, „sanft und weich“ (ebd.) bewegen. Eine ähnliche Solidarität zeigen die Reiter selbst, die – völlig abgeschwächt durch den Blutverlust – mit ihrer letzten Kraft einander halten.

Die sechste Strophe fungiert als Wendepunkt, denn sie leitet die letzten Worte der Sterbenden ein. In den darauffolgenden drei Strophen nimmt jeder Ritter mit wehmütig-bitteren Worten vom Leben Abschied. Die Tragik des frühen Todes und des versäumten irdischen Glücks wird dreimal ausgesprochen. In einer steigenden Reihenfolge wird das verlorene irdische Paradies heraufbeschworen: Der erste Reiter trauert der sinnlichen Liebe, der zweite der Geborgenheit der humanen Welt nach und der dritte klagt um den Verlust des puren Seins, das ihm einen Blick „in Gottes Welt“ (ebd.) gewährte.

Der Abschlussteil der letzten zwei Strophen zerstört alle Illusionen. Denn den Sterbenden wird nicht einmal die letzte Ehre gegönnt: Auf die Todeskandidaten lauern schon die Geier, die allein die Verwundeten auf ihrem letzten Weg begleiten. Die Aasgeier sind auch zu dritt und sie „theilen kreischend unter sich“ (ebd.), wer wessen Leichen bekommt. Das grausame Bild, diese allbitterste Darstellung der puren Verwesung erinnert uns schon an Gottfried Benns Morgue-Gedichte und hat nichts vom beharrlichen Wunsch Rilkes nach dem „eigenen Tod“.<sup>312</sup>

Das Bild von den Aasgeiern, von ihrer widerlichen Bedrohung kommt schon auch in einem frühen Lenau-Gedicht mit dem Titel *In der Wüste* vor:

Streut auch unser Fuß im Staube  
Spuren aus von seinem Lauf,  
Gleich, wie Geier nach dem Raube,  
Kommt ein Sturm und frißt sie auf. (LSW I, 16)

Während hier die grässliche Metapher nur noch als Vergleich fungiert, erscheinen die Aasfresser selbst in der Textwelt des Gedichtes *Die Drei*. In beiden Fällen sind sie allerdings Verkörperer lebensvernichtender Mächte, die das menschliche Wesen spurlos verschwinden lassen. Wie

ungeheuer die Todesangst des unmittelbaren bedrohten Menschen werden kann, und wie verzweifelt er sich an das Leben klammert, davon zeugt eine andere ‚Reitergeschichte‘ Lenaus, die *Zögerung*, die ebenfalls eine tragische Schicksalssituation vergegenwärtigt.<sup>313</sup>

Und fühlt der Mensch mit bleichem Beben  
Den Tod ihm sitzen am Genick,  
So klammert sich sein Fuß ans Leben,  
Er bittelt um den Augenblick,  
Bis rauh der Tod die Geißel schwingt  
und ihn mit Macht von dannen zwingt. (LSW I, 154)

Trotz der realistisch-naturalistischen Stilmerkmale des Gedichtes *Die Drei* ist die Stilisierung der Textwelt nicht zu übersehen. Schon die magische Märchenzahl ‚drei‘ weist auf das intertextuelle ästhetische Prinzip hin, das die ganze Werkstruktur bestimmt und Lenaus Kunst mit der Moderne verbindet. Wie bewusst Lenau diese Märchenzahl verwendet, davon zeugen auch zwei weitere Titel aus unterschiedlichen Perioden seiner Lyrik: *Die drei Zigeuner* und *Trias harmonica* – Gedichte, die das Spielerisch-Überhöhte der Todesmelancholie entgegensetzen.

In Lenaus ‚Revolte‘, in seiner Opposition fehlen selten die gesellschaftlichen Komponenten. Das lyrische Ich steht einer feindlichen oder zumindest fremden Welt gegenüber. Die ästhetische Überwindung dieser schmerzhaften Erfahrung findet vor allem in der Überwindung der romantischen Dichterallüren statt. Das Pathos wird zum Großteil durch schonungslose Disziplin der narrativen Versachlichung abgelöst.

### *Ritter*

Es ist kaum zu bezweifeln, dass Rilke das Werk *Die Drei* von Lenau kannte und dieser Text bei der Abfassung seines Gedichtes *Ritter* inspirierend wirkte. In beiden Fällen geht es um eine Grenzsituation, in der Leben und Tod, Lebenssehnsucht und Todesbewusstsein einander gegenübergestellt werden. Die intertextuellen Parallelen zeugen ebenfalls von einer deutlichen Bezugnahme auf das Gedicht Lenaus. Gleich im Auftakt der beiden Texte finden wir lexikalische und rhythmische Ähnlichkeiten:

(Die Drei)

Drei Reiter nach verlorener Schlacht,  
Wie reiten sie so sacht, so sacht!  
(LSW, I, 326)

(Ritter)

Reitet der Ritter in schwarzem Stahl  
hinaus in die rauschende Welt.  
(258)

Auch die Schönheit des irdischen Lebens wird in der unmittelbaren Nähe des Todes mit denselben Worten auf das Wesentlichste reduziert bzw. komprimiert ausgedrückt:

Mir blüht daheim die schönste  
Maid  
[...]

Und draußen ist Alles: der Tag und  
das Tal  
[...]

Hab' Haus und Hof und grünen  
Wald [...]

und der Mai und die Maid und der  
Wald und der Gral  
[...] (ebd.)

Den Blick hab' ich in Gottes Welt  
[...] (ebd.)

Dieses paradiesische Bild ist aber schon in beiden Gedichten durch die drohende Erscheinung des Todes überschattet, der bei Lenau in Geiergestalt auf seine Opfer lauert bzw. bei Rilke „hinter den finstersten Ringen / hockt“. (258)

Trotz dieser Übereinstimmungen sind die Unterschiede jedoch von größerer Bedeutung, denn sie weisen auf zwei voneinander grundsätzlich abweichende Textwelten hin. Das Moderne in Rilkes Lyrik besteht nämlich in dem Perspektivenwechsel, der die herkömmlichen Daseinsrollen in eine andere Beleuchtung setzt und sie radikal umdeutet. Versachlichung bedeutet für Lenau eine – in seiner Zeit – neuere und konsequentere Auseinandersetzung mit der Welt, eine nüchterne, oft sogar schonungslose Abrechnung nicht nur mit Illusionen, sondern auch mit dem Spleen des Byronismus. Vor allem in dieser poetischen Attitüde können wir eine der größten Errungenschaften in der Poesie Lenaus, sehen. Die Überholung sentimentaler und romantischer Haltungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so schnell zu klischeehaften dichterischen Posen erstarrten, war für Lenaus Dichtkunst genau so wichtig, wie die Überholung der Dekadenz der Fin-de-Siècle-Literatur in der Lyrik Rilkes. Und diese Überwindung traditioneller ästhetischer Normen verknüpft die beiden österreichischen Dichter in der deutschsprachigen Literaturgeschichte auch deshalb, weil sie mit ihrer Kunst den Anfang und das Ende einer Epoche markieren, jener Übergangszeit nämlich, in der die Literatur des 19. Jahrhunderts durch die Moderne des 20. Jahrhunderts abgelöst wird.

## 2. Rilke und Blok. Zwei Paradigmen in der Lyrik der Jahrhundertwende

Rilke und Blok – die beiden sind Repräsentanten der Wendezeit des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, die die ganze europäische Kultur umformte. Sie haben sich nicht gekannt, dennoch bestehen mannigfaltige Beziehungen und Querverbindungen, die ihren künstlerischen Werdegang bestimmen und ihre Wege nicht nur in Parallelen sondern auch in entscheidenden Unterschieden paradigmatisch darstellen. Trotz der Individualität ihrer dichterischen Laufbahnen sind nämlich in ihren Lebenswerken diejenigen Tendenzen und Erscheinungen nicht zu übersehen, die für die ost- und mitteleuropäische Kunst und Literatur in dieser Zeit von größter Bedeutung waren.

So finden wir die meisten gemeinsamen Züge bei der Herausbildung der Poesie beider Dichter in jenem geistigen bzw. künstlerischen Hintergrund des französischen Symbolismus und Impressionismus, deren Ausstrahlung sich in allen Fin-de-siècle-Erscheinungen in ganz Europa unmittelbar gezeigt hat. Es ist jedoch kein Wunder, dass die Größten – so auch Rilke und Blok – sich von diesem Einfluss am frühesten befreit haben und ihre eigenen Wege gegangen sind. Ist nicht aber zum wenigsten eines von den wichtigen Merkmalen der Fin-de-siècle-Literatur(en), der Ästhetizismus, ein unentbehrlicher Bestandteil der sonst so souveränen Lyrik Rilkes geblieben? Und hatte diese (scheinbar überholte) ästhetische Prägung bei Blok nicht zur Folge, dass er sogar in der Zeit seines tiefen sozialen (und revolutionären) Engagements noch für die Charakterisierung der geschichtlichen Entwicklung die Kunstkategorie der Musik verwendet? Eine Kategorie, die nicht einmal für die bürgerlichen Gesellschaftstheorien brauchbar ist, nicht zu reden von der marxistischen? Dies sind nur zwei (allerdings keineswegs willkürliche) Fragen, die zugleich eine Schlussfolgerung meiner Erörterung vorwegnehmen, nämlich diejenige, dass die europäische Moderne um die Jahrhundertwende sogar bei den radikalsten Erneuerern die letzten zwei Jahrhunderte miteinander verbindet und so eine deutliche Kontinuität in dieser Periode der Literaturgeschichte sichert.

Die soeben angedeuteten Zusammenhänge sollen aber die Grundfragen meiner Untersuchung nur ergänzen, denn sie beziehen sich in erster Linie auf die geistig-ästhetische Repräsentanz von Rilke und Blok, auf die Unterschiede in ihrer dichterischen Entwicklung, die

viele Wesenszüge der europäischen Literatur der Jahrhundertwende in sich trägt und daher diese zumindest teilweise erklären oder beleuchten kann. Aus diesem Grund muss mein komparatistischer Versuch auf die Einmaligkeit, auf das nur Individuelle der Dichtkunst beider Poeten zwangsmäßig verzichten, wie auch auf jegliches vergleichende ästhetische Werturteil. In der geistigen Einstellung und der ästhetischen Position des österreichischen und des russischen Dichters werden zunächst die verbindenden Momente hervorgehoben. So lässt sich zeigen, dass wir in ihnen solche Komponenten finden, die nicht nur innerhalb der eigenen dichterischen Entwicklung, sondern auch gegenüber den sich in rascher Folge ablösenden Richtungen der Jahrhundertwende von Beständigkeit zeugen.

In seiner Rede, die Blok anlässlich des 84. Todestages Puschkins am 10. Februar 1921 im Haus der Schriftsteller hält, spricht er über „die Bestimmung des Dichters“. Auf die selbst gestellte Frage: „Was ist ein Dichter? Ein Mann, der Verse schreibt?“ – antwortet er eindeutig:

Natürlich nicht. Er heißt nicht deshalb ein Dichter, weil er Verse schreibt; sondern er schreibt Verse, das heißt: er bringt Worte und Klänge zur Harmonie, weil er ein Sohn der Harmonie ist: ein Dichter.<sup>314</sup>

Die Harmonie selbst wird als „das Einvernehmen der in der Welt wirkenden Kräfte, die Ordnung des Weltlebens, der Kosmos – im Gegensatz zur Unordnung, zum Chaos“ definiert.<sup>315</sup> Steht diese Harmonie, dieses „Einvernehmen der in der Welt wirkenden Kräfte“ nicht mit jener Dingwelt bei Rilke in enger Verwandtschaft, die ebenfalls die organische Einheit des Kosmos darstellt? Trotz dieser Berührungspunkte können wir im Weltbild der beiden Dichter in dieser Hinsicht wesentliche Unterschiede feststellen. In einem Punkt ist die weltanschauliche (und zugleich ästhetische) Verknüpfung jedoch maßgebend: Die angestrebte Harmonie, die zwar nur in der Utopie der Poesie zu verwirklichen ist, scheint nicht nur Ziel eines ersehnten Lebens, sondern zugleich auch Quelle der künstlerischen Welt der beiden Lyriker zu sein. Und hier liegt die deutlichste Grenzlinie zwischen der Moderne des Fin-de-siècle und der der Avantgarde, die mit allen ästhetischen und gesellschaftlichen Idealen des Bürgertums radikal brechen wollte. Unmittelbar vor den eben zitierten Gedanken, schon in der Einleitung hebt der Festredner das Schwierige und Tragische im Schicksal Puschkins hervor. Der große Vorfahre verstand es zwar „seine Last

leicht und fröhlich zu tragen“, das „festliche und triumphale Vorwärtsschreiten des Dichters“ vermochte aber „die äußere Wirklichkeit bestimmt nicht zu beeinflussen, [...] denn seine Sache war die innere Wirklichkeit, die Kultur“.<sup>316</sup> Es ist kaum zu bezweifeln, dass Blok hier auch ein wesentliches Element seiner eigenen *Ars poetica* formuliert, welches wiederum der Überzeugung Rilkes vollkommen entspricht. Der österreichische Dichter betont nämlich genauso konsequent das Primat der ‚inneren Wirklichkeit‘, er hält sie sogar für die Bedingung der modernen Lyrik, wie es aus seinem Vortrag (gehalten am 5. März 1898 in Prag) hervorgeht:

[...] seit den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse *sich selbst zu finden*, seit dem ersten Bestreben, mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens, – giebt es eine *Moderne Lyrik*. (RSW V, 360)

Diese Übereinstimmungen, oder – vorsichtiger formuliert – Parallelen, in der Harmonievorstellung und der Weltinnensicht zeugen von solchen literaturhistorischen Affinitäten, die nicht nur diese beiden (sich voneinander geographisch sonst so fern befindenden) Dichterrepräsentanten verbinden, sondern auch viele andere Autoren dieser Zeit. Dies auch wenn Rilke im „Hineinhorchen“ des Dichters in sich selbst vor allem die Möglichkeit sieht, „ein ahnenloser Erster zu sein“ (ebd., 361), der sich von allen Einflüssen befreit:

Erst dann, wenn der Einzelne durch alle Schulgewohnheiten hindurch und über alles Anempfinden hinaus zu jenem tiefsten Grunde seines Töns hinabreicht, tritt er in ein nahes und inniges Verhältnis zur Kunst: *wird Künstler*. Dieses ist der einzige Maßstab. (Ebd.)

Ähnlich äußert sich auch Blok in seiner Schrift *Über die Lyrik* (1907), in der er betont, dass „der Dichter nicht zu etikettieren ist“<sup>317</sup>, denn „in den Dichtern ist das interessant, in dem sie sich unterscheiden und nicht das, in dem sie sich ähneln“<sup>318</sup> und „keinerlei Richtung hat eine Macht über die Dichter“<sup>319</sup>. Trotz dieser stolzen Worte der beiden Lyriker erlaubt uns die literaturhistorische Perspektive jedoch, bestimmte ‚Rubriken zu zeichnen‘, ohne dadurch die souveräne Leistung der einzelnen Dichter bezweifeln zu wollen.

Wenn der meistverwandte Zug der zwei Repräsentanten sich gerade in der Betonung der Künstlerindividualität manifestiert, sehen wir



den wesentlichsten Unterschied auf ihrer dichterischen Laufbahn vor allem in ihrer grundsätzlich entgegengesetzten Einstellung zu gesellschaftlichen Fragen. Während sich Rilke von den konkreten sozialen und aktuell-politischen Problemen konsequent fernhielt, engagierte sich Blok schon früh für die revolutionären Ideen. Was in der Rilkeschen Lyrik fortwährend thematisiert wird, ist das der Zeit Enthobene und Ewig-gültige. Wir finden in seiner Poesie kaum ein Werk, das irgendwelche zeitbedingten, zeitgebundenen Fragen berühren würde. Das Menschenbild Rilkes distanziert sich zwar eindeutig von dem extremen Individualismus des Fin-de-siècle, insofern es das Allgemeine und Objektive zu erfassen versucht, und so in dem Dinggedicht auch seine adäquate Gattungsform findet, dennoch bleibt es zum größten Teil verschlüsselt. Diese Tendenz wird schon in den Gedichtbänden *Das Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* deutlich: Das lyrische Ich verschwindet hier schon fast vollkommen, und mit ihm zusammen auch die unmittelbare Redeform. Das subjektiv Erlebte wird durch verschiedene Transpositionen objektiviert. In der späten Lyrik Rilkes erreicht dieser Vorgang seine Vollendung in der ängstlichen Geschlossenheit der eigenständigen Symbolwelt der *Duineser Elegien*. Auch in seiner Essayistik bekennt sich Rilke konsequent zu zeitlos-gültigen Werten. Über Heinrich Vogeler, den Maler aus der Künstlerkolonie Worpswede, schreibt der Dichter 1902:

Kunst-Werke sind in so vielen Fällen ein Widerspruch gegen die Zeit, und wo sie ihr einmal einen Moment zustimmen und mit ihr gehen, da ist die Zeit unzeitlich geworden, und ist, durch eingesprengte Adern von Größe, von jener Ewigkeit entfernt verwandt, von welcher die Werke der Kunst, alle ohne Ausnahme, Zeugnis geben. (RSW I, 554)

Aus dem Zitat geht hervor, dass Rilke dem Kunstwerk eine bestimmte Zeitbedingtheit nicht absprechen kann oder will, um aber diese Gegensätzlichkeit auflösen zu können, führt er den paradox klingenden Begriff der „unzeitlich gewordenen Zeit“ ein. Die Fortsetzung seiner Erörterung zeigt auch, dass er unter der ‚Zeitlosigkeit‘ der Schöpfungen eigentlich die der Natur ähnliche Standhaftigkeit und Unmittelbarkeit versteht: „Kunst-Werke, als Dinge, die nicht der Zeit gehören, sind am verwandtesten den Bäumen und Bergen, den großen Strömen und den weiten Ebenen, die die Zeit auch nur umgiebt, ohne ihnen wohl oder wehe zu tun“ (ebd., 555). In der *Ars poetica* Rilkes wird diese unverbildete, in seinem Œuvre jedoch tiefgehend durchdachte Na-

turverbundenheit immer mehr „das Maß der Dinge“. So wirft Rilke als Kritiker z.B. dem österreichischen Dichter, Richard Schaukal vor, dass dessen Naturerlebnis nur ein vermitteltes, also kein primäres und elementares ist: „Ich begreife nicht, wie es möglich ist, daß Sie, Künstler, in der Kunst ein größeres Glück haben als in der Natur“ (ebd., 670). Während manche Dichter der Jahrhundertwende mit dem quälenden Bewusstsein des Realitätsverlustes zu kämpfen hatten, oder zumindest es mit Vorliebe thematisierten (so z.B. Hofmannsthal) bekennt sich Rilke eindeutig zu der Wirklichkeit, mit der das Kunstwerk nicht zu verwechseln ist. Gerade dieser Schöpfer, der in seiner dichterischen Phantasie eine vollkommen souveräne Symbolwelt aufgebaut hat, nähert sich der empirischen Realität mit einer fast religiösen Andacht. Ist in seiner Wortwahl nicht zugleich ein heimliches Bekenntnis zu lesen, wenn er in dem ursprünglich konzipierten Abschluss der *Aufzeichnungen* über die verstorbene stille Bewohnerin des Landhauses in Jasnaja schreibt, dass sie vor ihrem Tod „aus Scheu vor der Wirklichkeit“ nichts vernichtet habe? (RSW VI, 969) Diese Annahme wird durch einen kurzen Rilke-Essay über die Lyrik des impressionistischen Künstlers Maximilian Dauthendey (1904) apodiktisch bestätigt:

Wenn man die Reife eines Dichters daran erkennen darf, daß in seine Dichtung nicht ein Gefühl eintritt, nicht zehn Gefühle, sondern eine ganze, mit allen Sinnen Gefühlte, auf allen Sinnen getragene Welt –, so war Maximilian Dauthendey reif, schon damals, als seine frühesten Verse zu lesen waren. (RSW V, 666)

In den anerkennenden Worten Rilkes wird nicht nur der im Impressionismus innewohnende Sensualismus gepriesen, sondern auch die Notwendigkeit jener sinnlichen Zugehörigkeit zur Welt hervorgehoben. Diese bedeutet – über den Impressionismus hinaus – einen untrennbaren Bestandteil des künstlerischen Weltbildes bei Rilke. Dieser Sensualismus scheint zugleich auch die seine Introvertiertheit auszugleichen. Die beiden Komponenten erbringen die für ihn denkbare weltanschauliche und dichterische Vollständigkeit. Sie ermöglichen ihm daneben aber auch eine – in der modernen Literatur selten gesehene – Ungebundenheit. Während nämlich die Verschllossenheit die Vertiefung und Erweiterung der Innenwelt sichert, findet dieselbe Seele – eben durch die sensualistische Veranlagung – auch den unmittelbaren Weg zur Außenwelt. Dieses Gleichgewicht, das der der Rilkeschen

Haltung zugrunde liegt, ist aber durch seine Veranlagung genauso determiniert, als die dadurch erworbene Souveränität. Ihm als seltenen Privilegierten wurde es gegönnt, von den verheerenden Stürmen seiner Zeit verschont zu bleiben. Allerdings konnte er seine geistige Integrität aber nur so bewahren, indem er versuchte, *außerhalb* der historischen Zeit und des historischen Raumes zu leben. Dazu musste er aber alle wichtigen Bindungen lösen. Und in der Tat lebte er folgerichtig sein Wanderer-Leben: Weder Familie noch sonst irgendeine innige Beziehung noch Heimat konnte ihn festhalten. Diese selbst gewählte Freiheit und Einsamkeit, diese – von narzisstischer Selbstsucht sicher nicht freie – Unabhängigkeit hinderte ihn daran, sich für soziale und politische Fragen zu engagieren. So stellt er in seiner Außenseiter-Position im europäischen Geistesleben einen Extremfall möglicher weltanschaulicher und ästhetischer Haltungen dar.

Wenn auch in vollkommen verschiedenen Abwandlungen erzeugt die kohärente geistige Welt Rilkes doch das eine wichtige Paradigma in der Entwicklung der europäischen Literatur um die Jahrhundertwende, in der sich manche (sonst individuelle) poetische Bestrebungen treffen. In der Lyrik Stefan Georges und William Butler Yeats' zeigt sich eine ähnliche Tendenz zur Objektivierung sowie zur Esoterik des Symbolismus. Ein wichtiges weiteres, allen dreien gemeinsames Merkmal ist, dass ihre Poesie vom Einfluss des spektakulären Radikalismus der Avantgarde unberührt geblieben ist. Die Namen von George und Yeats sind keineswegs willkürlich gewählt. Sie nehmen sowohl in der eigenen Nationalliteratur als auch in der Weltliteratur eine ebenso bedeutende Stellung wie Rilke ein. Außerdem möchte ich mit ihren sonst so divergierenden Positionen zugleich etwas andeuten: Es handelt sich hier um eine literarische Erscheinung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts offenbar in erster Linie in Westeuropa abzeichnete. Von den vielen Strömungen der europäischen Literatur, die um die Jahrhundertwende für längere oder kürzere Zeit ihre Spuren hinterlassen haben, gehört das Rilkesche Paradigma deshalb zu den wichtigsten, weil es seine Modernität und humane Botschaft gleichzeitig weit über seine Blütezeit hinaus bewahren konnte. Dies im Gegensatz z. B. zu den verschiedenen avantgardistischen Richtungen, die meist relativ kurzlebig waren. Seine Dauerhaftigkeit ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass der Symbolismus bei diesen berühmten Dichtern mit klassisierenden Momenten erweitert oder sogar ersetzt wurde, ohne sein vielschichtiges Assoziationspotential verloren zu haben. In diesem Zusammenhang fällt auf, welche wichtige Rolle antike und bi-

blische Motive bei den jetzt erwähnten Dichtern spielen.

Eine ganz andere Entwicklung zeichnet sich in der Kunst Aleksandr Bloks ab. Er gehört der zweiten Generation des russischen Symbolismus an, dessen meiste Vertreter die Revolution von vornherein ablehnten (Fjodor Sologub, Dmitrij Merezkovskij, Zinaida. Gippius) oder – wie Konstantjin Balmont und Andrej Belyj – nach anfänglicher Begeisterung den revolutionären Ideen den Rücken kehrten. Blok – neben Valerij Brjusov, der noch der ersten Generation angehört – machte wahrscheinlich den längsten Weg in seiner dichterischen Laufbahn unter den zeitgenössischen Poeten. Er stützt sich als junger Dichter nicht nur auf die Lyrik der französischen und russischen Symbolisten, sondern schöpft auch aus dem Gedankengut der russischen mystischen Philosophie, deren berühmtester Theoretiker Vladimir Solovjov war. Trotz der späteren radikalen Distanzierung vom literarischen *l'art pour l'art* des *Fin-de-siècle* und des Irrationalismus der russischen Denker der Jahrhundertwende sind von diesen Quellen manche prägende Momente in seiner Dichtkunst geblieben. Es soll hier nur an das berühmte Spätwerk, das im April 1918 erschienene Poem *Die Zwölf* hingewiesen werden, in dem der vorwärts schreitenden Truppe der Rotgardisten Jesus Christus – die blutige rote Fahne tragend – vorangeht. Man könnte aufgrund dieser Schlusszene von wahrer ideologischer Konfusion sprechen, wenn wir nicht wüssten, dass Blok die Revolution zwar für Notwendigkeit hielt, ohne sich jedoch mit deren marxistischer Ideologie eingehend auseinandergesetzt zu haben.

In seiner Rede *Über den heutigen Zustand des russischen Symbolismus* (gehalten am 8. April 1910) bezieht sich Blok auf die Revolution von 1905, deren Wert er unter anderem darin sieht, dass sie nicht mehr als „Halbrealität“ zu betrachten sei. Er distanziert sich zwar von dem „vulgär-kritischen“ Urteil, dass sie (nämlich die Symbolisten) von der Revolution mitgerissen worden wären, aber nur deshalb, um die Behauptung umzukehren: Die Revolution habe nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in ihren eigenen Seelen stattgefunden. „Wie etwas in uns ausgebrochen ist, so ist etwas auch in Rußland ausgebrochen.“<sup>320</sup> Wir sehen: das subjektive Element spielt bei Blok eine sehr wichtige Rolle in seiner politischen Orientierung und Argumentation für die Revolution sowohl vor ihrem Ausbruch als auch danach. Dass diese messianistischer Momente keineswegs entbehrende Einstellung im persönlichen Leben des Dichters auch eine Art ‚lebensrettende‘ Funktion erfüllte, davon zeugen manche Privatdokumente (Briefe und

Tagebucheintragungen) aus der Zeit zwischen den beiden Revolutionen. Es wäre natürlich vollkommen verfehlt, in der hoffnungsvollen Erwartung Bloks hinsichtlich der gesellschaftlichen Umwälzungen in Rußland hauptsächlich oder gar ausschließlich irgendeine psychologische Motivation zu suchen. Die tiefen Krisen und deren Überwindung sind nämlich – über die individuellen Ursachen hinaus – häufig eng mit den gesellschaftlichen Ereignissen in Rußland verbunden. So löst sich bei Blok das persönliche Schicksal oft in dem des Heimatlandes auf und wird so ständiges Thema seiner Dichtkunst. Diese Identitätsbereitschaft mit dem eigenen Volk und dem eigenen Vaterland stellt einen deutlichen Unterschied zu den Intellektuellen der hier behandelten Epoche dar, sie zeigt gegensätzliche Attitüden, die sich sogar als paradigmatisch erwiesen haben. Solche Trennungslinien finden wir hauptsächlich zwischen Konservativen und Sozialisten, sowie zwischen Nationalisten und Kosmopoliten. Durch die historisch bedingten politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Differenzen der einzelnen europäischen Länder ergaben sich aber sogar innerhalb dieser entgegengesetzten geistigen Einstellungen zahlreiche Querverbindungen, welche die soeben angedeuteten Antagonismen weitgehend nuancierten. Während vor dem Ersten Weltkrieg in Westeuropa die Konservativen und die Liberalen ihre erbitterten Feldzüge gegeneinander geführt hatten (s. Dreyfus-Affäre), sind die berühmtesten ost- und mitteleuropäischen Intelligenzler in absoluter Überzahl Vorkämpfer des gesellschaftlichen Fortschritts und – wo es nötig war – auch der Unabhängigkeit ihres Landes geworden. So ist Blok trotz seiner linksorientierten Radikalisierung doch ein ‚konservativer‘ Patriot geblieben, wie die meisten seiner Schicksalsgenossen in dieser Region Europas.

In der Lyrik Bloks können wir alle Stufen des zur Akzeptierung der Revolution führenden Weges sehen. In seiner frühesten Schaffensperiode widmet sich der Dichter vor allem dem Schönheitskult der mystisch verschleierte Liebe, nach 1905 entfernt er sich immer mehr von den magischen Heraufbeschwörungen der geheimnisvollen transzendentalen Macht, in der – nach der Lehre Solowjows und mancher Symbolisten – Eros, Tod und Gott eine Einheit bilden. Die ernüchternden Eheerfahrungen Bloks haben wohl auch dazu beigetragen, dass er sich dazu gezwungen fühlte, sich mit der Welt der Realitäten auseinanderzusetzen. Seine tiefsten Schmerzen haben ihn auch für die Leiden seines Volkes, seines Landes empfindlicher gemacht. Die Hinwendung zur aussichtslosen Wirklichkeit eröffnet ganz neue

Themen und Einsichten in seinem Œuvre. Mitleid mit den im Elend Vegetierenden und Auflehnung gegen die Gesättigten – diese zwei Attitüden bestimmen seine Poesie immer mehr. In der Zeit der Hoffnungslosigkeit, der Lethargie lässt die Verzweiflung den Dichter sogar das innig geliebte Land tadeln.

In seiner patriotischen Lyrik zeigt sich diese Ambivalenz deutlich. Obwohl das Elend, das düstere Schicksal des Volkes die ständige Quelle seiner Bitterkeit ist, kann nicht einmal die Öde des Rückstandes seine tiefe Liebe zu Russland vermindern. Umgekehrt: all sein Zorn und seine Auflehnung kommen aus dem elementaren Mitgefühl mit dem gequälten Zustand des Volkes. Russland bedeutet ja für Blok die Massen der um das menschenwürdige Leben Geprellten. In dieser tief-sinnigen Anteilnahme wird das Heimatland liebkosend als Gefährtin genannt (1909):

Mein Land, so bettelarm und rauh,  
Was will das Herz nur meinen?  
O meine Frau, du arme Frau,  
Was soll dein bittres Weinen?<sup>321</sup> (*Herbsttag*)

In einer trostlosen Szene der Armut tröstet eine Mutter ihr Kind mit den bitteren Worten: „Da Brot, Sohn, da die Brust, saug zu, / Wachs auf, gehorch, trags Kreuz auch du.“<sup>322</sup> (*Der Geier*, 1916), worauf der Dichter das Heimatland mitfühlend anspricht und verzweifelt fragt: „Wie lange weint die Mutter doch?“ In der Metaphorik der Blokschen Poesie tauchen auch aber die Zukunftserwartungen auf, so z.B. im Gedicht *Im qualvollen Elend gedemütigt* (1909): „Wie sehr warten wir auf die wilde Glut / des gesegneten, hundertmal heiligen Sommers“.<sup>323</sup>

Mit schwärmerischen Worten bejubelt und rechtfertigt der Dichter die Oktoberrevolution. In seinem Essay *Intelligenz und Revolution* (9. Januar 1918) hebt er zunächst die Einmaligkeit der welterschütternden Ereignisse hervor: „Wir Russen erleben eine Epoche, der an Größe nur wenige andere gleichkommen. Uns fallen Tiutschews Worte ein, selig sei, ‚der die Welt in ihren Schicksalsminuten besuchte‘.“<sup>324</sup> In den darauf folgenden Passagen spricht Blok über die Aufgabe des Künstlers, die er in der Wahrnehmung der Zukunftsmöglichkeiten der Revolution sieht:

Nicht Sache des Künstlers ist es, darauf zu achten, wie sich das Vorge-dachte verwirklicht, besorgt, ob es wohl eintreffe oder nicht.[...] Sache

des Künstlers, seine *Pflicht* ist es, das zu erkennen, was vorgedacht ist, der Musik zu lauschen, die in der „windzerfetzten Luft“ dröhnt. Und was ist vorgedacht? *Alles umzuändern*. Alles so einzurichten, daß es sich verwandeln kann; daß unser verlogenes, schmutziges, langweiliges niederträchtiges Leben zu einem gerechten, reinen, fröhlichen und guten Leben wird.<sup>325</sup>

Die Bejahung der Revolution heißt für Blok zugleich auch die Annahme der revolutionären Gewalt mit all ihren Konsequenzen, was wir ebenfalls der gerade zitierten Schrift entnehmen können. Aus dieser Perspektive scheint es ferner logisch zu sein, dass der russische Dichter mit schonungsloser Offenheit auch mit den Idealen des europäischen Humanismus abrechnet. *Der Zusammenbruch des Humanismus* – so heißt der umfangreiche Essay Bloks (1919), in dem er die Unzulänglichkeit dieser geistigen Strömung darstellt. Die Verdienste des Humanismus, die nicht einmal der revolutionäre Dichter bezweifeln will, gehören nun schon zur Geschichte – Schiller „war der letzte bedeutende europäische Humanist“<sup>326</sup> –, denn diese Bewegung war und ist nicht in der Lage, auch die breiten Schichten der Gesellschaft anzusprechen.

Es bleibt die Frage, ob das Volk von einer ihrem Wesen nach individualistischen Bewegung überhaupt erfaßt werden konnte, von einer Bewegung, an der es keinen Anteil nahm und von der es, wann und wo es Anteilnahme versuchte, ausgeschlossen wurde, weil es seine Absichten in einer wilden und den Humanisten nicht geläufigen Sprache formulierte: in der Sprache der Aufstände und blutigen Rachegerichte.<sup>327</sup>

Die revolutionäre Bewegung, die Blok gerade miterlebt, könne „mit den Maßstäben des Humanismus nicht mehr gemessen, mit den Instrumenten der Zivilisation nicht hinreichend interpretiert werden“<sup>328</sup>. In der Tat, die Oktoberrevolution und ihre Folgen waren mit den Bestrebungen des Humanismus nicht zu vereinbaren. Vor allem deshalb, weil der ‚Antihumanismus‘ nicht nur den Schmutz in der Welt abgewaschen hat, wie es der Dichter erwartungsvoll behauptete, sondern neue Leiden und neuen Schmutz in unvorstellbarem Maße in die Welt brachte. Davon konnte aber Blok damals noch nichts wissen. Der künstlerische Werdegang Bloks ist kein Einzelweg seiner Zeit geblieben. Es gab mehrere russische Dichter, deren Laufbahn – trotz aller individuellen Züge – zumindest in den wichtigsten Stationen, ähn-

liche Orientierung zeigte. Einer der berühmtesten Zeitgenossen unter ihnen war Valerij Brjusov, der als Begründer und Theoretiker des Symbolismus in Russland anerkannt wurde. Es ist bekannt, dass die Thematisierung der Großstadterlebnisse in seiner Lyrik auch unverkennbare Einflüsse Émile Verhaerens aufweist<sup>329</sup>. Mit der Erwähnung des belgischen Dichters soll nur darauf hingewiesen werden, dass das Bloksche Paradigma sich nicht nur auf die russische, und nicht einmal ausschließlich auf die osteuropäische Literatur beschränkt. Jedoch bleibt das gesellschaftlich radikale Engagement Verhaerens unter den Symbolisten der westeuropäischen Literatur eher eine Ausnahme. Nicht so aber in der Zwischenregion von Ostmitteleuropa, wo – wegen der sozialen Not und der halbfeudalen Verhältnisse – die gesellschaftliche Explosion in Russland notwendigerweise eine unmittelbare Wirkung hatte.

Im Folgenden möchte ich ein weiteres Paradigmabeispiel aus der mir vertrautesten ungarischen Literatur darstellen. Endre Ady, der als größter Vertreter der ungarischen Moderne und bedeutendster Erneuerer der ungarischen Lyrik vom Anfang des 20. Jahrhunderts gilt, zeigt in mehrerer Hinsicht eine erstaunlich nahe Verwandtschaft mit Blok. Auch bei Ady erfolgt der Radikalisierungsprozess in etwa derselben Zeit. Den von der im Zeichen der Dekadenz entstandenen symbolistischen und jugendstilartigen Gedichten im Band *Neue Gedichte* folgt die revolutionäre Lyrik, die von patriotischer Gesinnung erfüllt ist, ganz ähnlich wie bei Blok und die – trotz der symbolistischen Züge – nicht mehr so verschleiert ist. (Ebenfalls eine deutliche Analogie zu der Entwicklung der Blokschen Lyrik.) Der Zorn über den Rückstand des Heimatlandes und das Bewusstsein der untrennbaren Zugehörigkeit – diese zwiespältige Beziehung zu Ungarn, die uns in dieser Hinsicht in allen wesentlichen Momenten an die Attitüde von Blok erinnert –, motiviert die sogenannten ‚Brachlands-Lieder‘ Adys. Ein prägnantes Beispiel ist das Gedicht *Auf dem ungarischen Brachland*: „[...] Ungarns Brachland, / Seit Kindheit mir vertraut. / Ich bück mich zu der heiligen Erde / Und höre: Etwas nagt an ihr.“<sup>330</sup> Die Empörung und Verbitterung wird bald durch die drohende Auflehnung abgelöst, deren adäquater Ausdruck die Feuer-Symbolik ist.<sup>331</sup> Die Gewissheit von der Berufung, Verkünder der kommenden Revolution zu sein, ergibt den selbstsicheren Ton, so im *Lied eines ungarischen Jakobiners*: „Ungarn, Land der Trauerbettler, / Hast nicht Glauben, hast nicht Brot. / Wenn wir wollen, wenn wir wagen, / Wir beenden unsre Not!“<sup>332</sup> Die gefühlsbedingte Identifikation mit dem erniedrigten



Volk lässt sowohl ihn als auch Blok – zumindest in der Poesie – sogar die Schranken des sozialen Unterschiedes überwinden. Während Blok als bürgerlicher Intellektueller die rote Fahne hochhält, bekennt sich Ady, der bahnbrechende Poet kleinadliger Herkunft zum Proletariat: „Ihr das Helotenvolk, und ich, sein Dichter, / Wir trafen uns [...]“ (*Ich sende euch die Bundeslade*)<sup>333</sup>. Er hält die Revolution für genauso unvermeidlich wie Blok: „Wohin ihr immer schaut, ihr seht / Schicksal und Lust zur Explosion“<sup>334</sup> – heißt es im Gedicht *Wir rennen in die Revolution*.

Auch wenn in diesem Vergleich bis jetzt vor allem die Gemeinsamkeiten des poetischen Weltbildes des russischen und des ungarischen Dichters hervorgehoben wurden, muss ich zumindest auf einen grundsätzlichen Unterschied verweisen, der historischen Ursprungs ist und regionale Bedeutung hat. Diese Differenz besteht darin, dass die fortschrittliche Intelligenz in Russland nur die unerträglichen gesellschaftlichen Unterschiede aufheben wollte und musste, während manche radikalen Intellektuellen in Ostmitteleuropa ihre revolutionären Bestrebungen mit dem Kampf für die Unabhängigkeit ihrer Länder verbunden haben. Diese doppelte Spannung war in den meisten Ländern der Donaumonarchie vorhanden und führte schließlich zu deren Zusammenbruch. Schon im Sommer 1899 stellt Ady die unerbittliche Diagnose mit dem Titel *Auf dem Weg des Verfalls*:

Österreich will noch einmal, zum letzten Mal Geschichte machen [...] Das sind die Symptome des kranken Menschen. Nichts befriedigt ihn, es hat keine Arznei, nur den Tod. Es verkommt, zerfällt unaufhaltsam dieser zusammen gebastelte Erdteil. Nicht einmal die Person des greisen Monarchen kann seinen Zerfall aufhalten; die größte Lüge der Geschichte, deren Namen Österreich heißt, ist seinem Ende nahe.<sup>335</sup>

Diese düstere Prophezeiung hat sich bewahrheitet, auch, wenn die Nachfolgerstaaten der k.u.k-Monarchie in den darauf kommenden Jahrzehnten größere Lügen erfahren mussten. Das hat aber der ungarische Dichter nicht mehr erlebt. Er starb 1919, unmittelbar vor dem Ausruf der Ungarischen Räterepublik, die die blutige Macht der Proletardiktatur auch in der Praxis zum ersten Mal demonstrieren konnte. Deshalb musste er die jubelnden Worte, mit denen er 14 Jahre früher, im Dezember 1905 die russische Revolution begrüßte, nicht zurücknehmen. *Erdbeben* (oder eher) *Erdrutsch* heißt der Artikel, in dem Ady über die historischen Ereignisse in Russland und über die

revolutionäre Kraft des russischen Volkes mit höchster Anerkennung schreibt. In seiner Begeisterung gibt er eine ähnlich pauschal stilisierende ‚Volkscharakteristik‘ wie Rilke, nur die gerühmten Tugenden sind vollkommen verschieden, sogar entgegengesetzt. Während nämlich der österreichische Dichter sich das Leben des russischen Menschen „ganz im Zeichen der gesenkten Stirne, im Zeichen des tiefen Nachdenkens“ (RSW V, 613) vorstellt und so eigentlich sein eigenes Menschenideal auf eine imaginäre Volksseele projiziert, lässt der „ungarische Jakobiner“ in seiner Vorstellung vom aufstehenden russischen Volk seine Wunschbilder ebenfalls mitschwingen. Er skizziert wiederum eine Zukunftsvision, die nicht auf die gewünschte Weise in Erfüllung gegangen ist:

Schrecklich ist das große Russland erschüttert. Die Welt sieht zähneklappernd in Richtung Moskau. [...] Die Slawen lehren die Welt eine neue Revolution. [...] Die Welt versteht aber Russland nur halb. Sie sucht das blutige und düstere Mysterium zu erklären. [...] Die Wahrheit dagegen ist, dass das Volk lebt und zur Besinnung kommt. Der verachtete und in Elend gestoßene Pöbel. Und Russland macht gleichzeitig zwei Revolutionen. Die alte, die Europa schon hinter sich hat und die neue, die in Russland [...] blutig stattfindet. Und das alles macht das russische Volk mit slawischer Härte, dunkel, traurig und tragisch. Seine unvorstellbare Kraft gab schon der Welt unvorstellbarer Sensationen und verspricht ihr noch welche. Und es wird sein Ziel erreichen. Über Blut, Ruinen und Asche hindurch wird die russische Demokratie bis zum Thron gelangen. Sogar die Feinde, die mächtiger als der Thron sind, wird es besiegen. [...] Um dann den Kopf vor der Herrschaft der Menschheit und der Zivilisation zu beugen. [...] Das Proletariat hat nun das Volk dem Volk zurückgegeben. Das Volk hat sich aufgelehnt und formt die Welt um.<sup>336</sup>

Dieses eine bessere Zukunft versprechende Vertrauen Adys teilte auch Blok, der sogar inmitten der Alltagssorgen und Übeltaten nach dem Sieg der Revolution seinen Glauben bewahren konnte. Härte und Stolz drücken seine Worte aus, mit denen er auch die im Namen der Revolution begangenen Gewalttaten rechtfertigt: „Was habt Ihr denn gedacht? Daß die Revolution eine Idylle sei? Daß das Schöpferische auf seinem Weg nichts zerstöre?“<sup>337</sup> Diese Kompromisslosigkeit dient in seinem Fall nämlich nicht der zum Selbstzweck verzerrten Macht, sondern dem besseren Leben. Denn: „Zu leben lohnt nur dann, wenn man maßlose Forderungen ans Leben stellt: alles oder nichts.“ Des-

halb sollte man daran glauben, was es auf der Welt „geben *muß*, auch wenn es noch lange auf sich warten läßt. Das Leben wird es uns geben, denn das Leben ist schön.“<sup>4338</sup> So verbindet sich im Weltbild Bloks der kategorische Imperativ der gesellschaftlich-ethischen Erwartung mit dem der ästhetischen. Und gerade dieses unnachgiebige Bestehen auf das vollwertige Leben erhöht die Kunst des russischen Dichters zu einem Paradigmabeispiel.

Rilke suchte das erfüllte Leben auf ganz anderen Wegen. Er wollte die unvollkommene Welt nicht verändern, weil er die Möglichkeit auf die Vervollkommnung des Menschen nicht in seiner Gesellschaftlichkeit gesehen hat. Genauso hartnäckig wie Blok glaubte er an die Schönheit des Lebens, die er aber durch das innere Wachstum des Menschen zu verwirklichen meinte. Als er über die Liebesenttäuschung einer Bekannten schreibt, formuliert diese seine Überzeugung auch: „[...] noch ist es den Männern zu neu, einen Menschen zu lieben, einen ganzen Menschen, der ein eigenes, ungewisses, wachsendes Leben hat und allein ist. Es ist sehr schwer, [...] einen einsamen Menschen zu lieben“ (RSW V, 654). Einsamkeit bedeutet aber für Rilke Vertiefung, innere Reife und so auch Ausstrahlungskraft der Persönlichkeit. Deshalb heißt es in der Fortsetzung: „Einsame wirken in die Ferne.“ (Ebd., 657) Es gibt wahrscheinlich kaum einen anderen modernen Dichter, der die ‚ewig menschlichen‘, die ‚zeitlosen Werte‘ so beharrlich in seinem Werk thematisiert hätte. Dass weder der Mensch noch seine Umwelt der Zeit enthoben ist, zeigten aber inzwischen nicht nur die Kataklysmen der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts, sondern auch die Umweltkatastrophen. Dass der revolutionäre Terror nie zur Demokratie und zum Frieden führen kann, das hat unser vergangenes Jahrhundert ebenfalls bewiesen. Damit haben sich auch die Paradigmen, die Rilke und Blok vertraten, zum Teil als Illusionen entpuppt.

## Anmerkungen

- 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 Martini (1991), S. 493.
- 3 S. dazu Krießbach (1984).
- 4 Über das Dinggedicht Rilkes hat unter anderem Hartmut Engelhardt (1973) sehr ausführlich in seiner Abhandlung „Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen“ geschrieben.
- 5 Zur Funktion der Objektivierung im Werk Rilkes s. noch: Ritter (2009), S.106f.
- 6 „Das hochemotionale Ganzheitserlebnis ist um1900, im Unterschied zur Romantik, längst nicht mehr metaphysisch zu verbürgen und bringt moderne, fragile Mythen des Lyrischen ebenso hervor wie die autonom werdende Wahrnehmung des Gefühls.“ Diese zusammenfassende Feststellung von Angelika Jacobs gilt zum Teil auch für Rilkes Poesie. Jacobs (2004), S. 120.
- 7 Angelloz deutet diesen Prozess in einer anderen Annäherung, indem er im Zusammenhang mit dem *Buch der Bilder* schreibt: „nun befindet sich der Dichter nicht mehr in seinem Werk, sondern ihm gegenüber“. Angelloz (1955), S. 107.
- 8 Über die moderne Kunstauffassung Rilkes s. noch: Kulcsár-Szabó (1991), S. 158ff.
- 9 S. dazu noch: Destro (1988), S. 280f.
- 10 Vgl. dazu noch: Leppmann (1981), S. 260ff.
- 11 Die Rollenlyrik gehört zu den „unterschätzten lyrischen Formen“, wie das Jutta Heinz (2008, S. 168) zu Recht feststellt. Meine diesbezüglichen Untersuchungen, die seit 2002 erschienen sind, können die Bedeutung dieser Gattung im lyrischen Werk Rilkes nur bestätigen.
- 12 Ralph Köhnen nimmt die Feststellung de Mans, „daß das Gegensatzprinzip auch die gängigen Begrifflichkeiten umetikettiert und Werte umwertet“, nur mit der Ergänzung an, das „System der Negationen in den *Neuen Gedichten* ist auch sich selber gegenüber widersprüchlich und kritisch“. Köhnen (1995), S. 324.
- 13 „Das Ding soll [...] jenseits der Konvention in neue Bezüge hineingestellt werden“. Eckel (1994), S. 105.
- 14 Joachim W. Storck hebt zu Recht die „eigentümliche Ambivalenz zwischen revoltierender und erdulender Lebenshaltung, zwischen revolutionärem und bewahrendem Denken und Handeln“ bei Rilke hervor. Storck (1975), S. 255.
- 15 Zur „Radikalität von Rilkes Poetik“ s. noch: Voss (2001), 100ff.
- 16 Vgl. dazu noch: Hamburger (1976), S. 41ff. Zur Theorie der Narrativität in der Lyrik s. Schönert (2007).
- 17 Vgl. dazu noch: Engel (1986), S. 108.
- 18 Die Einordnung des Rilkeschen Werks in das „Paradigma der Klassischen Moderne“ (Hiebel 2005, S. 208) halte ich für berechtigt.
- 19 Vgl. dazu: Kopp (1999) und Juhász (2003), S. 71-83.
- 20 Zur theoretischen Grundlage von Intermedialität s. Orosz (2003), S. 145-201.
- 21 Die Rilke-Gedichte werden, wenn keine andere Quelle angegeben wird, im Text mit Seitenangabe nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski u. August Stahl. Bd. 1. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1996 [= RWK I].
- 22 Nach Ingrid Mittenzwei hält das Gedicht „ganz den Ton, den wir aus der Definition der Schöpferkraft im Aufsatz ‚Über Kunst‘ kennen“. Mittenzwei (1976), S. 463.
- 23 Nach Cipolla (2008, S. 201) wird hier die „Abkehr von bloßen Gefühlsdarstellungen“ angekündigt.
- 24 Vgl. dazu noch: Ruffini (2006), S. 571f.
- 25 Vgl. dazu noch: Wegener-Stratmann (2002), S. 55.
- 26 Zur Raummetaphorik Rilkes vgl. noch: Fülleborn (1997), S. 164.
- 27 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.
- 28 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.
- 29 „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.
- 30 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 [...]“. Vgl. dazu noch: Bridgewater (1990), S. 26f.
- 31 S. Gedichte wie *Abend in Skåne, Abend, Am Rande der Nacht, Herbsttag, Herbst*.
- 32 Vgl. dazu noch: Brunkhorst (2006), S. 36.
- 33 Auch auf den Abschluss dieses Gedichtes Bezug nehmend schreibt Peter Por, dass Rilke „in allen möglichen Dimensionen die universale Kontinuität des Seins“ erblickt. Por (1997), S. 20.
- 34 „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.
- 35 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.
- 36 Ob das aber zugleich „Entfremdung von der Natur und den Dingen“ bedeutet, wie Rösch behauptet, ist wohl zu bezweifeln. Rösch (2009), S. 186.
- 37 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.
- 38 Vgl. dazu noch: Guzzoni (1986), S. 53.
- 39 Vgl. dazu noch: Mühl (1981), S. 27.
- 40 „Here also the 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.
- 41 Zur Deutung der Engelfigur s. noch: Rösch (2009), S. 187f.
- 42 Vgl. dazu noch die Interpretation von Báthori (1992), S. 50ff.
- 43 Koch (1998), S. 59.
- 44 Holthusen (1992), S. 163.
- 45 Die ausführliche Interpretation des Textes s. Wolff, Joachim (1983).
- 46 „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?“ (510)
- 47 Goethe (1970), S. 548.
- 48 Vgl. dazu noch: Hamburger (1988), S. 38f. und Brunkhorst (2006), S. 38f.
- 49 Adler (2000), S. 111.
- 50 Helmut Naumann spricht von „zweifache[r] Richtung des Schauens“: „Der schauende Dichter erfaßt das Schauen des Tieres“. Naumann (1991), S. 157.
- 51 Zur „optischen Täuschung“ s. noch: Kaiser (1996), S. 165.
- 52 Klaus-Dieter Hähnel spricht von „einer deutlicheren ‚Subjektivierung‘ des Pantherbildes“. Hähnel (1982), S. 26.
- 53 Eine ähnliche Perspektive ist auch im Gedicht „Der Hund“ zu beobachten. Vgl. Duhamel (1987), 40f.

- 54 Etwa so, wie Gerhard Kaiser das Gedicht deutet: ‚Der Panther‘ zeigt die Beschädigung und Einschließung der narzißtischen Existenz“. Kaiser (1996), S. 174.
- 55 Vgl. dazu noch: Jayne (1972), S. 66f.
- 56 Gunnar Decker sieht in diesen Bildern die „Utopie des dionysischen Traums“. Decker (1996), S. 51.
- 57 S. noch die ausführliche, sprachanalytische Interpretation des ganzen Textes von Baldauf (1987), S. 55 – 68.
- 58 Vgl. Jayne (1972), S.70.
- 59 S. dazu noch: Gerok-Reiter (1996), S. 204.
- 60 Das ist hier auch „der Augenblick des ‚Umschlags‘“, von dem Fülleborn spricht und der mit dem Wort „plötzlich“ signalisiert wird. Fülleborn (1997), S. 178.
- 61 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.
- 62 Sabina Becker weist zwar auch auf die „Multiperspektivität“ hin, sie deutet aber den Perspektivenwechsel aus dem Aspekt der modernen Welt. Becker (2004), S. 52.
- 63 Schopenhauer (1977), S. 158 ff.
- 64 Nietzsche (1980), S. 202.
- 65 Vgl. dazu noch: Müller (1999), S. 228.
- 66 *Das Kapital* wurde zwischen dem 8. und dem 11. Juli, *Römische Fontäne* am 8. Juli 1906 geschrieben.
- 67 Walter Simon gibt einen Überblick über die zahlreichen Interpretationen dieses Gedichtes. Simon (1991), S. 95ff.
- 68 Vgl. dazu noch: Neumann (2001), S. 153.
- 69 Vgl. dazu noch: Wegener-Stratmann (2002), S. 211f.
- 70 Zu Narziss-Motiv und -Existenz im Werk Rilkes s. Unglaub (2002), S. 271ff.
- 71 Bollnow sieht in der Fontäne „das Bild des künstlerischen Schaffens“. Bollnow (1951), S. 248.
- 72 [...] doch zuletzt wird die harmonische Maske gelüftet“. Klinger (2000), S.12.
- 73 Müller (1971), S. 105.
- 74 S. dazu noch: Schuster (2001), S. 120.
- 75 Rilke, Werke, Bd. V, S. 360.
- 76 Adrianna Hlukhovych fasst in ihrer umfangreichen Arbeit über dieses Motiv auch die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zusammen. Hlukhovych (2007), S. 69ff.
- 77 Vgl. noch: Buddeberg (1955), S. 109.
- 78 Hlukhovych (2007), S. 91.
- 79 S. dazu noch: Krummacher (1965), S. 195.
- 80 Über die Funktion der Vergleiche in der Lyrik Rilkes s. Hamburger (1976), S. 37.
- 81 Zur Deutung des Textes s. noch Hlukhovych (2007), S. 92ff.
- 82 Das Gedicht kann hier wegen seiner Länge nicht vollständig zitiert werden.
- 83 Vgl. die Titel: *Der Engel, Das Kind, Die Mutter, Der Knabe, Der Lesende, Die Greisin, Die Liebende* usw.
- 84 S. noch: Hlukhovych (2007), S. 80f.
- 85 „Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter.“ (337)
- 86 Vgl. dazu noch: Hamburger (1976), S. 32ff.
- 87 Vgl. Rimbach (1982), S. 129.
- 88 Strelka (1960), S. 19.
- 89 „Und der Tod, der Augen wie Blumen bricht, findet meine Augen nicht...“ (340)
- 90 S. dazu noch: Heinz (2008), S. 187.
- 91 „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.
- 92 Vgl. noch: Rolleston (1970), S. 185.
- 93 „Im Gedicht wird somit ein transzendentes Bild der Blindheit geboten.“ Hlukhovych (2007), S. 87. Vgl. dazu noch: Störmer (2000), S. 160.

- 94 Peter Por sieht dagegen im Gedicht die „perverse Umkehrung“ des traditionellen Todes-Bildes. S. Por (1997), S. 137.
- 95 Brigitte L. Bradley spricht von einem „wagen Nachthall der Vitalität“, mit dem die Abschlussbilder des Gedichtes allerdings in Widerspruch stehen. Bradley (1967), S. 153.
- 96 Bei der ästhetischen Aneignung des Hässlichen zeichnete sich vor allem Baudelaire aus, auf dessen Einfluss auch Gisela Dischner hinweist: „Das Aasgedicht Baudelaire wirkte auf Rilke initiatisch: Erst im liebenden Hinwenden zu allem, das ihn rief, wurde er ganz Künstler.“ Dischner (1999), S. 62.
- 97 Im Gegensatz zur Deutung von Peter Por, der auch in den Hetären-Figuren des Gedichtes nur die Prostituierten sieht. Por (1997), S. 116.
- 98 Vgl. dazu noch: Exner / Stipa (1987), S. 354.
- 99 Der Behauptung August Stahls, dass Rilke „das wirklich Beglückende“ seit den *Neuen Gedichten* kaum mehr indikativisch dargestellt habe, widerspricht auch dieses Gedicht. S. Stahl (1970), S. 503.
- 100 Lessing (1978), S. 279.
- 101 Vgl. dazu noch: Angelloz (1955), S. 210.
- 102 Vgl. dazu noch: Grawe (1976), S. 105.
- 103 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.“ In: Rilke, Werke, Bd. V, S. 666.
- 104 Winfried Eckel schreibt dagegen über „nur geringfügig andere Akzentuierungen“. Eckel (1994), S.182.
- 105 Zur ‚Bergwerk‘-Metaphorik s. noch: Schestag (1999), S. 74f.
- 106 „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.
- 107 Joseph Brodsky sieht in diesem Bild auch eine Anspielung auf den dreiköpfigen Hund Zerberus. Vgl. Brodsky (1996), S. 142.
- 108 „Die im Mythos angelegte Tragik [...] wird in Rilkes Gedicht über einen Zwiespalt, eine Zweiteilung der Sinne vorbereitet“. Pasewalck (2002), S. 86f.
- 109 Vgl. dazu noch: Por (1997), S. 84.
- 110 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.
- 111 Vgl. dazu noch: Kabdebó (1993), S. 33.
- 112 Vgl. noch: *Schlussstück* (RWK I, 347)
- 113 Peter Por spricht in diesem Zusammenhang über den Tod als über einen „Vervollkommnungszustand, eine Vervollkommnungsfigur, die jedes Seiende anstrebt [...]“. Por (1997), S. 46.
- 114 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.
- 115 “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.
- 116 Zur Frage des „Freiseins“ s. noch Buddeberg (1956), S. 133.
- 117 Freedman (2002), S. 20.
- 118 „Das Ganz-sein-können eines eigentlichen Daseins begriff Rilke immer schon aus einer Sicht des Todes“. Buddeberg (1956), S. 116.
- 119 Vgl. dazu noch: Kulcsár-Szabó (1991), S. 155f.
- 120 Neymeyr (1999), S. 52.

- 121 Brodsky (1996), S. 174.
- 122 Vgl. dazu noch: Müller (1971), S. 68.
- 123 RWK I, S. 966.
- 124 An Rudolf Zimmermann, am 10. März 1922. In: Rilke, Briefe (1950), S. 756. Vgl. noch: Fülleborn (1999), S. 19ff.
- 125 Bibel (1968), S. 384.
- 126 Vgl. dazu noch: Müller (1971), S. 66.
- 127 Im Gegensatz zu Hans Berendt, der in dieser Szene Gottes Zeichen sieht. Berendt (1957), S. 80.
- 128 In der Deutung Berendts ist der König mit Gott und David mit dem Dichter zu identifizieren. Berendt (1957), S. 84.
- 129 Nach Bradley verweisen „die Schlußverse gleichnishaft auf Kontinuität“. Bradley (1976), S. 63.
- 130 RWK I, 964.
- 131 Ulrich Fülleborn bemerkt in seinem Kommentar dazu, dass Rilke „den homoerotischen Unterton der Klage“ verstärkte. RWK I, S. 964. Henley charakterisiert die Szene als „a reference to David’s heteroerotic relationships“. Henley (2000), S. 615.
- 132 1. Samuel 16,1.
- 133 1. Samuel 10,9-12.
- 134 *Saul unter den Propheten* ist im Sommer 1908, *Samuels Erscheinung vor Saul* dagegen schon im Sommer 1907 entstanden. Vgl. RWK I, S. 965.
- 135 Das Gedicht *Abisag* ist im Winter 1905/1906, *Absaloms Abfall* im Sommer 1908 und *Der König von Münster* im Frühsommer 1908 entstanden.
- 136 Vgl. dazu noch: Berendt (1957), S. 215.
- 137 Vgl. Josua 6,26 und 1. Könige 16,34.
- 138 „Damals redete Josua mit dem HERRN an dem Tage, da der HERR die Amoriter vor den Israeliten dahingab, und er sprach in Gegenwart Israels: Sonne, steh still zu Gibeon, und Mond, im Tal Ajalon! Da stand die Sonne still, und der Mond blieb stehen, bis sich das Volk an seinen Feinden gerächt hatte. [...] Und es war kein Tag diesem gleich, weder vorher noch danach, daß der HERR so auf die Stimme eines Menschen hörte; denn der HERR tritt für Israel.“ (Josua 10,12-14)
- 139 Vgl. RWK I, S. 926.
- 140 Josua 24,25.
- 141 Zur „Balladenform“ der Werkstruktur s. Berendt (1957), S. 208.
- 142 Manfred Egenhoff verweist darauf, dass Rilke auch die Bibel-Übersetzung von E. Kautzsch verwendet hat. (Die Heilige Schrift des Alten Testaments, übersetzt und herausgegeben von E. Kautzsch, 1894, 1896.) Vgl. Egenhoff (1968), S. 245ff.
- 143 1. Könige 19,11-12.
- 144 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.“ RWK I, S. 965f.
- 145 Vgl. dazu noch: Fülleborn (1999), S. 28.
- 146 „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.
- 147 Nach RWK I, S. 966 ist das Gedicht *Jeremia* Mitte August 1907, *Eine Sybille* dagegen zwischen dem 22. August und dem 5. September 1907 entstanden.
- 148 Wysling (1979), S. 650.
- 149 Ebd., S. 500.
- 150 Zum Vergleich „so wirklich wie ein Ding“ s. noch: Bradley (1976), S. 240.
- 151 Er versuchte aber schon in seiner Jugendzeit, „ein eigenes, vom mütterlichen Einfluß möglichst unabhängiges Verhältnis zu Gott aufzubauen.“ Wegener-Stratmann (2002), S. 45.
- 152 Vgl. dazu noch: Rösch (2009), S. 170.
- 153 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.
- 154 Vgl. dazu noch: Rösch (2009), S. 171.
- 155 Christus bleibt sogar „ohne den Beistand des Engels“. Stahl (1999), S. 462.
- 156 „Die Schilderung äußerster Verlassenheit des Menschen [...] zeigt große Nähe zu Kierkegaard.“ Frowen (1989/90), S. 181.
- 157 Markus 16,9.
- 158 Lukas 7, 37.
- 159 Zu dieser Frage s. noch: Belmore (1965/66), S. 254.
- 160 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.
- 161 Lukas 15, 21.
- 162 Ebd.
- 163 Die Ungewissheit wird im Wort „gleichgültig“ sogar mit dem „metrischen und syntaktischen Akzent“ markiert. Schultz (1970), S. 87.
- 164 Nietzsche, Werke (1980), Bd. 3, S. 463.
- 165 Eine andere und schwer nachvollziehbare Erklärung deutet der Kommentar an: „Die Schlusswendung ist ganz Rilkeisch: Aus dem Freudianisch verstandenen Unbewussten wäre Gott durch ‚Klärung‘ zu gewinnen – ein fernes, utopisches Ziel.“ RWK I, S. 969.
- 166 Heine (1978), S. 20.
- 167 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.
- 168 Matthäus: 19, 24.
- 169 Ich verwende den Begriff nach der Studie Hans Wyslings „Narzissmus und illusionäre Existenzform“ (1995).
- 170 Nach Manfred Egenhoff geht dieses Gedicht auf alttestamentliche Quelle zurück (2 Könige 15,5) und es handelt sich also nicht um Karl VI. von Frankreich. Egenhoff (1967), S. 361f.
- 171 Singer (1957), S. 144.
- 172 S. dazu 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.
- 173 Vgl. dazu noch: Fülleborn (1990), S. 82.
- 174 24. Juli 1899, Berlin-Schmargendorf.
- 175 Vgl. RWK II, 553ff. und Görner (2004), S. 137.
- 176 RWK I, S. 806.
- 177 Hofmannsthal (1979), S. 75.
- 178 In einem ganz anderen Sinne deutet den Zyklus Eppelsheimer, nach dessen Meinung die Zyklusstücke „auf die Ursubstanz der Evolution“ hinweisen. Eppelsheimer (1975), S. 92.
- 179 Jelena Volić-Hellbusch zählt dieses Werk zu den „Figurengedichten“, welche „die Momentaufnahme einer Figur in einer Krisensituation“ zeigen. Volić-Hellbusch (1998), S. 57.
- 180 Diese Verfahrensweise kommt häufig in der Rilkeschen Poesie vor.
- 181 Zur Frage ‚Alchimie‘ s. noch: Por (1997), S. 98.
- 182 Im Gegensatz zu Berendt, der den ganzen Text in einem religiösen Kontext interpretiert. Berendt (1957), S. 230ff.
- 183 „Die Wendung zum Gold geschieht aus Resignation; dessen Erzeugung war also nicht das ursprüngliche Ziel.“ RWK I, S. 970.
- 184 Vgl. dazu noch: Himmel (1987), S. 195.
- 185 Das „technische Moment der Kunstproduktion“ benutzt Rilke nicht als „technologische Kategorie, sondern als sowohl existentielle wie kunstphilosophische [...], pseudoreligiös.“ Engelhardt (1973), S. 54.

- 186 Brunner (1999), S. 31.
- 187 Entstehung: Vers 1-11: 5. 8. 1907, Paris, vollendet: Spätherbst 1925, Muzot, Erst-  
druck: 1927. RWK I, S. 873.
- 188 S. dazu noch: Brunner (1999), S. 34.
- 189 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.
- 190 Ähnlich wie bei den Künstlerfiguren Thomas Manns.
- 191 Vgl. dazu noch: Eppelsheimer (1975), S. 92ff.
- 192 Auf diesen zweifachen Ursprung weist auch Park (2008), S. 158. hin.
- 193 „Die dominierende Bewegung des Gedichts ist die Vertikale. Die Parke heben sich  
aus dem Vergehen als Überstehende“. Müller (2004), S. 306.
- 194 Vgl. dazu noch: Bradley (1976), S. 140f.
- 195 Vgl. dazu noch: Eppelsheimer (1975), S. 28ff.
- 196 Vgl. Ebd., S. 56f.
- 197 Eine ausführliche Interpretation dieses Textes s. Park (2008), S. 154ff.
- 198 Peter Por hebt nur die „Verwesungsperspektive“ der abschließenden Strophe hervor.  
Por (1997), S. 288f.
- 199 Vgl. dazu noch: Berendt (1957), S. 292.
- 200 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 Ding-  
gedichte sein.“ Hamburger (1976), S. 25.
- 201 S. noch den Kommentar zu dem Zyklus *Die Stimmen* in: RWK I, S.832f.
- 202 Vgl. dazu noch: Por (1997), S. 76.
- 203 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.
- 204 Die radikalsten Ablehner der Rilkeschen Poesie werfen dem Dichter gerade das Äs-  
thetisieren 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 u.a. bei Jutta Wermke (1990), S. 272f. zu lesen.
- 205 Der Brief von Rilke, den Klieneberg zitiert, und der 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 spiritual growth in which  
the poet participates in contemplating them. For this reason Rilke rejected socio-po-  
litical 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 gewon-  
nen, 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 müßte nichts  
mehr fürchten und ablehnen als eine korrigierte Welt, darin die Zwerge gestreckt  
sind und die Bettler bereichert.‘“ Klieneberger (1988), S. 289.
- 206 Freedman (2001), S. 246.
- 207 Vgl. dazu noch: Klieneberger (1988), S. 288.
- 208 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 Mit-  
telpunkt 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. 90, 91.
- 209 Diesen Unterschied nimmt Jutta Heinz weniger wahr, indem sie in den Blindenfi-  
guren Rilkes das reale Element, ihre Behinderung, betont, wie das auch die von ihr

- konstruierten zwei Begriffe – „Kompensationsmuster“ und „Verstümmelungsmuster“ – zeigen. Heinz (2008), S. 181. Bei Rilke werden ja die Blinden oft symbolisch erhöht und zu „Erwählten“ stilisiert.
- 210 Zur Frage des ‚eigenen‘ Todes s. Voss (2001), S. 109ff.
- 211 Es ist merkwürdig, jedoch bezeichnend, dass Rilke, in dem Brief an Ignacio Zuloaga, dessen Bild *Die Zwergerin* die inspirierende Quelle dieses Liedes war, hinsichtlich des Gemäldes sein Schönheitserlebnis hervorhebt. Vgl. RWK I, S. 833f.
- 212 „Wie der Blinde und der Künstler, ist der Aussätzige ein Abgesonderter und Einsamer [...]“. Auf diesen Zusammenhang weist auch Andrea Pagni hin. Vgl. Pagni (1984), S. 169.
- 213 Erschienen in der zweiten Auflage des *Buch der Bilder*, im Dezember 1906, entstanden zwischen dem 7. und 12. Juni 1906.
- 214 Erschienen in *Der Neuen Gedichte anderer Teil*.
- 215 Vor allem *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *Das Buch von der Armut und vom Tode* im *Stunden-Buch* sind hier zu erwähnen.
- 216 S. dazu noch: Krummacker (1965), S. 193.
- 217 Vgl. dazu auch: Wolff, Joachim (1983), S. 85f.
- 218 „Das Schöne ist auch schrecklich, erfährt Rilke in Paris.“ In: Decker (2004), S. 104.
- 219 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.
- 220 Auf die Zwischenstellung des Gedichtes wird auch in der Kommentierten Ausgabe 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.“ RWK I, S. 974.
- 221 Dieses ‚monistische Rollenspiel‘ ist schon auch im *Buch vom mönchischen Leben* vorhanden. Vgl. dazu noch: Eckel (1994), S. 40.
- 222 Vgl. dazu auch: Klieneberger (1988), S. 288.
- 223 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.
- 224 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. Vgl. in diesem Zusammenhang noch 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.
- 225 Zur Bildvorlage des Gedichtes vgl. Cipolla (2008), S. 203f.
- 226 Vgl. dazu die „Symbolgleichungen“ bei Imhof (1983), S.148.: „Wald = Seeleninneres = Ahnenwelt = ‚Gott‘ = Unbewußtes“.
- 227 Kassner (1976), S. 35. erwähnt auch eine andere wichtige Funktion des Todes, die auch für Rilke wichtig ist, nämlich die Steigerung des Lebens durch ihn.
- 228 Über die Todesproblematik bei Rilke s. noch Mason (1964), S. 39ff.
- 229 Die Neuigkeit dieses dichterischen Verfahrens ist am besten wahrscheinlich so zu beweisen, wenn wir die Personifizierung und Allegorisierung des Todes mit der der 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.
- 230 Vgl. das Gedicht *Der Ölbaum-Garten*.
- 231 Zum „Einfluß des Kontrastes“ s. noch Bradley (1976), S. 186ff.
- 232 Diese Einschränkung schließt aber Rilkes „beeindruckendes Verständnis für die weibliche Psyche“ (Witthöft 2000, S. 84.) keineswegs aus.
- 233 Rilke, Werke (1987), Bd. V., S. 657.
- 234 Vgl. Dazu noch: Daugelat (2005), S. 55.

- 235 Vgl. dazu den Brief an Lou Andreas-Salomé aus Duino (1911), in dem er 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 Müß, im Grunde, ich mir mit ihnen gebe –“ Andreas-Salomé (1929), S. 63.
- 236 Zum „Widerstreit zwischen Kunst und Leben“ s. noch: Kunisch (1975), S. 277ff.
- 237 Vgl. dazu noch: Albert-Lasard (1952), S.126: „Sein ganzes Leben sollte dieser Kampf zwischen Bedürfnis nach Menschen und Einsamkeitswunsch wahren.“
- 238 *Ritter*: 14. Juli 1899, *Mädchenmelancholie*: 18. Juli 1899, *Von den Mädchen*: 9. oder 10. und 29. September 1900.
- 239 Der Stil und die Metaphorik dieser Texte zeigen noch den Einfluss des Jugendstils. Vgl. dazu noch: Webb (1975), S. 43.
- 240 Gerok-Reiter (1993), S. 496.
- 241 Bradley (1976), S. 8.
- 242 Ebd., 9.
- 243 Duden (1996), S. 748.
- 244 Wilpert (1989), S. 672.
- 245 „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.
- 246 „Verloren ist das Subjekt [...] nicht nur im Katzenauge, verloren ist es auch im Gedicht selbst.“ Schuster (2001), S. 124.
- 247 Vgl. dazu noch: Laermann (2000), S. 132f.
- 248 Vgl. dazu noch: Wolf, Ernest M. (1969-1970), S. 345
- 249 „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.
- 250 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.
- 251 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.
- 252 Vgl. dazu noch: Bradley (1968), S. 217.
- 253 Vgl. Ebd., S. 218.
- 254 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.
- 255 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.
- 256 Vgl. dazu noch: Ryan (1972), S. 65.
- 257 Heselhaus deutet „die Funktion der Kathedrale“ etwas enger. Heselhaus (1962), S. 116.
- 258 S. noch Por (1997), S. 86.
- 259 Anders Bradley (1968), S. 219.
- 260 Vgl. dazu noch: Wilson (1999), S. 75.
- 261 Vgl. dazu noch: Requadt (1971), S. 40.
- 262 Hans Eichner bezeichnet das Werk als „Bildgedicht“ und bringt es mit der Tradition der venezianischen Malerei in Verbindung. Eichner (1989), S. 2006.
- 263 S. noch Kahl (1999), S. 120f.
- 264 S. dazu noch: Por (1997), S. 284f.
- 265 Berendt deutet das Schicksal der Kurtisane ganz anders, indem er die Einsamkeit der Frau hervorhebt. Berendt (1957), S. 152.
- 266 „Motiv der Femme fatale, ererbt aus der letzten Jahrhundertwende“. RWK I, S. 947.
- 267 Vgl. dazu noch: Koch (1988), S. 235f.

- 268 Vgl. dazu noch: Eppelsheimer (1975), S. 59.
- 269 S. noch: Bradley (1976), S. 157.
- 270 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. Viel mehr gilt das für das Sonett *Spätherbst in Venedig*. Ryan (1972), S. 61.
- 271 RWK I, S. 985.
- 272 Bradley weist – aufgrund mehrerer Briefzitate – auf die unkonventionelle Auffassung Rilkes vom Herbst hin. Bradley (1967), S. 158.
- 273 Zu den Vergleich-Konstruktionen s. noch Park (2008), S. 194f.
- 274 In Wirklichkeit Admiral Carlo Zeno, der Sieger der Seeschlacht in 1379. Vgl. RWK I, S. 986.
- 275 Vgl. dazu noch: Heller (1990), S.77.
- 276 Vgl. Bradley (1967), S. 160f.
- 277 Renate Breuninger hebt dagegen im Gedicht den Verfall der Stadt hervor. Breuninger (1991), S. 76.
- 278 Platens Werke (1895), S. 135.
- 279 Wolfgang Müller weist darauf hin, dass es sich hier um eine „Transponierung des Ichs ins Du“ handelt. Müller (1971), S. 75.
- 280 Vgl. dazu: Swales (2000), S. 159.
- 281 Anders gedeutet von Bradley (1967), S.164.
- 282 Por (1997), S.158f.
- 283 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 ähnlich, doch nicht denselben Gedanken: „[...] so ist sie [...] der Weg des Künstlers zum Geiste.“ Er nennt zugleich diesen Weg einen „Irr- und Sündenweg“, denn die Leidenschaft führt zum Abgrund. Thomas Mann, Werke (1974), S. 492 und 521f.
- 284 Ganz anders deutet die Zykluskomposition Requadt, der die Venedig-Sonette im Rahmenkontext der Gedichte *Bildnis* und *Der Abenteurer* interpretiert. Requadt (1971), S. 46ff.
- 285 RWK IV, S. 641.
- 286 Die Begriffe ‚Textsubjekt‘ und ‚intendierter Leser‘ werden nach Dieter Burdorf verwendet. Burdorf (1995), S. 201ff.
- 287 Zur weiteren Funktion der „Verbindung in der Vertikale“ s. die Interpretation Walter-Schneiders (1997), S. 530ff.
- 288 Judith Ryan weist darauf hin, dass dieses Bild seine motivische Quelle in Georges Rodenbachs Erzählung *Le Carillonneur* hat. Ryan (1999), S. 69.
- 289 S. dazu noch: Walter-Schneider (1997), S. 533.
- 290 Vgl. RWK I, S. 950. und Stahl (1999), S. 465f.
- 291 Zitiert nach dem Kommentar in RWK I, S. 950.
- 292 Nach der Meinung von Park findet hier „eine Perspektivauflösung statt, indem der Blick, einem Weg folgend, in den Horizont verschwindet“. Park (2008), S. 164f.
- 293 Vgl. z. B. die Gedichte *Der Fremde*, *Der Lesende*, *Der Schauende*.
- 294 RWK IV, S. 640.
- 295 Zur Funktion der Sonett-Form dieses Gedichtes s. Ryan (1972), S. 63.
- 296 „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?“ RWK IV, S. 640f.
- 297 Berendt (1957), S. 163.
- 298 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.
- 299 Vgl. dazu 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.

- 300 Der Begriff ‚Ding‘ wird zwar in der Rilke-Fachliteratur auf unterschiedliche Weise  
gedeutet, gemeinsam ist aber den verschiedenen Auffassungen, dass das Ding ein  
beseeltes Wirklichkeitselement darstellt.
- 301 „Die Spiegelung ist keine bloße Wiederspiegelung [sic!], sondern eine Verdichtung,  
eine Zunahme an ‚Wirklichkeit‘.“ Breuninger (1991), S. 79. Zur ikonischen Funktion  
des Spiegelbildes s. Orosz (2003), S. 193ff.
- 302 Kunz (1970), S. 23. Vgl. dazu noch den Kommentar zum Gedicht in RWK IV, S. 951.
- 303 Laut des Kommentars schrieb Rilke die flandrischen Gedichte im Juli 1907, wäh-  
rend die meisten Stücke des Venedigzyklus im Frühsommer 1908 entstanden sind.
- 304 RWK IV, S. 640.
- 305 Nach der Interpretation Rudolf Eppelsheimers bedeutet diese Frage, dass das „Sicht-  
bare [...] zurücktreten [muß], damit das verdeckte Geistige, das Okkulte, fassbar  
wird.“ Eppelsheimers (1975), S. 59.
- 306 RWK I, S. 951.
- 307 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.
- 308 Berendt sieht dagegen in dieser „demütig wartende[n] Stille“, „die Rilke-Gebärde des  
Kniens, [den] einzige[n] Weg zu Gott“. Berendt (1957), S. 167.
- 309 Eine weitere Deutung dieser Textstelle s. bei Berendt (1957), S. 169.
- 310 „Konkrete Spuren einer formal-ästhetischen oder ideellen Beeinflussung sind jedoch  
rar, obwohl feststeht, daß *Rilke* das Lenausche Gesamtwerk und die Briefe des Dich-  
ters gut kannte.“ Gibson (1989), S. 292.
- 311 Vgl. dazu: Neumann (2001), S.157.
- 312 Die Einsamkeit, die – nach Hartmut Steinecke – im Spätwerk Lenaus „aus der exis-  
tentiellen Verlassenheit des Menschen in der Welt resultiert“, ist auch für diese Text-  
welt bezeichnend. Steinecke (1993), S. 109.
- 313 Wolfgang Martens spricht im Zusammenhang des Todeserlebnisses Lenaus vom „Er-  
lebnis der Grenze“. S. Martens (1976), S. 99ff.
- 314 Block (1964), S. 115.
- 315 Ebd.
- 316 Ebd., S. 114.
- 317 Blok (1972), S. 279. (Übersetzung: Z. Sz.)
- 318 Ebd., S. 278.
- 319 Ebd., S. 279.
- 320 Blok (1972), S. 356f.
- 321 Blok (1947), S. 264.
- 322 Ebd., S. 275.
- 323 Blok (1972), S. 75. (Übersetzung: Z.Sz.)
- 324 Block (1964), S. 73.
- 325 Ebd.
- 326 Ebd., S. 87.
- 327 Ebd., S. 91.
- 328 Ebd., S. 110.
- 329 Besonders die Gedichtsammlung *Die Verführung der Städte* von Verhaeren ist hier  
zu erwähnen.
- 330 Ady (1969), S. 19.
- 331 „Denn entweder wird das Komitatshaus brennen, / Oder unsre Seele wird nur Ket-  
ten kennen.“ (*Auf das Komitatshaus*). Ebd., S. 33.
- 332 Ebd., S. 45.
- 333 Ebd., S. 57.
- 334 Ebd., S. 84.
- 335 Ady (1955), S. 186. (Übersetzung: Z. Sz.)
- 336 Ady (1968), S. 82f. (Übersetzung: Z. Sz.)
- 337 Block (1964), S. 79.
- 338 Ebd., S. 76.

# Literaturverzeichnis

## 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: 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 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: Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 – 1925. Hg. von Joachim W. Storck. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2004
- 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

## 2. Werke anderer Autoren

- Ady, Endre: Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von László Bóka. Nachdichtungen von Franz Fühman, Heinz Kahlau und Géza Engl. Budapest: Corvina 1969
- Ady, Endre összes prózai művei, I. kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó 1955
- Ady, Endre összes prózai művei, VII. kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó 1968
- Block, Alexander: Ausgewählte Aufsätze. Ausgewählt und aus dem Russischen übertragen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1964
- Blok, Alexandr: Gesammelte Dichtungen. Deutsch von Johannes von Guenther. München: Weismann 1947
- Blok, Alexandr: Válogatott művei. Budapest: Európa Könyvkiadó 1972
- Die Bibel. Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin 1968
- 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



- Lenaus Sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung von Anastasius Grün. Erster Band. Stuttgart: Cotta 1881 (= LSW, I)
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in fünf Bänden. Ausgewählt von Karl Balsler 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
- Platens Werke. Hrsg. von G.A. Wolff und V. Schweizer. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut 1895
- 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
- Albert-Lasard, Lou: Wege mit Rilke. Frankfurt am Main: Fischer 1952
- Angeloz, J. F.: Rilke. Leben und Werk. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1955
- Aspetsberger, Friedbert: Apotheose der Innerlichkeit. Zu R. M. Rilkes „Neuen Gedichten“. Klagenfurt: Carinthia 1975
- 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
- Báthori, Csaba: Egy vers értelmezésehez: R. M. Rilke: A rózsatál [Die Rosenschale]. In: Filológiai közlöny. 38. 1992, 1-2
- Becker, Sabina: Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 25, 2004
- Belmore, Herbert W.: Sexuel Elements in Rilke's Poetry. In: German Life & Letters. Volume XIX, 1965-1966
- Berendt, Hans: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. Versuch einer Deutung. Bonn: Bouvier 1957
- Berlin, Wien: Stationen der Moderne. Hrsg.: Rilke-Gesellschaft. Stuttgart: Thorbecke 2000 (Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 23)
- Rilke und Venedig. Rilke und Schweden. Hrsg. von der Rilke Gesellschaft. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 16/17, 1989/90. Sigmaringen: Thorbecke 1990
- Blume, Bernhard: Existenz und Dichtung. Frankfurt am Main: Insel 1980
- Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. Stuttgart: Kohlhammer 1951
- Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. (Zyklisches Gefüge) Bern: Francke 1967
- Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern; München: Francke 1976
- Brodsky, Joseph.: Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere. Aus dem Amerikanischen von Sylvia List. München, Wien: Carl Hanser 1996



- Breuninger, Renate: *Wirklichkeit in der Dichtung Rilkes*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang 1991
- 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
- Brodsky, Joseph: *Von Schmerz und Vernunft*. Hardy, Rilke, Frost und andere. Aus dem Amerikanischen von Sylvia List. München; Wien: Carl Hanser 1996
- 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
- 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
- Busch, Walter: *Bild – Gebärde – Zeugenschaft*. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke. Bozen: Edition Sturzflüge; Innsbruck; Wien: Studienverlag 2003
- Cipolla, Andrea Graziano: *Gemalte Bilder im Buch der Bilder*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 2008, Bd. 29
- 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
- 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
- Dischner, Gisela: *Wandlung ins Unsichtbare*. Rilkes Deuten der Dichterexistenz. Berlin und Bodenheim: Philo Verlagsgesellschaft 1999
- 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
- 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)
- Eichner, Hans: Rainer Maria Rilkes Bildgedichte. Versuch einer Klassifizierung. In: Modern Austrian Literature, Volume 22, Nos. 3/4, 1989
- Engel, Manfred: Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde. Stuttgart: Metzler 1986
- Engelhardt, Hartmut: Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973
- Eppelsheimer, Rudolf: Rilkes larische Landschaft. Eine Deutung des Gesamtwerkes mit besonderem Bezug auf die mittlere Periode. Stuttgart: Freies Geistesleben 1975
- Exner, Richard und Stipa, Ingrid: Das Phänomen der Androgynie des Schaffensprozesses. In: Rüdiger Görner (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987
- 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
- 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

- Gibson, Carl: Lenau. Leben – Werk – Wirkung. Heidelberg: Carl Winter 1989
- Görner, Rüdiger: „Denken des Herzens“. Zugänge zu einem Motiv in Rilkes Werk. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Bd. 24 / 2002
- 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
- Guzzoni, Giorgio: Dichtung und Metaphysik. Am Beispiel Rilke. Bonn: Bouvier 1986
- Hähnel, Klaus-Dieter: Rainer Maria Rilkes „Der Panther“. In: Weimarer Beiträge. 28. Jg. 1982. H. 6
- Hähnel, Klaus-Dieter: Rilke heute. Zu Ergebnissen der neueren Rilke-Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 8, 1998, H. 2
- 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
- Heinz, Jutta: Rollenlyrik im *Buch der Bilder*. Zum Verwandlungspotential einer unterschätzten lyrischen Form. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 2008, Bd. 29
- 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
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Düsseldorf: Bagel 1962
- 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
- Hlukhovich, Adrianna: „...wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse...“. Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007
- Holthusen, Hans-Egon: Rainer Maria Rilke. 26. Auflage. Hamburg: Rowohlt 1992
- Höhler, Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes. München: Wilhelm Fink 1979
- Imhof, Heinrich: Rilkes „Gott“. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg: Lothar Stiehm 1983
- 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

- Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972
- Juhász Anikó: A Cézanne – hatás néhány vetülete Rilke költészetében. In: *Tiszatáj*, 57. évf. 2003/10
- 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
- Kassner, Rudolf: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926-1956*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen: Neske 1976
- Klieneberger, H. R.: Rilke's „Elendsfiguren“ and the Romantic Tradition. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 21, 1988
- Klinger, Kurt: *Rilke und die Fremdheit der Welt*. In: *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*. Hrsg. von Adrian Stevens, Fred Wagner. München: Iudicium 2000
- 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
- Kopp, Michaela: *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*. Frankfurt am Main; Berlin u.a.: Lang 1999
- Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld: Aisthesis 1995
- 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. 1991 / 2-3
- Kunisch, Hermann: *Rainer Marie Rilke. Dasein und Dichtung*. Berlin: Duncker & Humblot 1975
- Kunz, Marcel: *Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes*. Bonn: Bouvier 1970
- 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
- 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

- Langenberg-Pelzer, Gerit: Rainer Maria Rilkes ‚Neue Gedichte‘. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992
- 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, 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. Störck, Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998
- Leppmann, Wolfgang: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern und München 1981
- Löwenstein, Sascha: Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906). Würzburg: Königshausen & Neumann 2004
- Martens, Wolfgang: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Le-naus. 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
- Mayer, Gerhart: Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung. Bonn: Bouvier 1960
- Mittenzwei, Ingrid: „Immerhin ein Daseinsentwurf“. Zum thematischen Zusammenhang in Rilkes Dichtung. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochsifts, Tübingen 1976
- Mühl, Klaus: „Verwandlung“ im Werk Rilkes. Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien. Nürnberg: Hans Carl 1981
- 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
- Naumann, Helmut: Studien zu Rilkes frühem Werk. Rheinfelden; Berlin: Schäuble 1991
- 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
- Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala“. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat 2003
- Paek, In-Ok: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brügge und in den Neuen Gedichten. Konstanz: Hartung-Gorre 1996
- Pagni, Andrea: Rilke um 1900: Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Nürnberg: Carl 1984

- PantheL, Hans W.: Materialien zu Rainer Maria Rilkes Tod. Miszellen zur Rezeption seines Werkes der Jahre 1926-1928. Bonn: Bouvier 1982
- 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
- Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000
- Por, Peter: Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichte“. Heidelberg: Winter 1997
- Prater, Donald A.: Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Aus dem Englischen von Fred Wagner. München; Wien: Carl Hanser 1986
- Requadt, Paul: Rilkes Venedigdichtung. In: Rilke in neuer Sicht. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer 1971
- Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Rüdiger Görner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987
- Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten. Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft 1993 in Budapest. Hrsg. von Ferenc Szász. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem 1994 (Budapester Beiträge zur Germanistik 26)
- Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag. Hrsg. von Peter Demetz, Joachim W. Storck, Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998
- Rilke – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004
- Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975
- Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Zweiter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976
- Rilke in neuer Sicht. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer 1971
- Rilke und der Wandel in der Sensibilität. Hrsg. von Herbert Herzmann; Hugh Ridley. Essen: Verlag Die blaue Eule 1990
- Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. Hrsg. von Adrian Stevens; Fred Wagner. München: Iudicium 2000
- Rilke – Rezeptionen. Rilke Reconsidered. Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen; Basel: Francke 1995
- Rilke, Rainer Maria: Über moderne Malerei. Texte und Bilder / Zusammenstellung und Nachwort von Martina Krieffbach-Thomasberger. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag 2000
- Rilke und die Weltliteratur. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 1999
- 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
- Ruffini, Roland: Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt. 2. Auflage. Lübeck und Marburg: Der Andere 2006
- Ryan, Judit: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914). München: Winkler 1972
- Ryan, Judith: Rilke, Modernism and Poetic Tradition. Cambridge: University Press 1999
- Schestag, Thomas: versi-. In: Gedichte von Rainer Maria Rilke. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart: Reclam 1999
- 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
- 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
- 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
- Singer, Herbert: Rilke und Hölderlin. Köln; Graz: Böhlau 1957
- 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: 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
- 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
- Strelka, Joseph: Rilke Benn Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik. Wien (u.a.): Forum 1960
- Symbolik von Ort und Raum. Hrsg. Paul Michel. Bern: Peter Lang 1997
- Swales, Martin: Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In: Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. Hrsg. von Adrian Stevens; Fred Wagner. München: Iudicium 2000
- Unglaub, Erich: Rilke-Arbeiten. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang 2002
- Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth / ed. by Hartmut Heep.- New York; Washington, D. C./Baltimore; Bern; Frankfurt am Main; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Lang 2001
- 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
- Walter-Schneider, Margret: Rainer Maria Rilke: „Der Turm.“ In: Symbolik von Ort und Raum. Hrsg. Paul Michel. Bern: Peter Lang 1997
- Webb, Karl E.: 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
- 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
- Wermke, Jutta: Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der „gedeuteten Welt“. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Hrsg. von Christoph Perels. Tübingen: Niemeyer 1990
- 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
- Witthoef, Heide: Weibliche Identität und Spiegel in Rilkes ‚Dame vor dem Spiegel‘ und ‚Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen‘. In: Modern Austrian Literature 33 2000, N.3/4
- 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
- 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 Hochstaplens Felix Krull. (2. Aufl.) Frankfurt am Main: Klostermann 1995