Im Schwarzwald

Uncollected Poems 1906–1911

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft 31 | 2012

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 31 (2012)

Im Schwarzwald
Uncollected Poems 1906–1911

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus

WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1137-4

Torsten Hoffmann

»Zugehn lernen über Unendlichem«
Zur Typologie und Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten 1906-1911

Am 11. November 1907 fuhr Rilke nach Rodaun bei Wien, um Hugo von Hofmannsthal zu besuchen. Zu diesem Treffen war auch Lia Rosen eingeladen, eine erst 14jährige, aber schon am Burgtheater engagierte Schauspielerin, die in Rodaun einige Gedichte Rilkes vortrug. Wenige Tage später schickte Rilke ihr ein Exemplar des 1905 erschienenen *Stunden-Buchs*, in das er das Widmungsgedicht *Für Lia Rosen* eingeschrieben hatte. Da Rilke ein ausgesprochen widmungsfreudiger Autor war, folgt direkt auf die handschriftliche eine gedruckte Widmung: »Gelegt in die Hände von Lou« (KA I, 154). Wie diese Widmungskonkurrenz auf Lia Rosen gewirkt hat, ist nicht überliefert. In jedem Fall war für sie unmittelbar einsichtig, worin sich auch die spärliche literaturwissenschaftliche Widmungsforschung einig ist: dass zwischen der Widmung eines Exemplars und der Widmung eines Werks unterschieden werden muss. Bemerkenswert ist die gedruckte Widmung in diesem Fall vor allem deshalb, weil die symbolische Zueignung des Werks mit Worten vollzogen wird, die eine tatsächliche »Überreichungssituation«[1] »in die Hände von Lou« fingieren: Rilke inszeniert die öffentliche Werkwidmung als private Übergabe eines Exemplars, lässt also die Grenzen zwischen beiden Widmungstypen verschwimmen. Rilkes Widmungen, das deutet sich hier schon an, sind für die Widmungsforschung nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ergiebig.

Das Gedicht für Lia Rosen, das in mehrfacher Hinsicht typisch für Rilkes Widmungsgedichte überhaupt ist, lautet:

FÜR LIA ROSEN

Wer weiß denn was wir werden? Daß wir sind,
ist ein Gerücht an das wir wieder glauben
sooft wir fühlen: einmal war ich Kind.
Doch schon das Nächste kommt zu groß und rinnt
durch uns wie Wind im Herbst durch leere Lauben.[2]

Eine besondere Pointe des Textes besteht darin, dass er das Werden, gemeinhin vor allem mit Kindheit und Jugend assoziiert, ausdrücklich in einem Jenseits der Kind-

1 Christian Wagenknecht: »Das Taufen von Begriffen. Am Beispiel der Widmung«. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, S. 423-436, hier: S. 435.

2 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe.* 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996-2003. Zitiert als: KA I-IV. Hier: KA I, 407.

heit verortet (die dagegen mit dem Sein assoziiert ist).[3] Wenn man bedenkt, dass Widmungsgedichte immer auch einen Kommunikationszusammenhang zwischen dem Sender und einem konkreten Empfänger darstellen, ergeben sich daraus zwei mögliche Lesarten: Spricht der Text Lia Rosen, die mit ihren vierzehn Jahren kein Kind mehr und eine Erwachsene noch nicht ist, als Kind an, das sozusagen davor gewarnt werden soll, dass ihm das eigentliche Werden, genauer: das Bewusstsein für das eigene Werden noch bevor steht?[4] Oder schließt das ›wir‹ des Textes Lia Rosen mit ein, die auch mit vierzehn Jahren schon fühlen kann: »einmal war ich Kind«? Folgt man der zweiten Lesart, für die vieles spricht, markiert Rilke mit seinem Widmungsgedicht implizit auch Lia Rosens Abschied von der Kindheit. Gerade die Selbstverständlichkeit, mit der gleich in den ersten drei Versen des Textes viermal ›wir‹ gesagt wird, mag die Widmungsempfängerin als Zeichen für eine keineswegs selbstverständliche Beziehung auf Augenhöhe zwischen ihr und dem bald 32jährigen Autor angesehen haben.

Allerdings bleibt die kommunikative Dimension hier wie in vielen von Rilkes Widmungsgedichten implizit: Die Adressatin wird nicht direkt angesprochen, das Gedicht an Lia Rosen enthält weder ein ›ich‹ noch ein ›du‹. Und auch beim ›wir‹ dieses Textes handelt es sich um kein intimes, nur den Widmungsspender und die Adressatin umfassendes; vielmehr ist es ein anthropologisches ›wir‹ insofern, als es ›uns‹ als Menschen meint. Diese anthropologische Ausrichtung ist symptomatisch für viele Widmungsgedichte Rilkes dieser Zeit (und etwas Spezifischeres als jener »subjektive[] Grundton«,[5] den Winfried Eckel im *Rilke-Handbuch* den Einzelgedichten dieser Zeit attestiert). Immer wieder klingt in den Widmungsgedichten

3 Darüber hinaus übernimmt das Gedicht eine Art Scharnierfunktion zwischen Lia Rosen und dem ihr geschenkten Buch, da deutliche thematische und motivische Überschneidungen zwischen dem Gedicht *Für Lia Rosen* und den beiden Eröffnungsgedichten des *Stunden-Buchs* bestehen. Auch in den ersten Gedichten dieses Buchs geht es um das unaufhaltsame Werden, hier ins Bild des Lebens »in wachsenden Ringen« (KA I, 157) gefasst, das vom Menschen kaum zu bewältigen ist. Wie das Widmungsgedicht entwirft auch dieser Text ein Bild des Lebens als eines ständigen Werdens, als einer auch im Erwachsenenalter nicht abgeschlossenen Entwicklung. Jeweils in den beiden letzten Versen wird dieser Prozess konfrontiert mit dem Motiv der Überforderung: Im Widmungsgedicht ist es das zu Große, dem ›wir‹ zunächst nicht gewachsen sind, an dem sich aber das zukünftige Werden auszurichten hat; im *Stunden-Buch*-Gedicht wird, etwas anders akzentuiert, das zukünftige Scheitern und damit Stillstehen des Ich antizipiert, aber keinesfalls als Grund für eine voreilige Stagnation gelten gelassen.

4 Hier könnte man das nur wenige Tage später entstandene Widmungsgedicht für den fünfzehnjährigen Herbert Steiner ins Spiel bringen, das den Vers enthält: »Denn da ist *jeder* Kind,//wo Dinge stehn« (KA I, S. 407). Die Kursivierung legt die Lesart nahe, dass dort, »wo Dinge stehn«, nicht nur das vom artikulierten Ich mehrfach mit »du« angesprochene Gegenüber, das mit Herbert Steiner gleichzusetzen ist, ein Kind sei, sondern auch Erwachsene.

5 Winfried Eckel: »Einzelgedichte 1902-1910«. In: *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart und Weimar 2004, S. 336-354, hier: S. 337 (ähnlich S. 338, 342, 347). Allerdings weist auch Eckel auf Gedichte hin (und nennt dabei nicht von ungefähr zwei Widmungsgedichte als Beispiel), die »ausschließlich menschliche Existenzprobleme behandeln« (ebenda, S. 343).

die auch hier aufgeworfene Frage an, ob wir *sind* oder *werden* – ein Motiv, das Rilkes Denken über Jahre beschäftigt hat.[6] »Um ein Weniges nur übertreibend«, schreibt er am 17. Januar 1909 an Sidonie Nádherný, »möcht ich sagen, daß wir nicht *sind*; wir bilden uns fortwährend neu und anders in dem Durchkreuzungspunkt aller der Einflüsse, die in unser Daseinsgebiet hineinreichen.«[7] Dass Rilkes Widmungsgedichte, wie Ernst Zinn 1953 im Nachwort zur Erstveröffentlichung der verstreuten Gedichte konstatierte, »natürlich vieles von absichtlicher Beiläufigkeit und leichtem Gewicht mit umfassen«,[8] ist einerseits richtig, trifft aber andererseits auf eine ganze Reihe dieser Texte nicht zu. Immer wieder zeigt sich deren Sprechinstanz in einer durchaus schwerwiegenden Intensität überfordert von dem Versuch, den Zustand des Menschen am Anfang des 20. Jahrhunderts in Verse zu bringen: Wir sind, so heißt es 1909 in einem Widmungsgedicht für Lili Schalk, »verstört / von allem in uns, noch nicht // fertig zu nichts« (KA I, S. 372).[9] Diese doppelte Negation ist symptomatisch für ein in vielen Widmungsgedichten zum Ausdruck kommendes »Gefühl des eigenen Unvermögens«,[10] das auf eine Anthropologie der Instabilität verweist, die immerhin einen intertextuellen Zusammenhalt herstellt: Obwohl diese Texte als ›verstreut‹ bezeichnet werden, sind sie durchzogen von Leitmotiven und Leitgedanken.

Während die meisten der in den *Neuen Gedichten* enthaltenen Dinggedichte »Gegenstandserfahrungen«[11] versprachlichen, bei denen der Wahrnehmende seine Außenwelt versteht, ja, so könnte man mit der *Neunten Elegie* sagen, sogar *besser* versteht als die Außenwelt sich selbst (»aber zu *sagen*, verstehs, / oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein«, KA II, S. 228), weicht das Gedicht für Lia Rosen zusammen mit fast allen anderen Widmungsgedichten von dieser »›offiziellen‹ poetologischen Linie der *Neuen Gedichte*« (KA I, S. 849) deutlich ab: Es formuliert kein Verstehen, sondern ein Nicht-Verstehen; es verschiebt den

6 Vgl. dazu Hermann Mörchen: »Sein als Ereignis. Zu zwei Gedichten Rilkes an Madeleine Broglie«. In: *Alles Lebendige meinet den Menschen. Gedenkbuch für Max Niehans*. Hrsg. von Irmgard Buck und Georg Kurt Schauer. Bern 1972, S. 141-150.

7 RMR / Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 76-77. Auf dieses Briefzitat und seine Bedeutung für Rilkes Denken dieser Zeit weist bereits Ulrich Fülleborn hin; anders als Fülleborn sehe ich den Kern des Problems weniger in der Konfrontation des Dichters mit einer »übermächtigen Wirklichkeit der Welt« als vielmehr in einer grundsätzlichen Instabilität des Ich, die aber natürlich auch mit äußeren Einflüssen zu tun hat (Ulrich Fülleborn: »Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch in die Moderne«. In: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt a. M. 1997, S. 160-180, hier: S. 165).

8 RMR: *Gedichte 1906 bis 1926*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden 1953, S. 645.

9 Wie das Gedicht für Lia Rosen findet sich auch dieser Text in einem verschenkten Exemplar des *Stunden-Buchs*. Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus dem ersten Stück der *Improvisationen aus dem Capreser Winter*, das Rilke 1906 schrieb und das 1950 zum ersten Mal gedruckt wurde.

10 Eckel (wie Anm. 5), S. 349.

11 Wolfgang G. Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. München 1999, S. 214-235, hier: S. 227.

Fokus von der Außenwelt zur Innenwelt,[12] die dabei weniger individualpsychologisch als vielmehr anthropologisch, also im Blick auf das menschliche Dasein gedeutet wird. Im Ganzen gesehen verfügen Rilkes verstreute Widmungsgedichte nicht über eine *defizitäre,* sondern über eine *andere* Poetik als die in Gedichtsammlungen veröffentlichten, aber auch als die verstreuten nicht-gewidmeten Texte. Gründe genug also, im Folgenden einmal genauer nach einer Typologie und der Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten zu fragen – zumal sich die Rilke-Forschung bisher weder mit diesen noch mit anderen Widmungen näher beschäftigt hat.[13]

1 Typologie

Obwohl Widmungen in lyrischen und anderen Formen bis ins 18. Jahrhundert hinein einen festen und seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wieder einen häufigen Bestandteil literarischer Werke darstellen, gibt es bis heute keine etablierte Theorie, ja nicht einmal eine umfassende Anthologie der Widmung.[14] Paradoxerweise

12 Auch wenn die Natur nur noch in Form eines Wind-Vergleichs in den letzten Vers integriert wird: Durch den Kurzschluss der Seins-Problematik mit dem Windmotiv ist der Text intertextuell verbunden mit zahlreichen anderen Wind-Gedichten dieser Zeit, insbesondere mit einigen auf Capri entstandenen Texten, in denen unter anderem die Rede davon ist, dass der Meerwind, im Gegensatz zu uns, genau weiß, »*was wir sind*« – und dass wir dieses Sein trotzdem nicht als Lebenshaltung realisieren können (»… Wären wirs doch.«, *Ein Frühlingswind*; KA I, S. 379). In einem der letzten *Sonette an Orpheus* wird die Formulierung noch einmal verwendet: »nur der schweigsame Tod, der weiß, was wir sind« (KA II, S. 270). Zur Sehnsucht nach dem Sein vgl. auch die Fragmente in RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Band II. *Gedichte. Zweiter Teil.* Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 41992, S. 352 und 354. Die im Widmungsgedicht enthaltene Assoziation des für uns Übergroßen mit dem Wind schließt unverkennbar an das ebenfalls 1907 entstandene und in die *Neuen Gedichte anderer Teil* aufgenommene (und für diese eher untypische) *Lied vom Meer* an, in dem es ebenfalls in anthropologischer Allgemeinheit heißt: »Meerwind bei Nacht: / du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht, / so muß er sehn, wie er / dich übersteht.« (KA I, S. 550) Für Peter Por stellt dieser Text »zweifellos die markanteste Ausnahme im Doppelband« dar, ja »innerhalb des ganzen Lebenswerks die einzige Ausnahme, mit der Rilke ein Gedicht in einen Zyklus beziehungsweise in einen Band einfügte, das außerhalb seines einheitlichen poetischen Systems entstand; es wird ihm besonders wichtig gewesen sein« (Peter Por: *»Zu den Engeln (lernend) übergehen«. Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005, S. 255).

13 Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil Iris Denneler in ihrem Artikel zum Widmungsgedicht in der zweiten Auflage des *Reallexikons* Rilke einen eigenen Abschnitt zu- und darauf hinweist, dass Rilke Widmungen auf besondere Weise »als Kommunikationsmedium erneut zu nutzen wußte« (Iris Denneler: »Widmungsgedicht«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Hrsg. von Klaus Kanzog und Wolfgang Mohr. Berlin und New York 21984, S. 871-885, hier: S. 880).

14 Das geringe wissenschaftliche Ansehen, das Widmungsgedichte genießen, hängt u. a. mit den grundsätzlichen Vorbehalten zusammen, die man – zumindest lange Zeit – der Gelegenheitslyrik entgegengebracht hat. Da Widmungstexte oft spontan entstehen, sprach man ihnen schon aufgrund ihrer Produktionsgeschwindigkeit eine besondere ästhetische Qualität ab (vgl. Diana Stört: »Form- und Funktionswandel der Widmung. Zur historischen

haben auch einige der sich mit Widmungen befassenden Literaturwissenschaftler das Nischendasein der Widmungsforschung eher befördert, wenn etwa Christian Wagenknecht in einem Aufsatz zum Begriff der Widmung darauf insistiert, dass handschriftliche Widmungen von Buchexemplaren für die Literaturwissenschaft schlichtweg uninteressant seien.[15] Den wichtigsten Schritt in Richtung einer Theorie der Widmung hat Gérard Genette 1987 in seinem Buch *Paratexte* unternommen, auf das sich die spärliche Widmungsforschung durchweg beruft (und das in seinem Widmungskapitel als einziges deutschsprachiges Beispiel Rilkes Widmung der *Duineser Elegien* enthält).[16] Anschließend an Genette und mit Burkhard Moennighoff

Entwicklung und Typologisierung eines Paratextes«. In: »*Aus meiner Hand dies Buch …« Zum Phänomen der Widmung*. Hrsg. von Volker Kaukoreit u.a. Wien 2006, S. 79-112, hier: S. 98); zudem vertrug sich die »pragmatische Intention« (Denneler [wie Anm. 13], S. 872) von Widmungen nicht mit einer seit dem 18. Jahrhundert zunehmend auf Autonomie basierenden Kunstauffassung.

15 Wagenknecht schreibt: »Näherhin soll es sich bei der gewidmeten Sache um ein Buch handeln, genauer noch: nicht bloß um ein Exemplar, sondern vielmehr um das Werk, das in allen Exemplaren des Buches dasselbe ist und darin dieselbe Widmung trägt. Von literaturwissenschaftlichem Interesse ist die Widmung allein in *dieser* Bedeutung des Wortes, ist einzig der Fall, daß ein Buch (in dem angegebenen Sinn) durch dessen Urheber einem anderen ›zugeignet‹ wird« (Wagenknecht: Das Taufen von Begriffen [wie Anm. 1], S. 432). Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass es Wiener Bibliotheken und Archive (und nicht die universitären Literaturwissenschaften) gewesen sind, in deren Auftrag 2006 eine umfangreiche Sammlung und Analyse von Widmungsexemplaren herausgegeben worden ist (die allerdings nicht umfangreich genug ist, um auch ein von Rilke gewidmetes Buch zu enthalten). Dass im Editorial dieses Bandes überhaupt auf den »materiellen und kulturellen Wert« von handschriftlichen Widmungen hingewiesen werden muss – und zwar ausdrücklich »zur Stimulation von Bibliotheks-, Archiv-, Literatur- und Kulturwissenschaften« (Editorial. In: »*Aus meiner Hand dies Buch …«* [wie Anm. 14], S. 11) –, spricht für sich. – Gérard Genette widerspricht Wagenknecht allerdings schon ein Jahr bevor dieser seinen Aufsatz zur Widmung veröffentlicht: »Man braucht nicht hinzuzufügen, wie wertvoll eine Auflistung der Widmungen aller Exemplare eines Werks wäre« (Gérard Genette: *Paratexte*. Frankfurt a.M. und New York 1989, S. 138).

16 Genette erwähnt sie (»*Aus dem Besitze der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe*«, KA II, S. 200) aufgrund der »Befremdlichkeit der Widmungsformel« (Genette [wie Anm. 15], S. 137). Symbolisch weist der Widmungstext eine Eigenschaft des Widmungsspenders, nämlich Produzent und damit gemeinhin auch Besitzer der gewidmeten Texte zu sein, der Widmungsempfängerin zu (auf deren Schloss in Duino Rilke seine Arbeit an den Elegien begonnen hatte) – dieser Konventionsbruch veranlasst Rilke dann auch, die Fürstin im Brief darauf hinzuweisen, dass es sich bei dieser Formel um »*keine* Widmung« handelt: »denn ich kann Ihnen nicht geben, was Ihnen, seit Anfang, gehört hat« (RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Bd. 2. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1986, S. 698, zitiert als: MTT; Brief vom 11.2.1922). Die identische Widmungsformel hat Rilke vorher bereits in einem der verstreuten Gedichte genutzt, nämlich in der *Skizze zu einem Sankt Georg* von 1907 (die Widmung fügt Rilke erst einige Jahre später hinzu). Außerdem trägt das 1906 entstandene Gedicht *Letzter Abend*, enthalten in den *Neuen Gedichten*, die Widmung: »*(Aus dem Besitze Frau Nonnas)*« (KA I, S. 482); Widmungsadressatin ist Julie Freifrau von Nordeck zur Rabenau. Die *Duineser Elegien* führen darüber hinaus vor, dass eine Widmungskonkurrenz nicht nur – wie im Fall des Gedichts an Lia Rosen – zwischen handschriftlicher und gedruckter Widmung bestehen kann, sondern auch zwischen zwei gedruckten Widmungen (da man sowohl Textsammlungen als auch darin enthaltene Ein-

gehe ich davon aus, dass Widmungen Texte sind, mit denen eine Handlung vollzogen wird, und zwar der Akt des Schenkens.[17] Dieser Widmungsvorgang lässt sich als vierstellige Relation darstellen (auch wenn nicht in jedem Widmungstext alle vier Positionen expliziert werden müssen): Es gibt erstens einen Widmungsspender (den Urheber der Widmung), zweitens einen Widmungsadressaten (den Empfänger der Widmung), drittens einen Widmungsgegenstand (zum Beispiel ein gewidmetes Buch) und viertens einen Widmungstext. Dazu nun im Einzelnen und mit Blick auf Rilkes Widmungen. Nichts Näheres gesagt werden muss dabei zum

a) Widmungsspender,
der in allen Fällen Rilke ist.

b) Widmungsadressat
Ergiebiger ist der Blick auf die Adressaten von Rilkes Widmungen. Alle 44 Widmungen, die ich in den zwischen 1906 und 1911 entstandenen *Verstreuten Gedichten* ausfindig machen konnte, richten sich an lebende Personen, meistens an eine, gelegentlich an zwei.[18] Aufschlussreich zumindest für das Soziogramm von Rilkes Leben ist die Verteilung im Blick auf Geschlecht und soziale Stellung. So sind nur ein Viertel der Adressaten männlich, dagegen dreiviertel weiblich – eine durchaus aussagekräftige Verteilung. Ähnlich auffällig ist der überproportionale Anteil von adligen Widmungsempfängern, denen genau die Hälfte der Gedichte gewidmet ist.[19] Wenn man in einem der neusten Lexikoneinträge zur Widmung liest, dass sich »die soziale Asymmetrie zwischen W[idmung]sspender und W[idmung]sadressat«[20] seit dem 18. Jahrhundert auflöst, gilt dieser Befund für Rilkes Widmungen also offensichtlich nicht. Wenn man zudem weiß, dass es sich bei den adligen Widmungsempfängern oft um Gönner Rilkes handelt, die ihn finanziell unterstützten oder ihn kostenlos bei sich wohnen ließen, können Rilkes Widmung auch insofern als anachronistisch gelten, als in ihrem Fall der um 1900 eigentlich längst vollzogene »Wandel von der mäzenatischen zur autonomen Kunstproduktion«[21] noch einmal

zeltexte symbolisch widmen kann). So sind alle *Duineser Elegien* der Fürstin gewidmet, die *Fünfte Elegie* aber zusätzlich Hertha König und die *Achte Elegie* Rudolf Kassner. Rilke war sich dem damit einhergehenden Konfliktpotential zumindest insoweit bewusst, als er der Fürstin lange vor der Veröffentlichung brieflich die Mehrfachwidmung ankündigt und eine klare Hierarchisierung der Widmungen vornimmt: »Eine, hab ich *Kassner* zugeeignet. Das Ganze ist *Ihr's*, Fürstin, wie sollts nicht!« (MTT 2, S. 698; Brief vom 11.2.1922).

17 Zum Folgenden vgl. Burkhard Moennighoff: »Die Kunst des literarischen Schenkens. Über einige Widmungsregeln im barocken Buch«. In: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Hrsg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel. Berlin [u. a.] 2008, S. 337-350, hier S. 338-339.

18 Die Verstorbenen gewidmeten beiden großen Requien zähle ich aufgrund ihrer gemeinsamen Veröffentlichung nicht zu den verstreuten Gedichten.

19 Ein Viertel richtet sich an Künstler und Professoren, ein weiteres Viertel an andere Personen, darunter seine Mutter und seine Tochter.

20 Burkhard Moennighoff: »Widmung«. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart und Weimar ^{3}2007, S. 829.

21 Denneler (wie Anm. 13), S. 872.

zurückgenommen wird. Zwar fühlt sich Rilke seinen Gönnern stets auch freundschaftlich verbunden und dankt in seinen Widmungen allenfalls indirekt für eine materielle Unterstützung – gleichwohl sind sie nicht frei von jenen ökonomischen Interessen, die schon Horaz, Virgil oder Ovid und später unter anderem die Barockliteraten mit der Widmungsgabe verbanden.[22] Dass Widmungen auch das symbolische Kapital des Autors erhöhen können, ließe sich an einigen gedruckten Widmungen Rilkes zeigen (etwa an Gerhart Hauptmann oder Rodin), spielt bei den verstreuten und nicht für die Publikation vorgesehenen Widmungsgedichten aber keine Rolle.[23]

c) Widmungsgegenstand

Wie gesagt: Gewidmet werden können entweder Werke oder – durch eine handschriftliche Widmung – einzelne Buch-Exemplare.[24] Meistens findet das erste öffentlich und das zweite nicht-öffentlich statt – aber gerade Rilkes zu Lebzeiten unveröffentlichte Werkwidmungen zeigen, dass es von dieser Praxis auch Abweichungen gibt. So kombiniert Rilke beides oft miteinander: Er überreicht ein Exemplar seiner Gedichtbände, in das er sowohl eine Widmungsformel als auch ein dem Adressaten gewidmetes Gedicht eingetragen hat. Die Widmung dieses Werks (also des Gedichts) fällt dann mit der Widmung des verschenkten Exemplars (also des gedruckten Buchs) zusammen, sodass der Widmungsgegenstand ein doppelter ist.

d) Widmungstext / Widmungsgedicht

Von einem Widmungsgedicht lässt sich nur dann sinnvoll sprechen, wenn die Widmungsfunktion durch einen Widmungstext markiert ist.[25] Solche Markierungen

22 Vgl. dazu u. a. Rainer Schönhaar: »Literaturverständnis in Widmungstexten. Von Lukrez bis Döblin«. In: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Rüdiger Krüger u. a. Stuttgart 1989, S. 313-350; ferner Denneler (wie Anm. 13), S. 872.

23 Gedruckte Widmungen sind immer auch ein Signal an die Öffentlichkeit, das als »Gütesiegel« eingesetzt werden und einen »Werbeeffekt« (Arnold Rothe: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt a. M. 1986, S. 371-372) nach sich ziehen kann. Wenn der junge Rilke das *Buch der Bilder* dem älteren und berühmteren Kollegen Gerhard Hauptmann widmet oder wenn die Widmung in *Der neuen Gedichte anderer Teil* Auguste Rodin zum »*grand Ami*« (KA I, S. 512) erklärt, dann fällt vom Glanz dieser Namen auch etwas auf den Widmungsspender zurück. Gerade diese beiden Widmungen sind zudem ein Beleg dafür, dass »Widmung und Widmungsentzug [...] das Auf und Ab der Beziehung zwischen Autor und Adressat« (Rothe: Der literarische Titel, S. 381) spiegeln können: In der zweiten Fassung des *Buchs der Bilder* tilgt Rilke die Widmung an Hauptmann, während die Widmung an Rodin von 1908 ein Zeichen für die geglückte Wiederaufnahme der Beziehung nach der Krise von 1906 darstellt.

24 Vgl. Genette (wie Anm. 15), S. 115. Sein Versuch, auch terminologisch zwischen beiden zu unterscheiden (›zueignen‹ für Ersteres, ›widmen‹ für Letzteres) hat sich zumindest im deutschsprachigen Diskurs nicht durchgesetzt.

25 Dass man den Begriff ›Widmungsgedicht‹ grundsätzlich vermeiden solle, da er »etwas irreführend« sei, wie Christian Wagenknecht in der neusten Auflage des Reallexikons schreibt, der dann aber irritierendweise selbst von ›widmungsartigen Gedichten‹ spricht, leuchtet mir nicht ein (vgl. Christian Wagenknecht: »Widmung«. In: *Reallexikon der deutschen*

können an drei Orten vorgenommen werden: erstens im Haupttext (bei Widmungen in Versform), zweitens im Paratext (v. a. als Titel, als Titelersatz oder unterhalb des Titels) und drittens im Epitext (bei Texten, die zwar selbst keine Widmung enthalten, die aber durch einen Widmungsvermerk zum Beispiel in einem Begleitbrief als Widmungen ausgewiesen sind). Grenzfälle sind Gedichte, die nicht explizit als Widmung markiert sind, die aber durch den Kontext ihrer Niederschrift, etwa in einem Gästebuch, als Widmungsgedichte angesehen werden können.[26] In jedem Fall gilt: Nicht jedes an eine Person adressierte Gedicht ist ein Widmungsgedicht.[27] Aus den verstreuten Gedichten gehören danach zum Beispiel die Gedichte auf den Tod der Gräfin Luise Schwerin (1906), für Marthe Hennebert (1911) oder Lou Andreas-Salomé (1911) nicht zu den Widmungsgedichten, da sie über keine Widmungsmarkierung verfügen.

Neben der formalen, am Widmungsort ausgerichteten Differenzierung legen gerade Rilkes Widmungsgedichte eine – zugegeben: nicht ganz trennscharfe – Typenbildung nahe, die sowohl textgenetische als auch semantische Faktoren berücksichtigt. Unterschieden werden können dabei anhand der Textgenese zunächst zwei Typen. Zum ersten Typ gehören Gedichte, die nicht als Widmungsgedichte entstanden sind und folglich das Verhältnis des Widmungsspenders zum Widmungsempfänger zumindest nicht explizit verhandeln können. Dieser Typ liegt zum Beispiel dort vor, wo Rilke 1908 Lily Schalk das Gedicht *Der Duft* in seinen Gedichtband *Der Neuen Gedichte anderer Teil* als Widmung einschreibt und dabei vermerkt, dass der Text »aus dem ersten Manuskript dieses Buches« (KA I, S. 876) stamme. Ich nenne solche nachträglich zu Widmungszwecken eingesetzten Gedichte ›funktionale Widmungsgedichte‹ und werde sie in meiner Poetik der Widmungsgedichte nicht berücksichtigen, da die Widmungskonstellation nicht von Beginn an in die Texte eingeschrieben ist.

Der zweite Typ besteht aus Gedichten, die schon bei ihrer Entstehung als Widmungsgedichte konzipiert waren und die man als ›genetische Widmungsgedichte‹ bezeichnen kann. Innerhalb dieses Typs lässt sich genauer nach der Kommunikationsintensität zwischen Widmungsspender und -adressat differenzieren. Das eine mögliche Extrem habe ich an den Anfang meines Vortrags gestellt: Im Gedicht für Lia Rosen findet sich keine explizite Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger, die Kommunikationsintensität ist schwach. Das typische Personalpronomen in Texten dieser Gruppe ist das ›wir‹, und zwar in einer anthro-

Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin und New York ³2007, S. 842-845). Der Terminus ›Widmungsgedicht‹ ist in der Literaturwissenschaft etabliert (davon zeugt nicht zuletzt die selbstverständliche Verwendung in den beiden Werkausgaben Rilkes), muss aber in der Tat genauer definiert werden, als es oft der Fall ist.

26 Hier kann auf Burkhard Moennighoffs Hinweis zurückgegriffen werden, dass nicht jede Position der vierstelligen Widmungsrelation »in einem gegebenen Widmungstext explizit ist« (Moennighoff: Die Kunst des literarischen Schenkens [wie Anm. 17], S. 338).

27 ›Bloße‹ Liebes- oder Trauergedichte zählt auch Genette ausdrücklich nicht zu Widmungen; vgl. Genette (wie Anm. 15), S. 115. Genette schließt aus seiner Widmungsdefinition Texte aus, die »vollständig an einen besonderen Adressaten gerichtet sind wie die Episteln, manche Oden, manche Hymnen, die Elegien und andere Gedichte der Liebeslyrik« (ebenda).

pologischen, also inklusiven Semantik.[28] Auf das andere Extrem, die hohe Kommunikationsintensität, komme ich am Ende am Beispiel des langen Capri-Gedichts für die Gräfin Manon zu Solms-Laubach zu sprechen. Typisch für solche Texte sind die intime Anrede der Widmungsadressatin und die Thematisierung des Widmungsanlasses, dort eines gemeinsamen Meeresspaziergangs. Das vorherrschende Personalpronomen in diesen Texten ist das ›du‹ und das ›wir‹; letzteres nun aber in einer persönlich-exklusiven, nur den Sprecher und die Adressatin umfassenden Semantik. Dieser Typ findet sich bei Rilke bezeichnenderweise nur in Widmungsgedichten für Frauen.[29] Zwischen diesen Polen angesiedelt sind Texte mit mittlerer Kommunikationsintensität, in denen der Widmungsadressat nicht direkt angesprochen wird, die aber unverkennbar auf das Verhältnis zu ihm eingehen. Auf ihn referiert werden kann dabei unter anderem durch Personalpronomen der Dritten Person, so in einem Widmungsgedicht für Karl von der Heydt, in dem das ›er‹ auf den Adressaten bezogen ist (mehr dazu unten).

Charakteristisch für alle drei Intensitätsstufen der ›genetischen Widmungsgedichte‹ ist eine zweistufige Poetik,[30] deren Leitmotive das Gehen und das Anhalten sind. Immer wieder inszeniert sich in ihnen der Widmungsspender als Wanderer, der den Widmungsadressaten für einen vorübergehenden Ruhepunkt dankt. In meinen Überlegungen zur Poetik der verstreuten Widmungsgedichte werde ich mich zunächst dem Gehen und danach den Haltestellen zuwenden.

2 Poetik I: Gehen

Die Dinggedichte in den *Neuen Gedichten* sind keine statische Lyrik. Bewegungen sprachlich zu evozieren und anschaulich zu machen scheint geradezu der Ehrgeiz zahlreicher dieser Gedichte zu sein: das Drehen des Karussells, das Fliegen des Balls oder den ›runden Tanz‹ der spanischen Tänzerin. Und noch da, wo sich eigentlich nichts bewegt, arbeiten diese Texte mit Bewegungsbildern, nicht zuletzt mit einer Metaphorik des Gehens: beim Archaischen Torso ›geht‹ ein Lächeln am Körper des Steins entlang und dem Panther scheinen die Gitterstäbe ›vorüberzugehn‹. Einerseits setzen die verstreuten Widmungsgedichte diese Bewegungsaffinität also nur fort, wenn in ihnen das Gehen zum Leitmotiv erhoben wird. Andererseits ist dieses Gehen aber völlig anders kontextualisiert als in den *Neuen Gedichten*. In den Ding-

28 Zu den verschiedenen Möglichkeiten des ›wir‹-Sagens in Gedichten vgl. Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart ²1997, S. 198-200. Dieses ›wir‹ findet sich bis in die späten Widmungsgedichte Rilkes häufig, zum Beispiel in dem am 2. Mai 1924 geschriebenen und Katharina Kippenberg gewidmeten Gedicht *Frühling* (vgl. KA II, S. 320).

29 Die meines Wissens einzige Ausnahme stellt das 1907 entstandene Widmungsgedicht an den fünfzehnjährigen Herbert Steiner dar, in dem das ›du‹ aber in einer eher unpersönlichen, zur allgemeinen Lehre tendierenden Semantik benutzt wird (vgl. KA I, S. 407).

30 Dass sich nicht alle 44 in Frage kommenden Texte dieser Poetik zuordnen lassen, sei gleich eingestanden – schließlich ist das Nebeneinander verschiedener Poetiken für Rilke insgesamt charakteristisch und kann auch innerhalb der geschlossenen Gedichtsammlungen, etwa der *Neuen Gedichte*, beobachtet werden.

gedichten sind stets die Dinge in Bewegung, während deren Betrachter nicht nur im Texthintergrund bleibt, sondern seine Beobachtungsobjekte auch durchweg aus einer fixierten Position in den Blick nimmt. Obwohl ein solches Zurücktreten der Sprechinstanz hinter einen zu ehrenden Widmungsadressaten ja durchaus auch zu Widmungsgedichten passen würde, zeichnen sich Rilkes verstreute Widmungsgedichte umgekehrt durch ein Hervortreten des Sprechers aus. Personalpronomen nicht der Dritten, sondern der Ersten Person dominieren diese Texte: das Ich, vor allem aber das Wir, das hier zumeist alle zur Gattung Mensch Gehörenden, zumindest aber alle Zeitgenossen in Rilkes Kulturkreis meint. Kurz gesagt: Während die Dinggedichte die Außenwelt verinnerlichen und dabei auf das Besondere, den einzelnen Gegenstand fokussiert sind, wird in den Widmungsgedichten Inneres veräußert und dabei oft auf Allgemeingültiges gezielt, zum Beispiel in Form anthropologischer Lehren. Insofern kompensieren die Widmungsgedichte die Suspendierung des Ich in den Dinggedichten. Das dort implizit bleibende Ich tritt hier deutlich hervor, und zwar ganz wörtlich gemeint: als ein gehendes Ich. Genau die Hälfte der 44 Widmungsgedichte enthält das Verb ›gehen‹ (zum Teil in Komposita); zählt man Synonyme wie »hinübertreten«[31] dazu, sind es noch mehr. In welchen Formen und Funktionen wird nun aber in den verstreuten Widmungsgedichten so ostentativ gegangen?

a) Semantiken des Gehens

Erstens ist das Gehen sowohl morphologisch als auch semantisch eng an die Vergänglichkeit gebunden. Kurz nach einem Aufenthalt in seiner Heimatstadt widmet Rilke Ende 1907 seinem frühen Prager Förderer August Sauer ein Exemplar der *Neuen Gedichte* mit den Versen:

> In dem Wiedersehn mit Kindheitsdingen
> lernen wir uns wiedersehn:
> zwar wir wußten, daß die Jahre gingen,
> doch nun fühlen wir auch, wie wir gehn. (KA I, S. 408)

Geradezu prototypisch wird hier der Übergang von den Dingen, den »Kindheitsdingen«, zu deren Betrachtern, zum »uns« und »wir« vollzogen, der für die Widmungsgedichte insgesamt charakteristisch ist. Im Zentrum des kurzen Vergänglichkeitstextes steht nicht der Tod als konventioneller und unverrückbarer Fixpunkt des Vergehens, sondern das Gehen selbst, mithin eine Bewegungsform. Und mehr noch: Nicht *dass* wir gehen bringt der Text zur Sprache, sondern ausdrücklich »*wie* wir gehn« – schon ein Hinweis darauf, dass in Rilkes Texten ganz unterschiedliche Gangarten verhandelt werden. Dass dabei die Zeit und die Vergänglichkeit sozusagen immer im Gepäck sind, ist die zentrale Botschaft dieses Textes und gilt auch für alle anderen Verwendungsweisen des Gehens.

So banal diese Semantik des Gehen auf den ersten Blick auch erscheinen mag: Für Rilke ist der Unterschied zwischen Stehen und Gehen, zwischen – so kann im

31 In einem Widmungsgedicht für Sidonie Nádherný aus dem Februar 1909 (vgl. KA I, S. 432).

Anschluss an das Gedicht für Lia Rosen gesagt werden – Sein und Werden auch poetologisch von größter Relevanz. Im Sommer 1907, also wenige Monate vor der Niederschrift des Gedichts für August Sauer, bereitet Rilke seinen Rodin-Vortrag für den Druck vor und fügt ihm am Ende eine vorsichtige Distanzierung von der Ästhetik Rodins hinzu. Rodins Kunst, berühmt geworden unter anderem durch Variationen eines gehenden Mannes (»L'homme qui marche«), wird Rilke problematisch, weil sie im Kern einer Ästhetik des Stehens und des Seins verpflichtet ist. Rodin habe »alles das Vage, Sich-Verwandelnde, Werdende, das auch in ihm war, ergriffen und eingeschlossen und hingestellt wie ein Gott […]. Als ob einer ein dahinstürzendes Metall aufhielte und es erstarren ließe in seinen Händen« (KA IV, S. 478). Ein Gott aber, so die Pointe des Gedankens, steht außerhalb der Zeit und ist damit der menschlichen, immer zeitgebundenen Perspektive fremd, an der Rilke seine Kunst nun ausrichten will.[32] »Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht«, so schreibt Rilke gegen Rodin, »ist ohne Form, unfaßbar: es fließt.« (KA IV, S. 478) Die »Tragik« von Rodins Werken besteht insofern darin, dass sie als feste Formen das ständige Gehen des Menschen nicht in sich aufnehmen.

Angetrieben wird der Mensch in seinem Gehen am Anfang des 20. Jahrhunderts aber nicht nur von der menschlichen Vergänglichkeit (als anthropologischer Konstante), sondern zugleich von einem spezifisch modernen Nomadentum, das Rilke als Ausdruck des nach-christlichen Zeitgeistes begreift. Wenn es im Rodin-Vortrag apodiktisch heißt: »Und wir sind ein Wandervolk, alle«, bezieht er sich ausdrücklich auf seinen historischen, nach-christlichen Kontext, in dem »wir kein *gemeinsames* Haus mehr haben« (KA IV, S. 479). Neun Jahre bevor Georg Lukács 1916 das berühmte Diktum von der »transzendentalen Obdachlosigkeit«[33] des modernen Menschen veröffentlicht, spricht Rilke wörtlich von der »Obdachlosigkeit« (KA IV, S. 480), der Rodins anachronistisches Werk um 1900 ausgesetzt sei: Als Stehendes zwischen lauter Gehenden.

Attraktiv ist das Leitmotiv des Gehens schließlich für Rilke nicht zuletzt deshalb, weil sich im unaufhaltsamen Gehen auch der individuelle Lebenswandel dieses Autors spiegelt. Rilke ist in der hier diskutierten Zeit zwischen 1906 und 1911 ständig unterwegs und führt in einem ganz konkreten Sinn jenes heimatlose Nomadenleben, das er im Rodin-Vortrag zur Grundbedingung des modernen Menschen erklärt.[34] Mit anderen Worten: Wenn die Sprechinstanz in Rilkes biographisch ausge-

32 Friederike Felicitas Günther spricht deshalb davon, dass Rilke mit seiner 1907 vollzogenen Wende von Rodin zu Cézanne »auch einen Wechsel vom Ästhetischen zum Anthropologischen« andeute: »Die Bewegung, die sich in Rodins Kunstwerken abspielt, überträgt sich nicht auf den Betrachter«, konstatiert Günther; dagegen empfinde Rilke als Betrachter von Cézannes Werk auch selbst das Vergehen der Zeit (Friederike Felicitas Günther: »Cézanne als dionysischer Künstler. Rilkes Weg von Rodin zu Cézanne«. In: *Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Kultur*. Hrsg. von Torsten Hoffmann. Freiburg i. Br. 2008, S. 123-149, hier: S. 144 und 131).

33 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994, S. 32.

34 In der *Rilke-Chronik* lassen sich Rilkes Aufenthaltsorte leicht recherchieren: Nur die markantesten in dieser Zeit sind Paris, dreimal die Provence, zweimal Capri, dazu Rom, Wien, Berlin, München, Köln, Leipzig, Oberneuland und Worpswede, Godesberg, Rippoldsau,

richteten Widmungsgedichten geht, dann tut sie dies erstens als Mensch, zweitens als Zeitgenosse und drittens als Rainer Maria Rilke.

b) Reflexionen des Gehens

So entschieden sich Rilke poetologisch und anthropologisch im Konflikt von Stehen versus Gehen, von Sein versus Werden auf die Seite Letzterer schlägt, so problematisch erscheint ihm gleichzeitig die damit verbundene Instabilität. Zur Herausforderung wird das Gehen, weil es der Bildung einer verlässlichen Identität zuwiderläuft. Wir sind, wie es in einem Widmungsgedicht von 1906 wiederum in inklusivem Gattungsbezug heißt,

> ein Schwankendes, sich Wandelndes, ein Schemen
> und doch in unsrer Seele so bestimmt
>
> hindurchzugehn durch dieses Sich-verschieben
> unangezweifelt, aufrecht, unbeirrt
> von Tag zu Nacht, von Nacht zu Tag getrieben,
> aus denen unaufhaltsam Leben wird
>
> von unserm Leben […]. (KA I, S. 369-370)

Stand das Gehen im Widmungsgedicht für August Sauer und im Rodin-Vortrag noch für den Wandel allen Lebens, handelt es sich beim ›Hindurchgehn‹ dieses Textes gleichsam um ein Gehen zweiter Stufe. Denn das Unangezweifelte, das Aufrechte, das Unbeirrte dieser Gangart versetzt den gehenden Menschen nicht auf ein stabileres Fundament und will nicht seinen grundsätzlich schwankenden Gang negieren. Ganz im Gegenteil besteht die auf den ersten Blick paradox anmutende psychologische Botschaft des Textes gerade darin, den Menschen in seinem Schwanken zu bestärken: Ausdrücklich gilt es, das »Sich-verschieben« nicht still zu stellen, sondern durch es hindurchzugehen; mithin: die Identitätsarbeit nicht gegen das Gehen oder Vergehen zu richten, sondern die Akzeptanz des schwankenden Gehens als Kerngeschäft der Identitätsbildung zu begreifen. Dass wir etwas Stabiles sind, bleibt damit zwar ein Gerücht – aber zumindest in der Selbstreflexion, in der die Gerüchthaftigkeit des Seins erkannt wird, findet der hier entworfene Mensch doch zu einer Art Persönlichkeit. Vielen Widmungsgedichten ist diese Haltung eigen, nach der wir den Verlauf unseres Lebens zwar nicht im Griff haben, unsere Individualität aber in der Art und Weise ausprägen und ausdrücken können, in der wir unser Leben in den Blick nehmen, es reflektieren.

Die letzten beiden Verse des Gedichts finden für diese unvermeidliche Distanz zu uns selbst ein einschlägiges Bild: Dem ständigen Wandel sind wir, so die Bildlogik des Textes, schon deshalb ausgesetzt, »weil unsre Seele, einsam, schon geruht // vorauszugehn …« (KA I, S. 370). Wie auch in anderen Widmungsgedichten modelliert

Duino, Janowitz in Böhmen und nicht zuletzt Nordafrika (vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 234-382).

der Text ein Ich, das von seiner Seele offensichtlich getrennt ist – und greift auch dabei auf die Bildlichkeit des Gehens, nun des Vorausgehens, zurück. Die besondere Leistung der Seele besteht darin, und gerade damit ist sie uns voraus, dass sie zugleich wird *und* ist, geht *und* steht, wie es die beiden letzten Worte des Textes komprimiert zum Ausdruck bringen: Sie »geruht vorauszugehn«, sie ruht und geht.[35] Mit Leichtigkeit scheint ihr zu gelingen, woran sich Rilkes zweistufige Anthropologie und Poetik des Gehens und Anhaltens mit einigem Aufwand abarbeitet.

Auf dreifache Weise entwirft der Text damit den Menschen als Gehenden: Erstens als schwankenden, sich wandelnden Fußgänger, zweitens als eine dieses Schwanken gutheißende und damit gleichsam durch es hindurchgehende Reflexionsinstanz und drittens im Blick auf die autonom vorangehende Seele, die zum Menschen gehört und doch nicht identisch mit ihm ist.

c) Poetiken des Gehens

In anderen Widmungsgedichten wird das Gehen stärker poetologisch ausgerichtet: gelegentlich in allgemeinem Bezug auf das Dichten und die Dichter,[36] im Widmungsgedicht an Karl von der Heydt vom 6. Januar 1906 dagegen passgenau auf die Sprechinstanz zugeschnitten (die nun auch ›ich‹ sagt). Rilke bedankt sich damit für von der Heydts Rezension des *Stunden-Buchs*, in der Rilke »zu den Gipfeln der deutschen Lyrik« und einige der Gedichte »zu dem Schönsten […], was je eine Poesie hervorgebracht«,[37] gezählt worden waren. Dieser Widmungsanlass wird im

35 Im ›geruht‹ klingt zudem jene majestätische Erhabenheit an, die in den Schlussversen des kurz zuvor entstandenen Gedichts *Der Schwan* expliziert wird: »während er unendlich still und sicher / immer mündiger und königlicher / und gelassener zu ziehn geruht.« (KA I, S. 473) Dieser Text ist ferner ein Beispiel dafür, dass sich auch in den *Neuen Gedichten* vereinzelt jenes anthropologisch ausgerichtete ›wir‹ findet, das charakteristisch für viele Widmungsgedichte ist (»Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen / jenes Grund, auf dem wir täglich stehn«). – Das Motiv eines Königs, der ›geruht‹, findet sich ferner in der Skizze *Vom verlorenen Sohn*, ebenfalls 1906 entstanden (vgl. KA I, S. 365).

36 So in einem Widmungsgedicht vom November 1907 für den Schriftstellerkollegen Richard Beer-Hoffmann. Es soll hier nur als Beispiel dafür angeführt werden, dass die Formel ›wir gehen‹ von Rilke auch in exklusiverer Semantik benutzt wird: »von denen uns zu scheiden / die bei dem vielen In-die-Bücher-Schauen / gewohnt sind, alles aufgelöst zu trinken« (KA I, S. 408). Das ›wir‹, mit dem der Text einsetzt, umfasst hier nur das Kollektiv jener Dichter, die sich durch eine besonders sensible Gangart auszeichnen – zumindest in diesem Sinn gibt es in Rilkes Texten also doch ein individuell unterschiedliches Gehen: »Wir müssen immer wie schwangere Frauen / vorsichtig um die Ecken gehn und leiden / daß Bilder plötzlich uns ins Werden sinken – » (KA I, S. 408).

37 RMR: *Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 245 und 251, zitiert als: KvH. Dass Rilke die Rezension gar nicht gelesen hat, wie von der Heydt 1913 in seinem Beitrag zu einem Rilke-Abend in Berlin behauptet (ebenda, S. 254), ist höchst unwahrscheinlich, da Rilke sich im Begleitbrief ausdrücklich für die »beredten und bewegten Worte vom Stunden-Buch« bedankt und hervorhebt, dass er die Besprechung sogar noch einmal »wiederlas« (ebenda, S. 44). Gegen besseres Wissen inszeniert von der Heydt den Dichter somit als einen poetischen Eremiten, der sich jede öffentliche Resonanz »fernhält« und den Ruhm fürchtet »wie eine Gefahr« (ebenda, S. 254).

Widmungstext, der dem Gedicht anstelle einer Überschrift vorangestellt ist, auch expliziert. Die Widmungsformel lautet: »An Karl von der Heydt / meinem und meiner Arbeit liebem Freunde / dankbar zugeschrieben, / da ich seine Worte vom ›Stunden-Buch‹ gelesen hatte«.[38] ›Zugeschrieben‹ ist Karl von der Heydt der folgende Text gleich in doppelter Hinsicht: zum einen ist er ihm gewidmet und postalisch mit einem Begleitbrief überreicht worden; zum anderen wird in ihm – wenn auch nur in der Dritten Person – auf das Verhältnis Rilkes zum Widmungsempfänger Bezug genommen. Wiederum fasst Rilke dabei seine Existenz als Dichter und Mensch in das Bild eines Gehenden:

So will ich gehen, schauender und schlichter,
einfältig in der Vielfalt dieses Scheins;
aus allen Dingen heben Angesichter
sich zu mir auf und bitten mich um eins:

um dieses unbeirrte Gehn und Sagen
und darum: nicht zu ruhn, ich fühlte denn
mein Herz in einem Turme gehn und schlagen:
[…]
so wie die Stunde, welche schlägt,
an Tausendem, das lautlos sich verwandelt,
teilnehmend – und mit Tausendem, das trägt,
mittragend – und mit Einem, welcher handelt,
mithandelnd, leise von ihm miterwägt … (KA I, S. 353)

Das Ich des Textes beschreibt sein Leben vom ersten Vers an als eine besondere Form des Gehens, die gleich in der ersten Strophe poetologisch gedeutet wird und auf die *Neunte Elegie* voraus weist: So wie dort die vergänglichen Dinge vom Dichter gerühmt und verwandelt sein wollen (»vergänglich, / traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu«; KA II, S. 229), bitten sie das Ich hier um sein »unbeirrte[s] Gehn und Sagen«. Noch das Ausruhen, für gewöhnlich ein dem Gehen entgegen-, weil stillgestellter Zustand, wird dabei an ein Weitergehen gebunden: Wenn nicht das Ich, so soll doch zumindest sein »Herz in einem Turme gehn und schlagen«. Damit ist das für diesen Text zentrale Bild gefunden: Es mischt dem Gehen eine vertikale Ausrichtung nach oben bei (»in einem Turme«) und verbindet es zugleich mit dem Hin-und-her-Gehen einer Turmuhr: So wie diese soll auch das Herz des Dichters stetig gehen und von Zeit zu Zeit laut von diesem Gehen künden – im Klartext gesagt: Gedichte über sein Gehen generieren.[39] Das Gehen im Turm steht also weiterhin für das Werden, dem alle Menschen unterworfen sind, zusätzlich aber auch für das Aussprechen dieses Werdens, das den Dichter gegenüber den bloß ›lautlos sich verwandelnden‹ Menschen exponiert.

38 Ich zitiere den Erstdruck im *Inselschiff* von 1926/27 (8. Jg, Heft 2, S. 117), der – anders als die beiden Werkausgaben – den Namen des Empfängers nicht in Majuskeln setzt.

39 Einen späten Nachhall findet dieses poetische Schlagen in Karl von der Heydts Bemerkung, dass ihn der Tonfall von Rilkes Sprechen tatsächlich »an Glockenläuten erinnert« habe (KvH [wie Anm. 37], S. 252).

Auf den poetologischen Selbstentwurf in der ersten Gedichthälfte folgt in den nächsten beiden Strophen eine Hinwendung zum Widmungsadressaten. Das Ende der dritten Strophe formuliert gleichsam eine Schnittmenge zwischen dem kontemplativen Leben des Dichters und dem handelnden Leben des Bankiers von der Heydt: So wie der Widmungsspender für Momente mit dem Adressaten ›mithandelt‹, wird umgekehrt das Ich von dem ›Einen‹ »miterwägt«. Nimmt man die Etymologie des Wägens ernst, dessen eigentliche Bedeutung »bewegen« ist und später allein das »Bewegen der Waage«[40] meint, weist das Ende der dritten Strophe gleich in zwei Richtungen: Zum einen unterstreicht es als Bewegungsform die Teilhabe des Widmungsadressaten am Gehen des Dichters beziehungsweise am Werden des Lebens überhaupt, zum anderen ordnet es sich der Gewichtsmetaphorik zu, die den gesamten Text durchzieht. In dieser zweiten Semantik hilft es jene Umkehr des Vertikalschubs aufzufangen, die der Text in der vierten und letzten Strophe evoziert: Der Widmungsadressat gehört zu den Kräften, die den Dichter von dem dort erwähnten ›unsäglich Schweren‹ entlasten, dem er sich auch in seinem Aufwärtsstreben nicht entziehen kann. Der Widmungsadressat zählt mit zur Sphäre jener »Mächte[ ]«, die »bereit« sind, »mich langsam aufzurichten«.[41] Tatsächlich schreibt Rilke im Begleitbrief in analoger Vertikalrhetorik, welch »tiefe Bestärkung« ihm »für Jahre hinaus«[42] aus der Rezension von der Heydts entstanden sei. Das Widmungsgedicht an Karl von der Heydt zeigt damit zweierlei: Zum einen führt es noch einmal vor, mit welcher Konsequenz und Varianz Rilke das Leitmotiv des Gehens in den Widmungsgedichten zum Einsatz bringt; zum anderen vollzieht es mit dem Dank an den Widmungsadressaten bereits den Schritt zu jenen Haltestellen, denen ich mich im Folgenden zuwenden werde.

3 Poetik II: Haltestellen

Die unterschiedlichen Semantiken und Kontexte des Leitmotivs ›Gehen‹, das in fast allen längeren Widmungsgedichten enthalten ist, zeichnen gleichsam einen Bildhintergrund, vor den oft ein Moment der Ruhe platziert wird – in der Chronologie der Texte meist dem Gehen nachgeordnet. Das Leitmotiv des Gehens ist also funktional für die Widmungsgedichte auch insofern, als es den Ausnahmecharakter und damit den Wert des Ruhens hervorzuheben hilft. Genutzt wird dieses motivische Kon-

40 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* Berlin und New York [23]1999, S. 870. Gewichtsmetaphern und -vergleiche finden sich in mehreren Texten dieser Jahre, u. a. in *Sonnen-Untergang (Capri)* und im Prosagedicht *Vor dem Luxembourg* (vgl. KA I, S. 398 und 394).

41 Es ist nicht ganz einfach, bei der komplexen Bildregie des Textes die Übersicht zu behalten, aber dass in der ersten Strophe die Dinge zum Dichter aufschauen und ihn freundlich »bitten« markiert einen so deutlichen Gegenpol zu jenen in der letzten Strophe beschworenen schweren »Mächten«, die ihn »verpflichten«, dass vieles dafür spricht, das ›unsäglich Schwere‹ nicht mit dem Dichten, sondern mit der Last der Existenzsicherung kurzzuschließen, der sich auch der Dichter nicht entziehen kann.

42 KvH (wie Anm. 37), S. 44.

trastmittel des Öfteren, um Dankbarkeit zu bezeugen. Denn auf unterschiedliche Weise evozieren die Gedichte Bilder der Widmungsempfänger als Haltestellen im Leben des Gehenden. Auch wenn sich die Sphären im Einzelfall oft mischen, kann dabei heuristisch zwischen physischen, metaphysischen und ästhetischen Haltestellen differenziert werden.

a) Physische Haltestellen

Nachdem Rilke im August 1906 zwei Wochen bei Elisabeth und Karl von der Heydt in Godesberg verbracht hatte, trug er ins Gästebuch der Familie ein vierstrophiges Gedicht ein, dem die Widmung vorausgeht: »Aus den Tagen einer Wiederkehr. In Dankbarkeit und Freundschaft.« (KA I, S. 863) Ein Dankgestus prägt den folgenden Text dann auch so stark wie kaum einen zweiten – was auch damit zusammenhängen mag, dass die von der Heydts Rilke nach dem überraschenden Rauswurf bei Rodin angeboten hatten, mietfrei auf einem Gut bei Düsseldorf zu wohnen und, nach Rilkes Ablehnung, dem befreundeten Dichter 2.500 Francs nach Paris überwiesen hatten.[43] Zur ideellen Unterstützung durch Karl von der Heydts euphorische Besprechung des *Stunden-Buchs* gesellte sich also eine ökonomische, vor deren Hintergrund die an die von der Heydts adressierten Widmungsgedichte durchaus in einen mäzenatischen Zusammenhang gehören.

Im zweiten Widmungsgedicht für Karl von der Heydt liefert Rilke, anschließend an die Motivik des Gehens im ersten, »eine Selbstdeutung des Dichters als des einsamen Wanderers« (KA I, S. 863). Die metaphorische Dimension des Gehens, die den Menschen als unabsehbar Werdenden kennzeichnet, wird gleich mehrfach aufgerufen, am deutlichsten in der Charakterisierung des Wanderers als eines Menschen, »der sich nicht kennt« (KA I, S. 369). Dass der Sprecher des Textes durchgängig von sich in der Dritten Person spricht, bringt dabei eine gewisse Distanziertheit in das Gedicht ein, die typisch für Rilkes Widmungsgedichte an Männer ist. Nachdem in den ersten beiden Strophen die Einsamkeit, Ungewissheit und Heimatlosigkeit des Gehenden beschworen worden ist, kann in den letzten beiden Strophen der von den Freunden und Förderern gewährte Ruhepol umso deutlicher profiliert werden:

Wiederkommen –: wie er das genießt,
einmal wiederkommen und verweilen
wo aus Wünschen, die ihn nur durcheilen,
sich ein Wirkliches und Ganzes schließt,

dessen Dasein, Sinn, Gesetz und Güte
eine kleine Zeit auch für ihn gilt
und ihm so, als ob sie ihn behüte,
lang noch nachgeht, licht und wohlgewillt –. (KA I, S. 369)

43 Das Geld erhielt Rilke im Juli 1906; vgl. dazu Ralph Freedman: *RMR. Der Meister. 1906 bis 1926.* Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebneter. Frankfurt a. M. und Leipzig 2002, S. 26-27.

Charakteristisch für alle in die Widmungsgedichte integrierten Haltestellen ist dabei sowohl der konjunktivische Modus, in dem sie verhandelt werden (»als ob sie ihn behüte«), als auch ihre Flüchtigkeit (für den Wanderer gilt die Geborgenheit nur »eine kleine Zeit«). Auch im Rahmen größter Dankbarkeit lässt der Text keinen Zweifel daran, dass das Werden nicht wirklich angehalten, dass der Gehende nicht dauerhaft aufgehalten werden kann.

Davon zeugt auch der letzte Vers des Gedichts, der schon wieder dem Weitergehen gewidmet ist – und dafür ein vielschichtiges Bild findet. Denn wenn die Gastfreundschaft der Widmungsempfänger dem Wanderer »lang noch nachgeht«, dann begleiten sie ihn für eine Weile symbolisch in seiner Lebensweise, so wie er sich ›eine kleine Zeit‹ in die Sesshaftigkeit der Freunde gefügt hat. Wie schon das erste Gedicht an Karl von der Heydt hebt auch dieser Text die weltanschauliche Schnittmenge zwischen Spender und Adressat der Widmung hervor – darauf bezieht sich der Dank, nicht auf die materielle Unterstützung.

Liest man darüber hinaus das Nach-Gehen in seiner wörtlichen Bedeutung, bildet es zusammen mit dem in anderen Gedichten formulierten Voraus-Gehen der Seele eine symbolische Wanderordnung, in der das Ich genau zwischen jene Pole gespannt ist, die für die anthropologische Architektur der Widmungsgedichte charakteristisch sind: Dem Ich *voraus* ist die Seele als eine ihn zum Gehen antreibende Unbekannte, die für das unaufhaltsame und absehbare Werden des Lebens steht; *hinter* dem Ich – und den Sog ins Offene eher bremsend – befindet sich eine geschlossene Lebensform, das ›Sein‹, das ausdrücklich mit dem Leben der Gastgeber assoziiert wird und durch die ihm zugewiesenen Attribute »Dasein, Sinn, Gesetz und Güte« zwar nicht durchweg negativ konnotiert, aber doch deutlich dem favorisierten Werden entgegengestellt ist. Weder das Haus der von der Heydts in Godesberg noch ihr Landgut bei Düsseldorf stellen in Rilkes Augen eine Verdinglichung jenes symbolischen Turms dar, der im früheren Widmungsgedicht als idealer Ruhepunkt beschworen worden war – zumal Karl von der Heydt mit seiner Förderung auch Rilkes Poetik und Lebensweise reformieren wollte, was bei diesem auf keine besondere Gegenliebe stieß.[44] Gleichwohl präsentiert der Text die Gastfreundschaft der Widmungsempfänger affirmativ als einen physisch-materiellen Haltepunkt – und zwar in der doppelten Semantik des Haltens: als ›Anhalten‹, also als Wanderpause des ansonsten ständig Gehenden und Werdenden, sowie als existentielles ›Haltgeben‹, das den in seiner materiellen wie geistigen Existenz Schwankenden zu stabilisieren hilft.

b) Metaphysische Haltestellen

Auch mit dem Gedicht *Widmung*, das Rilke zu Weihnachten 1906 auf Capri in das *Buch der Bilder* einträgt, um es Alice Faehndrich zu schenken, dankt er einer großzügigen Gastgeberin, nutzt dafür aber eine ganz andere, nämlich metaphysisch angelegte Bildlichkeit. Zum wiederum »einsam leben[den]« Protagonisten des Textes

44 Ulrich Fülleborn bezeichnet Karl von der Heydt als den »wichtigsten[n] Mäzen seiner mittleren Zeit« und weist darauf hin, dass von der Heydt durchaus Bedingungen mit seiner Förderung verknüpfte: Rilke sollte weiterhin religiöse Gedichte in der Tradition seines *Stunden-Buchs* schreiben und ferner »die Tugenden bürgerlicher Lebensführung erlernen« (Fülleborn [wie Anm. 7], S. 169) – Rilke verweigerte sich schließlich beidem.

»treten«, wie es in einer Variation des Gehn-Motivs heißt, hier die Engel. Angesichts dieses Schrittes scheint der Wanderer einzuhalten, denn von *seinem* Gehen ist in diesem Text ausnahmsweise nicht die Rede. Gänzlich zur Ruhe kommt der Wanderer trotzdem nicht, vielmehr wird der Kontakt mit den Engeln als eine Bewegungsform skizziert, bei welcher der Wanderer passiv bleibt und dennoch vorangetrieben wird: Denn »dann und wann«, also wiederum nur vorübergehend,[45] »kommt hülfreich eine Hand und schiebt ihn näher / an jene ungeheure Hand heran, // die durch die Erde ging und durch das Meer« (KA I, S. 375). Eine Haltestelle präsentiert der Text also in einem ganz wörtlichen Sinn, wenn der Protagonist von der mit dem Engel assoziierten Hand nicht nur gehalten, sondern sogar geschoben wird. Die Krise des Gehenden als eines »Schwankende[n]« (KA I, S. 369), die Rilke nur wenige Wochen zuvor in seinem oben zitierten Widmungsgedicht entworfen hatte, findet folgerichtig keinen Eingang in den Text – die Außergewöhnlichkeit der Bewegungsstabilität erschließt sich aber erst vor diesem intertextuellen Hintergrund. Die Engelgestalt ist dabei so konzipiert, dass sich in ihr die Widmungsempfängerin durchaus selbst wieder erkennen konnte: So wie der Engel zum Protagonisten tritt, »um mit ihm zu teilen« (KA I, S. 375), teilte Alice Faehndrich für fast ein halbes Jahr ihr Anwesen auf Capri mit dem zu dieser Zeit völlig mittellosen Rilke.[46] Bezieht man die Widmungssituation in die Deutung des Textes ein, verbirgt sich hinter dem metaphysischen Halt der Engel also auch eine handfeste materielle Unterstützung, für die gedankt wird. Das Engel-Gedicht repräsentiert auf seiner Textoberfläche gleichwohl einen Typus der Haltestelle, der in seiner metaphysischen Emphase deutlich über die physische Haltestelle hinausweist.

45 So wie der vorbeiziehende weiße Elefant im wenige Monate zuvor entstandenen Gedicht *Das Karussell*, das hier anklingt.

46 So einleuchtend die neue Werkausgabe kommentiert, dass die »sich später verselbständigende Engel-Figur […] hier dem Gott zugeordnet« (KA I, S. 865) ist: Im Widmungsgedicht verweist die Engelfigur auch auf Alice Faehndrich. Vor der Verklärung seiner Widmungsempfänger scheut Rilke auch an anderer Stelle nicht zurück: In *Der Engel* aus dem Madeleine de Broglie gewidmeten Gedichtkreis wird die Schönheit der Widmungsempfängerin in gewisser Weise sogar über dem Engel angeordnet, der angesichts dieser Schönheit auf eine Rückkehr in den Himmel verzichtet und schließlich am »Angesicht« (KA I, S. 362) der Frau ertrinkt. Die Assoziation des Engels mit Alice Faehndrich gewinnt auch mithilfe einer späteren Parallelstelle an Plausibilität: So wie im Gedicht gleich von drei verschiedenen Händepaaren die Rede ist, schreibt Rilke dort, wo er fünf Jahre später seine Zeit auf Capri Revue passieren lässt, vor allem über die Hände seiner Gastgeberinnen: »was gäb ich darum, manchmal am Abend auf zwei Frauenhände zu sehen, die sich, fast geistig, in einer Handarbeit rühren –, ganz abgesehen davon, daß niemand da ist, mir einen Apfel zu schälen. Aus jenem Schauspiel und diesem Liebesdienst hab ich mir damals irgendwie Kräfte für Jahre geholt« (RMR: *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 154; 2.1.1912 an Julie Freifrau von Nordeck zur Rabenau). Auch wenn es schwer zu entscheiden sein dürfte, ob Rilke schon beim Schreiben von den ›hülfreichen Händen‹ des Engels die Hände seiner Gastgeberin vor Augen hatte oder umgekehrt in Erinnerung an sein Gedicht die Hände der Frauen nachträglich zu ›fast geistigen‹ stilisiert und sie in ihrer kraftspendenden Funktion noch über die materielle Gönnerschaft der Handbesitzerin stellt – aufschlussreich für die Lektüre beider Texte ist die Einbeziehung der Widmungskonstellation allemal.

c) Ästhetische Haltestellen

Die Verklärung insbesondere von adligen Frauen findet einen Höhepunkt in den acht Gedichten, die Rilke zwischen Juni 1906 und Oktober 1907 der von ihm ›Madonna‹ genannten Madeleine de Broglie gewidmet hat. Auch diese Texte enthalten Elemente des metaphysischen Haltestellen-Typs, insbesondere das Gedicht *Der Engel*. Im Zentrum der Gedichte steht jedoch stets die Schönheit der Widmungsempfängerin, insbesondere ihres Gesichts, und insofern ein ästhetischer Ruhepunkt. Programmatisch dafür ist das zuerst entstandene, dreistrophige Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.*, das in seinen ersten beiden Strophen die aus anderen Texten bereits vertraute anthropologische Grundkonstellation entfaltet (und zwar unter doppelter Zuhilfenahme des Verbs ›gehen‹):

> Wir *sind* ja. Doch kaum anders als den Lämmern
> gehn uns die Tage hin mit Flucht und Schein;
> auch uns verlangt, sooft die Wiesen dämmern,
> zurückzugehn. Doch treibt uns keiner ein. (KA I, S. 357)

Inwiefern die ersten drei Worte nur scheinbar Rilkes oben aus dem Brief an Sidonie Nádherný zitierter Überzeugung widersprechen, »daß wir nicht *sind*«, hat Hermann Mörchen 1972 in einer plausiblen Deutung nachgewiesen.[47] Von den Lämmern unterschieden wird der Mensch vor allem deshalb, weil er nicht ›eingetrieben‹ wird und nicht ›Zurückgehn‹ kann – zugleich ein Bild für die transzendentale Obdachlosigkeit des Menschen, der keine hütende Instanz über sich weiß und immer »draußen« (KA I, S. 357) bleibt (wie es in der zweiten Strophe heißt), und für die Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils, die nur dem Menschen zu Bewusstsein kommt.

In dem für die verstreuten Widmungsgedichte typischen anthropologischen Zweitakt ist gegen die im zweiten Vers aufgerufene Vergänglichkeit am Ende des Textes ein Haltepunkt gesetzt, der sofort als flüchtig gekennzeichnet wird:

> Nur manchmal, während wir so schmerzhaft reifen,
> daß wir an diesem beinah sterben, dann:
> formt sich aus allem, was wir nicht begreifen,
> ein Angesicht und sieht uns strahlend an. (KA I, S. 357)

Etwas unmotiviert, weil unvorbereitet, wird das unbegreifliche Werden in den ersten beiden Versen als ein lebensbedrohlicher Reifeprozess evoziert – umso stärker der Kontrast zu dem epiphanischen Moment, auf den der Text zuläuft. Der stärkste Widerspruch zum ziellosen Werden des Menschen, das der Text zuvor umreißt, scheint bereits darin zu bestehen, dass sich plötzlich aus dem Ungeformten und Unbegriffenen etwas »formt«, das wir ansehen können und das uns ansieht. Das Sich-Wandelnde des Lebens findet manchmal zu einer festen Gestalt, die bereits als solche ein Ereignis zu sein scheint – so auch für Malte Laurids Brigge im Theater

47 Gerade das beiläufige Wort ›ja‹ bekundet, dass der Zweifel an der Seinsgewissheit »insgeheim schon auf der Lauer liegt und beschwichtigt werden muß«; zudem scheint das bejahte Sein des Menschen auf nicht viel mehr zu beruhen als auf seiner körperlichen Existenz, die er mit den Tieren teilt (Mörchen [wie Anm. 6], S. 142).

zu Orange, hinter dem plötzlich, wie es in analoger Bildlichkeit heißt, »dröhnend vor Größe, fast vernichtend und plötzlich maßvoll im Übermaß […] die Welt zum Gesicht zusammenschoß« (KA III, S. 616). Die Sensation ist in beiden Fällen der ästhetische Formungsprozess selbst: hinter der Theaterwand dort, im Angesicht hier. Anders als der Engel der metaphysischen Haltestelle greift das Angesicht der Sprechinstanz nicht unter die Arme, vielmehr liefert das Angesicht dem Betrachter allein dadurch Halt, dass es ihn strahlend ansieht (und damit an jene Sonne erinnert, die in der zweiten Strophe erwähnt wird). Im Hintergrund mithören kann man außerdem die Anklänge an das biblische »von Angesicht zu Angesicht«[48] (aus dem Ersten Korintherbrief) – was nicht eine religiöse Lesart motivieren muss, sondern eher als Hinweis darauf verstanden werden sollte, dass hier Funktionen, die traditionell der Religion zugewiesen wurden, in ästhetische Gefilde umgeleitet werden.

Programmatisch ist dieses Gedicht aber vor allem deshalb, weil es die Motivation anschaulich macht, die hinter dem aus sechs Texten gebildeten Gedichtkreis für die gleiche Widmungsempfängerin steht, der in den folgenden Wochen niedergeschrieben wird. Anders gesagt: Wenn in fünf der sechs Gedichte des Kreises das »Angesicht« Madeleine de Broglies gefeiert wird, in dem die Ansicht von Florenz ebenso zum Ausdruck komme wie es Vergangenes in verwandelter Form enthalte, dann liegt dem nicht bloß die Freude an der Schönheit dieses Gesichts zugrunde, sondern auch die Erleichterung darüber, dass mit dieser Form einer jener seltenen Ruhepunkte erreicht ist, nach denen sich der im Ungeformten Gehende sehnt. Während in Rodins Statuen die Zeit zwar enthalten, aber still gestellt ist, repräsentiert die Statur der schönen Frau eine bewegtere Form des Lebens. Sie ruht und geht zugleich, wie bei Rilke sonst nur die Seele: das »Unsagbare«, so heißt es wörtlich in dem Gedicht *Widmung*, »fließt durch ihre Haltung« (KA I, S. 358), fasst also Werden und Sein in einem Bild zusammen.[49]

Als singulär kann der Gedichtkreis an Madeleine de Broglie im Rahmen der verstreuten Widmungsgedichte zumindest insofern gelten, als in keinem anderen der Texte die Widmungsadressatin so emphatisch gepriesen wird. Mit dieser Erhebung der Angesprochenen geht eine beachtliche Asymmetrie der Widmungskommunikation einher, die im 20. Jahrhundert selten ist: Der »Herrlichkeit« dieser Frau traut sich der Sprecher kaum einmal ein ›ich‹ gegenüberzustellen – und das ›wir‹ und ›uns‹ in diesen Texten vereint keineswegs Sprecher und Angesprochene, sondern dient umgekehrt einer kollektivierten Selbsterniedrigung, etwa in der Rede von der »Hieroglyphe / deines an uns vergeudeten Gesichts« (KA I, S. 363). Gebannt von der einzigartigen Schönheit dieser Frau vergisst das Ich für einen Moment sein Weitergehen. Aber nur für einen Moment.

48 1. Kor. 13, 12. Der Zustand bezieht sich dort auf das zukünftige und höhere Sein und Erkennen: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.« – Dass Rilke gerade in diesen Jahren ein »aufmerksamer Bibel-Leser« war, weist Ulrich Fülleborn nach (Fülleborn [wie Anm. 7], S. 166).

49 Ferner greift Rilke das Idealbild der Turmuhrexistenz aus dem ersten Gedicht für Karl von der Heydt auf, wenn es über die Widmungsempfängerin heißt: Wie die »Glocken [der Stadt Florenz] gehen geht ihr Schritt« (KA I, S. 358).

Gemeinsam ist den physischen, metaphysischen und ästhetischen Haltestellen, dass sie dem gehenden Ich äußerlich bleiben. Im Kontext von Widmungsgedichten ergibt diese Außenorientierung nicht zuletzt deshalb Sinn, weil sie eine Voraussetzung für die Huldigung der Widmungsempfänger darstellt. Unter Rilkes verstreuten Widmungsgedichten gibt es daneben allerdings auch Texte, die ebenfalls auf den Widmungsempfänger zugeschrieben sind, dabei aber auf eine Verherrlichung verzichten und stattdessen eine symmetrische und intimere Kommunikation auf Augenhöhe betreiben. Auch in ihnen findet sich der Zweitakt von Gehen und Einhalten, der hier aber nicht durch äußere Einflüsse bedingt, sondern innerlich zu erzeugen und zu bewältigen ist.[50] Abschließend soll an dem Widmungsgedicht *Migliera* vorgeführt werden, inwiefern damit in mehrfacher Hinsicht ein Höhepunkt von Rilkes verstreuter Widmungslyrik der mittleren Werkphase erreicht ist.

4 Zugehn lernen: Gehen und Einhalten in Migliera

Bei dem am 16. Februar 1907 auf Capri entstandenen Gedicht *Migliera* handelt es sich zugleich um einen Prototyp und um einen Sonderfall der verstreuten Widmungsgedichte. Das zeigt schon ein erster Blick auf den Text: Er trägt die Widmung *Für Gräfin Manon zu Solms-Laubach*, der das Gedicht noch am Entstehungstag brieflich überreicht wurde; damit vereint es die beiden von Rilke bevorzugten Adressatengruppen: Frauen und Adlige.[51] Singulär ist es schon quantitativ: Mit seinen 65 Versen ist es das längste der verstreuten Widmungsgedichte.

Über den Entstehungsanlass gibt eine kurze Nachschrift Aufschluss, die unter das Gedicht gesetzt ist: »(Am Abend nach dem Gange zur Migliera und in der Nacht niedergeschrieben)« (KA I, S. 867). Der 31jährige Spender und die 24jährige Empfängerin der Widmung scheinen den Tag gemeinsam an dem »Felsenrand« am Meer verbracht zu haben, von dem im Gedicht die Rede ist. Während seiner nächtlichen Niederschrift imaginiert sich der Sprechende zunächst in die Gedankenwelt der Angesprochenen hinein: Er platziert sie, analog zu seiner Schreibsituation, in einer »Zimmernacht rings um ein kleines Licht«. Dort hängt sie ebenso wie der

50 Auch Winfried Eckel hebt an dem von mir im Folgenden verhandelten Gedicht genau diesen Aspekt hervor, allerdings nicht in Bezug auf die Widmungsgedichte, sondern auf die ersten drei *Improvisationen aus dem Capreser Winter*, als deren vierte das Gedicht von Rilke 1925 wieder verwendet wurde: Dieser Text »sieht die entscheidende Problemlösung, mit welcher Selbstverlust und Entfremdung angesichts der überwältigenden Capreser Eindrücke zu überwinden wären, nicht mehr in einer Intervention von außen, sondern in einer Wendung nach innen« (Eckel [wie Anm. 5], S. 348).

51 In leicht veränderter Form hat Rilke den Text 1925 ans Ende seiner Katharina Kippenberg überreichten vier *Improvisationen aus dem Capreser Winter* gesetzt, dort lautet die nun in Klammern gesetzte Widmung: »*(Für die junge Gräfin M. zu S.)*« (KA I, S. 380). Der Verrätselung des Namens entsprechen einige kleinere Änderungen im Text, die in Richtung einer Ent-Intimisierung gedeutet werden können. In der Kommentierten Ausgabe wird die Doppelverwendung also in eine falsche Reihenfolge gebracht, wenn es heißt: »Unter dem Titel *Migliera* herausgelöst *[aus den Improvisationen]* und der jungen Gräfin […] gewidmet« (KA I, S. 867). Ich zitiere den Text in der letzten Fassung.

Sprecher den Erinnerungen an den Tag nach. »*Da* ist es [das gemeinsam Erlebte] nicht [mehr]«:

> Doch *in* dir ist nun alles dies und wacht –
> und trägt dein sanft verschlossenes Gesicht
> wie eine Flut …
>
> Und trägt nun dich. Und alles in dir trägt,
> und du bist wie ein Rosenblatt gelegt
> auf deine Seele, welche steigt.
> Warum ist das so viel für uns: *zu sehn*?
> Auf einem Felsenrand zu stehn?
> Wen meinten wir, indem wir *das* begrüßten,
> was vor uns dalag? … (KA I, S. 380)

Noch bevor das gemeinsam angeschaute Meer im Text benannt wird, tritt es als Vergleich in Erscheinung (»wie eine Flut«) und wird dabei ins Innere der Angesprochenen verlagert – wie überhaupt die Engführung von Innen- und Außenwelt im Zentrum des Textes steht.[52] Das Bild der inneren Flut, die das Gesicht trägt, wird aufgenommen und variiert von der Seele, die steigt wie die Flut und auf die das Du »wie ein Rosenblatt gelegt« ist. Das Innere wird als ein enormer Raum modelliert, der von etwas Großem, Steigendem angefüllt ist – und in dem das Du, genauer: die Persönlichkeit nur als äußere Gesichtshülle, als dünne Membran des Rosenblatts enthalten ist.[53] Das, was wir für unsere Identität halten (und über das wir identifiziert werden), ist nur der schmale Rand dessen, was eigentlich in uns ist.[54] Der

52 Damit weist der Text voraus auf die Poetik des Spätwerks, die vom Gedanken einer inneren Verwandlung der äußeren Dinge geprägt ist. Zur Nähe zwischen der Capreser Lyrik und dem Spätwerk vgl. u. a. Eckel (wie Anm. 5), S. 347-354; Eckels latente Abwertung der Einzelgedichte, die in seinen Augen vor allem funktional als »Vorbereitungen des Spätwerks« (ebenda, S. 347) gelesen werden sollten, muss man dabei nicht teilen.

53 Der Vergleich mit dem Rosenblatt ist erst in der zweiten Fassung des Gedichts enthalten, wird also (wenn auch anders gewendet) dem am 17.7.1907 entstandenen Gedicht *Die Gazelle* entnommen und nachträglich dem Widmungsgedicht implantiert (»Liebeslieder, deren Worte weich / wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest, / sich auf die Augen legen«, KA I, S. 469). Das Bild des auf die Augen gelegten Rosenblatts findet sich bereits 1900 in den *Tagebüchern der Frühzeit*: »Ich erfand mir eine neue Zärtlichkeit: eine Rose leise auf das geschlossene Auge zu legen, bis sie mit ihrer Kühle kaum mehr fühlbar ist« (RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 309); vgl. ferner ein im Sommer 1909 entstandenes Liebesgedicht, in dem es heißt: »Treiben nicht / auf deinem Blut Kelchblätter weicher Worte?« (KA I, S. 433). Zu diesem Motiv vgl. Adrianna Hlukhovych: *… wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse … RMRs Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*. Würzburg 2007, S. 108-109.

54 Ein ähnliches Bild verwendet Rilke bereits in dem einige Wochen früher geschriebenen Gedicht *Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen, / Gebirge, Gestein*. Auch dort wird das Gesicht als bloßer und letztlich unangemessener fester Rand eines flüssigen großen Inneren entworfen: »Wie kannst du Gesicht sein für so ein Innen, / drin sich immerfort das Beginnen / mit dem Zerfließen zu etwas ballt.« (KA I, S. 372) Dem späteren Gedicht fehlt das hier zum Ausdruck kommende Leiden am eigenen Gesicht (dort handelt es sich auch

darauf folgende und auf den ersten Blick ganz Konkretes meinende Standort am »Felsenrand« vor dem scheinbar endlosen Meer kann somit von Beginn an nach dem Gesicht und dem Rosenblatt als dritte Veräußerlichung der gleichen inneren Konstellation gelesen werden: In unserem beschränkten Wissen von und Zugriff auf unser Leben sind wir eine Randexistenz in uns selbst.

Warum aber ist das, was man am Rand des Meeres stehend sieht, *so,* ja beinahe *zu* viel für uns? Die mittleren Strophen des Gedichts gehen dieser Frage nach.[55] Sie entwerfen das Zusammenspiel von Meer, Felsen und Himmel als dynamisches Geschehen, das über keine klar definierten Grenzen verfügt: Das Meer ist »leer am Rand«, die Felsen jagen »atemlos« daraus hervor und wissen nicht, wie »ihr Steigen enden soll«, gehen dann aber plötzlich in einen Himmel über, der sich »bis weit hinein/in jenes Übermaß« erstreckt. Es scheint diesem Meeresbetrachter zu ergehen wie Kleist vor der »Uferlosigkeit« von Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* – »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.«[56] Während die offizielle Poetik der *Neuen Gedichte* (wie man in Rückgriff auf die Terminologie Martin Seels sagen kann) zu einer Ästhetik der schönen Dingkontemplation tendiert, folgt dieser Text einer Ästhetik der erhabenen Raumkontemplation.[57] Dem Blick auf die Dinge liegt immer eine Abstraktion insofern zugrunde, als der Fokus limitiert werden muss: »wir sehen über den Raum hinweg, in dem wir uns *zusammen* mit dem gesehenen Ding befinden.«[58] In dem Widmungsgedicht – und nicht nur in diesem – wird dagegen eine Natur verhandelt, die »nicht als Ding überschaut und umgriffen werden kann«.[59] Zwar setzt der im Gedicht dem Du nahe gelegte

nicht um das eigene, sondern das Gesicht der Gräfin). Einen Teil des Gedichts, darunter die von mir zitierte Passage, hat Rilke zu Weihnachten 1909 Lily Schalk als Widmung ins *Stunden-Buch* eingetragen. – Das anthropologisch gedeutete Rand-Motiv findet sich ferner in einem titellosen Gedicht vom August 1907, das den Menschen als »Hockenden am Rand der Rampen« (KA I, S. 401) entwirft.

55 Adrianna Hlukhovych kommentiert: »Die Verse inszenieren das Sehen als Balanceakt und verdeutlichen die Bedeutung […] der Grenzziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der visuellen Wahrnehmung mittels der extremen Metaphorik des ›Felsenrands‹. Der Text zielt nicht darauf ab, diesen Balanceakt auszuführen« (Hlukhovych [wie Anm. 53], S. 110).

56 Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 1990, S. 543-544, hier: S. 543.

57 Mit Winfried Eckel kann man in dieser Aufwertung »des Raumhaft-Unfaßlichen gegenüber dem Dinghaft-Konkreten einen programmatischen Vorgriff auf das Spätwerk sehen und eine erste überraschende Abkehr vom Ansatz der *Neuen Gedichte*.« (Eckel [wie Anm. 5], S. 348) Dass die Dinge, wie der Archaische Torso Apollos, aus ›allen ihren Rändern ausbrechen wie ein Stern‹, ist dort der Ausnahmefall – der ja auch gleich als eine radikale Infragestellung des eigenen Lebens verhandelt wird, die insgesamt nicht typisch für die *Neuen Gedichte* ist. Trotzdem etwas differenzierter gesagt: Die Dinggedichte gehen vom schönen Ding aus und finden darin gelegentlich Anzeichen des Erhabenen (etwa im *Archaischen Torso Apollos* oder in *Spanische Tänzerin*), die Widmungsgedichte gehen von der erhabenen Natur aus und formen daraus gelegentlich Bilder des Schönen.

58 Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1996, S. 55.

59 Ebenda, S. 56.

Erinnerungsprozess wie eine überschaubare Dingerinnerung ein: »Schließ inniger die Augen und erkenn / es langsam wieder: Meer um Meer«. Je genauer der Blick in den offenen Raum dann aber heraufgerufen wird, umso deutlicher wird die mit der Erinnerung einhergehende Überforderung: Weder ist das Naturschauspiel ein langsames gewesen noch lässt es sich gliedern in ein »Meer um Meer« – auch für das Meer gilt, was schließlich über den Himmel gesagt wird: Es hört nicht auf, Meer zu sein, »Und er hört nicht auf, / Himmel zu sein«. Das Besondere ist hier, anders als bei den Dinggedichten, nicht »etwas Befremdliches *in* der weitgehend selbstverständlich gegliederten Welt«,[60] sondern das Wegfallen jeder anschaulichen Raumgliederung. So einfach, wie es zunächst den Anschein hatte, ist der Erkenntnisprozess (»erkenn / es langsam wieder«) also nicht:

> Schließ, schließ fest die Augen.
> War es dies?
> Du weißt es kaum. Du kannst es schon nicht mehr
> von deinem Innern trennen.
> Himmel im Innern läßt sich schwer
> erkennen. Da geht das Herz und geht und sieht nicht her. (KA I, S. 381)

Erkennen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – ist an Ränder und Begrenzungen gebunden, ohne die sich keine Ordnung des Wahrgenommenen herstellen lässt. Das erhabene Naturschauspiel hat sich dagegen als so grenzenlos erwiesen, dass es sich nicht nur in sich nicht ordnend erkennen lässt,[61] sondern – im Erinnerungsprozess – auch die fundamentale Grenze zwischen Innen- und Außenwelt aufhebt: »Du kannst es schon nicht mehr / von deinem Innern trennen.« Wie schon in den ersten Strophen des Gedichts wird der Innenraum des Ich als unendlich und vor allem: als dem Ich unübersichtlich und fremd beschrieben.[62] In diesem Kontext tritt nun auch das Leitmotiv des Gehens in Erscheinung. Anders als in vielen anderen Widmungsgedichten geht hier aber nicht das Ich, sondern das Herz. Das Gehen des Herzens veranschaulicht zum einen sein ununterbrochenes Schlagen. Auffällig ist aber vor allem, dass es – wie eingangs und im oben zitierten Widmungsgedicht von 1906 schon die Seele – eindeutig vom Ich unterschieden wird: Nicht von ungefähr kommt es ohne Possessivpronomen aus, ja es scheint sich in seiner Autonomie für das Ich gar nicht zu interessieren: Es sieht nicht her, es kümmert sich nicht um das Ich, das – in der Bildlogik des Textes – vom Rand des großen Innenraums zu ihm hinschaut. Das Herz erlaubt sich keinen Rückblick, es verweigert die Reflexion, an dem das Ich in seinen Verstehensbemühungen interessiert ist. In seinem Gehen ist es einem ständigen Werden verbunden und beteiligt sich nicht an der Identitätsarbeit

60 Ebenda, S. 60.

61 Es ist offensichtlich, dass damit die Poetik der *Neuen Gedichte* verlassen wird, denen es nach Rilkes rückblickender Selbstaussage darauf ankam, die Dinge zu »fassen« und sich ihrer zu »bemächtigen« (RMR / Ellen Key: *Briefwechsel*. Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a. M. 1993, S. 213; Brief vom 9.10.1908).

62 Es handelt sich hier, so die Herausgeber der *Kommentierten Ausgabe*, um die »äußerste Öffnung für grenzensprengende Erfahrungen, also um die Erweiterung des Ich zum ›welthaften‹ Innenraum« (KA I, S. 851).

seines Trägers. Damit klingt der erste Takt des anthropologischen Komplementärmodells an: Das Ich bleibt beim Blick ins eigene Innere befremdet zurück, es ist – in der doppelten Semantik des Wortes – fassungslos. Während sich einige der Widmungsgedichte auf die Darstellung dieses ersten Takts beschränken (und andere von vornherein nur den zweiten Takt verhandeln), nimmt das Gedicht an Manon zu Solms-Laubach an diesem Krisenpunkt noch eine entscheidende Wendung:

> Und doch, du weißt, wir können also so
> am Abend zugehn, wie die Anemonen,
> Geschehen eines Tages in sich schließend,
> und etwas größer morgens wieder aufgehn.
> Und so zu tun, ist uns nicht nur erlaubt,
> das ist es, was wir sollen: Zugehn lernen
> über Unendlichem. (KA I, S. 381)

Die sich durch viele der Widmungsgedichte ziehende Suche nach einem Bild, in dem sich die komplementäre Anthropologie, in dem sich Werden und Sein zusammenbringen lassen, erreicht hier einen ihrer Höhepunkte – nicht von ungefähr wiederum unter Zuhilfenahme des Leitmotivs ›gehen‹. Dem Gehen des Herzens, das dem Ich fremd bleibt, wird nun ein ich-gemäßes Gehen entgegengestellt – die Evidenz und Eleganz dieses Gehens entsteht nicht zuletzt dadurch, dass dem Wort nur zwei Buchstaben hinzugefügt werden müssen. In extremster Verknappung steht das »Zugehn« zugleich für eine Bewegung, also für einen Aspekt des Werdens (das immer ins Offene zielt), *und* für eine Sammlung des Gewordenen zum Sein. Nur wo es in einem Bewegungswort zum Ausdruck gebracht wird, mithin selbst als Vorgang gedacht ist, findet sich bei Rilke ein positiv konnotiertes Bild eines identitätsstabilisierenden Abschlusses – vom »schließen«, »verschließen« und vom ›Verschlossenen‹ ist bereits in den ersten beiden Strophen viermal (und immer affirmativ) die Rede. Darüber hinaus bleibt dieses sich im Zugehn bildende Sein in doppelter Hinsicht an die Zeit und das Instabile gekoppelt: Zum einen ist das Zugehn an den Abend und damit an ein zyklisches Zeitmodell gebunden; ausdrücklich folgt auf das Zugehn das »morgens wieder aufgehn«, bevor erneut das Wort ›zugehn‹ zum Einsatz kommt. Zum anderen ist das Zugehn ein »Zugehn über Unendlichem«. Das stabile Sein streicht das instabile Werden also nicht durch, sondern integriert es – für einen vorübergehenden Moment – in sein Selbstkonzept. Es handelt sich wiederum um eine Identitätssicherung zweiter Stufe: Weil das Unendliche der Innenwelt nicht geordnet und zur Identitätsbildung genutzt werden kann, bleibt dem sich dessen bewussten Menschen nur die Möglichkeit, am Rand seiner Innenwelt eine gute Figur zu machen – sich geschmeidig wie ein Rosenblatt dem inneren Chaos anzuvertrauen, ja sich vielleicht auch nur durch das Schließen der Augen, das im Text als Beschwörungsformel mehrfach wiederholt wird, der inneren Eigendynamik und Selbstunkontrollierbarkeit bewusst zu werden und sie zu akzeptieren.[63] Insofern

63 Das Negativ dazu ist der in der vorletzten Strophe erwähnte Hirte, der – so kann man den Vergleich mit einer Maske lesen – seine Augen nicht schließen kann: »Dem fließt / der Tag hinein und fließt ihm wieder aus / wie einer Maske, hinter der es schwarz ist« (KA I, S. 381).

liefert das Gedicht bereits einen Antwortversuch auf die von Rilke acht Jahre später in einem Brief an Lotte Hepner zum Kerngeschäft des *Malte*-Romans erklärte Grundfrage: »wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfaßlich sind?«[64]

Gespiegelt wird diese Modellierung des Ich als Gefäß für das innere Unendliche auch in der Struktur des Gedichts, dessen Schlusssatz schon (noch eingeklammert) am Ende des Eröffnungssatzes eingeführt wird. Dadurch verfügt auch der Text, der sich in seinem Mittelteil dem ›atemlosen‹ Naturschauspiel in einer durch Enjambementketten erzeugten Atemlosigkeit widmet, über eine unaufdringliche, aber doch deutlich erkennbare Rahmung, über einen Rand. Er setzt die anthropologische Lehre auch ästhetisch um, ja kann nicht nur anthropologisch, sondern auch poetologisch gelesen werden.

Die Formel vom »Zugehn lernen / über Unendlichem« ist in ihrer sprachlichen Prägnanz, in der ästhetischen Kraft des Bildes sowie in ihrem psychologischen Gehalt so schlagkräftig, dass der Text sie in einem für die Widmungsgedichte ungewöhnlich selbstgewissen Gestus als sentenzartig formulierte Lehre hervorhebt (zusätzlich war die Sentenz in der ersten Niederschrift noch unterstrichen): »das ist es, was wir sollen: Zugehn lernen / über Unendlichem.« Erhebt sich mit diesem anthropologischen Imperativ aber der Sprecher des Textes nicht doch über das Du, mithin der Widmungsspender über den Widmungsempfänger, sodass sich die Intimität der beiden am Ende in einer Asymmetrie verliert?

Man darf die Widmungskonstellation bei der Lektüre des Textes auch nicht überbewerten. Dabei hilft ein Brief Rilkes vom 26. Juni 1914 an Lou Andreas-Salomé. Denn dem Vorbild der Anemonen, das im Gedicht so souverän formuliert wird, fühlte sich Rilke nach eigener Auskunft selbst nicht gewachsen:

> »Ich bin wie die kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, daß sie sich zur Nacht nicht mehr schließen konnte. Es war furchtbar sie zu sehen in der dunkeln Wiese, weitoffen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Maß Überfluß. Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt […].«[65]

Liest man das Gedicht von hieraus noch einmal neu, rückt das Kommunikationsgefüge in ein anderes Licht. Denn wie so oft, wenn Rilke im Gestus des psychologischen Beraters auftritt oder allgemeine anthropologische Lehren formuliert,[66] will er damit auch seinem eigenen Leben eine Richtung geben, der es in seinen Augen

64 RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 86 (Brief vom 8.11.1915 an Lotte Hepner).

65 RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel.* Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 337.

66 Einschlägig dafür ist sein Bekenntnis am Ende seines langen und fast psychotherapeutisch zu nennenden Briefs an den jungen Franz Xaver Kappus: »Glauben Sie nicht, daß der, welcher Sie zu trösten versucht, mühelos unter den einfachen und stillen Worten lebt, die Ihnen manchmal wohltun. Sein Leben hat viel Mühsal und Traurigkeit und bleibt weit hinter ihnen [= den Worten] zurück« (KA IV, S. 545).

bisher nicht ausreichend gefolgt ist. Für die Lektüre von Widmungsgedichten allgemein heißt das: So sinnvoll es ist, Widmungen bei der Interpretation von gewidmeten Texten mit zu bedenken – Widmungen können auch dazu verführen, die Personalität des Gedichts zu ausschließlich auf den Sender und den Empfänger der Widmung zu beziehen und damit die Bedeutungsoffenheit der Texte unnötig einzuschränken. Im konkreten Fall des Widmungsgedichts an Manon zu Solms-Laubach kann das Fehlen eines artikulierten Ichs durchaus auch als Zeichen dafür gelesen werden, dass der Sprecher sich mit dem angesprochenen Du selbst anredet.[67] Ein Gefälle bestünde dann weniger zwischen dem Spender und der Empfängerin der Widmung als vielmehr zwischen den anthropologischen Einsichten und der Lebenspraxis des Sprechers. Mit einiger terminologischer Unschärfe gesagt: Zumindest seine besten Widmungsgedichte hat Rilke auch sich selbst gewidmet.[68]

67 Dieses Verfahren findet sich auch in anderen Capri-Gedichten, zum Beispiel in dem im August 1907 entstandenen Text *Sonnen-Untergang* (vgl. KA I, S. 398).

68 Für die hilfreichen Gespräche während der Entstehung dieses Aufsatzes danke ich herzlich Hans Graubner, für weitere Anregungen Anna Zsellér.