
Peter Por

Antinomien in der Lektüre Rilkes¹

Es gehört zu den Gemeinplätzen der Forschung, daß die Wahrnehmung von Rilkes Werk schon immer durch eine gewisse Ambivalenz geprägt war. Stellvertretend sei ein Zitat genannt, in dem Gottfried Benn im Namen der unmittelbar nachfolgenden Generation beides, den Satz und den Gegensatz in einem besagt: »Diese dürftige Gestalt und Born großer Lyrik, verschieden an Weißblütigkeit, gebettet zwischen den bronzenen Hügeln des Rhonetals unter eine Erde, über die französische Laute wehn, schrieb den Vers, den meine Generation nie vergessen wird: ›Wer spricht von Siegen – Überstehn ist alles!‹«²

Man kennt auch einige Scheidungslinien, durch die sich die ambivalente Wahrnehmung artikuliert hat. So hat gerade seine (hermetisch anmutende) künstlerische Vollkommenheit nicht nur Bewunderung, sondern auch stete Irritation hervorgerufen, zumal Rilke unverhohlen bestrebt war, auch sein Leben als (eine Art von orphisch-narzifäischem) Kunstwerk in Vollkommenheit zu bringen, sein Name sollte ein Lebens-Werk im wahrsten Sinne bezeichnen; hat er doch schriftlich bezeugt, daß er seine Privatbriefe als »Teil der Ergiebigkeit [seiner Natur]« betrachtet.³ Rilke selbst hat oft betont, daß er dieses Lebens-Werk gegen seine eigene »Zeit«, »die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres« (so in dem *Rodin*-Vortrag aus dem Jahr 1907; 19/240) errichtete. In der Tat beschäftigt sich ein überaus beträchtlicher Teil der Deutungen und Analysen innerhalb der mit jedem Monat noch unübersichtlicher werdenden Sekundärliteratur damit, die bloße Semantik seiner Wörter und, auf der nächsten Stufe, den Zusammenhang oder das System dieser Semantik zu entziffern. (Ich füge in Klammern ein: Nichtsdestoweniger ist seiner Lyrik eine nahezu unbegreifliche, alleinige Popularität beschieden, es vergeht kaum ein Jahr, in dem seine Gedichte oder zum Beispiel die *Briefe an einen jungen Dichter* in luxuriösen oder billigen Ausgaben nicht neu gedruckt werden, harte Politiker wie rührselige Verkäuferinnen mögen es, seine Sätze auswendig zu rezitieren.) In der Lektüre seiner Widersacher kam aber diese Errichtung des Lebens-Werks weniger als »eigen«, als *a limine* anachronistisch vor. Man denke daran, wie konsequent sich die beiden deutschen Theoretiker der Moderne, Adorno und Benjamin, und etwa vom anderen Ufer derselben Reflexion auch Lukács darüber ausgeschwiegen haben, während sie sich wiederholt mit Georges und Hofmannsthals Lyrik und ebenso mit der Ästhetik der Avantgarde

auseinandergesetzt haben. Im übrigen mußten auch die rein literarisch oder stilgeschichtlich gesonnenen Interpreten oft einsehen, daß Rilkes Weg nur zögernd und dann gar nicht den geltenden Bahnen beziehungsweise den geltenden Alternativen namens Symbolismus, Avantgarde, Neuklassizismus usw. gefolgt ist. In den nicht weniger abstrakten Erläuterungen kann die als spekulativ anmutende Antinomie einen sehr erdgebundenen, sogar politischen Sinn erhalten: Einerseits die Gestalt des Dichters (nochmals: mit *allen* seinen Schriften, aber auch mit den Personen seiner Liebesleidenschaften und den Orten seiner Wanderungen), der dadurch das konfus-unwerte Zeitalter beantwortete, daß er sich über dessen geschichtliche und soziale Fragen und Kategorien hinweggesetzt hat; andererseits der Dichter, dessen sphärische und manchmal gar nicht so sphärische Gedanken und Prinzipien (ganz wie er sich selbst lesen und vernehmen lassen wollte, so beispielsweise mit all seiner lächerlichen Begeisterung für den Adel und besonders für adelige Frauen) sich aus einem kohärenten Konservatismus zusammenfügen lassen, stellenweise wäre er auch extrem rechten Aussagen nahegekommen. Selbst in der Lektüre und der Bewertung der Texte kehrt stiller, dennoch fortdauernd eine Zweiheit wieder, und ihre Kategorien sind von den oben genannten auch nicht ganz unabhängig: Laut der einen Interpretation habe die konservative Ablehnung des modernen (industriellen) Zeitalters auch seine Einbildungskraft geprägt; seine Kompositionen, auch seine pathetische Rhetorik wären vielleicht schön und interessant, aber völlig der aktuellen Welt fremd. Laut der anderen Interpretation hingegen gestaltete Rilke sein Werk, vergleichbar beispielsweise mit Eliot oder mit Apollinaire, durch eine reflektierte, eventuell travestierte Wiederaufnahme der grundlegenden Tradition der menschlichen Kultur; dies ist aber der kardinale Gestus der »klassischen Moderne«, ja Rilke habe ihn auch so kühn immer weitergehend verwirklicht, so daß sein Werk (im besonderen der Roman und die nachzyklischen Gedichte) die postmoderne Schöpfung vorwegnimmt.

Im vorliegenden Aufsatz wird versucht, diese viel-einen Antinomien in dem Sinne und in dem Zusammenhang auszulegen, wie Rilke sie anerkennt, mehr noch: bewußt erarbeitet hat. Von der elementarsten Einheit, das heißt von dem semantischen Wert des Worts ausgehend, werden im Laufe der Analyse der Beruf des Dichters, das Idealbild des Ichs wie auch der ideale Ort seiner Schöpfung, auch die Bedeutung von Gesetzmäßigkeit versus Zufälligkeit in der Welt, die Bedeutung des Daseins der Welt (oder in der Welt), der Bezug vom Wort zum Dasein erörtert, bevor sie zur Ambivalenz im höchsten Sinne: im Sinne des Werks, der Poesie selbst, gelangt.

In seinem Buch über Rilkes Spanien-Erfahrung hat Jaime Alemparte eine konzise Formel gefunden: Rilke ist »ein schwieriger, aber genauer Dichter«.⁴ Die Bedeutung dieser Formel, so scheint es mir, kann kaum überbewertet werden, sie trifft

den zentralen – oder mit dem Adjektiv gesagt, das Rilke mit einer besonderen Vorliebe wiederholte –, den am ehesten »eigenen« Charakter des Werks: den ambivalenten semantischen Wert des Worts. Durch die Analyse eines wesentlichen, aber begrenzten Materials hat Alemparte die grundlegende Ambivalenz erfaßt, die die Inspiration bzw. die Wahrnehmung von Rilkes Texten bestimmt, von den frühen Gedichten an, in denen er vage danach trachtete, von den »verbraucht[en]« Aussagen in der »verbraucht[en]« »Sprache« (6/560) abzuweichen, bis zu den späten Gedichten, in denen er zu sibyllinischen und fragmentarischen Aussagen in einer sibyllinischen und fragmentarischen Sprache gekommen ist. Ja, man stellt fest, daß er selbst seine Texte in dieser Ambivalenz vernehmen lassen wollte, und daß er gerade in den Jahren, als er sich zunehmend an abstrakt wirkende, an »unbedingte« Kompositionen von Worten oder Schriftziffern heranwagte, sich wiederholt in spektakulären Gegenüberstellungen hervorgetan hat, daß ihre Esoterik zugleich »schwer«, eventuell schwer-sexuell *bedingt*⁵ ist, daß sie entziffert werden kann und auch soll. So hat er im Februar 1914, also vier Monate vor dem Verfassen des Gedichts *Wendung* (3/82) beim Anblick der »ägyptischen Dinge« das antinomische Prinzip von einem »Bloßgelegtsein des Geheimnisses« entdeckt, womit er aber gleich das herrschende Prinzip der »Natur« wie auch (unter Hinweis auf Novalis) des »Wort[s]« entdeckt haben wollte: »Und vielleicht ist alles *Phallische* (wie *vor*-dachte ichs im Tempel von Karnak, denken konnt [sic!] ichs noch nicht) eine Auslegung des menschlich heimlich-Geheimen im Sinne der offen-Geheimen in der Natur. Ich kann das ägyptische Gott-Lächeln gar nicht erinnern, ohne daß mir das Wort ›Blütenstaub‹ einfällt.«⁶

Der doppelte Zyklus der *Sonette an Orpheus*, der ungefähr acht Jahre nach dem Brief über die Karnak-Erfahrung entstanden ist, ist gänzlich von diesem Prinzip geprägt, manche Gedichte oder Zeilen weisen auch durch ihren erotischen oder östlichen Aspekt auf die ursprüngliche Entdeckung hin; und in einem *Sonett* (I/13), in dem Rilke die vollkommene Entsprechung von »Worten« und »Dingen« (hier: »Apfel, Birne und Banane«), ihr vollkommenes Ineinander-Aufgehen (»fließen«) »verdichtet« hat, hat er in dem letzten Terzett, wo er ihr Dasein im Gesang bejubelt, die Bezeichnungen »transparent« und »doppeldeutig« unmittelbar nacheinander gesetzt. In zwei Selbstkommentaren, die er im darauffolgenden Jahr zu seinem Doppelzyklus verfaßt hat, hat er diesen antinomischen Charakter ihrer Inspiration thetisch bestätigt. In den *Sonetten an Orpheus*, so in dem ersten Brief, »steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja wer weiß, ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt.«⁷ Und ein paar Wochen später, um das »*Da-Sein* des Gedichts« zu erklären: »Ich glaube, daß kein Gedicht in den Sonetten an Orpheus etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen.«⁸ Weitere zwei Jahre später, in seinem Kommentarbrief zu den *Elegien* und zu den *Sonetten* hat er sie aufgrund dessel-

ben, antinomischen Prinzips erklärt und, wieder unter Hinweis auf den »ägyptischen Totenkult«, den teils kursiv gesetzten Halbsatz geschrieben: »wie unser eigenes Schicksal in uns fortwährend *zugleich vorhandener und unsichtbar wird.*«⁹

Stellen wir neben diese Selbstbestimmungen drei andere, in denen Dichter am Aufbruch, am Gipfel und am Ausgang der künstlerischen Periode ihr Ideal von der Inspiration und der Wahrnehmung des poetischen Worts bestimmt haben.

Die erste stammt von Gérard de Nerval, dem Dichter der Wendung zur rein bildnerisch strukturierten Darstellung in der europäischen Lyrik. Meines Wissens hat Rilke seinen Namen nirgendwo erwähnt, seine Gedichte, vor allem die *Chimères*-Sonette, vielleicht auch manche Prosatexte, muß er aber unbedingt gekannt haben. In einem offenen Brief hat Nerval erklärt, daß eine genaue Deutung seiner Gedichte ihrem Schöpfungsprinzip widerspräche: »Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression.«¹⁰ Im Sinne dieses Prinzips hat er lyrische Gedichte, insbesondere Sonette, hervorgebracht, in denen jede Aussage ihre Bedeutung, ja jeder Name seine Referenz in ein und demselben semantischen Akt behauptet und aufhebt. Am Beispiel des berühmtesten Reimes des Lebenswerks gesagt, selbst seine Orpheus-Identität behauptet der Dichter, indem er die Gestalt im Körper des Wortes selbst zerreißt: auf das Syntagma »la lyre d'Orphée« antwortet im Abschluß das Syntagma des Schmerzes mit dem verstümmelten Namen: »les cris de la fée.«¹¹ (Zu lesen ist: Or-phée/ fée.)

Die zweite Aussage stammt von Mallarmé, dem Dichter, der eine rigorose symbolistische Poetik in seiner eigenen Lyrik wie auch in seinen theoretischen Schriften zur Vollkommenheit gebracht hat. Rilke hat seine Gedichte (von denen er vier auch übersetzt hat) und wahrscheinlich auch manches aus seiner außerlyrischen Schöpfung gut gekannt, Mallarmé hat ihn auch maßgeblich beeinflusst (wobei, wie auch aus diesem Beispiel hervorgeht, seine Poetik tiefer und konsequenter von der seines Vorbilds abweicht, als allgemein angenommen). In einer seiner meistzitierten Aussagen hat Mallarmé jegliches Nennen als einen genuin apoetischen Akt abgeurteilt und das Ideal des Poetischen in der jeweils zu erahnenen Bedeutung bezeichnet: »*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*«¹² Im Sinne seines Ideals hat er Gedichte hervorgebracht, in denen die akribische, mit den Schlüsselausdrücken einer frühen Komposition gesagt, stets weiter »reflektierte« und »perpetuierte«¹³ Anordnung der Worte und der Sätze ein ebenso strenges wie unerfaßbares System pluraler und jeweils ungewisser Bedeutungen verzeichnet; wobei die meisten *erahnt* werden sollen, so daß das System und jedes Wort-Zeichen in ihm auch seine eigene Verneinung bedeutet. Um

wieder einen berühmten Reim anzuführen: das Substantiv »Cygne« (Schwan), das ein Sonett abschließt, antwortet auf das Verb »assigne«; mitzuverstehen ist: auf seine eigene verneinte Gestalt in dem homophonen Wort »a-cygne« (Nicht-Schwan).¹⁴

Die dritte Aussage stammt von Apollinaire. Rilke hat seine Gedichte wahrscheinlich nicht gekannt (wobei diese Unkenntnis ein wenig erstaunlich wirkt), nichtsdestoweniger könnte ein systematischer Vergleich zwischen den beiden Dichtern interessant sein, da sie oft auf die gleichen Fragen und Probleme reagiert haben – allerdings mit systematisch abweichenden Antworten und Lösungen.¹⁵ In seinem nolens volens testamentarisch gewordenen Vortrag *L'Esprit Nouveau et les Poètes* hat Apollinaire das Moderne in der Lyrik als die unaufhörliche Ablehnung von irgendeiner verfestigten Gestalt, als die stete Herausforderung der »Menschen« durch das »ewige Werden« (»éternel devenir«) der »neuen Kombinationen« (»nouvelles combinaisons«) bestimmt: »Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau. C'est par la surprise, c'est par la place importante qu'il a fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.*«¹⁶ Im Sinne dieser programmatischen Herausforderung hat Apollinaire Gedichte hervorgebracht, in denen alle Phänomene und alle Worte als ebenso »wahre« wie »falsche« in den Text hineingebracht werden, und alle auf eine »andere«, wieder »falsch«-»wahre« Version ihrer selbst verweisen;¹⁷ um das provozierende Beispiel von dem Abschluß der großen *Zone*-Komposition anzuführen: Selbst der Erlöser soll weitere Versionen seiner eigenen Gestalt, »des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance« (»Christusse sind es von anderer Gestalt und eines anderen Glaubens«),¹⁸ heraufbeschwören. In dieser unabschließbaren Bewegtheit, »stetigen Erneuerung« (»perpétuel renouvellement«) der poetischen Schöpfung, hebt sich jede semantische, später (in den Kalligramm- und Konversationsgedichten) auch jede semiotische Gewißheit auf; an manchen Stellen seines Werks hat Apollinaire den Terminus und auch die Einbildung des »Surrealismus« vorweggenommen.¹⁹

Bekanntlich ist Rilke in seiner poetischen Suche nicht weniger konsequent vorgegangen als diese Begründer und Gesetzgeber der Moderne. Um nur zwei besonders vielsagende Beispiele zu erwähnen: In seiner radikalen Sprach- und Welterschöpfung wie auch Sprach- und Weltzertrümmerung hat Celan zugegebenermaßen an die Figuren von Rilkes (oft als schöngeistig abgestempelte) Lyrik angeschlossen; und in seinem Roman hat Rilke eine so kühne Schöpfungsstruktur verwirklicht, daß man sie erst in letzter Zeit, nach der Erfahrung eines sarkastischen Nihilismus Beckett'scher Prägung richtig zu verstehen vermag.²⁰ Gerade aber weil er seine Zielvorstellungen immer, mit einem seiner Lieblingsworte gesagt, bis zum »Äußersten«²¹ verfolgte, hat sein konsequentes antinomisches »Ver-

halten« (im doppelten, gängigen und etymologischen Sinne des Worts, wie er es oft anwendete) gegenüber den Aussagen der ihm verwandten Dichter einen prinzipiellen Wert: Durch seine Wörter hat er weder geheim-esoterisch wirkende Effekte (wie Nerval), noch kabbalistisch-unbestimmbar wirkende Effekte (wie Mallarmé) erzielt, ebensowenig den Effekt einer möglichen-unmöglichen Sprengung jedweden festen Zeitraums (wie Apollinaire). Er hat hingegen am Prinzip einer erkennbaren Bedeutung jeder Sprachfigur festgehalten, selbst seine original gesetzten Schriftzeichen (die Strichreihe, der Doppelpunkt am Anfang des Satzes) sollten eine Referenz haben – nicht von ungefähr lassen sich aus seinen Gedichten, nach klassizistischem Muster, zahlreiche endgültig anmutende Sprüche anführen wie: »O HERR, gib jedem seinen eignen Tod.«; »Du mußt dein Leben ändern.«; »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.«; »Denn des Ansehans, siehe, ist eine Grenze.«; »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.«; »[Alles Vollendete fällt / heim zum Uralten.« Indessen hat er aus jedem lyrischen oder außerlyrischen Anlaß leidenschaftlich wiederholt, daß diese Bedeutung »unsagbar«, »unbeschreiblich«, »ineffable« ist, und hat den Bereich seiner Suche nach Bedeutungen immer weiter entrückt. Sein erstes eigenes poetisches System hat er als eine künstlerische Vergöttlichung des Universums durch das Soliloquium eines Mönch-Ichs errichtet, und am Ende hat er unpersönliche Konstellationen hervorgebracht, in denen selbst der Halbgott der lyrischen Schöpfung als Zeichen seines demiurgischen Rufes erscheint; sein Weg ist ihm so »eigen« (um wieder eines seiner beliebtesten Adjektive anzuführen), daß er in all seiner einmaligen Größe kaum als Gesetzgeber gelten konnte.

Die erste und eigentlich allbestimmende dieser »schwierigen| aber genaue|n« Bedeutungen ist das Ideal des Dichters selbst.

Zunächst drei kurze Selbstbestimmungen von denselben drei Dichtern. Gérard de Nerval wollte in sich selbst eine Verkörperung der esoterischen, viel-einen Geister erkennen: So hätte er beispielsweise in seiner Kindheit (das Französische mitgerechnet) genau sieben Sprachen beherrscht und mithin sieben-eine Ich-Identitäten gehabt: »J'étudiais à la fois l'italien, le grec et le latin, l'allemand, l'arabe et le persan.«²²

Mallarmé hat in dem Brief über seine Erleuchtung sich selbst durch die Aufhebung seines Ich als den absoluten Geist des absoluten BUCHS bestimmt (dessen Verfassen wollte er die nächsten zwanzig Jahre widmen, er ist aber, wie es nicht anders sein konnte, nicht über Ansätze beziehungsweise typographische und arithmetische Überlegungen hinausgekommen): »C'est l'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.«²³

Apollinaire hat in dem genannten Vortrag sein Ideal vom Dichter der Moderne verkündigt, er ist ein mythisch-unbefriedigbarer Geist, der sich in der Vielfalt der

Erscheinungen, der Räume und der Zeiten der modernen Welt überall befinden soll: »[Les poètes sont] chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition: le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les sacrifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.«²⁴

Ob Rilke diese Texte gekannt hat, ist beinahe unwichtig. Die allgemeinen Tendenzen (eingeschlossen die anbrechende Avantgarde) hat er gekannt; und er hat in antinomischem Verhalten dazu die Bedeutung seines Dichter-Ideals bestimmt. Den »eigenen« Grund dieses Ideals mag er über seine manchmal spektakulären Wendungen hindurch bewahrt haben (es gibt im übrigen kaum ein Motiv, selbst in den stark abstrahierenden späten Gedichten, dessen Ursprung nicht auf die seichte Lyrik seiner Anfänge zurückginge), er hat ihm aber im Laufe der Zeit einen zunehmend freimütig erdachten Sinn verliehen.

Er hat von seinen Anfängen an bis zur letzten Periode der Vollkommenheit und dann jenseits der Vollkommenheit den kunstfeindlichen Charakter seines Zeitalters erkannt, und in diesem Zeitalter mit quasi-religiöser Andacht an die dichterische Berufung geglaubt: »Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen.«²⁵ So hat er einen jungen Dichter in den Jahren beraten, als seine eigene Lyrik ihn noch kaum zu ähnlich hochgestimmten Tönen berechnete; im übrigen hat er an einer anderen Stelle dieser nachträglich gerühmt gewordenen Briefreihe in bezug auf das »Leben« die Ausdrücke »Abwehr und Verachtung« geschrieben.²⁶ Am Ende der Laufbahn hat er den bewußt gegen die Zeit oder zeitlos errichteten Glauben diesmal am Beispiel seines eigenen, vollbrachten Werks wiederholt und eine unverhohlenen demiurgische Bedeutung zugemessen: »Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Die Erde hat keine andere Ausflucht, als unsichtbar zu werden [...] in uns allein kann sich diese intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar sein nicht länger Anhängiges vollziehen [...]«²⁷ So in einem merkwürdig vermischten, halb düsteren, halb jubelnden Tonfall über die prophetische Aussage seines zyklischen Werks (die er allerdings, wieder dem klassizistischen Muster nahe, hier noch in gut artikulierten, begrifflichen Sätzen zusammenzufassen meinte). »[In einer zum Letzten und Äußersten !!] hingerissenen Einsamkeit [...] Muzot aber, auffordernder als alles, ließ nur die Leistung zu, den Absprung, senkrecht ins Offene, die Himmelfahrt der ganzen Erde in mir ...«²⁸ So ein paar Monate später; und obwohl Rilke in der Fortsetzung wieder die *Elegien* erwähnt, mag er bei dem Verfassen dieses prophetischen Auftrags zur einsamen

und unabschließbaren Errichtung einer kosmischen Unendlichkeit eher an die nachzyklischen Gedichte gedacht haben – hat er sich diesmal doch auch nicht in Form eines nachklassizistischen Spruchs, sondern vielmehr in der sibyllinischen Art des modern wiederbelebten Orphismus geäußert.

Die konkrete oder eben die »eigene« Bedeutung dieses leidenschaftlichen Glaubens läßt sich allerdings viel schwieriger erfassen, vor allem, weil Rilkes Begriffsschatz nicht nur konsequent, sondern auch diffus war. Am ehesten läßt sie an jene romantisch gefärbte Auffassung anschließen, wonach der Dichter (der »Hierophant«, so hat Shelley, der »Poëtische [sic!] Geist«, so Hölderlin, der »transzendente Arzt«, so hat Novalis ihn genannt) das privilegierte Wesen sei, der die Zeichen, die in den Kosmos göttlich hineingeschrieben worden sind, abzulesen, beziehungsweise nach diesen Zeichen die Gesetze und die Zusammenhänge des menschlichen Schicksals zu verkünden vermag. Ähnlich wie die drei modernen Dichter, die oben zum Vergleich angeführt worden sind, und die sich auch alle drei, jeweils in einer anders modernisierten Version, die Macht des Orpheus zugemessen haben, war Rilke Erbe dieser Tradition. Er hat sich aber die kollektiv-göttliche Ansicht (und sei es auch, daß sie nur ein streng beschränktes esoterisches Wissen umfassen sollte wie bei Nerval) nie zu eigen gemacht, vielmehr hat er seine primäre Erkenntnis von seiner eigenen, gottberaubten und kunstfeindlichen Zeit auch auf frühere Zeiten ausgedehnt. Er ließ einige Ausnahmen gelten: vielleicht die des Johannes der Offenbarungen, so wie er im Roman heraufbeschworen ist, und gewiß die Gedichte Hölderlins, der ihn zu der erleuchteten Kriegs-Gedichtreihe *Fünf Gesänge* und in ihr zu dem Satz »Endlich ein Gott« inspirierte (3/87). Er selbst hat aber jeweils hervorgehoben, daß sie Ausnahmen darstellen, zumal auch das der Reihe hinzugefügte sechste Gedicht *An Hölderlin* mit der Aussage anfängt: »Verweilung, auch am Vertrautesten nicht / ist uns gegeben.« (3/93); und sonst hat er die geschichtlich-übergeschichtliche Beschränkung der künstlerischen Schöpfung, erst recht seiner eigenen, stets mitempfunden. Um ein einziges Beispiel zu erwähnen: Im *Florenzer Tagebuch*, das gänzlich der Suche, besser, der Sehnsucht nach der Möglichkeit des Kunstwerks gewidmet ist, hat er in der Schönheit von Botticellis Gestalten auch Savonarolas »Krampf und Kampf«²⁹ entdeckt. Wenn er seinen poetischen Ausdruck, mit seinem Wort gesagt, überaus »eigenmächtig«³⁰, weder »offen« noch »geheim«, sondern »offen und geheim« halten wollte, dann weil er sich das herrschende schöpferische (Selbst-)Ideal »eigenmächtig« angeeignet hat. Er hat es weder gänzlich behauptet (um es dann zum Beispiel zu der spielerischen Eröffnung der Welt und ihrer unendlichen Simultaneitäten weiterzuleiten), noch gänzlich abgelehnt; sondern er hat es ebenso übertrieben behauptet wie hartnäckig abgelehnt, und bei jeder »Wendung« seiner Laufbahn diese Spannung neu wahrgenommen beziehungsweise neu erschaffen. Sein Ansatz läßt sich mit Kategorien der Stilgeschichte fassen: Rilke hat in seinem Ausdruck die dies- und jenseitigen Grenzen des (immerhin

überaus zeitlich geprägten) Ideals des allmächtig inspirierten, romantisch-symbolistischen Schöpfers überschreiten wollen. Rudolf Kassner, ein privilegierter Beobachter seiner Laufbahn, hat aber mit Schärfe den wahren, radikalen Grund seines Ansatzes erfaßt: »Rilke wollte aber mit der Dichtung eines: die Dichtung überwinden, darüber hinauskommen«³¹ – dies hat er über das Leben und das Werk geschrieben, die beide vor allem als Verwirklichungen der (beinahe) unmöglich gewordenen absoluten künstlerischen Schöpfung gelten sollten.

In diesem Ansatz hat Rilke eine rein individuelle, teils ekstatische, teils angezweifelte Version des Ideals der Kunst-Religion ausgebildet.³² Er hatte ein pathetisches Vertrauen zu der »Notwendigkeit [seines Weges]«,³³ das Substantiv »Weg« beherrscht ebenso das *Florenzer Tagebuch* wie viele Briefstellen, und es prägt kardinale Gedichte wie *Orpheus. Eurydike. Hermes, Die Zehnte Elegie* oder eines der *Sonette an Orpheus* (I/5). Indessen hat er zuweilen sarkastische Bilder dafür gefunden, daß sich ein Künstler (Rodin) auf seinem »so weit hinausgeworfene[n] Weg« »trist und verwirrend verlor«³⁴, ein anderer (Ibsen) hätte der »hoffnungslose[n] Hyperbel [seines Weges]« folgen sollen (II/783)³⁵, und ganz im Sinne dieses zweiten Bildes hat er über seinen eigenen Weg geschrieben, daß er »weiter und weiter ins Leere« führe, »den Stern nicht findend, von dem alles ausging«³⁶. Er hat sein dichterisches Ich mit narzifätischer Andacht bewahrt (wobei dieses Adjektiv für ihn gar nicht negativ konnotiert war), die psychoanalytische Behandlung hat er mit dem Argument abgelehnt, daß er sein »Aufgeräumtwerden« befürchte,³⁷ und die Monate und Jahre des Wartens auf die Rückkehr der großen Inspiration in Muzot als absolute Versenkung in sich selbst, als parthenogenetische Selbstverherrlichung durch das kommende Werk beschrieben: »Wenn ich in mein Gewissen schaue, sehe ich nur ein Gesetz, unerbittlich befehlend: mich in mich selbst einschließen und in einem Zuge diese Aufgabe beenden, die mir im Zentrum meines Herzens diktiert wurde. Ich gehorche.«³⁸ Auch die Formel wäre nicht übertrieben, daß er sich selbst als Verkörperung des Orpheus ansah, wie er dies »offen und geheim« erfaßt hat: »Wir sind nur Mund [...] / und sind dann Wesen, Wandlung und Gesicht.« (3/144) Indessen hat er wie kaum ein anderer Dichter darunter gelitten, daß dieses Orpheus-Ich unbeständig und weltlos da steht. »Zu sagen: I c h und damit eine Konstante zu meinen, in der das Körperliche selbstverständlich und fast unfühlbar sich unter sich auseinandergesetzt, sicher zu sein, diese Konstante einen einzigen Tag unkontrolliert und unzersetzt durchzubringen, sie über eine (selbst die günstigste Nacht) hinüberzuretten: das ist mir schon nun seit Jahren nicht mehr geglückt.«³⁹ Seinen Selbstsarkasmus hat er so weit getrieben, daß er ein paar Zeilen später noch hinzufügte, daß sich sein »Körper« »zum Affen des Geistigen machte«. In einem anderen Brief, den er auch in den Schweizer Jahren vor der großen Inspiration verfaßt hat, und wo am Anfang die Wörter »verlogen« und »Anschein« zu lesen sind, hat er seine ganze

schöpferische Konstellation und mithin heilige Wörter wie »Herz« und »Auftrag« in Frage gestellt: »[...] aber dabei müßt [sic!] ich immer deutlich machen können, daß *ichs* nicht bin, daß ich nicht aus dem eigenen Herzen dies alles aufzuwenden wüßte, daß ich's im Auftrag thue -, ja in wessen Auftrag?«⁴⁰

Später, während des Elends seiner Krankheit, ist er zu dem allerdüstersten In-Frage-Stellen gekommen, und er wollte es ausdrücklich nicht nur als seinen aktuellen körperlichen Zustand, sondern als Fortsetzung einer Erfahrung mitteilen, die er seit dem Pariser Aufenthalt von 1914 gekannt hat: »Ich bin wie eine leere Stelle, ich bin nicht, ich bin nicht einmal identisch mit meiner Noth [...]«⁴¹ Er wollte seiner Schöpfung den Wert von »Gesetz« und »Notwendigkeit« verleihen (so allgemeingültig, daß die Begriffe bereits in diesen wenigen Zitaten vorgekommen sind). Alle seine Gestalten sollten das Gesetz ihres Daseins der Welt aufzwingen, etwa nach dem Vorbild der Figur der anonymen Leiche mit den beiden Leichenwäschern in der nächtlichen Kammer: »Und einer ohne Namen / lag bar und reinlich da und gab Gesetze« (*Leichen-Wäsche*; 2/589), oder nach dem Vorbild der Konstellation mit dem Flug eines Balles: »Sein Bogen und, nun, seine Ruhe / befolgen dasselbe Gesetz.« (*Von diesen Kreuzen keins*; 3/172). Nicht anders, sondern, wenn möglich, in noch stärkerem Maß wollte er auch allen Geschehnissen seines Lebens denselben Wert verleihen. Um ein besonders einleuchtendes Beispiel zu erwähnen: In einem Brief, in dem er der Fürstin Thurn und Taxis (die bekanntlich seine Reise finanziell unterstützt hatte) über seine Spanien-Erfahrung berichtete, ging er nach der 4-5 Seiten langen Beschreibung der metaphysischen Landschaft (in die er auch die Motive von Greco und Duino miteinbezog) ohne die mindeste Änderung in Logik oder Ton des Textes zur Vorstellung der (damals kaum angefangenen) *Elegien* über und erklärte gleich: »Ich bin sicher, es formt sich da etwas Gesetzmäßiges [...]«⁴²

Indessen hat er schon in das *Florenzer Tagebuch* die Formel aufgezeichnet: »Im Werke des Genies ist das Gesetz das notwendige Zufällige.«⁴³ Seine Erkenntnis davon, daß in der (modernen) Welt Zufall und Gesetz eines sind, hat Rilke nicht mehr vergessen, und als er 1922 ein allgemeines Theorem für sein Spätwerk erarbeitete (*Der Brief des jungen Arbeiters*), wollte er in der ganzen schöpferischen Konstellation mit Orientierungspunkten wie »Gott«, »Maschine«, »Musik«, »Gedichte« wieder diesen Widerspruch bewahrheitet sehen. Im Zentrum seiner Überlegungen steht der Satz: »Irgendwo stößt die Willkür selber ans Gesetz.« (11/1122) Die frühe Vermutung aus der Florenzer Periode und der Satz aus dem Theorem, das in denselben Tagen verfaßt wurde wie die Zyklen, in denen das Lebenswerk zu seiner Vervollkommnung kommen sollte, besagen dasselbe. Besonders bezeichnend für Rilkes Werk aber ist, daß er in der Zeit zwischen diesen beiden Sätzen stets in lyrischen Zyklen dichtete, die bis in ihre einzelnen Vokale und Konsonanten jeweils äußerst gesetzmäßig wirken sollten, so eigenmächtig auch ihre Komposition erdacht worden ist. Einige außerzyklische Ge-

dichte und gewissermaßen auch der Roman mögen eine Ausnahme darstellen. In seiner autochthonen lyrischen Schöpfung hat Rilke aber erst in seinen nachzyklischen Gedichten die wahre Bedeutung seiner Idee verwirklicht, dann brachte er sie voll zur Geltung. Der Widerspruch zwischen Zufall und Gesetz und ihre letztendliche Einheit ist eines der wichtigsten Prinzipien ihrer Poetik. In einer Briefstelle hat er sogar eine sehr katachrestisch erdachte, und gerade deshalb einleuchtende Parabel für dieses, eigentlich bereits dem Absurden nahestehende Prinzip entworfen: »Man ist dort wie der Würfel im Becher: eine unbekannte Spielerhand schüttelt ihn zwar, und man stürzt aus ihm und bedeutet draußen, im Auffallen, viel oder wenig. Aber man wird, nachdem der Wurf vorüber ist, in den Becher zurückgeholt, und dort, innen, im Becher, *wie* man auch zu liegen kommt, bedeutet man alle Zahlen, alle seine Flächen. Und es kommt, im Innern des Bechers, kein Glück in Betracht und kein Mißgeschick, sondern das bloße Dasein, das Würfel-Sein [...]«⁴⁴ Ein paar Zeilen später hat er dies als »arabisches Dasein« bezeichnet, das »nur möglich listl, wenn man eben den *Stern Erde* bewohnt und den Weltraum athmet«, und noch ein paar Zeilen später stehen Wörter wie »Musik«, »Constellationen« [sic!] – deutlicher kann man nicht die quasi-philosophische Idee mit seiner Lyrik verbinden.

Kurz vor seinem Tod hat Rilke im Gedicht *Spiele* (3/269) das emblematische Objekt unmittelbar bedichtet. Das Gedicht erscheint als ein Sonett, das nach dem gegebenen Thema des *Würfels* und ganz entsprechend diesem Thema unter strenger Beachtung der Regeln der Gattung geschrieben worden ist. Indessen verhöhnt Rilke in ihm diese doppelt-eine Gesetzmäßigkeit: Indem er *spielerisch* den okkulten Glauben an das *spielerische* »Schicksal« bedichtet, läßt er den Würfel auf die nicht-existierende Fläche, auf die unberechenbare Zahl fallen; gerade aber durch diese »imaginäre« oder auch dem Absurden nahe Einheit vermochte er das Dasein zu bejahen: »Daß wir dem Fallen etwas unterschieben, / macht seinen Niederfall erst leserlich. / Glaub an den Tisch, so zeigt der Würfel: SIEBEN.«

Er hat das »Sein« oder das »*Da-Sein*« seiner schöpferischen Gestalten immer begrifflich wie emphatisch bestätigt. »Das Kunst-Ding *ist*«,⁴⁵ so lautet seine berühmte Formel aus den Jahren, als er sich auf die *Neuen Gedichte* vorbereitete; »du aber, du Uns-Sagender: du sei« (*Gesang der Frauen an den Dichter*; 2/495), so eine besonders explizite Zeile aus dem Doppelband (unter zahlreichen, da in jedem *neuen Gedicht* das künstlerisch erschaffen-verwandelte Sein behauptet ist);⁴⁶ und nach der Vollbringung dieser Werkgestalt hat Rilke seine ehemalige Formel in ergänzter Form wiederholt: »Ein Kunst Ding ist rücksichtslos und muß es sein«,⁴⁷ um zu erklären, daß er sich darüber klar war, was die Behauptung des Seins durch die Teleologie der Kunst-Religion bedeutete. (In Klammern bemerkt: In dieser Teleologie hat Rilke die Wahl seines Themas in der Tat manchmal bis zur provozierenden *Rücksichtslosigkeit* getrieben, den Aus-

satz, die Blindheit oder den grausamen Machtmißbrauch poetisiert, während er in seiner anhaltenden Bewunderung des (Liebes-)Schicksals der Frauen kein einziges wirkliches Liebesgedicht geschrieben hat.) Ähnlich lassen sich aber aus den im übrigen ganz anders vorgestellten Spätzyklen beziehungsweise aus den Selbstkommentaren Zeilen für dasselbe Grundprinzip anführen. »Hiersein ist herrlich«, liest man in der *Siebenten Elegie* (Z. 39), und nach dem Selbstkommentar: »Die *Elegien* stellen diese Norm des Daseins auf«⁴⁸; »Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung«, liest man in den *Sonetten an Orpheus* (II/13), und nach dem Selbstkommentar: »Und in einem doch immerhin allgemeinen Tag wird der bestimmte Moment, in dem das Vergängliche plötzlich zum *Sein*, gleichsam, bekehrt war, angerufen [...]«⁴⁹ In einem späteren Brief aus derselben Reihe steht auch das Syntagma von dem »unbeschreiblichen *Da-Sein* des Gedichts«.⁵⁰ Und auch noch mehr: Durch das dichterische Dasein wollte er ja immer nichts Minderes als das menschlich-irdische Dasein bestätigen. In diesem Sinne hat er eine negativ betonte oder gar dekadente Lektüre seiner Texte ausdrücklich abgelehnt. Am ausdrücklichsten hat er sich in den zwei Briefstellen geäußert, die er in der spürbaren Begeisterung über die ein paar Tage früher beendeten Spätzyklen verfaßt hat. »[...] keine Schwermütigkeit [...] Keine Absage, nicht wahr?! *keine Absage*; oh im Gegenteil, wieviel unendliche Zustimmung und immer noch Zustimmung zum *Da-Sein*.«⁵¹ So hat er einem Leser geschrieben, der in seinem konventionellen Denken nicht verstanden hat, daß Rilke den Tod gänzlich in seine Daseinsvorstellung miteinbezogen hat. Zehn Tage später hat er demselben Leser diesen »höheren« »Schwingungsgrad« seiner Schöpfungen noch einmal erklärt, und den »Bereich des Künstlerischen« als den rein zu behauptenden Bereich des metaphysischen Daseins hochgepriesen: »[...] dort wird ja dann auch (in der Hingerissenheit einiger Liebender oder Heiliger *aller Zeiten* und *aller Religionen*) Absage und Ausfüllung identisch. Wo das Unendliche *ganz* eintritt (sei es als Minus oder Plus), fällt das Vorzeichen weg, das, ach, so menschliche, als der vollendete Weg, der nun gegangen ist, – und was bleibt, ist das Angekommensein, *das Sein*.«⁵²

Indessen hat er bereits seine lange geführten Meditationen über das Werk Rodins, großes Vorbild seiner Jugendjahre, durch die (eingangs bereits angeführte) Erkenntnis von der »Tragik dieses Werkes« abgeschlossen: »Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres.« (*Auguste Rodin. Ein Vortrag*; 9/240) Ebenso in denselben Jugendjahren, als er das Substantiv »Werk« und das Syntagma das »*große Werk*« am liebsten kursiv geschrieben hat, hat er die Idee erwogen, ob die künstlerische Größe in der Moderne nicht notwendig zur Gestaltung von Fragmenten hinführe. Er hat sie bereits in der Porträt-Serie über die Worpsweder Künstler formuliert und in dem *Rodin-Essay* aus demselben Jahr 1902 in paradoxaler Verschärfung wiederholt: »Etwas Fragmentarisches geht durch das ganze Bild, und ein Fragment ist es, das

seinen besten Wert ausmacht.« (9/59) »So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts Notwendiges. Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzen.« (9/163) Das Ars-poetica-Gedicht *Archaischer Torso Apollos* läßt sich auch als eine weitere Entwicklung dieser These lesen, wonach gerade in der Verwandlung des verstümmelten Körpers das ganze Licht-Wesen des Apollo da »ist.«⁵³ Den *Malte*-Roman wollte Rilke dann noch radikaler als substantiell ungeschlossene Gestalt deuten lassen: »Es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges. Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müßte sich begnügen. Das ist künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschlich ist es möglich.«⁵⁴ Aus den Jahren des Krieges ist er dann mit der Erfahrung herausgekommen, daß sein eigenes integeres Ich zersetzt, etwa zu einer »Scherbe im Dasein« »aus trübere[n] Thon«⁵⁵ umgeändert werden könnte, und selbst in weniger bedrückten Augenblicken konnte er nur darauf hoffen, daß »Dasein und Leistung vielleicht doch, über die Abgründe und Abstürze hinüber, fortsetzbar sein möchten.«⁵⁶ So ist es nur logisch und konsequent, daß Rilke nach der Hervorbringung mehrerer zyklischer Kompositionen, besser: mehrerer poetischer Systeme, jenseits dieser Systeme immer mehr unverkennbar zum Fragment hin komponierte Gedichte verfaßt hat.

Er hat in allen Etappen und Gestalten des Lebenswerks den quasi-biblischen, welt schöpferischen Ruf seines poetischen Worts verkündet, dies ist sein bleibendes Prinzip. Nicht von ungefähr hat er die Idee irgendeiner Vereinigung der Kunstarten, gegebenenfalls die Vertonung oder die Illustration seiner Gedichte mehrmals vehement abgelehnt. Seine Ablehnung mag erstaunlich wirken, zumal er mehrere Essays beziehungsweise andere Texte über bildende Künstler, später über die Musik verfaßt hat (von denen einige der Ekphrasis nahe stehen könnten) und sich in seinem eigenen Schaffen nachweislich durch die Prinzipien beeinflussen ließ, die er in diesen Schriften ausgelegt hat. Um so signifikanter ist es, daß er, der selbst seine Privatbriefe für die Nachwelt geschrieben hat, dazu bereit war, von seinen offensichtlich als Essay komponierten *Briefen über Cézanne* Abstand zu nehmen:⁵⁷ Er hielt über alles den eigenen Ruf des poetischen Worts. »Worte wie Statuen und Säulen wie Säulenreihen!«⁵⁸ So lautet seine oft angeführte Formel für die »Gotik« der »plastischen Sprache« aus den Jahren der Suche nach der Figur der *Neuen Gedichten*. Und als ob Rilke befürchtet hätte, daß man sie als Leitsatz einer *impassibilité*-Darstellung lesen könnte, hat er einen Monat später mit demselben Schlüsselterminus seine Version von dem biblischen Grundsatz verfaßt, nach dem Gott beziehungsweise Gottes Schöpfung und das Wort eines sind: »Denn das Wort muß Mensch werden.«⁵⁹ In der Periode dann, als Rilke seine Schöpfungsgestalten jeglicher, auch geistig bestimmter Anschaulichkeit zu entheben suchte, hat er denselben Auftrag nach dem Vorbild von Orpheus bestimmt. Seine Formel wirkt wie ein apokrypher vorsokratischer

Satz, Rilke hat aber damit seine eigenen gegenwärtigen und zukünftigen, immer kühner erdachten Schöpfungskonstellationen verkündet: »Felsen zum Dastehn bringen.«⁶⁰ Bald darauf (es ist eigens zu betonen: noch vor dem Weltkrieg) ist das Gedicht entstanden, das Rilke als *Wendung* (3/82) betitelt hat; eines der Bilder dieses Gedichts soll die Türme-erhebende / Türme-zertrümmernde Allmacht des Worts vergegenwärtigen: »Türme schaute er so, / daß sie erschranken«. Immer in derselben Periode (nur ein paar Monaten früher) hat er sich auch dazu angeregt gefühlt, ein regelrechtes Glaubensbekenntnis zum poetischen Wort selbst abzulegen. Er wollte sein ganzes Leben wie sein ganzes Werk, sein ganzes »Dasein« als Suche nach Worten, und vielleicht nach einem einzigen »Wort« verstehen – ihnen, beziehungsweise ihm, diesem einzigen Wort hat er hier unmißverständlich die erlösende Funktion in der Welt der Kunst-Religion zugemessen: »Ich muß gestehen, es sind alle diese unerhörten Verhältnisse, die mir, hier zu sein, bei allem Schmerz, köstlich machen –, und je weiter ich lebe, desto nötiger scheint es mir, auszuhalten, das ganze Diktat des Daseins bis zum Schluß, nachzuschreiben; denn es möchte sein, daß erst der letzte Satz jenes kleine, vielleicht unscheinbare Wort enthält, durch welches alles mühsam Erlernte und Unbegriffene sich gegen einen herrlichen Sinn hinüberkehrt. Und wer weiß, ob wir nicht in jenseitigen Verhältnissen irgendwie davon abhängen, daß wir hier zu *dem* Ende gekommen sind, das uns nun einmal bereitet war.«⁶¹

Indessen hat er schon in dem Erzählungsband *Geschichten vom lieben Gott* von 1900/1904 mit aphoristischer Schärfe erkannt, daß ein Wort weit entfernt davon sei, eine Quasi-Erlösung zu bringen, ja daß es nicht einmal ganz richtig sein könne, und noch schärfer formuliert: daß bei einem Wort nicht der »herrliche Sinn« »nötig« oder »notwendig« sei, sondern sein Scheitern daran: »Die Dinge, die wir erleben, lassen sich oft nicht ausdrücken, und wer sie dennoch erzählt, muß notwendig Fehler begehen.« (7/393) In der späten Periode dann, als er zunehmend rein demiurgische Wort-Konstellationen hervorgebracht hat, hat er auch zunehmend radikaler jenen Aspekt zur Erscheinung gebracht, den man am besten (nach seinem Syntagma: »Rückseite der Götter«)⁶² mit »Rückseite« der Wörter bezeichnen kann. Bereits in dem *Puppen*-Essay aus dem Jahr 1914 steht das ungeheuer starke Syntagma »überlebensgroßes Schweigen« (11/1069), hier allerdings noch in bezug auf eine bildhauerische Schöpfung. Nicht ganz zwei Monate, nachdem er das orphisch-eigene Syntagma über seinen felsenerhebenden Auftrag verfaßt hat, hat ihn die Lektüre von Gides Roman *Les caves du Vatican* zu dem Syntagma angeregt: »ein Gespenst aus Worten«;⁶³ und einige Monate später hat die Erfahrung der Kriegswelt ihn zu einer weiteren Version derselben Umkehrung zum Negativen angeregt: »[...] diese flackernde Welt, in die man keinen Gegenstand, ja kein Wort stellen kann, ohne es die unruhigsten Schatten wirft [...]«⁶⁴

Im November desselben Kriegsjahres 1915 hat Rilke zwei Gedichte verfaßt, in denen das jeweilige »geheimle« wie »ausgeschriebenele« »Wort« den »Schatten«

seines eigenen zersetzten und verschwundenen Daseins wirft. In dem ersten Gedicht *Der Tod* (3/103) ist die unaneigenbar-verheerende, *absurde* Substanz des Titelbegriffs zunächst in einer Metapher (»ein bläulicher Absud«), dann in dem zersetzten Schrift-Körper selbst verbildlicht: »*Hoff-nung*«. Und in dem zweiten Gedicht *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108) enthüllt sich die Wahrheit, indem die Worte Gottes, das heißt er selbst in dem apokalyptischen Schweigen einer doppelten Reihe von Strichzeichen verschwinden. In seinen Meditationen vor und nach den späten Zyklen ist er mehrmals auf diese Korrelation zwischen der Schöpfung der Worte aus dem Schweigen und der Schöpfung des Schweigens aus den Worten zurückgekommen. Nach einer Formel könnte dem »reine[n] Schweigen der Liebe« »eine Sprache aus Wort-Kernen« entsprechen;⁶⁵ und gemäß einer anderen Formel habe er in diesen Jahren nach Worten gesucht, die »kaum noch Wort, ein Raum voll Bedeutung im Dunkel des Mundes«⁶⁶ sind. Sein gleichwie anachronistisch wirkendes Glaubensbekenntnis zu der Suche nach dem einzigen letzten Wort der poetischen Erlösung erhielt auch einen sonderbaren, ebenso verstärkten wie vernichteten Sinn; denn das letzte Wort des Werks ist das Substantiv »Verzicht« beziehungsweise der Akt des »Verzichts« auf die poetische Schöpfung, das Ausbrennen der Lyrik (»wie im Geiste brannte, ich brenne«, »des Leidens wirre Scheiterhaufen«, »ich in Lohe«), nach dem nichts anderes als eine in falschen Zeilen angeordnete Aufzeichnung in Prosa folgen kann, die den Dichter selbst »erstaunte« (*Komm du, du letzter, den ich anerkenne*) (3/511).⁶⁷ Der verwunderte Satz von Lou Andreas-Salomé: »Du [bist] der symbolischste Mensch«, ist »gewißlich und wahr« gerade aber, weil Rilke die jeweiligen »letzte[n] Dinge«⁶⁸ stets auch als *a limine* fragmentarisch-verfehlte, als *zu überwindende* (um wieder Kassners Wort anzuführen) erfahren und ausgelegt, weil er sie in der steten Antinomie von »äußerster« Vollkommenheit und »äußerster« Brüchigkeit *überstanden* hat (um das legendäre, unbestimmbare Verb aus dem *Requiem für Wolf Graf von Kalkreuth* anzuführen; 2/664).

So auch das eigene Lebens-Werk, besser: so *vor allem* das eigene Lebens-Werk. »Sie, die verkörperte Dichtung«: durch diese Anrede hat Marina Zwetajewa ihren ersten Brief an Rilke eingeleitet, und in ihrem nächsten Brief hat sie über die »Topographie der Seele« geschrieben.⁶⁹ Mit ihren überschwenglichen Ausdrücken hat sie genau das wahrgenommen, was Rilke immer erzielen wollte: Im schmerzlichen Wissen darum, daß das moderne Zeitalter besonders seit 1914 (aber nach einer überaus bedenklichen Briefstelle unter mehreren ähnlichen: seit dem 14. Jahrhundert, als die Cholera-Epidemie noch den »Große[n] Tod« erwirkte)⁷⁰ entschieden dagegen ist, wollte er alle wichtigen Stationen seiner Biographie, wie etwa Florenz – Moskau – Paris – Karnak – Duino – Toledo – Muzot als emblematische Orte eines, seines dennoch verwirklichten absoluten poetischen Daseins der Welt aufprägen. Indessen bezeugt die Vielheit seiner idealen Orte, daß es keinen idealen Ort (mehr) gab und mithin kein absolutes poetisches Dasein (wie

hingegen für Hölderlin das »selige Griechenland« der Ort war, wo »der Mensch« »dichterisch wohnet«) (*Brot und Wein, In lieblicher Bläue*).⁷¹ Um sein Gedicht über das emblematisch-königliche Dasein anzuführen: »obwohl« den Königen gegeben ist, sich in der Welt zu verewigen: »ihr Druck wie der der Siegelringe / sich weiterbildet in das weiche Land«, soll doch am Ende ihr völliges Verschwinden beklagt werden: »Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht« (*Klage um Jonathan*; 2/562). Emblematisch ist seine Biographie in diesem Sinne durch seine stetige Wanderung zwischen verschiedenen, zuweilen einsam-ekstatischen Entdeckungs-orten seines Daseins; bekanntlich hatte er mehr als hundert Anschriften gehabt, und er hat auch sein poetisches Dasein wiederholt in dieser stets vollbrachten und zugleich stets weitergeführten Wanderung bestimmt. »Es ist ein Gebrechen meiner Natur, alle Hinwege zu vergessen, ja sogar alle Ankünfte, bis auf die jeweilig letzte Ankunft, von der allein ich dann zu reden vermag. Kommt das vielleicht, weil ich soviele Ziele erfliege! sic, mit dieser überaus eigenen Wortbildung! oder mit verbundenen Augen gehend erreiche, sodaß mit dem Ende desselben nicht zugleich der Weg mir gegeben ist?«⁷² So in einem frühen Brief; und ungefähr 20 Jahre später ist er zu dem Aphorismus gekommen: »Wer weiß, wer ich bin? ich! sic! wandle und wandle mich.«⁷³

So über sich selbst der Dichter, über den (mit Bewunderung oder mit Irritation gleichwohl) oft gesagt worden ist, daß er ein anachronistisch-fiktives, mit seinem Adjektiv gesagt, ein »imaginäres« (gemeint ist: ein nirgendwo und nie verwirklichtbares) Imago sich selbst wie der Welt aufgezwungen hat und über den auch oft gesagt worden ist, daß er ein einziges Gedicht immer neu geschrieben habe. Diese Sätze des gemeinen Urteils und der Satz der aphoristischen Selbstbestimmung (die er, dies sei auch bemerkt, in Muzot hervorgebracht hat, wo er wiederholt monatenlang doch in einer beinahe »imaginären« Einsamkeit lebte, die manche seiner Besucher wahrhaftig erschreckt hat) sollen aber keineswegs als einander gegenübergestellt verstanden werden. In ihrer komplementären Antinomik hat Rilke es vermocht, ein poetisches »Leben« zu verwirklichen, das er als »Draußensein« begriffen hat – dieses an sich antinomische Wort beziehungsweise diese Wortpaarung steht in dem noch lyrisch verfaßten Teil des bereits angeführten letzten Gedichts (*Komm du, du letzter, den ich anerkenne*; 3/511).

Seinen Satz über sein eigenes stetes *Wandeln* (mit der vierfachen Wiederholung der ersten Person in ihm) hat Rilke eigentlich zur Bestimmung jener »Gestalt« verfaßt, die er »draußen! hier auch!, gültiger und dauernder baulte!«⁷⁴ – in seinen vielen Schriften, deren Bereich von persönlichen Bekenntnissen bis zu objektivierten oder auch entobjektivierten Konstellationen reicht, könnte man kaum einen anderen, ähnlichen konzisen (gemeint ist: »offen-!gleichen«) Ausdruck für die Wesensidentität von Leben und Werk finden. Kein ganzes Jahr davor hat er die beiden Spätzyklen vollbracht. Gleich am Tage der Vollbringung

der *Duineser Elegien* hat er in zwei Briefen jubelnd verkündet, daß sie »Zehn« sind, und in einem viel späteren Brief mit Emphase sogar darauf bestanden, daß die beiden Zyklen »von der gleichen Essenz erfüllt« sind.⁷⁵ Seine Behauptung und auch seine Emphase waren berechtigt. Das Werk hat immer durch seinen ungemein organischen Charakter beeindruckt, manchmal hat man auch (obwohl oder weil es so schwach anfang) Rilkes beliebtes und stetiges »Baum«-Motiv zum Vergleich herangezogen. Spätestens von dem *Stunden-Buch* an hat Rilke sein Werk in einer Anreihung von zur Vollkommenheit gebrachten poetischen Systemen aufgebaut, und von den *Neuen Gedichten* an sollte jede einzelne Gestalt eine totale Welt vergegenwärtigen. In dem überschwenglichen Ton gefaßt, zu dem Rilke oft neigte (diesmal aus Anlaß eines Gemäldes einer dilettierenden Gräfin, die aber auch Adressatin seiner wichtigen Selbstdeutungen war): »Denken Sie an den ›Schlafenden Baum‹ [...] wie haben Sie da [...] immerfort *beides* in der Welt erkannt und bejaht. [...] Alle die scheinbaren Gegenteile, die irgendwo in einem Punkt zusammenkommen; die an einer Stelle die Hymne ihrer Hochzeit singen – und diese Stelle ist – vor der Hand – unser Herz!«⁷⁶

Indessen kann man nicht verkennen, daß die grundlegende Vorstellung der verschiedenen, teils synchron, teils diachron entstandenen Systeme divergent bis widersprüchlich ist. Greifen wir das Beispiel der Jahre 1903/1904 auf. Damals war Rilke noch im Begriff, die 1899 angefangene dreiteilige Komposition des *Stunden-Buchs* zu vollenden (die gänzlich auf das Prinzip des sakrosankten allegorischen Zeichens und seiner italienisch gefärbten, göttlich-künstlerischen Welterschöpfung aufgebaut ist); er war dabei, die zweite Ausgabe des Erzählungsbandes *Geschichten vom lieben Gott* vorzubereiten (der Band besteht aus dreizehn Parabeln, die alle das Prinzip der eigenmächtig-zufälligen Zeichen Gottes und seiner russisch gefärbten Welterschöpfung exemplifizieren); er hat viele Gedichte zur vierteiligen Komposition vom *Buch der Bilder* hervorgebracht (das mit jedem Teil deutlicher in Richtung einer individuellen, stellenweise grotesken Allegorik verschoben wurde); er hat die Briefreihe an Lou Andreas-Salomé verfaßt (in der er durch lange Meditationen das Ideal des »Kunst-Dingls«, das heißt des neuen Gedichts klar artikuliert hat); und er hat damals vier Gedichte, darunter zwei legendäre, *Der Panther* und *Orpheus. Eurydiké. Hermes* verfaßt, die er erst 1907, im ersten Teil der *Neuen Gedichte* veröffentlichte (der Doppelband ist auf das Prinzip der Aufhebung oder eben »Verwandlung« jeglicher Allegorik zur Selbsttranszendenz des Seienden aufgebaut). Es muß auch noch hinzugefügt werden, daß er 1904 und genau in Rom, also gleichzeitig mit dem Verfassen des *Orpheus. Eurydiké. Hermes*-Gedichts, die ersten Entwürfe zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* aufs Papier gebracht hat. Das Schöpfungsprinzip der *Neuen Gedichte* und das Schöpfungsprinzip des Romans sind aber nicht nur divergent, sondern thetisch konträr: Das erste behauptet das abgeschlossene Sein durch jede einzelne, künstlerisch erschaffene »bis zum Rande volllel Figur« (*Kindheit*;

2/511), das zweite bezeichnet das unabgeschlossene Nichts durch alle entleerten Menschen- wie Erzählungsfiguren, die »weder Seiende, noch Schauspieler« (11/921) sind, genau gesagt: nicht-sind. Ebenso könnte man aber das Jahr 1922 herausgreifen, als Rilke den Aphorismus über sein stets wandelnd sich wandelndes Ich verfaßt hat. Er stand jenseits der Vollbringung der zwei-einen Komposition der beiden Spätzyklen (deren *essentielle* Zusammengehörigkeit keineswegs naheliegend ist); und in den folgenden Jahren hat er einerseits die leichten Harmoniegestalten der französischsprachigen Lyrik gedichtet, andererseits aufgrund des Prinzips der Musik zunehmend abstrakt-offene Wort-Konstellationen hervorgebracht⁷⁷ – bis zu dem letzten Wort des »Verzicht[s]«.

Rilke hat jede poetische Gestalt und letzten Endes die Gestalt der Poesie selbst stetig zu ihrer Vollkommenheit hin komponiert; dies hat aber für ihn auch so vieles bedeutet, daß er sie jeweils zu ihrer Unvollkommenheit, zu ihrer Alternative, zu ihrer »Bruchstelle« und »Rückseite«, mit noch stärkeren Worten, zu ihrem »Hohl«-«Negativ»⁷⁸ hin komponiert hat. In einer Briefstelle, wo er anscheinend über den Weg seiner Tochter, vielmehr aber über die Inspiration seiner eigenen (biographischen wie schöpferischen) Person meditierte, hat er diesen doppelt-einen Ansatz als allgemeingültiges Gesetz gefaßt: »(denn ich kam schließlich doch nur aus der Klausur [...]) und wenn, was da gebrochen wird, auch nur Strahlen sind [...] es kommt eben dann doch das verhängnisvolle Moment, da man die neue gebrochene Richtung über das fremde Medium hinaus verlängert.«⁷⁹ So versteht man, weshalb Rilke, der selbst in den trockenen Perioden seiner Inspiration nur schreibend leben konnte (wenn nichts anderes, dann hat er Briefe geschrieben, zur Not denselben Brief in mehreren Exemplaren an verschiedene Adressaten kopiert) und alle seine Texte von ziemlich früh an als poetische Schöpfungen im Hinblick auf die Nachwelt hervorgebracht hat, dennoch sehr sensibel Rimbauds Bruch mit der Dichtung wahrgenommen hat: »Oder Rimbaud: / Einmal mit dem ungestümen Herzen an der Sprache rütteln, daß sie göttlich »unbrauchbar« werde für einen Augenblick – und dann fortgehen, nicht zurückschaun, Kaufmann sein.«⁸⁰ Diesen Gedanken hat er 1921, inmitten einer ziemlich unfruchtbaren Periode und innerhalb einer Reihe ähnlicher Meditationen über die dichterische Arbeit aufgezeichnet, über die Reihe hat er den Titel *Das Testament* gesetzt. Im Oktober 1925 aber, als er vage fühlen mußte, daß er wirklich bereits vom Tode gezeichnet war, hat er zweimal in eine Art orphischer Urworte das schöpferische *Daimon* seines Lebens-Werks gefaßt: »[...] und Anfang glänzt / an allen Bruchstelln unseren Mißlingens [...]« (*Jetzt wäre es Zeit*; 3/185) und »Das Tötliche [sic!] hat immer mitgedichtet: / Nur darum war der Sang so unerhört.« (*Briefwechsel mit Erika Mitterer*; 3/315)⁸¹

»Äußerst« ist Rilkes Schöpfung, um sie mit einem modischen Kategorienpaar zu begreifen, weder durch seine konstruktiven Aspekte (die ihn etwa neben George oder Hofmannsthal, als Gesetzgeber der symbolistischen-neuklassizistischen Strö-

mung gelten ließen), noch durch seine dekonstruktiven Aspekte (die ihn als einen der Propheten der Avantgarde und der Postmoderne gelten ließen) – sondern durch die stete Konfrontation und Einheit der beiden. So hat er aber Gestalten und letzten Endes eine Gestalt erschaffen, die bis heute und vielleicht erst recht heute eine Herausforderung bedeutet.⁸²

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz stellt eine für die Zeitschrift überarbeitete Version des ersten Kapitels meines Buchs dar, das unlängst erschienen ist: »*Zu den Engeln (lernend) übergehen*«: *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005. Hier spreche ich meinen aufrichtigen Dank dem Verlag aus, der diesem Nachdruck zugestimmt hat. – Rilkes Werke werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel, Frankfurt/Main 1976. Die jeweiligen Stellen werden mit Band- und Seitenangabe im Text selbst angegeben. Um Mißverständnisse zu vermeiden, werden die Gedichte aus dem zweiteiligen Zyklus *Sonette an Orpheus* mit römischer Ziffer für den Teil angegeben.
- 2 Gottfried Benn: *Figuren. Rilke*, in: Benn: *Das Hauptwerk, IV: Vermischte Schriften*, Wiesbaden und München, S. 196.
- 3 Das Zitat steht auf dem Umschlag der dreibändigen Auswahl: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Frankfurt/Main 1987.
- 4 Jaime Ferrero Alemparte: *Espana in Rilke*, Madrid 1966, S. 18.
- 5 Angespielt wird auf Novalis' Aphorismus: »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.« In: Novalis: *Werke*, München 1981, S. 323. »Schwer«, »Schwere« sind wichtige Termini von Rilkes Lyrik, besonders in der späten Periode.
- 6 Brief vom 20. Februar 1914, in: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/Main 1979, S. 316. (Das Wort »Blütenstaub« zitiert Rilke bekanntlich von Novalis.)
- 7 Brief vom 12. April 1923 an Clara Rilke, zitiert nach Siegfried Mandel: *Rilkes Readings and Impressions from Buber to Alfred Schuler*, in: *Modern Austrian Literature*, 15(1982), S. 266.
- 8 Brief vom 1. Juni 1923, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt/Main 1985, S. 67.
- 9 Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz, in: Rilke, *Briefe*, Bd. 3, S. 899.
- 10 Gérard de Nerval: *Lettre à Alexandre Dumas*, in: *Œuvres*, Paris 1960, Bd. 1, S. 158 f. »Memorabilia« ist nicht Titel eines Werks, sondern Swedenborg hat seine Visionen so bezeichnet. (»Sie sind nicht viel dunkler als Hegels Metaphysik oder die »Mémorables« von Swedenborg, und sie würden auch ihren Charme durch jegliche Erklärung einbüßen, wenn eine Erklärung überhaupt möglich wäre – geben Sie zumindest das Verdienst des Ausdrucks zu.«)
- 11 *El Desdichado*, in: Ebd. S. 3.
- 12 Stéphane Mallarmé: *Sur l'évolution littéraire*, in: *Œuvres*, Paris 1946, S. 869. (»Ein Objekt zu nennen, heißt, drei Viertel des Vergnügens an einem Gedicht zu vernichten, das darin besteht, daß man es nach und nach entdeckt: ahnen lassen, das ist der Traum.«)

- 13 *L'Après-midi d'un faune*, in: Ebd., S. 50 (»perpétuer«, »Réfléchissons«).
- 14 »Fantôme qu'à ce lieu ce pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.« (*Le vivace, le vierge et le bel aujourd'hui*), ebd., S. 68. Der homophone Reim ist unübersetzbar.
- 15 Die einzigen diesbezüglichen, richtigen aber unzureichenden Analysen hat Naomi Ritter (später: Naomi Segal) in der Interpretation der *Fünften Elegie* dargelegt: *Apollinaire and Rilke: The Saltimbanque as Savior*, in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 30(1981), S. 7–20, und *Elegy Five*, in: Roger Paulin, Peter Hutchinson (Hg.): *Rilkes ›Duinos Elegies‹. Cambridge Readings*, London 1996.
- 16 Apollinaire: *Œuvres en prose complètes II.*, Paris 1991, S. 949. (»Aber das Neue gibt es wohl, auch wenn es kein Fortschritt ist. Es ist in der Überraschung. Und der neue Geist ist auch in der Überraschung. Es ist das Lebendigste, das Neueste in ihm. *Die Überraschung ist die große Triebfeder für das Neue*. Der neue Geist unterscheidet sich von allen vorigen künstlerischen und literarischen Bewegungen durch die Überraschung, durch den bedeutenden Ort, den er der Überraschung zugemessen hat.«).
- 17 »faux«, »autre« sind stete Schlüsseltermini seiner Gedichte und seiner theoretischen Schriften.
- 18 Apollinaire: *Œuvres poétiques*, Paris 1965, S. 44. Die deutsche Übersetzung ist von Johannes Hübner.
- 19 Für das Syntagma siehe seinen Vortrag *L'Esprit nouveau*, in: *Œuvres II*, S. 952. Man kann bekanntlich manche Bilder und Strophen aus seiner Lyrik anführen, die surrealistisch wirken. Der Terminus selbst steht unter anderem in seinem Aufsatz *Henry Céard*, ebd. S. 1063.
- 20 Dieser Hinweis ist keineswegs bloß assoziativ, zumal der junge Beckett Rilke einen scharfsichtigen Aufsatz gewidmet hat, Samuel Beckett: *Poems. By Rainer Maria Rilke*, in: *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London 1983, S. 66 f. Der zentrale Satz lautet: »So one feels it to be with Rilke, always popping up for the gulp of disgust that will rehabilitate the *Ichgott*, recruit him for the privacies of that divinity – until the next time.« Um so wichtiger ist es, daß er diesen kurzen Aufsatz, in dem er eine Gedichtauswahl behandelt, doch mit zwei anerkennenden Sätzen über den *Malte*-Roman angefangen hat.
- 21 Zur Bedeutung dieses Terminus in seinem poetischen Denken, siehe Peter Por: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes ›Neuen Gedichten‹*, Heidelberg 1997, S. 120–124.
- 22 Gérard de Nerval: *Promenades et souvenirs*, in: *Œuvres*, Bd. 1, S. 136. (»Ich habe gleichzeitig Italienisch, Griechisch und Latein, Deutsch, Arabisch und Persisch gelernt.«)
- 23 Brief vom 14. Mai 1867 an Henri Cazalis, in: Stéphane Mallarmé: *Correspondance complète 1862–1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872–1898*, Paris 1995, S. 343. (»Ich teile Dir mit, daß ich nun unpersönlich bin, und nicht mehr Stéphane, den Du gekannt hast, sondern eine Fähigkeit des spirituellen Universums sich zu sehen und sich zu entwickeln durch mich, durch das, was ich gewesen bin.«).
- 24 Apollinaire: *L'Esprit nouveau*, in: *Œuvres en prose*, II, S. 945. (»Die Dichter sind Dirigenten eines Orchesters von einer unerhörten Weite, sie haben zur Verfügung: die ganze Welt, ihr Gemurmel (oder ihre Unruhe), und ihre Erscheinungen, den Gedanken und die menschliche Sprache, den Gesang, den Tanz, alle Künste und alle Opfer, mehr Trugbilder noch als die, die Morgane auf dem Berg Gibel erscheinen ließ, um das gesehene und gehörte Buch der Zukunft zu komponieren.«).
- 25 Brief vom 23. April 1903 an Franz Xaver Kappus, in: *Briefe*, Bd. 1, S. 50. (Diese Reihe ist später als *Briefe an einen jungen Dichter* bekannt geworden.)

- 26 Brief vom 23. Dezember 1903 an denselben, in: Ebd., S. 64.
- 27 Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 899.
- 28 Brief vom 17. Mai 1926, Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa: *Ein Gespräch in Briefen*, hg. von Konstantin M. Asadowski, Frankfurt/Main–Leipzig 1993, S. 63.
- 29 Rainer Maria Rilke: *Das Florenzer Tagebuch, Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt/Main 1973, S. 88.
- 30 S. im Frühwerk u. a. 1/254, 7/303, weiter den Begriff »Willkür« im *Florenzer Tagebuch, Tagebücher*, S. 34. Dieser zweite wird auch im Zentrum des kardinalen Aufsatzes des Spätwerks stehen: *Der Brief des jungen Arbeiters* (11/1122).
- 31 Der Satz steht in Rudolf Kassners Einleitung zum Band Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, Zürich 1951, S. XXXVI.
- 32 Für die Hegelschen Ursprünge dieses Ideals siehe die außergewöhnlichen Essays von Erich Heller: *Nirgends wird Welt sein. Versuch über Rilke*, Frankfurt/Main 1975.
- 33 Brief vom 9. März 1905, in: Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Ellen Key*, hg. von Theodore Fiedler, Frankfurt/Main–Leipzig 1993, S. 147.
- 34 Brief vom 3. September 1908 an Clara Rilke, in: *Briefe*, Bd. 1, S. 227.
- 35 Für die Bedeutung des sonderbaren Terminus »Hyperbel« in der modernen Lyrik siehe Peter Por: *Voies hyperboliques. Figures de la création poétique des Lumières à la modernité*, Paris 2003, S. 80 f., 207 ff. Für seine Bedeutung im Roman siehe Peter Por: »Hyperbel [des] Weges« und »Inschrift [des] Daseins«: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Colloquia Germanica*, 31(1998)2.
- 36 Brief vom 16. Januar 1912, in: Rilke und Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, S. 107.
- 37 Brief vom 20. Januar 1912, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 250.
- 38 Brief o. D. [vom Ende Juli 1921] an ein junges Mädchen, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936, S. 15.
- 39 Brief vom 4. Juli, 1914, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 345.
- 40 Brief vom 3. Januar 1920, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly Volkart*, im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Frankfurt/Main 1977, S. 82.
- 41 Brief vom 12. November 1925, ebda. S. 1074.
- 42 Brief vom 13. November 1912, in: Rilke und Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, S. 229.
- 43 Rilke: *Tagebücher*, S. 51.
- 44 Brief vom 2. April 1924, in: Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly Volkart*, S. 990.
- 45 Brief vom 8. August 1903, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 95.
- 46 Diese Auffassung des Doppelbandes lege ich in meinem Buch *Die orphische Figur* aus.
- 47 Brief vom 27. Januar 1909, in: Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Schaffenberg, Frankfurt/Main–Leipzig 1995, S. 154. Aber: der Gedanke, auch das zentrale Wort («Rücksichtslosigkeit») kommt bereits in seinem Aufsatz *Moderne russische Kunststrebungen* von 1902 vor (10/614).
- 48 Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 899.
- 49 Brief vom 12. April 1922, in: Rilke: *Briefe an Gräfin Sizzo*, S. 36.
- 50 In: Ebd., S. 67.
- 51 Brief vom 13. März 1922 an Rudolf Bodländer, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 763.
- 52 Brief vom 23. März 1922 an denselben, ebd., S. 780.
- 53 Brief vom 8. August 1903, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 95.
- 54 Brief vom 11. April 1910 an Gräfin Manon zu Solms-Laubach, zitiert nach Hartmut Engelhardt (Hg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilke »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*, Frankfurt/Main 1977, S. 82.

- 55 Brief vom 6. Januar 1920, in: Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly Volkart*, S. 86.
- 56 Brief vom 20. November 1920, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin*, Frankfurt/Main 1973, S. 313.
- 57 Brief vom 2. Februar 1921 an Joachim von Winterfeldt-Menkin, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937, S. 375. Ein wenig später hat er endgültig erklärt: »Wir sind vor der Aufgabe gestellt, uns reinlich zu entscheiden, jeder zu *einer*, seiner Ausdrucksform, und dieser, in *einem* Fache beschlossenen Gestaltung wird jedes Zuhülfekommen anderer Künste schwächend und gefährlich.« Brief vom 12. März 1921 an Gräfin Maria Vittoria Attems, ebd., S. 384.
- 58 Brief vom 12. Mai 1904, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 161.
- 59 Brief vom 24. Juli 1904 an Clara Rilke, zitiert nach Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*, Berlin 1975, S. 289.
- 60 Brief vom 5. Februar 1914, in: Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Benvenuta* [Magda von Hattinberg], Esslingen 1954, S. 31.
- 61 Brief vom 21. Dezember 1913 an Ilse Erdmann, in: *Briefe*, Bd. 2, S. 417.
- 62 Brief vom 8. November 1915 an Lotte Hepner, in: Ebd., S. 511.
- 63 Brief vom 7. April 1914, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, Frankfurt/Main 1949, S. 272.
- 64 Brief vom 29. Januar 1915, zitiert nach Eudo C. Mason: *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, Weimar 1939, S. 112.
- 65 Brief vom 4. Februar 1920, in: Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, S. 143.
- 66 Brief vom 17. August 1919, in: Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*, Frankfurt/Main 1954, S. 367.
- 67 Rilke mag die Versuchung des »Verzichts!« stärker empfunden haben, als dies bisher angenommen wurde. Das Wort kommt bereits in der Pointe des *Rodin*-Essays vor (9/201) (wenngleich es dort den »Verzicht auf das Leben« und so gerade die endgültige Entscheidung für die künstlerische Schöpfung bedeutet) und dann mit doch merkbarer Konsequenz im Werk selbst. Ein vielsagendes Indiz aus dem Jahr 1907: Die Zeilen von Elizabeth-Browning: »The sweet, sad years, the melancholy years, / Those of my own life, who by turns had flung / A shadow across me.« hat er folgendermaßen übersetzt: »die süßen Jahre, wie sich im Kreise / aufstellten, traurig, diese von Verzicht / lichtlosen Jahre«. Rilke: *Übertragungen*, S. 976 (zweisprachig). »Verzicht« ist von »melancholy« doch sehr entfernt. Brief vom 17. August 1919, in: Rilke – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*, S. 367. Um die Lehre der Konkordanz kurz zusammenzufassen: Das Wort und seine verschiedenen Derivate kommen 43 mal im lyrischen Werk vor, beinahe ausschließlich in der Periode nach dem Roman und innerhalb dieser Periode immer in den Krisenjahren. Siehe Ulrich Goldsmith, et al.: *Rainer Maria Rilke, A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry*, Leeds 1980. – Ich füge aber noch hinzu, daß das Wort auch in einem Brief steht, den Zwetajewa ihm am 14. Juni 1926 geschrieben hat: »Verzichten? Ach, so dringend ist's nie, dass (sic!) es sich lohne.« Rilke und Marina Zwetajewa: *Ein Gespräch*, S. 74. Nach den Anmerkungen gestaltet das Substantiv ein Schlüsselwort von Zwetajewas Lyrik. Rilkes Russischkenntnisse waren aber, nach seiner eigenen Erklärung, nicht ausreichend, daß er es lesen hätte können, vgl. S. 223, 67. Dann gestaltet aber die Übereinstimmung ein seltenes Beispiel für das, was man »Wahlverwandschaft« nennt.
- 68 Brief vom 5. Januar 1921, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 427.
- 69 Briefe vom 9. und 12. Mai 1926, in: Rilke und Marina Zwetajewa: *Ein Gespräch*, S. 46, 54.

- 70 Brief vom 1. März 1912, Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 266. Ein bedenkliches Moment: In seinem berühmten Rilke-Aufsatz beruft sich Heidegger auf die geschichtlichen Erörterungen in diesem Brief, spart aber den Hinweis auf die Epidemie aus. Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, in: Heidegger: *Holzwege*, Frankfurt/Main 1950, S. 291 f.
- 71 Der zweite ist eigentlich ein Prosatext, den Heidegger als Gedicht behandelt, um in ihm eines der »Leitwörter« Hölderlins aufzuweisen. Martin Heidegger: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/Main 1963, S. 39. Die Stelle ist aber durch seine Interpretation allgemein bekannt geworden.
- 72 Brief vom 15. August 1903, in: Rilke – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, S. 113.
- 73 Brief vom 2. Dezember 1922 an Ilse Jahr, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 797.
- 74 Ebd.
- 75 Brief vom 11. Februar 1922, in: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, S. 670; Brief vom 11. Februar 1922 an Marie von Thurn und Taxis, in: *Briefe*, Bd. 3, S. 742; Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz, in: Ebd., S. 897.
- 76 Brief vom Drei-Königs-Tag [6. Januar] 1923, in: Rilke: *Briefe an Gräfin Sizzo*, S. 55.
- 77 In diesem Zusammenhang entdeckt man ein weiteres und außergewöhnliches Indiz für den organischen Charakter des Werks. Rilke hat sich 1898 nach Florenz, an den sakrosankten Ort der neuzeitlichen europäischen bildenden Kunst begeben. In der Folge dieses Aufenthalts hat er sein Werk in innerer und dauernder Auseinandersetzung mit unterschiedlichen bildkünstlerischen Schöpfungs-systemen von der russischen Ikonenmalerei an bis hin zu Klee entwickelt. Im Laufe dieser Entwicklung ist das Motiv der Musik zunehmend wichtiger geworden, es blieb aber (selbst in den *Sonetten an Orpheus*) anderen, bestimmenden Motiven beziehungsweise anderen Prinzipien untergeordnet. Erst am Ende des Lebenswerks hat Rilke eine kleine und kohärente Reihe von Gedichten hervorgebracht, deren zentrales Motiv die Musik ist, noch mehr, deren Schöpfungsprinzip dem der Musik folgen sollte. Und dennoch entdeckt man im *Florenzer Tagebuch* die programmatische Voraussage: »Es wird die Zeit kommen, da ich auch von diesem Idem Liedl reden darf. Denn ich werde die Musik suchen.« In: Rilke: *Tagebücher*, S. 49. Rüdiger Görner: »... und Musik überstieg uns ...« *Zu Rilkes Deutung der Musik*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 10(1983), S. 50–67; Silke Pasewalek: *Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk*, in: Hans Richard Brittnacher et al. (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ›Weltinnenraum‹*, Würzburg 2000 (mit weiterleitender Bibliographie).
- 78 Angespielt wird auf die Formel, durch die Rilke den *Malte*-Roman charakterisiert hat: »wie eine hohle Form, ein Negativ«. Sie steht in demselben Brief wie das bereits angeführte Substantiv »Rückseite«, Brief vom 8. November 1915 an Lotte Hepner, in: *Briefe*, Bd. 2, 511.
- 79 Brief vom 16. Januar 1912, Rilke und Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, S. 107.
- 80 Rainer Maria Rilke: *Das Testament*, Frankfurt/Main 1976, S. 45.
- 81 Mit dieser besonderen Schreibweise mag Rilke bezeichnen haben, daß das Wort hier »das Todbringende« und nicht (oder nicht nur) »das Toderleidende« bedeutet. Es lassen sich alle Vorkommnisse nicht feststellen, da die Autoren der *Konkordanz* den Unterschied nicht bemerkt haben, vgl. Goldsmith et al.: *A Verse Concordance*.
- 82 Ein neues, ebenso stupendes wie schmerzliches Beispiel von 1998: In seinem Buch *Quel que resta di Auschwitz*, (frz. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris 1999) beruft sich Giorgio Agamben unter den Dichtern am häufigsten und am längsten auf Rilke.