

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

WOLFGANG G. MÜLLER

Rilkes Neue Gedichte und der Imagismus

Es ist erstaunlich, daß die umfangreiche und hoch entwickelte Literatur zu Rainer Maria Rilke bislang noch kaum die Beziehung zwischen der auf die ›Dinge‹ bezogenen Lyrik seiner mittleren Phase und der anglo-amerikanischen Bewegung des Imagismus in den Blick genommenen hat, obwohl Affinitäten zwischen dem »image« des Imagismus und dem »Ding« Rilkes auf der Hand liegen. Ein Grund dafür ist sicher, daß es keine nachweisbaren Beziehungen zwischen den Imagisten und Rilke gibt. Englische und amerikanische Lyriker wie T. E. Hulme, Richard Aldington, Ezra Pound und William Carlos Williams wußten nichts von der Existenz des deutschen Lyrikers Rilke und Rilke seinerseits war die Lyrik der englischen und amerikanischen Imagisten unbekannt. Es ist aber dennoch für eine angemessene Würdigung Rilkes im Kontext des Modernismus unabdingbar, seine *Neuen Gedichte* vergleichend mit avantgardistischen zeitgenössischen Gedichten des englischen Sprachraums zu betrachten. Dabei sind verwandte Kunstprinzipien und kompositorische Eigenheiten zu eruieren, die es erlauben, die in Rede stehende Lyrik dem Frühmodernismus zuzuordnen. Eine Entsprechung zwischen der hier zu vergleichenden englisch-amerikanischen Lyrik des Imagismus und der Dinglyrik des kontinentaleuropäischen Dichters, die ich an anderer Stelle erläutert habe und die also in diesem Beitrag nicht eigens behandelt werden soll, obwohl sie von großer Bedeutung ist, ist in ihren gemeinsamen Wurzeln im französischen Symbolismus zu sehen. Wie das »image« der Imagisten so stellt auch das »Ding« Rilkes eine Weiterentwicklung des Symbols der französischen Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.¹ Eine weitere Entsprechung, die hier ebenfalls nicht zur Sprache kommen kann, ist in der Beeinflussung der fraglichen Dichter durch die bildende Kunst zu sehen. Die Suche nach einem neuen Formkonzept orientiert sich an der zeitgenössischen Malerei und Bildhauerei. Ich werde in meinen Darlegungen zunächst die Begriffe »image« und »Ding« einander gegenüberstellen und an einigen Texten veranschaulichen. Danach werde ich auf das Phänomen der Epiphanie zu sprechen kommen, das in der imagistischen Lyrik und in Rilkes *Neuen Gedichten* gleichermaßen gegenwärtig ist. Schließlich werde ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Verwendung der Ikonizität bei den Imagisten und Rilke behandeln.

1 Wolfgang G. Müller: »Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Beziehung zwischen Rilke und Baudelaire als Paradigma«. In: *Neophilologus* 58, 1974, S. 157-179.

»Image« und »Ding«

Ein Phänomen, das sich in der modernistischen Literatur und Kunst vielfach beobachten läßt, ist eine Art der »Reprimitivierung«² oder Repristinatio, die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands, die sich im frühen 20. Jahrhundert unter anderem in einem neuen Interesse an archaischer und primitiver Kunst und Kultur manifestiert. Ein Aspekt der modernistischen Strategie einer bewußten Regression, der Kultivierung einer neuen Naivität (»New Naiveté«³) ist im Versuch der Imagisten zu sehen, eine direktere und unmittelbarere Wahrnehmung des Gegenstands (Objekts) zu erreichen und eine Sprache der Intuition zu finden, die Empfindungen gleichsam körperlich übermittelt.⁴ Das Bemühen um eine ursprüngliche, nicht verfälschte poetische Wahrnehmung drückt sich in poetologischen Aussagen aus wie »Das natürliche Objekt ist immer das angemessene Symbol« – »the natural object is always the adequate symbol«⁵ – oder »für den Dichter gibt es keine Ideen außer in Dingen« – »for the poet there are no ideas but in things«⁶ sowie in Forderungen nach unmittelbarer Beobachtung – »straight observation«⁷ – und dem direkten Umgang mit dem Ding – »direct treatment of the thing«.⁸

Das modernistische Ideal einer intensiven, ungefilterten künstlerischen Wiedergabe von Gegenständen oder Dingen fand seinen charakteristischsten Ausdruck in einer Gattung der Lyrik, die in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstand, dem sogenannten »Dinggedicht«⁹ oder »object poem«,¹⁰ wie es im Englischen genannt wird. Die Tatsache, daß das Dinggedicht als Gattung durch den Bezug auf ein Objekt welcher Art auch immer (einen Gegenstand aus der Natur, ein Tier, eine Landschaft, einen Kunstgegenstand usw.) definiert ist, bedeutet nicht, daß der Gegenstand kopiert oder in einem strikt mimetischen Sinne wiedergegeben wird. Die herausragenden modernistischen Vertreter des Dinggedichts, der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke und die Amerikaner Ezra Pound und William Carlos Williams, stimmen in theoretischen Äußerungen darüber überein, daß das Objekt im Gedicht nicht eine Kopie oder ein Spiegelbild eines Gegenstands der wirklichen

2 Max Nännny: »Die Dichtung des Modernismus«. In: *Universität Zürich. Berichte aus der Forschung* 1982, S. 85-93, hier S. 91.

3 Im April 1916 veröffentlichte Lewis Worthington Smith einen Artikel mit dem Titel »The New Naiveté« in der Zeitschrift *Atlantic Monthly*, der sich mit den Imagisten befaßte. Hierzu: Kuno Schuhmann: »Kontaktaufnahmen: Imagistische Dichtung und Natur«. In: *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Günther Ahrends und Hans Ulrich Seeber. Tübingen 1985, S. 278-293.

4 Nännny: »Die Dichtung des Modernismus« (wie Anmerkung 2), S. 91.

5 Ezra Pound: *Literary Essays*. New York 1954, S. 5.

6 William Carlos Williams: *The Autobiography*. New York 1968, S. 390.

7 William Carlos Williams: *I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet*. Hrsg. von Edith Heal. Boston 1967, S. 47.

8 Ezra Pound: *A Critical Anthology*. Hrsg. von J. P. Sullivan. Harmondsworth 1970, S. 41.

9 Der deutsche Begriff »Dinggedicht« wurde 1926 von Kurt Oppert geprägt: »Das Dinggedicht«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4, 1926, S. 747-783.

10 Shimon Sandbank: »The Object Poem. In Deference of Referentiality«. In: *Poetics Today* 6, 1985, S. 461-473.

Welt ist, sondern das Ergebnis und die Verkörperung eines individuellen Akts der imaginativen Wahrnehmung und Entdeckung.¹¹ Als Beleg seien drei beliebig ausgewählte Zitate angeführt:

»[...] alles das Unwichtige, das oft bedeutsam wird durch eine vorübergehende Intensität unseres Sehens oder weil es an einer Stelle vor sich geht, wo es vollkommen wird in all seiner Nebensächlichkeit und unaufhörlich gültig und von tiefer Deutsamkeit für irgendeine persönliche Einsicht, die, im selben Augenblick in uns auftretend, mit jenem Bild sinnvoll zusammenfällt.«¹²

»An ›Image‹ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.«¹³

»It [artistic creation] is to make, out of the imagination, something not at all a copy of nature, but something quite different, a new thing, unlike anything else in nature, a thing advanced and apart from it.«¹⁴

Diese Zitate lassen sich in folgender Weise auf einen Nenner bringen: Die Einbildungskraft des Wahrnehmenden verwandelt ein wahrgenommenes Ding in ein Kunst Ding. Dadurch kommt eine subjektive Komponente in das Gedicht. Die Subjektivierung im poetischen Kompositionsprozeß führt allerdings nicht zu einer gänzlichen Ablösung des Gedichts als Kunsterzeugnis von seinem lebensweltlichen Gegenüber.¹⁵ Der Bezug auf ein konkretes Objekt ist eine unverzichtbare, konstitutive Eigenschaft des Dinggedichts als Gattung.¹⁶ Oftmals ist es so, daß die Struktur des Gedichts die Struktur des Dings wiederholt oder nachgestaltet. Die Autoren von Dinggedichten, seien es die Imagisten oder Rilke, versuchen, eine authentische Dinghaftigkeit (»thing-ness«) zu erzeugen, welche das Ergebnis einer intensiven Konzentration auf das wahrgenommene Objekt ist.¹⁷ So wichtig die Realitätsreferenz, die Interdependenz zwischen Ding und Gedicht auch sein mag, es kann kein Zweifel daran bestehen, daß während des poetischen Kompositionsprozesses das Ding in etwas gänzlich Neues umgewandelt wird, das seine eigene Identität der subjektiven Sicht des Dichters verdankt. Dieser Prozeß der Umwandlung eines realen Dings in ein »Kunst-Ding«,¹⁸ in, wie es Williams in dem bereits angeführten Zitat ausdrückt, »a new thing, unlike anything else in nature«, stellt sich als ein Sprung in eine neue Dimension dar, ein Sprung, der, wie Rilke es ausdrückt, mit einer momentanen Wahrnehmungsintensität verbunden ist.

11 Zur Subjektivität des Dinggedichts vgl. Wolfgang G. Müller: »Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte«. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier 1995, S. 93-105.

12 Brief an Clara Rilke vom 8.3.1907. In: RMR: *Briefe 1904-1907*. Leipzig 1939, S. 279.

13 Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 41.

14 Williams: *The Autobiography* (wie Anmerkung 6), S. 241.

15 Schuhmann: »Kontaktaufnahmen« (wie Anm. 3), S. 280 f.

16 Sandbank (»The Object Poem«, wie Anm. 10) spricht von der Referentialität (»referentiality«) der Gattung.

17 »For Pound the problem begins and ends with the establishing of the genuine thing-ness of the image, he wants *things*, not ideas« (Frank Kermode: *The Romantic Image*. London 1971, S. 197, S. 150).

18 RMR: *Briefe 1904-1907* (wie Anmerkung 12), S. 217.

Kommen wir nun zum Verhältnis zwischen einerseits dem »image« der Imagisten und dem diesem Begriff zugeordneten Gedichtkonzept und andererseits dem »Ding« Rilkes und dem damit verbundenen Gedichtkonzept. Es ist aufschlußreich, daß das englische Wort »image« erstens einen wahrgenommenen Gegenstand, ein Objekt bezeichnet, und zweitens ein Bild im metaphorischen Sinne. Entsprechend ist in dem Gedichttypus, den Rilke in seinen *Neuen Gedichten* ausgebildet hat, dem Dinggedicht, das »Ding« immer das konkrete Objekt und zugleich das im Prozeß der intensiven Wahrnehmung imaginativ mit einer Einsicht verbundene Objekt. Die idealtypische Form des imagistischen Gedichts ist das »Ein-Bild-Gedicht«. ¹⁹ Ähnliches könnte man auch von Rilkes *Neuen Gedichten* sagen. Es handelt sich bei ihnen um Ein-Ding-Gedichte, Dinge, die im Schöpfungsprozeß in »Kunstdinge« überführt worden sind.

Zunächst sei ein imagistisches Gedicht von F. S. Flint mit einem thematisch verwandten Gedicht von Rainer Maria Rilke verglichen. Flints Text ist streng genommen kein »Ein-Bild-Gedicht«, aber es kann dennoch als repräsentativ für den Imagismus gelten: ²⁰

THE SWAN

Under the lily shadow
and the gold
and the blue and mauve
that the whin and the lilac
pour down on the water,
the fishes quiver.

Over the green cold leaves
and the rippled silver
and the tarnished copper
of its neck and beak,
toward the deep black water
beneath the arches,
the swan floats slowly.

Into the dark of the arch the swan floats
and into the black depth of my sorrow
it bears a white rose of flame.

19 Der Begriff stammt von Jürgen Peper: »Transzendente Struktur und lyrisches Ich«. In: *Deutsche Viertelsjahrsschrift* 46, 1972, S. 381-434.

20 Zitiert nach: *Imagist Poetry*. Hrsg. von Peter Jones. Repr. London 2001, S. 80. Flints Gedicht mag nicht eines der besten imagistischen Gedichte sein, es ist aber in jeder Sammlung der Gedichte der Gruppe vertreten. Eine Anthologie spielt sogar durch eine Abbildung eines Schwans auf der Titelseite auf Flints Werk an: *The Imagist Poem. Modern Poetry in Miniature*. Hrsg. von William Pratt. Ashland, Oregon 2001.

Die Dingbezogenheit des Gedichts ist offensichtlich. Das Stück ist aber nicht allein auf den im Titel genannten Schwan bezogen. In der ersten Strophe ist die Rede von den Fischen, die sich *unter* den Pflanzen zitternd hin und her bewegen. Erst in der zweiten – syntaktisch analog gebauten – Strophe wird der Schwan genannt, der langsam *über* das Wasser gleitet. Die Darstellungsform ist in hohem Maße impressionistisch. Die Fische zittern, während die Pflanzen und Blumen ihre Farbenpracht über das Wasser ergießen. Die zweite Strophe stellt den Schwan dar, der über die grünen Blätter, das gekräuselte Silber des Wassers und die glanzlose Kupferfarbe des Halses und Schnabels dem dunklen Wasser zwischen den Brückenbögen entgegen schwimmt. Die sachliche Unvereinbarkeit in der Darstellung scheint den Dichter nicht zu stören. Ihm kommt es auf den ästhetischen Effekt an. Die dritte Strophe, deutlich kürzer, aber mit längeren Versen, führt zu einer metaphorisch akzentuierten Pointe. Der Schwan schwimmt in das Dunkel des Bogens und trägt eine weiße Rose aus Flammen in die schwarze Tiefe des Kummers des Sprechers. Mit einem Mal wird das geschaute Ding mit dem Seelenzustand des Ichs in Beziehung gesetzt. Die Farbqualitäten werden nicht mehr impressionistisch verwendet, sondern subjektiv-evokativ. Sie werden zum Äquivalent eines Seelenzustands des Sprechers. Derartige Subjektivierungen sind im Imagismus – selbst bei Ezra Pound, der ein viel bedeutenderer Dichter als Flint ist – nicht selten. Rilke meidet sie in den *Neuen Gedichten* konsequent. Für das Ich des Sprechers in seiner pronominalen Form ist kein Platz, selbst in dem folgenden Gedicht, *Der Schwan*, das eine Gleichung zwischen menschlichen Befindlichkeiten und der Bewegung eines Schwans artikuliert:²¹

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleich dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen –:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.

(KA I, S. 473)

Rilkes Schwan-Gedicht kann mit größerem Recht als ein Ein-Bild-Gedicht gelten als das von Flint. Die ersten beiden Strophen bauen die Äquivalenz zwischen zwei

²¹ Rilkes Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (Sigle: KA).

menschlichen Zuständlichkeiten – die durch Abstrakta (»Mühsal«, »Ungetanes« und »Sterben«) bezeichnet werden – und zwei Phasen in der Bewegung eines Schwans auf. Der Schwan erscheint dabei zunächst nur in Gestalt von Vergleichsbildern. Aufschlußreich für Rilkes Technik ist jedoch, daß er die seelisch-mentalenen Sachverhalte mit Ausdrücken bezeichnet, die intensiv körperlich konnotiert sind. Er spricht von der »Mühsal«, durch »Ungetanes« wie gefesselt »hinzugehn« (nicht zu gehen, sondern »hinzugehen«, was das physisch-direktionale Moment akzentuiert) und vom Sterben als dem »Nichtmehrfassen« des »Grunds, auf dem wir täglich stehn«. Mit der dritten Strophe vollzieht das Gedicht eine Wende. Das Bild des Schwans, das zuvor nur zum Vergleich herangezogen wurde, verselbständigt sich, als die Darstellung des Tiers zu seinem Eintauchen ins Wasser übergeht. Die Freisetzung des Schwans beim Schwimmen geht Hand in Hand mit der Lösung des Gedichts von der schwerfälligen Vergleichsstruktur. Man kann hier von einer der für Rilke charakteristischen Verwandlungen oder von einer Epiphanie sprechen, die sich in der spezifischen Formgebung der letzten Strophe des Gedichts manifestiert. Während das Gedicht Flints sich am Schluß von dem Schwan ab- und dem Seelenzustand des Sprechers zuwendet, artikuliert das Rilkes am Gedichtanfang menschliche Zuständlichkeiten, bei deren Kennzeichnung der Schwan zunächst metaphorisch einbezogen wird, um schließlich zu seiner vollen Präsenz zu gelangen. Es ist wohl vertretbar zu sagen, daß die Bindung von Rilkes Gedicht an ein wahrgenommenes Ding intensiver ist, als das in dem Gedicht des Imagisten der Fall ist.

Um das Wesen des Gedichtstypus, der in den *Neuen Gedichten* vorliegt, etwas schärfer zu fassen, seien nur einige Bemerkungen zur ersten Strophe des berühmtesten Gedichts der Sammlung, *Der Panther*, gemacht:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.
(I, 469)

Das Gedicht projiziert die Wahrnehmungsproblematik, die für den Rilke der mittleren Phase den poetologischen Angelpunkt seines Werks bildet, in den Panther. Es ist ein Beispiel dafür, wie das an den Dingen orientierte lyrische Sprechen Rilkes Erfahrungen artikuliert, die in der Begegnung mit den Dingen gemacht werden. Dabei nimmt das Gedicht in der zitierten Strophe die Wahrnehmungsposition des Panthers ein. Wirklichkeit existiert für den seines Willens beraubten, im Käfig kreisenden Panther nur in der Form der Stäbe, die an ihm vorüberzugehen scheinen. Das Gedicht präsentiert nicht nur eine Innensicht (»Ihm ist, als ob ...«), sondern es verlegt das Wahrnehmungszentrum in den Panther. In der Terminologie der Narratologie könnte man hier von interner Fokalisierung sprechen. Man fragt sich, ob für einen solchen Text, der gänzlich auf einen Gegenstand der äußeren Welt orientiert ist und zugleich unlöslich mit der Wahrnehmung dieses Gegenstand verbundene Erfahrungen ausdrückt, die Gattungsbezeichnung »Dinggedicht« angemessen ist. Ich persönlich habe immer ein ungutes Gefühl, wenn ich den Begriff verwende, aber

ich weiß keinen besseren. Wenn man jedoch in Rechnung stellt, daß Rilkes *Neue Gedichte* weniger Dinge präsentieren als die Wahrnehmung von Dingen und während dieser Wahrnehmung gemachte Erfahrungen, die für den Wahrnehmenden von Bedeutung sind, dann mag man den Begriff gelten lassen. Eine dieser epistemologischen oder, wie ich an anderer Stelle gesagt habe²², phänomenologischen Grundlage der *Neuen Gedichte* entsprechende Lyrikkonzeption findet sich bei den »imagists« eher selten, höchstens bei H. D. und William Carlos Williams.

Epiphanie

Eine der bedeutendsten Entsprechungen zwischen Rilke und dem Imagismus ist in dem Phänomen der Epiphanie zu sehen, das in den *Neuen Gedichten* und in den imagistischen Gedichten gleichermaßen prominent hervortritt. Ursprünglich bezeichnet der Begriff Epiphanie die Erscheinung eines göttlichen Wesens, im besonderen Christi, unter den Menschen. Auf die Literatur bezogen ist der Begriff vielfach säkularisiert, ihm haftet aber noch immer eine gleichsam mystische Qualität der Offenbarung an. Die Epiphanie ist ein Markenzeichen des Modernismus. Eingeführt wurde der Begriff von James Joyce in *The Portrait of the Artist as a Young Man* (vor allem in dessen Vorgängerwerk *Stephen Hero*), in dem er eine momentane Einsicht bezeichnet, die einem das Wesen eines Gegenstands oder Sachverhalts in der Manier einer Offenbarung in intensivster Klarheit vor Augen führt. Derartige Epiphanien hat man in der Erzählkunst des Modernismus, zum Beispiel bei James Joyce, Virginia Woolf und Hermann Broch gefunden. Relativ neuen Datums ist dagegen die Anwendung des Begriffs auf die Lyrik des Modernismus.²³ Dies ist eigentlich erstaunlich, bildet doch die Epiphanie als die Offenbarung des Heiligen im Alltäglichen die poetologische Grundlage für die auf die Dinge bezogene Lyrik Rilkes und die imagistische Dichtung. Dies sei an zwei Texten veranschaulicht. Das erste ist Ezra Pounds berühmtes Metro-Gedicht, das einen Wahrnehmungseindruck im großstädtischen Kontext von Paris wiedergibt:²⁴

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a black, wet bough.

²² Wolfgang G. Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf und Zürich 1999, S. 214-235.

²³ Wolfgang G. Müller: »The Transfiguration of the Commonplace: Epiphanies in Modern Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams)«. In: *Aspects of Modernism. Studies in Honour of Max Nänny*. Hrsg. von Andreas Fischer [u. a.]. Tübingen 1997, S. 65-95.

²⁴ Ezra Pound: *Selected Poems*. Hrsg. von T. S. Eliot. New York 1954, S. 113.

Obwohl der Titel ein wesentlicher Bestandteil des Gedichts ist, ist der Text als ein zweizeiliges Gedicht zu lesen, wobei der Zweiteiligkeit der Versstruktur eine zweiteilige thematische Struktur entspricht. Die erste Zeile gibt einen scharf fokussierten visuellen Eindruck wieder. Ein expliziter Bezug auf das wahrnehmende Ich fehlt, aber eine Wahrnehmungsinstanz ist durch das deiktische Pronomen »these« impliziert und durch das Wort »apparition«, das eine momentane oder flüchtige Erscheinung eines Wahrnehmungsgegenstands suggeriert. Ob die zweite Bedeutung von »apparition« (Geistererscheinung, Gespenst) hier mitschwingt, möchte ich bezweifeln. Über den Wahrnehmungseindruck der ersten Zeile legt die zweite Zeile eine gänzlich andersartige Vorstellung – Pound spricht von »a form of super-position«.²⁵ Diese Erweiterung des Sichtfelds, diese Offenbarung einer neuen Wirklichkeitsdimension gibt dem Gedicht seinen Epiphanie-Charakter, den Pound würdigte, als er sagte: »[...] a poem of this sort is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective.«²⁶ Eine vollständige Analyse kann hier nicht geleistet werden. Ich beschränke mich auf eine Auflistung der Eigenschaften des Texts, die seinen Epiphanie-Charakter ausmachen:

1. Das Gedicht gibt eine Erscheinung (»apparition«) wieder, ein momentanes Wahrnehmungsereignis. Der zeitliche Aspekt des Gedichts stimmt mit dem Wesen der Epiphanie als einer Offenbarung von beschränkter zeitlicher Dauer überein. Derartige literarische Phänomene fordern eine Poetik des Augenblicks (»poetics of moment«).
2. Der Wahrnehmungsgegenstand ist im modernistischen Dinggedicht gewöhnlich von seinem realen Kontext abgeschnitten, »cut off from its context in the ordinary world and the common experience and assigned an isolated existence in the self-limiting and self-sufficing work of art.«²⁷ Diese Isolation wird in Pounds Gedicht durch die elliptische Syntax – zwei Nominalphrasen – und durch die Konzentration des Blicks auf die Gesichter in der Menge (»faces in the crowd«, eine *pars-pro-toto*-Figur) bewirkt. Diese Isolierung, die Heraushebung des Objekts aus seinem gewöhnlichen Kontext, ist eine Bedingung für die epiphanische Vision.
3. Die lyrische Epiphanie verwirklicht sich, wenn die imaginative Kraft des Wahrnehmenden sich auf das wahrgenommene Objekt überträgt und es zu einer Steigerung des Objekts über die Welt der gewöhnlichen Dinge hinaus kommt. In Pounds Metro-Gedicht verursacht die »Superimposition« zweier total verschiedener Vorstellungen, die metaphorische Zusammenführung zweier disparater Bilder, den mit der Epiphanie verbundenen Sprung in eine neue Dimension, die Verwandlung des gewöhnlichen Objekts in, wie Rilke es nennt, ein »Kunst-Ding«. Die Metapher ist Katalysator der Epiphanie. Pounds Gedicht ist in so extremem Maße verdichtet und auf das Verfahren der »Superimposition« konzentriert, daß seine Epiphanie ohne die sonst vielfach angewandte Metaphorik des Lichts und der Verklärung auskommt.

²⁵ Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 54.

²⁶ Ebenda, S. 54.

²⁷ M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*. New York 1971, S. 418.

Ein weiterer Aspekt, der erwähnt werden sollte, schließt sich an Rilkes eben erwähnten Begriff des »Kunst-Dings« an. Es ist nämlich nicht so, daß die zur Epiphanie gesteigerte Wahrnehmung einfach in Sprache übergeht. Die Intensität des Wahrnehmungsakts erfordert im Gegenteil eine künstlerische Leistung vom Dichter, der ein poetisches Äquivalent für das Epiphanie-Erlebnis erzeugen muß. Es gibt keinen momentanen Kurzschluß zwischen dem Wahrnehmenden und dem Objekt, wie Hans-Ulrich Mohr meint,²⁸ denn die Epiphanie, so wie sie dem Leser zugänglich wird, ist das Ergebnis eines Formungs- und Kondensationsprozesses auf Seiten des Dichters. Es gibt keinen Automatismus, in dem ein Wahrnehmungserlebnis eine entsprechende poetische Struktur hervorbringt. Ein Beleg dafür ist die Entstehungsgeschichte von Pounds Zweizeiler. Die Epiphanie des Gedichts ist das Ergebnis der kreativen Energie des Dichters, der Jahre brauchte, um ein dichterisches Äquivalent für seine Emotion – »métro emotion«²⁹ – wie er sie nannte, zu finden.

Wie bei den Imaginisten ist bei Rilke die Objektivität kein Selbstzweck. Die Orientierung auf die Dinge ist zwar ein essentielles, konstitutives Element der *Neuen Gedichte*, aber eine unabdingbare Voraussetzung bleibt die intensive individuelle Wahrnehmung und die hartnäckige künstlerische Arbeit, die das wahrgenommene Objekt in ein Artefakt, das »Kunst-Ding«, »[eine] Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen«³⁰ verwandelt. Die Subjektivität manifestiert sich in Rilkes *Neuen Gedichten* am augenfälligsten in der Form von Epiphanien, den »Übergängen« und »Verwandlungen«, die sich häufig am Gedichtschluß finden. Wir betrachten ein weniger bekanntes Gedicht als Beispiel:

DAME AUF EINEM BALKON

Plötzlich tritt sie, in den Wind gehüllt,
licht in Lichtiges, wie herausgegriffen,
während jetzt die Stube wie geschliffen
hinter ihr die Türe füllt

dunkel wie der Grund auf einer Kamee,
die ein Schimmern durchläßt durch die Ränder;
und du meinst, der Abend war nicht, ehe
sie heraustrat, nun auf das Geländer

noch ein wenig von sich fortzulegen,
noch die Hände, – um ganz leicht zu sein:
wie dem Himmel von den Häuserreihn
hingereicht, von allem zu bewegen.

(KA I, S. 565-566)

²⁸ Hans-Ulrich Mohr: »Aesthetics and Postmodern Reality Constructs«. In: *Anglistentag 1994 Graz. Proceedings*. Hrsg. von Wolfgang Riehle und Hugor Keiper. Tübingen 1995, S. 351-362, hier S. 355.

²⁹ Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 53 f.

³⁰ RMR: KA IV, S. 461 (*Auguste Rodin*).

Ähnlich wie Pounds Metro-Gedicht präsentiert dieser Text ein isoliertes Objekt, das in den Blick genommen wird. Die Dame auf dem Balkon wird dargestellt, als sie sie aus ihrer Umgebung »herausgegriffen« worden. Die Helligkeit ihrer Figur kontrastiert stark mit der Dunkelheit und Härte des Hintergrunds (»wie geschliffen«). Der temporale Aspekt der wahrgenommenen Szene wird durch das Adverb »plötzlich« akzentuiert: »Plötzlich tritt sie [...]«. Der Epiphanie-Charakter des Gedichts drückt sich in den metaphorischen Assoziationen der Dame mit Wind und Licht aus: »in den Wind gehüllt«, »licht in Lichtes«. Besonders die rhetorische Figur der Paronymie »licht in Lichtes« verbindet die Dame intensiv mit dem Licht. Sie ist sozusagen der Atmosphäre – der Luft und dem Licht des Abends – anverwandelt. In diesem Frauenbildnis lebt »Edouard Manets malerischer Impressionismus verwandelt weiter«, seine »Hellmalerei«. ³¹ Die letzte Strophe drückt die Entmaterialisierung der Dame in gesteigerter Weise aus. Sie ist offensichtlich darauf aus, ihr körperliches Gewicht zu reduzieren oder zu verlieren. Sie legt ihre Hand auf das Geländer, um »noch ein wenig von sich fortzulegen«, »um ganz leicht zu sein«, »dem Himmel [...] hingereicht«, »von allem zu bewegen« zu sein. Eine kleine alltägliche Szene wird hier als eine Verwandlung, eine Absorption der Frau in die Atmosphäre, das Wesen des Abends dargestellt. Die charakteristischen Übergangs- und Verwandlungsprozesse in Rilkes *Neuen Gedichten* sind vielfach als Epiphanien gestaltet.

Bei aller Ähnlichkeit zwischen dem Gedicht von Rilke und dem von Pound sind Unterschiede nicht zu übersehen. Pounds Gedicht ist radikaler in der Reduktionstechnik. Es greift einen Wahrnehmungseindruck heraus und steigert ihn durch die Verwendung einer Metapher in eine neue Dimension. Rilke stellt dagegen einen Prozeß der Verwandlung in Licht und Luft dar. Die beiden Gedichte zeigen, daß die Epiphanien in der modernistischen Lyrik in einer Fülle von Formen auftreten.

Ikonizität – Iconicity

Bei der Dichtung Rilkes und der Imagisten, die stark auf dingliche Wirklichkeit bezogen ist, stellt sich die Frage, wie Gegenständlichkeit durch Sprache und Form gegenwärtig wird. Es handelt sich hier um das Problem der Ikonizität. Ich kann an dieser Stelle nicht auf die Theorie der Ikonizität und einzelne ihrer Formen wie abbildhafte und diagrammatische Ikonizität – »imagic and diagrammatic iconicity« – eingehen. ³² Es sei nur allgemein gesagt, daß in der Semiotik ein ikonisches Zeichen ein solches ist, bei dem der Signifikant (»signifier«) eine Ähnlichkeit mit dem Signifikatum (»signified«) aufweist. Ein einfaches Beispiel für abbildhafte Ikonizität ist das Verbum »miauen«, das in seiner Lautgestalt das Geräusch, das die Katze produziert, imitiert. Eines für diagrammatische Ikonizität, bei der es um Relationsentsprechungen geht, ist Cäsars berühmtes Diktum »veni, vidi, vici«, das drei Handlungs-

³¹ KA I, S. 993 (Kommentar).

³² Siehe zum Beispiel Olga Fischer, Max Nänny: »Introduction. Iconicity as a Creative Force in Language Use«. In: *Form miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Hrsg. von Max Nänny und Olga Fischer. Amsterdam und Philadelphia, 1999, S. xv-xxxvi.

phasen entspricht. Auf der Ebene der in Rede stehenden gegenstandsbezogenen Lyrik geht es um die Frage: Wie wird gegenständliche Wirklichkeit und – genauer noch – wie wird die Wahrnehmung gegenständlicher Wirklichkeit im Gedicht abgebildet? Und: Läßt sich ein Unterschied zwischen der ikonischen Technik Rilkes und der der Imagisten feststellen? In diesem Zusammenhang spielt auch die spezifische Versform der in Rede stehenden Dichtung eine Rolle.

Ich beginne mit Rilke, bei dem sich allenthalben Ikonizität zeigt, weshalb es erstaunlich ist, daß sich die Forschung diesem Thema noch kaum gewidmet hat. In *Römische Fontäne. Borghese* etwa:

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis
sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

(KA I, S. 489-490)

tragen die Enjambements der letzten vier Zeilen dazu bei, das sanfte Überfließen des Wassers von dem oberen zu dem unteren Brunnenbecken nachzubilden: »träumerisch und tropfenweis / sich niederlassend an den Moosbehängen / zum letzten Spiegel, der sein Becken leis / von unten lächeln macht mit Übergängen«. Eine ikonische Funktion erfüllt auch die Syntax dieses Gedichts, das keinen Hauptsatz enthält und mit seinen acht Präsenspartizipien die Gleichzeitigkeit verschiedener Bewegungsvorgänge ausdrückt. Es ist kennzeichnend für Rilkes *Neue Gedichte*, daß Ikonizität besonders intensiv in der Darstellung der Epiphanien hervortritt, die nicht nur thematische, sondern auch ästhetische Höhepunkte bilden. Ein Beispiel ist die bereits zitierte dritte Strophe des Schwan-Gedichts:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.

Ich weise nur auf die Verwendung der drei adverbialen Komparative hin, die mit ihren zwei betonten Endsilben, auf die jeweils eine weitere unbetonte Silbe folgt, eine besondere rhythmische Wirkung entfalten, und auf die Enjambements, die das immer sicherere Gleiten des Schwans auf dem Wasser abbilden.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für Rilkes ikonischer Technik ist *Das Karussell. Jardin du Luxembourg*, das die Bewegung eines Karussells vom langsamen Anfang bis zur Phase größter Geschwindigkeit darstellt, in der sich die Epiphanie des Gedichts zeigt:

Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
 ein kleines kaum begonnenes Profil –
 Und manchesmal ein Lächeln hergewendet,
 ein seliges, das blendet und verschwendet
 an dieses atemlose blinde Spiel ...
 (KA I, S. 490-491)

Diese Verse bilden die Klimax des Gedichts, die Epiphanie, in der die Grenzen des Objekts transzendiert werden und es zu einer Offenbarung einer Welt kommt, die jenseits der gewöhnlichen Erfahrung liegt. Diese Epiphanie ist ästhetisch einmal mehr von Rilkes superbem Umgang mit dem Klang getragen, der intensivierten Verwendung palataler Vokale, die dazu beitragen, den physischen Vorgang – die Drehung des Karussells bei größter Geschwindigkeit – und zugleich den Übergang in eine transzendente Welt ikonisch auszudrücken. Wichtig ist, daß Ikonizität hier speziell dazu dient, ein Wahrnehmungsphänomen zum Ausdruck zu bringen. Wenn das Karussell in vollem Schwung ist, werden keine deutlichen Konturen mehr wahrgenommen, was sich sprachlich darin abzeichnet, daß statt Dingen nur noch Farben in kaleidoskopischer Folge als Objekte der Wahrnehmung erscheinen: »Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet«. Entscheidend ist, wie dieses Gedicht zeigt, daß Rilke nicht nur Dinge, sondern insbesondere auch die Wahrnehmung von Dingen ikonisch repräsentiert.

Auch die Imagisten pflegen die ikonische Repräsentation der Gegenstandswelt, wie ich andernorts am Beispiel von William Carlos Williams' Gedichts *The Red Wheelbarrow*, dargelegt habe.³³ Hier soll nur auf einen entscheidenden Unterschied zwischen der an Objekten orientierten Dichtung bei Rilke und bei den Imagisten hingewiesen werden. Dieser liegt darin, daß die Imagisten im Gegensatz zu Rilke, der sich im Allgemeinen traditioneller Versformen bedient, den freien Vers verwenden. Daraus ergeben sich, wie sich besonders bei dem späteren Vertreter der Schule William Carlos Williams zeigt, neue Möglichkeiten der Ikonisierung.³⁴ Öfter als Rilke bedient sich Williams metrischer Wirkungen und der visuellen Qualität der Anordnung der Wörter auf der Seite, um das wahrgenommene Objekt in neuem

33 Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne« (wie Anmerkung 22).

34 Zu Williams vgl. u. a. Johannes Bohman: »No ideas but in things«: *Untersuchungen zu William Carlos Williams' Lyrik und Poetik vor dem Hintergrund von Imagismus und Objektivismus*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1989; Peter Halter: *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge und New York 1994.

Licht erscheinen zu lassen. Als Beispiel sei seine Darstellung einer alten Frau zitiert, die Pflaumen ißt:³⁵

To a Poor Old Woman

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand

They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her

You can see it by
the way she gives herself
to the one half
sucked out in her hand

Comforted
a solace of ripe plums
seeming to fill the air
They taste good to her

In meinem Zusammenhang ist die zweite Strophe von besonderer Bedeutung. Sie verwendet das Mittel der Wiederholung wirkungsvoll. Der Satz »They taste good to her« wird unter jeweiliger Verschiebung des Zeilenendes dreimal wiederholt, wodurch es zu einer Kontrapunktik zwischen Metrum und Syntax kommt, die einen mimetisch-ikonischen Effekt hat und mit deren Hilfe der Prozeß des Kauens und genießerischen Schmeckens der Frucht abgebildet wird. Man muß dieses Gedicht gedruckt auf der Seite sehen, um seine Wirkung zu spüren. Wie gesagt tendiert Williams mehr als Rilke dazu, ikonische Effekte aus der Versverwendung zu gewinnen. Das Zitat zeigt auch, daß Williams, anders als Rilke, den Gebrauch von Metaphern radikal einschränkt. Williams objektbezogene Dichtung entstand später als die Dinglyrik Rilkes und die der imagistischen Schule im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Williams gehört nicht zu den Gründervätern der Imagisten. Aber der imagistische Impuls bleibt in seinem gesamten Schaffen erhalten. In seiner Verssprache hat er jedoch Formen der Ikonisierung entwickelt, die über alles hinausführen, was sich in der Gründergeneration der Imagisten findet.

35 William Carlos Williams: *The Collected Earlier Poems*. Norfolk 1951, S. 99.

Fazit

Zwischen dem lyrischen Werk der mittleren Phase Rilkes und der Lyrik des Imagismus lassen sich entscheidende Übereinstimmungen finden, die nicht nur die Gedichte als solche, sondern auch die ihnen zugrunde liegenden poetologischen Konzepte betreffen. Dieses Faktum erlaubt es, die *Neuen Gedichten* Rilkes in den Kontext des Modernismus, genauer des Frühmodernismus, zu stellen. Dabei ist es aufschlußreich, daß Rilkes *Neue Gedichte* etwa zehn Jahre vor der Phase entstanden, in denen die Imagisten als eine verhältnismäßig kohärente Gruppe – 1912 bis 1918 – hervortraten. Wenn man also die Hinwendung zu den Dingen oder – anders ausgedrückt – zum sachlichen Sagen als ein Markenzeichen der frühmodernistischen Lyrik versteht, dann muß Rilke als ein erster Erneuerer der Lyrik gelten. Ein zweiter Aspekt, der von Bedeutung ist, liegt darin, daß Rilke den Durchbruch zu einer neuen Art des Dichtens nicht wie die Imagisten als Angehöriger einer Gruppe oder Bewegung vollzog, sondern seinen Weg als einzelner suchte, freilich unter starkem Einfluß der zeitgenössischen bildenden Kunst.³⁶ Die Imagisten machten dagegen die Erneuerung der Lyrik zum Programm und agierten in hohem Maße als Gruppe, die sich auch in Manifesten artikulierte. Angesichts dieser Tatsache ist es um so erstaunlicher, daß Rilkes *Neue Gedichte*, wenn man sie in den Kontext des Frühmodernismus stellt, das gesamte Schaffen der Imagisten mehr als aufwiegen, was freilich nicht im Hinblick auf William Carlos Williams gilt, der nicht eigentlich zu den Imagisten gehört, sich aber wesentlich von ihnen beeinflussen ließ. Die Geschichte der Entwicklung des Modernismus in der Lyrik muß also neu geschrieben und Rilke die ihm gebührende Bedeutung zuerkannt werden. Einschränkend ist allerdings zu sagen, daß Rilkes *Neue Gedichte* insofern die Modernität der Imagisten nicht teilen, als sie auf die Verwendung des freien Verses verzichteten. Das ändert aber nichts an ihrer unverkennbaren Zugehörigkeit zum Modernismus.

³⁶ Entsprechungen zum Imagismus lassen sich bei dem späteren Rilke finden, zum Beispiel in seinem Gebrauch der japanischen Gedichtform des »Haiku« (KA II, S. 189), von der sich die Imagisten, namentlich Ezra Pound, in den zwanziger Jahren beeinflussen ließen. Siehe Herman Meyer: »Rilkes Begegnung mit dem Haiku«. In: *Euphorion* 74, 1980, S. 134-168. Rilkes Grabspruch (»Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern«, KA II, S. 394) kann man als ein vollkommenes imagistisches Gedicht im Sinne des Ein-Bild-Gedichts auffassen. Rilke hat in einzelnen seiner späten Gedichte auch neue Formen der Versgestaltung und der Ikonisierung des Verses erprobt, die sich mit der Textgestaltung der Imagisten vergleichen lassen, zum Beispiel in *Handinneres* (KA II, S. 382) und *Mausoleum* (KA II, S. 384).