

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

HELMUT BERTHOLD

*Lessings und Rilkes Karussell-Gedichte*¹

I

Im Sommer 1750 ist Lessing 21 Jahre alt, er arbeitet als Publizist in Berlin. Man weiß nicht viel aus dieser Zeit seines Lebens, weder Briefe noch Lebenszeugnisse überliefern sie. Er ist Mitherausgeber der ersten Theaterzeitschrift in Deutschland, der *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, sie spiegelt u. a. seine Beschäftigung mit Plautus. Er hat die Bibliothek des Buchhändlers Johann Andreas Rüdiger geordnet, des Herausgebers der *Berlinischen Privilegirten Zeitung*, für die Lessing zahlreiche Beiträge schreibt. Bei Rüdiger hat er zuweilen einen Freitisch. Er schreibt Komödien, *Die Alte Jungfer*, ein erstaunlich anarchisches Stück, eine von zwei Produktionen, die Lessing später nicht mehr akzeptieren will, ist im Vorjahr als seine erste Buchveröffentlichung erschienen; daneben übersetzt er, außer Plautus, verschiedene Bände der *Histoire romaine* des französischen Historikers Charles Rollins. Die Kunst geht nach Brot, der junge Autor, der von einer Existenz als freier Schriftsteller träumt, schreibt bereits ums Überleben, er ist nicht mittellos, aber ebenso gezwungen wie gewohnt, sich einzuschränken. Vermutlich lebt er bei dem genialischen und etwas verrufenen Christlob Mylius, seinem entfernten Vetter, in der Spandauer Straße – Essen, Kleidung, Wohnen, alles ist frugal in diesen Jahren.

Das hält Lessing nicht davon ab, Ende August 1750 eine öffentliche Veranstaltung zu besuchen, ein sogenanntes »Karussell«. Friedrich II. läßt es am 25. August 1750 in Berlin zu Ehren seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, veranstalten.²

Was das 18. Jahrhundert unter einem »Karussell« versteht, ist weit von unserem Wortgebrauch entfernt. Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* von 1733 beschreibt es als »ein öffentliches Ritterspiel, welches zu Wagen selten, zu Pferde aber gemeinlich angestellt wird. Man kleidet sich [...] nach Art der alten Ritter, und theilet sich in verschiedene Nationen. Der Auszug geschiehet sehr prächtig, und wird öfters mit Triumph-Wagen und anderen kostbaren Maschinen und sinnreichen Erfindungen gezieret. In solchem Aufzug begiebt man sich nach einem freyen Platz, als aus gezierten Reit-Häusern, Renn-Bahnen, Schloss-Höfen, u. d. g. allwo man füglich das Ring-rennen, Lantzen-brechen und andere Ritterliche Uebungen anstellen mag.«

1 Geringfügig überarbeitete Fassung des Vortrags bei der Wolfenbütteler Tagung der Rilke-Gesellschaft am 26. September 2009.

2 »Abbildung eines zeitgenössischen Kupferstichs dieses »sehr prächtigen Carousels« bei Max Kirschstein, Lessing und Berlin, Berlin 1929 (Berliner Bibliophilen-Abend)«. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. In Zusammenarbeit mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1985-2003. Bd. 1, hrsg. von Jürgen Stenzel (1989), S. 996.

Im Fall Friedrichs fand das Spiel »auf ›dem großen Paradeplatz vor dem Garten des Königs‹ statt [dem späteren Lustgarten] [...]. Für die Mitglieder des Hofes war eine große Tribüne errichtet, eine kleinere für die Prinzessin Amalie, die als Preisrichterin wirkte.«³ Mit dem

›Turnier, das aus Wettrennen und Ringstechen der geschicktesten Reiter bestand, war ein revueartiges Ballett verbunden: Im Kostüm antiker Volksstämme ritten die Gruppen gegen- und umeinander, Griechen, Römer, Karthager, Gallier usw. Jede Abteilung stand unter Führung eines Prinzen des königlichen Hofes, die sich auch an den anderen Wettbewerben beteiligten, und es war nur selbstverständlich, daß diese Preise gewannen. Erst bei der Wiederholung kamen andere Adlige an die Reihe.«⁴

Daß Lessing bei diesem »Carrousel« zugegen war, ist so wahrscheinlich wie unabweisbar.⁵ Man wird sich ihn unter den Zuschauern des Spektakels vorstellen dürfen, das die Ritter auf eiserne Ringe, auf Mohren-, Sarazener- oder Türkenattrappen zugaloppieren ließ; ein erlebnishungriger, hofkritischer junger Mann, dem das einzige lyrische Zeugnis der Sache zu danken ist:

AUF EIN CARUSSELL.

Freund, gestern war ich – wo? – Wo alle Menschen waren.
 Da sah ich für mein baares Geld
 So manchen Prinz, so manchen Held,
 Nach Opernart geputzt, als Führer fremder Schaaren,
 Da sah ich manche flinke Speere
 Auf mancher zugerittnen Meere
 Durch eben nicht den kleinsten Ring,
 Der unter tausend Sonnen hieng,
 (O Schade, daß es Lampen waren!)
 Oft, sag ich, durch den Ring
 Und öfter noch darneben fahren.
 Da sah ich – ach was sah ich nicht,
 Da sah ich, daß beym Licht
 Kristalle Diamanten waren;
 Da sah ich, ach du glaubst es nicht,
 Wie viele Wunder ich gesehen.
 Was war nicht prächtig, groß und königlich?
 Kurz dir die Wahrheit zu gestehen,
 Mein halber Thaler dauert mich.

3 Kirschstein (wie Anm. 2), S. 29. Anna Amalie, Prinzessin von Preußen (1723-1787), war Friedrichs jüngste Schwester.

4 Ebenda.

5 Zuletzt hat Wolfgang Albrecht eine direkte Linie zwischen Lessings *Carussell*-Gedicht und Friedrichs Karussell-Veranstaltung gezogen. Albrecht spricht von einem »öffentlichen höfischen Lanzenstechen« (Wolfgang Albrecht: *Chronik zu Lessings Leben und Werk*. Kamenz 2008, S. 22).

Dies ist ein Gelegenheitsgedicht besonderer Art, alle Konvention ironisch unterlaufend – sehr selten, daß der weitgehend anakreontisch und epigrammatisch bestimmten Lyrik des jungen Lessing ein so konkreter, erlebter Anlaß zugrunde liegt.

Die Herkunft des Wortes »Karussell« bleibt etwas dunkel, man hat es auf italienisch »carosello« von »gara« (Streit) und »sella« (Sattel) zurückgeführt, aber auch auf lateinisch »carra« (Wagen⁶ oder arabisch »kurradsch« (Spiel mit Pferden).⁷ Im 17. Jahrhundert wandert es ins Französische ein, wo zunächst »carrouse« ein »lautes Festgelage« meint und konkreter dann »einen glanzvollen Aufmarsch oder Festzug mit anschließenden Reitvorführungen und Turnieren«. ⁸ Das größte derartige »Carrouse«, so führt Alfred Lehmann in seiner Arbeit *Zwischen Schaubuden und Karussells* aus, war das Ludwigs XIV. im Jahre 1662 aus Anlaß der Geburt seines Sohnes Louis, dem »dauphin«, das angeblich »die ganze Welt in Aufregung versetzte. In seinem Mittelpunkt stand ein Festzug von 500 prachtvoll kostümierten Reitern, an deren Spitze der König selbst, als römischer Imperator einher zog, während hinter ihm Römer, Inder, Perser und sogar Indianer [ein] exotisches Gefolge bildeten.«⁹

Noch heute trifft man in Paris auf den Namen »Carrousel«, am *Arc de Triomphe du Carrousel*, dem alten Tor zum Hof des Tuilerien-Palastes, oder an der *Place du Carrousel* auf der großen *Axe historique*. Ähnlich wie der Sonnenkönig seinerzeit mit diesem Festzug Macht und Potenz zur Schau stellte,¹⁰ bekundete auch Friedrich der Große 1750 mit dem »Carussell« politische Ambitionen. Lessing hat sich indes mit dem Hof meist schwer getan, erst mit Friedrich, später vor allem mit dem Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand, der ihn nach Wolfenbüttel gerufen hatte. Der kritische und ironische Duktus des Gedichtes ist also mehr als nur poetische Perspektive.

Auf den Sprecher des Gedichts macht das höfische Vergnügen wenig Eindruck: Er war nur dort, »wo alle Menschen waren«, sofern sie über das ansehnliche Eintrittsgeld von einem halben Taler verfügten. So klingt merkwürdig nach einem Massenvergnügen, was doch keineswegs an der Tagesordnung Preußens war und für Zeitgenossen ein aufsehenerregendes Ereignis. Schon die Anrede an den »Freund« und der dialogische Rahmen geben dem Gedicht den Charakter eines beiläufig-alltäglichen Berichts. In all seinen Teilen durchzieht ihn ein kommentierendes Moment. Die Helden sind so »geputzt« wie die von ihnen geführten »Schaaren« »fremd«. Und nicht auf »Rössern« reiten sie, sondern auf »Mähren«, die »Sonnen« reduzieren sich auf »Lampen« – »Der ganze Platz«, heißt es dagegen in einem un-

6 Lessing: *Werke und Briefe* (wie Anm. 2), S. 996.

7 Vgl. Florian Dering: *Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fabr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Nördlingen 1986, S. 27. Bei Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 10., überarbeitete und erweiterte Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämper, Georg Objartel, Tübingen 2002, S. 524: »angeblich von neap. *carusielle* ›Sparbüchse aus Ton in Form eines Kopfes‹ (eigentl. eines geschorenen Kopfes zu *carosare* ›scheren‹)«.

8 Margit Ramus: *Wie alles begann ... Jahrmarkt, fahrendes Volk und Karussells*. Köln 2004, S. 27.

9 Alfred Lehmann: *Zwischen Schaubuden und Karussells*. Frankfurt a. M. 1952, S. 36 f.

10 Vgl. Ramus (wie Anm. 8), S. 27.

gleich affirmativeren Bericht, »samt denen Amphitheatris ist mit vielen tausend Lampions aufs herrlichste erleuchtet gewesen« –;¹¹ die »Diamanten« erweisen sich, bei Licht besehen, als »Kristalle«; die »Speere« sind zwar »flink«, verfehlen ihr Ziel aber häufiger als es zu treffen, obwohl die Ringe »eben nicht [die] kleinsten« sind; die »Wunder« schließlich reduzieren sich auf königlichen Prunk. Es überrascht am Ende nicht, daß den Sprecher der halbe Taler dauert, und die Schlußpointe keinen Kontrapunkt bildet wie etwa bei Heines »Ich wollt', er schösse mich tot«,¹² sondern nur das folgerichtige Ende des kritischen Bulletins.

Illusionslos, ironisch, kritisch; es gibt keine Faszination des Geschehens, keine Bewunderung der Akteure, kein Identifikationsangebot. Ein Bündnis besteht allenfalls mit dem apostrophierten Freund, der Sprecher aber erscheint angesichts des höfischen Treibens ketzerisch als Spielverderber.

Es hat in der Geschichte des Karussells verschiedene Wandel gegeben. Zunächst »von der männlichen Reiterübung zum höfischen Festvergnügen«,¹³ später schwanden mit »dem Ausklang der barocken Hoffestlichkeiten im Laufe des 18. Jahrhunderts [...] auch die Anlässe für Caroussels als Reiterspiele des Adels. 1814 wurde im Rahmen des Wiener Kongresses das letzte große Reiterfest dieser Art inszeniert, [...] nur mehr eine Reminiszenz an eine [...] längst vergangene Epoche.«¹⁴

Mechanisiert wurden die ersten »Carroussels« schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts und ins Programm der höfischen Vergnügen aufgenommen, wenn auch noch unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Zeitgenössische Abbildungen zeigen mechanische, durch Muskelkraft bewegte »Drehen«, kreuzförmige Geräte mit einem Zelt-dach über dem Mittelpunkt und vier Armen, Windmühlenflügeln ähnlich, auf denen Pferde oder Sitze befestigt waren.

Der Wandel zur mechanischen Drehvorrichtung betraf die Gelegenheit zum Lanzen- oder Ringstechen nicht. Neu war nur, daß auch Damen Platz nehmen und sich, wenn auch nicht auf Pferden, so doch auf vergleichsweise bequemen Sitzen im Geschicklichkeitsspiel üben konnten. Reisebeschreibungen des 17. Jahrhunderts berichten ferner von gewaltigen Wagenrädern mit kleinen Sitzen für Kinder an der Peripherie, auch sie über eine Achse im Inneren durch Armkraft bewegt. Dies hat zur Hypothese geführt, »daß man in Mitteleuropa Ende des 17. Jahrhunderts die Idee der reinen Drehvorrichtung aus dem Orient übernahm [...] und mit den Zielübungen des bereits geläufigen Caroussels kombinierte.«¹⁵ Im Todesjahr Lessings, 1781, sieht Friedrich Nicolai in Wien »ein bedecktes Karusell, wo Personen herumgedreht werden und nach Ringen zu stechen pflegen. Hier werden nicht, wie es sonst wohl gewöhnlich ist, nur vier Personen herumgedreht, sondern wohl zwölf und mehrere.«¹⁶ Mit dem Prozeß seiner Mechanisierung wird das Karusell volkstümlich, mit ihm auch das Ringstechen und vergleichbare Zielübungen.

11 Kirschstein (wie Anm. 2), S. 25.

12 *Mein Herz, mein Herz ist traurig* aus dem *Buch der Lieder*.

13 Dering (wie Anm. 7), S. 28.

14 Ebenda.

15 Ebenda., S. 32.

16 Zitiert nach Dering (wie Anm. 7), S. 33. Friedrich Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1781*. Bd. 5, Berlin und Stettin 1785.

II

Im Pariser Karussellbetrieb wird das Ringstechen noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ja, bis heute angeboten, dergestalt, daß die mit Stock oder Lanze bewehrten Kinder die neben dem Karussell gehaltenen Ringe zu treffen versuchen.

So ähnlich wird es auch der junge Mann gesehen haben, der im Juni 1906 jenes Karussell-Gedicht schreibt, das in die Geschichte der deutschen Lyrik einging. Aus dem Lustgarten Lessings ist der *Jardin du Luxembourg* geworden, ein Lieblingsort der Dichter, Künstler und Studenten, in dessen Nähe Rilke seit Jahren lebt und den er täglich durchstreift. Noch im Herbst 1920, als er nach der peinigenden Unterbrechung seiner Lebenszusammenhänge durch den Ersten Weltkrieg erstmals wieder einige Tage in Paris verbringt, sucht er sein Quartier in der unmittelbaren Nähe des *Jardin*.

Als ein Unzugehöriger zur Karussell-Gesellschaft der Kinder, Eltern oder Erzieherinnen mag Rilke sich gleichwohl gefühlt haben – seine Tochter wächst bei den Großeltern in Oberneuland auf, der Dichter ist, anders zwar als Lessing, doch auch ein Außenstehender des Geschehens. Mit dem Berliner *Carussell* des Jahres 1751 hat dieses Geschehen nur noch wenig zu tun. Nicht nur Ort und Zeit stehen unter veränderten Vorzeichen:

DAS KARUSSELL
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur dass er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

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

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, dass es endet,
 und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
 Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
 ein kleines kaum begonnenes Profil –
 Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,
 ein seliges, das blendet und verschwendet
 an dieses atemlose blinde Spiel ...

Rilkes Gedicht kennt keinen »Freund«, kein Gegenüber, keine Anrede, kein Ich, kein Pronomen der ersten oder zweiten Form, zu keinem spricht es und zu allen. Mit den ersten Zeilen wird klar, daß es in das Geschehen eingelassen ist, restlos, kein subjektives, opponierendes Bewußtsein relativiert das Thema, fällt der Bewegung des Textes ins Wort.

Der Sprecher des Gedichts gibt sich nur widerstrebend zu erkennen – nur in wenigen Wendungen wird sein Status deutlich. Selbst das kühnste Bild des Gedichtes, die Rede vom zögernd untergehenden Land – Evokation von Sonne und Kindheit, Natur und Geschichtsreich – erscheint weniger als Auffassung des Sprechers denn als poetische Tatsache, faktizitär. Schärfere Kontur erhält der Sprecher erst im Urteil über das Alter der dem Karussellvergnügen fast erwachsenen Mädchen oder das zarte Kinderprofil; in gelegentlichen Abständen, die an die Drehung des Karussells erinnern, gibt er seinen Ort durch lokale Adverbien preis: »vorüber« (Z. 16), »herüber« (Z. 19), »hergewendet« (Z. 25).

Es ist ein lokales Ich, aufgelöst ins Bild, in dem es so wenig zu suchen hat wie ein Photograph, ein poetischer Zeuge, dessen Bericht nicht normativ ausfällt, sondern phänomenologisch. Deshalb changiert die Perspektive nahezu unmerklich zwischen der Sichtweise der Kinder, von denen allein her die Pferde »mutig« und der Löwe »böse« genannt werden dürfen, zwischen dem Beobachter, an dem das impressionistische Farbenspiel von rot und blau und weiß (den Farben der Trikolore, wie man bemerkt hat),¹⁷ oder von rot und grün und grau zerstäubt, und zwischen der Stimme jenes sachlichen Sagens, in dessen Zeichen die *Neuen Gedichte* stehen. Dinge, Wahrnehmung, Geschehen scheinen in ihrer Entrücktheit und Selbstbewegung belassen, und nicht der realen, kontingenten Objektivität zu entsprechen, sondern einer mythisch zugerichteten. So mutet das Wort vom »Bestand« fast episch an, die Konnotation der kaufmännischen Inventur bildet einen kaum merklichen Kontrast zum märchenhaften Bild des untergehenden Landes. Es ist eine poetische Objektivität, die auslassen darf und hinzufügen – vollkommen ausgeblendet etwa die akustische Welt und die Welt der Düfte und Gerüche,¹⁸ auch Jahres- und Tageszeit ihre zufällige meteorologische Verfassung sowie auch das Lanzen- oder Ringstechen, könnte

17 Silvia Henke: »Kindheitsschwindel«. In: *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Ditzingen 1999, S. 59–70, hier S. 60.

18 Vgl. Rilkes Äußerung in einem Brief aus Furnes an Karl von der Heydt Ende Juli 1906: »Ich sitze in einer kleinen seltsamen, alten Stadt mitten in einer Teniersschen Kermes, die Augen voller Schaukeln und Ringelspielen, die Ohren voller Ausrufer, die Nase angefüllt

doch alles nur ablenken vom primären Darstellungsinteresse, der scheinbaren Selbstbewegung als dem Grundzug des mechanischen Karussells.

Das Verhältnis zum Gedicht Lessings ließe sich als Chiasmus beschreiben: dort die Minderung des objektiv prachtvollen Geschehens durch den individuellen Eindruck des Betrachters, hier die Steigerung des gleichförmigen Geschehens durch den subjektiven Eindruck der anderen – in erster Linie der Kinder: Hitze, Seligkeit, Versunkenheit. Deshalb spielen Rilkes Verse auch nicht zufällig im Tempus des Kindes, dem Präsens, Lessings Verse dagegen im klar umrissenen Präteritum des gestrigen Tages: was hier durch den Abstand von 24 Stunden abgerückt und als witzig-spöttische Analyse formuliert ist, nimmt dort emphatisch an der Fluktuation zwischen der kleinen Weile des Augenblicks und seiner ziellosen Stetigkeit teil.

III

Soweit die Gegensätze. Sie sind evident und konstitutiv. Erschöpfen kann sich ein Vergleich in ihnen nicht, sind sie doch in erster Linie historisch bestimmt, vor aller individuellen Eigenheit ihrer Verfasser, durch das in seinem Prinzip gewandelte Bewußtsein der Epoche, ein Bewußtsein von der Aufgabe der Literatur, der Gestalt ihrer Werke, ihrer »Intention auf die Sprache«. Auch darum interessieren die Vergleichbarkeiten beider Gedichte. In beiden Fällen handelt es sich um das Zwecklose des Spiels, wie Rilke an prominenter Stelle am Schluß des Gedichtes betont. Und es zeigen sich in der Diachronie Kontinuitäten wie das Motiv des Reitens, die ringförmige Bewegung im Takt der Wiederholung, und auch das Geblendetsein.

Vor allem die Wiederholung, die genuine Form der Nachahmung, verbindet beide Texte in der Form.¹⁹ Zwar ist der Schauplatz des Lessing-Gedichts als Karree zu denken, die Bahn der Pferde aber als Rund oder Oval, ihre Bewegung als Wiederholung auf der Peripherie des Kreises – formale Entsprechungen sind zunächst in Metrum und Reim als klassischen Wiederholungselementen erkennbar, im Chiasmus des ersten Verses (»war ich wo – wo alle Menschen waren«), in schlichten Wortwiederholungen wie der des »Rings«, in deren semantischen Varianten als Begriffspaare wie »Geld« / »Thaler«, »Prinz« / »königlich« oder »Lampen« / »Licht«, im Komparativ »oft« / »öfter«, in Anaphern wie »So manchen« oder der dominierenden, wie das Reiterspiel selbst stets neu ansetzenden Phrase »Da sah ich«, in Alliterationen und euphonischen Fügungen.

Dabei sind die Verse des jungen Lessing merklich holperiger als die makellosen Fünfheber von Rilke, unregelmäßige, meist vierfüßige Jamben; deren rhythmischer Fluß vom Dazwischentreten der Reflexion gleich mehrfach gestaut wird, etwa durch die Form der spöttischen *correctio* von V. 9: »(O schade, daß es Lampen waren!)« oder V. 12 (»Da sah ich – ach, was sah ich nicht«) beziehungsweise V. 15 (»ach, du

mit dem Geruch von Bier, Honigkuchen und Landleuten« (RMR: *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939, S. 171).

¹⁹ Im mechanisch bewegten *Karussell* Rilkes steigt mit der höheren Bewegungsfrequenz auch die Anzahl der rhetorischen Entsprechungen.

glaubst es nicht«) – Folge des poetologischen Willensaktes, sich nicht mit einer Schilderung oder Beschreibung von Ereignissen zu begnügen, deren *Wahrnehmung* bereits unter Ideologieverdacht steht. Das arglose Bewußtsein sucht man deshalb in *Auf ein Carussell* vergeblich; das Gedicht des eben 21jährigen hat jene Unschuld verloren, die Rilke anderthalb Jahrhunderte später unter Qualen wiederzuerlangen versucht. Wie ein Tribut an die poetische Sprache erscheinen so in Lessings *Carussell*-Gedicht die Züge der Mimesis an das objektive, physikalisch bewegte Geschehen.

Man hat auch in Rilkes Gedicht die Wiederholung als »dominierende Figur« bestimmt, als Relation zur Kreisbewegung.²⁰ Tatsächlich schöpft Rilke aus einem reichen Arsenal repetitiver Mittel: Der Rhythmus der fünfhebigen, nur an einer Stelle stockenden Jamben koinzidiert mit der ›Mechanik‹ des Karussells selbst. Und das retardierende Moment – V. 17/18 mit der Rede von den bald dem Spiel entwachsenen Mädchen – geht einher mit dem reflexiven Innehalten im Bewußtsein des Gedichts.

Als Pendant zur Karussellbewegung erscheint, um der Auslegung von Silvia Henke zu folgen, der Reim mit der Dominanz des Schweifreimes: Da er mehrfach »und in unterschiedlichen Abständen wiederkehrt, werden die in der Kreisbewegung des Karussells verzahnten Bildelemente auch lautlich verknüpft«. So spiegelt das Reimschema »kein Nacheinander, sondern ein Ineinander der Elemente wider«.²¹ Ein probates, ostentativ gebrauchtes, mit unterschiedlichen Gewichtungen arbeitendes Mittel ist das Polysyndeton »und« – neunzehn Mal auftretend, davon neun Mal am Versbeginn –, und natürlich die berühmte Refrainzeile vom weißen Elefanten, einer »Ikone der Wiederholung«, wie Henke schreibt. Im Gefüge von Kontext und Reim ist seine Wahrnehmung nie ganz die gleiche, ohne daß der Elefant doch je ein anderer wäre. Es ist Teil der technischen Raffinesse Rilkes, die Wiederholungen zu variieren, etwa wenn die kürzer werdenden Abstände des Refrains eine Zunahme der Geschwindigkeit suggerieren. Überaus suggestiv als Form der Wiederholung ist die Brechung der Farben rot und weiß in der Alliteration von »Zunge« und »Zähne«; und noch das disparate Zeitmoment im Verszusammenhang des kleinen, noch aufgeschnallten mit dem der größeren, aufschauenden Mädchen wird eher suggeriert als deklariert.²²

Zahlreiche Enjambements figurieren die Kreisbewegung, und selbst die ästhetisch angreifbaren drei Auslassungspunkte am Ende des Gedichts, dieser vielleicht überdeutliche Appell an die Einbildungskraft des Lesers, sind als Bewegungsfigur lesbar. Sie insinuierten, daß das Spiel nicht zu Ende sei: blind und gleichsam fensterlos kennt es auch keine zeitlichen Grenzen.²³

²⁰ Vgl. Henke (wie Anm. 17), S. 60 f.

²¹ Alle drei Zitate: Henke (wie Anm. 17), S. 61 f.

²² Vgl. Henke (wie Anm. 17), S. 60.

²³ Gottfried Benn hat einmal geäußert, daß er Auslassungspunkte in Gedichten verachte. Man solle sich wohl etwas dabei denken, was das Wort selbst nicht hergibt. In: »*Hernach*«. *Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth*. Göttingen 2001, S. 31, 18. August 1954. Nun setzt Rilke das Auslassungszeichen ausgesprochen sparsam und funktional ein; am Ende eines Textes erscheint es innerhalb der *Neuen Gedichte* nur dieses eine Mal. Auch innerhalb

IV

Man hat die *Neuen Gedichte* verschiedentlich auf die Bildhauerei bezogen, auch auf die Malerei, natürlich wegen der Nähe Rilkes zu Rodin, dem großen Vorbild. Zuletzt hat sich Durs Grünbein in diesem Sinn geäußert: »Seitdem er als Sekretär in die Dienste des großen Rodin trat«, so schreibt der Bücherpreisträger des Jahres 1995 in seinem Essay *Ein kleines blaues Mädchen*, glichen Rilkes Gedichte Skulpturen, und es nähmen »fast alle [...] den Weg über die Brücke zur Kunst. Cézanne und van Gogh« kämen als Anreger hinzu.²⁴ Auch *Das Karussell* lasse »in Motiv und Malweise die junge Kunst seiner Zeit anklingen«; Rilke erzeuge »eine Atmosphäre, wie sie zur selben Zeit in derselben Stadt, wenn auch mit anderen Mitteln Picasso herstellt, ohne daß beide voneinander gewußt hätten.«²⁵

»Mit anderen Mitteln« – die entscheidende Formulierung läßt an die strenge und weitreichende Abgrenzung der künstlerischen Disziplinen im *Laokoon* von 1766 denken. Die zweite Eigenschaft, neben der Nähe zur bildenden Kunst, die Grünbein an den *Neuen Gedichten* hervorhebt, ist das Bewegungsmotiv. Grünbein sieht

Rilkes Verszeilen [...] ihre Balance, ihre traumartige Sicherheit ganz in der Bewegung. Das gilt besonders für die Stücke aus der Sammlung der *Neuen Gedichte*, die einen Umschwung in seiner Ästhetik brachte, deren Modernität geradezu in der Konzentration auf die einfachsten Bewegungsabläufe bestand.

Und »[u]m so größer« sei Rilkes Repertoire, »wenn es an die Schilderung von Bewegungsabläufen« gehe. Was die Prosa schon lange könne, »diese Domäne von Aktionismus und überhaupt Handlung, gelingt dem Gedicht zwar viel seltener, doch dann in konzentriertester Form.« Rilke habe »in der Verfeinerung des Bewegungsbildes, eine Chance für die Plastizität des Imaginären« gesehen:

Die bewußte Laufrichtung des Verses, das eigene Drehmoment einer Strophe, erlaubt es dem Dichter, seinen Gegenstand zu umkreisen, ihn aus verschiedenen Blickwinkeln aufzunehmen. So entstehen aus bloßer Wortmaterie seine berühmten Tierplastiken, die zugleich flüchtiger und dauerhafter sind als ihre zeittypischen Gegenstücke in Gips oder Bronze.²⁶

Auch mit dieser Behauptung steht man unwillentlich im Horizont des *Laokoon*. Indes bedarf es mehr als eines bloßen Willensaktes, um auf dem »Weg über die Brücke zur Kunst« sich ihrer Mittel bedienen und Anleihen bei Rodins Skulpturen oder den Bildern van Goghs, Cézannes und Picassos machen zu können.

der Strophen der *Neuen Gedichte* und der *Neuen Gedichte Anderer Teil* erscheinen sie selten, nämlich ganze sechs Mal.

²⁴ Durs Grünbein: *Ein kleines blaues Mädchen*. Detmold 2007, S. 9 und 12. Grünbein schränkt ein: »Doch Rilke ist Dichter, und als solchen interessieren ihn allenfalls Analogien und Korrespondenzen«.

²⁵ Ebenda., S. 17.

²⁶ Ebenda., S. 12-14. Grünbein fügt hinzu: »So schält das Ding seiner Dinggedichte sich als dynamische Größe heraus«. Interessant sind Grünbeins eigene Assoziationen, ihm erscheint das Gedicht »als Direktübertragung von einer Spielwalze aus Kindertagen, einem Leierkasten im Hinterhof« (S. 14), das *Karussell* »erinnert ein wenig an alte Modellspielzeuge aus Blech und in antiquierter Form. Spitzt man die Ohren, kann man das Knistern einer Schellackplatte heraushören« (S. 15).

Laokoon

Bekanntlich war der *Laokoon* der Auffassung entgegengetreten, die Dichtung könne wie die Malerei agieren und ihre Verfahrensweise nachahmen, eine Auffassung, die namentlich Breitinger und Bodmer vertreten hatten, die Schweizer. Das Wort des Horaz, *ut pictura poesis*, oft falsch verstanden, war zu einer Art Gemeinplatz gekommen, den Lessing zu räumen sich anschickte. Er hatte Diderots Wort im Ohr, wonach »jede Kunst der Nachahmung ihre Hieroglyphen habe, und daß es zu wünschen sey, wenn ein kundiger und zärtlicher Schriftsteller ihre Vergleichung unternehmen wolle«. ²⁷

Während die Dichtung ihre Worte, oder wie Lessing mit unausgesprochenem Bezug auf das Drama sagt, ihre »Töne«, »aufeinander folgend« oder »konsekutiv« in der Zeit artikuliere und dadurch prädestiniert sei, Handlungen darzustellen, ordne die Malerei Farben und Formen simultan oder »nebeneinander« im Raum an. Malerei und Bildhauerei – Lessing gebraucht die Termini noch weitgehend synonym – stellten in der Regel Körper dar. Und während Malerei und Musik hauptsächlich mit natürlichen Zeichen arbeiteten, mit Farbe, Form und Ton, sei die Dichtung auf willkürliche Zeichen als den »konventionellen sprachlichen Einheiten« angewiesen. ²⁸ Auf dem Weg ihrer Vervollkommnung allerdings habe die Dichtkunst, habe vor allem das Drama als deren höchste Gattung, die willkürlichen Sprachzeichen in natürliche Zeichen zu verwandeln.

Lessing sieht dafür eine ganze Reihe von Mitteln, so elementare wie die Onomatopoesie oder, wiederum vor allem für das Drama, die Interjektionen, ²⁹ auch die natürliche und persönliche Redeweise, an deren Einführung in das deutsche Schauspiel er im Zeichen der Aufhebung der Ständeklausel entscheidend beteiligt ist. Ferner die Anordnung der Wörter entsprechend der natürlichen Folge der Dinge und Geschehnisse; dann alle Ähnlichkeiten erzeugenden poetischen Mittel wie Metaphern, Analogien, alle treffenden Verbindungen durch »Figuren und Tropen, Gleichnisse usw.«, ³⁰ nicht zuletzt Silbenmaß, Rhythmus und Reim. Dieses Verwandlungspostulat läßt sich perspektivisch, experimentell und heuristisch auf Rilkes Ästhetik und die formalen Mittel des *Karussell*-Gedichtes anlegen. Eine weitere, sozusagen Rilke-kompatible *Laokoon*-Perspektive betrifft die Rolle der Einbildungskraft.

²⁷ *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Monat Junius 1751*. In: Gotthold Ephraim Lessings *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1868 – Berlin, Leipzig 1924 (Nachdruck: Berlin 1968, zitiert als: LM), Bd. IV, S. 421; eine Paraphrase Lessings, bezogen auf Diderots *Lettres sur les sourds et muets*, »zärtlicher« meint hier etwa »feinfühlicher« (Hinweis von Jürgen Stenzel).

²⁸ Vgl. Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*. München 2008, S. 400.

²⁹ Die »Interjectionen sind in allen Sprachen ziemlich einerley und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden.« *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 428. Die von Lachmann/Muncker »Vorarbeiten« genannten Aufzeichnungen aus dem *Laokoon*-Kontext in anderen Ausgaben etwa »Nachlaß« (Göpfert: Hanser-Ausgabe, München 1970-79) oder »Paralipomena« (Barner: DKV-Ausgabe, wie Anm. 2).

³⁰ An Friedrich Nicolai, 26. Mai 1769 (LM XVIII, S. 291).

Einbildungskraft

Nämlich als entscheidende Instanz für die Aufnahme des Kunstwerks, als eigentlich rezeptives Organ in Dichtung und Malerei. Lessings Akzent liegt dabei weniger auf der Phantasie des Künstlers als auf der des Betrachters, der das Kunstwerk neu konstituiert. Überdies bestimmt Lessing die Einbildungskraft als Vermögen, das die Überlegenheit der dichterischen Gattung sichtbar macht, und zwar an einem prominenten Beispiel, Homers Schilderung der Schönheit Helenas. Sie nämlich erschließe sich nicht in der direkten Darstellung, sondern allein durch ihre Wirkung auf andere Figuren, in diesem Fall die trojanischen Greise. Es ist für Lessings wirkungsästhetisch bestimmte Auffassung von Bedeutung, daß Zuhörer und Leser Helenas Schönheit vermittels ihrer Einbildungskraft erzeugen müssen: So gelinge es dem Dichter, »uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst [– hier also die »Malerei« –] in dieser Absicht zu leisten im Stande ist.«³¹ So wird aus der dichterischen Not der Unverfügbarkeit über die natürlichen Materialien des Malers oder Bildhauers die Tugend einer Unabhängigkeit von der Materialität des Mediums. Und so spricht Lessing angesichts der Poesie und *nur* angesichts der »Poesie vom ›unendlichen Feld unserer Einbildungskraft‹.«³²

Ihre Nobilitierung³³ verdankt sich also nicht nur dem Genie des Künstlers, sondern auch dem »aufnehmenden, nachschaffenden« Vermögen des Kunstbetrachters.³⁴ Wilfried Barner hat in seinen Kommentaren zum *Laokoon* darauf hingewiesen, daß mit Lessings Versuch, den Anteil des Rezipienten am Kunstwerk darzulegen, auch eine »Tendenz zur Verinnerlichung des Dichtungsverständnisses« einhergehe.³⁵ Das mag, *in abstracto*, für das Dichtungsverständnis Rilkes von Interesse sein. *In concreto* betrifft es auch das *Karussell*-Gedicht – ähnlich wie Homer Helenas Schönheit durch ihre Wirkung beschreibt, läßt Rilke das Bild des Karussells indirekt und vermittelt durch die perspektivische Wahrnehmung von Benutzer und Betrachter entstehen. So verdankt sich der Eindruck einer Beschleunigung der Karussellfahrt: »Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel« vor allem der suggestiven Wirkung des Polysyndetons.

Das Karussell erscheint allein in seiner Wirkung und Bewegtheit – nicht etwa im Ruhezustand, wenn der Betrieb geschlossen ist, frühmorgens oder zum Abend hin. Rilke entwirft es als ein Wahrgenommenes, in der Wirkung des Erlebten. Das zeigt etwa die Metonymie des »Bestandes« von Pferden, der sich mit dem Dach des Karussells und seinem Schatten dreht. Wie man überhaupt metonymische Figuren wie das *pars pro toto*, etwa den kursierenden Elefanten für die zirkuläre Bewegung, als einen Appell an die Einbildungskraft verstehen kann: »eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes«, hatte ein *Laokoon*-Fragment behauptet, sei »hinläng-

31 *Laokoon*, LM IX, S. 129 (Einschub in eckigen Klammern H. B.).

32 Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1987, S. 245.

33 Barner (wie Anm. 32), S. 245, spricht von ihrer »Inthronisation« als dem Grund des Illusionsvermögens.

34 Ebenda.

35 Ebenda. Vgl. auch Barners Kommentar in: *Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden* (wie Anm. 2), hier Bd. 5.2., hrsg. von Wilfried Barner (1990), vor allem S. 667 f.

lich [...], uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben.«³⁶ Denn das »heißt, daß die Einbildungskraft das Verfahren des Dichters durch Suggestion und Assoziation ergänzt.«³⁷

Die Assoziation verstreuter Wahrnehmungsweisen, gleich, ob aus der Sicht des Kindes oder des urteilsfähigen Betrachters, formiert das Bild des Karussells als zerstreute Mannigfaltigkeit von Eindrücken, die erst die Einbildungskraft des Lesers arrangiert. Rilkes Gedicht bleibt ohne Präention einer objektiven oder exakten Beschreibung, wie sie naturalistische Konzepte oder photographische Abbildungen bieten. Seine Wendung zum sachlichen Sagen meint auch nicht, Darstellung von Sachen oder auch nur sachliche Darstellungen zu geben. So tritt uns *Das Karussell* nicht als Objekt gegenüber, sondern erscheint in der Wirkung auf die, die es befahren oder die Fahrt beobachten und in der Wirkung dieser Wirkung auf den Leser.

Bewegung und Wortfolge

Die Lyrik, vom *Laokoon* durchaus vernachlässigt,³⁸ verkörpert am deutlichsten, was Lessing »den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet«, eine Qualität, die aus »dem klugen Gebrauche« euphonischer Wörter und Wortverbindungen »entstehe«.³⁹ Schon die Syntax der Verszeile kann den Sprachzeichen den Weg aus ihrer Arbitrarität weisen: Wenn »schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so aufeinander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrücken.«⁴⁰ Das meint, wie schon eine frühere Äußerung Lessings von 1751, weniger die *chronologische* Folge der Wörter als ihr Spiel in Konstellationen:

Ist es kein Verdienst, sich von dem Reime nicht fortreißen zu lassen, sondern ihm, als ein geschickter Spieler den unglücklichen Würfeln, durch geschickte Wendungen eine so nothwendige Stelle anzuweisen, daß man glauben muß, ohnmöglich könne ein ander Wort an statt seiner stehen? Zweifelt man aber an der Möglichkeit dieser Anwendung, so verräth man nichts als seine Schwäche in der Sprache und die Armuth an glücklichen Veränderungen. Haller, Hagedorn, Gellert, Utz, Oesen zeigen gnugsam, wie man über den Reim herrschen, und ihm das vollkommne Ansehen der Natur geben können.⁴¹

So erscheint die Wortfolge als Ort, in dem sich die Bewegung in der Sprache manifestiert. Beide Karussell-Gedichte erscheinen im Zeichen einer spezifisch zirkulären Bewegung mit zugleich sukzessiven und konsekutiven Momenten. Lessings Gedicht baut die Wortfolge narrativ und konventionell der Folge des Geschehens nach – der Zusammenkunft der Menschen, dem Zahlen des Eintrittsgeldes, dem

36 *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 405.

37 Nisbet (wie Anm. 28), S. 420: »das sukzessive Wesen der Sprache ist [...] kein unüberwindliches Hindernis für die lebhaftere Darstellung sichtbarer Gegenstände.«

38 Obwohl viele Textpassagen, die Lessing diskutiert, Verse sind, etwa von Homer, Ariost oder Shakespeare.

39 *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 428.

40 Ebenda.

41 *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, als eine Beylage zu den Berlinischen Staats- und Gelehrten Zeitungen*. Monat April 1751. LM IV, S. 399.

Aufmarsch der Helden, dem Reiterspiel, dem aufscheinenden Licht bis zur am Ende ganz wörtlich enttäuschenden Kulisse. Was forciert noch als »Kraft eines natürlichen Zeichens« durch die Wortstellung verstanden werden kann, zeigt sich in der Wiederholungsfigur des fünfmaligen »Da sah ich«, die am Ende, in Vers 15/16, eine charakteristische Umkehrung erfährt: Aus »sah ich« wird »ich gesehen«, ein Chiasmus überführt die additive Fülle der Eindrücke in das summarische Fazit: »Da sah ich – ach du glaubst es nicht, / Wie viele Wunder ich gesehen«. Hier erscheint die Verbindung von Wortfolge und rhetorischer Fügung als Ort, an dem »sich Bewegung in der Sprache durchsetzt«. ⁴²

Und Rilkes *Karussell*? Von der »bewußten Laufrichtung des Verses« hatte Durs Grünbein gesprochen, dem »eigenen Drehmoment einer Strophe«, der Modernität Rilkes in der »Konzentration auf Bewegungsabläufe«. Man schaue auf den Ort des Zeitworts »dreht« am Ende des ersten Verses – verkörpert er nicht selbst ein Dreh- und Widerstandsmoment? Und nimmt er nicht in die Koinzidenz von verbaler und physikalischer Bewegung auch die folgenden Enjambements hinein? Technisch scheint es vielfach, als hätte Rilke realisiert, was Lessing thematisiert. Das Raffinierte und Verschlungene des Reims, der Hiatus der Enjambements, der durch Rede- und Wiederholungsfiguren erzeugte Eindruck von Dynamik und Beschleunigung sind Beispiele für das natürlich scheinende, oft geradezu schwebende Verhältnis zwischen Sprachform und Sujet, Bewegung in der Wort- und Handlungsfolge.

Vielleicht aber ist schon die Rede von einer Handlungsfolge in Rilkes *Karussell* irreführend, obwohl es mit ausdrücklichen Zeitwörtern wie »zögern« oder »eilen« arbeitet. Es ist die Dominanz der Wiederholung, die über eine bloß konsekutive Geschehensstruktur hinaus- oder besser: aus ihr herausführt – hier in das »atemlose blinde Spiel«. Die *Wiederholung* des Augenblicks ist etwas anderes als seine Folge in der Zeit. Er gerinnt gewissermaßen, gewinnt etwas Statuarisches. Insofern gibt es tatsächlich eine Konvergenz der *Neuen Gedichte* zur Plastik, darin mag die Berechtigung der Worte von Durs Grünbein liegen. Genauer hat freilich Erich Unglaubs minutiöse Deutung des *Panther*-Gedichtes gezeigt, daß Rilke die bei Rodin gewonnenen Einsichten in die Verfahrensweisen der zeitgenössischen Plastik nicht auf die Dichtung zu übertragen gedachte. Er ersetzt sie durch ein der bildenden Kunst nicht Erreichbares, nämlich »die Wiedergabe der Kontinuität in einer Bewegung, nicht nur die Konservierung eines erstarrten Augenblicks in der Bewegung. [...] Die Sprache – nicht die unbewegte Plastik vermag Augenblick und Ablauf in einem Kunstwerk zu präsentieren.«⁴³ Erst dieses *Zugleich* von Zeiteinheit und Zeitfolge wird der Zeitstruktur des *Karussells* gerecht.

42 Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München 2007, S. 126. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Von der Wahrheit der Sprache*. In: *Aufklärung als Problem und Aufgabe*. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen. Hrsg. von Klaus Bohnen und Per Ohrgaard. Kopenhagen und München 1994, S. 127-143, vor allem S. 138.

43 Erich Unglaub: *Panther und Aschanti*. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005, S. 81.

Rilke und die Trennung der Künste

Eine späte Reflexion Rilkes auf das Eigene, Wesentliche der Dichtung findet sich in der Korrespondenz mit der Gräfin Maria Viktoria Attems, der Malerin und Buchillustratorin, die sich Anfang der 20er Jahre bei Rilke erkundigt, wie er zu Illustrationen seiner Texte stehe, worauf Rilke am 12. März 1921 antwortet:

»Ich weiß nicht, auf *welche* meiner Arbeiten Ihre künstlerische Gestaltung Bezug genommen hat, – aber im Grunde gilt es für *alle*, daß ich jeder – sowohl musikalischen wie zeichnerischen – Begleitung meiner Produktion, ach!, recht von Herzen abgeneigt bin. Liegt mir doch daran, den ganzen Kunstraum, der einem inneren Gegenstande sich bietet, mit meiner Hervorbringung auszufüllen. Ich mag es nicht wahr haben, daß da – (das Gelingen des Gestalteten in einem höchsten Sinne vorausgesetzt) daß da noch Platz bleiben kann für eine, nun ihrerseits auslegende und ergänzende andere Kunst. Die Illustration ist mir da ganz besonders fatal, weil sie dem freien beweglichen Spiel der Imagination (des Lesers) bestimmte einschränkende Diktate auferlegt: daß der Lesende aber in seiner Aufnehmung eines künstlerisch wirklich ausgebildeten Werkes – (für eine mindere lediglich unterhaltende Kategorie mag das illustrative Element ja zu billigen sein) – seine ganze eigentümliche Freiheit behalte, scheint mir zum Wesentlichen von dessen Wirkung zu gehören. – So kann ich mir denn die einzelnen Künste garnicht getrennt genug vorstellen, welche, wie ich gleich zugebe, übertriebene Einstellung vielleicht darin ihren empfindlichsten Grund hat, daß ich selber, dem malerischen Ausdruck sehr geneigt, in meiner Jugend mich für eine Kunst entscheiden mußte, um der Zerstreuung zu entgehen –, und so geschah dieser Entschluß denn mit einer gewissen leidenschaftlichen Exklusivität. Übrigens muß, für meine Erfahrung, jeder Künstler, um der Intensität willen, *seine* Ausdrucksmittel, während er produziert, für die, sozusagen, *einzig* halten, denn er käme sonst leicht zu der Vermutung, daß das oder jenes Stück Welt mit *seinen* Mitteln überhaupt nicht ausdrückbar sei, und fiel schließlich in den innersten Zwischenraum *zwischen* den einzelnen Künsten, der ja klaffend genug ist und den nur die vitale Gespanntheit der großen Meister der Renaissance wirklich zu überbrücken wußte. *Wir* sind vor die Aufgabe gestellt, uns reinlich zu entscheiden, jeder zu *einer*, seiner Ausdrucksform, und dieser, in *inem* Fache beschlossenen Gestaltung wird jedes Zuhülfekommen anderer Künste schwächend und gefährlich.«⁴⁴

44 RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 383 f. In einem kurze Zeit später geschriebenen Brief präzisiert Rilke: »Denn wichtiger als die Unterwerfung unter die Idee, als die Darstellung des Gemeinten und Empfundnen, ist ja für uns alle das *métier* selbst, darin eigentlich zunächst kein sujet vorkommt oder, wenn man es anders ausdrücken will, dessen einziger Gegenstand ein sinnliches Kräfte-Problem sein mag, das Gelingen einer Auswahl und eines Ausgleichs innerhalb der vielfältigen, rücksichtslosen Erscheinung, die uns von allen Seiten bedrängt und überwältigt –.« An Gräfin Maria Viktoria Attems, 21. April 1921 (ebenda, S. 392). Ergänzend auch ein Brief an den Mauritius-Verlag, Berlin, vom 30. Dezember 1920: »Die unter dem Datum des 15. Dezember an mich gesandten Blätter der Baroness Elly von Medem werden heute oder morgen an Ihren Verlag zurückgehen. Der Insel-Verlag wird Sie vermutlich davon unterrichtet haben, wie sehr mir alle in Bildern und Zeichnungen sich

Rilkes Erinnerung an seine Vorliebe für die Malerei ist wenig mehr als eine biographische Marginalie. Doch seine Trennung der künstlerischen Disziplinen unter Berufung auf die Wirkung des Werks, die Freiheit des Lesenden und das Spiel der Imagination – hier nur ein anderes Wort für Einbildungskraft – klingt wie ein reformulierter Lessing. Der hatte in seinen *Abhandlungen über die Fabel* von 1759 als untrügliche Probe für die Qualität einer Fabel ausgegeben, daß sie nicht illustriert werden könne, »daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdient, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz malen läßt.«⁴⁵

Anders als Lessing postuliert Rilke keine Superiorität der Dichtkunst, er sieht keine Konkurrenz der künstlerischen ›Gebiete‹ mehr. Seine Auffassung von der Kunst diesseits ihrer Gebiete hatte er kurze Zeit zuvor gegenüber der Fürstin Thurn und Taxis formuliert, am Beispiel der Schauspielerei. Die kreative Ebenbürtigkeit der Schauspielkunst mit den anderen Künsten, für deren Anerkennung in der deutschen Literaturgeschichte Lessing viel getan hat, ist für Rilke selbstverständlich. Besonderes Gewicht gewinnt das Schauspiel für ihn noch einmal im Sommer 1920, als er den in Genf auftretenden georgischen Schauspieler Georges Pitoëff fast täglich sieht:

»Sie wissen, den Russen, der hier das wunderbare Theater geschaffen hat, an dessen Versuchen und Gelingen ich so unmittelbaren Anteil habe. Zum ersten Mal erkenne ich die ›Arbeit‹ des Schauspielers genau in der Centralität, Unabhängigkeit und Größe, in der, innerhalb eines anderen Kunst-Gebiets, die Arbeit Rodins herrlich und rein unabhängig war –, und das ist immer gleich beglückend, zu erfahren, wie an einer Stelle restlos durchgesetztes Können die ganze Welt auf eine unerwartete Weise in Besitz nimmt und von seiner Mitte aus unerschöpflich macht.«⁴⁶

Die Unerschöpflichkeit des Kunstwerks – eine romantische Bestimmung – und die Unabhängigkeit des Künstlers, auch von der Materialität des Mediums, sind den Artikulationsformen der Kunst also auch da gemein, wo sich ihre Verfahrensweisen unterscheiden. Es bedürfte der Briefdokumente nicht, um anhand der Arbeit mit der Sprache in den *Neuen Gedichten* zeigen zu können, wie wenig das Vorbild jeder anderen Kunstgattung Rilke poetologisch hätte verführen können. Das wäre gerade da zu veranschaulichen, wo die Musik oder Skulptur selbst zum Sujet wird, im *Liebeslied* etwa oder am Beispiel des *Archaischen Torso Apoll.*⁴⁷

niederschlagende Auslegung meiner Arbeiten zuwider ist«. (Auktionshaus Peter Kiefer, Pforzheim; Auktion vom 5. und 6. Febr. 2010).

45 Gotthold Ephraim Lessings *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*. LM VII, S. 429.

46 RMR an Marie von Thurn und Taxis, 19. August 1920. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921* (wie Anm. 44), S. 315 f.

47 Wie eine Analogie von Dichtung und bildender Kunst aussehen könnte, zeigt Birgit Haustedt in ihrem schönen Buch *Mit Rilke durch Venedig*. Frankfurt/M. 2006, S. 131-137, durch einen Vergleich des Gedichts *Die Darstellung Mariae im Tempel* mit Tintoretto's *Mariae Tempelgang*. Das Gewicht liegt nicht auf der Gleichsetzung, sondern auf der Unterscheidung der Verfahrensweisen.

V

Ausgehend von den Karussell-Gedichten Lessings und Rilkes sowie vor dem Hintergrund des Lessing'schen *Laokoon* und brieflicher Äußerungen Rilkes sollten einige Übereinstimmungen und Abgrenzungen ihrer ästhetischen Positionen sichtbar werden – man kann die angedeuteten Koinzidenzen für überraschend halten oder für längst bekannt: manchmal gleichen die Versuche, Relationen zwischen zwei Künstlern auszuloten, dem zufälligen Gespräch im Eisenbahnabteil: man muß nur lange genug miteinander sprechen, dann trifft man auf gemeinsame Bekannte.

Und doch scheint etwas mehr im Spiel zu sein: Paradox formuliert, zeigt sich die Gemeinsamkeit zwischen Lessing und Rilke, diesen so weit auseinander liegenden Gestalten, eben darin, daß sie voneinander nichts wußten. Daß beide die ästhetische Erfahrung, auf die es hier ankommt, unabhängig voneinander, und aus unterschiedlichsten Zeit- und Lebenszusammenhängen machen, spricht für ein *fundamentum in re* dieser Erfahrung, einer entscheidenden und unbedingten Erfahrung aus der Arbeit in der Sprache.

So sehr allerdings beide Autoren in ihrer strengen Abgrenzung des dichterischen Mediums sowohl der »musikalischen wie zeichnerischen – Begleitung« ihrer »Produktion, ach!, recht von Herzen abgeneigt« sein mögen, – die rasante Entwicklung unserer Mediengesellschaft gibt ihnen historisch Unrecht, nicht in einem normativen Sinn, aber im statistischen. Mit den Gebieten der Kunst haben sich auch ihre Zugangswege in einer Weise verändert, die auch Rilke, trotz Kenntnis von Gramophon, Photographie und Film, nicht annähernd schon ahnen konnte. Es muß unbeantwortbar bleiben, wie er als standhafter Purist der Trennung der Künste ein rezeptionsästhetisches Phänomen wie das sogenannte »Rilke-Projekt« beurteilt hätte, das seine Texte mit musikalischer Untermalung und repetitiven Eingriffen in ihre Gestalt zelebriert, und ihm damit eine Vielzahl von Zuhörern beschert, auch jungen, die einen anderen Weg zu ihm womöglich nicht gefunden hätten.

Vergebens hat sich Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit* noch gegen die musikalische Untermalung des Films gewehrt, »weil durch sie das Bild, an dem die Phantasie sich nähren könnte, sich zersetzt«⁴⁸ – wohl niemanden hat sein Wort vom Besuch des Kinos oder dem Betrachten von Spielfilmen abgehalten, sei die Musik auch noch so schlecht. Tröstlicherwise sind die Hybridformen der Künste alt.⁴⁹ Schon im Begriff des »Gesanges« liegt die Verbindung von Wort und Musik, Bedeutung und Laut, von sublimen Formen wie der Oper oder Liedvertonungen zu schweigen. Ähnlich das Theater, Hör- und Gesichtssinn gleichermaßen affizierend, wo es Bühnenbilder, Kostüme und Choreographien zur Verstärkung des bloßen Wortes bedarf. Das Ungenügen an der reinen Kraft des Wortes, das sich im *Rilke-Projekt* ebenso wie etwa in der hypnotischen Musikuntermalung der legendären *Emilia-Galotti*-Aufführung durch Michael Thalheimer am Deutschen Theater in Berlin zeigt, ist nur in seiner technischen Qualität etwas Neues. Aber scheint im Nachhinein in den Grenzziehungen Lessings und Rilkes nicht auch eine Ahnung jener Gefahr der Nivellierung und Verwässerung des Wortes auf, der wir heute unterliegen?

48 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit*. Frankfurt a. M. 1950, S. 14.

49 Das war auch Lessing nicht neu, vgl. etwa LM XIV, S. 430 ff.