

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

PETER POR

»Der [defigurierten] Figur zu glauben«
Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft¹

Der eine Konflikt in seinen Vermummungen

Abgesehen von einigen wenigen und eher verschwommenen Vorkommnissen (so beispielsweise der Zeile »Figuren, welche stumm im Dunkel stehn« in einem der *Frühen Gedichte: Wir wollen, wenn es wieder Mondnacht wird*, 1/167) hat Rilke seinen quasi heiligen Begriff später als man dies glauben könnte, in seine poetischen Texte gesetzt. Dann aber hat er ihm stets eine absolute Bedeutung beigegeben und in – seither ewig zitierte – Formeln gefaßt wie: »bis zum Rande voll Figur« (*Kindheit*, 2/510), so heißt es in den *Neuen Gedichten*; »hohe[n] Figuren des Herzschwungs« (5. *Elegie*, 96) in den *Elegien*; »denn wir leben wahrhaft in Figuren« (SO I/12) in den *Sonetten*; »machen wir uns ein Nachtgestirn / aus der gewußten Figur« (*Nach so langer Erfahrung*, 3/496) in den nachzyklischen Gedichten. Indessen muß gleich bei dieser Reihe auffallen, daß zwischen dem (wahrscheinlich durch Dürer geprägten)² Ideal in der ersten und dem (wahrscheinlich durch Mallarmé geprägten)³ Ideal in der letzten Formel die absolute Figur, das Absolute,

1 Der vorliegende Beitrag fügt sich in die Reihe von Schriften ein, in denen ich Rilkes Lebenswerk erörtere. Unter ihnen verweise ich vor allem auf meine Bücher, in denen ich meine Auffassung über Rilkes drei Schaffensperioden systematisch darlege: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«*. Heidelberg 1997; »*Zu den Engeln (lernend) übergehen*«. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005; »*als wärest du ein Zeichen*«, *Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*. Bd. 1: *Das elegische Werk*; Bd. 2: *Das nahelegische Werk*. Heidelberg 2014 (im Druck); in zwei Beiträgen habe ich mich bereits sehr verschiedenen Texten bzw. Aspekten in Rilkes Werk mit dem Deutungsansatz der Defiguration zu nähern versucht: »Zwei parabolische Prosatexte Rilkes: »Die Auslage des Fischhändlers« und »Ur-Geräusch««. In: Andrea Hübener et al. (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stabl zum 75. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 2009, S. 189-193; »Rilkes anagogische Gottesvorstellung.« In: Norbert Fischer (Hrsg.): »Gott« in der Dichtung RMRs. Hamburg 2014, S. 413-438. Rilkes Werke werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: RMR: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1976. Die jeweiligen Stellen werden mit Band- und Seitenangabe im Text selbst angegeben. Die *Duineser Elegien* zitiere ich mit der Nummer der Elegie und der Zeile. Um Mißverständnisse zu vermeiden, werden die Gedichte aus dem zweiteiligen Zyklus *Sonette an Orpheus* (SO) mit römischer Ziffer für den Teil angegeben. Im Titel weise ich auf den Satz aus den SO I/11 hin: »Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben.«

2 »Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur«, zit. nach: Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektive: Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969, S. 36.

3 »Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.« Mallarmé: »Avant-dire au traité du verbe de René Ghil«. In: Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, S. 857.

so paradox es auch klingen mag, immer anders vorgestellt und begriffen wurde. Dies ist erst recht für jene »Wesens«-Figur gültig, in der Bewunderer und Widersacher (allerdings mit konträrer Betonung) die größte Schöpfung von Rilkes Lebenswerk entdecken – die der eigenen dichterischen Person selbst. Um eine immerhin stупende Stelle für seine eigene Selbst-Heiligsprechung und ihrer hart am Unsinnigen stehenden Verformung anzugeben:

Wäre er ein Heiliger geworden, so hätte er aus diesem Zustand eine heitere Freiheit gezogen, die unendlich unwiderrufliche Freude der Armut: denn so lag vielleicht der heilige Franz, aufgezehrt, und war genossen worden, und die ganze Welt war ein Wohlgeschmack seines Wesens. Er aber hatte sich nicht rein geschält, hatte sich aus sich herausgerissen und Stücke und Schale mit fortgegeben, oft auch sich, (wie Kinder und Puppen tun), an einen egebildeten Mund gehalten und geschmatzt dabei, und der Bissen war liegen geblieben. So sah er jetzt dem Abfall gleich [...].

Dies schrieb ich heute früh in mein Taschenbuch. Du wirst merken, um wen sichs handelt.⁴

Wie genau sich diese (Selbst-)Vorstellung überhaupt deuten läßt, mag dahingestellt bleiben. Der selbst-*entstellende*⁵ Ansatz ist nur allzu deutlich, zumal sich Rilke gegenüber Lou Andreas-Salomé am ehesten unmittelbar über seine leidenschaftlichen oder reflexiven Konflikte äußerte.⁶ Gleich am nächsten Tag, diesmal gegenüber seinem Verleger, hat er sich in einem rituellen Ton auf eine Meditation eingelassen über den »Prozeß des Umgrabens im ganzen Erdreich [s]eines Wesens« und über sein poetisches »Dasein« bzw. seine poetische »Natur«. Er ist dabei auf eine dem Sinne nach noch schärfer, wenngleich in positivem Sinn entstellte Formel gekommen: er soll dieser eigenen »Natur«, »ihren inneren und abgekehrten Beschäftigungen« »in allen ihren Verkleidungen« »nachgehen«.⁷

Die Figur des »Heilige[n]«, die zwar bewahrt, aber zum »Abfall« ihrer eigenen depraviert wird; das heilige poetische Dasein, das sich in pluralen, jeweils gleichwertigen Erscheinungen offenbaren wie auch verdecken soll: Unschwer erkennt man in den beiden, dicht nacheinander verfaßten Selbstkommentaren die emblematische Formel für die zwei-einen allprägenden Verfahren des kurz davor abgeschlossenen *Malte*-Romans, dessen Text durch eine gleichwie unendlich wirkende Anreicherung

4 Brief vom 6. Januar 1913, in: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1979, S. 279.

5 Vgl. u. a. mit der Zeile aus dem Gedicht *Orpheus. Eurydike, Hermes* (2/542): »ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen«, wo das Wort positiv konnotiert ist, es bezeichnet die einmalige Schöpfung des Sängers; und mit der argen Feststellung des Vaters über den Zustand der sterbenden Mutter im *Malte*-Roman: »Sie ist sehr entstellt.« (11/812).

6 Vgl. beispielsweise mit dem völlig anderen Ton aus einem Brief vom 9. Februar 1914 an Magda von Hattingberg: »(Stellen aus meinem Taschenbuche, geschrieben vor einem Jahr in Spanien, angesichts der Mandelbäume): Die Mandelbäume in Blüte: alles, was hier leisten können, ist, sich ohne Rest erkennen in der irdischen Erscheinung.« (RMR: *Briefwechsel mit Benvenuta*. Esslingen 1954, S. 56). Rilke hat den Satz aus dem Tagebuch bekanntlich als Motto vor sein Gedicht *Mandelbäume in Blüte* (3/43) gesetzt.

7 Brief vom 7. Januar 1913 an Anton Kippenberg, in: RMR: *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*. Leipzig 1936, S. 157.

von entstellten wie vermummten heiligen Figuren (des Christus ebenso wie der Mutter, des Bettlers, des Königs, anders aber wesensgleich des Hundes, des Hauses, des Kindes und des Thronanwärters, wieder anders des Erzählers und der Erzählung selbst) verfaßt wurde; am allgemeinsten gefaßt: dessen Text durch die Entstellung wie Vermummung jeglicher geheiligten Zeichen-Figur *aufgezeichnet* wurde. Die Bedeutung der beiden, beinahe gleichzeitig verfaßten Selbstkommentare geht aber über den Roman hinaus. Rilke mag in ihnen, wie aus der Emphase zu vernehmen ist, vor allem für sich selbst die Eigenart seiner Inspiration zu verdeutlichen versucht haben. Das Lebenswerk ist, wie er selbst auch dies als erster bestimmte und oft wiederholte, durch eine an sich gestellte Herausforderung und wahrhaftige Faszination der Einheit, der einheitlichen Figur entstanden. Jeder seiner Leser kennt die beiden berühmtesten Aussagen. Die erste stammt aus dem Februar des Jahres 1907 (als Rilke gerade am Anfang der Schöpfung der großen Werke stand), er wollte Stefan Zweig, seinem (allerdings bereits bewundernden Briefpartner) erklären, welchen Wert die sonst dilettantischen frühen Gedichte dennoch haben könnten: »[E]s scheint mir, als ob ich so sehr Eines und immer wieder dieses Eine zu sagen hätte.«⁸ Vierzehn Jahre später, noch in den trüben Monaten seiner Schöpfungskrise (deren Ende er, wie aus anderen Briefen zu lesen ist, vage sich nähern spürte) hat er dieselbe Herausforderung als »Verhängnis« verkündet, dem er seit den Münchener Jahren folge: »Jeder erlebt schließlich nur *einen* Konflikt im Leben.«⁹

Rilke hat die beiden Selbstbestimmungen apodiktisch gesetzt, er wollte die außergewöhnliche Einheit als die Eigenart seines Lebenswerks gelten lassen. Umso bemerkenswerter ist es, daß diese beiden Formeln eigentlich verstümmelt sind, da er es beide Male für nötig gefunden hat, sie, trotz ihrer Apodiktik, zu erläutern; und dabei hat er beide Male ihre Geltung in derselben Eigenart ausgelegt. Ich führe die unmittelbaren Fortsetzungen der Zitate an, sie lauten im Falle des Briefes von 1907: »... zu sagen hätte, daß sie später einfach ersetzt worden sind durch den besseren und erwachseneren Ausdruck und so überhaupt nur etwas wie überlebende Provisorien darstellen, dem Definitiven gegenüber«;¹⁰ und im Falle des Briefes von 1921: »... *einen* Konflikt im Leben, der sich nur immer anders vermummt und anderswo heraustritt.«¹¹

»Provisorien [...] vermummt«: Rilke verwendet erstaunlich starke Formulierungen, um den diskontinuierlichen und uneigentlichen Aspekt seines »Aufstieg[s]« und seiner »Kunst« zu kennzeichnen. Diese widersprechen jedoch keineswegs der eingangs aufgestellten Behauptung, sie stumpfen sie auch nicht ab, sondern sie bestimmen die wirkliche Eigenart des Lebenswerks: gerade indem sie in jeweils anders vorgestellten, das heißt anders entstellten Figuren gestaltet ist, soll seine Figur einheitlich und endgültig wirken.

8 Brief vom 14. Februar 1907 an Stefan Zweig. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Leipzig 1930, S. 190.

9 Brief vom 10. März 1921 an die Gräfin M. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim (im Folgenden: (RBr)). Frankfurt a. M. 1987, Bd. 2, S. 669.

10 Wie Anm. 8.

11 Wie Anm. 9.

Ich führe (aufs Geratewohl, aus unzähligen Stellen) vier kurze Zitate an. »Seliger Sterne schimmernde Scharen / schweben so ferne [...] / gleiten sie leise von einsamen Höh'n // Stürzen, von siegender Sehnsucht getrieben / jäh durch der Welten unendlichen Raum.« (*Sterne*, 5/120), so hat Rilke im Jahr 1895 die Weltkonstellation, wie er sie gefühlsmäßig wahrgenommen hatte, bedichtet. »[U]nd bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (*Archaischer Torso Apollos*, 2/557), so hat er 1907 die Weltkonstellation, wie er sie durch ein sternisches Statuen-Ding begriffen hatte, bedichtet; »sondern die Sterne, die Sterne der Erde. / O einst tot sein und sie wissen unendlich, / alle die Sterne« (7. *Elegie*, 27-28), so hat er 1922 das kosmische Wort-Dasein, wie er es in einer steten chthonischen gleich uranischen Ausrichtung zur »Verkündigung« bringen wollte, bedichtet; »O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne! / Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem / Sterne hinzu!« (*Elegie an Marina Zwetajewa-Efron*, 3/271), so hat er 1926 das Universum, wie er es sich als U-topisches und U-chronisches »Ganze[s]« überzähliger und gleichwertiger Ausrichtungen vorgestellt hatte, bedichtet.

Die Reihe demonstriert in einer Lesart die ungemein hohe Konstanz im Werk, weisen doch gerade das erste, hoffnungslos dilettantisch wirkende, und das letzte, auch heute noch in seiner Einbildungskraft wie nicht einholbar wirkende Gedicht in ihrer grundlegenden Vorstellung eine erstaunliche Ähnlichkeit auf. Nach einem der Lieblingssätze der Kritik hat Rilke immer ein und dasselbe Gedicht geschrieben, und in der Tat sind alle Analysen, die der Wiederkehr gewisser stilistisch-semiotischer Topoi gewidmet sind, unbedingt berechtigt. Man könnte sogar nicht ganz die Annahme zurückweisen, nach der sich Rilke sein zu erschaffendes poetisches Werk von den Anfängen an im Wissen um seine letzte Gestalt, in einer im voraus erdachten Einheit vorgestellt hat. Er hat ja in den Jahren, als er seine lyrische Inspiration gänzlich (oder beinahe) durch den damaligen, schlimmen Kanon der lehrhaften, abgerundeten Beschreibung beherrschen ließ, in meditativen Sätzen ein lyrisches Ideal für sich selbst vorgezeichnet, das vollkommen anders bestimmt ist:

Doch sind gerade in dieser Kunst [sc. in der Musik] eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten. [...] Es wird die Zeit kommen, da ich von diesem [sc. die Musik als »Lied«] reden darf. Denn ich werde die Musik suchen.¹²

Diese Sätze stehen im *Florenzer Tagebuch* aus dem Jahr 1898. Und eine andere Aussage noch immer aus derselben, frühen Periode:

Einzelne dieser Figuren [sc. auf einem Gemälde von Fritz Mackensen] sind prachtvoll erfaßt, aber man möchte sagen, jede mit einem anderen Griff. [...] Etwas Fragmentarisches geht durch das ganze Bild, und ein Fragment ist es, das seinen besten Wert ausmacht. (9/59)

Diese Sätze stehen im *Worpswede*-Essay aus dem Jahr 1902. In diesen Jahren und noch lange Zeit danach hat Rilke sein lyrisches Werk durch eine Reihe von Gedichten bzw. Gedichtgruppen hervorgebracht, die, so wesentlich unterschiedlich sie auch aufgebaut sind, in zwei Hinsichten ähnlich bestimmt sind: Sie werden jeweils bildlich-räumlich und sie werden jeweils als Ganzes vorgestellt; wenn sie überhaupt auf die Musik bezogen werden können, dann nur durch die mehr oder weniger

12 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Frankfurt a. M. 1973, S. 49.

unmittelbaren musikalischen, gegebenenfalls lediglich lautmalerischen Effekte des Textes. Am Ende des Lebenswerks, jenseits der Zyklen, ist Rilke dann zu seinen frühen Vorsätzen zurückgekehrt: er hat zum Fragment hin vorgestellte, eher hart und abgerissen wirkende Sprach-Kompositionen hervorgebracht und in ihnen das Wesen der Musik bedichtet (in Klammern mag hinzugefügt werden: auch die Bewunderung ist nicht unbegründet, die Rilke durch sein exquisit-dichterisch gelebtes Leben angeregt hat, als ob er es durch seine Reisen, seine wechselnden Aufenthalte, seine Liebesgeschichten und seine ungewöhnlichen sozialen Bindungen vorsätzlich zur Verwirklichung seiner Dichterfigur komponiert hätte.) In einer anderen Lektüre demonstriert allerdings dieselbe kleine Reihe den substantiellen Wandel entlang der verschiedenen *provisorischen* und *vermummten* Etappen im Werk. Im frühen Gedicht *Sterne* wird ein Anblick der Welt durch eine gleichmäßige Syntax linear beschrieben, damit er auf eine allegorische Weise gleichsam verinnerlicht wird; in der nachzyklischen *Elegie* wird ein phantasmagorischer Kosmos jenseits allen menschlichen Sinnes vorgestellt, so daß er selbst jenseits der bekannten Semantik und Syntax gezeichnet wird. Was könnten diese beiden Schöpfungen gemeinsam haben? Und die weitere, beinahe derbe Frage: Was haben die sonoren Zeilen aus dem *Stunden-Buch*, zum Beispiel »bis sie erkennen, nah am Weinen, / daß durch ihr meilenweites Meinen, / durch ihr Vernehmen und Verneinen [...]« (1/274), mit den Zeilen gemeinsames, in denen Rilke, bereits im Jahr 1915, das Dasein der Welt als Musik-Konstruktion thematisierte: »Heut rufe ich einen der Rufe. [...] O hohe // Säule der Hochzeit, erhabene. Heut über meinem / tragenden Herzen.« (*Strophen zu einer Fest-Musik*, 3/98). (Und erneut in Klammern die Frage: Bezeugt nicht seine Biographie, mit den steten Wanderungen, mit der »unstete[n] Waage«, 3/171, zwischen den vielen heiligen Orten bzw. zwischen den nicht wenigen »unendlichen[n] Herrlichkeit[en] [...] der Liebe«,¹³ nicht auch das Verfehlen der *einen* poetischen Lebensfigur, im Sinne der überaus freimütig erdachten Paronomasie aus der *Sechsten Elegie* gesprochen, den *Verrat an der einen* poetischen Figur?)¹⁴

Das Werk bietet auch eine hohe Anzahl von Stellen, wo die Frage noch deutlicher gestellt werden kann, da Rilke in ihnen eine bildlich-begriffliche Aussage und dann ihr thetisch Konträres bedichtete. Ich führe zwei Beispiele an. Als erstes den Abschluß des Gedichts *Josuas Landtag* (2/490) und den Abschluß der 44. Aufzeichnung (11/ 851) aus dem *Malte-Roman*. Das Gedicht ist 1906 entstanden, es steht im ersten Teil der *Neuen Gedichte*. Rilke greift darin die Figur des alttestamentarischen Propheten und Heerführers auf, dem es gegeben war, Wundertaten durch kosmisch-göttliche Zeichen zu vollbringen: auf das Zeichen seiner Trompetentöne fielen die Mauern von Jericho, sein Gebet hat die Sonne, das universale (Zeit-)Zeichen, zum Stehen gebracht, um in einer Schlacht seine Feinde vernichten zu können.¹⁵ Nach Rilkes Gedicht, ist er der Held, der in seinem Sterben und Tod das letzte, das end-

13 Brief vom 7. Oktober 1908. In: RMR: *Briefe an Sidonie Nadherný von Borutin*. Frankfurt a.M. 1973, S. 82.

14 »ins verspätete Innre / [...] gehn wir verraten hinein« (6. *Elegie*, 9-10). Das Verb muß auch in seinem etymologischen Sinn (ver-raten) gelesen werden.

15 *Das Buch Josua* 6,16-20; 10,12-14.

gültige Zeichen verkündet. Nicht aber so, wie in der Bibel steht, das heißt, indem er seine wichtigsten Lehren und Befehle artikuliert,¹⁶ sondern, textuell zumindest der Vorlage völlig fremd, durch seine absolute, man ist geneigt zu schreiben, mit jeder Zeile absoluter gewordenen Stille. »Da schrien sie alle: Hilf uns, gib ein Zeichen / und stärke uns zu unserer schweren Wahl. // Aber sie sahn ihn, wie seit Jahren schweigend, / zu seiner festen Stadt am Berge steigend; / und dann nicht mehr. Es war das letzte Mal.« Zu untersuchen, inwiefern diese *verwandelte Figur* der biblischen treu bzw. untreu ist, ist hier nicht der Ort. Die Aussage ist, in ihrem Paradox, unmißverständlich: gerade das totale Verschwinden, das Nicht-Zeichen ist (wie dies durch das doppelsinnige letzte Wort »Mal« auch bekräftigt wird) das letzte und absolute Zeichen, die vollkommene göttlich-kosmische, besser, die vollkommene poetische Zeichen-Bestimmung der Welt wird zum »letzten Mal« gerade durch das äußerste Negative in einer einzigen *Figur* zum *Neuen* konstruiert und endgültig bestätigt. In derselben Periode und jedenfalls vor dem Jahr 1908 hat Rilke die 44. Aufzeichnung verfaßt, die er für so wichtig hielt, daß er sie dem *Insel-Almanach für das Jahr 1910* zum Vorabdruck angeboten hat.¹⁷ In ihr erzählt Malte, wie sein Großvater Graf Brahe versucht, seine familiären Erinnerungen mitzuteilen, und sie Abelone, einer seiner Töchter, zu diktieren. Indessen fängt die Aufzeichnung mit dem seitdem vielzitierten Satz an: »Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein« (11/844). In der Tat wird danach durch jeden, ob diktieren, ob meditativen Satz die Unmöglichkeit jeglichen Erzählens ausgelegt. Mit steigender Wut erfährt der Graf, daß seine Erinnerungen löcherig sind, daß Blöcke aus seinem Text immer wieder gestrichen werden müssen, daß seine Tochter die Eigennamen nicht kennt, daß sich die »Vergangenheit« nur jenem mitteilen läßt, der sie ohnehin in sich hat, letzten Endes, daß »die Bücher« »leer« sind (11/848), so daß er »rasend« damit aufhört, auf Abelone *inzureden*. Nach einer Zwischen-Meditation nimmt er dennoch das Diktieren wieder auf, bis seine Sätze das Erzählen und damit das Dasein der Welt in seiner ganzen leeren Absurdität *aufzeichnen* recte: *nicht aufzeichnen*. Er will von einer »Heilige[n]« (!) sprechen bzw. »schreiben« lassen und fängt seine Erzählung mit dem Satz an: »Sie hatte die Stigmata«; und er tippt auch mit seinen Fingern die Stigmata auf die Handfläche seiner Tochter. Darauf folgt der trockene Satz: »Den Ausdruck Stigmata kannte Abelone nicht« – so daß der Vater jetzt endgültig mit dem Diktieren aufhört. Als nun irgendwann viel später Abelone Malte das Vergangene gewordene Geschehnis auf ihre Art *erzählt*, kann sie auch nur das Nicht-Zeichnen zum »schreiben«, das heißt zur *Aufzeichnung* bringen lassen. »Aber die Stellen fühl ich noch manchmal, lächelte sie und konnte es nicht lassen und schaute beinahe neugierig in ihre leere Hände« (11/851). Die Verneinung der zeichnerischen Bedeutung der Welt könnte kaum konziser zu ihrer äußersten *Figur*, recte: *Nicht-Figur* geführt werden. Die heiligen Zeichen katecheten, die »Stigmata« von der Erlösung der Menschheit, können nicht in Schrift-Zeichen festgehalten werden, da die Frau, der dieser Auftrag zukommt, nicht einmal das Wort selbst versteht, sie werden zuerst lediglich als gleichsam verschwindende

16 *Das Buch Josua* 24,1-28.

17 Siehe August Stahls Kommentare in: KA III, S. 872.

Zeichen ihrer selbst nachgezeichnet; und danach bleibt lediglich die *Figur* der unverständigen Frau, als sie die längst verschwundenen Zeichen der »[L]eere« in der Schöpfungswelt gar nicht *erzählen* kann. Durch die zu Nicht-Zeichen depravierten »Stigmata« soll wieder eine absolute, aber die entleert-absolute zeichnerische Bestimmung der poetischen Schöpfungswelt *aufgezeichnet* werden. Ein weiteres Beispiel für thetisch konträre Aussagen ein und desselben Motivs entstand in den Jahren 1912/13 und folgt einem umgekehrten logischen Gang: die erste Version ist negativ, die zweite verheißungsvoll-positiv angelegt. Im Zyklus *Das Marien-Leben* steht das Gedicht *Pietà* (2/677). Rilke bezieht sich auf die textuell und bildkünstlerisch tradierte Figur der trauernden Gottesmutter mit ihrem Sohn. In seiner Darstellung wird aber weder die doppelte Personenkonstruktion beschrieben, noch wird Maria angebetet oder im Sinne von »Pietà« bemitleidet;¹⁸ vielmehr bedichtet Rilke in einer Art der *Planctus Mariae* ihr kurzes, zwölfzeiliges Soliloquium. Im Soliloquium verbindet die Schmerzensmutter ihr vormals gebärendes und ihr nunmehr begrabendes Wesen miteinander,¹⁹ sie spricht, als ob sie den gequälten Leichnam wieder in ihrem »Innere[n]« empfangen hätte und bringt beides im Zeichen ihres (gebärend-begrabenden) »Schooß[es]« zu einer phantasmagorischen Einheit:

Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß,
jetzt kann ich dich nicht mehr
gebären.

Die Mutter wird ewig schwanger bleiben mit der Todesfrucht ihres versteinerten Körpers (man bemerke den Hinweis auf die *Querlage* des Foetus); das all-beherrschende, besser: all-verinnerlichende Zeichen-Motiv des »Schooßes« bestimmt streng und vollkommen das ganze göttlich-ähnliche Universum, seine inneren wie auch äußeren Wesenszüge – allerdings zur ewigen Nicht-Wiedergeburt, zum ewigen Nicht-Auferstehen.²⁰ Ungefähr ein Jahr später hat Rilke den größten Teil der *Sechsten Elegie* vollendet. Der Text stellt, wenngleich nicht die glücklichste, so doch die ausgeglichene Komposition des Zyklus dar.²¹ Die anderen Elegien sind durch das Prinzip einer Quasi-Teleologie, durch die offene Trennung von Ausrichtung und Ziel (mit der Formel, die gewiß auch im etymologischen Sinn zu lesen ist: durch »die ununterbrochene Nachricht«) (*1. Elegie*, 60.) inspiriert. In dieser Elegie hinge-

18 Vgl. das mittelalterliche Gedicht *Regina Martyrium* eines anonymen (ungarischen) Autors: »Has horas canonicas Tibi com amore / Virgo Mater offero pro tuo dolore.« In: Mihály Babits: *Amor Sanctus*. Budapest 1988, S. 144.

19 Auch die bildende Kunst kennt diese Doppelsinn: die Gottesmutter hält den neugeborenen und den toten Sohn mit demselben Gestus in ihren Armen.

20 Vgl. auch einige thematisch nahestehende Gedichte der Periode, zunächst die Gedichte *Mariae Heimsuchung* (2/670) und *Verkündigung über den Hirten* (2/671) aus demselben Zyklus, in beiden Gedichten ist der »Schooß« Zeichen-Ort der Entstehung einer fernen, eigentlich außerzeitlichen Zukunft, im ersten der bevorstehenden Geburt des »Heiland[s]« und des »Täufers[s]«, im zweiten einer verinnerlichten Welt-Konstellation der verkündigten Erlösung; weiter die panerotischen Gedichte vom Sommer 1912, u. a. die *Gegen-Strophen* (3/136) und *Perlen entrollen* (3/42).

21 Vgl. Por: *Die Sechste Elegie* (wie Anm. 1).

gen ist für das einzige Mal ihre prinzipielle Übereinkunft bedichtet; und während die anderen stets in Frage und in Suche vorangehen, wird dieser Text durch einen demonstrierenden Ansatz geprägt, »wie lange schon ists mir bedeutend«, so liest man gleich zu Beginn. Zur Demonstration der Übereinkunft zeichnet Rilke zwei wesensgleiche Embleme: zunächst das des »Feigenbaum[s]«, weil in ihm »Blüte« und »Frucht« »beinah[e]« ein und dieselbe »Leistung« *bedeuten*, mit einer Gültigkeit, die die detaillierte Emblem-Zeichnung zu einem Vergleich mit Zeus, dem griechischen Herrergott, führt oder *drängt*. Danach widmet er den überwiegenden Teil des Textes der Zeichnung des zweiten Emblems, des alttestamentarischen Helden Simson, in dessen »Schicksal« Tod und Geburt (in dieser Reihenfolge), sein »Aufgang« zum »Sternbild« und sein »Aufgang« auf die Erde, ein und dasselbe »Dasein« *bedeuten*. »[W]ie seine Mutter erst nichts und dann alles gebar« (6. *Elegie*, 31.): mit dieser Zeile endet die erste Fassung. In ihr verweist Rilke auf die biblische Vorlage, wonach die hochbetagte Mutter nach langer vergeblicher Erwartung plötzlich doch mit dem zunkünftigen Helden schwanger wurde. Er gibt aber dieser Vorlage eine eigenartige *Bedeutung*, wie er sie in den darauffolgenden Zeilen erörtert, ja demonstriert (wobei zu bedenken ist, Rilke diese Zeilen erst 1922 hinzugefügt hat, aber ganz im Geist und Stil der vorherigen Passagen, auch wenn ihre Semiotik bereits das Spätwerk bezeugt).

War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann nicht
 dort schon, in dir, seine herrische Auswahl?
 Tausende brauten im Schooß und wollten *er* sein,
 aber sieh: er ergriff und ließ aus -, wählte und konnte.
 Und wenn er Säulen zerstië, so wars, da er ausbrach
 aus der Welt deines Leibes in die engere Welt. (6. *Elegie*, 32-37).

Seine Geburt wie sein Tod verdanken sich einer einmaligen Übereinkunft: durch seine Geburt zerstört der Held den Raum des Mutterleibes, durch seinen Tod zerstört er den Raum des Raumes seiner Feinde – und durch diesen willentlich zerstörerischen Akt »vollbringt« er sein alttestamentarisches »Dasein«. Der »Schooß« ist der Zeichen-Ort für diese, im biblischen Maße außerzeitliche und vollkommene teleologische Bestimmung der »Welt«, er ist Zeichen-Figur katexochen einer (eigentlich auch phantasmagorischen) Einheit der göttlichen, vielmehr der poetischen Schöpfung. Erneut beiläufig sei bemerkt: ein oder zwei Tage bevor Rilke diese Zeilen in den früheren Text der *Sechsten Elegie* fügte, hatte er die *Achte Elegie* verfaßt. Dort steht die Passage von der Verherrlichung des »Schooß[es]«, mit dem Ausdruck eines Briefes gesagt: des »Schooß-Verhältniss[es]«. ²² Diese verherrlichende Passage entsteht also im Vorfeld des überaus düsteren Textes über das menschliche »Schicksal«, und sie bezieht sich auf das Idealbild der »Mücke«, so daß man sie gewiß als

22 »[Der Vogel] Lebenslang ein Schooßverhältnis hat«, Brief vom 20. Februar 1914, in: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 316. Aufgrund dieses Satzes versteht man, daß in einem Entwurf von Anfang 1912 eigentlich auch das kosmische Schooßverhältnis bedichtet wird: »Ach wie du ausholst, Vogel, / nach deinem Herzen. Wer darf / hoffen, daß Innres / so entspränge aus ihm.« (3/387)

sardonische Umkehrung des Motivs lesen muß, – dies als weiterer, chronologisch dichter Hinweis darauf, wie Rilke in Gestalt seiner Lieblingsmotive eine Aussage und dann deren thetisch Konträres dichtete.²³

Ob diese Bedichtungen die umfassende Einheit des Werks oder die unablässigen Entstellungen *in ihm* bezeugen? Im vorliegenden Aufsatz soll weder die eine noch die andere Lesart vertreten werden; noch viel weniger ein ›richtiger‹ Mittelweg, den es ja bekanntlich nie gibt; es wird vielmehr versucht, noch an weiteren und breiteren Beispielen darzustellen, wie Rilke diesen eigenartigen Aspekt seiner Schöpfung behandelt, teils auch thematisiert hat, wie er sein Werk konsequent durch die Spannung zwischen den gleichwertigen, letzten Endes gleichbedeutenden Polen von *Figur* und *Defiguration* hervorgebracht hat.

Alternative Vorstellungen in der Frühzeit

Es gehört ein wenig zur Folklore der Gesamtdarstellungen des Lebenswerks, daß nie ein großer Dichter an seinen Anfängen so wenig versprochen hatte, daß er allzu früh allzu Vieles und dementsprechend ungemein Schwaches dichtete. Die in manchen Fällen strengen, in anderen amüsierten Sätze mögen ihre Richtigkeit haben – im Nachhinein kann man sich nicht ganz des Eindrucks erwehren, daß Rilke durch die unaufhörliche Produktion seiner lyrischen, essayistischen und tagebuchartigen Texte mit zunehmender Bewußtheit sukzessive oder alternative Schöpfungsfiguren zu entwerfen trachtete. Unter letzteren sind zunächst zwei Gedichte hervorzuheben, die er beide im November 1900 in seine für Lou Andreas-Salomé geschriebenen *Tagebücher* eingetragen hat. In den ungefähr zweieinhalb Jahre geführten Blättern finden sich viele eher konventionell-schöngeistige Erlebnisse und Gedanken, etwa über die italienische Renaissance (während des Florenz-Aufenthalts) oder über die Einsamkeit des Künstlers (in Schmargendorf). Es muß aber auffallen, daß Rilke spärlich, aber iterativ Erkenntnisse berührt, die das Ideal der Kunst, auch seiner zukünftig-eigenen Kunst, außerhalb des damaligen geltenden Kanons situieren. Die Schönheit kann nie gänzlich das »Wesen« eines Menschen *verdecken*; er wird ein Mal wie die Tondichter dichten, das heißt »wesentlich anders« als die Schöpfer der anderen Künste; »Gesetz« ist nicht anderes, als »das notwendige Zufällige«; aus der wunderbaren Schönheit der Venus von Botticelli *krämpft* sich Savonarola heraus; in Rußland »lernt« man »die Dimensionen um«; Rodins »Bildwerke« sind »Bruchstücke großer Zusammenhänge und Beziehungen«; er träumt davon, daß er einmal

23 In diesen Tagen hat Rilke den Abschluss der *Zehnten Elegie* geschrieben (v. 104-112), wobei er eine metaelegische Einheitskonstellation durch einen kosmischen Liebesakt zum Vorschein bringt. Rüdiger Görner hat in einem Aufsatz einen ähnlichen Ansatz wie ich verfolgt, indem er gleichfalls das Syntagma »Gesetz des Kontrastes« nachgewiesen hat (*Wieviel Weite*, 3/253). Seine Studie ist in jener Festschrift erschienen, in dem auch ich zwei Texte Rilkes als *Figur* und *Defiguration* erörtert habe, was die Aktualität der Fragestellung belegt. (Vgl. Rüdiger Görner: »Warum Sonette in der elegischen Zeit? Zu Rilkes orphischer Verwandlungspoetik nebst einem Bezug zu Kafka«. In: *Rilkes Welt* (wie Anm. 1), S. 178-188.

Werke aufgrund einer Vermengung der Zeitschichten komponieren werde; und die resümierende Formel aller Blätter lautet: »Dies mußte geschrieben sein mir zum Zeichen.«²⁴

Ganz am Ende dieser Meditationen hat Rilke (wie im übrigen auch früher mehrmals) den Text einiger Gedichten in die *Tagebücher* eingetragen, sie sind kurz vor dem soeben zitierten Eintrag entstanden. Zwei dieser Gedichte verdienen hier besondere Beachtung: die damals unbetitelten drei Strophen, die später (abgesehen von geringfügigen Modifikationen im Schriftbild unverändert) mit der Überschrift *Von den Fontänen* (1/456) versehen werden, und das lange, scheinbar dialogartige lyrische Soliloquium, das Rilke unter dem Titel *Fragment* eingetragen, später jedoch als ein Ganzes behandelt und mit der Überschrift *Die Blinde* (1/465) versehen hat. In diesem Fall hat er einige kleine textuelle Verbesserungen durchgeführt, deren wichtigste darin bestand, daß die letzten beiden selbstdeutenden Zeilen gestrichen durch eine eher mysteriöse Aussage ersetzt wurden. Als Rilke zwei Jahre später diese endgültigen Versionen ins *Buch der Bilder* eingeordnet hat, setzte er sie ganz ans Ende und beließ sie auch in späteren Auflagen dort, am Ende des zweiten Teils des zweiten Bandes. Gewiß hat er den beiden frühen Gedichten einen besonderen Stellenwert beigemessen. In der Tat verzeichnet sich in den beiden, und sei es auf eine noch so »schwachsinnige« Art (so steht es im Text des Gedichts *Von den Fontänen* selbst, gewiß im etymologischen Sinne gemeint, dann aber nicht ganz unrichtig: »Stimmen, die [...] schwachsinnig und verschoben wiederholten«) das Grundmodell der zwei großen nachfolgenden poetischen Schöpfungssysteme: Im zuerst entstandenen Gedicht *Von den Fontänen* verzeichnet sich das elegische Universum in einer steten Ausrichtung, in Wirkung und Rückwirkung zwischen Chthonischem und Uranischem bzw. zwischen Dasein und Wort; im 12 Tage danach entstandenen Gedicht *Die Blinde* verzeichnet sich das Universum des »Kunst-Ding[s]« als je vollbrachte, abgeschlossene und selbsttranszendente Figur.

Das zuerst geschriebene Gedicht ist in vielerlei Hinsicht konventioneller als die besten Gedichte derselben Periode. Seine Rhetorik erinnert an die Rhetorik des *Stunden-Buchs* (»Und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten, / von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten«), der Text geht und fließt durch eine lose Aneinanderreihung von Bildern, die ganze Komposition trägt das Merkmal einer jugendstilartigen Neigung zum Ornamentalen. Dennoch erkennt man in ihm einen Ansatz, der über die jeweils transparenten (kreisförmigen oder linearen) Bildfiguren des betenden Mönchs oder der wandernden Pilger hinausgehen soll, und letzten Endes gar nicht mehr ornamental wirkt. Im Zentrum des Gedichts steht die Vorstellung der *Fontäne*. Schon die erste Zeile erklärt jedoch, daß im Gedicht nicht diese Objekt-Vorstellung selbst, sondern das *Wissen* des Dichters um diese (im Plural!) gestaltet werden soll: »Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen.« Im Sinne dieser spekulativen Aussage gestaltet Rilke weder ein *Bild* nach Art des *Buchs der Bilder*,

24 RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12), in der Reihenfolge der Zitate: S. 30, 49, 51; 88; 195, 320, 350, 349. Der philologische Aspekt der letzten Eintragung ist bemerkenswert: das Konvolut der *Tagebücher* ist für Lou Andreas-Salomé, gleichsam ihr zum Zeichen, geschrieben; umso bedeutsamer der zitierte Satz.

wo die Objekte jeweils eine unbekannte allegorische Bedeutung verkörpern, »nicht anders sich verzweigen, als im Dunkel?...« (*Gebet*, 1/401), um das Gedicht zu erwähnen, das Rilke gleich ein paar Tage später im Tagebuch verzeichnet hat;²⁵ noch gestaltet er ein »Kunst-Ding«, wie er es später toposgemäß in den *Neuen Gedichten* bedichtet hat (u. a. *Römische Fontäne*, 2/529). Ganz anders: er reiht visuelle, zeitliche und auch rein fiktive Widerspiegelungen von Alltäglichem und Traumhaftem aneinander, Widerspiegelungen der eigenen Gestalt und der Gestalt fremder Mädchen, von sich bewegenden Körpern und einer Melodie, von in Tränen erscheinenden Gefühlen und von in einem Teich sichtbar gewordenen Figuren; durch diese Reihung beschreibt er eine Konstellation, die bis zur Widerspiegelung zwischen Himmel (genauer: zwischen »Abendhimmeln«) und Erde, und noch gewagter: bis zur Widerspiegelung zwischen einer erfahrenen und einer fingiert-»gemeint[en]« Welt reicht: »Als wäre dies nicht die Welt, die sie gemeint«, so im Text selbst; später wird auch das ganze komplexe Bild (»Alles«), weit entfernt von jedweder Unmittelbarkeit, in die *Erinnerung* gerückt. Im abschließenden Teil stellt sich jedoch heraus, daß diese ganze, kompliziert-undurchsichtige Verbildlichung des Fontänen-Wissens lediglich eine Einleitung darstellt. Der aufsteigende Strahl, der sich nach einem ungewissen Punkt im Raum richtet, um dann als »die Wasser« wieder niederzufallen, diese Konstellation, wo jedes Bild zugleich ein Spiegelbild und jedes Spiegelbild zugleich ein Bild ist, erweist sich letzten Endes als Metapher für das Universum. Es ist ein sehr eigenartig vorgestelltes Universum: Jedes Seiende in ihm ist teleologisch vorherbestimmt, da es sich nach einem äußeren, transzendenten Ziel ausrichtet, die Transzendenz befindet sich aber außerhalb der archetypischen Hierarchie von Aufstieg und Niederfall; demzufolge bleibt das Ziel unabsehbar, so daß jedes Seiende der unteren wie auch der oberen Bild- und Wissensschicht zugleich als Ziel eines anderen *gemeint sein* kann:

Vielleicht sind wir *oben*,
 im Himmel anderer Wesen eingewoben,
 die zu uns aufschauen abends. Vielleicht loben
 uns ihre Dichter. Vielleicht beten viele
 zu uns empor. Vielleicht sind wir nur Ziele
 von fremden Flüchen, die uns nie erreichen ...

So sehr auch mehrfach Konventionelles dies vergessen macht (»vergaß ich denn, daß [...]«, steht zweimal im Text), ist der Grundansatz des Bildes *Von den Fontänen* doch insgesamt auf radikale Weise unkonventionell: Er richtet sich gerade nicht danach aus, ein Bild in irgendeinem tradierten Sinne hervorzubringen, sondern danach, das unkonventionelle hypothetische Wissen um die *Fontänen* in Erscheinung zu bringen. In poetisch oft reiferen Gedichten hat Rilke parallel dazu die reine »Sehnsucht« bedichtet (»Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge«, so lautet die

²⁵ RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12), S. 349. In dieser ersten Version war der Text mehr als doppelt so lang, die verwässerte Erklärung seiner Allegorie hat Rilke aber später weggelassen.

erste Zeile des Motto-Gedichts zum Band *Mir zur Feier* aus dem Jahr 1897, 5/203) oder ein »Nacht«-Prinzip dem Wesen seiner Person wie seiner Werke vorangesetzt (»Nacht, stille Nacht [...] Urteile nach meinen Händen«, so der strukturierende Satz im Gedicht *Gebet*, 1/401). Im Gedicht über die *Fontänen* stellt er hingegen eine Figur dar, die gänzlich teleologisch bestimmt ist; ihr Telos soll aber ganz anders vorgestellt, besser: *gewußt* werden als in den tradierten (sehnsüchtigen, nächtlichen oder irgendwie »sakrosankten«) Allegorien. Die *Fontänen* richten sich zunächst nach ihrem uranischen Raumpunkt, dann nach ihrer chthonischen Erdfläche aus; jedes »Wesen« setzt sich sein Ziel auf eine transzendente wie auch individuelle Art auf der anderen Bild- bzw. Wissensschicht, und jedes Wesen kann zugleich Ziel, teleologische Transzendenz eines Seienden aus dieser anderen Bild- bzw. Wissensschicht sein (»anderer Wesen«, »fremde Flüche«): dies ist, wengleich verschwommen, im Keim das elegische Schöpfungsprinzip.

Im Gedicht, das Rilke zwölf Tage später in die *Tagebücher* eingetragen hat, ist hingegen die Poetik der *Neuen Gedichte* präfiguriert. Gewiß ist es noch eine pseudo-dialogische, das heißt monologische und gefühlsselige Komposition, die durch allegorisch-erzählerische Etappen zu einer lange Zeit gleichfalls verschwommen wirkenden Pointe geführt wird. Das Gespräch geschieht an einem außerräumlichen Ort und gerade dies ist sein unmittelbares Thema: das langsame, lange Zeit negativ-schmerzliche, letztlich aber gleichsam schöpferisch-behauptende Erlebnis einer Erblindeten von ihrem eigenen außerräumlich gewordenen Wesen. August Stahl weist darauf hin, daß beide hier erörterten Gedichte das Motiv des »Schauens« behandeln;²⁶ allerdings wird das Motiv in beiden sehr unterschiedlich *defiguriert*. In diesem Gedicht stellt die Frau gegenüber einem »Fremden« dar, der sie durch Fragen zum sprechen bringt, wie ihr das Erlebnis (im Sinne von Rilkes späterer berühmter Unterscheidung aus dem *Malte*-Roman müßte man sagen: die »Erfahrung«)²⁷ des avisuell-äußerräumlichen Seins zuteil wurde. Als Rilke zwei Tage vor der Niederschrift des Gedichts die Idee für den Text, damals für ein »Drama« gekommen war, hat er ausdrücklich geschrieben, daß es »ganz unmystisch [...] unmaeterlinkisch« wirken müsse, und noch hinzugefügt, daß es »nicht von Liebe handeln« dürfe.²⁸ Er mag sich von Maeterlincks Einfluß keineswegs befreit haben und auch nicht von dem der modischen Liebeslyrik: Die einzelnen Etappen sind überwiegend durch eine konventionelle Metaphorik geprägt, die erblindete Frau spricht vom »kalten Regen« der »Tränen«, vom »Atem einer großen weißen Rose«, von »Kissen«, die sie »versteinen [...] fühlte«, von *herumflatternden* »Vögeln«, vom Himmel, den Sternen usw. Es ist dies die Sprache der Erlebnislyrik. Rilkes Ansatz hat sich dennoch bewährt, durch alle Konventionalität hindurch nimmt man ihn wahr. Nicht von ungefähr wiederholt die Frau in ihrem Soliloquium, wie ihr ihre ehemaligen, »verführten [mitzuhören ist: *verfrühten*, und auch: in falsche Richtung geführten Liebes-]Gefühle« abhanden gekommen sind. Durch die herkömmlichen bildlichen

26 August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 176 f.

27 »Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen« (11/724).

28 RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12). S. 322 f.

Elemente macht sie immer wieder deren Verlust und damit den Verlust des herkömmlichen Raumes gegenwärtig: »Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter«, »mit den Wurzeln aus mir ausgerissen«, »aus leeren Himmeln«, »die Wolken fallen«, »dunkle[s] Gesicht«, »der Raum ist eingefallen«, »In meinen Büchern werden die Zeilen verwachsen«, »Nichts ist mehr mit mir verbunden« usw. Am Ende der langen Reihe schmerzlicher Bilder und Feststellungen findet sie die endgültige Formel für die Erfahrung ihres Selbst irgendwo an einem fiktiven Punkt der raumlosen Welt: »Ich bin eine Insel.« Die Metapher selbst mag erneut konventionell wirken, in ihrer Anwendung offenbart sich der nach Rilkes Intention gegen Maeterlinck und gegen die Liebeslyrik gewendete Ansatz des Textes. So klar auch die Formel verfaßt ist, und eigentlich: weil sie so klar verfaßt ist, hat sie einen doppelten Sinn. Einerseits werden in ihr alle früheren Klage-Sätze, alle ratlosen Beschreibungen, alle elliptischen Fragen und Schreie über das in jeder Version fürchterliche Verschwinden der umgehenden »Licht«-Welt resümiert, andererseits wird sie der »verführten« ornamentalen Syntax dieser Klage-Sätze gegenübergestellt: Die Formel stellt eine behauptende existentielle Aussage dar und die Redende bestimmt sich selbst durch diese Aussage. Gleich nach zwei eingeschobenen Repliken des »Fremde[n]« macht sie ihren Gehalt noch deutlicher (hier bereits im wörtlichen Gegensatz zu den Sätzen des Verlusts und der *Verlassenheit*): »Ich bin eine Insel und allein. / Ich bin reich.« In der Folge erklärt die Redende diesen zweiten Sinn ihrer Formel. Sie schildert die wichtigsten Etappen (»Zuerst«, »Dann«, »nicht mehr«) ihrer *Genesung*, sie spricht auch das Wort »genießend« aus. Wie diese beiden Ausdrücke sind beinahe alle Aussagen und Bilder in diesem Teil des Soliloquiums selbstwidersprüchliche Behauptungen, begriffliche oder sinnliche Synästhesien (»Meine Stirne sieht«, »alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch«), mit dem Text selbst gesagt, in ihren »Wurzeln« *übersetzte* Sprachfiguren; denn nur durch diese Aussagen und Bilder kann ihr einzigartiger »Weg« erzählt, besser: gesprochen werden. Ihr ist die »reiche« und für jeden anderen »[f]remde« Erfahrung von der *inselhaften* Welt einer »Blinde[n]« zuteil geworden. Am Ende spricht sie noch, wieder durch ein offenes Paradox, die Worte der ewigen Behauptung aus: »Und der Tod, der Augen wie Blumen bricht, / findet meine Augen nicht ...«. Man erkennt in diesem gleichsam pseudo-erzählerischen Text das zentrale Prinzip der *Neuen Gedichte*, wo Rilke auch den Topos der Blindheit selbst mehrmals bedichtet hat: Die Welt soll von dem negativen Ausgangspunkt ihres Verlustes heraus zum *Neuen* erschaffen werden, »Sieh: er geht und unterbricht die Stadt, / die nicht ist auf seiner dunklen Stelle«, so lautet der Anfang des Gedichts *Der Blinde* (2/590), »wie ein Verneiner stürzt«, »Wir kannten nicht«, so lauten die Anfänge von Gedichten, in denen Rilke dasselbe Prinzip in anderen Themen verwirklichte. (*L'Ange du Méridien*; *Archaischer Torso Apollos*, 2/497, 2/557). Allgemein gefaßt: die Welt soll in den *Neuen Gedichten* durch die Verleugnung jeglicher tradiert Vorstellung von äußerlicher (gleich ob göttlicher oder anderer) Transzendenz in jedem ihrer einzelnen Kunst-Dinge zur selbsttranszendenten Figur *verwandelt* werden. So versteht man den Sinn der beiden letzten Zeilen der ursprünglichen Fassung des Gedichts *Die Blinde*: »[I]n meinem Gesicht, / das nach innen blüht ...«. Rilke hat sie wahrscheinlich deshalb gestrichen, weil er sie als allzu explizit empfand. In der Tat kann man diese

Koda bereits als Formel des poetischen Ideals lesen, das er im Doppelband *Neue Gedichte* verwirklicht hat.

Zumindest im Rückblick erwecken die beiden Gedichte den Eindruck, als habe Rilke zwei alternative Ideale (das elegische Ideal und das neue Gedicht-Ideal) für seine zukünftige Schöpfung als Ertrag seiner meditativen *Tagebücher* erkannt, »zum Zeichen« ihm selbst, »zum Zeichen« seiner zukünftigen Lyrik.

Zwei Jahre später hat er das Ideal seiner zukünftigen Lyrik, diesmal bereits deutlich das Ideal des zukünftigen *neuen Gedichts*, wieder anhand von zwei alternativen Figuren vorgestellt: zuerst in der Figur des Gedichts *Herbsttag* (1/398) und dann in der Figur des Gedichts *Der Panther* (2/505). Bereits ihre Chronologie ist bemerkenswert: Rilke hat sie in zeitlicher Nähe, das erste im September, das zweite im November 1902 verfaßt, also inmitten einer Periode, die noch für eine lange Zeit als schwankend und verschwommen gilt (zumal auch der dritte Teil des *Stunden-Buchs* noch bevorstand). Die beiden Gedichte gelten aber als die ersten großen Werke des Lyrikers. Beide sind durch das Ideal einer teleologischen Errichtung der Schöpfung bestimmt – nur daß in ihnen dieses Ideal wieder thetisch konträr figuriert und defiguriert ist. Im ersten wird es durch eine (metonymisch geprägte) Vorstellung des ganzen Kosmos unmittelbar thematisiert und auch mit religiöser Betonung bejaht; im zweiten hingegen durch die (metaphorisch geprägte) Vorstellung eines einzelnen Tier-Wesens vermittelt thematisiert und auch präexpressionistisch-grausam verneint (wobei der Schluß widersprüchlich ist, und sogar eine letztlich positive Deutung zuläßt).

Der Text des Gedichts *Herbsttag* fängt mit einer elliptischen Wendung an, die deshalb (selbst im Schriftbild) enigmatisch ist: »Herr: es ist Zeit.« Man erkennt den Hinweis auf den Vokativ am Anfang der Psalmen. Man erkennt aber zugleich, daß nicht der biblische Gott angesprochen ist, sondern ein Gott, der durch das Substantiv »Zeit« irgendwie genannt und eher nicht genannt, sondern gezeichnet wird, zumal seine Zeit-Bedeutung so universell ist, daß sie sich nicht mittels einer genauen (Sprach-)Bindung (wie beispielsweise: Herr, du bist die Zeit, Herr, deine Zeit ist da, Herr über alle Zeiten usw.), sondern nur mittels einer Parataxis, die alle möglichen Bedeutungen einbezieht, aussagen läßt. Sein evoziertes Wesen wird zuerst halbwegs bildlich als der endende »Sommer« gezeichnet (man kann auch an einen östlichen Vergleich denken, wonach Gott stark ist wie die untergehende Sonne), dann in zwei Zeit-Metonymien katexochen, in der des »Schatten[s]« und in der des »Wind[es]« verbildlicht. In der Folge werden alle Wort-Bilder der beiden nächsten Strophen so erscheinen, wie der eingangs genannte »Herr« sie im voraus bestimmt hat, sie richten sich alle nach seinem bereits eingangs evozierten all-bestimmenden »Zeit«-»Herr[n]«. Sie mögen divers wirken, sei es der vorherigen Strophe gegenübergestellt, aber auch untereinander. Die metonymischen Verbildlichtungen der irdischen Zeit: die »Frucht« in der zweiten, das »Haus« und die »Blätter« in der dritten Strophe, sind notwendigermaßen nicht mehr kosmisch beschaffen; und während in der zweiten Strophe der »letzte« glückliche Reichtum des Herbstes *befohlen* (zu verstehen als: beschworen) wird, wird in der dritten Strophe der herumflatternde Fall des späten Herbstes beklagt. Sie sollen auch in ihrer Reihung unterschiedlich wirken, in der ersten Strophe wird der vergangene Zustand der Welt beschworen (»Der

Sommer war sehr groß«), in der zweiten ihr gegenwärtiger Zustand (»Befiehl [...] zu sein«) und in der dritten ihr zukünftiger Zustand (»wird es lange bleiben«). Gerade an diesem anscheinend banalen zeitlichen Aspekt kann man die Eigenart dieser Gedicht-Figur begreifen: obwohl die Zeit-Zustände sukzessiv sind, sind sie doch als gleichwertig, ja auch als gleichzeitig bestimmt – durch jenen »Herr[n]« der, so weit dies sprachlich möglich ist (agrammatikalisch-elliptisch-enigmatisch) als Gott der Ewigzeitlichkeit oder Überzeitlichkeit oder Außerzeitlichkeit genannt/gezeichnet wurde. Das Gedicht als Ganzes stellt eine universelle Welt-Figur dar, der Text fängt aber, auf überaus bedeutende Art, mit ihrem Inschrift-Teil an und erst in der Folge wird diese Inschrift durch diverse und sukzessive bildliche Embleme in Erscheinung gebracht; so wird in ihnen allen die Inschrift in Erscheinung gebracht, nach der sie alle im voraus als gleichwertige, ja als wesensgleiche bestimmt sind, besser: bestimmt waren, sind und sein werden. Dies ist aber das Grundprinzip der Schöpfung einer in religiösem Maße teleologisch bestimmten poetischen Welt – wobei Rilke gleich durch die Defigurierung des Psalmen-Zitats den eigenen poetischen Charakter seiner Schöpfung überdeutlich hervorhebt.²⁹

Rilke hat das Gedicht *Herbsttag* noch dem *Buch der Bilder* zugeordnet. Das Gedicht *Der Panther* hat er hingegen nach seiner Publikation in einer Zeitschrift für die *Neuen Gedichte* vorbehalten. Die Entstehung des zweiten Gedichts soll auf eine zweifache Inspiration zurückgehen: einerseits auf das synkretische Erlebnis, mit seinem hier bereits gültigen Terminus gesagt, auf das synkretische »Modell«³⁰ eines Tieres im Zoo und einer Statue von Rodin; andererseits auf ein anderes und anders synkretisches Modell: in derselben Zeit, als sich der Dichter wiederholt im *Jardin des Plantes* das wilde Tier anschaut, hat er auch die Ausstellung über das afrikanische *Aschanti*-Volk besucht. Er hat auch dieses zweite Erlebnis (einschließlich des Anblicks der in einem Käfig zur Schau gestellten übergroßen schwarzen Frau) bedichtet: *Die Aschanti* (1/394). Allerdings um dieses zweite Erlebnis, dieses »Modell« abzuweisen: Auf rein poetischer Ebene betrachtet wird im Text zunächst das Thema des fremden Volkes, und durch das Thema der symbolistische Topos der exotisch-sehnsüchtigen Emotivität wörtlich verneint (»Keine Vision von fremden Ländern, / kein Gefühl von braunen Frauen, die tanzen in fallenden Gewändern [...] in Tropenmüdigkeit«), damit in der Fortsetzung das poetische Ideal des einzelnen Tier-Dings verkündet werden kann: »Und wie sind die Tiere so viel treuer, / die

29 Sofern in diesem Gedicht ein Seiendes in seine Transzendenz-Figur eingeschlossen wird, nimmt es das Ideal der *Neuen Gedichte* vorweg (siehe meine Analyse: »Rilkes »Herbsttag«: die Aneignung der Tradition (Pindar, D'Annunzio, Symbolismus) zum großen Kunstwerk«. In: *Neohelicon* XVIII, 1991,1, S. 31-52, neugedruckt in: Vera Hauschild (Hrsg): *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt a.M. 1997, S. 140-159). Allerdings ist dieses Seiende der absolute Zeit-Kosmos Gottes selbst; ein ähnliches Thema hat Rilke lange Zeit nicht und erst recht nicht in den *Neuen Gedichten* bedichtet. Eigentlich erst im Gedicht *Buddha in der Glorie* (1908, 2/642) lässt sich ein ähnlicher, unmittelbar kosmischer Ansatz wieder nachweisen.

30 Im Sinne seiner berühmten Unterscheidung aus dem Brief vom 8. August 1903 »Das Modell *scheint*, das Kunst-Ding *ist*«. In: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 94.

in Gitter auf und niedergehn.«).³¹ Der Gedichtfigur *Der Panther*, in der Rilke dieses alternativ oder thetisch konträr verkündete Ideal das erste Mal verwirklicht hat, hat er selbst bereits eine privilegierte Bedeutung zugemessen.³² In einem besonders gründlichen Buch, das ganz seiner kulturwissenschaftlich begründeten Auslegung gewidmet ist, unterscheidet Erich Unglaub nicht weniger als fünf große Deutungsansätze, wobei selbst identische Ansätze zu ziemlich abweichenden Urteilen führen können.³³ Indessen sind sich alle diese Deutungen (nach meiner Kenntnis, mit einer einzigen Ausnahme, auf die ich gleich zurückkomme) darin einig, daß sie in der Figur durchgängig etwas Negatives erkennen. Eine eher traditionelle Auslegung der bildlichen Aussage legt es nahe, das Tier als Figuration der tödlichen Einsamkeit (ev. aber auch der Allmacht) des Dichters in der kunstfeindlichen Welt zu bestimmen;³⁴ durch eine Auslegung des Vorgangs des Textes kommt man zu der Folgerung, daß das Tier die Figur für ein »Sein« ist, das selbst in seinem *Vorübergehen* bereits durch das Sterben bestimmt ist (vgl. die Homonymie des ersten und des letzten Syntagmas: »Sein Blick ist«, »hört auf zu sein«);³⁵ dem phänomenologischen Ansatz folgend, soll im Schicksal des gefangen-gestorbenen Tiers die Nicht-Äquivalenz des Sehens, ja die nichtäquivalente Struktur der Welt ihre Figur finden; und in einer sozialkritisch ausgerichteten Aufzeichnung hat Brecht das wilde Tier zur *Figur* gemacht, durch die der »spießler« (sic) seine *unzuständige* Bewunderung von der »aristokrat«-»bestie« »bedichtet«.³⁶ Mit dem Ansatz des vorliegenden Aufsatzes soll die Negativität dieser Zuschreibung keineswegs gedämpft, vielmehr noch schärfer, aber auch spezifischer, in sich selbst widersprüchlicher, gefasst werden. Rilke hat sich keines-

31 Hier habe ich eine poetische Lektüre der beiden Texte vorgeschlagen. Wie nicht selten bei Rilke, könnte ihre alltägliche Lektüre eine wahrhaftige Empörung auslösen. Erich Unglaub hat mich in einem Brief darauf aufmerksam gemacht, daß die Datierung der beiden Gedichte problematisch ist. Zinn datiert das *Aschanti*-Gedicht etwas *vage* (1902/03) und rückt es damit relativ nah an den *Panther* (Herbst 1902). Unglaubs Überlegungen hingegen gehen dahin, daß Rilke die Völkerschau wohl erst Mitte Juni 1903 gesehen hat. (Vgl. auch die folgende Anmerkung). Die Chronologie, so meine ich, verändert nicht die Deutung der beiden Gedichte, sie bestätigt aber mit großer Prägnanz den eigenen Charakter von Rilkes Inspiration: er hat immer Themenblöcke bzw. poetische Strukturen, oft auch alternative Blöcke bzw. Strukturen bedichtet.

32 Unter zahlreichen Äußerungen führe ich nur zwei an. Noch 1912 hat Rilke in einer Gesellschaft auf die Aufforderung »einen Beweis [s]eines Daseins« zu geben, dieses Gedicht rezitiert (vgl. seinen Brief vom 14. Mai 1912. In: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich, 1951, S. 147. Als noch wichtiger mag die Briefstelle aus dem Jahr 1926 gelten, in der er dem Gedicht noch immer eine besondere Bedeutung beimisst: »Das erste Ergebnis dieser strengen guten Schulung [Rodins] war das Gedicht *Der Panther*« (Brief vom 17. März 1926 an eine junge Freundin. In: RBr 3, S. 929. Vgl. insgesamt Erich Unglaub: *Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt a.M. 2005.

33 Ebenda, S. 36.

34 Diese Deutung hat Eudo C. Mason vorgelegt, siehe ebenda, S. 130.

35 Mechtild Cranston: »From ›Blick‹ zu ›Augenblick‹: Rilkes Panther on the move«. In: *Neophilologus* 78, 1994,2, S. 283-288.

36 Die (unverdient vergessene Stelle) wird von Klaus-Dieter Hähnel zitiert: »Rainer Maria Rilkes ›Der Panther‹«. In: *Weimarer Beiträge* 6, 1982, S. 25-33, hier S. 31.

wegs getäuscht, als er das Gedicht erst in die *Neuen Gedichte* aufnahm: Aufgrund seiner Poetik gehört das *Panther*-Gedicht zu diesem Band, – wenngleich durch ihm eine merkbare bis bizarre frühe Vorwegnahme diese Poetik zum Negativen hin eigen ist, das heißt, dass in ihm seine zukünftige Poetik als Negatives verwirklicht, im voraus defiguriert wird. Jedes Tier in einem *neuen Gedicht* »ist«, indem es in seinem eigenen (poetischen) Raum sich nach seiner eigenen (poetischen) Transzendenz ausrichtet und sich zur *Figur* ihres eigenen (poetischen) Wesens *verwandelt* bzw. dazu *verwandelt* wird. In diesem Sinn sind sie alle paradigmatische *Figuren* für die eine und dieselbe Bestimmung – der »Einhorn«-»Heilige« ebenso wie der »Schwan«: der erste, indem er sein »Haupt« in eine unbekannte Körperdimension hineinhebt (»und das Gebet / fiel wie ein Helm zurück von seinem Haupte«), bis er sich selbst zu einer kosmischen Sternenfigur *aufrichtet* (»Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte, / warfen sich Bilder in den Raum / und schlossen einen blauen Sagenkreis.« (*Das Einhorn*, 2/506); der zweite, indem er aus dem »Gang« des »Ungetane[n]« sich »in die Wasser« begibt und sich dort zu seiner Sterbensfigur *geruht* (»immer mündlicher und königlicher / und gelassener zu ziehn geruht«, *Der Schwan*, 2/510). Der konstruierte Charakter der *neuen Gedichte* ist streng funktional. Jedes Element: Wort, Sequenz und eigentlich auch Pause, ist teleologisch bestimmt, es wird gesetzt, um diese Ausrichtung nach der eigenen Transzendenz der letztlich vollbrachten Verwandlungsfigur hin zu bezeichnen. In dem frühen *Panther*-Gedicht erkennt man bereits gänzlich dieses Schöpfungsprinzip – allerdings wird es, mit einer einzigartigen Konsequenz, gänzlich als Negatives begriffen, die *Figur* soll gänzlich negativ bestimmt werden. Das wilde Tier ist seines eigenen Raumes am brutalsten beraubt, es kann sich die »Welt«, genauer, die »keine Welt« nur durch das tödliche Kreisen aneignen, was auch heißt, daß es sie gar nicht bzw. nur zum Negativen aneignen kann; indem es sich selbst nach demselben »kreisenden Leerlauf«, demselben »perpetuum mobile«³⁷ repetitiv bewegt, richtet es sich nach keinem transzendenten Ziel, sondern nach einer »betäubt[en]« »Mitte« aus und verzeichnet keine zu vollbringende Verwandlungsfigur seines »Sein[s]«, sondern es »dreht« sich um sich herum; im szenischen (»Vorhang«) Käfig-Raum, besser: Käfig-Unraum seines »Vorübergehn[s]« wird es auch der letzten möglichen Transzendenz beraubt, durch seinen Tod »hört« das »Bild« »auf«, der Panther kommt nicht zur *verwandelten*, das heißt einzig eigenen *Figur* seines Seins, sondern zur *Un-Figur*, zur *Defiguration* seines uneigenen Seins.³⁸ Das Gedicht ist im Maße des nachfolgenden Doppelban-

37 Wolfgang Rohner: »Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes«. In: *Trivium* IV, 1946, S. 166-170.

38 In meinem Buch über die *Neuen Gedichte* habe ich den Panther als »Un-Tier« bezeichnet (S. 73), was von Erich Unglaub kritisiert wird. Dieser Kritik ist insofern zuzustimmen, als ich das natürliche Modell der Panther-Figur (im Jardin des Plantes) vernachlässigt und seine Entstehung nur durch das Modell von Rodins afrikanischer Statuette erklärt habe. Ich betone aber, daß ich durch meine Formel den allgemeinen Sinn des Gedichts *Panther*-Figur zu bestimmen trachtete: meine Formel soll bezeichnen, daß sie wie ein negatives Vor-Bild allen künftigen Tier-Gestalten der *Neuen Gedichte* gegenübersteht, weil sie konsequent und vollkommen dessen beraubt ist, was ihr gemeinsames Wesen ausmacht, wozu sie alle verwandelt werden bzw. sich selbst verwandeln. Die Art und Weise, wie Rilke seine Inspirationsquelle behandelte, bestätigt, so scheint es mir, meine Interpretation. Ich führe

des streng bestimmt – seine *Un-Figur* soll aber, im thetischen Gegensatz zu dem synchron entstandenen *Herbsttag* und seinem Zeit-Herren, gerade für die ateleologische Bestimmung der »Welt« erschaffen sein.³⁹ Im Gedicht *Herbsttag* ebenso wie im Gedicht *Der Panther* hat Rilke jeweils eine ganze Welt hervorgebracht, beide Male als Figur und Defiguration ihrer eigenen Vorstellung. Das erste Gedicht soll als Emblem der absoluten und zugleich poetisch teleologischen Bestimmung, das zweite Gedicht als Emblem der absoluten und zugleich poetisch ateleologischen Bestimmung dieser Schöpfungswelt gelten. Durch diese beiden konträr-komplementären Gedichte aus den letzten Monaten des Jahres 1902 hat Rilke die Poetik der *Neuen Gedichte* angekündigt.

Mechtild Cranston hat die Vermutung aufgestellt, das abschließende Syntagma: »hört auf zu sein« sei nicht nur im gängigen Sinn von »ceasing« sondern auch im wörtlichen Sinn von »harkening and obeying« zu lesen; sie geht sogar so weit, darin »a final move from stasis to ecstasy, from the crowding of the bars and prisons to the *aleithea* of the heart« zu erkennen.⁴⁰ Bis in diese Konsequenz würde ich ihr nicht folgen. Ihre Interpretation kommt mir gleichwohl nicht unplausibel vor. Erstens, weil Rilke dieses Verfahren der Vermengung gängiger und übertragener (vielleicht auch nur fiktiver) Bedeutungen eines Verbs mit Partikeln oft angewendete, und zweitens weil sie auch die ultimativ paradoxe Bestimmung des Gedichts zu begreifen hilft: Ist doch der Text derart streng und dicht strukturiert, daß die Struktur allein bereits gegen eine rein negative Deutung aufbegehrt. Die Textstelle könnte nicht nur das »still[e]« sinn-beraubte Aufhören (>desinit<) des »Sein[s]« bedeuten, sondern sie könnte auch andeuten, daß der »Panther« durch seinen Tod doch zu seinem wahren »Sein« aufhorcht (etwa im Sinne von »aures erigere animumque attendere«, wobei, wenn man dem folgt, man in der anders artikulierten vorherigen Wendung: »im Herzen auf« den Hinweis auf die Idee der »sursum corda« entdeckt). So gelesen deutet sich in der letzten Aussage und damit rückwirkend in der ganzen Figur auch ihre Umkehrung zum behaupteten Sein an, und in diesem Sinne verkündet auch das Gedicht *Der Panther* das schöpferische Grundprinzip der *Neuen Gedichte*. Wohl läßt es sich hier nur vage, versteckt und gleichsam hinter einer offensichtlichen negativen Bedeutung wahrnehmen. Nichtdestoweniger wäre es wichtig genug, um die paradoxe Konstruktion des Gedichts zu erklären: Seine äußerst strenge Bestimmung könnte, verborgen hinter der (Un-)Figur für die a-teleologische Bestimmung der »Welt«, auch eine Figur für ihre teleologische Bestimmung zeichnen. Die vorherige zusammenfassende Feststellung über die beiden Gedichte *Herbsttag* und

die Briefstelle an, in der er Rodins afrikanische Statuette beschreibt: »dieses kleine Ding [...] hat hunderttausend Stellen wie eine ganz große Sache, hunderttausend Stellen, die alle lebendig, bewegt und verschieden sind. Und das im Gips! Dabei der Ausdruck des schleichenden Schreitens bis zum Höchsten gesteigert, das gewaltige Niederschlagen der breiten Taten und zugleich diese Vorsicht, in die alle Kraft eingehüllt ist [...]«, Brief vom 27. September 1902 an Clara Rilke. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Leipzig, 1929, S. 46.

39 Ähnlich Unglaub in jenen Passagen, in denen er die Nicht-Äquivalenz in der inneren Struktur der Panther- Welt erörtert (Unglaub [wie Anm. 32], S. 82 und 92).

40 Cranston (wie Anm. 35), S. 287.

Panther müsste dann allerdings ein wenig anders formuliert werden: durch diese zwei, teils auch in sich selbst widersprüchlichen *Figuren* das heißt *Defigurationen*, hat Rilke die *Neuen Gedichte* im Jahr 1902 verkündet, anderthalb Jahre bevor er überhaupt versucht hat, in dieser Poetik weiterzudichten (am Anfang des Jahres 1904 sind in Rom drei *neue Gedichte* mit antikem Thema entstanden, unter ihnen *Orpheus. Eurydike. Hermes* (2/542) und beinahe vier Jahre vor der ersten, eigentlichen Inspirationswelle).

Briefliche Aussagen über die eigene Figur und defigurierte Figur

Im folgenden Abschnitt werden ohne Kommentar eine Reihe von Aussagen angeführt, in denen Rilke sein eigenes poetisches Wesen gegenüber Briefpartnern erklärt, bestimmt oder gezeichnet hat. Sie entstammen der Zeitspanne zwischen Juni 1911 und November 1912, mithin jener Periode, als er nach dem triumphierenden wie auch zugleich verheerenden Abschluß des *Malte*-Romans mit der Krise seiner Inspiration rang. In den ersten Wochen des Jahres 1912 schien es, als hätte er diese Krise dank seiner Eingebung zu den *Elegien* und damit auch zum *Maria*-Zyklus bereits überwunden; die Inspiration verstummte jedoch bekanntlich nach Abfassung der ersten beiden *Elegien*.

Im Allgemeinen sind die Briefe durch den Ton der behaupteten, teilweise auch der behüteten und verherrlichten poetischen (Selbst-)*Figur* geprägt. Einige Sätze können als Beispiel für diesen Ton bzw. für diese *Figur* genügen:

Nun bin ich wirklich seit vorgestern ganz allein in dem alten Gemäuer, draußen das Meer, draußen der Karst, draußen der Regen, vielleicht morgen der Sturm –: nun soll sich zeigen, was innen ist als Gegengewicht so großer und gründlicher Dinge.⁴¹

[...] daß ich mich vielmehr [...] doch unendlich stark an das einmal Begonnene, an alles Glück und alles Elend, das es [sc. sein produktives Leben] mit sich bringt, gebunden fühle, so daß ich, strenggenommen, keinerlei Änderung wünschen kann, keinen Eingriff von außen [sc. konkret die Psychoanalyse], keine Erleichterung, es sei denn die im Überstehen und in der endlichen Leistung einheimische.⁴²

[...] und wünsche mir so viel Fassung in mein Herz, solchen Gegenständen gegenüber dazusein, still, aufmerksam, als ein Seiendes, Schauendes, um-Sich-nicht-Besorgtes [...] Ich bin sicher, es formt sich da [sc. in den *Elegien*] etwas Gesetzmäßiges, geben Sie nur nach und lassen Sie sich nicht verdächtigen.⁴³

So weit exemplarisch Passagen, die für zahllose ähnliche Aussagen stehen können. Andere aber wurden aus einem thetisch konträren Ansatz heraus formuliert, in ihnen zeichnet Rilke durch eine bildliche *Katachrese* bzw. durch einen begrifflichen

41 Brief vom 14. Dezember 1911 an Elsa Bruckmann. In: RBr 1, S. 296.

42 Brief vom 24. Januar 1912 an Emil Freiherrn von Gebstättel. In: RBr 1, S. 322.

43 Brief vom 13. November 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 229.

Selbstwiderspruch, eventuell sogar durch eine Absurdität jeweils eine *defigurierte* (Selbst-)Figur:

[...] wie der Engel, der, wenn man ihn eben überwunden hat, schon wieder an der nächsten Wendung einem entgegensteht.⁴⁴

[...] kaum scheint mir ein Ding neu, so entdecke ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo es sich abgerissen hat.⁴⁵

Manchmal ist mir zumut wie einem, der noch um sich auf allen vier Seiten ganz hohe Wände hat entstehen lassen; vielleicht gibt es da nur den Ausweg, die Wände immer höher, schließlich so hoch zu führen, daß man von unten am Ende, wie aus dem Grunde eines Brunnens, auch bei Tage die Sterne sieht.⁴⁶

[...] wie jemand, der auf Krücken geht, seinen Rock unter den Achseln immer zuerst durchscheuert, so wird meine einseitig abgenutzte Natur, fürcht ich, eines Tages Löcher haben und dabei an anderen Stellen wie neu sein.⁴⁷

[...] und wenn, was da gebrochen wird, auch nur Strahlen sind, optische, nicht eigentlich vorhandene Linien, lieber Gott, es kommt eben dann doch der verhängnisvolle Moment, da man die neue gebrochene Richtung über das fremde Medium hinaus verlängert, weiter und weiter ins Leere, den Stern nicht findend, von dem alles ausging.⁴⁸

In diesen beiden Figuren [sc. die »Jungverstorbene« und die »Liebende«] wird mir Menschliches ins Herz gemischt, ob ich will oder nicht. Sie treten in mir auf sowohl mit der Deutlichkeit der Marionette (die ein mit Überzeugung beauftragtes Äußeres ist) als auch als abgeschlossene Typen [...]⁴⁹

Ich kenne selbst den immensen Einfluß einer Verkleidung [...]⁵⁰

Dies ist Prag für mich, dies haftet ihm an, mit diesem bösen Mitwissen sieht es mir zu, sooft ich hinkomme -: und so muß es mir wohl düster sein.⁵¹

Aber geht nicht das große Kunstwerk auch so, aus Not, anonym gewissermaßen, aus dem Gedräng hervor, das den Einzelnen, Einsamen ausmacht? Auch da ist Zweckmäßigkeit, unbedingt, genau, unerbittlich, - nur daß wir den Zweck nicht wissen.⁵²

Es war eine Einsamkeit von unendlichem Umfang, da auch eigentlich keine Natur da war, auch der Raum über der sehr wenig bewegten Bucht [sc. von Neapel] war nur eine negative Form, in der die Winde sich ausgossen [...]⁵³

44 Brief vom 2. Juni 1911. Ebenda, S. 43.

45 Brief vom 28. Dezember 1911. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 238. Dieser Satz bezieht sich auf den *Malte*-Roman.

46 Brief vom 2. Januar 1912 an Freifrau von Nordeck zur Rabenau. In: RBr 1, S. 305.

47 Brief vom 10. Januar 1912. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 243.

48 Brief vom 16. Januar 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 107.

49 Brief vom 23. Januar 1912 an Annette Kolb. In: RBr 1, S. 318.

50 Brief vom 5. März 1912 an N.N. In: RBr 1, S. 347.

51 Brief vom 8. März 1912. In: RMR: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin* (wie Anm. 13), S. 145.

52 Brief vom 14. Mai 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 147f.

53 Brief vom 5. Juni an Helene von Nostitz. In: RBr 1, S. 352.

Wir waren [sc. Rilke und die Duse] wie zwei Schalen und bildeten übereinander eine Fontäne und zeigten einander nur, wieviel uns fortwährend entging.⁵⁴

Ja, es war wirklich etwas viel [sc. das Zusammensein mit der Duse], es kam ein Moment, da ich zu Ende war, drei, vier Tage völligen Skelettirtseins, als ob Ameisen alle meine inneren Gerüste reinlich ans Licht gebracht hätten [...]»⁵⁵

Auch diese Zitatfolge enthält natürlich nicht alle, sondern nur einige besonders eklatant defigurierende Briefaussagen dieser Periode, am Ende dieses Aufsatzes werden noch einige zitiert werden, in denen Rilke diesen Ansatz in äußersten Formeln faßt, die vielleicht durch eine spezifische Kategorie bestimmt werden können.

Doppelte Defiguration:
Die DuineserElegien *und* das Gedicht Der Geist Ariel,
die Sonette an Orpheus *und* das Gedicht Der Magier

Das allgemeine Gedichtmodell der Elegien ist durch die Engel-Fiktion bestimmt. In dieser Engel-Fiktion eignet sich Rilke die archaische und auch stark christlich geprägte Excelsior-Vorstellung an: Indem das elegische Wort ein Engels-Dasein in die oberen »Ordnungen« (oder in die »Himmel«) des »Raum[es]« (oder der »Leere«) setzt, bringt es eine Welt mit einer linear-uranischen Teleologie hervor; sie kann als eine gegenseitige linear-uranische Teleologie, besser: Quasi-Teleologie zwischen Dichter und Engel beziehungsweise zwischen Wort und Dasein ausgelegt werden. Jedes »Ding«, ob personenhaft (wie »Linos«, »Simson«, der »Tänzer« oder »die ältere Klage«) oder tierhaft (wie die »Vögel«, die »Löwen« oder die »Mücke«) oder objektal (wie die »Straße«, »Rom«, der »Schrank«, der »Feigenbaum« oder der »Dom«), letzten Endes ebenso das dichterische Ich-Wir wie der/die Engel selbst ist in diese gegenseitige Ausrichtung gestellt und erhält in ihr ein elegisches Wort-Dasein: dies ist ihr Gesetz. Im Sinne dieses Gesetzes sind sie alle wesensgleich, und die elegische Welt ist einheitlich und kohärent. Im Hinblick auf den Text, auf die Worte, lautet dies Gesetz folgendermaßen: Jedes Wort ist wesensgleich, indem es in eine elegische Konstellation der gegenseitigen teleologischen Ausrichtung eingefügt beziehungsweise in ihr angewendet wird. Alle sind einheitliche Zeichen dieser Weltkonstellation, die in der quasi-teleologischen, steten und gegenseitigen Ausrichtung ihrer Elemente besteht (und gerade deshalb nie besteht, sondern z. B. »hinreißt«), sei sie eine kürzere Konstellation (wie beispielsweise im Falle der Mutter des Simson, die in ihrer Person die ganzen Kräfte, die zur Zeugung des Helden drängten, verkörpert, das heißt, daß sie das alttestamentarische Schicksal ihres zu zeugenden-gezeugten Sohnes und auch das Schicksal aller ihn liebenden Frauen zeitlos verkörpert, *Sechste Elegie*) oder sei sie die Konstellation einer ganzen Elegie (wie beispielsweise jene Konstellation, die sich durch den Weg der Frage und der Suche zwischen dem allerersten Schrei »Wer« und dem letzten Verb »hilft« oder zwischen dem ersten Ausruf »Werbung« und dem letzten Adverb »hinauf« verzeichnet, *Erste*

⁵⁴ Brief vom 12. Juli 1912 an Marie von Thurn und Taxis. In: RBr 1, S. 354.

⁵⁵ Brief vom 3. August 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 185.

und *Siebente Elegie*). Wenn man den Zyklus als reine Mystik liest, so ist es nicht unbegründet, ihn als »initiatische, sakrale Dichtung«⁵⁶ zu bezeichnen.

»Sag ihm die Dinge« (9. *Elegie*, 57): mit dieser konzisen Formel spricht der Dichter sich selbst an, damit er mit sich selbst den Engel und die Dinge in den Raum setzt, das heißt den Kosmos hervorbringt; die Formel bestimmt die Schöpfung der Welt nach dem Gesetz des elegischen Bezugs vom Wort zum Dasein und vom Dasein zum Wort.

Wie nicht selten in seinem Werk hat Rilke selbst das Prinzip seiner Schöpfung am schärfsten beleuchtet, indem er es in einer beinahe parallelen poetischen Gestalt umgedeutet und teils zu seinem thetischen Gegensatz, teils zu einem ihm fernen und fremden Prinzip umwendete. Die reine vollkommene elegische Welt stand nach der Verfassung der ersten beiden Elegien so endgültig da, daß Rilkes Inspiration in Stocken geriet. Es kamen noch die authentischen Ansätze, die teils im nächsten Jahr, die wichtigsten aber erst ungefähr zehn Jahre später (in der *Neunten Elegie* und in der *Zehnten Elegie*) unverändert fortgesetzt werden konnten, und es kamen noch die für den Zyklus fehlgeratenen Fragmente. Die stürmische Inspiration brach aber unverkennbar ab. Noch relativ am Anfang dieser lange anhaltenden Krise hat Rilke das Gedicht *Der Geist Ariel*. (*Nach der Lesung von Shakespeares Sturm*, 3/50) geschrieben.

Man hat ihn einmal irgendwo befreit
mit jenem Ruck, mit dem man sich als Jüngling
ans Große hinriß, weg von jeder Rücksicht.
Da ward er willens, sich: und seither dient er,
nach jeder Tat gefaßt auf seine Freiheit.
Und halb sehr herrisch, halb beinah verschämt,
bringt mans ihm vor, daß man für dies und dies
ihn weiter brauche, ach, und muß es sagen,
was man ihm half. Und dennoch fühlt man selbst,
wie alles das, was man ihm zurückhält,
fehlt in der Luft. Verführend fast und süß:
ihn hinzulassen -, um dann, nicht mehr zaubernd,
ins Schicksal eingelassen wie die andern,
zu wissen, daß sich seine leichte Freundschaft,
jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet,
ein Überschuß zu dieses Atmens Raum,
gedanklos im Element beschäftigt.
Abhängig fürder, länger nicht begabt,
den dumpfen Mund zu jenem Ruf zu formen,
auf den er stürzte. Machtlos, alternd, arm
und doch *ihn* atmend wie unfasslich weit
verteilten Duft, der erst das Unsichtbare

⁵⁶ Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichtereristenz*. Berlin 1999, S. 21.

vollzählig macht. Auflächelnd, daß man dem
so wirken durfte, in so großen Umgang
so leicht gewöhnt. Aufweinend vielleicht auch,
wenn man bedenkt, wie's einen liebte und
fortwollte, beides, immer ganz in Einem.

(Ließ ich es schon? Nun schreckt mich dieser Mann,
der wieder Herzog wird. Wie er sich sanft
den Draht ins Haupt zieht und sich zu den andern
Figuren hängt und künftighin das Spiel
um Milde bittet Welcher Epilog
vollbrachter Herrschaft. Abtun, bloßes Dastehn
mit nichts als eigener Kraft: »und das ist wenig.«

Das Gedicht entstand am Anfang des Jahres 1913 in der Stadt Ronda, also an dem Ort, wo Rilke beim Anblick des irdisch-himmlischen, dies- wie jenseitigen (Landschafts-)Universums, das ihm nun als einheitlich erschien, »die Realität der Engel«, »sinnlich«-»übersinnlich«⁵⁷ erfahren haben wollte. Das Gedicht wird wegen der vielfachen, teils offensichtlichen und teils versteckten Hinweisen zumeist mit Bezug auf seine Quellen ausgelegt. Der Text ist durchgehend, mit einem alten Terminus gesprochen, als Paraphrase von Prosperos Monolog, mit einem modernerem Terminus gesagt, nach dem Hypotext von Shakespeares *Sturm* angelegt; aber man kann auch andere Vorbilder wiedererkennen, so Browning und Hofmannsthal, vielleicht auch Valéry. Judith Ryan geht so weit, für die gesamte diskursive Komposition die Kategorie »pastiche« anzuwenden.⁵⁸ Wenn sie aber eine »pastiche« ist, dann nicht von den »fremden« Texten (die lediglich als Vorwand dienen) sondern eine »pastiche« der eigenen elegischen Schöpfung. Die erste Aussage bestimmt den ganzen Text, gerade weil sie semantisch und erst recht in ihrem Gefühlswert sich kaum festschreiben läßt: »Man hat ihn einmal irgendwo befreit [...] weg von jeder Rücksicht.« Erst später kann man vage verstehen, daß hier Prospero noch darüber meditiert, wie er ehemals Ariel von einer bösen Macht *befreit* und zum Dienst seines Zaubers angebunden hat; in der Folge meditiert er darüber, wie er bald Ariel nun von diesem Zauber *befreien* wird; und zum Abschluß soll dann als Drittes die *Befreiung* Prosperos selbst von seiner eigenen, welterschöpfenden Macht erfolgen. Rilke verwendet den erzählerischen Rahmen Shakespeares überaus enigmatisch (Ryan schreibt von »indefinite location« bzw. von »Ambivalenz des Sprechers«),⁵⁹

57 *Taschenbuchaufzeichnung*. Ronda kurz nach dem 14. Januar 1913, zit. nach Eva Söllner (Hrsg.): *Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher*. Frankfurt a. M. 1993, S. 90.

58 Judith Ryan: »Pastiche und Kontrafaktur bei R. M. Rilke«. In: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hrsg.): *Rilke und die Weltliteratur*. München 1999, S. 107-122. Siehe auch die ähnliche Erörterung in: Dies.: *Rilke, Modernism and poetic tradition*. Cambridge 1999, S. 128-137. Früher, nicht ganz unähnlich: Frank Wood: »Rilkes ›Der Geist Ariel‹: an Interpretation«. In: *The Germanic Review* 32, 1957, S. 35-44. Für meinen Versuch in dieser Richtung, siehe »Zwei parabolische Prosatexte« (wie Anm. 1).

59 Ryan: *Modernism* (wie Anm. 58), S. 131 und 115.

gewiß damit seine eigene Aussage über die *Befreiung*, die die frühere Schöpfung willentlich soweit abschafft, daß niemand sie mehr sehen kann (»Rücksicht«), in ihrer ganzen Enigmatik zum Tragen kommt. Das Gedicht zielt nicht darauf ab, dem Text von Prosperos Schöpfung aus Zauberbüchern *befreit* zu folgen (dies wird lediglich erzählt), sondern darauf, die eigene elegische Schöpfung zu beschwören, so ambivalent, wie Rilke sie zu diesem besonderen Zeitpunkt empfunden hat, in ihrer Höhe und zugleich in ihrer Krise. Es fällt auch gleich auf, daß Rilkes Prospero seine paraphrastische Meditation durch eine unregelmäßige, aber konsequente Anreihung von elegisch geprägten Wörtern, Wortbildungen und Vorstellungen abhält, angefangen von jenen, die in den ersten bereits fertigen Elegien und in den fragmentarischen Ansätzen so oder ähnlich vorkommen (wie »Atmens Raum«, »Mund«, »Ruf«, »[a] uflächelnd« und »[a]ufweinend«, »vollzählig«, »unfaßlich«) bis zu jenen, die erst in später verfaßten Elegien so oder ähnlich vorkommen (wie »große[r] Umgang«, »fortwollte« und die Vorstellungen von den am »Draht« gezogenen »Figuren« und des »bloße[n] Dastehn[s]«). Die konsequente Wiederkehr (und besonders durch die Motive, die erst später in den Zyklus gelangen) weist auf das eigentliche Thema des Gedichts: Prosperos / Rilkes *Befreiung* von der elegischen Schöpfung. Der Zyklus ist nach dem allgemeingültigen Prinzip des quasi-teleologischen Bezugs verfaßt, das in jedem Satz bestätigt wird, oft schreiend-euphorisch, aber auch durch seine schmerzliche Verneinung oder Depravierung. Im Gedicht hingegen ist in jedem Satz die einzige Aussage von einer zauberischen Schöpfungskraft, die sich selbst jetzt bar jedes ehemaligen und auch künftigen Bezugs stellt, immer weiter variiert, mit einigen besonders deutlichen Formeln gesagt: »weg von jeder Rücksicht«, »dennoch [...] fehlt«, »nicht mehr zaubernd«, »ohne Spannung, nicht mehr verpflichtet«, »länger nicht begabt«, »Abtun«. Jeder Satz besagt noch die zauberische Macht und jeder verspricht auch noch eigentlich eine andere, *befreite* Schöpfung. Die Paraphrase klingt so, als ob in ihr das Universum von Prosperos Zaubersprüchen von Neuem beschworen wäre. »[D]ennoch« richtet sich kein einziger Satz nach einem (angelschen) Telos-Punkt aus. In allen wird jeweils die schöpferische Syntaktik angedeutet, dann aber resigniert aufgegeben, die Sätze werden oft im diminuendo, durch eine reflexive Feststellung abgeschlossen. Die Macht des Beschwörers erschafft kein Universum der Bezüge oder des einzig geltenden Bezugs mehr, vielmehr ist sie ohne jegliche Ausrichtung, es sei denn nach sich selbst, nach »Freiheit« (anders: nach der »Luft«, nach dem »Atmens Raum«, nach »Duft«), die mittels des dreifachen erzählerischen Geschehens erreicht werden muß. Im Vorgang oder im *Fortwollen* dieses Geschehens erweist sich aber zunehmend deutlich und zugleich zunehmend resigniert, daß der *Befreiungs*-Telos Negatives, das *Fehlen* (»fehlt in der Luft«) bedeutet. Die Paraphrase wird durch einen getrennt gesetzten »Epilog« abgeschlossen, der kaum mehr Gemeinsames mit seinem Shakespeareschen Modell hat, es sei denn, daß dieses Modell »weg von jeder Rücksicht« umgestaltet, defiguriert wäre. Die bisher erzählerische Rede wird zu einer Rede gewendet, die Prospero an sich selbst, besser: gegen sich selbst, gegen seine eigene, anfangs als »ich« angedeutete, dann in dritter, stark verfremdeter »Herzog[s]«-»Figur« (»dieser Mann«) bezeichnete Person richtet. Er führt nun seine Beschwörungsformeln nicht aus Zauberbüchern, sondern aus Rilkes Büchern an, verweist auf die besonders harte und schmerzliche Episode

des *Malte*-Romans mit dem verrückten Herzog, der dem Tod verfällt (11/890) und nimmt Schlüsselmotive aus den beiden, noch nicht verfaßten düsteren Elegien vorweg, das Motiv des auf Draht gezogenen Puppen-Lebens aus der *Vierten Elegie* (26-29) und das Motiv des sinnlosen »Dastehn[s]« des depravierten Straßenkünstlers aus der *Fünften* (13). Nicht daß der Selbstanrede-Text einer grotesken Zersetzung nahekäme: er ist reflexiv strukturiert, es folgen einige emblemhaft-begrifflich erstellte Aussagen, die noch immer aus der Perspektive der »vollbrachte[n] Herrschaft« aneinander gereiht werden. Es wird aber das »Abtun« jedweder schöpferischer Ausrichtung, das »bloße Dastehn« gesagt, und die letzten Worte des ganzen Gedichts sind eine Shakespeare entlehnte Formel des resignierten Diminuendo: »und das ist wenig.«⁶⁰ In der Rede und Selbstanrede von Rilke-Prospero wird eine ganze Welt erschaffen, aber im »Geist« der enigmatischen (oder *zauberischen*) *Befreiung* seiner (oder beider) eigenen, nirgendwo hin mehr ausgerichteten schöpferischen Kraft. Indem Rilke-Prospero eine Welt hervorbringt wie auch *abtut*, indem er sich von dem elegischen Schöpfungsprinzip *befreit*, läßt er ebenso scharf wie auch enigmatisch seinen ursprünglichen Charakter begreifen. Der Engel beziehungsweise die angelsische Perspektive lassen die Welt und jedes Seiende in ihr durchgängig in einer teleologischen (besser: quasi-teleologischen) Ausrichtung, in der chiasmatischen Wirkung und Rückwirkung zwischen dem Irdischen und Himmlischen, zwischen Klang und Klage, beziehungsweise (abstrakt gefaßt): zwischen Wort und Dasein, erscheinen; im elegischen Text wird diese poetische Zielsetzung verkündigt, und durch diese Verkündigung auch errichtet. Die elegische Inspiration ist, wie der herrschende Ton des Zyklus es bezeugt, im voraus zum angelsichen Triumph bestimmt, und zwar nicht obwohl, sondern weil sie jede Version des zwei-einen Telos als unerreichbar setzt. Das Gedicht *Der Geist Ariel* ist aus einem defigurativen Ansatz entstanden, es stellt in seiner Zweideutigkeit eine Art pathetischen Pastiche des elegischen Schöpfungsprinzips dar.

Das allgemeine Gedicht-Modell der Sonette ist durch die Orpheus-Fiktion bestimmt, die nichts von persönlicher Erfindung hat (wie der Engel doch einigermaßen), sondern archaisch belegt ist. Dennoch hat Rilke zu Recht für nötig befunden, das Verhältnis seiner späten Lyrik zu der »Tradition« in einem Selbstkommentar zu diesem Zyklus zu erörtern. Man erinnert sich an die Sprüche aus der Pariser Briefreihe, vor der Verfassung der *Neuen Gedichte*: »gegen alles Ererbte muß ich feindsälig sein [...] ich bin fast ohne Kultur.«⁶¹ Hier hingegen bestimmt er eine zweideutige Haltung eines Bewahrens, das allerdings nichts vom Oberflächlichen übernehmen will:

In der Tat, je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. Die Sonette an Orpheus sind, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten im Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ...⁶²

60 Judith Ryan verwendet die Formel: »some degree of dismay« (*Modernism* wie Anm. 58, S. 137); ich versuche darzulegen, daß das Gedicht noch stärker »eigenartig« ist.

61 Brief vom 10. August 1903. In: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 106.

62 Brief vom 1. Juni 1923. In: RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo*. Frankfurt a. M. 1985, S. 68.

In seiner Orpheus-Fiktion eignet sich Rilke den archaischen Mythos als Mythos eines überall gegenwärtigen, nirgendwo und auf keiner Weise festsetzbaren Demiurgen an. Indem das Sonetten-Wort (oder das »Atmen«) ein Orpheus-Dasein in den ungeteilten und multidimensionalen, dies- und jenseitigen, innerlichen-äußerlichen Raum setzt (»An der Kreuzung zweier Herzwege«, »Aus beiden Reichen«, »um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum«, SO I/3, I/6, II/1) und auch noch kühner vorgestellt, in einen ungeteilten-multidimensionalen Zeit-Raum setzt (»Spiegel [...] mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume der Zeit«, »Sei allem Abschied voran« und auch »Sternbild unsrer Stimme«, SO II/3, II/13, I/8) bringt es eine Welt mit einer multidimensionalen Teleologie von unbestimmbar vielen Ausrichtungen hervor, die gleich vom ersten Wort an auch als eine adimensionale Teleologie der Leere und des Vergänglichen (»Ein Hauch um nichts«, SO I/3) ausgelegt wird. Jedes »Ding«, ob göttlich (wie »Orpheus« und »Apoll«) oder menschlich (wie »Eurydike«, die »Tänzerin« oder »Esau«) oder tierhaft (wie das »Pferd« oder der »Einhorn«) oder objekthaft (wie der »Spiegel«, die »Glocke«, die »Milch« und der »Fingerring«), letzten Endes der singende-angesungene »Demiurg« selbst sollen in diesem multi- wie adimensionalen Zeit-Raum gleichermaßen erscheinen wie »schwinden« (I/5), *halten* (I/8, I/11) wie *sich entziehen* (II/12, II/23): das Wort-Dasein der Orpheus-Sonette ist in jeder »Stelle« (z. B. II/10) absolut (»die unerhörte Mitte«) (II/28) und hypothetisch, »Felsen« oder »Eichen« ebenso wie »unendliche Spur« oder »Zeichen der Lüfte« (I/26, II/25). Es ist kontingent, wie Rilke mit großer begrifflicher Genauigkeit formuliert (»nur immer mit der Möglichkeit: es sei«, II/4), es ist jeweils »ein Widerschein« (II/2), wie er es in einem unersetzlichen Substantiv faßt. Im paradoxalen (»doppeldeutig[en]«, I/13) Sinne dieser Kontingenz ist jedes Wort wesensgleich: indem es in einer der jeweils selbsterstandenen-selbst-entzogenen Konstellationen ausgesagt wie verweht wird, verzeichnet es die Welt von einer totalen Entsprechung wie auch von einer totalen Inkongruenz, sowohl in der kürzeren Konstellation eines Sonetts (wie beispielsweise dem »Hammer« und der »Daphne«, die gar nicht unterschiedlicher beschaffen sein könnten, die aber beide Zeichen für das eine, aus der »Ferne« *auszuholende*, »in Wind« zu *lorbeer-ende* »Ding«-Werk sind, II/12), wie auch in der Konstellation des Doppelzyklus (zwischen der objektbezogenen Behauptung des allerersten Verses »Da stieg ein Baum«, I/1 und der existenziellen Aussage des letzten: »Ich bin«, II/29); wobei nach der Selbstbestimmung des Textes der »Anfang oft schließt« und das »Ende beginnt« (II/12). »Tanzt die Orange« (I/15): die demiurgische Formel sagt aus und *verwindet* die Schöpfung einer Welt von einer absoluten und deshalb auch unmöglichen Verbindungs-Einheit (»Auch die sternische Verbindung trägt«, I/11) von Wort und Dasein, wo jede Konstellation absolut und zugleich variativ ist, »als sei [sie] das Ganze« (I/16).

Auch mit Blick auf die *Sonette an Orpheus* gibt es ein Gedicht entdecken, in dem Rilke das poetische Prinzip des Zyklus von außen beleuchtet: *Der Magier* (3/150), ungefähr zwei Jahre nach dem Abschluß der *Sonette* geschrieben.

Er ruft es an. Es schrickt zusamm und steht.
Was steht? Das Andre; alles, was nicht er ist,
wird Wesen. Und das ganze Wesen dreht
ein raschgemachtes Antlitz her, das mehr ist.

Oh Magier, halt aus, halt aus, halt aus!
Schaff Gleichgewicht. Steh ruhig auf der Waage,
damit sie einerseits dich und das Haus
und drüben jenes Angewachsne trage.

Entscheidung fällt. Die Bindung stellt sich her.
Er weiß, der Anruf überwog das Weigern.
Doch sein Gesicht, wie mit gedeckten Zeigern,
Hat mitternacht. Gebunden ist auch er.

Das Gedicht thematisiert das Umkippen der Macht des Magiers, sei es hin zu ihrer Verminderung, sei es zu ihrer Verstärkung. Die Annahme liegt nahe, daß Rilke an *Der Geist Ariel* (3/50) über die zweideutige *Befreiung* von der zauberischen Macht anschließen wollte. Allerdings hat er hier das gemeinsame Thema sowohl in seiner Syntax wie in seiner Aussage radikaler, gebrochener gestaltet, als in dem früheren Gedicht. Dort hat er »verführend fast« immerhin die feerische Erhabenheit der Shakespeare'schen Vorlage bewahrt. Man erkennt auch im späteren Gedicht die (leicht epische) Vorlage einer gewöhnlichen Magie-Produktion, mit dem (Sprach-) Gestus des Hervorzauberns, der Spannung und dem verfestigten Schein; man erkennt aber auch sogleich, daß dieses auf die drei Strophen verteilte Geschehnis in der Tat lediglich als Vorlage dient. Zwischen den beiden lakonischen Aussagen am Anfang und am Ende gestaltet Rilke eine Parabel des gefährdeten/gefallenen Magier-Daseins auf einer Welt-Szenerie.

Dem Gedicht gehen chronologisch zwei Widmungsgedichte (*Für Hans Carossa*, 3/259, *Für Gertrud Ouckama Knoop*, 3/259) und zwei Entwürfe (3/483) voran. In diesen hat Rilke die Idee variiert, wie eine Welt und in der Welt ihr Schöpfer Gestalt annimmt, wenn dieser Schöpfer seine eigene Macht nicht (mehr) beherrscht. In der ersten (»heil«-geometrischen) Version verzeichnen die »Kreise« der immer »bleibenden« Schöpfung »unser[en]« Ort wie »unser[e]« Person; in der zweiten (dramatischer betonten) Version möchte zwar der »er«-Schöpfer des unbegrenzt *herumschwebenden Blumen*-Universums alle Namen kennen, die er selbst gab und gibt, kann es aber nicht mehr. Und in den beiden Entwürfen sucht Rilke die Vorstellung einer schöpferischen *Bindung*, worin der Schöpfer sich selbst als Emblem-Bild seines äußersten, bis ins »Weigern« gehenden Vermögens – was auch so vieles heißt wie Unvermögens – (un)gestaltet, und damit auch als Emblem-Bild des Universums, das jeglicher Gestaltung des Schöpfers entgeht; dann in dem Bild des »Antlitz[es]« mit »verdeckten Zeiger[n]« aus den Entwurf-Gedichten verwirrt Rilke »offenbar« die tradierten Zeichen-Vorstellungen (Gesicht / Zeigefinger – Zifferblatt / Zeiger), damit ihre Konstellation nichts anderes als die absolute »Mitternacht« der Null-Zeit und Null-Figur (un)verzeichnet.

Anders als diese Begleittexte, die alle *conchetto*-artig verfaßt sind, wird im Gedicht *Der Magier* das Verfahren einer szenischen Produktion selbst thematisiert, die der Magier-Schöpfer nicht mehr beherrscht, die ihn *überwiegt*. Der Vorgang des Textes ist überaus dramatisch geprägt. Im Mittelpunkt des Vorgangs steht der Magier, der allerdings so wenig ein allmächtiger Demiurg ist, daß er bzw. seine Darbietung durch eine äußere, sehr distanzierte Instanz beschrieben, angesprochen und resümiert wird. Eigentlich ruft er nicht hervor, sondern er wird hervorgerufen, damit er seine Darbietung hervorzaubern kann; und es wird auch nicht der epische Verlauf der Darbietung *stricto sensu* mit ihrem Schöpfer beschrieben, sondern vielmehr ein von Anfang an abstrakter, am Ende metaphysisch pointierter Verlauf dargestellt, in dem gerade das eigene *gebundene* Magier-»Gesicht« als Emblem für die Unbeherrschbarkeit des Welt-Spektakels hervorgezaubert und erkannt werden soll. Kaum hat die Beschreibung der Darbietung durch einen sachlichen Satz angehoben, wird sie schon spekulativ ausgelegt und in Frage gestellt: sie wird zur rein geistigen Erfahrung des begrenzten, auch *erschrockenen* Daseins des Schöpfers gegenüber dem *abgedrehten* »Antlitz« seiner eigenen Schöpfung, und die beschreibende Instanz führt (mittels einer kosmischen Anwendung des Doppelgänger-Motivs) diese dramatische Gegenüberstellung bis zum thetischen Selbstwiderspruch. Bereits in dieser Strophe wirkt der Diskurs unruhig, was in der Folgestrophe einen emphatischen Ausrufe- beziehungsweise Anrede-satz noch hervorgehoben wird. Die Instanz ruft auf beziehungsweise sie redet an zur Schöpfung einer äußersten spekulativen Spannungs- wie »Gleichgewichts«-Darbietung zwischen den emblematisierten »Wesen« (z. B. »Magier«- »Haus«; pronominales »dich« – relational »Angewachsne[s]«) auf der Welt-Szenerie (auch dies emblematisch: auf der »Waage« der Welt-Szenerie). In der dritten Strophe folgen Indikativsätze auf einander, in einer Gesetzesformel wird eine Darbietung, das heißt eine universelle Schöpfungskonstellation, in ihrem ganzen Selbstwiderspruch gefaßt. Die Darbietung, viel abstrakter: »die Bindung« gelingt, weil und obwohl sie ihren Schöpfer *überwiegt* (im Rückverweis auf das »Waage«-Emblem); dieser Magier-Schöpfer (in der Prosopopoeie seines »Gesicht[s]«) erscheint auch (wie aus der Entwurfs-Strophe bereits bekannt) als Emblem seiner Verdunkelung in der Null-Zeit und in der Null-Figur; und nach einem klaren Bruch in der Syntax »steht« (»Was steht?«, so hieß es noch am Anfang des Textes) etwa als Subscriptio des emblematischen Magie-Geschehens die offensichtliche paradoxe Gesetzesformel für eine Welt, die auch ihren Schöpfer »in ihren Kreis« *verschließt* (so hat es Rilke in einem Entwurf formuliert), da der »Magier« sie lediglich hervorrufen, nicht aber beherrschen kann, da im Grundakt der »Magier« selbst durch Worte hervorgezaubert wurde: »Gebunden ist auch er.«

Diese emblematische Weltschöpfung mit der *bindend-gebundenen* Magierfigur und ihrem gleichsam sibyllinischen Resümee ist jedoch nicht resignativ oder sonst negativ belegt (so wie etwa *Der Geist Ariel* unverkennbar zum resignativ Negativen neigt). Der wesentliche Selbstwiderspruch des späteren Textes mag darin bestehen, daß in dieser Szenerie um die »Bindung« letzten Endes die *Befreiung* der poetischen Schöpfung im Namen eines überindividuell-kosmischen Gesetzes veranschaulicht und verkündet wird.⁶³ In der Tat hat Rilke ein paar Tage später in

63 F. B. Wahr geht für die französische Version des Gedichts (4/649) davon aus, diese stelle

einem Vierzeiler das »adelig«-»bleibende« Welt-Emblem für dieselbe unbeherrschbare Schöpfung entworfen: die allbekanntesten Vorstellungen wie die des »Einhorn[s]« *vertreten* und verzeichnen eine überzeitliche Figur (3/483); und im Gedicht *Eros* (3/158) hat er, noch immer getragen von der Inspiration dieser Tage, ein Universum dargestellt (besser: heraufbeschworen), das nichts mehr vom Konflikt und dem vielleicht zu *haltenden* »Gleichgewicht« zwischen Magierfigur und *überwiegender* Schöpfungs-Darbietung kennt; es ist vielmehr, wie aus dem ekstatischen Anfang zu vernehmen ist, durch eine allwesende Macht namens *Eros* bestimmt. Der Text ist zwischen den ekstatischen Ausrufen des Anfangs (»Masken! Masken«) und dem dramatischen Abschluß (»wand sich« – »ward« – »weint«) in einem feierlichen Ton gehalten, gewiß dieser Macht zur Ehre. Die menschlich-poetische Schöpfung wird nicht erwähnt, nicht einmal das menschlich-poetische Wesen, es bleibt »namenslos«. Seine metonymischen Erscheinungen werden heraufbeschworen (»Vorspiel«, »Geplauder«, »Leben«, »Schicksal«), werden jedoch sogleich durch Formeln wie »unterbrich«, »schrie«, »wirft«, »wand sich«, »weint« zu Zeugnissen der »Eros«, als die sie »verloren« werden. Der Text evoziert vage die erste Liebesnacht eines Mädchens. Dargestellt ist in ihm aber vielmehr ein Universum, das ohne menschliches Zutun entstanden ist, in dem der Mensch es und sein eigenes Dasein in ihm nur ekstatisch-feierlich, *schreiend-weinend* überhaupt *ertragen* beziehungsweise heraufbeschwören kann. Das poetische Universum entsteht nicht (mehr) durch die Vorstellung irgendeines Schöpfers, sondern durch die Vorstellung eines außerindividuellen göttlich-kosmischen Gesetzes. Alle Erscheinungen sind ihrem Wesen nach Hervorbringungen dieses Gesetzes, beziehungsweise sie ordnen sich (anscheinend aleatorisch) in Bezug auf dieses Gesetz an. Das *Eros*-Gesetz ruft hier noch eine ziemlich einheitliche Folge von Emblemen auf (»Gesicht«, »Tempelinneres«, »Quell«). Einige Monate später hat Rilke im *Ars-poetica*-Gedicht *Wie die Natur das Wesen überläßt* (3/261) ein Schöpfungsmodell entworfen, in dem jede, oft auch sehr divers kontingente Erscheinung Zeichen des *Seins* von einem Kosmos ist, den man sich an jedem seiner Orte und in seinem Ganzen stets inkongruent und zugleich harmonisch vorzustellen hat.

»Gebunden ist auch er«: der Sinn der sibyllinisch gesetzten Formel über den »Magier«, den seine eigene Darbietung *überwiegt*, besagt die radikale Änderung in der schöpferischen Weltvorstellung demgegenüber, was in dem Sonetten-Zyklus in der Formel »die unerhörte Mitte« (SO II/28) gefaßt ist. Im Zyklus beherrscht die Orpheus-Fiktion die eigene Schöpfung und seine Demiurgen-Figur ver-

ein gefährdet-mörderisches Geschehen dar, was er auf das deutsche Gedicht überträgt. Es ist aber zu bedenken, dass, selbst wenn die französische Version (besonders in der ersten Strophe) ihre Glanzformeln hat, sie doch gerade in ihrem Ausklang wesentlich simpler ist als die deutsche (wie beinahe immer in Rilkes Werk). Vgl. Wahr: »Der Magier« as an interpretation of Rilke's later thought«. In: *Journal of English and Germanic Philology* 46, 1947, S. 188-198; auch Werner Kohlschmidt: »Hofmannsthals ›Ein Traum von großer Magie‹ und Rilkes ›Der Magier‹«. In: Ders.: *Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung*. Gladbeck 1953, S. 69-76, der durch die Gegenüberstellung den konfliktuellen Charakter in Rilkes Gedicht hervorhebt; seine Zusammenfassung steht meiner Auslegung nahe (vgl. bes. ebenda, S. 76).

schwindet keineswegs in einem unbestimmbaren Nullpunkt des Kosmos, den ein ihr fremdes Gesetz bestimmt; indem er seinen eigenen Gesang über seine eigene Person und an sich selbst richtet, *übersteigt* (SO I/1) er sich selbst zur erhörten-»unerhörte[n] Mitte« (II/28) eines eigengesetzlichen, dies-wie jenseitigen Kosmos, worin alle Erscheinungen wie durch ihn erschaffen und auf ihn bezogen erscheinen (oder verschwinden) und wo ihr Wesen durch ihn selbst bestimmt ist. So zerstreut, aleatorisch und kontingent auch die einzelnen Erscheinungen wirken mögen, letztlich erweisen sie sich als einheitlich, wie auch die Reihe der Sonette, mit all ihren voneinander völlig abweichenden Themen sich zuletzt als eigengesetzliche, einheitliche und harmonische Schöpfung einer demiurgisch-poetischen Person erweist. Ob Rilke durch das Adjektiv »unerhörte« auch andeuten wollte, daß diese Schöpfung außergewöhnlich, weil nicht mehr möglich, weil absurd (ab-surdus!) ist? In *Der Magier* hat er die Orpheus-Welt mit ihrer demiurgischen All-Mitte zu einer Welt defiguriert, die wohl *magisch* sein sollte, von ihrem Ursprung bis zu ihrer Vollendung mit »gedeckten Zeigern« jedoch keine autonome Schöpfungstat mehr kennt und so auch keine Mitte mehr hat. Ihr Gesetz ist »das notwendige Zufällige«. ⁶⁴ In einem Brief an »Merline« schreibt Rilke, er wolle das Gedicht als eine sich selbst »aufgezwungene« (»imposé«) Stilübung bzw. als »petit jeu« in beiden Sprachen seiner damaligen Lyrik verstanden wissen. ⁶⁵ Von beiden Versionen hat er die deutsche bevorzugt, wohl, weil die französische (4/469) allzu eindeutig das Negative aussagt. Das deutsche Gedicht ist gerade dadurch mehr als ein »kleines Spiel«. Rilke hat in ihm die Orpheus-Figur und seine Schöpfungstat defiguriert und eine (Un-)Figur des Universums bedichtet, das keine Mitte hat und im (Nicht-)Gesetz des »notwendig Zufällige[n]« zum Sein, zum Stehn *gerufen* bzw. *gezeigt* wird, oder vielmehr: im *Schreck* »nicht ist« bzw. nicht *gezeigt* wird.

Von diesem travestierenden Gedicht abgesehen, hat Rilke nach den *Sonetten* kein weiteres Gedicht über den stetesten (manchmal unverhohlenen, noch öfter verhohlenen) Helden seiner Lyrik verfaßt. Mehr noch: er hat seiner Lyrik auch jegliche Form persönlicher Anwesenheit zunehmend genommen. In den nachzyklischen Gedichten wandte er sich immer mehr der Bedichtung kosmischer Konstellationen von überindividuellen Gesetzen zu; dabei hat er diese Konstellationen zunehmend verdinglicht, manchmal originell, musikalisch-verdinglicht, begriffen (*Gong*, 3/186). Wie so oft in seinem Lebenswerk hat er sich auf eine besondere Art in die Tendenzen der europäischen Lyrik eingefügt.

Ausblick: Rilke, Dichter der eigenen Travestie?

Man könnte noch eine andere Bedeutung des Adjektivs »[u]nerhört« annehmen. »[U]nerhört wäre Orpheus' Musik, weil sie in thetischem Kontrast zur tradierten, auch eigen-tradierten Musikvorstellung entsteht; immerhin fängt der Zyklus mit einem Bild des Sängers und seiner Schöpfung an (»O hoher Baum im Ohr«, SO I/1),

⁶⁴ Wie Anm. 24.

⁶⁵ Brief vom 15. Februar 1924. In: RMR et Merline: *Correspondance*. Zürich 1954, S. 503.

das sich wohl etymologisch (hoher Baum – haut bois – Oboe) und so auch sinngemäß deuten läßt, an sich aber eine *stricto sensu* »unerhörte« (also unsinnlich-absurde) Katachrese darstellt. Ob Rilke bei der Verfassung auch textuell an die elegische Verherrlichung der »Stimmen, Stimmen« und der »wagende[n] erste[n] Musik« (1. *Elegie*, 54,92) zurückgedacht hat, um sie katachrestisch zu defigurieren? Ob man dementsprechend auch in den *Sonetten* einen selbst-defigurierenden, diesmal auch stärker (mit Bachtins berühmten Termini gesagt) einen selbst-parodierenden, selbst-travestierenden Ansatz entdecken soll? Bachtin schreibt:

Wir gelangen zu der Überzeugung, daß es buchstäblich keine einzige strenge direkte Gattung und keinen einzigen Typus des direkten – künstlerischen, rhetorischen, philosophischen, religiösen, milieubedingten – Wortes gegeben hat, der nicht seinen parodistisch-travestierenden Doppelgänger, sein komisch-ironisches Gegenstück gehabt hätte. Zudem waren diese parodistischen Doppelgänger und lachenden Widerspiegelungen des direkten Wortes in einer Reihe von Fällen in der Tradition ebenso geheiligt und ebenso kanonisch wie ihre hohen Vorbilder.⁶⁶

Gewiß kann man aus Rilkes Werk Stellen anführen, die in diesem Sinn inspiriert sind. So die *Ode an Bellman* (3/100) von 1915. Die meisten Motive des Textes gehen nachweislich auf den schwedischen Dichter zurück. Sie werden aber, mit einem Ausdruck aus der ersten Fassung des Gedichts, nach einem »eingemischt[en] Spiel« (3/433) angeordnet und wirken mit allen »Zubehöre[n]« parodistisch. »Kürbis, Fasanen und das wilde Schwein, / und mach, du königlichster der Traktöre, / daß ich das Feld, das Laub, die Sterne höre«: Durch die Verherrlichung seines Vorgängers, der allerdings verfremdender nicht angesprochen werden könnte, verwirklicht Rilke nicht eine Ding-Figur, sondern er beschwört ihre Parodie in einer eher den Surrealismus ankündigenden Komposition. Einige Zeilen später folgt dann die herbe Parodie: »Da schau, dort hustet einer, doch was tuts, / ist nicht der Husten beinah schön, im Schwunge? / Was kümmert uns die Lunge! / Das Leben ist ein Ding des Übermuts. / Und wenn er stürbe. Sterben ist so echt./ Hat er dem Leben lang am Hals gehangen [...]«. Noch einleuchtender und zugleich verwirrender wirkt der Text, wenn man ihn werkgeschichtlich einordnet. Er ist im September 1915 entstanden, als Rilke kaum etwas dichtete. Einige Wochen schreibt er die *Sieben Gedichte* (3/435), die in sieben Versionen der metaphysischen Verherrlichung des masturbierten männlichen Gliedes gewidmet sind. Von der ersten bis zur letzten Zeile bestehen diese Gedichte aus Metaphern (»Auf einmal faßt die Rosenpflückerin«, »denn du wirst stürzen, wenn er oben winkt«) und sind von unverhohlenem Pathos beherrscht. Das eigentliche Thema bleibt verhüllt und muß erraten werden. Damit errät man aber auch die Divergenz zwischen Thema und Ton: Man kann nicht ganz ausschließen, daß sich Rilke die kleine Reihe als Hohlspiegel (als »ein Spiegelbild das neben Bäumen steht«) der metaphysischen Verkündigung seiner eigenen Schöpfer-Figur vorgestellt hat. Erneut einige Wochen später hat er in den

66 Michail M. Bachtin: »Aus der Vorgeschichte des Romanwortes«. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, S. 301-337, hier S. 312. Der Aufsatz stammt von 1940; Bachtin hat diese Gedanken im Grundsatz jedoch schon in den 1920er Jahren konzipiert.

Text des Gedichts *Der Tod* (3/103) das Wort »Absud« (mitzulesen ist: »absurd«) eingeschrieben. Wieder zehn Tage später hat er mit dem Gedicht *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108) eines der größten Kompositionen des Lebenswerks verfaßt. Der Text ist ganz als radikale Defiguration aller biblischen und nachbiblischen Weltvorstellungen komponiert (bzw. dekomponiert) und endet, indem die »Worte« selbst zu stummen Schriftzeichen defiguriert werden (nun aber mit tragisch-apokalyptischer Betonung).

Kann man also die erwähnten Gedichte als »Bruchstücke großer [parodistisch-travestierender] Zusammenhänge und Beziehungen«⁶⁷ betrachten? Gewiß lassen sich auch in den Briefen Beispiele für eine Defiguration finden, in denen Rilke sich selbst karikierend darstellt bzw. seine Formeln des dichterischen Daseins in ihr thesisch Konträres travestiert.⁶⁸

Und es lassen sich auch Passagen finden, in denen Rilke einen eigenen, genauer: einen angeeigneten Ausdruck stufenweise defiguriert: Als er an seiner Guérin-Übersetzung arbeitete, mag er den Ausdruck entdeckt haben, durch den Alexandre Soumet Victor Hugos *Nowvelles Odes* bezeichnete: »le génie des émotions.« Er hat ihn als »Genialität des Herzens«⁶⁹ übernommen, um die Schöpfung der Marianna Alcoforado, der portugiesischen Nonne zu charakterisieren. Ein Jahr später hat er ihn, auf seine eigene Person bezogen, zum »Betrüger des Gefühl[s]«⁷⁰ defiguriert; und weitere sieben Jahre später hat er seine Inspiration zur Malte-Figur mit der Formel »Hochstapler des Elends« belegt.⁷¹ Es mag sein, daß die anhaltende Krise ihn hier besonders bitter gestimmt hat, doch hat er sich auch 1921 gleich zwei Mal in sardonischer Defiguration über den sonst vergöttlichten Dichter-Beruf geäußert. Im ersten Brief hat er zuerst das strikte (und immerhin erstaunliche) Verbot ausgesprochen: »ne me parlez jamais des *Elégies*« und danach ziemlich narzistisch über seine »solitude« und »sensibilité exagérée« meditiert, dann aber seine Meditation plötzlich in einen anderen Ton gewendet, selbst das Wort »défigurations« in seinen Text gesetzt, um dann seine »ridicule pusillanimité« in der unüberhörbar (selbst)

67 *Tagebücher* (wie Anm. 12) S. 320.

68 »Je ne vous ai pas écrit, mais j'ai perdu tout mon temps depuis que je suis ici sans rien faire de ce qui me tient au cœur – mes nerfs ont assez fait souffrir, j'étais occupé d'eux, occupation de singe malade qui amuse tout le monde en imitant à merveille les maladies connues et inconnues« (10. Dezember 1911. In: Kitty Sabatier: *RMR: Cher Maître. Lettres à Auguste Rodin*. Paris 2002, S. 86).

»Oder ist auch das wieder nur ein Stück verschlagener Produktivität, sich, gewissermaßen, einen anderen Menschen, statt innerhalb einer Arbeit, in der eigenen schäbiggewordenen Haut vorzustellen von morgen an?« (24. Januar 1912. In: *RMR/Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 253.

»Gibts das noch, werden noch Herzen so angetrieben, daß sie einen Anfang und einen Untergang haben wie ein Stern und eine Bahn und ein Strahlen vor aller Welt ...? Fürstin, mein Herz ist ein Schmuggler dagegen, Gott verzeih ihm« (6. Februar 1912. In: *RMR/Thurn und Taxis: Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 109.

69 Brief vom 23. Januar 1912 an Annette Kolb. In: *RBr* 1, S. 320.

70 Brief vom 30. März 1913. In: *RMR: Briefe an Sidonie Nadherný von Borutin* (wie Anm. 13), S. 320.

71 Brief vom 9. Januar 1920. In: *RMR: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Frankfurt a.M. 1977, S. 92.

abschätzigen Aussage zu resümieren: »es ist wahr, ich bin ein Hasenfuß, aber dafür darf ich manchmal auch der ganze Hase sein.«⁷² Zwei Monate später hat er die (zeitgenössischen deutschen) »Dichter« schlechthin abgetan: »Ach wo pfeifen die hin, drüberweg, drüberweg pfeifen sie, diese frommen Spottvögel denen so feine Schnäbel gewachsen sind.«⁷³ An Lou Andreas-Salomé schließlich, der gegenüber sich Rilke meist am aufrichtigsten geäußert hat (das heißt am wenigsten in der Rolle eines »Seraficus«, wie die Fürstin Marie von Thurn und Taxis ihn anzuzureiben pflegte, oder einer gleichwie gesalbten Dichter-Verkörperung, wie ihn angefangen beim »jungen Dichter« bis zur Gräfin Sizzo und selbst bis Marina Tsvetajewa, Generationen lesen wollten und zu lesen bekamen) schreibt er 1923 in einem Brief, der merkbar unruhig anmutet und in dem Passagen über das »Entzücken« mit Äußerungen wechseln, wie doch die Welt »entstellt« sei:

[...] immer mehr wirft sich mir jede Erregung, auch die der Arbeit, (die mich oft durch Wochen nicht *ruhig* hat essen lassen) auf jenes Centrum in der Magengrube, den *sympaticus*, das »Sonnengeflech«, dort bin ich so eigentlich aufhebbar, und ich mache merkwürdige Erfahrungen durch über die Rivalitäten und Einklänge der beiden Centren, des cerebralen und jenes mittleren, das doch vermutlich unsere *Mitte* ist: dem Sichtbaren, wie dem Unsichtbaren gegenüber!⁷⁴

Die Beschreibung seiner körperlichen Plagen könnte nicht auf ein höheres Niveau gehoben werden, man erkennt Rilkes allbestimmendes Ideal der kosmischen Äquivalenz, die er in seinem Lebenswerk zu verkörpern trachtete (verkörpern: in jedem Sinne des Wortes). Man kann aber auch nicht die Divergenz zwischen den Magenbeschwerden und der Verkündung einer kosmischen »Mitte« verkennen. Wenn die Beschreibung in einem seltenen Maße aufrichtig wirkt, so weil in ihr das eigene, heilige Ideal mit einem deutlichen Ansatz zur Selbst-Parodie wiederholt wird.

Im poetischen Werk lassen sich sehr viel weniger Belegstellen finden als im Briefwerk: zu stark haben Ernst und Andacht Rilkes Inspiration bestimmt, als daß sein Sinn für Parodie sie wirklich hätte prägen können. Mit Bachtins Schlüssel-Terminus formuliert: Nein, sein Lebenswerk war nicht durch einen primären und allbestimmenden travestierenden Ansatz geprägt. Dies wird vollends deutlich, wenn man es mit dem einiger seiner großen Zeitgenossen vergleicht: dem Thomas Manns (er hat Rilke mit spürbarer Befremdung gelesen,⁷⁵ und sein eigenes Werk, hinter Goethes Maske, durch die Formel bestimmt: »Auf mythologischen Humor, auf Travestie ist alles zu stellen.«⁷⁶); mit dem von Hugo von Hofmannsthal (nicht von ungefähr hat er Rilkes Werk ambivalent, oft begeistert, oft aber auch irritiert und überheblich wahrgenommen; Rilke sei »im Grunde überhaupt kein Dichter, sondern nur das

72 Brief vom 20 Februar 1921. In: RMR et Merline (wie Anm. 65), S. 207.

73 Brief vom 16. April 1921. In: RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 1954, S. 419.

74 Brief vom 13. Januar 1923. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 456.

75 Siehe Manns Brief vom 3. Oktober 1941 an Agnes E. Meyer, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.): *Rilkes Duineser Elegien*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1982, S. 234.

76 Thomas Mann: *Lotte in Weimar*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Stuttgart 1974, Bd. 2, S. 680.

Rohmaterial dazu«;⁷⁷ zugleich hat er die Sprache des *Rosenkavaliers* als »ein Volapük des achtzehnten Jahrhunderts«⁷⁸ bezeichnet); mit dem von Apollinaire (dessen ganze Lyrik auf die Idee einer unbegreiflich-bewegenden Vermengung von Wahrem und Falschem aufbaut: »J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu«, so hat er, im übrigen in den Mund eines Fälschers gelegt, diese Idee bestimmt⁷⁹); oder auch mit dem Picassos und dem Strawinskys. Im Vergleich zu all diesen war Rilke entschieden nicht travestierend inspiriert. Dennoch blieb seinem Schaffen dieser Zug seines Zeitalters nicht völlig fremd (wie dies bei George der Fall ist);⁸⁰ immerhin hat er in den Zyklus der *Elegien* zwei Texte eingeschrieben (5 und 8), die als groteske Defigurationen des elegischen Schöpfungsprinzips vernommen werden müssen (wenngleich nicht in komischer sondern tragischer Tonart); und immerhin lässt sich der Abschluss des Sonetts II/14 schwerlich anders denn als Parodie des Prinzips der demiurgischen Sprach- wie Welterschöpfung vernehmen. So sehr Rilke es, und vielmehr: *weil* Rilke es mit Ernst und Andacht der Bedichtung des Orphischen-Wirklichen widmete, hat er beinahe von Anfang an den alternativen, wohl auch den thetisch-konträren Aspekt in jeder Schöpfungsfigur wahrgenommen, ihre mögliche(n) Umkehrung(en), ihre mögliche(n) Defiguration(en). Durch diesen konsequent-umgekehrten Aspekt fordern seine Figuren den Leser auf (»du mußt«, so heißt es in der allerberühmtesten Formel, als die Zusammenfassung von der Dichtung zu einer griechischen Torso-Statue), an sie als »Bruchstücke« des »Eine[n]«, was auch so viel heißt wie: des »vermummten« Lebenswerks »zu glauben«.

77 Aufgezeichnet u. a. durch Willy Haas. Vgl. Fülleborn, Engel: *Rilkes Duineser Elegien* (wie Anm. 75), Bd. 3, S. 130; siehe auch meinen Aufsatz »Paradigmawechsel: der gemeinsame Anfang von George, Hofmannsthal und Rilke«. In: *Recherches Germaniques* 15, 1985, S. 95-122.

78 Hugo von Hofmannsthal, »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen V*. Frankfurt a.M. 1979, S. 150.

79 Apollinaire: »Des faux«. In: Ders.: *Œuvres en prose complètes*. Vol. II. Paris 1991, S. 77.

80 Im übrigen hat sich Rilke selbst in seinen späten Jahren mit Verehrung über ihn geäußert, unter anderem im Brief vom 17. März 1922, wo der Satz steht: »eine Verwandlung, wie sie sich, unerhört herrlich, zuweilen bei Goethe (Harzreise im Winter), oft bei George vollzieht.«. In: RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo* (wie Anm. 62), S. 29.