

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

GUSTAV LANDGREN

Sprachkritik in Rilkes Gedichtsammlung
Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.

I.

Der nachfolgende Beitrag behandelt den sprach- und kulturkritischen Impetus in Rilkes Gedichtsammlung *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*¹ Die Texte entstanden im November 1920 beziehungsweise im März 1921. Teils wegen Rilkes Distanzierung von diesem Werk, teils weil die Gedichtsammlung thematisch wenig Neues bringt, bildet *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* ein Desiderat der Rilke-Forschung,² obwohl der Gedichtzyklus eine interessante Vorstufe zu den *Duineser Elegien* darstellt. Zu Rilkes Lebzeiten blieb die Sammlung bis auf ein Gedicht – das siebte Gedicht in der ersten Reihe *In Karnak wars*, das Rilke anonym im *Insel-Almanach* publizierte – unveröffentlicht; erst 1950 wurde sie zum ersten Mal integral herausgegeben und erschien zum zweiten Mal in Ernst Zinns Edition der *Sämtlichen Werke* 1956.³ Ähnlich wie in seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bedient sich Rilke in *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* der epischen Fiktion eines fingierten Herausgebers, der die Hinterlassenschaft eines »bergischen Vorwohners«, des Grafen C. W. mitteilt.⁴ *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* besteht aus zwei Reihen etwa gleichen Umfangs. Die ursprünglichen zehn Gedichte wurden einige Monate später durch elf zusätzliche Gedichte erweitert.

1 Der Verfasser dankt der Wenner-Gren Foundation für ihre großzügige Förderung bei der Abfassung des Beitrags. Zitiert wird im Folgenden unter der Sigle SW mit Band- und Seitenzahl in römischen beziehungsweise in arabischen Ziffern nach RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955-1966. Zur Entstehung des Gedichtzyklus, siehe Anthony Stevens: »Einzelgedichte 1910-1922«. In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2006, S. 384-404, hier S. 402.

2 Einige Beiträge über Rilkes Gedichtsammlung sind hier zu nennen: Hans Boventer: *Rilkes Zyklus Aus dem Nachlaß des Grafen C. W. Versuch einer Eingliederung in Rilkes Werk*. Berlin 1969; Manfred Engel: »Deutungsaspekte und Stellenkommentar.« In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 2, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 566-577, Ingeborg Schnack: »RMRs Gedichtkreis *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*.« In: *Neue Schweizer Rundschau*, N.F. 1951, S. 665-676 u. S. 731-739. Die bisher wohl ausführliche Analyse des Gedichtkreises in schwedischer Sprache bietet Bengt Landgren: »Språkexperiment, språkskepsis, identifikation i Rilkes diktsvit *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* Ä. In *Samlaren: Tidskrift för svensk och litteraturvetenskaplig forskning*, Årgång 132, Uppsala 2011, S. 107-143.

3 In den *Sämtlichen Werken* umfasst der Text 18 Seiten, verteilt auf 389 Zeilen.

4 Brief Rilkes an Nanny Wunderly Volkart vom 30. 11. 1920. In: RMR: *Briefe an Frau Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Bd. I. Frankfurt a. M. 1977, S. 349.

Zum Entstehungskontext der Sammlung: Im November 1920 konnte Rilke mit Hilfe von Nanny Wunderly-Volkart ins Schloss Berg in Berg am Irchel ziehen, wo der Gedichtzyklus entstehen sollte. Rilke wohnte dort fast ein halbes Jahr, vom 12. November 1920 bis zum 10. Mai 1921.⁵ In der Bibliothek des Schlosses fand er außer Werken von Goethe wenig, was ihn interessierte. Er erdachte sich daher den Grafen, machte ihn zum Medium seiner eigenen Erinnerungen, Erfahrungen, Erlebnisse und Melancholien. Für Rilke waren die Gedichte wohl vor allem eine Art spielerische metafiktionale Sprachübung, was aus einer Bemerkung im Brief vom 30. November 1920 an Nanny Wunderly hervorgeht: »Gedichte, denken Sie, – auf dem ersten Blatt werden Sie lesen ›Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.‹ Kuriose Sachen, für die ich, angenehmster Weise, gar keine Verantwortung habe.«⁶ Die Gedichtsammlung könnte als lyrisches Pendant zum *Malte* charakterisiert werden und enthält die fragmentarischen, autobiographisch angehauchten Erinnerungen des Grafen C. W. in lyrischer Form, die durch den Herausgeber gelegentlich kommentiert werden, was den Gedichten eine Aura von Authentizität verleiht.⁷ Am deutlichsten wird die spielerisch-ironische Distanzierung zum Dichter-Ich durch die als Fußnote mitgeteilte »Anmerkung des Copisten« im neunten Gedicht. Hier kommentiert der »Copist« eine Auffälligkeit des Textes, die Ersetzung des Wortes »Temperament« durch »Element«. Es geht ihm offensichtlich um eine philologisch treue Wiedergabe des Originaltextes. Zugleich bedeutet sein Kommentar ein metafiktionales Hinterfragen des Erzählakts:

* Das Wort ›Temperaments‹ ist in der Niederschrift des Grafen sichtlich das ursprüngliche gewesen –, scheint ihm aber dann doch nicht genügt zu haben; es ist schwer, dieses Wort, das nur eine Anwendungs-*Art* unserer Begabungen bedeutet, in so gründlich-mittlerem Sinne zuzugeben. So wurde es denn auch durchgestrichen und durch ›Elements‹ ersetzt, nicht ohne ein gewisses Bedauern –, möchte man aus dem Benehmen seiner Hand vermuten.⁸

Durch die Herausgeberfiktion wird eine epische Distanz zum Geschehen geschaffen, die den meisten Gedichten eine »eigentümliche Spannungslosigkeit« verleiht.⁹ Offensichtlich stellt die Gedichtsammlung ein spielerisches Schreibexperiment dar, was Rilke in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 30. November 1920 ironisch bekundet. Rilke erklärt dort, er habe in dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Schloss nach Dokumenten des ehemaligen Besitzers gesucht. Nach vergeblicher Mühe habe er sich dafür entschieden, in die Rolle eines fiktiven ehemaligen Schlossbesitzers zu schlüpfen. Er habe den beigelegten Gedichtzyklus, den er distanzierend leichthändig »Spielerei« nennt, in drei Tagen geschrieben. Aus dem

5 Siehe hierzu Egon Holthausen: *RMR in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1958, S. 136-137. Zu Rilkes Schweizer Zeit siehe Jean Rudolf von Salis: *RMRs Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*. Frauenfeld 1952; vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a.M. 1975, Bd. II, S. 708-742.

6 Zitiert nach Schnack (wie Anm. 5), S. 712.

7 SW II, S. 122.

8 Ebenda.

9 Stevens (wie Anm. 1), S. 402.

Brief geht hervor, dass Rilke die Arbeit am Manuskript als eine Art Schreibübung auffasste, einen Prolog zur Wiederaufnahme der Arbeit an den noch unvollendeten *Duineser Elegien*. Die Gedichtsammlung ist insofern von Bedeutung, als sie Motive und Gegenstände behandelt, die später in den *Duineser Elegien* thematisiert werden. Noch faszinierender ist die Nähe zum Prosawerk *Das Testament*, das gleichzeitig entstand und erst 1974 veröffentlicht wurde. Rilke selbst nennt den fiktiven Protagonisten seiner Gedichtsammlung in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart ironisch-spielerisch einen Dilettanten:

[...] jetzt erst versteh ich, wie's sich hervorthun konnte, Tag für Tag: zur eigener Produktion noch nicht eigentlich fähig und auferlegt, mußte ich mir, scheint, einer Figur gewissermaßen »vorwändig« machen, die das, was sich etwa doch schon, auf dieser höchst unzugänglichen Stufe der Concentration, formen ließ, auf sich nahm: das war Graf C. W. Ein Dilettant, streng genommen. Er dichtet manches, was ich nie gebilligt haben würde, das ist *seine* Sache, ist oft ungeschickt, wie alle Dilettanten –, in manchem aber, einigen wenigen »Treffern«, hat er meine Zustimmung, ja, um aufrichtig zu sein, meinen Neid erregt –, da kommt er mir manchmal recht nah.¹⁰

Der Brief zeichnet sich wie der Gedichtzyklus durch ein spielerisches Oszillieren zwischen Distanz und Einfühlung aus. Obwohl der Graf ein dichtender Dilettant ist, kommt er künstlerisch gelegentlich dem Dichter Rilke nahe.

Die fiktiven Gedichte und Erinnerungsfragmente des Grafen werden von Rilke ins 19. Jahrhundert versetzt, wie das Gedicht *Schöne Aglaja, Freundin meiner Gefühle* durch die Angabe »Palermo 1862« deutlich macht.¹¹ Diese einzige Datierung des Zyklus wirkt illusionsfördernd.

Die Fiktion bedeutet für Rilke ein Spiel mit der eigenen Identität, da die Initialen des Grafen zwei von Rilkes eigenen Namen bezeichnen könnten: »Carl« und »Wilhelm«. ¹² Gerade dieses Spiel mit der Identität stellt eine wichtige Denkfigur im Werk Rilkes dar und ermöglicht es dem Dichter, sich mit Menschen zu identifizieren, die er nicht kannte, zum Beispiel einem russischen Mönch und Ikonenmaler im *Stunden-Buch*, einem Offizier der österreichischen kaiserlichen Armee des 17. Jahrhunderts in *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, einem dänischen Adligen in Paris in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und einem jungen Arbeiter im *Brief des jungen Arbeiters*.

Thematisch haben die an sich recht unterschiedlichen Gedichte gemeinsam, dass sie in einer bestimmten Jahreszeit spielen – die erste Hälfte stellt »Herbstgedanken« dar, die zweite »Frühlingserfindungen«. ¹³ Formal verweisen die vierzeiligen Quar-

¹⁰ *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (wie Anm. 4), S. 349.

¹¹ SW II, S. 128.

¹² Schnack (wie Anm. 2), S. 731 u. S. 734.

¹³ Jahreszeiten werden in der Gedichtsammlung mehrfach angesprochen, so im dritten Gedicht des ersten Teils, wo von einer Erinnerung an einen vergangenen Sommertag die Rede ist (SW II, S. 113); im fünften Gedicht finden wir die Zeitangabe »Hier November« (S. 117), im neunten heißt es, der Juli und August seien vorbei (S. 122). Im ersten Gedicht des zweiten Teils wird ein Frühling angedeutet, der in den Sommer übergehen wird (S. 123), an anderer Stelle wird der »April« genannt (S. 124); im fünften Gedicht geht der

tette, die vorherrschen, u. a. auf die frühen Gedichtsammlungen *Larenopfer* (1895), *Traumgekrönt* (1896) und *Advent* (1897) und auf Rilkes französische Gedichte *Verger*, *Les Quatrains* und *Valaisans* (1926).

Wie Walter Rehm gezeigt hat, ist Rilkes Modellierung der Rolle des Dichters unter anderem von Novalis und Hölderlin beeinflusst; es geht dem Dichter darum, den schlummernden Geist des Orpheus ins Leben zurück zu rufen.¹⁴ Analog dazu beschreibt Rilke in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 15. Dezember 1920 die Genese des Gedichtzyklus als ein »Diktat«, der Dichter erscheint hier als Medium, das »geführt« wird von einer höheren Macht; Rilke hebt dabei das bereits erwähnte Gedicht *In Karnak wars* besonders hervor, das sich biographisch auf die Ägyptenreise von 1911 bezieht:

Es war sehr merkwürdig –, die Feder wurde mir buchstäblich »geführt« Gedicht für Gedicht, bis auf ein paar Stellen, wo man *mich* erkennen würde, wars auch weder meine Art noch meine Ansicht, die da ganz fertig, (ich schrieb es *sans brouillon* ins Heft selbst) zum Ausdruck kam. Ein sehr schönes (aegyptisches) Gedicht ist dabei, das ich wohl möchte gemacht haben. Das ging im Fluge an 3 Abenden vor sich –, und schon am zweiten setzte ich, ganz fließend, ohne einen Moment zu überlegen aufs Titelblatt: »Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.« (wie im Dictat ebenfalls) ohne mir einen Namen bei diesen Initialen zu denken, – aber so durchaus sicher, daß es das sei. Was war das alles?¹⁵

II.

Wie Peter Szondi bemerkt hat, kommt in der Dichtung des *Fin de siècle* »die Fragwürdigkeit des Sprechens, ja der Sprache selbst« zum Ausdruck. Dies lasse sich als Reaktion auf die Entwertung der Sprache durch den Kommerz beziehungsweise den »lügenhaften Worthandel des Journalismus« verstehen.¹⁶ Zu denken ist in diesem Zusammenhang nicht nur an Karl Kraus und Fritz Mauthner (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901–02) sondern natürlich auch an Hugo von Hofmannsthal und seinen berühmten *Chandos Brief* (1900).¹⁷

Frühling in einen Vorsommer mit summenden Bienen im Garten über, im siebten werden Vogelstimmen erwähnt (S. 126).

¹⁴ Walter Rehm: *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke*. Düsseldorf 1950, siehe insbesondere S. 40–43, S. 180–185, S. 407–409.

¹⁵ RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, Bd. II, hrsg. von Ernst Zinn, Geleitwort von Rudolf Kassner, Zürich 1951, S. 631–632; Jacob Steiner bezeichnet das Gedicht *In Karnak wars* als »typisches Rollengedicht«, das Ich des Gedichtes sei auf den fingierten Grafen zu beziehen (Jacob Steiner: »Anschauung und poetische Imagination. Zu zwei Gedichten Rilkes«. In: *Recherches Germaniques* 8, 1978, S. 76–77).

¹⁶ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M. 2007, S. 89.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: »Ein Brief«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 7: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1978, S. 461–472. Zum sprachkritischen Diskurs der Jahrhundertwende vgl. Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen 1992, S. 110–114.

Auch Rilke thematisiert bereits im Gedicht *Mir zur Feier* (1909) metapoetisch den Akt des Schreibens und problematisiert die Sprache als mimetisch zuverlässige Ausdrucksform. Der Dichter (Orpheus) hebt die Worte aus dem alltäglichen Sprachgebrauch und verwandelt sie, erlöst dadurch ihr inneres »Wesen«; sie werden in »lebendige« Wesen verwandelt, die lächeln. Vom alltäglichen Sprachgebrauch, der droht, die »armen Worte« zu verderben, werden sie dadurch »befreit«:

DIE armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen
und schauernd schreiten sie in meinem Lied.¹⁸

Von einer einheitlichen Thematik kann im Hinblick auf *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* kaum die Rede sein. Manfred Engel hebt fünf Hauptthemen hervor: Liebe, Kindheit, Krieg und Revolution sowie Defizite der modernen Lebenswelt.¹⁹ Gemeinsam ist den Gedichten allerdings, dass ein fünfhebiger trochäisches Versmaß vorherrscht und die Strophen in der Regel aus vier Versen im Kreuzreim bestehen:

HEUT sah ichs früh, das Graue an den Schläfe
und dich am Mund den unbedingten Zug.
Du, die noch Kind war, wenn wir jetzt uns träfen,
wär dir mein Herz noch Herz genug?

Da gingen wir auf diesem Wiesenpfade
an dem Spalier, das schon von Bienen summt,
und was mich sanft vertröstet, wäre Gnade,
und Sprache wär, was nun in mir verstummt.²⁰

Die Sprachkritik des *Fin de siècle* findet auch in den dem Grafen C. W. zugeschriebenen Gedichten noch ein Echo. Indem der fiktive Dichter ständig seine eigenen Aussagen hinterfragt, scheint er an der Sprache selbst zu zweifeln, seine »Sprache [...] verstummt«, sie ist nicht mehr in der Lage, die immer heterogenere und komplexere Wirklichkeit adäquat mimetisch abzubilden. Der Gedichtzyklus stellt eine Reihe disparater Erinnerungsfragmente des Grafen dar, deren Bedeutung nicht eindeutig festzustellen ist: Das Tagebuch seiner Urgroßtante, eine längst zerfallene Bank im Garten seines Elternhauses, die Erinnerung an die Kindheit, melancholi-

18 SW I, S. 148-149.

19 Engel (wie Anm. 2), S. 569.

20 SW II, S. 125.

sche Reflexionen über die Vergänglichkeit des Lebens am Beispiel der wechselnden Jahreszeiten, an Frauen, die er geliebt hat. Die diffuse Stimmung, die das Dichter-Ich kundgibt, trägt zu einer Unbestimmtheit hinsichtlich des Charakters des Erinnerungsten bei. Das Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit ist demgemäß ein Merkmal des Gedichtzyklus. Gemeinsam ist den Gedichten auch, dass sie eine große Unsicherheit ausdrücken. Dies wird nicht zuletzt durch die zahlreichen Fragezeichen bekundet; der Graf spricht den Leser direkt an, fragt ihn nach dem Sinn seiner Träume, seiner Erinnerungen, stellt Zuständigkeiten und Instanzen in Frage: »Wer darf denn? Ich! – Welches Ich?«²¹ Einige diskret eingefügte euphonische Ausschmückungen fallen auf, beispielsweise im fünften Gedicht der zweiten Reihe: Die Alliterationen »dich«, »daran«, »daß«, »dich« (Z. 6), »Du«, »die«, »daß«, »dich« (Z. 7), »ist«, »Ists« (Z. 8):

Erscheine dir mein Lächeln väterlicher,
 nur, weil es dich so lang erwartet hat?
 Wär es dir neu? Ach ja, so lächelt sicher
 nicht einer deiner Freunde in der Stadt.

– Nimm es wie Landschaft würd ich sagen, kehre
 dich nicht daran, daß es dich überwiegt –

.....
 Du, die noch Kind war, daß ich dich entbehre,
 ist das mein Sieg? Ist das, was mich besiegt?²²

Gemeinsam haben die einzelnen Träume und Erinnerungsfragmente des Grafen, dass sie disparat und unbegreiflich erscheinen. Freie Assoziationen, unbegreifliche, absurde Traumfragmente, das Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit bildet eine heterogene Einheit.

Im fünften Gedicht der ersten Reihe wird unter anderem die Erinnerung an die Urgroßtante des Grafen evoziert. Dies wird bekundet, indem das Dichter-Ich im Tagebuch einer Urgroßtante blättert, welche direkt mit »du« angesprochen wird. Doch das Dichter-Ich weiß nicht, welchen Satz er sucht, und die Welt hat sich verändert: Wie die Lieblingsbank im Garten zerfällt, so hat sich auch die Welt durch Revolutionen und Kriege verändert. Dies ist wohl eine Anspielung auf die untergegangene heile Vorkriegswelt und -zeit, die endgültig vorbei ist. Vergeblich sucht er nach einem Satz im Tagebuch:

LASS mich sanft in deinem Tagebuche
 blättern, Urgroßtante, Ahnin, laß –
 Ich weiß selbst nicht, welchen Satz ich suche.
 Unruh, Zweifel, Sorge, Liebe, Haß –

21 SW II, S. 130-131.

22 Ebenda, S. 125-126.

alles dieses gilt nicht mehr das gleiche.
 Wüßtest du, wie sehr wir anders sind!
 Längst zerfiel die Lieblingsbank am Teiche –
 Und dein Wind, einst Liebliche, dein Wind ...

Dein: weil er so eingeweiht das leichte
 Haar dir löste aus dem Blumen-Ring –,
 dich verließ und drüben dich erreichte,
 winkend schied und wieder dich empfing –,

kann er noch entstehn aus unsrer Luft?
 Oh auch uns umdrängt es frühlingsüber.
 Oh auch uns ist Wind Gefahr –, und Duft
 schon Entscheidung ... Aber *was* ward trüber?²³

Die Sprachkritik wird hier durch Gedankenstriche des Verstummens akzentuiert. Trotz oder vielleicht gerade wegen der in der Gedichtsammlung sich ausdrückenden Sprachkritik hat sie zugleich einen spielerischen Grundzug. Dieser ludische Zug äußert sich in weiteren euphonischen Ausschmückungen, unter anderem durch Alliterationen: »weiß«, »welchen« (Z. 3), »wüßtest«, »wie«, »wir« (Z. 6), »Wind«, »Wind« (Z. 8), »winkend«, »wieder« (Z. 12), »was«, »ward« (Z. 16).

Das poetische Universum im *Nachlaß des Grafen C. W.* ist, wie Rilkes späte Dichtung, eine Ontologie ohne transzendente Perspektiven. Ausgangspunkt für diese Weltanschauung ist die Vorstellung des Seins als »ewige Strömung« ohne Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben, Zeit und Raum.²⁴ Dabei greift Rilke Metaphern auf, die in verschiedenen Variationen im Gesamtwerk häufig wiederkehren, etwa den Baum.²⁵ Hierzu gehört auch, wie Hans Boverter bemerkt hat, das Symbol des Schmetterlings, das von Rilke mit dem Dichterberuf in Ver-

²³ SW II, S. 114-115.

²⁴ Vgl. hierzu Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1951, S. 167; vgl. auch Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*. Pfullingen 1961, S. 13-16, Karl Heinz Fingerhut: *Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*. Bonn 1970, S. 67-70, Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*. Berlin ²1975, S. 259-261 und S. 343-345; siehe auch vom selben Verf.: »Das Problem der Mystik beim späten Rilke«. In: *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bern, München 1979, S. 193-196.

²⁵ Siehe SW II, S. 132: »Und schon spaltet sie an, im Rückgrat, des Willens / Gerte, daß sie gegabelt, ein zweifelnder Ast am / Judas-Baume der Auswahl, wachsend verholze.« Schon in seinem Buch über Auguste Rodin (1907) bezeichnet Rilke die Ugolinogruppe als »ein ausgegrabenes Wurzelwerk einer uralten Eiche« (vgl. SW V, S. 239); Rodins »L'Homme des premiers âges« wird als Keim bezeichnet, aus dem das Werk des Künstlers herauswächst; die Laufbahn des Künstlers wird mit dem langsamen Heranwachsen eines Baumes verglichen: »Auch Rodin vermaß sich nicht, Bäume machen zu wollen. Er fing mit dem Keim an, unter der Erde gleichsam. Und dieser Keim wuchs nach unten, senkte Wurzel um Wurzel abwärts, verankerte sich. ehe er anfang einen kleinen Trieb nach oben zu tun« (SW V, S. 147-148).

bindung gebracht wird. Die Entfaltung vom Kokon zum Schmetterling, die in der Gedichtsammlung vorkommt, wird zur Chiffre für die freie Entfaltung des Dichters aus der Entfesselung. Der Schmetterling wird zum »Symbol für des Dichters neue und freie Entfaltung. [...] Wie der Schmetterling das Glück der erwachenden Natur spiegelt, so auch Glück und Aufbruch des Dichters«.²⁶

Bezeichnend für Rilkes Gedichtsammlung insgesamt ist das Transzendieren von zeitlichen, geschichtlichen und autobiographisch-fiktiven Ebenen. Autobiographisches Material, beispielsweise die Eindrücke der Ägyptenreise, wird in literarisches Material umgewandelt. Hinter dem scheinbar naiven, etwas unbeholfenen Sprachduktus des Grafen verbirgt sich eine Kritik an der Sprache als mimetischer Ausdrucksform. Rilkes Kritik an der misshandelten Alltagssprache bekundet sich in einem ständigen Hinterfragen der Verlässlichkeit des Gesagten. Eine Konsequenz daraus ist Rilkes späterer Entschluss, die lyrische Sprache zu wechseln und französische Gedichte zu schreiben. Zum Spiel mit der Identität gehört neben den Initialen des Grafen die explizit metafiktionale Korrektur des Textes durch eine externe Instanz. Diese Technik ermöglicht ein Oszillieren zwischen Zeitebenen und führt zu einem ludischen Spiel mit Identitäten.

²⁶ Boventer (wie Anm. 2), S. 124.