

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.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 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

JUDITH RYAN

*Rilkes Gedicht »Der Geist Ariel«
und die Problematik des Bezugs*

Rilkes »Der Geist Ariel« übt auf den Leser eine besondere Faszination aus. Ohne ganz zu verstehen, wo diese Faszination herrührt, hatte ich schon als Studentin das Gedicht ins Englische übersetzt und in einer Studentenzeitschrift der Universität Sydney veröffentlicht.¹ Dass eine Übersetzung dieses Gedichts höchst problematisch ist, war mir damals nicht bewusst: die Übersetzungsarbeit ging ja schnell vonstatten.

Damals wusste ich nichts vom komplizierten Werdegang des Gedichts, das ohne den Einfluss von Katharina Kippenberg nicht zustande gekommen wäre. Im September 1911, als Rilke bei ihr zu Gast war, entschied sie sich nämlich, ihn mit ausgewählten Szenen aus Shakespeare Dramen bekannt zu machen, indem sie die Szenen auf Englisch vorlas und mündlich mit einer informellen deutschen Übersetzung versah. So lasen die beiden die Szene zwischen Hubert und dem Prinzen Arthur aus *King John* (Akt IV, Szene 1) sowie einige Stellen aus dem *Tempest*.² Rilke hatte schon einige Monate vorher die Schlegel-Tiecksche Übersetzung der Werke Shakespeares von Katharina Kippenberg erbeten, für die er sich bei ihr in einem Brief vom 3. Juli 1911 bedankt.³ Später ließ er diese Ausgabe, die er zuvor in Paris zurückgelassen hatte, zu sich nach Duino kommen.⁴ Als er 1913 das Gedicht »Der Geist Ariel« schrieb, griff er offensichtlich auf diese Ausgabe zurück. Das wird vor allem deutlich an der Verwendung der Worte »und das ist wenig« am Schluss des Gedichts. In Schlegels Übersetzung von Prosperos Epilog kommen diese Worte in den ersten Versen vor:

Hin sind meine Zauberei'n,
Was von Kraft mir bleibt, ist mein,
Und das ist wenig. (*Sturm*, V. 668-610)⁵

Bei Shakespeare steht freilich eine etwas elegantere Wendung: »which is most faint.« Weitere Hinweise auf den *Sturm* erscheinen nicht als direkte Zitate, sondern als Anspielungen etwa auf Prosperos Reden an Ariel in der ersten Szene des vierten Akts,

1 RMR: »The Spirit Ariel«. Übersetzung von Judith O'Neil. In: *Arna: The Journal of the Arts Society of Sydney University*, 1963, S. 34-35.

2 Eudo C. Mason: *Rilke, Europe, and the English-speaking World*. Cambridge 1961, S. 95-96. Ich benutze hier die englischen Titel, weil der Sinn von Katharina Kippenbergs Vorhaben ja darin bestand, Rilke in den Originaltext einzuweißen. In den weiteren Teilen dieses Aufsatzes benutze ich die deutschen Titel.

3 Vgl. KA 2, S. 441.

4 Mason (wie Anm. 2), S. 96.

5 »Sturm« bezieht sich auf die Schlegelsche Übersetzung, zitiert nach der elektronischen Ausgabe: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Shakespeare,+William/Kom%C3%B6dien/Der+Sturm>.

wo das versprochene Ende von Ariels Dienst an Prospero mit Motiven der Luft, der Elemente und der Freiheit verbunden wird. Zwei Stellen sind von besonderem Interesse, die erste am Anfang, die zweite am Schluss der Szene.

In kurzem enden meine Müh'n, und du
Sollst frei die Luft genießen: auf ein Weilchen
Folg' noch und tu' mir Dienst! (*Sturm*, V. 652-654)

dann in die Elemente!
Sei frei und leb du wohl! (*Sturm*, V. 665-666)

In Rilkes »Der Geist Ariel« wird der leichte Ton dieser Stellen durch ein kompliziertes syntaktisches Gefüge ersetzt, das die Ambivalenz von Prosperos Entscheidung, Ariel aus seinem Dienst zu entlassen, deutlich macht:

Verführend fast und süß:
ihn hinzulassen –, um dann, nicht mehr zaubernd,
ins Schicksal eingelassen wie die anderen,
jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet,
ein Überschuß zu dieses Atmens Raum,
gedankenlos im Element beschäftigt. (KA II, 48, V. 11-17)

An solchen gewundenen Formulierungen fällt mir im Rückblick ein, dass meine Übersetzung während der Studentenzeit doch nicht ohne Schwierigkeiten zustande kam. Je weiter Rilkes Gedicht sich von der englischen Vorlage entfernt, desto verwegener wird es, überhaupt an eine Übersetzung dieser Verse zu denken.

In der Forschungsliteratur zum »Geist Ariel« wird das Gedicht meistens im Zusammenhang mit Rilkes Schaffenskrise der Jahre 1912-14 verstanden. Ausgesprochen biographische Deutungen wie die Behauptung von Frank Wood, das Gedicht sei »eng persönlich und wahrscheinlich autobiographisch«,⁶ oder die in der *Kritischen Ausgabe* vorgeschlagene Verbindung des Gedichts mit »gelegentlichen Überlegungen Rilkes, die Dichtung für einen bürgerlichen Beruf aufzugeben«,⁷ sind zwar nicht falsch, aber sie greifen meines Erachtens am Nuancenreichtum des Gedichts vorbei. Zutreffender finde ich Ulrich Fülleborns Beobachtung, dass im Gedicht auch dunklere Töne anklingen, die als Indizien von Schuldgefühlen gedeutet werden können: »am Anfang der Dichterexistenz [steht] ein selbstherrlicher Gewaltakt: *Dichtertum ist schuld.*«⁸ Im Schlussbild des ehemaligen Zauberers als Marionette

6 Frank Wood: »Rilke's »Der Geist Ariel«: An Interpretation«. In: *Germanic Review* 32,1 (Februar 1957), S. 35.

7 KA 2, 472; als Beleg wird ein Brief Rilkes vom 2. 1. 1912 an Lou Andreas-Salomé herangezogen, in dem er sich eine solche Möglichkeit vorstellt.

8 Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Verständnis Rilkes*. Heidelberg, 2. Aufl. 1973, S. 113. Der letzte Teil des Satzes ist im Original gesperrt.

sieht Fülleborn die negative Kehrseite der »Ariel-Problematik«:⁹ während der zunächst gebundene Ariel letzten Endes in die Luft befreit wird, muss Prospero seine Magie aufgeben, um seine alte Rolle in der menschlichen Gesellschaft wieder anzunehmen. Dieser doppelte Umschlag findet zwar in Shakespeares *Sturm* statt, wird aber letzten Endes durch Prosperos Anrede an die Zuschauer – im »Geist Ariel« merkwürdigerweise als eine Bitte an »das Spiel« aufgefaßt – teilweise neutralisiert.

Wir wissen nicht, welche weiteren Szenen des Dramas Rilke kannte. Eine wie auch immer flüchtige Lektüre des Stückes (in der Schlegelschen Übersetzung, die er ja zu diesem Zeitpunkt benutzte) hätte ihm jedoch erlaubt, Verbindungen zwischen der Darstellung der Insel, auf der die Handlung stattfindet, und seinem eigenen Schlüsselbegriff des »Bezugs« zu erkennen.¹⁰ Calibans Beschreibung der Insel als »voll Lärm,/ voll Tön' und süßer Lieder« (*Sturm*, Akt III, Szene 2) kennzeichnet diesen Ort als durch mehrfache geheimnisvolle Verbindungen und Zusammenhänge konstituiert. In diesem Sinne entspricht die Atmosphäre der Insel dem, was Rilke anderswo »die Musik der Kräfte« nennt.¹¹ Ein verwandter Begriff bei Rilke ist der »Bereich der Spannung«.¹² Mit diesen Metaphern scheint sich Rilke ein Kraftfeld vorzustellen, das durch subtile und meistens mit dem normalen Gehör nicht wahrnehmbare Vibrationen konstituiert wird. Solche Formen des »Bezugs« können entweder natürlich vorkommen oder poetisch hergestellt werden.¹³ In Shakespeares *Sturm* werden diese beiden Möglichkeiten jeweils durch den naturverbundenen Ariel und den Zauberer Prospero dargestellt. Der damit formierte Gegensatz hat wichtige Implikationen für die Funktion des »Bezugs« auf der Insel. Am Schluss erklärt Prospero, dass seine »Zaubereien« – vor allem der Sturm, der Prosperos Bruder Antonio und dessen Gefolge auf der Insel stranden lässt – als Fantasmagorien zu verstehen seien. Obgleich Prospero seit seiner eigenen Ankunft die Insel regiert, ist es jedoch Ariel, der die Einheitlichkeit der Inselatmosphäre bestimmt. Diese Integralität kann erst wieder restituiert werden, wenn Ariel in sein natürliches Element zurückkehrt: »Und dennoch fühlt man selbst / wie alles das, was man mit ihm zurückhält, / fehlt in der Luft« (V. 9-11).

»Der Geist Ariel« stellt ein innovatives dichterisches Experiment dar. Indem das Gedicht auf das Verhältnis zwischen zwei nicht beim Namen genannten Gestalten eingeht, stellt es hohe Ansprüche an den Leser. Nur der Gedichttitel und die darunter stehende Erklärung »Nach der Lesung von Shakespeares Sturm« weisen auf die Identität dieser beiden Gestalten hin. Geläufige Interpretationsstrategien, wie zum Beispiel die Frage »wer spricht?« lassen sich nur mit einem gewissen Vorbehalt

9 Ebenda, S. 117.

10 Vgl. Rüdiger Görner: »Das Ich versagt am Es«: Zur Krise des »reinen Bezugs« am Beispiel von Rainer Maria Rilkes »Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer«. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 33,1, 2006, S. 69-86.

11 Richard Exner und Ingrid Stipa: »Mit-Spielerin-Gefühlin-Übertrefferin: Zum Phänomen der Androgynie des Schaffensprozesses im späten Rilke«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10, 1983, S. 23-36.

12 Ebenda.

13 Ebenda, S. 75-78.

auf das Gedicht anwenden. In seinem Hauptteil finden wir streng genommen kein lyrisches Ich: stattdessen wird der Monolog in der ›man‹-Form wiedergegeben. Wie ist dies zu verstehen? Zum Teil scheint es an die Einfühlung des Lesers zu appellieren, aber vor allem kommt hier eine gewisse Empfindung der Peinlichkeit zum Ausdruck, indem das Aussagesubjekt im Rückblick seine Behandlung des Ariel als eine Form von Ausbeutung erkennt. Noch wichtiger ist jedoch der psychologische Zustand des Subjekts, das seine Überlegungen zu einem verwirrenden Zeitpunkt äußert, in dem es nicht mehr um den Zauberer Prospero und noch nicht wieder um den Herzog von Mailand handelt. In solch einem Zwischenzustand existiert kein Ich mehr.¹⁴ Im Gegensatz zu Shakespeares Schauspiel, worin der Monolog durchaus von einem ›Sprecher‹ vorgetragen wird, haben wir es bei Rilkes Gedicht mit einer Zwischenform zu tun, einer Meditation, bei der wohl eher gedacht als gesprochen wird. Konsequenterweise kann also der Ursprung der im Monolog zum Ausdruck kommenden Überlegungen nicht näher bestimmt werden. Als Leser werden wir in einen neuen poetischen Bereich eingeführt, wo bekannte Vorstellungen nicht mehr als adäquat erscheinen. Es handelt sich um einen neuen Bezugskomplex.

Dieser neue Vorstellungsbereich findet in Rilkes Gedicht seine Entsprechung in der überaus ambivalenten Ausdrucksweise – oder könnte es vielmehr der Fall sein, daß es ausgerechnet die Ambivalenz des Meditierenden ist, die den neuen Vorstellungsbereich entstehen lässt? Wir wissen um Erinnerungen, die »von jenseits des Grabes« kommen: aber hier haben wir es mit so etwas wie einer Meditation zu tun, die jenseits des Ich entsteht. Erst in diesem Zustand kommen bisher unterdrückte und oft sogar ungewünschte Gefühle zum Vorschein. Man könnte fast sagen, es handle sich um Erkenntnisse, die in der Shakespeare-Forschung erst seit etwa 1980 anhand von neuhistorischen und postkolonialen Lektüren des *Sturms* in den Vordergrund gerückt sind.¹⁵ Heute ist es so gut wie unmöglich geworden, im Zusammenhang mit Shakespeares *Sturm* nicht an den Diskurs des Kolonialismus zu denken. Da der zeitliche und räumliche Kontext im ersten Vers von Rilkes Gedicht nicht gegeben wird (»Man hat ihn einmal irgendwo befreit«), könnte man eventuell denken, es werde hier vielleicht eine Schuld kaschiert. Ist diese Schuld jedoch die Schuld des Kolonialismus? Im Gedicht fällt kein Wort von Caliban, Sykorax oder der ganzen Schar von Geistern, die mit Ariel auf der Insel wohnen. Meines Erachtens wäre es wohl etwas weit hergeholt, hier vom Kolonialismus im vollen Sinn des Wortes zu spre-

14 Ich bin mir durchaus bewusst, dass auch bei lyrischen Meditationen in Monologform der Begriff »lyrisches Ich« sehr wohl benutzt werden kann. Hier geht es jedoch um eine ganz besondere Differenzierung zwischen zwei Bewusstseinszuständen: dem Zustand des Zauberers Prospero und einem anderen, schwer zu präzisierenden Zustand, in dem er seine Zaubererfunktion aufgibt, aber eine neue Rolle noch nicht übernommen hat. Ich bedanke mich bei den Teilnehmern der Londoner Tagung, die sich an der Diskussion zu dieser Frage beteiligten, vor allem bei William Waters, der, anders als ich, den Terminus ›Lyrisches Ich‹ auch in diesem Fall beibehalten sehen will.

15 Von den Vertretern des ›New Historicism‹ seien an dieser Stelle Stephen Orgel und Stephen Greenblatt genannt (vgl. insbesondere Orgels einflussreiches Vorwort zur Oxforder Ausgabe des *Tempest*, 1987).

chen. Während die heutigen kolonialtheoretischen Deutungen des *Sturms* hauptsächlich ihr Augenmerk auf Caliban als das monströse ›Andere‹ lenken, beschäftigt sich Rilkes »Der Geist Ariel« mit Prospero als Beherrscher der Insel.¹⁶ Statt einer Begegnung eines fremden Eroberers mit den Ureinwohnern der Insel haben wir es in Rilkes Gedicht hauptsächlich mit einem Meister-Diener-Verhältnis zu tun. Wendungen wie »halb sehr herrisch, halb beinah verschämt« (V. 6) bringen Prosperos ambivalente Gefühle gegenüber dem Geist Ariel zum Ausdruck. Die Situation ist zwar in einem gewissen Sinne der ›Kontakzone‹ der Kolonialtheorie verwandt, aber ohne die Gegenwart der Einheimischen (Sykorax und Caliban) kommt dieser Begegnungsort nicht zur vollen Entfaltung. Auf Prosperos Befreiung von Ariel aus seiner durch Sykorax gesetzten Gefangenschaft wird nur sehr indirekt angespielt »man hat ihn einmal irgendwo befreit« (V. 1), und in den folgenden Versen kommt erst etwas verspätet das Bewusstsein auf, dass Ariels Dienerschaft bei Prospero eine Art Gefangenschaft unter anderem Vorzeichen darstellte (Ariel war »auf jeder Tat gefaßt auf seine Freiheit«, V. 5). Erst wenn Ariel der Luft zurückgegeben wird, kann er völlig frei sein. Dazu muss er allerdings seine körperliche Gestalt verlieren wie auch seine Fähigkeit, die menschliche Logik zu verstehen: nunmehr wird er »gedankenlos im Element« (V. 17) weiter existieren. Die Worte »abhängig fürder« (V. 18) beziehen sich selbstverständlich auf Prospero, der sich bei der Rückkehr nach Mailand in die dort vorherrschenden Kräfteverhältnisse wieder hineinfinden muss.

Bei seiner Darstellung der endgültigen Befreiung Ariels wandelt Rilke Motive aus dem vierten Akt von Shakespeares *Sturm* auf geschickte Weise ab. Im vierten Akt des Schauspiels veranstaltet Prospero nämlich mit Hilfe von Ariel ein Maskenspiel zur Feier der Verbindung zwischen Ferdinand und Miranda. Am Schluss des Maskenspiels entlässt Prospero die Schauspieler, die in der Rolle von drei allegorisch-mythologischen Gestalten des Maskenspiels erschienen sind. Nach dem Schluss des Spiels, lässt Prospero diese Spieler mit folgenden Worten verschwinden:

Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft. (*Sturm*, Akt IV, Szene 1, V. 661-613)

Shakespeares Worte »aufgelöst in Luft, in dünne Luft« (ich zitiere nach wie vor die Schlegel'sche Übersetzung) gestalten sich in Rilkes Gedicht etwas anders. Dort wird nicht nur Ariel selbst, sondern auch Prosperos Verbindung zu ihm verschwinden. Ariel fällt nun aus dem Kraftfeld von Prosperos Herrschaft auf der Insel und stellt sein eigenes Kraftfeld wieder her. Diese Wendung in der Beziehung zwischen Prospero und Ariel bildet ein gutes Beispiel für das, was Rilke in einem Brief an Ilse Jahr meint, wenn er schrieb: »statt des Besitzes erlernt man den Bezug«.¹⁷ In diesem Sinne lassen sich durchaus die folgenden Gedichtverse verstehen: »seine leichte

¹⁶ Aufgrund seines Siegs über die Hexe Sykorax gilt Prospero in postkolonialer Sicht als unrechtmäßiger Usupator.

¹⁷ Brief vom 22. Februar 1923. In: *Briefe II*, S. 395.

Freundschaft / jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet, / ein Überschuß zu dieses Atmens Raum / gedankenlos im Element beschäftigt« (V. 14-17). Das Wort »Überschuß« erinnert an den späten Goethe, dessen Lyrik Rilke zu dieser Zeit – ebenfalls unter der Leitung von Katharina Kippenberg – las. Das Motiv des Atmens, eine geläufige Metapher für den schöpferischen Akt, wird hier umgekehrt: Rilkes Variation der Prospero-Gestalt atmet nicht mehr aus, sondern in sich hinein. »Machtlos, alternd, arm / und doch *ihn* [d.h. Ariel] atmend wie unfäßlich weit / verteilten Duft, der erst das Unsichtbare / vollzählig macht« (V. 20-23).¹⁸ Es ist kein Zufall, dass hier das Wort »unsichtbar« auftaucht, bezieht es sich doch auf Ariels Verlust des Körpers und seine neue, gleichsam vaporisierte Daseinsform. Gleichzeitig mit dieser Verwandlung geht ein Wechsel des Pronomens vom Maskulinum (»*ihn* atmend«) zum Neutrum (»wie's einen liebte«) einher. Die Partizipien »auf-lächelnd« und »aufweinend« deuten außerdem noch an, dass Prospero nun im Verhältnis zum freigesetzten Luftgeist eine untergeordnete Position innehat.

In diesem Zusammenhang lässt sich eine Gedankenfigur erblicken, die in vielen Gedichten Rilkes aus dieser Zeit zu finden ist. Man denke etwa an die »Spanische Trilogie« oder die »Gedichte an die Nacht«, wo das apperzierende Subjekt gewissermaßen auf die Außenwelt einen Druck ausübt, der wiederum von einem Druck der Außenwelt auf das Subjekt beantwortet wird. Gestalten und Gestaltetwerden bildet dabei einen einzigen Prozess. Das Wort »Gesicht« (etwa in »Die große Nacht« oder »Perlen entrollen ...«) ist Ausdruck dieses quasi-phänomenologischen Zirkels. Indem Prospero auf sein nun fast aufgegebene Verhältnis zu Ariel reflektiert, wird deutlich, wie sehr die eine Gestalt durch die andere konstituiert wurde – und umgekehrt. Mit anderen Worten, Ariel war zugleich »der Andere« und ein Teil des Subjekts Prospero. Bei der Aufgabe der Meister-Diener-Beziehung – und der damit verbundenen Kräftestruktur – verschwindet dieses hermeneutische Verhältnis zwischen den beiden Figuren.

Der parenthetische Schlussteil des Gedichts bringt eine weitere Verschiebung der Kräfte mit sich.¹⁹ Hier blitzt zum ersten Mal ein »Ich« auf, das fast sofort durch die dritte Person ersetzt wird: (»Ließ ich es schon? Nun schreckt mich dieser Mann / Der wieder Herzog wird«, V. 28-29). In diesem flüchtigen metapoetischen Moment, fängt der ehemalige Zauberer an, seine Rückkehr nach Mailand zu bereuen. Sich gleichsam von außen betrachtend, sieht er seine neue Rolle in der Mailänder Gesellschaft als unbedeutend an. Der Zauberer, der Geister beschwören konnte, ist zu einer bloßen Marionette geworden, die keinen autonomen Willen mehr besitzt. Er ist zugleich Subjekt und Objekt der Handlung – er zieht »sanft den Draht ins Haupt« und hängt sich »zu den andern Figuren«. In der Genitivkonstruktion »Welcher Epilog / vollbrachter Herrschaft« ist noch eine Erinnerung an seine glückliche Zeit als Herrscher der Insel enthalten, aber das Wort »Epilog« scheint negativ verwendet zu sein. Dieses Nachspiel rundet nicht, wie in Shakespeares *Sturm*, die Handlung des

18 Rilke benutzt hier die Sprache der Impressionisten, für die – nach Hermann Bahrs kritischem Aufsatz – das Ich »unrettbar« ist.

19 Im Vergleich etwa zu den *Neuen Gedichten* haben wir es im »Geist Ariel« mit mehr als einem »Umschlag« zu tun.

Stückes auf, sondern drückt Enttäuschung über die Rückkehr zum normalen Leben aus. Die Wendung »und das ist wenig«, die am Schluss des Gedichts erscheint, mutet in der Tat etwas flach an im Vergleich zum Shakespear'schen Original »which is most faint« (*Tempest*, Epilogue, V. 3). Es ist freilich nicht sehr wahrscheinlich, dass Rilke die Schlegelsche Übersetzung mit dem Original verglichen hat.

Es bleibt nur noch eine Frage: kannte Rilke überhaupt den Begriff »Pastiche«? Die Antwort ist: ja. In einem Brief vom 5. Februar 1924 an Claire Goll berichtet er, dass er dabei sei, ein altes Notizbuch seiner französischen Gedichte für die Empfängerin zu kopieren: «Je n'ose pas dire que ce soit du français; c'est un élan du souvenir vers une langue entre toutes aimée. Les vers, qui un peu, malgré moi, s'y rapprochent, sentent, je crains, le pastiche.»²⁰ Diese Selbstkritik ist meines Erachtens nicht ganz unangebracht, zumindest in bestimmten Fällen. Offensichtlich benutzt Rilke das Wort »pastiche« in einem eher pejorativen Sinne, im Gegensatz etwa zu Proust, der die Fähigkeit, Pastiches zu schreiben, hoch bewertete, weil er sie als Vorbereitung auf die Ausbildung eines eigenen literarischen Stils betrachtete.²¹ Rilkes »Der Geist Ariel« verwendet zwar bestimmte Formen wie zum Beispiel den Shakespear'schen Blankvers,²² spielt auf bestimmte Themen und Motive aus dem *Sturm* an und zitiert eine Wendung aus der Schlegel'schen Übersetzung von Prosperos Schlussmonolog, aber das Gedicht ist kein Pastiche im Sinne einer stilistischen Nachahmung.²³ Die luftige Sprache von Shakespeares *Sturm* wird stattdessen durch abstrakte Vorstellungen und labyrinthischen Satzstrukturen ersetzt. Diese Hindernisse zum leichten Verständnis des Gedichts werden durch die Bedenken motiviert, die dem Meditierenden nun im Rückblick einfallen: bezogen auf seinen Umgang mit dem Luftgeist Ariel einfallen, den er nicht ganz zutreffend als eine »leichte Freundschaft« bezeichnet (V. 14).

20 »Ich sehne mich sehr nach deinen blauen Briefen«. RMR – Claire Goll: *Briefwechsel*. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2000. S. 50.

21 Vgl. Marcel Proust: *Pastiches et mélanges*. Paris 1919.

22 Bei Shakespeare verwendet Prosperos bewusst etwas künstliche Schlussrede vierhebige Verse.

23 Vgl. die Definition aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. von Jan-Dirk Müller, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar (Berlin und New York 2003): »eine intertextuelle Schreibweise, die den Stil eines einzelnen Autors oder eines einheitlich erscheinenden Korpus von Texten demonstrative nachahmt, ohne ein Wort zu zitieren (wie im Cento)« (S. 34, Spalte 1). Nach dieser Definition des Pastiche überschreitet Rilkes »Der Geist Ariel« die Gattung des Pastiches durch die Verwendung des Schlusszitats. Siehe auch Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart, 2003), wo Pastiche als »eine dem Original möglichst nahe kommende Imitation des Stils eines Autors oder auch nur eines bestimmten Textes« definiert wird (S. 493, Spalte 1); vgl. auch Peter Por: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«. Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 23 (2014), S. 245-247. In diesem Aufsatz korrigiert Por mit Recht meine Verwendung der Kategorie Pastiche im Zusammenhang mit Rilkes »Der Geist Ariel« in JR: *Rilke, Modernism und Poetic Tradition*. Cambridge 1999, S. 128-137.

Zum Schluss ist vielleicht ein Hinweis auf die nuancenreiche Verbindung zwischen dem Biographischen und dem Poetisch-Philosophischen im »Geist Ariel« am Platz. Rilke selbst zögerte lange, bis er im Jahr 1922 das Gedicht endlich zur Veröffentlichung freigab.²⁴ Bei näherer Betrachtung handelt es sich jedoch weder um ein unfertiges noch um ein misslungenes Gedicht. Meines Erachtens sollten wir es als freistehende Dichtung *sui generis* betrachten.

²⁴ Erstdruck im *Inselschiff* 5, H. 2 (1922) (eigentlich Dez. 1921). Vgl. KA 2, S. 471.