

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](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1941-7

*Rilkes letztes Wort: »Verzicht«<sup>1</sup>*

In den lyrikgeschichtlichen Erörterungen wird überwiegend angenommen, dass die Entstehung der modernen Lyrik eine Wende in der Geschichte der Gattung bedeutet. Um die Schlüsselkategorien dieser Annahme in Erinnerung zu bringen: Die prämoderne Lyrik habe immer einen Ansatz zur abbildenden, figurativen, naturnahen und persönlichen Darstellung bewahrt, und sie habe dementsprechend ihren Aussagen auch eine außerkünstlerische, ja oft universale Gültigkeit zugetraut; während die moderne Lyrik, in thetischer Gegenüberstellung zur früheren Periode, sich durch einen stets zunehmenden Ansatz zur abstrakten, nicht-figurativen, imaginären und objektiven Schöpfung entwickelt habe. Sie habe dementsprechend die Gültigkeit ihrer Aussagen streng darauf beschränkt, was sie in ihr künstlerisch erschaffenes Universum hineingenommen hat – wobei dieses rein eigengesetzliche, rein selbstbestimmende Universum sich auf die Breite und die Tiefe einer wahrhaftigen Religion erstrecken kann.

Im folgenden Beitrag will ich darzulegen versuchen, wie sich Rilke, mit dem Titel eines berühmten Gedichts gesagt, diese prinzipielle »Wendung« (3/82) angeeignet hat. Um es im voraus kurz zu resümieren: Er hat sie aus einer noch stärker selbstthematizierenden Perspektive heraus, als Schicksalswende des schöpferischen Worts, begriffen – aus dieser Perspektive aber bis zu ihrer zwei-einen äußersten Konsequenz, sei es zu kosmischer Bestätigung, sei es zu kosmischer Verneinung des schöpferischen Worts geführt.<sup>2</sup>

1 Der vorliegende Aufsatz 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) übergeben*«. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Bielefeld 2005; »*als wärst du ein Zeichen*«, *Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*, Bd. 1: *Das elegische Werk*, Bd. 2: *Das nahelegische Werk*. Heidelberg 2016 (im Druck). Ich erwähne auch zwei Beiträge aus den letzten Jahren. »Rilkes anagogische Gottesvorstellung«, in: Norbert Fischer (Hg.): »*Gott*« in der *Dichtung RMRs*. Hamburg 2014, S. 413-438; »Der [defigurierten] Figur zu glauben.« Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft«, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 32 (2014), S. 223-256. – Rilkes Werke werden zitiert nach: RMR: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hg. 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. Um Mißverständnisse zu vermeiden, werden die Sonette aus dem Doppelzyklus mit römischer Ziffer für den Teil angegeben, z.B. SO I/1. – In meinem Text führe ich oft Ausdrücke an, die ich nicht genau in ihrer ursprünglichen morphologischer Gestalt einbauen kann, diese werden *kursiv* gesetzt, z.B. *hinüberkehren* für »hinüberkehrt«.

2 Diese spezielle Aneignung hat bekanntlich ihre engere Tradition, gekennzeichnet durch die Namen von Victor Hugo, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, George, Hofmannsthal und T.S. Eliot, später auch von Celan und Cummings. Auf Rilkes wiederum sehr eigene Stellung innerhalb dieser Tradition kann ich an dieser Stelle nicht eingehen.

Führen wir nun (unter zahlreichen ähnlichen) einen Satz an, in dem Rilke seine zentrale Kategorie mit Hilfe eines entlegenen Exempels bestimmt:

»Erbauung« wie dieses Wort einem wiedergibt, kaum noch Wort, ein Raum voll Bedeutung im Dunkel des Mundes, der es ausspricht und zurückhält.«<sup>3</sup>

Rilke hat diesen Satz in einer besonders unfruchtbaren Periode der ohnehin lange dauernden Krise seiner eigenen Inspiration verfasst – und hat gewiss deshalb sein eigenes Ideal des schöpferischen Worts in einer sehr prägnanten Formel für sich selbst bestimmt. Es ist ein höchst selbstwidersprüchliches Ideal: Das dichterische Wort soll bis in das Dasein seines Wesens verneint werden, damit gerade in dieser negative Transsubstantiations-Gestalt seine schöpferische Macht mit einmaliger Gültigkeit bestätigt wird, umgekehrt gefasst: die schöpferische Macht des dichterischen Wortes wird mit der einmaligen Gültigkeit bestätigt, die sie nur durch die Verneinung des Wesens des Worts erzielen kann.

Die ersten Ansätze zur Schöpfung nach diesem Ideal, gehen (wie alle wichtige Ansätze des Werks) auf die Anfänge zurück. So werden einige Beispiele aus den früheren Perioden angeführt, die die Konstanz seiner Suche bezeugen; größtenteils wird aber die ausserzyklische Lyrik der mittleren und besonders der späten Periode berücksichtigt, worin Rilke dieses Ideal, mit einem beliebten Adjektiv gesagt, in seiner »äussersten« Antinomie begriffen und zu seiner letzten und einzigen Wort-Gestalt geführt hat, die nichts anderes bedeutet als perennisierte Antinomie.

»Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem metallendem Schlag«, »man fühlt den Glanz von einer neuen Seite, / auf der noch Alles werden kann.« (I/253, 257): Mit diesen beiden, (pseudo)religiös angestimmten Sätzen vom Anfang des Bandes *Das Stunden-Buch* hat Rilke sein eigenes Ideal verkündet: Sein Lebenswerk sollte der poetischen und bereits damals: der poetisch-musikalischen Schöpfung aus Worten gewidmet sein, die in ihrer jeweiligen, weiter und weiter defigurierten Gestalt jeweils nichts Minderes als den einheitlichen Kosmos, das einheitliche kosmische Dasein bezeichnet. »[U]nser, an Alles, Verrat ...: Gong!«: so lautet in der letzten Zeile des Gedichts *Gong* (3/186) aus der Periode des sich zum Ende neigenden Lebenswerks die äußerste Defiguration desselben Ideals: in dieser Formel soll die poetisch-musikalische Schöpfung, hier eher: vor- wie nachmusikalische Schöpfung aus Worten nichts Minderes als das fragmentierte Dasein des Kosmos im zwei-einen Augenblick seiner Entstehung und seines Zerfalls, bezeichnen.

Man wäre geneigt, die zwei (bzw. drei) Zitate als die äußersten begrifflich-bildlichen Chiffren für das eigene Schöpfungsprinzip des Lebenswerks zu betrachten. Seine Wort-Figuren, ob architektonisch oder musikalisch, werden immer weiter defiguriert, sie sollen immer als kontingent gelten, als absolute, die dennoch auf weitere absolute (behauptete wie verneinte) Wort-Figuren hinweisen. Das Lebenswerk kam zu seiner einmaligen Größe, weil Rilke von seiner feierlichen Errichtung

3 Brief vom 17. August 1919, in: RMR – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1954, 367.

bis zu dessen »Sturz«-Defiguration dem inhärenten Selbstwiderspruch des Werks folgte. Sofern es immer durch seine gleichwie besessen gesuchte, aber auch gefundene Teleologie gewirkt hat (»ich soviele Ziele erfliege [...] zugleich der Weg mir gegeben ist«),<sup>4</sup> war diese Teleologie positiv wie negativ bestimmt, denn sie war an der zwei-einen kosmischen (Selbst-)Schöpfung wie kosmischen (Selbst-)Vernichtung ausgerichtet.

Die soeben zitierten ersten charakteristischen Aussagen des Lebenswerks verkünden die Allmacht des lyrischen Wortes, eigentlich die performative Allmacht dieser Aussagen selbst. Im Sinne des biblischen Diskurses verfasst, auf den sie unüberhörbar anspielen, sind sie der Schöpfungsakt des Kosmos, in welchem Metaphysik wie Metasemiotik ein und dasselbe (göttliche) Dasein bestimmen beziehungsweise bezeichnen. Die Verkündung ist, wie Rilke dies im Text selbst mitklingen lässt, absolut und daher unvorstellbar bzw. sie lässt sich nur durch alternative (De)figurationen vorstellen und letzten Endes nicht vorstellen, man müsste es so sagen, dass sie sich (un)vorstellen lässt; denn der poetischen Schöpfung ist es, metaphysisch gesehen, eigen, dass sie stets »von einer neuen Seite« geändert und ersetzt werden soll, und dem poetischen Wort ist es metasemiotisch eigen, dass es nie das erste und nie das letzte Zeichen sein kann.

In dieser Perspektive erhalten zwei kurze meditative Texte, die Rilke 1898 zu Papier gebracht hat, eine außergewöhnliche Bedeutung. Sie sind *Der Wert des Monologes* sowie – da Rilke es für nötig fand, noch ein Mal darauf zurückzukommen – *Noch ein Wort über den Wert des Monologes. Offener Brief an Rudolf Steiner* (10/434-442) betitelt. Angeblich kamen sie durch die Umfrage einer Zeitschrift zustande (12/1362-1365), thematisch sind sie dem »Erleben« bzw. den »Offenbarungen« gewidmet, das Maeterlinck »erkannt hat«, das heißt: der »Mystik«, mittels deren Maeterlinck sich der »Lücke« zwischen äußerer und innerer »Handlung« *bemächtigt* hatte. Rilkes wirkliche Suche gilt aber ausdrücklich dem »Weg« »über Maeterlinck hinaus«; und man sollte sich nicht unbedingt der Deutung versperren, dass er bei seiner Suche bereits die »tiefer[e] und rätselhafter[e]« Aporie seines eigenen Lebenswerks zu *erkennen* trachtete.

»Aber man wird einmal aufhören müssen, ›das Wort‹ zu überschätzen«. (10/435)

So lautet die zentrale These in dem kurzen Essay. Im Nachhinein wirkt der Satz umso bemerkbarer, als er Maeterlinck, einem Dichter galt, der dadurch berühmt wurde, dass er szenische Wort-Gesten erfand, um damals gänzlich unerreichbare menschliche ›Seelenzustände‹ *darzustellen*, und er aus der Feder Rilkes, eines Dichters stammt, der sich damals besessen darauf vorbereitete, sein eigenes und überaus weit zu führendes lyrisches Werk in einem einzigartigen Vertrauen auf Worte anzufangen. Die Ergänzung dieses Essays wurde angeblich verfasst als Antwort auf Rudolf Steiners redaktionelle Bemerkungen, in denen er sich auf die Musik und eigens auf Wagners Musik berufen hatte. In seinem Text will Rilke aber nichts von Musik in engerem Sinne und schon gar nichts von Wagners Musik wissen; vielmehr bestätigt und entfaltet er seine These:

4 Brief vom 15.8.1903, in: RMR / Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1979, S. 113.



»Es scheint in der Tat, als ob ich dem ›Worte‹ arg unrecht getan hätte. [...] Gedenken Sie der Liebenden, die sich in den Tagen des Findens mit Worten voneinanderdrängen, ehe sie sich erkennen im ersten Schweigsamsein. Frage jeder sich selbst, ob auf den Höhepunkten seines Lebens Worte stehen? [...] Mag sein, daß das Leben eine Weile lang in den Worten treibt, wie der Fluß im Bett; wo es frei und mächtig wird, breitet es sich aus über alles.« (10/439-440)

Man kann die Aussage der Sätze nicht missverstehen. Rilke hat in ihnen in der Tat viel radikaler als Maeterlinck nicht nur die szenische Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Sprache, sondern im Allgemeinen die unlösbare Aporie des poetischen und im besonderen seines noch zu schaffenden poetischen Wortes und damit seines noch zu schaffenden Werks aus poetischen Worten begriffen.

Ungefähr ein Jahr später verfasste er die (oben angeführten) ersten Zeilen seines eigenen lyrischen Werkes, damals für das Ideal einer religiös anmutenden »Alles«-Komposition, die »rief und raunte« (so im allerletzten Gedicht *Komm du, du letzter*, als unverkennbarer Rückverweis auf diesen ehemaligen Anfang im *Stunden-Buch*). (3/511). In den darauffolgenden Jahren folgte er stets diesem Ideal des poetischen »Alles«, indem er es allerdings stets weiter und kühner, stets eigener defigurierte. Seine Inspiration dauerte mehr oder weniger ununterbrochen dreizehn Jahre lang, am Anfang des Jahres 1912 verfasste er noch die ersten beiden Elegien, dann geriet er in eine zunehmend ernste Krise. Noch am Anfang dieser Krise, als er verhältnismäßig viele und unter ihnen manche außergewöhnlich wichtige Gedichte hervorbrachte, hat er zwei überaus bemerkenswerte Briefaussagen geschrieben. In der ersten widmet er seiner gegenwärtigen und noch zu gestaltenden Musik-Erfahrung lange spekulative Absätze und zeichnet bereits das Ideal von vor-hebräischen, absoluten (wohl unvorstellbaren) Wörtern auf, in welchen »das zu Wort kommt, wozu [...] alles hätte vielleicht leiten dürfen«,<sup>5</sup> das heißt dass das »Wort« zur Bestimmung des Kosmos als Musik *kommen* soll. Ungefähr ein Jahr später erfasst er in einem Brief die Aporie seiner Schöpfung in ihrer äußersten Radikalität:

»Und je weiter ich lebe, desto nötiger scheint es mir, auszuhalten, das ganze Diktat des Daseins bis zum Schluß nachzuschreiben; denn es möchte sein, daß erst der letzte Satz jenes kleine, vielleicht unscheinbare Wort enthält, durch welches alles mühsam Erlernte und Unbegriffene sich gegen einen herrlichen Sinn hinüberkehrt.«<sup>6</sup>

Die Idealsetzung verkündet ihre eigene Absurdität, ein einziges »Wort« wird nie das »Dasein« bedeuten, wie auch das »Dasein« sich nie in einem einzigen Wort *offenbaren* (so hieß es im *Monolog*-Essay), sich nie in ein einziges Wort *hinüberkehren* wird.<sup>7</sup> Nicht aber, dass Rilke durch seine Aporie ein baldiges notwendiges

5 Brief vom 17.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis, in: RMR: *Briefe*. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1987, S. 373-376.

6 Brief vom 21.12.1913 an Ilse Erdmann. Ebenda, S. 417.

7 Sechs Jahre später (aber noch immer während der langen Krise) hat Rilke eine andere scharfe Formel für sein Wort- und Sprachideal gefunden: »eine innerste Sprache, ohne

Aufhören seiner Lyrik verkünden will. Vielmehr theoretisiert er am Anfang einer lange währenden Krisenperiode mit spürbarem Pathos das als »unerhört« gesetztes Ideal einer, seiner Lyrik. Ich verweise mit Nachdruck darauf, dass Rilke bei seinem geliebten Adjektiv »unerhört« gewiss auch die Bedeutung von »absurdus«, etymologisch: ab-surdus, »fern dem Hören« mitverstanden wissen wollte.<sup>8</sup> Jede Wort-Gestalt, die einzelne ebenso wie die des Gedichts oder der Reihe der Gedichte, soll in dem Maße vollkommen sein, wie sie ihre eigene absurde Unmöglichkeit, ihre verstummende Selbstvernichtung bezeichnet und umgekehrt, die sich als absurd-unmöglich erweisende Wort-Gestalt soll einzig und allein ihre eigene Vollkommenheit, ihre (klangvolle) Selbstschöpfung bezeichnen. Die Reihe der selbstthematizierenden Musik-Gedichte oder vielmehr Metamusik-Gedichte, die bald nach diesem Brief einsetzte ist für diese Poetik paradigmatisch. Das erste Gedicht in der Reihe, *Strophen zu einer Fest-Musik* (3/98) ist 1915 entstanden; danach folgen in unregelmäßiger, aber dennoch kontinuierlicher Folge die Gedichte *An die Musik* im Jahr 1918 (3/111), *Musik* (»Wüsste ich«) im Jahr 1924 (3/262), *Ô, Lacrimosa* im Jahr 1925 (3/182) und *Gong* im Jahr 1925 (3/186), sowie *Musik* (»Die, welche schläft«) im Jahr 1925 (3/266). Das erste Gedicht in dieser Reihe ist eine absolute Komposition aus Worten, die mit einer offenen *Empfängnis* (nicht) abgeschlossen wird (»Aber ich fühle, daß du / oben Gewölbe empfängst«); und zum Abschluss steht das radikal einzelne vor- oder nachmusikalisch (un)artikulierte Ton-Wort: »Gong«, als metasemiotisches Zeichen für das metaphysische Musik-Dasein.

Parallel zu dieser Reihe, an der »Rückseite der Musik«,<sup>9</sup> hat Rilke auch das einzige genaue, was auch so viel heißt wie selbstwidersprüchliche Wort für dieses Ideal zunehmend oft und mit zunehmend scharfer Deutung in seine lyrischen Texte hineingeschrieben: das Wort »Verzicht«. Es sei hier gleich daran erinnert, dass das Wort etymologisch zweideutig ist. Es geht auf »zeihen«, »zichten«, so auch eigentlich auf »sagen« zurück, und erst später, durch die Partikel, erhielt es die heute gängige negative Bedeutung. Rilke, der Grimms Wörterbuch oft konsultierte, war vermutlich mit dieser Etymologie vertraut; und das Verfahren, eine gängige und eine (eventuell fiktive) etymologische Bedeutung ein und desselben Worts einander gegenüberzustellen bzw. miteinander zu vermengen, lässt sich bei ihm vielfach nachweisen (z.B.

Endungen, eine Sprache aus Wort-Kernen [...] müßte nicht in dieser Sprache die vollkommene Sonnen-Hymne [sc. die zum Neuen erschaffene Gestalt des emblematischen Gedichts des Heiligen Franziskus] erfunden sein, und ist das reine Schweigen der Liebe nicht wie das Herz-Erdreich um solche Sprach-Kerne?« (Brief vom 4. 2. 1920, in: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, Frankfurt a.M. 1977, S. 143).

8 Als Beleg seien zwei Stellen zitiert, worin Rilke das Wort »absurd« (beinahe) in den Text seines Gedichts hineingeschrieben hat. »Da steht der Tod, ein bläulicher Absud / in einer Tasse ohne Untersatz« (*Der Tod*, 3/103); »Das Tötliche [sic!] hat immer mitgedichtet: / nur darum war der Sang so unerhört« (*Briefwechsel mit Erika Mitterer*, Bd. 3, S. 315). Ob in der Erkenntnis dieses Bezugs Tod – Gesang – Absurd die legendären Zeilen des Lebenswerks nicht eine zusätzliche Bedeutung erhalten? »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt«, »Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob – die unerhörte Mitte« (*Archaischer Torso Apollos*, (2/557), *Die Sonette an Orpheus*, II/28).

9 Brief vom 17.11.1912, in: RMR / Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich 1951, S. 236.

»entschlossen« im Sinne von »dezidiert« und »offen«, oder »verraten« im Sinn von »betrogen« und »falsch geraten«). In diesem doppelten Sinn von »auf etwas verzichten« und »etwas verzichten« hat er das Wort bereits viel früher für sich entdeckt und es, neben unwichtigen Anwendungen, zweimal an sehr wichtigen Stellen angewendet: »[B]einah begreifend, nah am Einverstehen / und doch verzichtend: denn es wäre nicht«, so lautet die Formel im Gedicht *Der Hund* (2/641) im Doppelband *Neue Gedichte* für ein Sein, das sich zum Nicht-Sein *hinhält*; »daß du im Sehendwerden den Verzicht / erkannt hast«, so lautet die Formel für das »Schicksal« des Dichters, der in dem gebrochenen »Weltall« der *rettenden* Schöpfung der »Worte« nicht mehr vertraute und sich in die *Selbsterstörung* flüchtete (*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, 2/662).<sup>10</sup>

In seinen späteren Verwendungen, die die überwiegende Mehrheit der insgesamt 43 Konkordanzstellen ausmachen (die Derivate mitgerechnet),<sup>11</sup> hat Rilke die Zweideutigkeit des Worts in eine andere Dimension gestellt. Es fällt auf, dass es (mit der einzigen und eher uninteressanten Ausnahme eines Sonnett-Entwurfs, 3/467), in keinem zyklischen Gedicht vorkommt; zwischen den Zyklen und nach ihnen hingegen mit unverkennbarer Stetigkeit. Es genügt aber nicht festzustellen, dass es das privilegierte Wort der Krise war; vielmehr muss man wesentlicher und allgemeiner fassen: »Verzicht« ist »»das Wort«, das Rilkes metaphysisch-metasmiotisches Schöpfungsideal (un)bezeichnen sollte.

Die konsequente Reihe der Verwendungen fängt mit dem Einbruch der Krise an. Im Frühjahr 1913 zeichnet Rilke einen vierstrophigen Text für sich selbst auf, welcher mit diesem Wort anfängt: »Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen« (3/393) – und ganz der Erklärung des Verbs »verzichten« gewidmet ist. In der Erklärung mag es noch nicht seine aporienartige Bedeutung erhalten, es bezeichnet eine (allerdings auch nur beinahe reine) negative Ausgrenzung. Bemerkenswert bleibt dennoch, dass Rilke es in den zwei letzten (im Übrigen mit einem einmonatigen Abstand verfassten) Strophen textuell mit der Vorstellung einer musikalisch bestimmten Welt zwischen dem »Herzen« und »Gott«, anders zwischen der »Orgel« und dem »Engel« verbunden hat – und letzten Endes mit der Entstehung der Musik-Welt selbst aus der »Leere«, aus der *Höhle* und aus der »Fuge«. In seiner weiteren Verwendung, welches eigene Gewicht die einzelnen Stellen oder das ganze Gedicht auch haben mögen, sollte das Wort immer jene sehr eigene Bedeutung (un)bezeichnen, die Rilke ihm zugemessen hat: die (Selbst-)Schöpfung wie die (Selbst-)Vernichtung, die (Selbst-)Vernichtung wie die (Selbst-)Schöpfung in Einem.

Die nächste, bereits sehr wichtige Verwendung findet sich im Gedicht *Zu der Zeichnung John Keats im Tode darstellend* (3/409) vom Anfang des Jahres 1914. Sie

<sup>10</sup> Die Zeile ist ein beinahe wortgetreues Zitat aus dem Gedicht von Kalckreuth selbst. Dieser hatte ein vierstrophiges Gedicht *Der Kreislauf der erblichenen Stunden* geschrieben, am Abschluss jeder Strophe steht der Refrain: »Denn sehend werden heißt verzichten.« Wolf Graf von Kalkreuth: *Gedichte*, Leipzig 1908, 12. Dies schmälert keineswegs die Wichtigkeit der zentralen Kategorie in Rilkes Werk, eher kommt sie noch deutlicher zum Vorschein.

<sup>11</sup> Ulrich K. Goldsmith u. a. (Hg.): *RMR. A verse concordance to his complete lyrical poetry*. Leeds 1980.

könnte unter Rückverweis auf eine frühere Verwendung und mit dem Ansatz einer (anti)thetischen *Ars poetica* verfasst worden sein. Das bereits erwähnte, frühere *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* ist als (teilweise expressionistisch wirkende) Klage über den Dichter entstanden, der sein »Schicksal« aus »Worten« und damit auch das Schicksal des »Weltalls« durch den brutalen »Verzicht« früh »zerstört« hat. Im späteren Gedicht hat Rilke mit Keats nun jenen Dichter zum Thema gewählt, dem ebenfalls ein früher Tod zuteil wurde, der aber, im Gegensatz irgendeiner brutalen (Selbst-)Zerstörung immer als einer der sphärischsten Dichter wahrgenommen wurde. In der Tat wird bei Rilke diese meditative Heraufbeschwörung in einer abstrakten und sphärischen Tonlage und in einem gleichsam klassizistischen Gleichmaß vollzogen. Die Heraufbeschwörung gilt eigentlich nicht der Dichter-Gestalt selbst, sondern einer »Zeichnung«, die sein »Gesicht« zwischen Lebens-Licht und Todes-»Schatten« noch »scheinend« (mitzuverstehen ist vielleicht: hinscheidend) *darstellt*, wobei dieses Gesicht bildlich wie begrifflich sinnwidrige Vorstellungen hervorruft, der »reine Stern« soll, in umgekehrter Logik, die »Nacht« erschaffen und das Dasein soll, in paradoxaler Logik, deshalb nicht sein, »da es wurde«. Nach dieser selbstwiderspüchlichen, spekulativen Darstellung folgt die Zeile: »Oh langer Weg zum schuldlosen Verzicht«. Die Zeile und in ihr das all(un)bezeichnende Pointe-Wort soll die meditative Heraufbeschwörung des Schicksals des Dichters auf klassizistische Art, aber in einem anticlassizistischen Sinn resümieren: Durch seinen frühen Tod vollendete der Dichter das sphärische Werk, »Verzicht« bezeichnet seinen allerletzten, vollkommenen Schöpfungsakt, den er immer angestrebt hat. Zeitlich in relativer Nähe zu dieser Zeile und im selben *unverständlich* – der Ausdruck ist in die Keats-Meditation eingewoben – Sinn hat Rilke dann das Wort in einem anderen Zusammenhang verwendet. »Lass mich nicht an deinen Lippen trinken, / denn an Munden trank ich mir Verzicht« (*Lass mich nicht*) (3/219), so lautet in einem Gelegenheitsgedicht die (allerdings manieristisch verschrobene) Formel für die Befriedigung und das Nachlassen des Begehrens am Höhepunkt des Liebesaktes. »Und dein Besitz ward sichtbar am Verzicht« (*Vor Weihnachten* 1914, 3/98), so lautet die Formel für die Wahrnehmung, besser: für die »nicht Bewältigung« einer »Welt« oder des »weltliche[n] Gedränge[s]« (sc. des Krieges), die gerade nichts weiter ist, als dass sie »sich entweicht«, als dass sie »unföhlbar« ist, als dass der sich selbst ansprechende Dichter sie bis in ihre »Schmerzen« nicht *kennt*.

Einige Monate später entsteht eine der größten Kompositionen des Lebenswerks, das Gedicht *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108). Der Ausdruck »Verzicht« steht hier nicht im Text. Rilke hat in dem Gedicht aber sein doppeldeutiges Prinzip mit *apokalyptischer* Konsequenz zur Geltung gebracht. Inmitten des Weltkriegs kehrt er zu der doppelschichtigen Vorlage der *Offenbarung des Johannes* bzw. zu Dürers Zeichnungen zurück, auf die der Untertitel hinweist, während das zugrundeliegende Bild mit dem schreibenden Apostel in Wahrheit auf Hans Memling zurückgeht und der Text selbst Clara Rilke gewidmet ist.<sup>12</sup> Durch alle

<sup>12</sup> Die Hinweise auf Dürer und Clara Rilke stehen explizit im Text, für weitere Details siehe den Brief vom 14. 10. 1915, in: RMR: *Briefwechsel mit Katharina Kippenberg*, S. 151, S. 647.

Vermittlungen soll auch dieses Gedicht nach Gottes Diktat *geschrieben* werden, wie es, nach dem Anfang der wilden Visionen mit den fliegenden Löwen und den Bäumen des Schreckens, ausdrücklich im Text gesagt und thematisiert wird:

Und sollst schreiben, ohne hinzusehn;  
denn auch dies ist von Nöten: Schreibe!  
leg die Rechte rechts und links auf den  
Stein die Linke: daß ich beide treibe.

Ebenso wie die Visionen vom Ende der Welt in den früheren Strophen wird das Bild jenseits aller menschlichen Sinneserfahrung («ohne hinzusehn») vorgestellt, der menschliche Akt des Schreibens und der göttliche Akt des Urteilens erscheinen als ein und derselbe universale Akt. In dieser Einheit stellt der Text eine neue Paraphrase über den Gott des Jüngsten Gerichts in seinem doppelt-einen Sinn dar, den Gott des apokalyptischen Urteils und den der apokalyptischen Schrift. In der Fortsetzung hingegen wendet Rilke den tradierten Sinn seiner Gottesgestalt zum Ungewissen. Mit jeder Zeile, in der er weiterspricht bzw. die er schreiben lässt, behauptet Gott seine zunehmende Entfernung von der eigenen Schöpfungswelt («Und so bin ich niemals im Geschaffnen»), er entäußert sich auch aller sakrosankten Zeichen seiner Erscheinung («meine Rüstung: alles [...] / abtun»), um in ein vollkommenes Mysterium verhüllt zu sein oder eben *enthüllt* »ganz [zu] geschehn«:

[...] Doch jetzt  
siehe die Bedeutung meiner Trachten.

Da Wir uns so große Kleider machten,  
kommt das Unbekleidetsein zuletzt.

-----  
-----

Der Befehl stellt primär eine spekulative Katachrese dar, sollten doch in seinem Sinn die *entzogenen* («meiner Rechten Strom entzieh») Zeichen des unsichtbaren Gottes, d.h. das reine Nichts, *gesehen* werden. Es wird ihm doch Folge geleistet und in der Koda »die Bedeutung« der Entäußerungskonstellation beschrieben. Sie wird durch einen Wortbezug außerhalb allen gewöhnlichen sprachlichen Sinnes vermittelt (Unbekleidetsein / Enthüllung / Apokalypse); und es soll in ihr nicht mehr der Gott des ewiggültigen Urteils in diesem, in seinem Universum erscheinen, sondern der Gott des Negativ-Ungewissen, außerhalb jeglichen Universums, auch des sprachlichen, stehend. In der Umkehrung der biblischen Teleologie, die in der *Offenbarung des Johannes* ewiggültig besiegelt ist, ist in dem Text eine *apocalypsis poetica* gesehen und beschrieben und letztendlich gerade nicht gesehen und nicht beschrieben. Das Gedicht endet mit der Verwirklichung des Nichts schlechthin:

Den kunsthistorischen Bezugsort des Gedichts hat August Stahl nachgewiesen (*Rilke-Kommentar*, Bd. 1: *Zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 285).

Ungeschriebene, außerschriftliche Nicht-Buchstaben, die Verzicht-Zeichen katexochén *verzichten* auf das entblößte außerbiblische Sein und Nichts-Sein Gottes, bzw. ungeschriebene, absolute außerschriftliche Zeichen *ver-zichten* das entblößte außerbiblische Sein und Nichts-Sein Gottes.

Nach manchen verstreuten Beispielen bieten sich aus den letzten Jahren einige, wieder merklich gruppierte Stellen für die Verwendung des Wortes »Verzicht« an. In diesen Jahren wird Rilkes lyrische Sprache durch das Ideal der reduktiven Ausdrucksformeln geprägt, so im Hai-Ku der Grabschrift »Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern« (3/185) und als zweizeilig geometrisches Kosmos-Gesetz im Gedicht *Geschrieben für Karl Grafen Lankoroniski* (3/276): »so ist der Welt ein neues Maß gegeben / mit diesem rechten Winkel ihres Knie's!« In solch reduktiver Sprache hat er die Aporien-Bedeutung seines Wortes immer wieder hervorgehoben und es damit zu dem allereigensten und allerradikalsten Ideal (»du, du letzter«, so heißt es im letzten Gedicht, 3/511) geführt.

Zu Beginn des Jahres 1924 verfasst Rilke dann ein regelrecht programmatisches Gedicht für seine poetische Schöpfung in »Verzicht«. Das Gedicht *Spaziergang* (3/161) legt mit seinem Titel die Beschreibung eines Naturerlebnisses nahe; demgegenüber soll in ihm, mit den eigenen, metasemiotischen Termini des Textes gesprochen, der *volle Wider-Schein* irgendeines beschreibbaren Erlebnisses *Wider-Schein gezeichnet* werden. Zur Erinnerung: Bekanntlich haben schon Schiller und Hölderlin Gedichte mit dieser Überschrift verfasst, Gedichte, die beide in ihrer Inspiration jeglichem Primär-Naturhaften fern sind. Das erste ist ein philosophisches Lehrgedicht über das »[g]leiche« »Gegsetz«, das der Dichter bei seiner Wanderung durch die Landschaften der göttlichen Natur wie auch der menschlichen Geschichte *empfängt*, das zweite ein metaphysisches Stimmungsbild von der Erfahrung der »Gottheit« in einer Landschaft.<sup>13</sup> Der Text von Rilkes Gedicht täuscht einen erlebnisartigen bzw. beschreibenden Ansatz gar nicht vor, den die beiden großen Vorgänger doch bewahren. Schon der Eingangssatz, mit dem das dichterische Ich linear oder iterativ »[s]einen Blick am Hügel« zu beschreiben hätte, wird auf überaus unerwartete Art durch mehrfache Einschübe und Brüche in der Syntax geführt, womit das dichterische Ich keineswegs die Landschaft, sondern von Beginn an Avisuelles und eigentlich Unmögliches, einen »Blick«, der dieser ganzen Landschaft mit ihren »Hügel[n]«, ihrer *Sonne* und ihren »Wege[n]« folgt, mehr noch, einen »Blick«, der sich selbst *vorangeht*. In der Folge wird nicht einmal der Vorwand eines irgendwie unmittelbar-realen Naturerlebnisses angedeutet, vielmehr wird die Blick-Konstellation des Anfangs weiter ausgelegt; auch die noch körperlich anmutenden Objekte verschwinden aus dem Text, ihnen folgen rein abstrakte Substantive: »Erscheinung«, »Ferne« und dann »Zeichen«. Das Prinzip der Auslegung ist spekulativ formiert: Der vorangegangene eigene Blick des Dichters erweist sich als Blick der Natur, in diesem Blick wendet sich die Natur dem Dichter zu, der die Natur und damit sich selbst durch diese Art Gegenblick bzw. »Gegenwind« wahrnimmt. Wenn die beiden

13 Friedrich Schiller: »Der Spaziergang«. In: Ders.: *Gedichte*. Stuttgart 1982, S. 170; Friedrich Hölderlin: »Der Spaziergang«. In: Ders.: *Gedichte*. Frankfurt a.M. 1984, S. 270.



(Blick-)Wesen, die Natur und der Dichter, irgendwie gemeinsam in eine metaphorische (Nicht-)»Erscheinung« gebracht werden, dann als Ver(un)körperungen der Konstellation von dem *wehenden* »Zeichen« und von dem »Gegenwind«-Zeichen, von »Zeichen« und *Ver-Zeichen*. Mensch und Natur schöpfen sich gegenseitig und konstruieren sich, sie *wehen* sich stets wieder in eine gemeinsame Konstellation (so, im Akkusativ gedacht) ihres gegenseitig wandelnd-gewandelten Daseins. »Das wir, kaum es ahnend, sind«: das existentielle Verb steht getrennt als Pointe der bildlichen, besser: nicht-mehr bildlichen Demonstration. *Unfassbar* wie auch *voll*, mit Rilkes einmalig gültigem Adjektiv gesagt: »vorbildlos«<sup>14</sup> ist diese Landschaft als kosmischer Zeit-Raum dieser außernatürlichen und auch außersinnlichen Schöpfungskonstellation, die Rilke ausdrücklich als paradoxale, stets sich selbst vorangehende und stets weiter bestehende Zeichen-Konstellation errichtet und bestimmt. Er hat im Gedicht »aus der Ferne« kein Naturerlebnis und auch keine Landschaftsbeschreibung verfasst, sondern eine parabolische Emblem-Konstellation für das gegenseitige und letztlich ein und dasselbe semiotische Dasein des Menschen und der Natur konstruiert. In der Tat, nach dem »kaum« vorstellbaren bildlichen Teil, hat er in seiner Zusammenfassung bzw. als Inschrift seines parabolischen Emblems das Gesetz für die selbstwidersprüchliche, *verzichtete* Bestimmung des Zeichen-Daseins gefasst:

ein Zeichen weht, erwidern dem unserm Zeichen ...  
Wir aber spüren nur den Gegenwind.

Dasein im Zeichen vs. im Widerzeichen oder Gegenzeichen, oder im *Ver-Zeichen*: bei seinem *Spaziergang* ist Rilke zum besonders wichtigen Thema seiner Schöpfung zurückgekommen. Es folgten auch bald wieder abgeschlossene oder fragmentarische Texte, in denen er diese selbstwidersprüchliche Schöpfung von Zeichen und Widerzeichen, wie auch sein eigenes schöpferisches Dasein in Zeichen und Widerzeichen immer wieder durch das selbstwidersprüchliche Wort »Verzicht« bedichtete. Dieses Wort sollte das Zeichen und Widerzeichen in Einem *bedeuten*, in Einem *sein*.

»[I]n dein Verzichten wird er wirklich Baum«: die Zeile des Gedichts *Durch den sich Vögel werfen* (3/167), ein paar Monate später verfasst, schließt eine Meditation über den schöpferischen Prozeß und hier eigens über die schöpferische »Verhaltung« (zu verstehen ist: ›Verhaltung‹ und ›Ver-haltung‹), über »Raum«, »Gestalt« (dann noch präziser: »Eingestaltung«), »Dinge«, »Dasein« ab. Sie mag mit ihrer seltsamen Grammatik als Rilkes endgültige Antwort gelten für das eine Problem, für die eine Herausforderung des ganzen Werks, gemeint ist: wie aus dem inneren Wort-Wesen (»in dir west«, so heißt es im Text) die einzige *Wirklichkeit* ihre Schöpfung erlangen kann. Die Antwort besteht aus einem einzigen allbestimmenden »Wort«, das nur in einer spekulativen Katachrese bzw. in einer Aporien-Formel erfasst werden kann: durch das (im Akkusativ!) stete und unerreichbare »Verzichten« in jeglicher (z.B. »Baum(-)Schöpfung wie durch das stete und unerreichbare »Verzichten« auf jegliche Schöpfung.

<sup>14</sup> Brief vom 8.9.1916 an Elisabeth Jacobi, in: RMR: *Briefe* 2, S. 523.

Die weiteren Formeln sind alle in diesem Sprachideal der reduktiven Ausdrucksformel zustande gekommen. Einen Monat nach dem vorher angeführten Gedicht hat Rilke in einem Entwurf-Text die Bestimmung geschrieben: »Atmen [...] Wechsel von Zauber und Verzicht« (*Ist es nicht wie Atmen* (3/490)). Sie wirkt zunächst wie eine vergeistigte und diesmal klassizistisch klare Version der oben angeführten Bestimmung des Liebesaktes im früheren Gedicht (*Vor Weihnachten 1914*) (3/98). Sie erlaubt aber auch eine andere, rein poetische Erläuterung: sofern sich das inspirierte Dasein in der Metonymie des *Atmens* (spiritus!) emblematisieren lässt, soll es sich in der unendlich wiederholten Zweiheit von dem Ansatz zur triumphierenden Schöpfung und von dem Ansatz zur anders triumphierenden Nicht-Schöpfung bestimmen lassen; und in dieser Erläuterung wirkt der klassizistische Aspekt des Textes wieder kontrastilistisch, wird doch in ihm eine Formel gefasst, die fern jeglichen klassizistischen Ideals ist.

In den letzten Monaten seines Lebenswerks hat Rilke für sein Wort noch zwei besonders bemerkenswerte Bestimmungen gefasst. Die erste steht in der einzigen großen Komposition dieser Jahre, in der *Elegie an Marina Zwetajewa-Efron* (3/271). Das Gedicht ist in einem kurzfristigen Aufflammen seiner Inspiration als Nachtrag zum elegischen Zyklus und als Abweichung von ihm entstanden. Die Komposition der einzelnen zehn Elegien wie auch ihrer Gesamtheit ist überall durch das Ideal des Engel-Wesens bzw. der engelischen Ausrichtung in der Schöpfungswelt bestimmt. Die nachgetragene Elegie hingegen hat Rilke jenseits des gleich in der ersten Zeile verkündeten *Verlustes* dieses Ideals komponiert: »O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne!« Indessen verkündet sich weder im Bild noch in der Tonart dieser Zeile eine negative Vorstellung, vielmehr soll sie ekstatisch wirken, ganz im ekstatischen, das heißt in jenem außerhalb jedwedes gewöhnlichen und antinomischen Sinn, den Rilke dem Substantiv, wieder aufgrund einer Paronomasie, auferlegt. Es sei daran erinnert, dass selbst in meiner kurzen Darstellung bereits zwei besonders wichtige Gedichte angeführt worden sind, in die Rilke das Wort in der jeweiligen Paronomase-Gestalt hineingeschrieben hat. Das erste ist das gleichwie als Enigma komponierte Grabschrift-Gedicht (3/185). Hier steht es morphologisch-semantisch gesehen in seiner positiven Gestalt: »Lust« – wobei es nicht eindeutig Positives bezeichnet, sondern die (Selbst-)Schöpfung wie die (Selbst-)Vernichtung des poetischen Daseins in Einem. Das zweite ist das nur ein paar Wochen später entstandene Gedicht *Gong* (3/186), das von Anfang an am Rande des Asemantischen verfasst ist. Hier steht es morphologisch gesehen in seiner negativen Gestalt: »Verlust« – wobei es nicht eindeutig Negatives bezeichnet, sondern den außerzeitlichen Stimmen- wie Geräuschkakt ebenso an der Entstehung wie am Zerfall des Universums. In der ersten Zeile der nachgetragenen *Elegie* ließ sich Rilke durch eine sinnlich-bildliche, allerdings kosmisch beschaffene Erfahrung inspirieren: im Dunkel der Nacht lassen uns die Linien der Sternschuppen das unbegrenzte Universum wahrnehmen, so wie sie in ein und demselben kurzfristigen Ereignis aufleuchten und erlöschen. Rilke stellt aber in seiner Bedichtung keine primäre Erfahrung dar, vielmehr erstellt er, ganz im Sinn seines Paronomasie-Substantivs, eine Welterschöpfungsformel: gerade der »Verlust« des stürzenden »Sprech-Stern[s]« (das Kompositum steht in einem Entwurf vom Anfang desselben Jahres, 3/508) bezeichnet die Worte der Schöp-



fung, die in einer unüberhörbaren »Lust« ins All hineingeschrien werden, auch noch allgemeiner: gerade der »Verlust« der stürzenden Sterne bezeichnet das All in der ganzen kosmischen »Lust« seines Wort-Daseins. Im Text wird dann dieses »heilige«, einzige wie allzählige »Ganze« *gezeichnet* (»Zeichengeber, sonst nichts«), das »All« der ebenso aleatorischen wie wesentlichen Einheit aller Ausrichtungen, Bereiche, Formen und alles Daseienden. Die kosmische Ideal-Vorstellung ist über alle Maßen ekstatisch, allerdings auch, wie jedes authentische kosmische Ideal, in seiner Art unzeichenbar, unvorstellbar, unbegreiflich. Kaum vier Zeilen nach dem Anfang folgt auch, wie zwingend folgen musste, das kardinale Wort von Rilkes später Schöpfung: »Jeder verzichtende Sturz stürzt in den Ursprung und heilt«: je deutlicher die schöne Pentameter-Definition wirkt, desto mehr *verschiebt* sie sich selbst ins Unfestsetzbare – Rilkes »Verzicht«-Wort soll nichts Minderes als der Schöpfung des Kosmos in ihrer ganzen Aporien-Bedeutung *Zeichen geben*.

Die zweite Bestimmung ist ein anscheinend tradiert gestellter, gleichwohl unbegreiflicher Chiasmus im Gedicht *Wenn das Lesen* (3/278). Es sollte in ihm eine überaus spekulative Konstellation, das »Begegnen [...] mit dieses Geistes Geist« vergegenwärtigt werden – und in der Tat stellt Rilke als Abschluss der achtzeiligen Demonstration eine, zur Unabänderlichkeit radikalisierte, absolut-(a)geometrische Formel für das zentrale »Wort« seines damaligen poetischen Denkens: »Unwirklicher Besitz und wirklicher Verzicht.«

Dann *kam* ihm, ein paar Tage vor seinem Tod, die Inspiration zu dem letzten Gedicht: *Komm du, du letzter* (3/511). Der Text besteht aus zwei Teilen. Der erste ist dichterisch durchkomponiert, er wird durch freie Rhythmen und teils auch durch wechselnde Reimmodelle angeordnet; und er wird in einem konsequenten, allerdings auch sonderbaren Anrede-Diskurs geführt. Diese Anrede ist weder eindeutig an das eigene Ich, noch eindeutig an ein fremdes Du gerichtet, sondern an ein angeeignetes »du« oder »es« bzw. an ein »unkennlich« gewordenes »ich« – die aber (das »ich« und das »du« bzw. das »es«) letzten Endes als das Eine *erkennt* werden sollen (»den ich anerkenne« bzw. »Niemand der mich kennt«). Sie erscheinen als ein und dieselbe Flamme bzw. sie sind ein und dieselbe Flamme – mitzuverstehen ist gleich: sie erscheinen, sie sind zu brennen, zu verschwinden; und sie gelangen in den Diskurs durch ein und denselben Akt der *Zustimmung* – mitzuverstehen ist gleich, wie dies auch geschrieben steht: durch ein und denselben Akt des *Schweigens*. Der Verlauf des Textes mag auch noch gebrochener oder willkürlicher wirken als in ähnlichen Meditationen über das verdoppelte, eigene und uneigene Leben, hier: »Leben, Leben«; umso schärfer und auch *schmerzlicher* wirkt die ungemaine Kohärenz in seinem bildlichen wie auch in seinem begrifflichen Feld, etwa zwischen »Holz«, »Scheiterhaufen« und »Lohe« oder zwischen »Geist«, »Grimmen«, »Herz« und »Zukunft«. Das einzige wirkliche Thema der scheinbar »wirren« Meditation ist die *zustimmende-schweigende* Selbstschöpfung wie Selbstvernichtung des Dichters auf dem letzten Höhepunkt, auf der »Lohe« seines Lebenswerks. Jede Vorstellung und jede Aussage ist ungemein zielbestrebt und kohärent, je mehr »wirr«, »ganz planlos« die einzelnen Vorstellungen an sich und deren Anschlüsse erscheinen, umso mehr prägen sie, beinahe zu sagen: umso mehr *brennen* sie ihre einzige Aporien-Bedeutung – immerhin reimt sich das Verb »brennt« mit dem Verb »kennt«.

Der dichterisch durchkomponierte erste Teil des allerletzten Textes ist unbedingt abgeschlossen, Rilke hat in ihm das eigenste Thema seiner letzten Periode, vielleicht auch des ganzen Lebenswerks, am »ganz[esten]« und am »rein[sten]«, was auch so viel heißt wie: am ehesten als unabgeschlossen bedichtet.

Am Ende dieses Teils stehen zwei bis zum Elliptischen hin negative Aussagen: »Draußensein«, »Niemand der mich kennt«. Danach folgt ein Strophenbruch und dann folgen, in Klammern gesetzt, vier Prosa-Zeilen. Rilke hat sie dennoch in einer äußerlichen Vers-Artikulation beschrieben, mehr aber nicht getan, nicht tun können, es stehen einzelne Substantive, Halb-Sätze und ganze Sätze unorganisch da, sei es als Aufzeichnungen zu einer späteren Bedichtung, sei es als Darstellung bzw. Nicht-Darstellung des Endes jeglicher Bedichtung, mit der Formel aus den *Sonetten an Orpheus* (II/11) gesagt, »als wäre[n]« sie »Zeichen« für die einzige noch zu *kommende* äußerste (Nicht-)Schöpfung.

Wie man sie auch immer deuten mag: als erstes in diesem vierzeiligen Teil steht das getrennt gesetzte Substantiv »Verzicht«, gewiss in Bezug auf die vorherige, un-gemein kühne Komposition der dichterischen Selbstschöpfung und dichterischen Selbstvernichtung in Einem und damit auch als Ankündigung des nun *kommenden* außerdichterischen Daseins; mit diesem Wort schließt Rilke seinen letzten poetischen Text ab.

Seine von sehr früh, von 1898 an bis zum Ende wieder und wieder bestätigte Suche nach dem metasemiotischen »Wort«, um eine der stärksten Aussagen wieder anzuführen: der im Jahr 1913 verfasste Brief, in dem er wie besessen von seinem Auftrag schrieb, große Kompositionen in Worten hervorzubringen, und es zugleich erwog, dass vielleicht ein kleine[s], unscheinbare[s]« Wort den »herrlichen« (wohl metaphysischen) »Sinn« (wohl metasemantisch) »hinüberkehren« sollte, regt eine noch viel weiter gefasste Verallgemeinerung an: Im Abschluss des dichterischen Lebenswerks mit der Reihe seiner bis zum Äußersten selbsterschöpfend-selbstvernichtenden Kompositionen, am Abschluss eines besessen komponierten dichterischen Daseins steht das einzig absolute ›Wort‹, welches zugleich auch das außerdichterische Dasein verzeichnet wie verzeichnet: »Verzicht«.