

Einleitung

a) Zur Beurteilung philosophischer Interpretationsperspektiven in der Rilke-Forschung

Wer sich heute dem Rilkeschen Oeuvre aus einer deklariert philosophisch-ästhetischen Perspektive zuzuwenden trachtet, sieht sich vor eine Art Legitimationsproblem gestellt, dessen Gründe Roland Perlwitz' Ansicht nach¹ in der Ungelöstheit vier paradigmatischer Probleme zu suchen sind. (1) An der ersten Stelle handelt es sich dabei um ein wissenschaftstheoretisches Problem, das vor allem die in der Arbeits- und Denkweise der Philosophie und der Dichtung anzutreffenden generischen Differenzen betrifft, welche in den philosophischen Interpretationsansätzen nicht klar genug auseinandergehalten werden. (2) Der zweite Kritikpunkt seiner Argumentation thematisiert jene Mängel der philosophischen Untersuchungen zu Rilke, die vor allem mit der nicht hinreichenden Klärung des Problems zusammenhängen, ob sich die Fragestellungen dieser Art auf die „Einflussbeziehungen mit Philosophen“ oder eben auf die „Parallelismen“ zwischen dem Dichter und dem jeweiligen Philosophen beziehen. (3) Von Perlwitz wird dann auch die oft anzutreffende Hochstilisierung Rilkes als Seins-Dichters hervorgehoben, die von ihm etwas pauschalisierend als die Last der Heideggerschen Philosophie überhaupt umschrieben wird, ohne auf die wichtige Tatsache hinzuweisen, dass die Autoren der von ihm gemeinten älteren, überwiegend ontologisierenden Studien (Kaufmann, Bollnow, Brecht) zur Zeit der Abfassung ihrer Arbeiten von Heideggers wichtigsten, kunstphilosophischen Texten, schon aus chronologischen Gründen nicht einmal Kenntnis haben konnten. (4) Perlwitz' letzte Anmerkung in Bezug auf das Desiderat der philosophischen Untersuchungen zu Rilke thematisiert jenes durch und durch pragmatische Problem, nach welchem die Untersuchungen zu Rilkes philosophischen Lektüren in der Forschung noch immer nicht zureichend koordiniert werden. Das von ihm angesprochene Problem der mangelnden Koordination sollte jedoch nicht einengend nur auf Rilkes eigene Philosophen-Lektüren bezogen werden, sondern auch auf die oftmals sehr divergierenden philosophischen Annäherungen an sein Werk.

Führt man sich die oben angeführten Einwände Perlwitz' vor Augen, kann eine sich philosophisch orientierende Untersuchung unmöglich der Reflektierung seiner

¹ Vgl. das von Ronald Perlwitz verfasste Philosophie-Kapitel des *Rilke-Handbuchs*, in: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, Sonderausgabe, 2013, S. 163. (Im Folgenden als RHb 2013 abgekürzt)

Behauptungen ausweichen; besonders dann nicht, wenn sich diese Untersuchung keiner der bekannten paradigmabildenden philosophischen Interpretationen zuordnen lässt, sondern, von diesen durch eine neue Perspektive distanziert, einer von ihnen abweichenden Argumentationslinie folgt. Um die ästhetisch-philosophische Perspektive meiner Untersuchung im Kontext der Forschung positionieren zu können, wird kurz unter Bezugnahme auf die Perlwitzschen Einwände zur diffusen Beschaffenheit der philosophischen Interpretationsansätze Stellung genommen. Es muss Roland Perlwitz darin in vollem Umfang zugestimmt werden, dass die eigentliche Erbsünde der philosophischen Interpretationsansätze auf die Thesen Fritz Kaufmanns zurückzuführen sind², der Rilke den Wunsch zuzusprechen schien, durch die potenzierte Reflexivität seiner Sprache eine sich der faktischen Welt abschottende absolute Dichtung kreieren zu wollen, wobei seinerseits das Wesen dieser Dichtung aber grundsätzlich undefiniert bleibt. Dass Kaufmann dem reflexiven Charakter der Rilkeschen Dichtung eine teils ontologische, teils metaphysische Erklärung zugrunde gelegt hat, ohne aber dessen fundamentaler poetisch-ästhetischer Funktion nachzugehen, oder diese mindestens zu bedenken, hat den Weg für zahlreiche seinsphilosophisch motivierte Interpretationen frei gemacht, die durch Martin Heideggers *Sein und Zeit* inspiriert in Rilke die poetische Entsprechung des Philosophen erblickt, und vor allem die *Duineser Elegien* als explizite Illustrationen zum Heideggerschen Gedankengut gelesen haben. Wie verfehlt aber diese Methode war, zeigte sich, als der Aufsatz *Wozu Dichter?* 1950 veröffentlicht wurde, denn durch diese Studie wurde klar, dass die früheren Interpretationsansätze, die sich auf Heidegger berufen haben, dem Rilke-Bild des Philosophen grundsätzlich zuwidergelaufen sind. Es sei deshalb festgehalten, dass die anstehende philosophisch-ästhetische Annäherung weder nach Parallelen zwischen Rilke und anderen Philosophen sucht, noch den Wunsch hegt, Einflussbeziehungen aufzudecken, sondern es geht ihr darum, Rilkes äußerst heterogene quasi-theoretische Gedanken über das Verhältnis von Kunst und Leben mit Hilfe der Begrifflichkeit der philosophischen Ästhetik zu fassen, und diese bei einem kunstphilosophisch inspirierten Interpretationsansatz der *Duineser Elegien* anzuwenden³. Im Anliegen der Arbeit, Rainer Maria Rilkes spätes

²Perlwitz 2013, in: RHb 2013, S. 155-156.

³ Hinsichtlich der kritischen Beurteilungen der philosophischen Annäherungsansätze ans Werk von Rilke sei auf Christoph Königs Buch „*O komm und geh*“. *Skeptische Lektüren der 'Sonette an Orpheus'* von Rilke hingewiesen, in dem der Autor den Dichter als einen Skeptiker auslegt, und dabei wichtige philosophische Lektüren aus der Rezeption kritisch-hermeneutisch untersucht. Er betrachtet die Gedichte als Subjekte, die es verdienen gemäß ihrer Eigenart ausgelegt zu werden. Er analysiert zu diesem Problem klassische Rilke-

Hauptwerk aus der Perspektive seines ästhetischen Nachdenkens zu hinterfragen und aufgrund der so gewonnenen Ergebnisse eine Lektüre der *Duineser Elegien* darzubieten, verbinden sich Fragestellungen, die, philologisch-literaturhistorisch und kunstphilosophisch gleichermaßen motiviert, den Zyklus als den Abdruck der Ästhetik um 1922 deuten, indem darin nach implizit gegebenen kunsttheoretischen und quasi-kunsttheoretischen Motiven suchend Rilkes Ideen zur Kunst zu rekonstruieren versuchen. Es wird von diesem Unterfangen erhofft, durch die Eruierung Rilkes unentfalteter ästhetischer Ideen nach 1910 auch die zentralen Probleme des *Elegien*-Zyklus in neues Licht stellen zu können.

Indem die doppelte Motiviertheit meiner Untersuchung zur Sprache kommt, wird zugleich der erste, von mir als wissenschaftstheoretisch umschriebene Kritikpunkt Perlwitz' mitreflektiert, nach welchem zwischen der Denkweise der Philosophie und der Dichtung nicht scharf genug differenziert wird. Dieser Einwand wird von ihm zwar nicht weiter präzisiert, man kann aber davon ausgehen, dass er dabei auf den deduktiven Charakter vieler Interpretationen hinweisen will, in denen dem poetischen Text eine ihm oft fremde philosophische Konstruktion aufzubürden versucht wird. Im Bewusstsein dieses berechtigten Einwands wird jetzt angestrebt, sowohl Rilkes ästhetische Schriften als auch die *Duineser Elegien* induktiv anzugehen, indem die ihrem Stil und Genre nach außerordentlich heterogenen ästhetischen und kunstphilosophischen Vorstellungen Rilkes begrifflich gefasst, und dadurch relevante Thesen bezüglich seiner späten ästhetischen Ideen aufgestellt werden sollen. Die philosophischen Theoreme der pragmatischen Ästhetik und deren Vorläufer werden im Sinne des Aristotelischen Organon als Werkzeuge des Nachdenkens angewendet, ohne sie in Rilkes Werk hineinzuprojizieren oder gar als Rilkes eigene Ideen verkaufen zu wollen. Die Rechtfertigung dieses Verfahrens findet man eigentlich bei Rilke selbst, der sich seiner Unaffinität gegenüber den Formen systematischen Denkens vollkommen bewusst war⁴, und trotzdem immer wieder auf genuin kunstphilosophische und ästhetische Fragen zu sprechen kann. Um über die Rilkesche Ästhetik Relevantes aussagen zu können, und damit nicht im Sinne der Mahnung Wittgensteins über etwas Unsystematisches und allzu

Lektüren (von Heidegger über Beda Allemann bis Wittgenstein), die dieser Eigenart oft nicht Rechnung tragen können.

⁴ „Ich bin ohne jegliche philosophische Vorbildung und Erfahrung, habe jede Philosophie, wo sie mir begegnete, wie eine Dichtung behandelt, mit zu viel ästhetischem Bedürfnis und zu wenig Fanatismus und Gewissenhaftigkeit.“ R. M. Rilke: *Brief an Alexander N. Benois*, in: ders.: *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. v. Horst Nalewski, Frankfurt/M. u. Leipzig: Insel, 1991, S. 89.

Rilkes Briefe werden auf Grundlage der von Horst Nalewski edierten zweibändigen Insel-Ausgabe zitiert (im Weiteren abgekürzt als= B I,II). Bei den Einzelausgaben werden die bibliographischen Daten einzeln angegeben.

Poetisches und Intuitives schweigen zu müssen, ist man auf ein Organon angewiesen, mit dessen Hilfe die begriffliche Fassbarkeit der unsystematischen, sehr heterogenen Überlegungen zum Wesen der Kunst bewerkstelligt werden wird. Aus diesem Grunde wird in den Kapiteln 1 und 2 versucht, aus paradigmatisch wichtigen Schriften über die Kunst solche Prinzipien und Grundelemente einer sich formenden Theorie herauszudestillieren, die den sich in den einzelnen Schaffensphasen⁵ stark modifizierenden ästhetischen Vorstellungen zugrunde gelegt werden können. Durch die Untersuchung ausgewählter Aufsätze werden in Anlehnung an die Begrifflichkeit der philosophischen Ästhetik die Praxisorientiertheit und die epistemische Folie der Subjekt-Objekt-Struktur als gemeinsame Nenner der Rilkeschen Ästhetik aufgezeigt. (1) Die Praxisorientiertheit wird in unserem Kontext vor allem als die Frage nach der Funktion und Aufgabe der Kunst („Auftrag“) innerhalb des menschlichen Weltverhältnisses thematisch gemacht, während (2) die epistemische Folie der Rilkeschen Kunsttheorie als die sich immer ändernde Subjekt-Objekt-Struktur dargestellt wird, welche als die eigentliche Grundstruktur des menschlichen Weltverhältnisses, als das Verhältnis des erkennenden Subjekts zum Objekt des Erkennens umschrieben wird. Die Relevanz dieser Untersuchungsperspektive zeigt sich besonders transparent, wenn man nach Rilkes Äußerungen zur Kunst in der späten und spätesten Schaffensphase fragt, in denen Schriften im Ästhetik-Genre kaum entstanden sind. Zunächst wird deshalb in den Schriften der frühen und mittleren Werkphasen nach explizit ästhetischen Ideen gesucht, um durch die Untersuchung nach deren Beschaffenheit und allmählicher Modifikationen im Rilkes Werk zu den unentfalteten ästhetischen Prinzipien des späten Hauptwerks vordringen zu können.

⁵ Bezuglich der Periodisierung der Werkphasen Rilkes stütze ich mich auf Manfred Engels Vorschlag, die folgenden vier Phasen des Rilkeschen Oeuvres zu unterscheiden: 1) das Frühwerk: bis zur Erscheinung der ersten Fassung von *Das Buch der Bilder* im Jahr 1902; 2) das mittlere Werk: bis zu den *Aufzeichnungen* (1910); 3) das späte Werk: bis zur Erscheinung der *Duineser Elegien* (1922); Späteste Gedichte: von den *Sonetten an Orpheus*. Vgl. Engel: Vier Werkphasen, in RHb 2013, S. 175-182.

b) Das Desiderat der Kohärenz in Rilkes Überlegungen zur Kunst

Wie in der Forschung schon so oft festgestellt worden ist⁶, war Rilke ein durch und durch untheoretischer Geist, bei dem es weitgehend unbegründet erscheinen mag, nach solchen genuin ästhetischen und kunsttheoretischen Schriften zu suchen⁷, in welchen theoretische Probleme argumentierend, mit transparent-wissenschaftlichem Begriffsapparat ausgearbeitet wären, mit deren Hilfe dann seinem poetischen und ästhetischen Nachdenken zu festen Konturen verholfen werden könnte. Noch schwieriger erweist sich dabei eine Ästhetik seines späten Oeuvres zu rekonstruieren, da die Texte dieses Genres in der Mehrzahl zwischen 1893 und 1904 entstanden sind. Das vorhandene Textkorpus zur Ästhetik beinhaltet ohnehin keine längeren Monografien oder umfassenden Studien, sondern nur kurze, oft als Briefe verfasste Fallstudien, die einerseits pragmatische Annäherungen an den Verlauf der Schaffensprozesse bei anderen Künstlern, Bildhauern und Malern darstellen, andererseits den Prozess der eigenen Schreibtätigkeit reflektieren. Mit Recht verwendet Manfred Koch für Rilkes Kunsttheorie die treffenden Oberbegriffe „Werkanalyse und Werkstattbericht“ und betont dabei, dass in diesen Aufsätzen „beiläufige Bemerkungen über bestimmte Kunstwerke in der Korrespondenz oder in Rezensionen oft gehaltvoller“ seien „als die offiziellen Verlautbarungen über Wesen und Bedeutung der Kunst in programmatischen Aufsätzen.“⁸ Beim Versuch, den den *Duineser Elegien* zugrunde liegenden ästhetischen Prinzipien näher zu kommen, stößt man also vor allem auf das

⁶ Rilke hat sich wegen der Mängel seiner wissenschaftlichen Bildung sein Leben lang als Autodidakt gefühlt. Er hat mehrmals ernsthaft überlegt, sein Studium wieder aufzunehmen, wobei sein Interesse immer wieder der Kunstgeschichte und der Philosophie galt. In der Perspektive der vorliegenden Arbeit ist seine Beachtung des Werkes Georg Simmels bedeutsam, dessen Name in seinen Briefen zwischen 1899 und 1925 immer wieder auftaucht. Charakteristisch erscheint mir, dass er von Georg Simmels Werken denen mit kunstphilosophischen und kunstsoziologischen Themen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Er mochte Simmels *Goethe*, er las 1915 seine *Michelangelo*-Studie, über welche er zehn Jahre davor schon mit dem Philosophen persönlich ein Gespräch führte. Vgl. Hans Egon Holthusen: *Rainer Maria Rilke. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlt, 362005, S. 20ff. und Ingeborg Schnack: Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt a.M.: Insel, 1990, S. 207-209; 214; 491.

⁷ Zum Problemkreis der Begründbarkeit der fehlenden Theorizität des Rilkeschen Denkens vgl. u. a. die beiden Nachworte Horst Nalewskis in: Rainer Maria Rilke: *Von Kunst-Dingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse*, hrsg. v. Horst Nalewski auf der Grundlage der v. Ernst Zinn besorgten sechsbändigen Gesamtausgabe 1955-1966, Leipzig / Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1983, S. 224-226, und Rainer Maria Rilke (hrsg. v. Horst Nalewski): *Von Kunst und Leben*, Frankfurt a.M.: Insel, 2001, S. 215-223; das Ästhetik-Kapitel 3.6 des *Rilke-Handbuchs*: Manfred Koch: *Schriften zu Kunst und Literatur*, in: RHb 2013, S.480-497; Helen Bridge: *Rilke and the visual arts*, in: Karen Leeder/Robert Vilain, (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge: University Press, 2010, S. 145-158.

⁸ Vgl. RHb 2013, 480ff.

objektive Hindernis, dass Rilkes künstlerisches Interesse nach 1910 fast ausschließlich der Praxis der Lyrik galt und er nach 1904 kaum theoretische Texte verfasst hat. In dieser ohnehin problematischen Grundsituation sieht sich der Rezipient besonders auf sich gestellt, wenn er die implizit gegebene poetisch-ästhetische Folie der *Duineser Elegien* explizit zu machen versucht, indem er deren kunsttheoretisch interpretierbare Komponenten geradewegs *aus* den zehn *Elegien*-Stücken herauszufiltern erhofft. Die eigentliche Herausforderung, der sich die vorliegende Untersuchung stellen muss, besteht deshalb einerseits im Aufzeigen einer mehr oder weniger kohärenten, wenn auch nicht umfassenden Konzeption Rilkes zu Fragen der Kunst, andererseits im Versuch trotz der stil- und genremäßigen Heterogenität der Überlegungen mindestens die Anwesenheit solcher fundamentalen Prinzipien zu entdecken, die dann im Ganzen des Oeuvres zu Geltung kommen werden.

Durch die Heranziehung des Vortrags über Maurice Maeterlinck⁹ aus dem Jahre 1902 lässt sich im Textkorpus der ästhetischen Schriften ein Aufsatz aufweisen, in welchem in Bezug auf den flämischen Autor die Problematik des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben in seltener Kohärenz und Transparenz reflektiert wird. Hier gelingt es Rilke sich über seine ästhetisch-philosophischen Ideen verhältnismäßig exakt zu äußern, indem er bezüglich der Funktion der Kunst und der Aufgabe und Möglichkeiten des Künstlers jene Ideen formuliert, die nicht nur zum Verständnis der ästhetischen Vorstellungen seiner früheren und mittleren Schaffensphasen beitragen, sondern in Keimform auch das künstlerische Credo seines späten und spätesten Oeuvres transparent antizipieren. In der Zielsetzung der anstehenden Darlegung der von Rilke profilierten Ideen Maeterlincks verbindet sich die Sichtbarmachung der Eckpunkte des ästhetischen Denkens Rilkes mit dem Hinweisen auf deren Weiterleben und Modifikationen im impliziten ästhetischen Konzept der *Duineser Elegien*. In Rilkes Maeterlinck-Lektüre lassen sich zwei solche Problemkreise ausmachen, welche jetzt als die Eckpunkte einer sich abzeichnenden Kunst-Vorstellung untersucht werden.

⁹ Rainer Maria Rilke: *Maurice Maeterlinck* in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Band 5, Frankfurt/M: Insel, 1987, S. 527-549. Rilkes dichterische Werke werden auf Grundlage der vom Rilke-Archiv herausgegebenen sechsbändigen Ausgabe zitiert (Im Weiteren abgekürzt als= SW)

Rilke hat sich mit dem Werk des belgischen Dichters außer des untersuchten Vortragstextes noch in zwei weiteren kurzen Schriften befasst. Die beiden kurzen früheren Texte, in denen er sich mit Maeterlincks Dramenkunst befasst, sind im November 1900 entstanden. Die frühere Tagebuchaufzeichnung heißt *Der Tod des Tintagiles*, während der zweite Text den Titel trägt: *Das Theater des Maeterlinck*.

Eckpunkt 1

Die Aufgabe der Kunst sei „nach dem Anschluss an die Wahrheit unseres Lebens zu suchen, die hinter allen Dingen wie eine große gemeinsame Mutter wohnt.“¹⁰

Zu allererst sei jene thesenartige Aussage des Aufsatzes hervorgehoben, nach welcher der Kunst eine Aufgabe zugesprochen werden kann, die – die zentralen Komponenten des ästhetisch-poetischen Konzepts der *Duineser Elegien* vorwegnehmend – darin bestehen soll, sich zur Welt durch die Kunst in Bezug zu setzen, indem die durch die tradierten Weltdeutungen verdeckten Bezüge des menschlichen Weltverhältnisses sichtbar gemacht werden, und ein neues – ästhetisches – Verhältnis zur Welt initiiert wird. Es stellt sich dabei natürlich die Frage, wie den flämischen Dichter deutende Rilke diesen Anschluss an die Wahrheit des Lebens zu realisieren glaubt. An einer früheren Stelle des Maeterlincks-Essays schreibt er, jeder große Dichter arbeite an *einem* großen Werk, das „[...] das einzige wirkliche Werk der Menschheit ist und das, um es kurz zu sagen, ‚Suchen nach Wahrheit‘ ist“¹¹. Wenn man den Sinn dieser Thesen zu erfassen sucht, muss der Akzent zunächst auf den Wahrheitsbegriff gelegt werden, indem man, auf Rilkes Formulierung achtend, die Wahrheit als die „Wahrheit unseres Lebens“ ins Auge fasst, und nicht mit der Wahrheit der „Weltweisheit“¹² (der Philosophie) verwechselt. Er behauptet, dass „ähnlich wie in den Tagen der griechischen Welt der Schönheitsbegriff mit dem Moralbegriff¹³ zusammenfiel, heute zwischen Schön und Wahr Annäherungen geschehen sind, die noch keine frühere Zeit zu verzeichnen hat.“¹⁴ Rilkes Beispiel zeugt von der Einsicht, dass die Kunst seiner Zeit, ähnlich dem griechischen Altertum, nicht als eine der Lebenspraxis fremde Entität behandelt werden soll, sondern eben als etwas, das eine Verbindung (Anschluss) zur Wahrheit des Lebens stiftet. Das moralisch Schöne als die Wahrheit des Lebens hängt in der Aristoteles-Argumentation mit der Wissensform der Phronesis zusammen, die nur dann erreicht wird, wenn der Mensch sein Leben lang gemäß der Vernunft handelt und ein redliches Leben führt. Der Kunst wird dabei die Rolle zuteil, dem Sich-Zurechtfinden des Menschen in seiner

¹⁰ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 531.

¹¹ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 530.

¹² Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 530.

¹³ Ob hinter Rilkes Behauptung konkrete Kenntnisse über die aristotelischen Wissensformen stecken oder eben sein enorm großes intuitives Potenzial, muss hier dahingestellt bleiben, aber er erfährt natürlich aufgrund seiner Maeterlinck-Lektüre, dass für Aristoteles die Kunst in einem lebenspraktischen Kontext thematisch wurde.

¹⁴ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 531.

eigenen Welt beizutragen¹⁵. Wenn Rilke den Moralbegriff des Altertums zum Wahrheitsbegriff des 20. Jahrhunderts in Parallele stellt und über die Annäherung der beiden an die Kunst redet, macht er damit deren lebenspraktische Motiviertheit thematisch und verortet sie zugleich in einem pragmatischen Kontext, indem über die Kunst aus der Perspektive ihrer Funktion und Aufgabe gesprochen wird.

An Maeterlincks Kunstauffassung mochte demnach für Rilke besonders dessen Überzeugung faszinierend erscheinen, der Kunst die Funktion des Bezugsstiftens zwischen Subjekt und Welt zusprechen zu können, indem das Subjekt statt seiner früheren transitiven Deuter-Position gegenüber der Welt ein neues, offenes Verhältnis zur ihr realisiert. Wird die Bezugsstiftung durch die Kunst zunächst als die Suche nach dem *Anschluss an die Wahrheit des Lebens* umschrieben, muss dieses Prinzip näher bestimmt werden. Worum geht es dem Dichter, wenn er über die Wahrheit des Lebens spricht? Was für implizite Distinktionen kommen dabei zum Ausdruck? Im Gegensatz zur das Leben transitiv beschreibenden statisch-formallogischen *Richtigkeit*, handelt es sich bei der „Wahrheit des Lebens“ um ein Geschehen, wobei von der Wahrheit nicht im Sinne einer mathematischen Formel, sondern im Sinne eines dynamischen Prozesses gesprochen wird, in dem das Subjekt herausgefordert ist, sich an diesen Prozess *anzuschließen*, um ihn mitzugestalten können. Die Art und Weise des Anschlussprozesses ist es, worauf es Rilke bei seinen ästhetischen Fragstellungen ankommt. Die Kunst sollte sich nicht „an die kleinen und unwichtigen Wirklichkeiten des Tages“ wenden, sondern „Anschluss an die Wahrheit unseres Lebens“ suchen. Die poetisch-ästhetische Idee der *Duineser Elegien*, sich dichterisch zur Welt in Bezug zu setzen und dadurch die transitive Außenposition des Deuters zu überwinden, ist also schon im Maeterlinck-Aufsatz in Keimform vorhanden. Der poetisch-ästhetische Anschluss an das sich dynamisch ändernde Subjekt-Welt-Bezugssystem wirft jedoch die pragmatische Frage auf, wie diese verbindungsstiftende Aufgabe bewältigt werden kann.

¹⁵ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers.v. Olof Gigon, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2000, 1097b–1098a.

Eckpunkt 2

Der Künstler bewältigt seine Aufgabe, wenn er „*das Dasein bis an die Grenzen dieser großen und unbeweglichen Wahrheit verfolgt*“¹⁶

Die Wahrheit des Lebens stellt etwas Großes, Unbekanntes¹⁷ dar, das sich den transitiven Deutungsversuchen immer wieder entzieht, und das vom Menschen eine grundsätzlich veränderte Einstellung, und letztendlich ein verändertes Weltverhältnis erfordert. Die Aufgabe der Kunst besteht demnach eben darin, den Menschen dadurch die Möglichkeit zum Anschluss an die Wahrheit des Lebens zu geben, dass ihn zu einem neuen Welt- und Selbstverhältnis herausfordert, indem sie ihn an die äußersten Grenzen der tradierten Deutungsschemen bewegt, wo diese ästhetisch-poetisch suspendiert werden. Maeterlinck sei, wie Rilke schreibt, der Dichter dieses Unbekannten, der „versucht, tastend und horchend, die Richtung einzuhalten, in welcher wir sie [die Wahrheit] vermuten“¹⁸. Die eigentliche Frage bezieht sich nun auf das Wie dieses Anschlussprozesses, darauf, wie durch das Kunstwerk bewerkstelligt werden kann, das frühere Subjekt-Welt-Verhältnis ästhetisch-poetisch zu erschüttern.

Die Bedeutung des Maeterlinck-Essays in Bezug auf Rilkes ästhetisches Denken wird dann besonders ersichtlich, wenn es nach den poetisch-ästhetischen Prinzipien der Realisierung des Anschlusses an die Wahrheit des Lebens untersucht wird. Die hier vorfindbaren Formulierungen nehmen schon jene Vorstellungen vorweg, die später auch die implizite Ästhetik der *Duineser Elegien* prägen werden. An der ersten Stelle soll aber auf Maeterlincks Vorbildcharakter bezüglich der Verwandlungs-Idee¹⁹ aufmerksam gemacht werden. Rilke resümiert Maeterlinck: „Dort, wo er“ (der Mensch als objektiv gegebenes, physikalisches Wesen) „aufzuhören scheint, fängt der Mensch wahrscheinlich an, wo sein sichtbares Leben zu Ende ist, dort beginnt das Leben seiner Seele, welches das einzige wirkliche Leben ist.“²⁰ Es ist unschwer zu erkennen, dass es sich hier um die ontologisierenden Wurzeln der Idee der transzentalpoetischen Einheitsstiftung zwischen

¹⁶ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 532.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 531.

¹⁹ Zur Genealogie des Verwandlungs-Begriffs in der *Elegien*-Forschung sei unter anderem auf folgende Studien hingewiesen: Klaus Mühl: „Verwandlung im Werk Rilkes. Studien zur inneren Genese der *Duineser Elegien*“, Nürnberg, 1981; Balasundaram Subramanian: Engel und Mensch. Studien zu Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*, Kathleen L. Komar: Transcending Angels. Rainer Maria Rilkes *Duino Elegies* London: Lincoln, 1987, Martyn Crucefix: Commentary to Rainer Maria Rilkes Duino Elegies, in: Rainer Maria Rilke: *Duino Elegies*, London: Enitharmon, 2006, S. 83-103.

²⁰ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 532.

Subjekt und Welt handelt, deren Grundstruktur später auf ontologischer, metaphysischer und poetischer Ebene gleichermaßen zur Geltung kommt, und als solche den epistemischen Kern der Verwandlungs-Idee bildet. Der Maeterlinck-Aufsatz liefert auch Formulierungen, die als Anhaltspunkte für die Probleme der Reziprozität des Subjekt-Welt-Verhältnisses dienen und dadurch das Theorem des Ganzsein-Könnens zu erhellen helfen. Dieser Tatsache muss deshalb besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, weil in der Idee des Ganzsein-Könnens der Sinn des – als die Aufgabe der Kunst aufgezeigten – Anschlusses an die Wahrheit des Lebens mitreflektiert wird. Der Dichter ist derjenige Mensch, der die „*Schönheiten und seine Schrecken [des Lebens] in gleichem Maße liebt*, und von seinen Wundern *erzählt* wie von Wirklichkeiten“²¹. Die zu erreichende transzentalpoetische Einheit vom Schönen und Schrecklichen, von der der Dichter erzählen muss, wird in den *Elegien* sogar zum Grundgesetz der Wahrheit des Lebens erhoben, für deren Realisierung die Dichtung und die Kunst überhaupt zu berufen sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch Rilkes Behauptung über das Grundgesetz der Maeterlinckschen Lebensauffassung, welches als „die Verinnerlichung, die Zusammenfassung aller Kräfte in unserer Seele, Erweiterung dieser Seele zu einer Welt, die mächtiger ist als jene unheilvolle Welt des Schicksals, die dem Menschen so lange drohend und feindlich gegenüberstand“²² umschrieben wird. Wenn die Dichtung den Anschluss an die Wahrheit des Lebens durch die Verinnerlichung realisiert, muss der Prozess der Durchführung dieser Verinnerlichung konkreter gefasst werden. Rilke erblickt Maeterlincks Bedeutung in dessen Verhältnis zum Medium der Schriftkunst, denn der flämische Dichter maß der Materie der Sprache ähnliche plastische Funktion zu wie den Werken der bildenden Kunst, und demzufolge forderte er eine ähnliche Annäherungsweise an sie. Nach Rilkes Interpretation liege der Inhalt eines Bildes nicht in seinem Thema, „sondern in etwas anderm, das an allen Stellen diesen Inhalt durchdringt, und durchleuchtet, über sich selbst hinaus erhebt und verklärt“²³. Der Akzent muss zum einen auf die Materie des Kunstwerks gelegt werden, zum anderen auf den Begegnungsprozess zwischen Rezipient und Kunstwerk. Das poetisch-ästhetische Zustandekommen des Anschlusses an die Wahrheit des Lebens wird als echtes *Ereignis* beschrieben, das dem Menschen Glück beschert: „Es ist gleichsam die Wärme, die bei der Arbeit entsteht, welche wir leisten, wenn wir ein Ereignis, das uns von außen anröhrt,

²¹ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 533. (Hervorhebungen von LM)

²² Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 539.

²³ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 534.

aufnehmen und zu unserem eigenen umgestalten.“²⁴ Das Gesagte resümierend kann noch festgestellt werden, dass die im ersten Eckpunkt dargelegte eigentliche Aufgabe der Kunst in der transzentalpoetischen Einheitsstiftung zwischen dem Subjekt und seiner Welt besteht, und als Kern des sog. ästhetischen Weltverhältnisses das poetisch-ästhetische Verwandlungs-Konzept der *Duineser Elegien* vorwegnimmt.

Durch die Heranziehung des Maeterlinck-Vortrags wurde versucht, trotz Rilkes bekannter Unaffinität gegenüber theoretischen Argumentationsstrukturen, in dem untersuchten Text solche ästhetischen Prinzipien zu ermitteln, die zwar nicht als Basis für eine kohärent-systematische Ästhetik fungieren könnten, aber beim Erfassen der intuitiv erbrachten Ideen Rilkes zum Verhältnis der Kunst und des Lebens doch als Stützpunkte dienen können. Von den nachfolgenden Ausführungen wird erhofft, zur Erforschung des Nachdenkens Rilkes über die epistemischen Möglichkeiten von Dichtung dadurch beitragen zu können, dass dem überwiegend ontologisierenden Verständnis der *Duineser Elegien* ein Interpretationsansatz beigesteuert wird, der dem Zyklus aus einer philosophisch-ästhetischen Perspektive Transparenz verschaffen kann.

²⁴ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 540.

1. Der Entwurf einer theoretischen Basis für die Systematisierung der Ästhetik Rilkes

1.1 Die Grundprämissen des Entwurfs „Kunst als menschliche Praxis“²⁵

Das erste, theoretische Kapitel der vorliegenden Arbeit geht von jenem Charakterzug der ästhetischen Schriften Rilkes aus, nach welchem diese vor allem als „Werkanalyse[n] und Werkstattbericht[e]“²⁶ zu lesen sind, und als solche eine offensichtlich pragmatistischche Einstellung ihres Verfassers zutage fördern. Um die Einstellung Rilkes zur Kunst näher begreifen zu können, soll zunächst ein begrifflicher Rahmen entworfen werden, innerhalb dessen seine theoretisch nur schwer einzuordnenden Überlegungen erfassbar werden. In dieser Hinsicht orientiert sich diese Arbeit vor allem an einem Theorem des an Georg W. Bertrams Forschung anknüpfbaren zeitgenössischen deutschen kunstphilosophischen Diskurses²⁷, der unter Anlehnung an die klassische deutsche kunstphilosophische Denktradition und Ästhetik eine pragmatistisch orientierte Denkrichtung darstellt. Im Zentrum dieses ästhetischen Diskurses steht der Gedanke, dass sich zwischen der Kunst und den anderen menschlichen Praktiken eine grundsätzliche Kontinuität behaupten lässt, wobei das eigentliche Potenzial der Kunst eben in der Bezugnahme auf diese Praktiken besteht.

Um die pragmatische Annäherung an die Kunst als an eine spezifisch reflexive Praxisform begreifen zu können, empfiehlt es sich zunächst den Bertramschen Terminus „reflexive Praxis“ näher zu betrachten, wobei zuallererst zwischen dem allgemeinen *epistemologischen* Begriff der Reflexionspraxis und dessen *epistemischen* Gebrauch eine klare Distinktion getroffen werden muss. Über die letztere – epistemische – Form des Gebrauchs lässt sich Transparenz verschaffen, wenn man sich auf den Sinn des *Episteme*-Begriffs von *Michel Foucault* besinnt, der unter diesem Begriff ein sog. historisches *Apriori*²⁸ verstand, das als die Basis der Wissensdiskurse und Lebenspraktiken im

²⁵ Die Basis der folgenden theoretischen Ausführungen bilden Georg W. Bertrams Forschungen zu den aktuellen Fragen der pragmatischen Ästhetik, deren Ergebnisse er nach der Vorstufe *Kunst. Eine Einführung* (2008), 2014 in seinem Buch *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik* publiziert hat. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.

²⁶ Vgl. RHb 2013, 480ff.

²⁷ Neben Georg W. Bertram seien an dieser Stelle noch Christoph Menke, Gernoth Böhme und Christian Kohlross als weitere bedeutende Vertreter der zeitgenössischen Diskussionen über die Fragen der pragmatisch bzw. anthropologisch argumentierenden Ästhetik angegeben.

²⁸ „Ich will damit ein *Apriori* bezeichnen, das nicht Gültigkeitsbedingung für Urteile, sondern Realitätsbedingung für Aussagen ist. Es handelt sich [...] darum, [...] die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, das Gesetz ihrer Koexistenz mit anderen, die spezifische Form ihrer Seinsweise und die Prinzipien freizulegen, nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden. Ein *Apriori* nicht von

pragmatischen Sinn einen fundamentalen kulturellen Code darstellt und als solcher die verschiedenen Lebenspraktiken wie auch Kunst, Religion und Wissenschaft strukturiert²⁹. Die epistemische Funktion der Dichtung als kulturellen Codes besteht demnach nicht darin, in Bezug auf menschliche Praktiken über Wahrheit oder Falschheit Entscheidungen treffen zu wollen oder gar zu können, sondern die *Praxis* der Entscheidungen, die an sich die menschliche Daseinspraxis ausmacht, *herauszufordern*. Bei dieser Frage ist deshalb zunächst eine dezidierte Bescheidenheit angesagt, um nicht einmal den Schein eines erkenntnistheoretischen Anspruchs zu erwecken, dem eine kunstphilosophische Verwendung des Terminus „Reflexion“ sowieso nur nachhinken könnte. Die reflexive Praxis wird hier nicht als Gegenstand und Problem der Erkenntnistheorie behandelt, sondern epistemisch, als eine Objektivationsform der Episteme, die die Strukturierung des menschlichen Weltverhältnisses beeinflusst. Dementsprechend soll festgesetzt werden, dass die attributive Verbindung *reflexive Praxis* zwar einen Prozess des Nachdenkens abbildet, wobei jedoch dieses Nachdenken weder propositionalistisch als eine *Begriffsbildungspraxis*, noch kognitivistisch als eine *theoretische Praxis* verstanden werden will.³⁰ Demgegenüber wird in dem jetzt thematisierten ästhetischen Diskurs die reflexive Praxis pragmatisch-anthropologisch unter der Gesamtheit historisch-kultureller Praktiken verortet, welche *nicht* autonom, voneinander abgekapselt³¹ existieren, sondern aufeinander bezogen, unter direkter und indirekter Bezugnahme aufeinander.

Die Fragestellungen des Bertramschen ästhetischen Diskurses beziehen sich auf den Prozess des Kunstgeschehens, das heißt: auf den Begegnungsprozess zwischen Subjekt und Kunstwerk, indem immer wieder dessen praktische Durchführung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird. In Kapitel 2 wird zu zeigen sein, dass Rilkes ästhetische Überlegungen immer wieder um diesen prozessualen Charakter des Kunstgeschehens kreisen, wenn auch der Akzent in den einzelnen Phasen immer auf einen anderen Aspekt

Wahrheiten, die niemals gesagt werden oder wirklich der Erfahrung gegeben werden könnten; sondern einer Geschichte, die gegeben ist, denn es ist die der wirklich gesagten Dinge.“ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 184f.

²⁹ „[Ich könnte] die Episteme [...] als strategisches Dispositiv definieren, das es erlaubt, unter allen möglichen Aussagen diejenigen herauszufiltern, die innerhalb, ich sage nicht: einer wissenschaftlichen Theorie, aber eines Feldes von Wissenschaftlichkeit akzeptabel sein können und von denen man wird sagen können: diese hier ist wahr oder falsch. Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.“ Vgl. Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve Verlag, 2008, S. 124.

³⁰ Vgl. Bertram 2014, S. 14-15.

³¹ Vgl. Bertram 2014, S. 18-20.

dieses Prozesses gelegt wird, mal auf das rezipierende Subjekt, mal auf das zu rezipierende Objekt, mal eben auf die Beschaffenheit ihres Verhältnisses als das In-Bezug-Setzten der beiden zueinander. In dieser Hinsicht erscheinen Bertrams Thesen in Bezug auf die gesuchten ästhetischen Prinzipien Rilkes besonders in den Punkten einleuchtend, in denen der Dichter als den durch die Dichtung zu bewältigenden Auftrag die *Verbindungsstiftung zwischen Subjekt und der Welt der Dinge* aufzeigt. Im untersuchten Maeterlinck-Aufsatz wurde als die Aufgabe der Kunst die Suche nach den Anschlussmöglichkeiten an die Wahrheit des Lebens definiert, worin wiederum die Überwindung der Zerrissenheit der Subjekt-Welt-Struktur mit Hilfe die Kunst angesprochen wurde. Bertram ist dabei der Ansicht, dass die Kunst, indem sie das Subjekt in den Prozess der Weltverstehens einbezieht, auch zur Selbstdefinition und Selbstwerdung desselben beiträgt. Deswegen dürfte sie nicht als isoliertes, vom Leben entferntes Phänomen angesehen werden, sondern sie müsse als Kern der menschlichen Lebenspraxis behandelt werden.³² Durch die Auseinandersetzung mit Kunstwerken entwickelt der Rezipierende ein neues Verhältnis zu sich selbst und dadurch auch zur Welt, was dann zur Bestimmung des Phänomens „Mensch“ beitragen kann. Wie in Teil 2 dargestellt werden wird, hat Rilke die epistemische Bedeutung der ästhetischen Auseinandersetzung mit den (Kunst)Dingen schon in seiner mittleren Schaffensphase *intuitiv* erahnt, indem er es am eindeutigsten im zweiten *Apollo-Sonett* zum Ausdruck bringt, als er die Begegnung mit der archaischen Statue als eine Grenzerfahrung schildert, durch die eine Veränderung im Leben des Subjekts in Gang gesetzt wird, was zu einem neuen Selbst- und Weltverhältnis (zu seiner Selbstwerdung) führen muss: der Betrachter der Statue *muss* sein Leben ändern. Die Konfrontation mit dem Kunstwerk bildet die paradigmatische Form des sog. *ästhetischen Weltverhältnisses* ab, welches, dem auf die Affirmation hin angelegten diskursiven Weltverhältnis entgegenlaufend, die alten Strukturen in Frage stellt: man muss seine bisherigen Einstellungen gegenüber der Welt infolge der Begegnung mit dem Werk ändern, was letzten Endes auch die Änderung seines eigenen Lebens implizieren muss. Die epistemische Rolle der Kunst besteht demnach nicht in den erkenntnistheoretischen Praktiken des Modells der Differenzierung zwischen Wahrheit und Falschheit, sondern vor allem in der Reflektierung bisher unkritisch akzeptierter, die Welt affirmierender Denk- und Weltverhältnisschemata. Um diese Eigenart der untersuchten kunstphilosophischen Perspektive nuancieren zu können, wird jetzt vorgeschlagen, auch einen neuen Terminus in

³² Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 532.

die Diskussion einzuführen³³, der helfen kann, das an sich etwas diffuse Bertramsche Theorem „Kunst als Reflexionspraxis“ weiter zu differenzieren und die Aufmerksamkeit auf die transzentalpragmatische Differentia specifica des ästhetischen Weltverhältnisses zu lenken. Der Begriff der *Diffirmation*³⁴ ist meine eigene heuristische Wortschöpfung im Sinne Hans Blumenbergs, die die Aufgabe erfüllt, die Andersartigkeit des ästhetischen Weltverständnisprozesses zu reflektieren, der im Gegensatz zum auf die Weltaffirmation hin angelegten diskursiven Verstehen unsere Vorverständnisse und Verstehensstrukturen zerrüttelt, die Gültigkeit der überlieferten Weltdeutungsschemata in Frage stellt oder sie sogar für ungültig erklärt.

1.2 Rilkes späte Ästhetik im Kontext der pragmatisch-kunstphilosophischen Argumentation

Es wurde zunächst versucht, durch die Eruierung Georg W. Bertrams Thesen über die Kunst als Lebenspraxis, Anhaltspunkte für eine Systematisierung der heterogenen Ideen Rilkes zu finden, wobei der Grund für die Heranziehung dieses zeitgenössischen Paradigmas in dessen pragmatistischen Orientierung liegt, die dem Kunstwerk eine ähnliche Funktion zuweist, wie es Rilke in dem analysierten Maeterlinck-Aufsatz getan hat. Die bereits um 1902 präsente Idee Rilkes, nach welcher der Dichtung die Rolle (*der Auftrag*) zugesprochen

³³ Ich berufe mich bei diesem Problem auf Hans Blumenbergs ironische Analyse der cartesischen Methode; er erwägt dabei die Möglichkeit der Vollendung einer wissenschaftlichen Terminologie, was eine Art Endzustand des philosophischen Denkens wäre, wo alles definiert werden und die philosophische Sprache „begrifflich“ im strengen Sinn sein könnte. In diesem Endzustand des Denkens wäre alles endgültig definiert, es gäbe nichts logisch Vorläufiges mehr. Die Terminologie wäre vollständig, ohne dass man auf eine *morale provisoire* angewiesen wäre. Mein Vorschlag versteht sich in dieser Hinsicht natürlich weitgehend provisorisch. Ich versuche durch die Aufnahme einer Prämissee einen *neuen* Terminus für jene Differenz zu schaffen, die zwischen dem ästhetischen und dem diskursiven Verstehensprozess ausgemacht werden kann. Vgl. zum Problem des Entstehens und der Vorläufigkeit der wissenschaftlichen Termini: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, S. 7-13.

³⁴ Die Bildung des Begriffs Diffirmation könnte in morphologischer Hinsicht am besten als Amalgamierung zweier Bestandteile aufgefasst werden, als deren Vorbild der Begriff Affirmation fungiert. Die Wurzel dieses Urbegriffs geht auf das lateinische Adjektiv *firmus*: fest, stark zurück, das seinerseits die Basis für die substantivische Form *affirmatio* lieferte. Das Wort an sich ist ein durch das Präfix 'af' abgeleitetes Derivat, bei dem die Vorsilbe die Bedeutungen 'heran', 'hinzu', 'dabei' trägt, und infolgedessen eine *verstärkende* Wirkung hat. Aus morphologischer Perspektive ist der Ausdruck durch den Austausch der Vorsilbe 'af' gegen die Vorsilbe 'di(f)' erstellt worden, um durch die Bedeutung des neuen Präfix: 'auseinander', 'un-', 'ganz', 'zer-' das Wort Affirmation in sein Gegenteil: *Infragestellung, Ungewissmach* zu wenden. Vgl. Raphael Kühner: *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Band 2: *Elementar-, Formen- und Wortlehre*, neubearbeitet v. Friedrich Holzweissig, Hannover: Hahnsche Buchhandlung, ²1912. Zu den Fragen der Morphologie des Ausdrucks vgl. besonders den Kapitel 6: *Von den inflexiblen Sprachteilen: Adverb, Präposition und Konjunktion* S. 921-941. Zur Angleichung von *dis*- zu *dif*: S. 936.

werden könne, den Menschen an die Wahrheit des Lebens anzuschließen³⁵ und dadurch der menschlichen Selbst- und Welterkenntnis beizutragen, erlebt in seiner späten Schaffensphase ihre weitere Präzisierung, als die Dichtung in einer, das bisherige Weltverhältnis nicht mehr unkritisch hinnehmenden, sondern in einer, dieses Verhältnis verwandeln wollenden Rolle auftritt, und den Rezipienten zu neuer Stellungnahme zur Welt und dadurch zu sich selbst herausfordert. Nimmt der Rezipient die Herausforderung an, und wagt sich im Sinne des zweiten Eckpunktes aus dem Maeterlinck-Aufsatz an die Grenze der Wahrheit des Lebens³⁶, vollzieht er den Prozess der ästhetischen Verwandlung, wobei eine neue transzentalpoetische Einheit zustande kommt. Um die Struktur und das Funktionieren dieses Prozesses zu erhellen, wird jetzt die Begrifflichkeit der pragmatischen Ästhetik zu Hilfe genommen.

1.2.1 Die begriffliche Erfassung des ästhetischen Weltverhältnisses

Wie es festgestellt wurde, kann die Kunst ihre spezifische Rolle als das diskursive Weltverhältnis diffirmierende *Kraft*³⁷ dadurch erfüllen, dass sie eine spezifisch reflexive Praxisform darstellt, indem sie den Menschen im Laufe der Begegnung mit dem Werk zur impliziten Stellungnahme zu sich und zur Welt herausfordert. Dass sich der Mensch zu sich Stellung nimmt, liegt in seiner existenzialen Konstitution begründet, darin, dass er sich und seine Welt in den verschiedenen Lebenspraktiken durchgängig reflektiert. Heidegger legt es als den unhintergehbaren Prozess des Welt- und Selbst-*Verstehens*³⁸ aus: „Das Verstehen ist das existenziale Sein des eigenen Seinkönnens des Daseins selbst (des Menschen, ML), so zwar, daß dieses Sein an ihm selbst das Woran des mit ihm selbst Seins erschließt.“³⁹ Hinter der Artikulierung dieser lebenspraktischen Eingebettetheit der Kunst steckt jedoch sowohl bei Bertram wie auch bei Christoph Menke ein Theorem Deweys, der als Vertreter der pragmatischen Ästhetik eine spezifische Kontinuität zwischen den Kunstwerken und den

³⁵ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 531.

³⁶ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 531.

³⁷ Ich halte diesbezüglich Christoph Menkes Idee, das von mir diffirmierend und herausfordernd Genannte an der Kunst, das mit dem Bekannten, Tradierten und Gewohnten bricht und dadurch den Rezipierenden zum In-Bezug-Setzen zum Kunstwerk bewegt, mit dem anthropologisierenden Begriff *Kraft* zu umschreiben, für besonders aufschlussreich. Die Kraft der Kunst bestehe eben darin, das Eingeübte ästhetisch zu überholen. Er schreibt: „Kein Werk kann gelingen, das nichts als Ausübung des Vermögens des Ichs ist, Wir zu sein“. „Ein Ich, das bloßes Wir sei, das bloß ein Allgemeines tue, vergegenständliche, was eingeübte Handlungen bezweckten, das schaffe eben keine Kunstwerke.“ Vgl. Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ³2014, S. 40.

³⁸ Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, ¹⁹2006, § 31-33.

³⁹ Vgl. Heidegger 2006, S. 144.

Alltagserfahrungen postuliert hat. Mit Bezugnahme auf die von ihm ausgearbeiteten philosophischen Prämissen des Postulats über Funktion und Aufgabe der Kunst kann das Wesen des ästhetischen Weltverhältnisses begreifbar gemacht werden. Die Relevanz seiner Thesen bezüglich unseres Kontextes wird nachvollziehbar, wenn seine Annahmen zur Gefährdetheit des Menschen der Neuzeit mit denen von Rilke verglichen werden. Die Thematisierung der unhinterfragten Gewohnheiten und leerer Weltdeutungsschemata, welche ihre Welt- und Selbstverständigungsfunktionen immer mehr einbüßen⁴⁰, und den Menschen das Gefühl des Nicht-zu-Hause-Seins in der Welt vermitteln, bilden die Ansatzpunkte seiner kunstphilosophischen Überlegungen, und führen zu seiner These, nach welcher die abgestumpften und unproduktiv gewordenen diskursiven Weltverhältnisstrukturen durch die ästhetische Intensivierung derselben überwunden werden könnten. Um Rilkes ästhetische Ideen seiner Spätzeit, in der der Kunst die Aufgabe der Realisierung eines neuen, ästhetischen Weltverhältnisses zuteil wird, verbegrifflichen zu können, soll jetzt das ästhetische Weltverhältnis zunächst aufgrund seiner epistemischen Beschaffenheit eruiert werden.

Deweys Ausführungen zum Wesen des ästhetischen Weltverhältnisses basieren auf zwei Grundideen, von denen uns die *erste* als spezifisches Problem der pragmatischen Philosophie nur am Rande interessieren soll. Sie besagt, dass das Kunstwerk ein Objekt darstellt, das in Bezug auf die erkennenden Subjekte die *Gemeinsamkeit* der Erfahrungen ermöglicht⁴¹, was bei den *nicht-ästhetischen* Erfahrungen nur begrenzt möglich ist. Das Kunstwerk – ein Paul Klee-Gemälde, ein Gedicht von Rilke – bietet ein *gemeinsames* Erfahrungsobjekt, das uns die Untersuchung des Erfahrungserwerbs ermöglicht, denn die Beschaffenheit des Erfahrungsprozesses wird dank dessen gemeinsamen Objekts leichter kommunizierbar. Im Kontext unserer Untersuchung spielt aber die andere Grundidee Deweys eine wesentlich größere Rolle, denn sie thematisiert das Subjekt-Objekt-Verhältnis des ästhetischen Erfahrungsprozesses, und hilft dadurch die epistemische Folie der Ästhetik Rilkes zu beleuchten.

⁴⁰ Vgl. zur Frage der Abstumpfung alltäglicher Verständnisstrukturen: Georg W. Bertram: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 194; Gunar Musik: *Pragmatische Ästhetik*, in: *Das Programm des Schönen. Ausgewählte Beiträge der Stuttgarter Schule zur Semiotik der Künste und der Medien*, hrsg. v. Michael Eckardt und Lorenz Engeil in Verbindung mit Elisabeth Walther, Stuttgart: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001, S.135.

⁴¹ Vgl. Musik 2001, S. 137.

1.2.2. Zur Strukturierung der Subjekt-Objekt-Beziehung im ästhetischen Weltverhältnis

Das Wesen jeglicher Erfahrung besteht in einem Interaktionsprozess zwischen einem Subjekt und einem Erfahrungsobjekt, wobei jedoch im Falle der ästhetischen Erfahrung die übliche Trennung zwischen dem Erkennsubjekt und Erkennobjekt nicht notwendig ist, denn diese erscheint hier in einem Relationsverhältnis aufgehoben⁴². Wenn die Kunstwerke *gemeinsame* Objekte der Erfahrung darstellen, vermögen sich die einzelnen Subjekte zu ihnen in Bezug zu setzen, wodurch die Kunstwerke sozusagen zu universalen Kommunikationsmitteln werden. „Künstlerische Kommunikation setzt sich über Schranken hinweg, die den Menschen vom Mitmenschen trennen. Da Kunst die universalste Form der Sprache ist,[...] ist sie die universalste und freieste Form der Kommunikation.“⁴³ Die Kunstwerke als gemeinsame Bezugspunkte des menschlichen Lebens bilden die spezifische Grundlage der menschlichen Interaktionen, welche sich als das Zusammenspiel von Erkennsubjekt und Erkennobjekt zwischen Spannung und Ordnung bewegen und zeitweilig ins Gleichgewicht kommen. Die Bewegung des Erfahrungsprozesses verläuft im diskursiven Weltverhältnis zwischen der Spannung und Ordnung *unsichtbar*, während das Spannungsverhältnis in dessen ästhetischen Modus, infolge der diffirmierenden Kraft des Kunstwerks, in ein kraftvollereres und bedeutungsreicheres Weltverhältnis umgewandelt: *sichtbar* wird.⁴⁴

Der Künstler verfolgt im Laufe seiner Arbeit das Ziel, „eine einheitliche und umfassende Erfahrung zum Bewusstsein“⁴⁵ zu bringen, wodurch er eine ästhetische Perzeption bewirken kann, was allerdings bei den nicht-ästhetischen, diskursiven Erfahrungen tendenziös unterschlagen bleibt. Der Prozess des Zum-Bewusstsein-Bringens verläuft durch das Explizitmachen der materiellen Beschaffenheit des Mediums des Kunstwerks: „Wo ein Material als Medium eingesetzt wird, entstehen Ausdruck und Kunst.“⁴⁶ Im Akt des künstlerischen Ausdrucks kommt es zum Prozess der *Verwandlung*, wo die „Bedeutungen aus dem Hintergrund vergangener Erfahrungen“⁴⁷ verwandelt werden:

⁴² Vgl. Dewey 1980, S. 291.

⁴³ Dewey 1980, S. 347.

⁴⁴ Musik 2001, S. 137-138.

⁴⁵ Musik 2001, S. 139.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Dewey 1980, S. 74.

„eine Umwandlung von Energie in gedankenvolles Handeln“⁴⁸. Das Subjekt und die konkreten Gegebenheiten durchdringen einander, wodurch „ein dritter Seinsbereich“ im Medium des Kunstwerks entsteht, innerhalb deren die diskursive Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben wird.⁴⁹ Auch was anhand des ästhetischen Verwandlungs-Konzepts der *Elegien* als die eigentliche Funktion der Dichtung angegeben werden könnte, kann durch eine einleuchtende Formulierung Deweys wiedergegeben werden: „Das Kunstwerk ist so offensichtlich sinnlich und enthält dennoch einen solchen Reichtum an Bedeutungen, dass es als Aufhebung besagter Trennung [zwischen Subjekt und Welt; ML] definiert wird und als eine Verkörperung der logischen Struktur der Welt mittels der Empfindung.“⁵⁰ Die Verbindungsstiftung zwischen Subjekt und Welt mit Hilfe der ästhetischen Verwandlung muss aber jetzt auch nach seinen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen befragt werden.

Die Eigenheit der pragmatischen Argumentation zur ästhetischen Erkenntnis besteht im Artikulieren deren spezifisch temporalen Dimension, indem sie im Prozess des Erkennens kein *hic et nunc*-Phänomen erblickt, sondern es auf alle drei Zeitdimensionen ausbreitet, indem das zu erkennende Objekt innerhalb eines *Verweisungszusammenhangs* mit temporalem Charakter lokalisiert und das aktual gegebene, präsentische Objekt als ein permanenter Verweis auf seine Vergangenheit und zugleich auf seine Zukunft aufgefasst werden kann.⁵¹ In einem Objekt sind alle mit ihm verbundenen Erfahrungen der Vergangenheit gebündelt zu finden, die zu gleicher Zeit auf die Zukunft hin geöffnet sind. Die Offenheit gegenüber dem Zukünftigen, hängt von der Qualität der Verdichtung des Vergangenen ab. Die mit dem Objekt gemachte Erfahrung hängt mit anderen Bezügen zusammen, deshalb lassen sich die Erfahrungen nicht partikular begreifen, sondern nur als eine Bezugsganzheit. Dieser Prozess des gegenseitigen In-Bezug-Setzens wird in der pragmatischen Ästhetik *Imagination* genannt, der infolge seiner temporalen Beschaffenheit an Kants transzendentales Schema erinnert, welches nach Kants Intention auch als transzendentale Zeitbestimmung zu vergegenwärtigen sei. Die durch das Kunstwerk vermittelte Imagination lässt sich als temporal fundiertes transzendentales In-Bezug-Setzen zur Welt auslegen und sie vermag in diesem Sinne zur ästhetischen Erkenntnis der Welt beizutragen. Um den als Imagination umschriebenen transzentalen Prozess des In-Bezug-

⁴⁸ Dewey 1980, S. 74.

⁴⁹ Musik 2001, S. 139.

⁵⁰ Dewey 1980, S. 303.

⁵¹ Nach Gunnar Musik lässt sich Deweys Temporalitätsauffassung auf die Modalitätslogik von Sanders Peirce zurückführen. Vgl. Musik 2001, S. 141

Setzens in seinem vollen Umfang nachvollziehen zu können, schauen wir uns die pragmatische Auslegung auch für den Subjekt-Pol der Weltverhältnisstruktur an.

Als der Kern des ästhetischen Weltverhältnisses kann der Interaktionprozess zwischen den Polen der Subjekt-Objekt-Struktur angeführt werden, wobei der Objekt-Pol als eine Art Fluchtpunkt temporal determinierter transzendentaler Erfahrungen auftritt und dadurch zur Konstitution des Subjekt-Pols beiträgt. Nach Bertrams Interpretation sind die im Objekt angesammelten Erfahrungen, alten Denkschemata, als Widerstände zu verstehen, die das Subjekt zum transzentalen In-Bezug-Setzen zu den Erfahrungen bewegt und dadurch zum Wechselverhältnis der Pole führt.⁵² Wir werden sehen, dass Rilke den Widerstand der tradierten Erfahrungen in der Metapher des *Gegenüber-Seins* fasst und als den Auftrag der Dichtung dessen Verwandlung ins *In-Sein* aufzeigt, indem zwischen den beiden Polen poetisch-ästhetisch vermittelt wird. Die Dichtung als die Vermittlung zwischen Subjekt und Welt lässt sich theoretisch nachvollziehbarer machen, wenn man sie in die pragmatische Argumentation der Ästhetik Deweys übersetzt und als einen dritten Seinsbereich zwischen Geist (Subjekt) und Welt (Objekt) erscheinen lässt.⁵³ Ich plädiere dabei dafür, dass dieser dritte Seinsbereich, der eigentlich aus dem Prozess der ästhetischen Erfahrung hervorgeht, zu der schon thematisierten Imagination in Parallelle gestellt werden kann, denn ihm kommt die Funktion zu, die alten, vertrauten Weltdeutungen in die aktuellen Perzeptionen zu integrieren und dadurch eine neue ästhetische Ganzheitlichkeit zu etablieren. Pragmatisch formuliert: in einem Kunstwerk werden „sinnliche Qualitäten, Emotionen und Bedeutungen zu einem Ganzen vereinigt.“⁵⁴ Wenn die Imagination Gestalt annimmt, entsteht das Kunstwerk.⁵⁵

⁵² Vgl. Musik 2001, S. 142.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd.

2. Rilkes Überlegungen zur Kunst als ästhetischem Weltbezug

Den kulturhistorischen Hintergrund hinter Rilkes Idee, der Dichtung die Aufgabe zuweisen zu können, den Menschen durch die Etablierung eines neuen – ästhetischen – Verhältnisses zur Wahrheit des Lebens in Bezug zu setzen, bildet jene kulturhistorische Grundsituation, die man die Krise der abendländischen Zivilisation⁵⁶ zu nennen pflegt. Die krisenhafte Situation des menschlichen Subjekts zu seiner Welt wurzelt im Verlust der Selbstverständlichkeiten, die früher durch das metaphysische Weltbild gesichert waren, durch welches dem Subjekt ein fester Platz in dem nach göttlichem Plan geordneten Universum zugesprochen war. Das Weltverhältnis war metaphysisch gesichert. Nach dem Schwund dieser Sicherheit am Ende des 19. Jahrhunderts erblickt sich der Mensch auf einmal allein in einem unendlich großen Universum, wo er keine Bezugspunkte mehr vorfinden kann, wo in die Position des Absoluten – übermächtigen Gottes – die rücksichtslose und unwahrscheinlich chaotische Wirklichkeit getreten ist, die irgendwie bewältigt werden musste. Die objektive Welt, als das neue Absolute, belastet den Menschen stärker als es Gott tat, denn durch Gott konnte noch ein Sinn in die Welt hineininterpretiert werden, der dem endlichen Menschenleben Inhalt und Bedeutung, und nicht zuletzt Würde verlieh⁵⁷. Andererseits ist parallel dazu fast schon mit Notwendigkeit der Wunsch nach einem neuen Sinn aufgetaucht. Die Suche nach dem Sinn des In-der-Welt-seins bedeutet zugleich den Prozess der Entlastungsversuche von dem sinnlosen Absoluten⁵⁸, in welchem ein Verhältnis zur Welt etabliert werden soll, in welchem das verlorengegangene Gleichgewicht der Subjekt-Welt-Struktur wiederhergestellt wird. Das Verhältnis der beiden Strukturpole zueinander, die in den einzelnen Schaffensphasen Rilkes mit unterschiedlicher Gewichtung zu Worte kommen und demgemäß als Basis einer philosophisch-ästhetischen

⁵⁶ Bei der Darstellung der allgemeinen Weltkrise stütze ich mich auf Hans Blumenbergs Thesen, die ihrerseits im Blumenbergschen Werk einige Metamorphosen und Akzentverschiebungen erlebt haben, dennoch verfügen sie über ein beachtliches explikatives Potenzial in Bezug auf das Problem der Rilkeschen Daseinsfürsorge, das meiner These nach die Herausarbeitung der Ästhetik der Verwandlung motiviert und mitbestimmt hat. Von Blumenbergs Werken spielt in dieser Hinsicht vor allem der dritte Teil der Legitimität der Neuzeit eine entscheidende Rolle. Vgl. Hans Blumenberg: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. S. 7-64.

⁵⁷ Odo Marquard: *Entlastung vom Absoluten*, in: Franz Josef Wetz, Hermann Timm (Hrsg.): *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 17-27. Zur Frage der als feindlich erlebten Wirklichkeit in der späten Dichtung Rilkes bietet einen guten Überblick die Studie von Justus Schwarz: *Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen*, in: *Rilkes 'Duineser Elegien'*. Zweiter Band: Forschungsgeschichte, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 21-44.

⁵⁸ Marquard 1999, S. 17-27.

Annäherung an Rilkes Schriften zur Kunst angesehen werden können, wird im Folgenden an paradigmatischen Texten aus den ersten beiden Schaffensphasen untersucht.

2.1 Zur Ästhetik der frühen Schaffensphase: die Ästhetik des Subjekts

Bereits in Rilkes frühesten Überlegungen zu ästhetischen Fragen aus den Jahren 1898 und 1902 lässt sich sein Bemühen konstatieren, das schmale Wirklichkeitsverhältnis der ästhetischen Maßstäben seiner Poetik in der Zeitspanne zwischen 1894-1900 zu überholen, die vor allem durch den hochgespielten Subjektivismus und den übertriebenen Ästhetizismus der europäischen Fin-de-siècle-Décadence gekennzeichnet war⁵⁹. Die Décadencelyrik bildet in Rilkes Schaffen nur eine verhältnismäßig kurze Phase⁶⁰, als deren bescheidene Ergebnisse jene Gedichtbände hervorgebracht wurden, die Rilke später entweder vollkommen verwarf (*Leben und Lieder, Larenopfer*), oder denen er nur wenig Existenzberechtigung zugestanden hat (*Traumgekrönt; Advent*). Die für die Dékadencelyrik charakteristische Weltsicht, die, anstatt der Wirklichkeit in die Augen schauen zu wollen, stark stilisierte ästhetische Gegenwelten mit Dichterkönigen erträumt, erscheint für Rilke immer weniger vertretbar zu sein.⁶¹ Als eine der wichtigsten ästhetischen Erkenntnisse nach seinem Russland- und Worpswede-Erlebnis⁶² gilt eben die Auseinandersetzung mit dem Problem des dürftigen Weltbezugs seiner damaligen Lyrik, was er dann thematisch und poetologisch mit unterschiedlicher Gewichtung zu lösen versuchen wird. In seiner ersten ästhetischen Studie *Moderne Lyrik*⁶³, in der er unter dem Vorwand einer äußerst kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Lyrikern⁶⁴ eigentlich seine eigenen ästhetischen Vorstellungen vorträgt, versucht er den dürftigen Wirklichkeitsbezug und das damit eng verbundene manierierte

⁵⁹ Vgl. RHb 2013, S. 103-106.

⁶⁰ Vgl. Ariane Wild: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, (Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 225-230.

⁶¹ Vgl. RHb 2013, S. 103-104.

⁶² Am 27. August reist Rilke nach Worpswede zu Heinrich Vogeler, wo er in den Kreis der Künstler eingeführt wird und zuerst die Malerin Paula Becker und am 9. September seine künftige Frau, die Bildhauerin Clara Westhoff, kennenlernen. Sein Aufenthalt dauert bis zum 5. Oktober, als er wieder nach Berlin fährt, um seine russlandbezogenen Arbeiten fortsetzen zu können. Vgl. Schnack 1990, S. 109-110 und Holthusen 2005, S. 46-55.

⁶³ Rainer Maria Rilke: *Moderne Lyrik*, Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 360-394.

⁶⁴ Rüdiger Görner spricht sogar von einer Abräumung der Bühne, „um den Auftritt seiner eigenen Gedichte vorzubereiten“. Abgesehen von Loris (Hugo von Hofmannstahl), den er eigentlich zweideutig als „Lebensaesthet“-en abstempelt, und von Peter Altenberg, übt er an Richard Dehmel, Franz Evers, Otto Julius Birnbaum, Max Dauthendey, Arno Holz und Johannes Schlaf ironische Kritik aus. Vgl. Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herz-Werk der Sprache*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004, S. 36-37.

Weltverhältnis seiner Lyrik vor 1898 durch die eigenartige Rezeption der französischen Symbolismusästhetik zu überwinden. Rilke eignet sich zwar die methodischen Postulate der symbolistischen Poetik an, zugleich verbindet er diese mit einer Art lebensphilosophischer Kunstmetaphysik⁶⁵, womit er zu dieser Zeit bereits durch Lou Andreas-Salomés Nietzschebuch bestens vertraut war⁶⁶. Die Bedeutung seiner Nietzsche-Lektüren besteht einerseits darin, dass dadurch sein Interesse für die Antike geweckt wurde⁶⁷, andererseits aber in jener kunstphilosophischen Inspiration, die zur Ausformung seiner Kunstmetaphysik beigetragen hat. Die sich dabei abzeichnende Künstlerauffassung wird zur Basis für Rilkes Künstlerbild und Künstlerprogramm, das mit Veränderungen bis in seine späte Lyrik von ihrer Gültigkeit kaum etwas einbüßen wird. Die ausgeprägte Nietzsche-Wirkung ist in den Notizen des *Florenzer Tagebuchs* unverkennbar präsent. Das über die Dichter dort Gesagte gilt auch für das um das Selbst- und Weltverständnis ringende lyrische Ich der *Duineser Elegien*. Unter den frühen Tagebuchaufzeichnungen finden sich Gedanken wie: „Deshalb muß des Künstlers Weg dieser sein: Hindernis um Hindernis überbrücken und Stufe um Stufe bauen, bis er endlich hineinblicken kann in sich selbst.“⁶⁸ „Der Künstler ist die Ewigkeit, welche hineinragt in die Tage.“⁶⁹ „Wenn es für den Künstler eine Verheißung gibt, der er vertrauen kann, ist es: der Wille zur Einsamkeit.“⁷⁰ Der pathetische Nietzsche-Ton ist hier unschwer zu erkennen; der Dichter wird wie ein Künstler-Gott oder mindestens wie ein von Zarathustra besungener Übermensch hypertrophiert.⁷¹ Diese Tonlage verwandelt sich zwar in den *Elegien*, sie wird verhaltener, bescheidener und eindeutig pessimistischer, aber die an den Dichter gestellten Erwartungen werden beibehalten. Diese Künstlerauffassung zieht eine Kunstmetaphysik nach sich, in der auch Rilkes eigenartige Rezeption der symbolistischen Ästhetik begründet ist. Für Rilkes von der Lebensphilosophie Nietzsches

⁶⁵ Rainer Maria Rilke: *Florenzer Tagebuch*, in: ders.: *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a.M.: Insel, 1973.

⁶⁶ Rilke hat die *Geburt der Tragödie* von Nietzsche im März 1900 neu gelesen, wozu er auch Aufzeichnungen gemacht hat, die im Nachlass von Lou Andreas-Salomé erhalten geblieben sind und die man heute als die *Marginalien zu Nietzsche* kennt. Vgl.: Schnack 1990, S. 97; Aus einem Brief an seine Mutter wissen wir aber, dass er auch Lous Buch *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* aus dem Jahr 1894 (neu herausgegeben mit Anmerkungen von Thomas Pfeiffer, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 2000) gekannt hat. Vgl. Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Insel, 1989, S. 489.

⁶⁷ Vgl. RHb 2013, S. 33.

⁶⁸ Rilke 1973, S. 34.

⁶⁹ Rilke 1973, S. 35.

⁷⁰ Rilke 1973, S. 35.

⁷¹ Vgl. zum Problem der Nietzsche-Rezeption Rilkes im Rahmen der poetologischen Auffassungen des *Florenzer Tagebuchs* Engels Analyse: Manfred Engel: *Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1986, S. 106-108.

beeinflusste ästhetische Ideen war die Auffassung kennzeichnend, dass er dem künstlerischen Schaffen zwar ein apollinisch gestaltendes und ordnendes Prinzip zumaß, aber als die Quelle jeglicher Schaffensprozesse die dionysische, spontane Lebenskraft aufzeigte. Diese vitalistische Spontaneität widerspricht den poetologischen Ideen des französischen Symbolismus insoweit, als deren Vertreter Hegels und Platons Philosophie folgend das poetische Kalkül und das Bewusstsein ins Zentrum ihrer Überlegungen stellten, und eine Ästhetik vertraten, deren dualistische Voraussetzungen von den deutschen Lebensphilosophen von Nietzsche über Dilthey bis Georg Simmel bekämpft worden waren.⁷² Die Verabsolutierung der Rolle des Geistes auf Kosten der spontanen Vitalität des Lebens in der Poetologie der symbolistischen Ästhetik stützt sich auf Edgar Allan Poes *The Principle of Composition*, über die bei Paul Valéry Folgendes zu lesen ist:

Edgar Allan Poe der Mathematiker, Philosoph und großer Schriftsteller legt in seinem merkwürdigen Bändchen ‚Die Entstehung eines Gedichtes‘ – *Philosophy of Composition*⁷³ – mit klarer Bestimmtheit den Mechanismus der dichterischen Hervorbringung dar, so wie er praktiziert und wie er ihn versteht. [...] Seine Technik ist ganz und gar a posteriori entstanden, und zwar auf Psychologie des Zuhörers aufgebaut, auf der Kenntnis der verschiedenen Noten, die in der Seele des anderen zum Erklingen gebracht werden sollen. Die bohrende Induktion Poes dringt in die innersten Reflexe des aufnehmenden Subjekts ein, kommt ihnen zuvor, nutzt sie aus.⁷⁴

Poe und in seiner Gefolgschaft die französischen Symbolisten vertreten eine Art rezeptionsästhetische Poetikkonzeption, welche auf den frühen Rilke nur bedingt zutrifft. Poe interpretiert die dichterische Arbeit nicht als einen a priori dionysischen Schöpfungsprozess, sondern als eine kalkulierende, betont a posteriorische Hervorbringung, die auf eine Wirkung hin konzipiert ist, welche nicht in einem sozialen oder weltanschaulichen, sondern in einem psychologischen Sinn zu verstehen ist. Es geht um die nuancierte und differenzierte Darstellung innerer Empfindungen. Valéry verwendet bei der Beschreibung der dichterischen Tätigkeit sogar den Terminus Induktion, welcher den Zusammenhang der empirischen Beobachtung der Struktur eines lyrischen Werkes und deren Wirkung auf den Rezipienten reflektiert.⁷⁵ Solch eine Betonung der Bewusstheit und

⁷² Engel 1986, S. 120.

⁷³ Valéry gibt den Titel des Poeschen Werkes in dieser Form an, der jedoch richtig *The Principle of Composition* heißt.

⁷⁴ Paul Valéry: *Über die literarische Technik*, in: ders.: *Zur Theorie der Dichtkunst*, übersetzt v. Kurt Leonhard, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, S. 229.

⁷⁵ Valéry führt uns am Beispiel des Gedichtes *Raven* vor, dass Poes „auf der Psychologie des Zuhörers“ aufgebaute Poetologie die Wirkung eines lyrischen Werkes auf seinen Rezipienten mit einer großen – wenn

des poetischen Kalküls ist der mit der Lebensphilosophie verwobenen Rilkeschen Denkweise fremd. Es zeigt sich schon im Aufsatz *Moderne Lyrik*, dass Rilkes Neuorientierung bezüglich der Thematisierung der Untrennbarkeit des Selbstverständnisses vom Weltverständnis zu dieser Zeit begonnen hat. Wenn die Symbolisten durch die Zerlegung der Wirklichkeit in Symbole, eine *autonome*, von der Wirklichkeit unabhängige Welt der Schönheit postulieren und in dieser entdinglichten und abstrahierten Welt die Ideen hinter den Dingen in einem quasi-platonischen Sinn finden wollen, verabsolutieren sie die Rolle und die Möglichkeiten des Ich. Rilke benutzt den von Jean Moréas⁷⁶ geprägten Begriff des Symbolismus kaum; er führt im genannten Aufsatz den Terminus *Vorwand*⁷⁷ ein, welcher nach seiner Intention für die Lyrik und die Kunst überhaupt steht⁷⁸, denn durch die dinglichen und sprachlichen Vorwände können die inneren Erfahrungen besser suggeriert und differenzierter als durch die Alltagssprache ausgedrückt werden. Hinter diesem von Anthony Stephens *Vorwandästhetik*⁷⁹ genannten Theorem steht ein tiefes Misstrauen gegenüber der in Schablonen erstarnten Sprache des Alltags, deren Unzulänglichkeit mit Hilfe eines eigenen lyrischen Vokabulars zu beheben versucht wird. Man kann also behaupten, dass um 1898 für Rilke die „[...]mächtigste Bedeutung der Lyrik [darin] besteht, daß [sie] dem Schaffenden ermöglicht, unbegrenzte Geständnisse über sich und sein Verhältnis zur Welt abzulegen [...].“⁸⁰ Durch die Vorwände werden Geständnisse, Seelenzustände, chaotische innere Empfindungen des Schaffenden – des lyrischen Subjekts – gestaltet und die so gewonnenen singulären und individuellen Symbole/Vorwände durch die Abstraktion zu einer allgemeinen Bedeutung erhoben.⁸¹ Diese Konzeption des französischen Symbolismus, die Suche nach allgemeingültigen Vorwänden für individuelle

auch nicht mathematischen – Exaktheit voraussagen kann, wobei die größte Rolle der „Wiederholung gleicher Worte“ in Form von Kehrreimen und Alliterationen zukommt. Er vermerkt aber, dass dieses Mittel von der französischen Poesie niemals „zielbewusst, im Hinblick auf eine Wirkung“ oder „auf eine überlegte und wirklich kunstgerechte Art“ angewendet worden sei. Vgl. Valéry 1975, S. 230.

⁷⁶ Vgl. Gottfried Willems: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Moderne*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2015, S. 83-87.

⁷⁷ Ob der Ausdruck *Vorwand* eine Prägung von Rilke wäre, ist eine ungeklärte Frage. Manfred Engel weist darauf hin, dass Mallarmé das Wort *prétext* bereits 1865 in einem Brief an Villiers de L'Isle-Adam gebraucht hat. Das Wort ist eigentlich eine Lehnübersetzung vom lateinischen *praetextus*. Vgl. Engel 1986, S. 90-91.

⁷⁸ Vgl. Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 366ff.

⁷⁹ Vgl. Anthony Stephens: „*Alles ist nicht es selbst*“ – Zu den 'Duineser Elegien', in Fülleborn/Engel (Hrsg.): Rilkes 'Duineser Elegien'. Zweiter Band: *Forschungsgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 307-348.

⁸⁰ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 368.

⁸¹ Vgl. zur Rilkes Symbolismus-Auffassung: Dieter Rampling: *Das lyrische Gedicht*, (vor allem das 2. Kapitel: *Die strukturell moderne deutsche Lyrik der ersten Phase: Von George bis zu den Dadaisten*), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 155-161.

Erfahrungen zieht aber ein verhängnisvolles Ungleichgewicht des Subjekts und der Welt nach sich, wo die Wirklichkeit ohne wahren Eigenwert, nur als Vorwand zu einer idealen poetischen Welt fungieren kann.⁸² Zwar hatte Rilke diese Monumentalisierung des Ich mit dem französischen Symbolismus gemeinsam, aber sein lebensphilosophisches Interesse hatte für ihn dieses einseitige, die Wirklichkeit ausklammernde Weltverhältnis unakzeptabel gemacht. Manfred Engel betont, dass die Widersprüchlichkeit des Rilkeschen Denkens darin bestehen soll, dass er immer wieder die autonome Innerlichkeit des Ich betont, aber zu gleicher Zeit mit Nietzschescher Manier am All-Leben teilhaben möchte.⁸³ Die Wortwahl – Vorwand – ist bezeichnend für diese Zwiespältigkeit seines Denkens, denn trotz seiner mehr oder weniger wertneutralen Verwendung um die Jahrhundertwende bleibt der negative semantische Gehalt in ihm beibehalten und wird in der Zeit der *Elegien* zum völligen Durchbruch kommen. Während in *Moderne Lyrik* der negative Gehalt des Begriffs durch dessen poetologische Instrumentalisierung in eine neutrale Richtung verschoben wird, wird er in den *Elegien* mit der Falschheit der gedeuteten, vom Menschen instrumentalisierten Welt gleichgesetzt. In dieser Welt, in der die prinzipielle Uneigentlichkeit der vordergründigen Aussagen (der Vorwände) herrscht⁸⁴, scheint alles „voll Vorwand“ (4.DE/62) zu sein und „Alles / Ist nicht es selbst.“ (4.DE/64-65)

2.2 Der Übergang zur Ästhetik der mittleren Schaffensphase

Zwar ist das dürftige Wirklichkeitsverhältnis des Menschen *als das eigentliche Problem* in der frühen Schaffensphase Rilkes infolge der ambigen Vorwand-Ästhetik nur unterschwellig zu vernehmen, trotzdem konstatiert man die allmähliche Entfernung vom das Ich verabsolutierenden Subjektivismus und Ästhetizismus in seiner Studie *Von der Landschaft*⁸⁵ aus dem Jahre 1902. Rilke hat den Text ursprünglich als Vorstudie eines Vorwortes zu seiner *Worpswede*-Monografie verfasst, die aber erst 1932 im Druck erschienen ist. Unter dem Vorwand der Darstellung der Geschichte der Landschaftsmalerei sind seine Überlegungen zum veränderten Weltverhältnis des Menschen von der Antike bis

⁸² Vgl. Viktor Zmegac (Hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Hanstein, 1981, (=Neue Wissenschaftliche Bibliothek 113).

⁸³ Engel 1986, S. 109.

⁸⁴ Im von Anthony Stephens verfassten *Duineser Elegien*-Kapitel des Rilke-Handbuchs wird der Vorwandcharakter des menschlichen Daseins mit Bezugnahme auf das Vorleben dieses Begriffs im Rilke-Oeuvre betont. Vgl. Stephens: *Duineser Elegien*, in: RHb 2013, S. 367.

⁸⁵ Rainer Maria Rilke: *Von der Landschaft*, in: Rilke 1987 SW, Bd. V, S. 516-526.

zur Neuzeit ausgearbeitet worden. Dass der reale Weltbezug in seiner frühen Schaffensphase unterschlagen blieb, hängt einerseits mit der frühen Jugendstilmanier seiner Anfänge zusammen, andererseits mit dem durch Lou vermittelten Nietzsche-Erlebnis, das für ihn das Bild eines monumentalen Ich suggeriert hat, für welches die Welt der Dinge nur als Vorwandsvorrat dient, um die gottähnliche Schöpferkraft dieses Ich zufriedenstellen zu können. Die Einräumung des Eigenwertes der Dinge, ohne die kein wahres Weltverständnis zustande kommen kann, ist das Ergebnis jenes Lernprozesses, der 1898 mit der ersten Russlandreise⁸⁶ begann, sich 1900 mit dem Aufenthalt in der Worpsweder Künstlergemeinde fortsetzte und ab August 1902 in den Pariser Erlebnissen kulminierte. Die Studie *Von der Landschaft* markiert eine wichtige Station in seiner ästhetischen Neuorientierung, die durch die Wendung von den subjektzentrierten Geständnissen eines überdimensionierten Schöpfer-Ich zur objektiven Welt der Dinge führt. Die Dinge der Welt kommen nicht mehr nur als Vorwände für innere Erfahrungen in Betracht: „[...] man durfte sie (die Landschaft = die Dinge; ML) nicht mehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit.“⁸⁷ Die veränderte Perspektive zeigt dem Betrachter die Welt als die große vorhandene Wirklichkeit, die immer wieder als „das Andere [...], das Teilnahmslose“⁸⁸ erscheint, dem gegenüber das Subjekt ausgeliefert und ratlos dasteht. Der bloße Vorwandcharakter der Dinge scheint dadurch überwunden zu sein, aber 1902 kommt es noch nicht zur Aufhebung der Ichbezogenheit der Rilkeschen Poetik und Ästhetik. Die Dinge werden nur durch ihr Verhältnis zum schöpferischen Ich als dessen Korrelat definiert; aber über poetischen und philosophischen Eigenwert verfügen sie immer noch nicht. Trotz der programmatischen Aussagen, die ein Gleichgewicht zwischen dem Ich und der Welt postulieren, kann es zu keinem echten Selbst- und Weltverständnis kommen. Rilke akzentuiert das Neue seiner Weltbetrachtung, indem er behauptet,

„daß der Mensch nichtmehr der Gesellige ist, der unter seinesgleichen im Gleichgewicht geht, und auch derjenige nichtmehr um dessentwillen Abend und Morgen wird und Nähe und Ferne. Daß er unter Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und daß alle

⁸⁶ Die erste Reise, die er mit dem Ehepaar Andreas unternommen hat, dauerte vom 25. April bis 18. Juni 1899. Am 7. Mai des Folgejahres fuhr er mit Lou wieder nach Russland. Die zweite Reise dauerte bis 27. August. Vgl. Lou Andreas-Salomé: *Mit Rainer* in: *Lebensrückblick*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 116-120 und Schnack 1990, S. 83. u. 99.

⁸⁷ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 521.

⁸⁸ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 521.

Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die *gemeinsame Tiefe*, aus der Wurzeln alles Wachsenden trinken“⁸⁹.

Es wird versucht, durch das etwas pathetisch klingende „Nichtmehr“ jene Wendung wahrnehmbar zu machen, durch welche das selbstgefällige Schöpfer-Ich aus seiner Mittelstellung in der Welt herausgerissen wird, was dann hoffentlich zur Erkenntnis einer vermeintlichen „gemeinsame(n) Tiefe“ alles Seienden führt. Nicht weniger pathetisch erscheint, als Rilke das Ich im Kontrast zum früheren Nietzscheschen Ton als einen einfachen Hirten auftreten lässt, der, indem er die Welt der Dinge hütet, am All-Leben exemplarisch teilnehmen kann:

Und als der Mensch später in diese Umgebung (in die Landschaft; ML) trat, als Hirte, als Bauer oder einfach als eine Gestalt aus der Tiefe des Bildes: da ist alle Überhebung von ihm abgefallen und man sieht ihm an, daß er Ding sein will.⁹⁰

Die potenzierte poetische und philosophische Bedeutung der Dinge, welche mit kleineren Einschränkungen mit der phänomenalen Welt gleichgesetzt werden können, und nicht mehr nur als Vorwände der subjektiven Empfindungen ins Spiel kommen, resultiert aus den Veränderungen in Rilkes Wirklichkeitserfahrung, die mit Rilkes Pariser Aufenthalten⁹¹ ihren Anfang genommen haben. Die Dinge sind keine Vorwände mehr, sie bilden die Basis des poetischen Schaffens und als solche werden sie nicht mehr beliebig als äußeres Korrelat für einen inneren Gehalt instrumentalisiert, sondern dienen als Ausgangspunkte des ästhetischen Prozesses. Die früher unterschlagene Frage nach dem Bezug zu den Dingen erweist sich jetzt als unabdingbare Voraussetzung des Schaffensprozesses, was zum neuen poetologischen Programm Rilkes führt, dessen Schlüsselworte sich um den Prozess der *Perzeption* gruppieren lassen, und die Problematik des poetischen Weltverständnisses zum ersten Mal in den Vordergrund der poetologischen Überlegungen Rilkes rückt.

Den Bezug zu den Dingen mit Hilfe einer anderen Sichtweise herzustellen und dadurch zu einem neuen Weltverständnis zu gelangen, muss aber mit harter Arbeit erkämpft

⁸⁹ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 522. (Hervorhebung von ML)

⁹⁰ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 522.

⁹¹ Der *erste* Pariser Aufenthalt dauert vom 28. August 1902 bis Ende Juni 1903, Sein ursprüngliches Ziel war, eine Monographie über Rodin zu schreiben, die dann 1903 tatsächlich erschienen ist und nach Rilkes Worten von Rodin positiv aufgenommen wurde. Der *zweite* Aufenthalt in Paris dauert vom 12. September 1905 bis zum 29. Juli 1906. Sieben Monate lang arbeitet er als Rodins Sekretär, bis er im Mai 1906 ohne Vorankündigung entlassen wird. Vgl. Schnack 1990, S. 148ff. und S. 219ff. Ingeborg Schnack zitiert auch die konkrete Textstelle aus dem Brief an Auguste Rodin, wo Rilke die unangenehme Situation aus seiner Sicht zu erklären bemüht ist. Vgl. dazu auch Holthusen 2005, S. 67-88.

werden. Die in der Monographie *Auguste Rodin* geäußerten Bemerkungen über die „Periode des Reifwerdens“⁹² in der künstlerischen Arbeit beziehen sich zwar auf den Meister, aber sie können unschwer auch als autoreflexive Aussagen ausgelegt werden, indem er seine bisherige Arbeit als „[...] das leichte billige und gemächliche Metier [beschreibt], das mit der mehr oder weniger geschickten Wiederholung von einigen sanktionierten Gebärden auskam“⁹³. Die Ablehnung des Denkens und Schaffens in Schablonen wird durch die neuen Erfahrungen herbeigeführt, die ihm während seiner Reisen in Form von konkreten existenziellen Erlebnissen und vor allem durch die Begegnung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst vermittelt worden sind. Es wird jetzt ein längeres Zitat aus einem am 8. August 1903 an Lou Andreas-Salomé geschriebenen Brief angeführt, in welchem Rilkes ästhetisches Programm in Form der Hinwendung zur phänomenalen Wirklichkeit besonders transparent erscheint:

Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gothischen Kathedralen, die antikischen Dinge, - alle Dinge, die vollkommenen Dinge; sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt. *Einfach* und *ohne Deutung* gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen so unendlich viel und aus Thieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.⁹⁴

Die Dinge sollen künstlerisch in ihrer ursprünglichen Konkretheit, ohne die tradierten, in sie hineininterpretierten Bedeutungen erfasst werden, um die falschen, die Wirklichkeit verzerrenden und infolgedessen das Weltverständnis beeinträchtigenden Voreingenommenheiten eliminieren zu können. Die ästhetische Disposition, die diesem poetologischen Entwurf zugrunde liegt, entfaltet sich Schritt für Schritt im Rilkeschen Oeuvre. Das durch das Rodin-Erlebnis vermittelte modifizierte Ding-Verhältnis entwickelt sich zum Theorem der Bejahung der notwendigen Begrenztheit der menschlichen Erkenntnis, das eine der zentralen Thesen der *Elegien* darstellt. Indem Rilke das Wesen des neuen Ding-Verhältnisses Rodins in Worte zu fassen versucht, bereitet er simultan seine den poetologischen Prinzipien der *Neuen Gedichte* zugrunde liegenden kunstphilosophischen Überlegungen⁹⁵.

⁹² Rainer Maria Rilke: *Rodin. Ein Vortrag*, in: Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 154.

⁹³ Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 155.

⁹⁴ Rilke/Andreas-Salomé 1989, S. 98. (Hervorhebung von ML)

⁹⁵ Vgl. zur Rolle des Rodin-Erlebnisses beim Zustandekommen eines veränderten Weltverhältnisses Görner 2004, S. 197-211.

Dieses Etwas (ein Ding; ML), so wertlos es war, hat Ihre *Beziehungen zur Welt vorbereitet*, es hat Sie *ins Geschehen und unter die Menschen geführt*, und mehr noch: Sie haben an ihm, an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-Aussehn, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten alles Menschliche erlebt bis tief in den Tod hinein.⁹⁶

Wenn in der *Ersten Elegie* vom lyrischen Ich die verzweifelte Frage gestellt wird „Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ (DE1/9-10), geht es um jenes Problem des Mensch-Welt-Verhältnisses, das sich in der *Rodin*-Studie durch die Qualität der Beziehung zu den wertlosen, zerbrechlichen, rätselhaften Dingen – die jedoch die Welt ausmachen – artikuliert. Die Erkenntnis, dass das Weltverständnis von der Qualität des Weltbezugs abhängt, führt in der mittleren Schaffensphase noch nicht zur Erkenntnis der Notwendigkeit, den Dualismus des menschlichen Weltverhältnisses auf irgendeiner Weise beheben zu wollen. An diesem Punkt realisiert Rilke vermutlich noch nicht einmal die ontologische Bedeutung des kognitiven Dualismus für die alles vergegenständlichenden Denkschemata. Ihm geht es überwiegend um die Art und Weise des Bezugs zu den Dingen, was er auf dem Wege einer demütigen Annäherung an sie ausführen zu können glaubt. Diese Beachtung des Zugangs zu den Dingen bildet einen klaren Kontrast zur früheren Sichtweise, in welcher die Dinge als Vorwände für die subjektiven Empfindungen instrumentalisiert wurden. Wenn auch mit der Wendung zu den Dingen⁹⁷ das eigentliche Problem des dualistischen Weltverständnisses unberührt bleibt, gelingt es ihm, die Ich-Zentriertheit seiner vorwandästhetischen Grundstellung zu überwinden, als dessen Mittel das konzentrierte Schauen, das Erlernen eines neuartigen Sehens dient, dessen kunstphilosophische Prinzipien sich in den durch die erschütternde Begegnung mit Cézannes Werken entstandenen sog. *Briefen über Cézanne* niederschlagen und drei Jahre später in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* noch transparenter dargestellt und klar nachvollziehbar gemacht werden.

⁹⁶ Rilke: *Auguste Rodin. Ein Vortrag*, in: Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 209. (Hervorhebungen von ML)

⁹⁷ Die poetologische und ästhetische Grundstellung Rilkes um 1907, nach der durch das konzentrierte Schauen das Ich samt seiner Empfindungen und Reflexionen gleichsam ausgeklammert wird, um das Geschaute so sachlich wie möglich wiederzugeben, mutet zwar als die Wesensschau der späten Husserlschen Phänomenologie an, aber es besteht in einem wichtigen Punkt ein großer Unterschied zwischen den Schauens-Ideen Rilkes und Husserls. Für den späten Husserl erscheint die Welt als Korrelat des Ich, weshalb er die Welt nicht als ein vom Ich unabhängiges Objekt auslegt, sondern eben als die Welt *dieses* Ich. Die Welt ist deshalb immer nur *als* Lebenswelt des Subjekts gegeben. Die Bedeutsamkeit der Dinge wird deshalb aus jener Bedeutungsganzheit deduziert, die aber vom Ich bestimmt wird, wodurch sich wieder jene Gefahr der Ichzentriertheit einstellt, von der sich Rilke eben befreien wollte. Käte Hamburger interpretiert Rilkes „Weltinneraum“ als Husserls Lebenswelt (Vgl. Käte Hamburger: *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in: dies.: *Philosophie der Dichter*, Stuttgart, 1966. S. 179-275), was aber der Rilkeschen Intention des Gleichgewichts von Innen und Außen widerspricht. Wie Ronald Perlwitz es formuliert: „Während die transzendentale Phänomenologie die Einheit von Welt und Innen im Subjekt postuliert, bleiben Rilkes hinter dem Weltinnerraum-Konzept stehenden ontologischen Konstruktionen vielgestaltig. Vgl. das Philosophie-Kapitel von Roland Perlwitz in: RHb 2013, S. 157-158.“

Die sog. *Briefe über Cézanne*⁹⁸, zeugen davon, dass der allmähliche Wandel in Rilkes ästhetischem Denken und vor allem die Emanzipation von der Vorwandästhetik um 1907 zu ihren Höhepunkten gekommen sind. Clara Rilke, die Empfängerin und spätere Herausgeberin der *Briefe* spricht bezüglich des Erlebens der Cézanneschen Kunst sogar von einem Meilenstein auf Rilkes Laufbahn⁹⁹. Cézannes Gemälde stellen für ihn keine Evokationen mehr dar, sondern sie stehen als Kunst-Dinge so da, wie es über die Artisten der *Fünften Elegie* in Bezug auf Picassos *Les Saltimbanques* heißen wird: „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“ (5.DE/13-14). Nach Petzet¹⁰⁰ erscheint ihm mit Cézannes Gemälden der Weg in der Kunst vorgezeichnet zu sein, auf dem das Gleichgewicht des menschlichen Wirklichkeitsverhältnisses, als die Bedingung des Weltverständnisses zu realisieren wäre. Worin besteht also dieses Gleichgewicht zwischen dem Subjekt und dem Außen und wie kann es erreicht werden? Ein Lösungsversuch dieser Frage wird zwar erst in den *Duineser Elegien* angeboten, sie wird jedoch kunstphilosophisch durch die *Cézanne-Briefe*, poetisch durch die *Neuen Gedichte* vorweggenommen.

⁹⁸ Rainer Maria Rilke: *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. Clara Rilke, Frankfurt a.M.: Insel, 1983. Rilke hat die repräsentative Ausstellung des verstorbenen Cézanne im Herbst 1907 in Paris gesehen und zwischen Oktober und November des genannten Jahres hat er fast täglich in Briefen seiner Frau über seine Eindrücke berichtet. Wie Wiegand Heinrich Petzet in seiner editorischen Notiz zu den *Briefen* mitgeteilt hat, sei es Rilkes erklärter Wunsch gewesen, die Briefe als Buch herauszugeben, was aber erst nach einer französischen und einer holländischen Ausgabe 1952 Wirklichkeit geworden ist.

⁹⁹ Rilke 1983, S. 111.

¹⁰⁰ Vgl. Petzets Nachwort zum den Briefen über Cézanne in: Rilke 1983, S. 105-120.

2.3 Zur Ästhetik der mittleren Schaffensphase: die Ästhetik des sachlichen Sagens¹⁰¹

Wie gezeigt wurde, besteht das neue ästhetische Programm Rilkes nach 1903 immer mehr in der poetischen Verwirklichung eines neuen Ding-Verhältnisses, wobei das Ding – welches im *Elegien*-Jargon durch den Begriff des *Gegenüberseins* umschrieben wird – nicht als bloßes Korrelat des Subjekts angesehen werden soll, sondern als eine gleichrangige Komponente einer Zusammenfügung, deren Teile, um Heideggers Formulierung über Cézannes Ästhetik anzuwenden, wie Hände ineinander gefaltet sein müssen¹⁰²: Das Nachdenken über Cézannes Kunst stellt in Rilkes ästhetischen Überlegungen einen Meilenstein dar, denn in der Begegnung mit den Werken des französischen Meisters wird ihm klar, dass die gesuchte Funktion der Kunst in einem neuartigen Bezug zu den Dingen, vor allem in der *Neugestaltung der Formen* des künstlerischen Mitteilens bestehen soll.¹⁰³ Im künstlerischen Schaffensprozess muss sich das reflektierende Deuten zurückziehen, damit das Ding zur Geltung kommen kann. Die Bedeutung dieser Verlagerung der Aufmerksamkeit von dem Ich auf das Ding und auf das Außen kommt in den an Clara Rilke adressierten emphatischen Sätzen zum Ausdruck:

Kunstdinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesenseins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch mehr weiterkann. Je weiter man geht, desto eigener, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis und das Kunstding endlich ist die notwendige, ununterdrückbare, möglichst endgültige Aussprache dieser Einzigkeit.¹⁰⁴

¹⁰¹ Bei der Eruierung des Problemkomplexes *sachliches Sehen und Sagen* stütze ich mich vorwiegend auf Hartmut Engelhardts Forschungen. Vgl. Hartmut Engelhardt: *Der Versuch wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973; besonders die Kapitel *Das Sein des Kunstdings* (S. 47-56) und *Sachliches Sagen als Verwandlung des Dings in ein Bild*, (S. 91-106).

¹⁰² Martin Heideggers Vergleich für die Beschreibung der Cézanneschen Kunstauffassung vermag auch die Rilkesche Poetik aus dieser Zeit einleuchtend zu umschreiben, indem durch ihn die Idee der angestrebten Subjekt-Welt-Identität akzentuiert wird. „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / vom Anwesenden und Anwesenheit einfältig / geworden, 'realisiert' und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.“ Martin Heidegger: *Cézanne*, in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983. S. 223. Eine interessante, wenn auch bislang nur wenig beachtete Ergänzung zu Heideggers Cézanne-Erlebnis bietet eine Anmerkung aus den Le Thor-Seminaren, wo von Heidegger, ähnlich Rilke, eine bestimmte Parallelität zwischen dem Denkweg des Philosophen und dem von Cézanne postuliert wird. Vgl. Martin Heidegger: *Vier Seminare. Le Thor 1966 1968 1969, Zähringen 1973* S. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1977, S. 148.

¹⁰³ Jamme, Christoph: *Der Verlust der Dinge. Cézanne – Rilke – Heidegger*, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin, 1992, S. 385-397, hier: S. 387-89.

¹⁰⁴ Rilke 1983, S. 11.

Das Kunstwerk soll demnach das Ergebnis einer persönlichen Erfahrung von Dingen und Erlebnissen sein. Die Frage ist eben, wie diese Erfahrung des „ans Ende-Gegangenseins“ und deren endgültige künstlerische Verarbeitung aussehen soll. Die Antwort lässt sich in seiner Anti-Vorwandästhetik-Konzeption antreffen, indem er in einem Brief an Baron Uexküll aus dem Jahr 1909 die terminusartige Wortverbindung „harte Sachlichkeit“¹⁰⁵ als die Differentia specifica des *neuen Sehens* und des sich daraus resultierenden *neuen Sagens* einführt. Wenn es in dem Brief über Cézanne vom 10. Oktober in Bezug auf die neuen Erlebnisse heißt: „[...] und plötzlich hat man die richtigen Augen“¹⁰⁶, bedeutet es einerseits eine scheinbar umschlagartige Veränderung in den bisherigen Perzeptionen, wodurch das schauende Subjekt sozusagen sehender wurde; andererseits handelt es sich dabei um die Veränderung des sehenden Menschen selbst.¹⁰⁷ Die ästhetischen Überlegungen der *Cézanne-Briefe* problematisieren die Schwierigkeit des Sehens und des damit verbundenen Sagens zwar ausschließlich in Bezug auf die Dinge, aber schon an diesem Punkt lässt sich erahnen, dass es für Rilke im Wesentlichen um die Qualität des Verhältnisses zwischen (Kunst)Ding und dem menschlichen Subjekt geht. Die Veränderung des Sehens wird in seiner späteren Ästhetik in die Richtung einer Reziprozität weiterentwickelt, die in der Gegenseitigkeit der Verwandlung des Sehprozesses und der des Menschen besteht. Der Verwandlungsprozess wird aber erst in den *Duineser Elegien* als ein *nicht-deutendes* und dadurch *sachliches* Weltverhältnis im Verwandlungstheorem thematisch. Wenn er darüber schreibt, wie schwierig es einem erschien, „wenn man ganz nahe an die Tatsachen heran will“¹⁰⁸ und dass die „Worte, die sich beim Angeben malerischer Tatsachen so unglücklich fühlen [...]“¹⁰⁹, weil sie das Gesehene nicht wiedergeben könnten, trauert er jenem Gleichgewicht des Subjekt-Welt-Verhältnisses nach, das er an Cézannes Gemälden entdeckt, aber

¹⁰⁵ Rilke versucht seine neue ästhetische Grundstellung gegenüber Baron Uexkülls Erwartungen folgendermaßen zu verteidigen: „Wesentlicher scheint es mir, daß ich Ihnen, was jene neueren Bücher angeht, mein gutes, klares Gewissen zusichern kann: jedes Wort, jeder Wortzwischenraum in jenen Gedichten ist mit äußerster Notwendigkeit entstanden, unter dem Bewußtsein jener endgültigen Verantwortlichkeit, unter deren innerem Gericht meine Arbeit sich vollzieht. Vielleicht sind Mängel meiner Natur oder nachzutragende Versäumnisse meiner Entwicklung die Ursache jener *harten Sachlichkeit* und *Ungefühlsmäßigkeit* des *Dargestellten*: vielleicht sind gefälligere Wege denkbar: ich muß auf meinem, schweren, weiter.“ Rainer Maria Rilkes Brief an Baron Jacob von Uexküll am 19. August 1909, in: BI, S. 329-330. (Hervorhebungen von ML)

¹⁰⁶ Rilke 1983, S. 36.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Petzets Nachwort in Rilke 1983, S. 105-120.

¹⁰⁸ Rilke 1983, S. 60.

¹⁰⁹ Rilke 1983, S. 61.

dichterisch noch nicht zu vollbringen imstande ist. Was das perfekte Gleichgewicht eines Kunstwerks für ihn bedeuten mag, lässt sich durch die folgende Anmerkung erahnen:

Es ist, als wüßte jede Stelle von allen. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält.¹¹⁰

Wie beim Maler, der die Welt der Dinge nur durch die Struktur der Farbflecken und durch deren Abtönungen erfasst, indem er die Farbe mit dem dargestellten Ding in Entsprechung bringen will, wollte Rilke durch die harte Sachlichkeit des konzentrierten Schauens die Dinge poetisch fassen. Das sachliche Sehen hätte sich notwendigerweise durch das sachliche Sagen ergänzen sollen, dessen Verwirklichung aber zum Teil im Stadium der Idee geblieben ist. Als er über die Farben der Gemälde berichtet, schreibt er:

„In meinem Gefühl ist das Bewußtsein ihres (das der Farben; ML) Vorhandenseins zu einer Erhöhung geworden, die ich noch im Schlafe fühle; mein Blut beschreibt sie in mir, *aber das Sagen geht irgendwo draußen vorbei, und wird nicht hereingerufen.*“¹¹¹

Das sachliche Sagen soll nicht *über* Dinge sprechen, sondern es soll sie ohne jegliche Reflektiertheit *aussprechen*, sprachlich wiedergeben.¹¹² Rilke versucht in langen Passagen, für die Cézanneschen Farben und die Maltechnik verbale Äquivalente zu finden, dessen Ergebnis in solchen Worterfindungen und Attributionen zum Ausdruck kommt, wie „altägyptisches Schattenblau“ (17. Okt.) „Lampengelb“, „Buschgrün“, (22. Okt.) „horchendes Blau“ (24. Okt.).¹¹³ Dieses Ringen um eine der Cézanneschen Malerei ebenbürtigen Sprache markiert nur den Anfang jener langen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen des Sagens, die auch die Ästhetik der *Duineser Elegien* prägen wird.

Dieses in den *Cézanne-Briefen* beobachtete verzweifelte Ringen um das sachliche Sagen, was eigentlich das Streben nach der potenzierten Konkretheit des nuancierten dichterischen Sprechens darstellt, setzt sich in den quasi-ästhetischen Ausführungen der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fort. Die Erkundung der Möglichkeiten des sachlichen Sehens und Sagens, bei dem das Ich sich immer mehr zurückzieht, damit die

¹¹⁰ Rilke 1983, S. 59. (Hervorhebung von Rilke)

¹¹¹ Rilke 1983, S. 58. (Hervorhebung von ML)

¹¹² Vgl. Engel 1986, S. 109-113.

¹¹³ Mit der Angabe des Datums des betreffenden Briefes wird bei den einzelnen Beispielen auf die Angabe der Seitenzahlen verzichtet.

Dinge ihren Eigenwert bewahren können, erscheint immer mehr als ein Problem des Sich-In-Bezug-Setzens zur Welt. Weil sich die scheinbare Unmittelbarkeit der frühen Ästhetik mit dem alles einverleibenden dionysischen Künstler-Subjekt als Irrweg erwies, kam es zur logischen Akzentverschiebung zugunsten des Gegenübers. Der durch die Cézanne-Erfahrung motivierte künstlerische Antrieb, die Dinge sachlich wiedergeben und das früher abwesende echte Verhältnis zu ihnen und dadurch zur „Wahrheit des Lebens“ herstellen zu können, hat jedoch eine Prämisse, ohne deren Erfüllung die Herstellung des Welt-Bezugs unmöglich bleiben muss. Engel weist dabei darauf hin, dass Rilkes Gedanke, nach welchem das dauernde Ding die Aufgabe erfülle dem amorphen Ich Dauer und Identität zu schenken, äußerst spekulativ erscheint, weil diese vermeintliche Dauerhaftigkeit des zu erkennenden Objekts in der Moderne immer fragwürdiger wird. Gemäß den ästhetischen Vorstellungen der mittleren Schaffensphase sei die Konsistenz des Ich strikt an die Konsistenz des Gegenüberseins gebunden, wodurch der Mensch an die Welt ausgeliefert erscheinen müsse. In diesem Fall kann von keinem echten Subjekt-Objekt-Verhältnis gesprochen werden, weil es ihm an jener Reziprozität mangelt, die in den *Duineser Elegien* zuerst beklagt, dann poetisch zu verwirklichen versucht wird. Das Problem der fehlenden Prämisse des erfolgversprechenden Weltbezugs wird dann im *Malte* schon unverhohlen zum Vorschein kommen. Die Veränderung in Rilkes ästhetischem Denken, welches mit dem Rodin-Erlebnis ansetzte und in der Cézanne-Erfahrung kulminierte, dokumentiert das Bewusstwerden der Notwendigkeit einer Wendung im Bezug zur Welt, die dann die Möglichkeit eines Welt- und Selbstverständnisses zeitigt. Nach den bislang besprochenen genuin ästhetischen Überlegungen komme ich auf jenes erschütternde Dokument ästhetischer und existentieller Orientierungsversuche Rilkes zu sprechen, das er erst nach fast sechsjähriger ringender Arbeit abschließen konnte¹¹⁴. Durch die Kunst Cézannes ästhetisch inspiriert, durch die Pariser Erfahrungen existentiell tief betroffen, reift in ihm der Gedanke der *Wendung* heran, als deren Konsequenz die frühere Position des sachlichen Sehenden der Ding-Gedicht-Phase überprüft wird, indem das Programm eines *neuen* Sehens, zum künstlerischen Ziel erhoben, immer plastischere Konturen gewinnt. Bevor das neue Sehen näher untersucht würde, soll zugleich auf die organische Verwobenheit seiner Ästhetik mit existenziellen Komponenten hingewiesen werden, die ihn einerseits zur Selbstkritik, andererseits zum verzweifelten

¹¹⁴ Er beginnt mit der Arbeit an den *Aufzeichnungen* am 8. Februar 1904 und schließt sie am 27. Januar 1910, in Leipzig, beim Ehepaar Kippenberg ab. Vgl. Schnack 1990, S. 178.

Aufschrei der ersten *Duineser Elegie* „Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“ (1.DE/1-2) bewegt hat. Wichtige Hinweise über die Einsicht in die Hinfälligkeit der distanzierten Beobachterposition sind den *Erinnerungen*¹¹⁵ der Fürstin Marie von Thurn und Taxis zu verdanken. Rilkes Äußerung nach erlaubt das 20. Jahrhundert dem Menschen nicht mehr unbeteiligter Betrachter oder eben bloßer Kunstgenießer zu sein, wie es noch im vorherigen Jahrhundert so oft möglich erschien. Seine Frage, ob ein echtes „Hingerissensein“ überhaupt möglich sei,¹¹⁶ zeugt davon, dass die Ästhetik des sachlichen Sehens und Sagens zwar nach wie vor präsent ist, aber parallel zu der Härte dieses ästhetischen Programms, auf welches im angeführten Brief an Baron Uexküll Bezug genommen wurde, die künstlerische und existenzielle Unsicherheit und Orientierungslosigkeit immer greifbarer die Oberhand zu gewinnen drohen.

2.4 Der Übergang zur Ästhetik der *Duineser Elegien*: das Sehen-Lernen

Um die allmähliche Modifikation der ästhetischen Prämissen, die zu den Fragestellungen und den Antwortversuchen der *Duineser Elegien* führen, beleuchten zu können, wird jetzt versucht, Maltes Ansichten zu Kunst und Dichtung, und vor allem zum dichterischen Schaffensprozess zu beobachten, und die Verbundenheit der Ästhetik des sachlichen Sehens mit der Ästhetik der Verwandlung transparent zu machen. Jene Momente des Überganges werden aufgezeigt, die die spätere Wendung vom Werk des Auges zum Werk des Herzens¹¹⁷ vorbereiten.

Wie schon erläutert wurde, hängt Rilkes ästhetisches Denken mit seiner Existenz-Erfahrung aufs Engste zusammen. Nach August Stahls Beschreibung des Charakters des an dem Wendepunkt seiner dichterischen Entwicklung stehenden jungen Künstlers ist Malte Laurids Brigge

nicht nur ein dem eigenen Ich verfallener Zweifler, der Schwierigkeiten hat mit seiner Umwelt, nicht nur ein Leidender und ein von Kindheit an in seiner Selbstfindung Gestörter. [Sondern] [...] als Leidender vor allem *um seine kreative Identität besorgter Dichter*. [...]

¹¹⁵ Fürstin Marie von Thurn und Taxis: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a.M.: Insel, 1966, S. 95 ff.

¹¹⁶ Vgl. dazu Petzets Nachwort in: Rilke 1984, S. 117.

¹¹⁷ „Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du / überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.“ Rainer Maria Rilke: *Wendung*, in: Rilke 1987, SW, Bd. II, S. 82-84.

Mit seinen Fragen, seinen Zweifeln schafft er sich den Freiraum für seine kreativen Entwürfe.¹¹⁸

Die Grundbefindlichkeit Maltes ist in Paris durch existenzielle und künstlerische Sorgen geprägt, die ihn dazu bewegen, seine kreative Identität, sein Verhältnis zur Welt als Dichter, das heißt: sein dichterisches Selbstverständnis definieren zu wollen. Diese Sorge wird zum Auslöser und Vorbereiter jener Wendung, die vom sachlichen Sehen zu einem anderen Sehen führen wird, was in den *Aufzeichnungen* zunächst noch im Prozess des Lernens befangen, als eine noch zu leistende Aufgabe erscheint. Die Frage in der ersten Strophe der *Ersten Elegie*, „Das alles war Auftrag. / Aber bewältigtest du's?“ (1.DE/30-31), lässt sich auf diesen Kontext des Malteschen Lernprogramms zurückbeziehen, indem der Auftrag als der Entwurf eines echten Weltverhältnisses verstanden werden kann. Das künstlerisch gültige – wenn auch im *Malte* nur partiell ausgeführt im Entwurfstadium gebliebene – Weltverhältnis bestünde demnach in der poetischen Erfassung der Reziprozität des Verhältnisses zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, indem durch den Prozess des In-Bezug-Setzens die Struktur der Dinge erfasst wird. Die poetisch-ästhetische Erkenntnis der *Duineser Elegien* besteht in der tief praktisch-dichterischen Idee, dass es Dinge an sich nicht gibt. Es geht Malte dabei um einen künstlerischen Lernprozess, der sich um drei miteinander zusammenhängende Aufgaben gruppiert. Der junge Dichter muss allem voran (1) sehen lernen, dann muss er (2) anfangen zu arbeiten und (3) endlich zu denken.

Das Sehen-Lernen Maltes lässt sich am ehesten aus der Perspektive des sachlichen Sehens beleuchten, wo es primär um ein Gelten-Lassen des Gegenübers, als einer vom Subjekt unabhängigen Wesenheit geht, ohne dass das Subjekt mit diesem Gegenüber in Austausch käme. Die Ästhetik des sachlichen Sehens postuliert die Möglichkeit eines Begreifensprozesses, der als genuin intentionaler Akt den Bezug zwischen dem Subjekt und dem intentionalen Objekt auszuklammern sucht. Der in den *Aufzeichnungen* entworfene Sehen-Lernen-Prozess verzichtet seiner Intention nach nicht mehr auf den Bezug zwischen erkennendem Subjekt und dem Gegenüber, sondern er will den Vorgang der Herstellung des Bezugs selbst dichterisch mitvollziehen, wodurch die Distanz des unbeteiligten Betrachtens nicht mehr zugelassen wird. Es geht Rilke bei der sich formenden neuen Ästhetik um den

¹¹⁸ August Stahl: Nachwort zu der Insel-Sonderausgabe von Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a.M.: Insel, 2000, S. 278. (Hervorhebungen von ML)

Prozess des Sichtbarmachens.¹¹⁹ Ich zitiere die Textstelle, in der Malte sein Programm des Sehen-Lernens vorträgt:

„Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles in mich tiefer ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres von dem ich nicht wußte. Alles geht dorthin. Ich weiß nicht was dort geschieht.“¹²⁰

Was in unserem Inneren geschieht, ist genau die Frage, zu deren Beantwortung Rilke um 1910 noch nicht imstande ist. Das ungelöste Problem des Grundes („woran es liegt“) und der Wirkung („was dort geschieht“) dieses neuen speziellen Sehens kehrt nun in den *Duineser Elegien* mit umso beängstigender Dringlichkeit zurück. Die Formulierungen: „[...] es geht alles in mich tiefer ein [...]“, „Ich habe ein Inneres von dem ich nicht wußte.“ nehmen jene tiefgründige Veränderung seines ästhetischen Denkens vorweg, die im Theorem der *Wendung nach innen* und in der damit verbundenen Verwandlungs-Ästhetik in den *Duineser Elegien* zum Durchbruch kommen wird. Die letztere Behauptung mag zwar etwas teleologisch wirken, aber in Wirklichkeit handelt es sich dabei um das Organische in der Entwicklung der Überlegungen Rilkes zu Fragen der Kunst. Das Bewusstwerden der Unzulänglichkeit des phänomenologisch sachlichen Sehens wird in den *Aufzeichnungen* vor allem durch eine lange Reihe rhetorischer Fragen¹²¹ offensichtlich gemacht. Jede Frage wird mit dem Hauptsatz „Ist es möglich, daß [...]?“ eingeführt; durch sie werden existenzielle und ästhetische Probleme in einem ex-negativo-Schema vorgetragen, zu deren Lösung – mindestens der Logik der Sache nach – Malte Laurids Brigge berufen sein sollte. Wir wissen aber, dass sich die von Malte aufgeworfenen Probleme in den *Elegien* immer noch in Form eines unbewältigten Auftrags vor dem Menschen türmen. Im Hinblick darauf, dass diese Fragen in den *Elegien* mit Modifizierungen weiterleben und später dessen thematischen Diskurs strukturieren werden, sollen sie jetzt in zwei thematischen Gruppen rekapituliert und kurz interpretiert werden.

¹¹⁹ Es scheint besonders bezeichnend zu sein, dass Martin Heidegger in *Grundprobleme der Phänomenologie* als Beispiel des dichterischen Sehens eine äußerst lange Passage aus dem *Malte* zitiert. Er führt den Rilke-Text folgendermaßen ein: „Die Dichtung ist nichts anderes als das elementare Zum-Wort-kommen, d. h. Entdecktwerden der Existenz, als des In-der-Welt-seins. Mit dem Ausgesprochenen wird für die Anderen, die vordem blind sind, die Welt erst *sichtbar*. Martin Heidegger: *Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2010, S. 244.“

¹²⁰ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 710.

¹²¹ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 22-24.

Maltes kritische Anmerkungen lassen sich in zwei Aussagesätze umformen: einerseits bewegt sich der Weltbezug des Menschen trotz kultureller, sozialer und wissenschaftlicher Fortschritte immer noch nur an der Oberfläche der Dinge und er scheint sich mit der Rolle des distanzierten Beobachters der Oberflächenstruktur des Seinsganzen zufriedenstellen zu wollen; andererseits kann es infolge seines nivellierenden Weltverhältnisses zu keinem Weltverständnis kommen, was aber zu gleicher Zeit die unabdingbare Bedingung des Selbstverständnisses des Menschen bedeuten könnte. Diese menschliche Hybris wäre durch ein verändertes Weltverhältnis zu überwinden, wozu sich das Sehen-Lernen als Voraussetzung anbietet. Diese These lässt sich durch Jacob Steiners Aufsatz zum Problem der Anschauung¹²² bei Rilke bekräftigen, in dem der Verfasser im *Malte* eine Vorstation jenes poetologischen Programms erblickt, nach der das ästhetische Schaffen in dem „Bezugsetzen“ der durch die phänomenalen Perzeptionen gegebenen Objekte zum Raum des Subjekts bestünde. Der Kerngedanke Steiners diesbezüglich: „Der schöpferische Akt besteht im Bezugsetzen des einzelnen Seienden zum Umfassenden des Seins.“¹²³. Und gerade dieses poetologische Programm erweist sich für Malte als nur noch unvollkommen ausführbar, denn es fehlt ihm noch an der ästhetischen Einstellung, die die Welt weder nur als Vorwand für das Innenleben des Menschen aufzufassen vermag, noch in einer sachlichen und quasi-objektiven Distanz zur Welt den Schlüssel zur poetischen Erkenntnis erblickt. Eins steht für Malte fest: die Welt muss anders gesehen werden können, was er aber augenmerklich noch nicht beherrscht.

Was für ein Sehen ist das, das in Paris zu erlernen sich Malte genötigt sieht? Man kommt der Antwort näher, wenn man von den durch die rhetorischen Fragen suggerierten Antworten ausgeht und das Sehen synekdochisch für das ganze Spektrum des Welt- und Selbstverständens und damit auch des Wissens anwendet. Wenn das Sehen nicht an der Oberfläche der Dinge stehen bleiben darf, sondern ins Wesen der Dinge vorzudringen versuchen muss, muss es tiefgründig sein und sich nicht in einer falsch verstandenen und vergeblich gesuchten Sachlichkeit erübrigen. Um die Gefahr des *ungefähren Wissens*¹²⁴ zu

¹²² Jacob Steiner: *Anschauungsformen*, in: ders.: *Rilke. Vorträge und Aufsätze*, Karlsruhe: Loepfer Verlag, 1986. S. 5-18.

¹²³ Steiner 1986, S. 7.

¹²⁴ Vgl.: Im dritten Teil der *Aufzeichnungen* sind als eine Art Demonstration des dichterischen Könnens Maltes kurze vermischt Geschichten platziert, unter denen die parabelartige ironische Geschichte über den Tod des Felix Avers des Jean de Dieu der Genauigkeit des Erkennens gewidmet ist: „Er war ein Dichter, und haßte das Ungefähr; oder vielleicht war es ihm nur um die Wahrheit zu tun; [...].“ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 141.

vermeiden und zu einem tieferen Sehen und Wissen gelangen zu können, müssen die Dinge in einen Sinnzusammenhang gestellt werden, wobei durch die Genauigkeit des Sehens und dichterischen Sagens der Akzent von bloßer Dingbeschau auf jene Zusammenhänge und Verbindungen verlagert wird, in denen diese Dinge auftreten und aus denen sie ihren Sinngehalt schöpfen. Dieses neue Sehen lässt sich aufgrund Max Imdahls These weiter präzisieren, wenn seine Differenzierung zwischen wiedererkennendem und erkennendem Sehen¹²⁵ zu Hilfe genommen wird. Das *wiedererkennende Sehen* impliziert eine Form des Erkennenwollens, welches in der Suche nach den Möglichkeiten der Integration des Erkenntnisobjekts in prädefinierte Schemata begründet ist, und auf die Weltaffirmation hin angelegt ist. Das *sehende Sehen* bildet demgegenüber eine Verstehensform ab, die sich nicht an den tradierten, erstarrten Verständigungsschemata orientiert, sondern sich für die Wahrnehmung der konkreten Dinge offen zu den Dingen in ein reziprokes Verhältnis setzt. Die letztere Form des Sehens, die sich Malte aneignen sollte, wird an der phänomenologisch-sachlichen Beschreibung einer Wand exemplarisch gezeigt, indem Rilke den Rezipienten flashbackartige Szenen aus dem alltäglichen Leben eines einstigen ärmlichen Hauses imaginieren lässt. Rilkes um die Genauigkeit ringende Beschreibung zielt nach Heideggers Lektüre danach, zeigen zu können, wie das „In-der-Welt-sein [...] aus den Dingen uns entgegenspringt“¹²⁶. Trotz der Metaphorizität der Heideggerschen Formulierung kann durch sie auf einen bedeutungsvollen Zug der in Veränderung begriffenen Rilkeschen Ästhetik um 1910 hingewiesen werden. Das Verb akzentuiert einen wichtigen Aspekt der Verwandlungs-Ästhetik, die die Bedingung des Weltverständnisses in einem Reziprokverhältnis zwischen Subjekt und Objekt erblickt¹²⁷ und die distanzierte, vergegenständlichende Beobachterposition der mittleren Schaffensphase in den *Aufzeichnungen* zunächst in den Hintergrund drängt, später in den *Duineser Elegien* gänzlich

¹²⁵ Die Anwendung von Imdahls Begrifflichkeit im Kontext der Rilkeschen Ästhetik scheint mir aus zwei Gründen legitim. 1) Rilkes genuin ästhetische Überlegungen und Erkenntnisse sind unstreitbar durch Erlebnisse und Erfahrungen inspiriert, die mit vielen Fäden an konkrete bildende Künstler (die Worpsweder Künstler, Auguste Rodin, Cézanne) gebunden sind. 2) Die Quasi-Ästhetik der späten Schaffensphase und insbesondere die Verwandlungs-Ästhetik der *Elegien* lassen sich als eine Art Lösung der ästhetischen und epistemischen Aporien seines bisherigen Denkens bezüglich des Subjekt-Objekt-Verhältnisses erfassen. Vgl. Max Imdahl: *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: ders.: *Reflexion, Theorie, Methode*, SW, Bd. 3, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 303-380.

¹²⁶ Heidegger 2010, S. 246.

¹²⁷ Steiner weist auf diese Grundvoraussetzung des späten ästhetischen Denkens Rilkes hin, indem er schreibt: „Das Erlebende und das Erlebte sind aufeinander angewiesen. Das lyrische Ich bedarf der vorgängig erlebten Welt zum Sagen, und die Welt kommt erst, [...] durch dieses Sagen zu sich selbst.“ Steiner 1986, S. 17.

verwirft. Die auf der narrativen Ebene geschilderte *Wendung nach innen* lässt sich zu gleicher Zeit als ästhetische Wende Rilkes interpretieren, denn es geht nicht mehr um die sachliche Beschreibung der Dinge, sondern um die Beschaffenheit der Verbindung die zwischen ihnen und dem Subjekt besteht. Die Bedeutung der Dinge ergibt sich im Prozess der Wendung nach innen, das heißt: im Prozess der Verwandlung, bei dem im imaginären Raum des Inneren die Bedeutungen transzentalpoetisch entstehen. Die Verwandlungs-Ästhetik legt den Akzent auf das Zustandekommen von Sinnzusammenhängen, was Heidegger mit dem Verb „entgegenspringen“ umschreibt. Indem die an sich sinnleeren Phänomene durch die dichterische Sprache verwandelt werden, füllen sie sich mit Sinn.¹²⁸ Im Gegensatz zu der Cézanne-Phase geht Rilke nicht mehr von fertigen Gegenständen aus, sondern von den Regeln und Prinzipien der Bezüge, innerhalb deren die Gegenstände stehen und sich mit Sinn füllen. Das ästhetische Weltverständnis stellt demnach eine Form des Verstehens dar, die die Dinge nicht bloß wiedererkennt, sondern sie in ihren Daseinsbezügen immer aktual, prozessual wahrnimmt.

¹²⁸

Vgl. Beda Allemann: *Zeit und Figur bei spätem Rilke*, Pfullingen: Neske, 1961, S. 249-251.

3. Zur impliziten Ästhetik der *Duineser Elegien*

Die Bedeutsamkeit der Überwindung der Schaffenskrise, die auch in den enthusiastischen Sätzen des Briefes an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis vom 11. Februar 1922¹²⁹ vernehmbar ist, besteht vor allem darin, dass das in den *Aufzeichnungen* angekündigte, aber unausgeführt gebliebene Programm des Sehen-Lernens in den Zyklen der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*¹³⁰ seine Realisierung gefunden zu haben scheint. Der besondere Status dieser Werke liegt vor allem in deren zusammenfassendem Charakter begründet, welcher mit Rilkes Wortfügung *lyrische Summen*¹³¹ begrifflich erfasst werden kann. Die zehn *Elegien* stellen dabei Ergebnisse der dichterischen Bemühungen Rilkes dar, seine früheren ontologischen und ästhetischen Fragestellungen jetzt poetisch reflektiert zu beantworten, und dadurch zu einem verwandelten, ästhetischen Weltverständnis zu gelangen. Die Erkenntnis, dass die Weltverständnisproblematik weder mit Hilfe der ästhetischen Schemata der frühen subjektzentrierten Erlebnislyrik noch durch das objektbezogene quasi-phänomenologische sachliche Sehen befriedigend erfasst werden kann, bildet den Ausgangspunkt der *Elegien*, die diesen Fehler im menschlichen Weltverhältnis beheben wollen. In der *Ersten Elegie* heißt es: „Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.“ (1.DE/80-81) Die *Elegien* versuchen zum ästhetischen Weltverständnis nicht mehr durch das zwischen Objekt und Subjekt der Erkenntnis differenzierende diskursive Weltverhältnis gelangen zu können, sondern eben durch die Aufdeckung der ursprünglichen und unausweichlichen Vermitteltheit der beiden.

¹²⁹ „Endlich Fürstin, endlich, der gesegnete, wie gesegnete Tag, da ich Ihnen den Abschluß – soweit ich sehe – der Elegien anzeigen kann: Zehn! Von der letzten, großen: (zu dem, in Duino einst, begonnen Anfang: „Das ich dereinst, am Ausgang der grimmigen Einsicht / Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln...“) von dieser letzten, die ja auch damals schon, gemeint war, die letzte zu sein, – von dieser – zittert noch mir die Hand! Eben, Samstag, den elften, um sechs Uhr abend, ist sie fertig“ zitiert nach Schnack 199, S. 783-784.

¹³⁰ Trotz der Tatsache, dass die Vollendung der *Duineser Elegien* mit der Entsehungszeit der zu dem spätesten Werk zugerechneten *Sonette an Orpheus* zusammenfällt, befasst sich die vorliegende Arbeit aus methodologischen Gründen ausschließlich mit dem Hauptwerk der späten Schaffensphase. Eine Untersuchung zu den ästhetischen Fragen der spätesten Werkphase könnte allerdings ermöglichen, den erheblichen Unterschieden im mythopoetischen Personal und in der Form der beiden Werke aus der Perspektive der philosophischen Ästhetik Rechnung tragen zu können.

¹³¹ „Aber es liegt im Wesen dieser Gedichte [*Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus*; ML], in ihrer Kondensierung und Verkürzung (darin, wie sie häufig lyrische Summen nennen, statt die Posten anzureihen, die zum Ergebnis nötig waren), daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man „Verstehen“ nennt, allgemein erfasst zu werden.“ Vgl. *Rilkes Brief an Nanny von Escher am 22. Dezember 1923*, in: ders.: *Briefe aus Muzot 1921-1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig: Insel, 1940, S. 230. Rilke kam die Wortverbindung besonders treffend vor, um die kondensierende Beschaffenheit der *Elegien* begrifflich erfassen zu können. Ich verwende sie im Zusammenhang meiner Ausführungen als einen Ausdruck, mit dessen Hilfe auf die die bisherigen ästhetischen Überlegungen Rilkes kanalisierende Funktion der *Elegien* Bezug genommen werden kann.

Die schon in den *Aufzeichnungen* erkannte Aufgabe des Sehen-Lernens soll zwar in einer Wesensschau bestehen, aber nicht in dem vergegenständlichenden, statischen Sinn der Phänomenologie, sondern in einer ästhetischen Wesensschau, wobei die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Wesen*¹³² zum Vorschein kommt. Wenn Rilke das Wesen des Ich-Welt-Verhältnisses erfassen will, geht es ihm insbesondere darum die Strukturierung des In-Beziehung-Setzens der Subjekt- und Objekt-Seiten zueinander aufzudecken. Es bedeutet, nach dem Wesen des menschlichen Weltverhältnisses zu fragen, dieses im prozessualen Charakter seiner Realisierung begreifen zu wollen, ohne sich dabei auf die vorgegaukelten Deutungsschemata stützen zu müssen. In der sich durch die *Duineser Elegien* abzeichnenden neuen Ästhetik wird die bis dato mit Selbstverständlichkeit akzeptierte Auffassung des Subjekt-Objekt-Beziehungsgeflechts angezweifelt und nach seinem Funktionieren befragt. Um die in das alte Weltverhältnis integrierten und deshalb unsichtbar gewordenen Weltdeutungsschemata, deren Dysfunktionalität in der nachmetaphysischen Welt immer wieder durchscheint, sichtbar machen zu können, müssen diese desintegriert werden, indem auf den Verlust der Selbstverständlichkeiten und den damit zusammenhängenden Zustand der Orientierungslosigkeit des Menschen poetisch-ästhetisch hingewiesen wird.

3.1 Die ästhetische Desintegration in der *Elegien*-Ästhetik

Der *herausfordernde* Charakter der Dichtung, der eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale der ästhetischen Erkenntnis darstellt, wird bei Adorno *Äther* der Dichtung – und der Kunst überhaupt – genannt¹³³. Nach Adornos Metapher besteht das Wesen der Dichtung in jenem provokativen Fakt, dass es zum Begreifen eines ästhetischen Objekts durch dessen Kontrapunkt¹³⁴, durch die Konstatierung dessen Unbegreiflichkeit kommt. Wenn der ästhetische Begreifprozess parallel zur Wahrnehmbarmachung dessen Unbegreiflichkeit verläuft, muss das Wesen von dieser Erkenntnisform in der Divergenz der ästhetischen und der alltäglichen Erfahrungswelt verankert sein, wobei die Divergenz *nur graduell* sein kann, da sonst die Unbegreiflichkeit der ästhetischen Welt nicht als eine

¹³² Zu den Verständnismöglichkeiten des *Wesens* in Bezug auf die Prozessualität des Dichterischen vgl. Lajos Mitnyán: *Zum Problem von Hermann Hesses dichterischem Selbstverständnis anhand seines Aufsatzes „Sprache“*, in: Detlef Haberland, Géza Horváth (Hrsg.) *Hermann Hesse und die Moderne*, Wien: Praesens, 2013. S. 262-263.

¹³³ Vgl. Theodor Wiesengrund Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 179-204.

¹³⁴ Adorno 1977, S. 179-204.

Herausforderung an die bisherigen Weltverständnisschemata interpretiert werden könnte¹³⁵. Unserer Erkenntnis werden durch die Dichtung eben Schranken gesetzt, die unmöglich aus dem Weg zu schaffen sind, weshalb eine idealistische Sinnintegration à la Hegel¹³⁶ eine vage Übertreibung bleiben muss, denn im Äther der Kunst kommt eben das in alltägliche Erfahrungen ohnehin nicht integrierbare Besondere und Verborgene zum Ausdruck. Gadamer schildert die Konfrontation mit der Kunst als eine Art sokratisches Wundern darüber, *dass* es so etwas wie das Kunstwerk gibt. Unsere Sinnerwartungen sind gegenüber dieser Faktizität des unbekannten und unbestimmten Mehr der Dichtung machtlos.¹³⁷ In den *Elegien* misst die Rilkesche Ästhetik der graduellen Divergenz zwischen der ästhetischen und der realen Welterkenntnis eine Schlüsselfunktion zu, indem sie, um das Weltverhältnis innerhalb der Dichtung wahrnehmbar machen zu können, diese von Adorno *Doppelcharakter der Kunst*¹³⁸ genannte Eigenschaft nutzbar macht. Der Terminus akzentuiert die Vorstellung, nach welcher es eine Illusion bleiben müsse, die Kunst als ein von der realen Welt getrenntes, absolut autonomes Phänomen auslegen zu wollen, denn das Kunstwerk ist immer unausweichlich auf die Wirklichkeit seiner Zeit bezogen und wo es am hysterischsten bestritten wird, ist diese Verbindung am deutlichsten¹³⁹. Damit wird natürlich die Autonomie des Kunstwerk keineswegs angezweifelt, es wird allerdings behauptet, dass die sonst unwiderlegbare Autonomie der Welt eines Kunstwerks keine essentialistische Eigenschaft sei, die dem Kunstwerk neben anderen Eigenschaften noch zukomme, sondern sie äußere sich prozessual, im Laufe des Wahrnehmens der Divergenz der durch das Kunstwerk eröffneten Welt. Indem sich die *Duineser Elegien* gleichzeitig auf die Wirklichkeit beziehen und sich infolge ihrer ästhetischen Beschaffenheit von dieser Wirklichkeit differenzieren, kommt es zu jener desintegrierenden Herausforderung¹⁴⁰ an den Rezipienten, die Rilkes ästhetische Vorstellungen in seinem späten Oeuvre motiviert.

¹³⁵ Vgl. zum Problem des Verhältnisses der ästhetischen Erfahrung zur Welt der alltäglichen Erfahrungen: Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart: Reclam, 2012, S. 51-64.

¹³⁶ Vgl. Gadamer 2012, S. 56, Bertram 2014, S. 99-101.

¹³⁷ „Wer ein Kunstwerk geschaffen hat, steht in Wahrheit vor dem Gebilde seiner Hände nicht anders als jeder andere. [...] Es ist ein Sprung, durch den sich das Kunstwerk in seiner Einzigkeit und Unersetbarkeit auszeichnet. Es ist das was Walter Benjamin die Aura des Kunstwerks genannt hat [...]“ Gadamer 2012, S. 55.

¹³⁸ Adornos Intention nach soll mit der Einführung des Terminus technikus *Doppelcharakter der Kunst* das Verhältnis der ästhetischen Welt zur realen Welt begrifflich gemacht werden. Vgl. Adorno 1977, S. 374-376.

¹³⁹ Adorno 1977, S. 332-333; 375-376.

¹⁴⁰ Die vorliegende Interpretation der ästhetischen Erkenntnis als herausfordernde Kraft stützt ich mich auf Christoph Menkes Thesen zu der ästhetischen Erfahrung, die sich nach ihm auf dem Nichtfunktionieren

Um die dichterische Umsetzung der ästhetischen Prinzipien der Herausforderung zu gewährleisten, wird in den *Elegien* ein poetisches Verfahren praktiziert, das auf dem Doppelcharakter des Kunstwerkes basierend für den Rezipienten poetische und thematische Anhaltspunkte bietet, einerseits seine tradierten diskursiven Weltverständnisse *intuitiv* in die ästhetische Welt des Kunstwerks integrieren zu können, andererseits durch dessen desintegrierende Kraft seine eigenen alltäglichen Weltverständnisschemata infrage zu stellen. Es sind demnach zwei poetische Sprechstrategien zu unterscheiden, deren Funktion in der Konfrontation der realen und der ästhetischen Welt besteht. Die *eine* dient zur Integration in das alltägliche Weltverständnis, während die andere dieses Weltverständnis desintegrierend verwandelt und modifiziert.¹⁴¹

3.1.1. Stilmittel des intuitiv verlaufenden In-Bezug-Setzens zum Kunstwerk

Die von Rilke verwendeten dichterischen Stilmittel, die dem Rezipienten die Möglichkeit der intuitiven Nachvollziehbarkeit versprechen, sind uns aus der Tradition der Rhetorik gut vertraut. Sie sollen die Aufgabe erfüllen, der graduellen Divergenz der diskursiven und ästhetischen Welt Rechnung tragen zu können. Es folgt aus dem Doppelcharakter des Kunstwerks, dass sich der Rezipient bei der Begegnung mit dem Werk an den Methoden der Affirmation orientieren muss, weil sonst im desintegrierenden ästhetischen Weltverhältnis keine nachvollziehbare Erkenntnis zustande kommen könnte. Wenn die *Elegien* dem Rezipienten keine Mittel der Weltaffirmation zur Verfügung stellen würden, könnte ihm das Gefühl des Einbezogenseins in die ästhetische Welt der *Elegie* nicht

von Zeichengebrauchsroutinen beruht. Menke erblickt in der ästhetischen Erfahrung des Nichtfunktionierens die Bedingungen des alltäglichen Zeichengebrauchs. Es ist aber äußerst spekulativ zu sagen, dass die ästhetische Praxis der alltäglichen Zeichengebrauchspraxis gegenüber eine lebendigere Kraft wäre, die die alltäglichen Zweckorientierungen suspendieren würden. Das Durchbrechen der Automatismen des Alltags wird so durch die Kunst herbeigeführt. Die Deautomatisierung nennt Menke „Nichtkönnen“. Die Künstler können das Nichtkönnen, indem sie eine irritierende Sicht auf die Welt vorschlagen. Die Kunst initiiert eine neue Praxis innerhalb der gewohnten Praxisformen. Dadurch wird die Scheinhaftheit der Selbst- und Weltbestimmung deutlich. Menke nennt diese ästhetische Praxis Ästhetisierung oder den Modus der Kraft. Die Bestimmtheit des Alltags wird mit der Unbestimmtheit des Spiels der Kunst konfrontiert. Vgl. Vgl. Christoph Menke-Eggers: *Die Souveränität des Kunstwerks. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Bodenheim: Athenäum, 1988. S. 90-97.; zu Menkes Thesen vgl. noch Bertram 2008, S. 203-206.

¹⁴¹ Bei der Ausarbeitung von diesem Themenkomplex werden Manfred Engels diesbezügliche Forschungen, von denen zuerst Auszüge in den *Blättern der Internationalen Rilke-Gesellschaft* erschienen sind, in Betracht gezogen. Vgl. dazu Manfred Engel: *Die „Duineser Elegien“ verstehen – Verstehen in den Duineser Elegien*, in: ders. (Hrsg.): *Blätter der Internationalen Rilke-Gesellschaft*, Bern, 1983, S. 6-22.; und RHb 2013, S. 30-42.

vermittelt werden.¹⁴² Es geht dabei um rhetorische Mittel im engen, produktionsästhetischen Sinne, indem neben der Darstellung der rhetorischen *Verwendung* von A) Interjektionen, B) Fragen und C) Imperativformen eine genuin rhetorische Figur der *Elegien*, D) die Amplifikation¹⁴³ untersucht wird.

A) An der ersten Stelle ist das Stilmittel der *Interjektionen* zu erwähnen, welches das intuitive Verstehen, und dadurch das Einbeziehen des Rezipienten in die ästhetische *Elegien*-Welt am ehesten ermöglichen kann. Die von Rilke verwendeten Interjektionen „ach“ (elfmal), „weh(e)“ (sechsmal), oh (sechsmal), ja (fünfmal), vermögen die Grundstimmung der *Elegien* ohne jegliche Reflexion, unvermittelt nachvollziehbar machen zu lassen. Außer dem „Ja“ dienen alle andere Interjektionsformen zum Ausdruck der Klage und Bedrohtheit oder eben einer bedrückten Stimmung, die den eigentlichen Grundton des Zyklus ausmacht und durch dieses Stilmittel problemlos nachzuvollziehen ist.

B) Die *Fragesätze*. Während sich in den frühen kunsttheoretischen Überlegungen noch eine mehr oder weniger reife *Antworten* auf die epistemische Problematik des Subjekt-Welt-Verhältnisses abzuzeichnen schienen, wird der Rezipient durch die desintegrierende Ästhetik der *Elegien* immer mehr mit beunruhigenden *Fragen* ohne Antworten konfrontiert. Im Interpretationsteil wird der desintegrierende und herausfordernde Charakter der *Elegien* zum Gestus des Fragens parallel gesetzt untersucht, im jetzigen Kontext muss zunächst ihre das intuitive Nachvollziehen stärkende Funktion hervorgehoben werden. Die überwiegende Mehrheit der Fragen ist direkt an den Rezipienten gerichtet mit dem Ziel, diesen in den Verlauf des dichterischen Prozesses zu integrieren und die sich auf der thematischen Ebene entfaltenden ästhetischen Desintegrierung zu umso stärkerer Durchschlagskraft zu verhelfen. Die Erfüllbarkeit der sich aus den rhetorischen Fragen entfaltenden Sinnerwartungen wird auf der thematischen Ebene zuerst nur kontrapunktisch in Zweifel gezogen, später werden diese deutenden Sinnerwartungen eo ipso als Anzeichen der menschlichen Hybris erkannt. Die Fragesätze erweisen sich als tragende Stilmittel, von denen die zehn *Elegien* insgesamt 54 enthalten und, ähnlich den Interjektionen, intuitiv verständliche Bedeutungen involvieren,

¹⁴² Vgl. RHb 2013, S. 151-182.

¹⁴³ Vgl. Gert Ueding (Hrsg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*, Tübingen: Niemeyer, 2005, S. 53f. und Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, Paderborn: W. Fink, 2009, S. 153ff.

und wegen ihrer betont rhetorischen Art problemlos in die vertrauten Erkenntnisstrukturen integrierbar sind. Die Fragen stellen eigentlich ohne Ausnahme poetische Fragen dar, die die Antworten entweder immer vorwegnehmen oder vom lyrischen Subjekt sogar prompt beantwortet werden. Fragen, die eine verneinende oder eben bejahende Antwort implizieren, überwiegen im Zyklus und suggerieren eine mögliche Involviertheit des Rezipienten in den dichterischen Prozess, und als solche haben ein großes emphatisches Potenzial inne. Einige Beispiele für *die Antworten vorwegnehmenden Fragen*:

„Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befrein [...]“[?] (1.DE/49-51); „Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht / menschlicher Geste?“ (2.DE/66-67); „Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, - / groß, auch noch neben dir?“ (7.DE/81-82).

Beispiele für die zweite Gruppe der dichterischen *Fragen, die vom lyrischen Subjekt kurz nach ihrer Stellung eine Antwort finden*, ohne den Rezipienten zum Nachdenken anzuregen:

„Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ Die Antwort steht im nächsten Vers: „Engel nicht, Menschen nicht [...]“ (1.DE/9-10); ähnlich in den folgenden Beispielen aus der *Zweiten Elegie*: Frage: „Ist sie den Liebenden leichter?“, Antwort darauf: „Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.“ (1.DE/21-22); Frage: „Und jene, die schön sind / o wer hält sie zurück?“, Antwort: „Unaufhörlich steht Anschein / auf in ihrem Gesicht und geht fort.“ (2.DE/23-25); Frage: „Schmeckt denn der Weltraum, / in den wir uns lösen, nach uns? [...]“ (2.DE/29-30), Antwort: „Sie merken es nicht in dem Wirbel / ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)“ (2.DE/35-36)

C) *Die Imperativsätze* in den Appellstrukturen¹⁴⁴ stellen neben den Interjektionen und den rhetorischen Fragen jene Stilmittel dar, durch welche das intuitive Anknüpfen an die ästhetische Welt der *Elegien* in die Wege geleitet wird. Diese Aufforderungen sind in den *Elegien* auf eine Weise konstruiert, bei der nicht immer problemlos zu entscheiden ist, wer eigentlich der Adressat der betroffenen Aufforderung ist. Anthony Stephens, der diese dichterische Methode zusammen mit den schon genannten Interjektionen und Fragen mit dem Terminus *Appellstrukturen* umschrieben hat, vertritt die These, dass damit der ganze Zyklus an die Einfühlung des Lesers appelliere, womit der Text auf den ersten Blick eine intuitive Annäherung erlauben würde und zu einem affirmativen Weltverständnis führen

¹⁴⁴ Vgl. Stephens 1982, S. 311-313.

könnte¹⁴⁵. Einige Beispiele für diese nach der Appellstruktur konstruierten Imperative, die unter den möglichen Adressaten von 'du', 'wir', 'man' pendeln: „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf / aufhob vom Boden; (1.DE/54-56); „Aber das Wehende höre, /die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.“ (1.DE/59-60); „Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.¹⁴⁶ / Sprich und bekenn.“ (9.DE/42-43); „Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm¹⁴⁷ / kannst du nicht grosstun mit herrlich Erfühltem;“ (9.DE/52-53)

D) Die *Amplifikation* stellt jene vor allem die syntaktische Struktur der *Elegien* betreffende rhetorische Figur dar, die eine Frage unter vielen Gesichtspunkten beleuchtet und diese oft auf eine unwahrscheinlich ausufernde Weise ausweitet. Der Akzent soll bei dieser rhetorischen Figur auf die Ausweitung einer Sachbeschreibung gelegt werden, die nach ihrer ursprünglichen Funktion, wie Göttert¹⁴⁸ darauf aufmerksam macht, der Begründung und Erklärung des betroffenen Problemkomplexes dienen soll. Rilke verwendet dieses Stilmittel in einer manieristisch ausschweifenden Form, die in der Häufung von Anaphern und unzähligen Parallelkonstruktionen zum Ausdruck kommt. Während in einem direkt rhetorischen Kontext das Phänomen, dass es in einem Text über ein Problem über das zum Verständnis Nötige hinaus gesprochen wird, oft unter die Kategorie des Selbstzwecks fällt, erfüllt die amplifikative Sprechweise in den *Elegien* die Rolle der Intensivierung, wodurch der Rezipient das Problem entweder als sein eigenes oder als ihn berührendes erfahren und nachvollziehen kann. Die bereits dargelegte These über das menschliche Weltverhältnisproblem als die epistemische Folie der *Elegien* findet durch die Ermittlung der amplifikativen Redeweise ein wichtiges Argument, indem sowohl auf der Ebene der einzelnen *Elegien* als auch auf der des ganzen Zyklus das Problem des Mensch-Welt-Verhältnisses immer wieder aus einem anderen Aspekt thematisiert wird. Im Interpretationsteil wird diese Frage auf der thematischen Ebene detailliert behandelt, jetzt soll nur in Bezug auf den amplifikativen Charakter der Sprechweise Rilkes ein Überblick darüber gegeben werden, wie weitverzweigt der Problemkern in den einzelnen *Elegien* ausgeführt und erweitert wird. Im jetzigen Kontext wird immer nur das die konkrete *Elegie*

¹⁴⁵ Vgl. Stephens 1982, S. 311-313.

¹⁴⁶ Hervorhebung im Original.

¹⁴⁷ Hervorhebung im Original.

¹⁴⁸ Vgl. Göttert 2009, S. 153f.

regierende Thema angegeben, obzwar neben diesem natürlich noch weitere Fragen in den Diskurs des jeweiligen Textes eingeflochten werden.

Die *Erste Elegie* fungiert als eine Art lyrischer Prolog des Zyklus, der die Themen vorbereitet, die in den nächsten neun *Elegien* ausgeweitet und variiert dargestellt werden; in diesem Sinne lässt sie sich als thematische Einleitung in die nachfolgenden Ausführungen betrachten, in denen, den Sokratischen Dialogen ähnlich, Fragen aufgeworfen werden, wobei aber die wichtige Tatsache verschwiegen bleibt, dass diese Fragen in ihrem Wesen Aporien darstellen, zu deren Lösung man unmöglich mit Erfolg vordringen kann.¹⁴⁹ Als rhetorisches Mittel hat aber sie den Verdienst, dass im Rezipienten das Gefühl erweckt wird, durch die aufmerksame Verfolgung der weitschweifenden Ausführungen am Ende doch zur Erkenntnis gelangen zu können. Die *Zweite*, *Dritte*, *Vierte* und *Fünfte Elegie* werden die in der *Ersten* angesprochenen ontologischen und ethischen Fragen weiter artikulieren, wobei dem Dichter bei deren Thematisierung *nicht* um *beantwortbare* Fragen oder noch weniger um zu *lösende* Probleme geht, sondern viel mehr um die Problematisierung der Dürftigkeit des menschlichen Verhältnisses zu diesen Fragen, die jeden einzelnen Menschen persönlich treffen. Der aporetische Charakter der *Duineser Elegien*, auf welche auch Manfred Engel aus rezeptionsästhetischer Perspektive aufmerksam macht, stellt als wesentliche Komponente der Rilkeschen Sprech- und Denkweise jenes tragende rhetorische Mittel dar, durch welche die graduelle Divergenz der ästhetischen Erkenntnis hervorragend exemplifiziert werden kann. Wie bei der Definition des altgriechischen Begriffs der Aporetik¹⁵⁰ immer wieder zu lesen ist, geht es bei diesem Begriff um eine Art *Kunst* – und nicht um eine *Methode* – der Auseinandersetzung mit Problemen, die oft an sich unlösbar sind. Aus Platons Dialogen sind uns die Aporien des Sokrates wohlvertraut, von denen Fragen und Problemstellungen aufgeworfen und diskutiert werden, aber auf deren Lösung äußerst wenig Hoffnung besteht; es geht dabei aber auch nicht um eine Lösung. Der Akzent liegt eben auf dem Prozess der Konfrontation mit diesen Problemstellungen, durch die die Hörer in die Diskussion einbezogen und zum Nachdenken herausgefordert werden. Der herausfordernde Charakter

¹⁴⁹ Es soll angemerkt werden, während die meisten *Elegien*-Interpretationen die *Erste Elegie* als die Einführung des Zyklus auslegen, untersucht Szondi den Textcharakter, und er fasst die *Erste* als eine Thesis des Dichters auf, die die Dürftigkeit des Menschen als eine Tatsache behauptet, ohne diese Thesen hinterfragen zu wollen. Vgl. Peter Szondi: *Rilkes „Duineser Elegien“*, in: ders.: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Studienausgabe der Vorlesungen 4 Bde., Bd. 4, hrsg. v. Jean Bollack, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975. S. 388-392.

¹⁵⁰ Vgl. den Wortartikel *Aporie*, in: Anton Hügli, Poul Lübecke (Hrsg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart* (= Rowohlt Enzyklopädie. 55453), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁵2003.

des aporetischen Dialogs besteht einerseits in der Konfrontation des Menschen mit seiner eigenen Unwissenheit, andererseits im Eingeständnis der aus der menschlichen Hybris resultierenden Ausweglosigkeit und der Begrenztheit seines Wissens. Die in den einzelnen *Elegien* behandelten Themenkomplexe stellen keine philosophischen Probleme *an sich* dar, welche *horribile dictu* dichterisch gelöst werden könnten. Sie stellen dem menschlichen Erkenntnisvermögen Grenzen setzende Fragen dar, die organisch aus dem menschlichen Weltbezug erwachsen und *als* Probleme erkannt werden sollen. Es sei hier der Interpretation der Themen ein kurzer Überblick über die thematischen Kernfragen vorausgeschickt. *Zweite Elegie*: der Tod und das Bewusstsein der menschlichen Vergänglichkeit; *Dritte Elegie*: die unüberwindbare Macht der Instinkte; *Vierte Elegie*: Das Bewusstsein als die Quelle der Gespaltenheit des Subjekt-Objekt-Verhältnisses; *Fünfte Elegie*: die Alltäglichkeit als die Grundform des menschlichen In-der-Welt-seins. Die amplifikative Redeweise bleibt in der zweiten Hälfte des Zyklus nicht nur als eine bestimmende Sprechweise beibehalten, sondern es wird ihr im Vergleich zur ersten Hälfte eine noch größere Bedeutung zugesprochen, denn die ersten fünf *Elegien* stellten zwar ein kritisches Bild über des Weltverhältnis auf, trotzdem erlaubten sie dem Rezipienten die vorgetragene und ausgiebig geschilderte Negativität thematisch *nachzuvollziehen*. Der Diskurs der zweiten Zyklus-Hälfte, die dem Rezipienten die Verwandlungs-Ästhetik als das dichterische Programm der *Elegien* vorführt, operiert demgegenüber mit unwahrscheinlich komplizierten, nicht selten mit äußerst spekulativen, schwer nachvollziehbaren Ideen. Von diesen werden die in den ersten fünf *Elegien* aufgeworfenen Kritikpunkte *nicht gelöst*, sondern poetisch-ästhetisch aufgezeigt. Die in der zweiten Zyklus-Hälfte angebotene dichterische Alternative besteht in der Verwandlung der bisher herrschenden Sicht auf die Welt: die *Sechste Elegie* führt in der Figur des *Helden* eine Variante des Weltverhältnisses vor, die dem ursprünglichen Sinn des Lebens als *verharren* und *bleiben* absichtlich zuwiderläuft, indem sie als dessen Telos das unaufhaltsame Vergehen aufweist und die Bestimmung der Helden-Existenz in einem – wie es bei Heidegger zu lesen ist¹⁵¹ – Vorlaufen zum Tode erblickt. Die *Siebente* und *Neunte Elegie* bilden jene Stücke des Zyklus, welche die *Verwandlung* als die transzentalpoetische Einheitsstiftung Alternative eines neuen, nicht vergegenständlichenden Weltverhältnisses

¹⁵¹ Im Analyse-Teil komme ich noch auf die Parallelität zwischen der *Held-Metapher* und Heideggers Theorem des *Vorlaufens zum Tode* detailliert zu sprechen. An dieser Stelle sei nur die Textstelle bei Heidegger angegeben, in der der Zusammenhang von Entschlossenheit und Vorlaufen zum Tod diskutiert wird. Martin Heidegger 2006, S. 305-310.

aufweisen, das in einer Wendung nach innen besteht und in der Metapher der Herzensbühne der *Vierten Elegie* schon vorweggenommen wurde. Dass die fünf letzten *Elegien* den intuitiven Bezug zur ästhetischen Welt des Zyklus im Vergleich zur ersten Hälfte etwas leichter zulassen, ist den die intuitiv verlaufende Rezipienteneinstellung ermöglichen rhetorischen Mitteln zu verdanken, vor allem der Tatsache, dass von den 54 Fragesätzen die erste Hälfte 36 Fragen, die zweite nur 18 enthält. Um die verwandelte Weltsicht nachvollziehbar zu machen, entwirft Rilke keine neue Welt, sondern neue Verhältnismuster zur alten Welt. Bei der Darstellung dieser Weltverhältnismuster entfaltet er vier Weltverhältnismöglichkeiten, deren verblüffend spekulative Beschaffenheit durch die Anwendung der konventionellen rhetorischen Mittel gelockert und dem Rezipienten nähergebracht wird. Eine absolut andere Art des Weltbezugs stellt der Engel dar, während von dem Kind, dem Sterbenden, den unglücklichen Liebenden und dem Helden eine modifizierte Art des Weltbezugs vertreten wird. Die Anwendung der amplifikativen Redeweise wird am Beispiel des *Engels* aus der ersten Hälfte und des *Helden* aus der zweiten Hälfte des Zyklus exemplifiziert. Es muss jedoch angemerkt werden, dass das rhetorische Mittel der Amplifikation nirgends in absolut reiner Form vorkommt, sondern vor allem mit der Häufung von Anaphern und Parallelkonstruktionen verschränkt. Ich beschränke mich jetzt bei der Beschreibung der Figur auf die rhetorische Form ihrer Anwendung.

Die Engel-Figur in der Amplifikationsstruktur

Die poetische Verwirklichung der desintegrierenden Ästhetik transparent zu machen, wobei sich der Doppelcharakter des Kunstwerks, der sich in dessen gleichzeitiger Vertrautheit und Fremdheit äußert, wird zunächst am Engel der *Elegien* demonstrieren. Der Engel, als ein in das menschliche Weltverhältnis integriertes, kulturell tradiertes Phänomen, zu dem der Mensch eigentlich einen problemlosen Bezug herstellen könnte, ist im Diskurs der *Elegien* aufgrund der tradierten Verständnisschemata nur schwer und nur teilweise nachzuvollziehen. Von der *Dritten* und *Achten Elegie* abgesehen, erscheint der Engel in jeder *Elegie* aus der Perspektive der Begrenztheit des menschlichen Weltverhältnisses und des daraus resultierenden Weltverständnisses. Der Rezipient wird dadurch herausgefordert, dass die Darstellung des Engels seinen kulturell kodierten Erfahrungen dadurch zuwiderläuft, dass durch sie jegliche Anknüpfungsmöglichkeiten an die alten Verständnisschemata suspendiert werden. Die zweite Strophe der *Zweiten Elegie* bildet jene Textstelle, an deren Beispiel die Figur des der jüdisch-christlichen Ikonographie

widerstrebende *Elegien*-Engels am besten erfasst werden kann. Welche Stilmittel werden hier verwendet? Die Engel-Strophe wird mit einem die erste Strophe abschließenden kurzen Fragesatz eingeleitet, der eine folgerichtige Rezipientenerwartung nach sich zieht, die aber von der acht Verse langen parataktisch strukturierten Periode nicht erfüllt wird. Auf die Frage, wer die Engel sind¹⁵², bekommt der Rezipient eine äußerst ausgiebige, aber thematisch gesehen trotzdem verwirrende, die herkömmlichen Engel-Vorstellungen desintegrierende Antwort, die in den Prinzipien der Verwandlungs-Ästhetik begründet ist. In den Antworten auf die Frage artikuliert sich die prinzipielle Frag-Würdigkeit des Verhältnisses zu ihm, wobei das Wort Fragwürdigkeit, in seinem wörtlichen Sinn genommen, jene Ethik des Fragens betont, die dann mit der Ethik der Begrenztheit des menschlichen Erkennvermögens einhergeht und die Endgültigkeit jeglicher Antwortversuche ausschließt¹⁵³. Nach ihrem rhetorischen Charakter befinden sich diese Antwortvariationen – dreizehn an der Zahl – im Sprechmodus eines unsicheren Herumratens, wobei der Fragende genau weiß, dass er nur zufällig auf die richtige Antwort kommen könnte. Die Sprechhaltung des Herumrätselns in der zweiten Strophe der *Zweiten Elegie* reflektiert eigentlich einen wichtigen Aspekt der Verwandlungs-Ästhetik, der schon im allerersten Satz des Zyklus – der ein Fragesatz ist – wahrnehmbar wird. Der Sprechmodus des rätselnden Fragens beherrscht den Duktus der *Elegien*, indem in immer neuen Anläufen versucht wird, über Probleme des Daseins nachzudenken, wodurch sich der Rezipient in den Diskurs einbezogen und am Prozess des Fragens beteiligt fühlen kann. In der Engel-Strophe der *Zweiten Elegie* wird durch die Häufung der Fragen die poetische Aussage in der Weise intensiviert, dass, trotz thematischer Desintegriertheit, der Rezipient glauben kann, Anhaltspunkte gefunden zu haben, das Unfassbare doch noch erfassen zu können. Für die Frage-Antwort-Struktur mit einer nachfolgenden Amplifikations-Figur lassen sich mehrere Beispiele finden. In diesen Textpassagen wird, ähnlich der *Zweiten Elegie*, durch den Schein des Beteiligt-Seins am poetischen Erkennprozess eine Lösung in der Abwendung von den Weltdeutungsschemata

¹⁵² „Wer seid ihr?“ (2.DE/9)

¹⁵³ Im Interpretationsteil wird die Problematik des Fragens als eine zentrale Komponente der *Duineser Elegien* aufgezeigt. An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass die *echten* Fragen immer das Verhältnis des Menschen zu dem Erfragten betreffen und ihr Wesen darin besteht, dass, statt die vorgegaukelten Antworten hinzunehmen, eigene gefunden werden müssen, indem die alten Fragen neu gestellt werden. Wenn es aber keine zeitlos gültigen Antworten geben kann, muss man sich selbst zu den Fragen – das heißt: zur Welt – in Beziehung setzen. Es wird sich herausstellen, dass die wichtigsten Phänomene des menschlichen Lebens nur in ihrer Frag-Würdigkeit zu interpretieren sind. Die *Elegien* konfrontieren den Rezipienten mit der fundamentalen Frag-Würdigkeit der schematischen Antworten.

suggeriert, wenn auch eine konkrete Antwort gemäß der epistemischen Prinzipien der Verwandlungs-Ästhetik systematisch ausbleiben muss.

Die Instinkte des Mannes

In der *Dritten Elegie* wird die aus der *Zweiten* bekannte amplifikative Frage-Antwort Struktur fortgesetzt, indem auf die in den letzten Versen der ersten Strophe gestellten Fragen jetzt anaphorische Formen antworten. Diesmal ist die Aufmerksamkeit auf das Wesen des Menschen – auf das des Mannes – gerichtet; die Frage des lyrischen Subjekts erkundet die inneren, instinktiven Beweggründe des Handelns des Mannes, die aber durch die viermalige Wiederholung des Negativs nicht die bisherigen schablonenhaften Erklärungen affirmsiert, sondern das auf das zu Rilkes Zeit neue, heftig diskutierte Thema des Unterbewussten insistierend¹⁵⁴ eine strophengleiche amplifikative Ausführung präsentiert. Bei der Interpretation wird noch Freuds These über die Arbeit des Es im Unterbewusstsein zu meiner Interpretation herangezogen, jetzt soll nur der rhetorische Stil der Beschreibung festgehalten werden.

Der Held in der Amplifikationsstruktur

Als letztes Beispiel für die eine intuitive Rezipientenhaltung fördernde Rhetorik, durch die der Leser an ihm vertraute Vorstellungen anschließen kann, nehme ich die Eingangselegie der zweiten Hälfte des Zyklus, die auch die *Helden-Elegie* genannt wird. Im *Helden-Vergleich* kommt es zur Einführung der neuen, *verwandelten* Weltverhältnisalternative, die später in der *Siebenten* und *Neunten Elegie* thematisch vertieft wird. Die erfolgreiche Ausführung eines neuen Weltbezugs kommt sozusagen einer Heldentat gleich, denn sie setzt auf der Seite des Menschen eine komplexe seelisch-kognitive Haltung voraus, die sich in einer kaum denkbaren Einheit von übermenschlicher

¹⁵⁴ Zur Illustration des ambivalenten Verhältnisses Rilkes zu der ihm durch Lou Andreas-Salomés Vermittelung bekannt gewordenen Freudschen Psychoanalyse zitiere ich eine besonders charakteristische Stelle: „Du begreifst, daß eine Analyse durchzumachen, mir ab und zu aufsteigt; zwar ist mir, was ich von Freud's Schriften kenne, unsympathisch und stellenweise haarsträubend; aber die Sache selbst, die mit ihm durchgeht, hat ihre echten und starken Seiten [...]“ Vgl. Rilke/Andreas-Salomé [Anm. 135], S. 250. In einem vier Tage später entstandenen Brief sind die bekannten Sätze zu lesen, in denen Rilke mit Bezugnahme auf sein künstlerisches Schaffen ablehnt, sich einer Analyse unterzuziehen: „Ich weiß jetzt, daß die Analyse für mich nur Sinn hätte, wenn der merkwürdige Hintergedanke, nicht mehr zu schreiben, den ich während der Beendigung des *Malte* öfters als eine Erleichterung vor die Nase hängte, mir wirklich ernst wäre. Dann dürfte man sich die Teufel austreiben lassen, da sie ja im Bürgerlichen wirklich nur störend und peinlich sind, und gehen die Engel möglicherweise mit aus, so müsste man auch das als Vereinfachung auffassen, und sich sagen, daß sie ja in jenem neuen nächsten Beruf (welchem?) sicher nicht in Verwendung kämen.“ Vgl. Rilke/Andreas-Salomé 1989, S. 252-253. (Hervorhebungen im Original) Zu seinem ambivalenten Verhältnis zur Psychoanalyse vgl. u. a.: Daniel Joseph Polikoff: *In the Image of Orpheus. Rilke. A Soul History*, Wilmette/Illinois: Chiron Publication, 2011, S. 409-415.; RHb 2013, S. 165-174.

Willensstärke und stoisch-quietistischer Gelassenheit äußern sollte. Diese Textpartie stellt eine der wenigen Textstellen dar, in denen das Pathos der thematischen Oberfläche durch getarnte ironische Reflexion gebrochen wird. Die in der Reflektiertheit dieses verwandelten, einen wahrhaftigen Helden voraussetzenden Weltbezugs waltende unterschwellige Ironie wird durch das dominierende Pathos der *Elegien* nicht einfach überspielt, sondern der spekulative Charakter der Helden-Existenz kann dank der rhetorischen Mittel als eine reale Alternative des menschlichen Daseins erscheinen. Am Beispiel der *Sechsten Elegie* soll neben den bereits vorgeführten rhetorischen Mitteln auf ein weiteres charakteristisches rhetorisches Merkmal hingewiesen werden, das, mit der Amplifikation verbunden, den diffirmierenden Charakter der *Elegien* stark mitbestimmt. Durch dieses Mittel werden die rhetorischen Komponenten zu einer Einheit synthetisiert und mit Hilfe der so entworfenen quasi-rationalen, rhetorischen Argumentationsstruktur dem Rezipienten auf einer Basis des intuitiven Verstehens einige Anknüpfungsmöglichkeiten an das sonst schwer nachvollziehbare Vorgeführte angeboten. Der für die zweite Hälfte der *Elegien* besonders typische apodiktische Stil, der, im Gegensatz zum unsicheren Herumraten der ersten fünf *Elegien* keinen Widerspruch duldet, in verhältnismäßig kurzen Äußerungen vor sich geht, zeigt sich im Appell an die allgemeinmenschliche Existenz erfahrung, aus der der Mensch bislang immer wieder falsche Folgerungen gezogen hat und deren Überwindung einer echten Heldentat gleichzukommen scheint. Die markante Apodiktik in der Rhetorik dient nicht zuletzt zur Ausgleichung der diffirmirenden Thematik, welche von der *Sechsten Elegie* an die bereits vorbereitete befremdende Verwandlungs-Ästhetik Schritt für Schritt einführt und diese durch ihren argumentierenden Charakter nicht einfach akzeptabel, sondern unwiderlegbar zu machen versucht. Die beim Rezipienten durch den apodiktischen Sprachduktus zu erzielende affirmierende Einstellung in Bezug auf die diffirmierende Thematik wird vor allem durch die syntaktischen Strategien herbeigeführt. Die große Zahl der Kausal- und Konsekutivsätze dient dazu, die Nachvollziehbarkeit des Gesagten durch Begründungssätze in die Wege zu leiten. Der aus vier Strophen bestehenden *Sechsten Elegie* fällt nicht nur die Aufgabe zu, dem Rezipienten das Wesen des Programms der Verwandlung näherzubringen und wahrnehmbar zu machen, sondern dieses zu gleicher Zeit intellektuell und intuitiv akzeptabel zu gestalten. In syntaktischer Hinsicht lässt sich die *Elegie* als eine Argumentation für den veränderten Weltbezug lesen, der in der ersten Strophe im Bild des Feigenbaums thematisch wird.

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.
Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig
abwärts den Saft und hinan: und er springt aus dem Schlaf,
fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung.
Sieh: wie der Gott in den Schwan. (VI.DE/1-8)

Wie es im ersten Vers heißt, erscheine dem lyrischen Subjekt der Feigenbaum infolge seiner nicht-verweilenden Beschaffenheit *bedeutend*, die sich im Biologikum¹⁵⁵ dieser Pflanze begründet, in der raschen, nicht zögernden Verwandlung des Baumes aus dem Blütenstadium in das der reifen Frucht äußert, und als solche den verweilen-wollenden Charakter des Menschen kontrapunktisch nachvollziehbar zu machen berufen ist. Dieser im Bild des Feigenbaums aufgezeigten Entschlossenheit zur Verwandlung werden die *Fontäne* und der sich *in den Schwan verwandelnde Gott* parallel gesetzt, um den fundamental entgegengesetzten, das Vergehen nur zögernd akzeptierenden Weltbezug des Menschen für die argumentativ-adversative Rhetorik der *Elegie* intuitiv wahrnehmbar zu machen. Das Adverb *bedeutend* lässt allerdings zwei Lesearten zu: einerseits weist es die Bedeutsamkeit jenes Weltbezugs, der im ständigen Wandlungsprozess begriffen keine einseitig deutende Perspektive zulässt und später als die eigentliche Lösung des Weltverständnisproblems durch die Kunst aufgezeigt wird, andererseits auf den poetischen Prozess des Bedeutens, auf jene direkt ästhetische Seite, wo Sinnsuche und Sinngebung, das Entstehen von Bedeutungen, aktual vonstatten geht. Diese autoreferentielle, wertende Geste im ersten Vers der *Sechsten Elegie*, die den nachfolgenden Aussagen mehr Gewicht – *Bedeutung* – geben soll, bindet den Rezipienten in den poetischen Prozess der Verwandlung ein, der die Statik von fertigen Sinngestalten des menschlichen Daseins nicht einfach fragwürdig erscheinen lässt, sondern diesen Sinn in den immerwährenden, nie zu Ende kommenden Wandlungen erblickt und demgemäß das Problem des Subjekt-Objekt-Verhältnisses im Gegensatz zu seinen frühen kunsttheoretischen Überlegungen in der Prozessualität der ästhetischen Vermittlung fassen möchte.

¹⁵⁵ Jacob Steiner hat in seinem enzyklopädisch reichhaltigen Kommentar zu dieser Textstelle die botanische Eingebettetheit der Feigenbaum-Metapher bereits detailliert dargestellt. Sie wird später im Laufe der thematischen Analyse näher beobachtet, im jetzigen Kontext wird sie jedoch nur in Bezug auf ihre Rolle innerhalb der Argumentationsstruktur in Betracht gezogen. Vgl. Jacob Steiner: *Rilkes Duinser Elegien*, Bern u. München: Francke Verlag, 1962, S. 128-129.

Um der sich in den *Duineser Elegien* entfaltenden Kunstauffassung nachzugehen, wurde im ersten Schritt der Versuch unternommen, von Adornos Überlegungen ausgehend, die Rilkesche Realisierung der der ästhetischen Erkenntnis zugrunde liegenden graduellen Divergenz unter Heranziehung konkreter Beispiele aus dem Zyklus zu eruieren. Adornos Thesen folgend wurden die *Elegien* zunächst nach jenen poetisch-ästhetischen Praktiken untersucht, mittels deren sich der Rezipient an die Methoden der nicht-ästhetischen Welterkenntnis anschließen lässt, wobei es grundsätzlich um die Frage ging, wie nachvollziehbare Erkenntnisse im diffirmierenden ästhetischen Erkenntniprozess der Verwandlungs-Ästhetik überhaupt zustande kommen können. Die Fragestellung richtete sich demnach nach den Möglichkeiten, dem Rezipienten das Gefühl des Einbezogenseins in die ästhetische Welt der *Elegien* zu vermitteln und dadurch relevante Erkenntnisse zu erzielen. Zu diesem Ziel wurden rhetorische Mittel ermittelt, welche die diffirmierende Ästhetik auflockern und durch ihre affirmierende rhetorische Funktion wichtige Anknüpfungsmöglichkeiten an das Verwandlungs-Konzept der späten Ästhetik präsentieren können. Es wurden dabei jene rhetorischen Komponenten aufgeführt und an Beispielen aus den *Elegien* exemplarisch analysiert, durch welche die der ästhetischen Erkenntnis zugrunde liegende graduale Differenz ausgetragen wird. Es wurde untersucht, inwieweit die auf die Weltaffirmation hin angelegten rhetorischen Praktiken als poetische Anhaltspunkte den Rezipienten zum Einfühlen und zum intuitiven Verstehen anregen können, indem sie den alltäglich-diskursiven Weltverständnisschemata entgegenkommend die desintegrierende Kraft¹⁵⁶ des ästhetischen Weltverständnisses in das alltägliche Weltverständnis zu integrieren versuchen.

¹⁵⁶ Vgl. Menke 2014, S. 9-14.

4. Zu einem Leitparadigma der *Elegien*-Forschung (Ein Exkurs)

Es gehört zur konsensuellen Überzeugung der *Elegien*-Literatur, in einem Ton über den Zyklus sprechen zu müssen, der den Rezipienten bei der Lektüre zu einer besonderen Bedachtsamkeit und Geduld mahnt und immer wieder auf die Schwierigkeiten und die in Ratlosigkeit mündende Kryptik des Textes aufmerksam macht, und zu gleicher Zeit ist es ebenfalls charakteristisch und auffällig, dass die einzelnen Interpretationen – trotz deren oft sehr divergierenden methodischen und theoretischen Grundstellungen – in eine durchwegs gemeinsame, der Kryptik trotzende, zum Teil vereinfachende Richtung weisen. Das Auffälligste an dieser Tatsache ist aber, dass die Widersprüchlichkeit, die sich zwischen der die Rezeption erschwerenden Poetik und den scheinbar doch harmonisierenden Lektüren spannt, tendenziell nicht hinterfragt wird. Man fragt nicht, wieso eine dermaßen kryptische, herausfordernde Poetik den Rezipienten doch in den Verlauf des poetischen Prozesses einzubeziehen vermag? Besteht vielleicht zwischen dieser diffirmierenden Beschaffenheit des Gedichts und dem darin Ausgesagten ein ästhetisch und epistemisch relevanteres Verhältnis? Dass dieser Widerspruch nicht erörtert worden ist, hat meines Erachtens einen literaturgeschichtlichen Ursprung¹⁵⁷, der in jenen als maßgebend behandelten Autoreninformationen zu suchen ist, welche in den an Witold Hulewicz adressierten Briefen an uns geblieben sind¹⁵⁸. Diese Rilke-Hulewicz-Achse bildete schon immer eine Richtungsangabe, die die Interpretationen äußerst stark geprägt und in eine deklariert oder unterschwellig existentialphilosophische Richtung geleitet hat, die in den an sich sehr unterschiedlichen Auslegungen eindeutige Spuren hinterließ.¹⁵⁹ Man kann behaupten, dass

¹⁵⁷ Wenn ich vom Ursprung des Konsenses spreche, fällt meine Wortwahl bewusst nicht auf den *Grund*, denn es handelt sich dabei nicht um argumentativ nachvollziehbare Gründe, sondern vielmehr um eine literaturhistorische Situation, die mit Rilkes außerordentlich autoreflexivem und bewusstem Dichtercharakter zusammenhängt, denn er hat das Nachleben seines Werkes nicht nur zu verfolgen, sondern aktiv mitzubestimmen versucht. Die Auslegungstradition der *Duineser Elegien* nahm bereits in den selbstinterpretierenden Briefen und vor allem in den sog. Hulewicz-Briefen seinen Anfang. Der Interpretationskonsens entspringt demnach einer literaturgeschichtlichen Konstellation, deren Anfänge sich in den berühmten Hulewicz-Briefen lokalisieren lassen.

¹⁵⁸ 107. und 108. Brief an Witold Hulewicz, in: ders.: *Briefe aus Muzot 1921-1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig: Insel, 1940, S. 357-377. Rilke hat am 10. November 1925 seinem polnischen Übersetzer eine ausführliche Antwortsammlung über den *Malte* (107. Brief) zusammengestellt, in dem er den Fragebogen von Hulewicz zu beantworten versucht. Diesem Brief ist dann drei Tage später ein nächster, viel kürzerer Antwortbogen gefolgt (108. Brief), in dem die *Duineser Elegien* im Mittelpunkt stehen. Statt der tabellarischen Darstellung des 107. Briefes formuliert hier der Dichter als Fließtext seine Thesen zu den *Elegien*.

¹⁵⁹ Um nur die bekanntesten, sehr divergierenden Interpretationen zu erwähnen, deren Überlappungen nicht zuletzt den Thesen des Hulewicz-Briefes zu verdanken sind: M. Heidegger: *Wozu Dichter?* (1946), J. Steiner: *Rilkes Duineser Elegien* (1962), U. Fülleborn und M. Engel: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes*

dieser neunseitige Brief zu einem unumgehbarer Bezugspunkt der *Elegien*-Forschung geworden ist, den man nicht außer Acht lassen darf. Deshalb habe ich einleitend in die anstehende Interpretation diese widersprüchliche Komponente der Forschung als roten Faden genommen, anhand deren die Richtung meiner thematischen *Elegien*-Interpretation angezeigt werden kann. Es soll zunächst von den thesenartigen Äußerungen des Dichters ausgehend auf jene Behauptungen aufmerksam gemacht werden, die die Forschung – unabhängig davon, ob es sich um eine rein poetologische oder eben genuin philosophische Untersuchung handelt – bis heute formen und stillschweigend hingenommen als Schlüssel zum Text verstanden werden. Im genannten Brief vom 13. November 1925¹⁶⁰ hat Rilke einen Fragebogen an Hulewicz gesendet, in dem sich der 4. Punkt auf die *Duineser Elegien* bezieht. Er beginnt seine Antwort auf dem Fragebogen, aber nach drei Sätzen setzt er die Schrift auf einem hinzugefügten Briefbogen als Laufschrift fort. Dann folgen die Thesen, in denen der Dichter die *Elegien* folgendermaßen resümiert:

Hier, lieber Freund, wag ich selbst kaum etwas sagen. An der Hand der Gedichte selbst, ließe sich manches Aufklärende versuchen, aber so? Wo anfangen? Und bin ich es, der den Elegien die richtige *Erklärung* geben darf? *Sie reichen unendlich über mich hinaus*. Ich halte sie für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im ‚Stundenbuch‘ gegeben waren, die sich in den beiden Teilen der ‚Neuen Gedichte‘, des Welt-Bilds spielend und versuchend bedienen und die dann im Malte, konflikthaft zusammengezogen, ins Leben zurückzschlagen und dort beinah zum Beweis führen, dass dieses so ins Bodenlose gehängte Leben *unmöglich sei*. In den ‚Elegien‘ wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige *endgültige Bejahung*, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen schweren Wege „des longues études“, noch nicht führen konnte. Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den „Elegien“. Das eine zuzugeben ohne das andere, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung.¹⁶¹ (Hervorhebungen vom L.M.)

Im Zusammenhang mit diesen Äußerungen des Dichters ist in der *Elegien*-Literatur eine Mischung der demütigen Akzeptanz und die Erleichterung des Interpreten zu verzeichnen, denn Rilke stellte damit dem Rezipienten Anhaltspunkte zur Verfügung, mit deren Hilfe Pfade in den Urwald des *Elegien*-Textes gebahnt werden können. Dabei wurde es aber Rilkes selbstkommentierenden Thesen eine zu stark ontologische oder mindestens

„Duineser Elegien“(1980), M. Engel: *Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde* (1986), P. Krumme: *Eines Augenblickes Zeichnung* (1988), W. Eckel: *Wendung* (1994), P. Rösch: *Die Hermeneutik des Boten* (2009).

¹⁶⁰ Das ist Rilkes letzter Brief an Witold Hulewicz. Er ist nicht datiert worden, man kann nur vom Briefstempel her auf das obige Datum schließen.

¹⁶¹ Rilke 1940, S. 371.

ontologisierende Motiviertheit zugeschrieben, woran – und ich stimme dabei Paul de Mans diesbezüglich äußerst ambivalenter Einsschätzung zu – nicht zuletzt der Heideggersche Rilke-Aufsatz¹⁶² die Schuld trage. Zu gleicher Zeit ist aber De Mans Behauptung über Heidegger auch als Kritik an der Rilke-Forschung zu verstehen, die sich bis zur Zeit von De Man als unfähig erwiesen haben soll, Heideggers Rilke-Auslegung richtig aufzuarbeiten und das Wesentliche seiner kritischen Einstellung gegenüber Rilke wahrzunehmen.¹⁶³

Von den oben angeführten knappen Sätzen, in denen Rilke für Hulewicz seine eigene Lektüre über die *Elegien* resümiert, finden immer wieder jene Thesen Beachtung, die sich traditionell als eine Botschaft lesen lassen, welche, die Existenz-Problematik betreffend, die beunruhigenden Fragen nach einer neuen, verwandelten Einstellung zu Leben und Tod thematisch machen. Es steht natürlich außer Frage, dass im Zentrum der Rilkeschen Selbstinterpretation das Thema der Verwandlung dieser Einstellung steht, denn das thematische und poetologische Programm seiner späten Schaffensphase wurde dadurch maßgebend beeinflusst. Es wird dagegen dem produktionsästhetisch und literaturgeschichtlich gleichermaßen wichtigen Satz über die Kontinuität zwischen seinen früheren Schaffensphasen und der *Elegien*-Phase nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Da von den Behauptungen Rilkes konsequenterweise die Aussage über die Notwendigkeit der *endgültigen Bejahung des Lebens und des Todes* in den Vordergrund gerückt wird, bleibt jene Komponente des Hulewicz-Briefes unterschlagen, die die Stationen des zur Verwandlung führenden dichterischen Weges konkretisiert und die den *Elegien*-Zyklus als Ergebnis einer poetisch-ästhetischen Entwicklung schildert. Durch die Vordergrundstellung der Lebens- und Todesbejahung wird die auch ohnehin prägnante ontologische Komponente auf Kosten des produktionsästhetischen Programms verabsolutiert, durch dessen Wandlungen sich die Stufen der ästhetischen Überlegungen Rilkes innerhalb eines Prozesses verbinden lassen, indem das Subjekt-Welt-Verhältnis als die ihnen zugrunde liegende epistemische Folie aufgezeigt wird. Die von Rilke als das eigentliche Thema der *Elegien* angegebene Bejahung des Daseins darf zwar keinesfalls ignoriert werden, das Problem

¹⁶² Martin Heidegger: *Wozu Dichter?* in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, ⁷1994, S. 274.

¹⁶³ Vgl. Paul de Man: *Tropen (Rilke)*, in: *Die Allegorien des Lesens*, übers. v. Werner Hamacher u. Peter Hamacher Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 12 ff.; zu diesem Problem vgl. auch Joachim W. Storcks tiefgründige Analyse: *Rilke und Heidegger. Über eine „Zwiesprache“ von Dichten und Denken*, in: *Blätter der Internationalen Rilke-Gesellschaft*, Bern, 1976, S. 35-71.

dieser Bejahung soll jedoch vor dem Hintergrund der soeben analysierten ästhetischen Überlegungen Rilkes unter die Lupe genommen werden.

Eruiert man die *Elegien* als ein Ganzes und versucht ihrem auf Einheit zielenden zyklischen Aufbau bei der Auslegung Rechnung zu tragen, muss man gestehen, dass der den Autorinformationen folgende Füllebornsche Vorschlag, die Bejahung als eine Art optimistische *Lebenseinstellung* in der Funktion einer hermeneutischen Folie auszulegen, höchstens für zwei der *Elegien* – für die 7. und 9. – zustimmen dürfte, aber nicht einmal für sie ohne Vorbehalt. Die anderen acht *Elegien* stehen meilenweit von jeglicher Art der Lebensbejahung in dem oben geschilderten Sinn. Die 10. abschließende *Elegie* spielt sogar im Tal der Leiden, wo eine ähnliche Gesinnung im herkömmlichen Sinn absurd und äußerst schwer erklärbar wäre. Trotzdem geht es hier doch eindeutig um *eine Art* Bejahung, deren Verständnismöglichkeiten Ulrich Fülleborn in seiner *Einleitung* zu der dreibändigen Materialausgabe zu den *Elegien* in dem Ausdruck *Ontodizee* festgesetzt hat, der inzwischen mit seiner existenziellen Grundbedeutung zu einer offensichtlichen und scheinbar unumgänglichen Folie der Auslegungen geworden ist.¹⁶⁴ Es wird versucht, den von Fülleborn eingeführten heuristischen Ausdruck *Ontodizee* in unserem kunsttheoretischen Kontext weiterzudenken, wodurch eine neue Richtung in den *Elegien*-Lektüren eröffnet werden kann.

Ulrich Fülleborn hat für die *Lebensbejahung* den einleuchtenden Ausdruck „universelle Ontodizee“ geprägt.

Der Zyklus sollte als Antwort auf den Verlust der positiven Glaubensinhalte [...] und die allgemeine metaphysische Krise der späten Neuzeit zu einer uneingeschränkten Bejahung des Daseins und einer umfassenden Rechtfertigung und Rühmung des Seins unter Einbeziehung des Schmerzes und des Todes gelangen. Man kann das Ziel eine universale Ontodizee nennen, aber nicht als bloße Deklamation, sondern als existenzielle Bezeugung einer neuen Lebensmöglichkeit, auch unter den widrigsten Umständen und nicht nur für den Dichter.¹⁶⁵

Zwar kontextualisiert Fülleborn seine Formulierung nach wie vor ontologisierend, der Ontodizee-Begriff verfügt dank seines heuristischen Charakters dennoch über breiteres Erklärungspotenzial, was vor allem in der Überwindung der aus Rilkes suggestiver Selbstinterpretation folgenden Grundbedeutung der *Lebensbejahung*, als bloß passiver Zustimmung, in die Richtung des aktiven *Erkennens* und *Verstehens* zum Ausdruck kommt.

¹⁶⁴ Fülleborn/Engel 1982, Bd. I, S. 7-19.

¹⁶⁵ Fülleborn/Engel 1982, Bd. I, S. 8-9.

Denn Füllerborn geht es bei seiner geistreichen Wortschöpfung nur um eine methodisch Erfolg versprechende Anspielung auf die Leibnizsche *Theodizee*¹⁶⁶, sinnt er über den Theodizee-Begriff gar nicht nach, weist auf keine tieferen Beziehungspunkte zwischen seiner und der Leibnizschen Wortschöpfung hin. Durch seinen Neologismus wird der Sinn des von Leibniz geprägten Wortes *Rechtfertigung Gottes wegen des Übels in der Welt* in der Weise umgewandelt, dass durch den Austausch der Vorsilbe des Kompositums 'Theo' auf 'Onto' mutatis mutandis die Bedeutung *einer Rechtfertigung des irdischen Daseins, wegen des Todes und der Endlichkeit des Lebens* entsteht. Er legt dabei den Akzent eindeutig auf die *semantische Differenz* der beiden ausgetauschten Komponenten, während der beibehaltenen gemeinsamen Nachsilbe, welche die beiden semantisch und methodisch miteinander verbindet, weniger Aufmerksamkeit schenkt. Mit der Priorisierung der den Begriffen innewohnenden Differenz (Onto- vs. Theo-Dizee) auf Kosten des gemeinsamen Aspekts droht jedoch die Gefahr, dass das gemeinsame, in poetologischer Sicht jedoch entscheidende Moment der beiden Begriffe, *eine *Dizee zu sein*, verlorengeht. Nähert man sich an Fülleborns Theorem aus der Perspektive der Nachsilbe des Kompositums, wird damit die Tatsache akzentuiert, dass es sich im Falle der *Duineser Elegien* in eminentem Sinn um eine *Dizee, das heißt um eine rhetorische Form der rechtfertigenden Begründung und Erklärung handelt, deren in der Geistesgeschichte heute bekannte Form durch Leibniz geprägt wurde. Aufgrund einer etymologischen Analyse des *Dizee-Begriffs wird auf jene Aspekte der *Duineser Elegien* hingewiesen, die den Zyklus nicht als „Antwort auf den Verlust der positiven Glaubensinhalte“¹⁶⁷ zu interpretieren vorschlagen, sondern ihn als relevanten Träger des Weltverständens aufzeigen. Um die Bedeutung dieses Problems für die *Duineser Elegien* in ihrem vollen Maß ermessen zu können, wird das Wort *Dizee auf seinen Ursprung hin geprüft, und seine Bedeutungsstruktur analysiert.

Der von Ulrich Fülleborn vorgeschlagene Begriff *Ontodizee* ist ein Kompositum, das sich aus zwei altgriechischen Wörtern, ὄν –¹⁶⁸ in Pluralform ὄντα – und δίκη zusammensetzt. Fülleborn weist mit dem Austausch der Vorsilbe 'Theo' auf 'Onto' auf jene Differenz der Perspektiven hin, die sich zwischen der grundlegenden Thematik einer *Theodizee* und einer

¹⁶⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Theodizee*, zwei Bde., französisch und deutsch hrsg. u. übers. v. Herbert Herring, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1996.

¹⁶⁷ Fülleborn/Engel 1982, Bd. I, S. 8-9.

¹⁶⁸ Das Wort ὄν ist eine präsentielle Partizipialform des Verbs εἶναι, dessen Bedeutung durch das deutsche Verb sein/etwas ist wiedergegeben werden kann. Das ὄν bedeutet demnach das Seiende, was in der Welt wahrnehmbar existiert, das Wort ὄντα als dessen Pluralform: die Seienden. Vgl. zur sprachlichen Interpretation des Wortes 'Seiendes' Heidegger 2006, S. 2-14.

Ontodizee unumgänglich spannen muss. Leibniz versucht ja Gottes Werk wegen des Übels in der Welt zu rechtfertigen. Die Welt sei vollkommen, aber die Einzelheiten seien in ihr unvollkommen. Das physische Übel in der Welt ergibt sich aus dem sog. metaphysischen Übel, was in der Tatsache besteht, dass die endlichen Wesen beschränkt und leidensfähig sind. Leibniz erklärt nun das moralische Übel ganz nach der Formallogik: Gott hat das moralische Übel zugelassen, weil ohne Böses keine Tugend möglich wäre¹⁶⁹. Die Konsequenzen dieses Akzentsetzens fügen sich vollkommen in jene Tradition der *Elegien*-Auslegungen ein, die sich dem Text gewollt oder ungewollt mit ontologischen oder ontologisierenden Fragestellungen näher zu kommen trachten. Die Überbetonung des ersten Teils des Kompositums auf Kosten des zweiten¹⁷⁰ hatte zur Folge, dass jenes Moment des Erklärungspotenzials des Füllebornschen Terminus unbeachtet blieb, welches ein durchaus prägendes Motiv der *Elegien* darstellt: das emphatische Verlangen, Überblick über die immer konfuser werdende Welt zu verschaffen. Der zweite, verbale Teil des Kompositums beschreibt also einen Prozess, in dem ein unklarer Zustand durch richtiges Urteilen behoben und die ursprüngliche Ordnung hergestellt wird.

Es wird in der anstehenden Interpretation der *Duineser Elegien* zu zeigen sein, dass die eigentliche Erklärungskraft des Füllebornschen *Ontodizee*-Paradigmas dann zum Durchbruch kommen kann, wenn der Akzent auf das den Prozess des Welt- und Seinsverständnisses umschreibende Verb δικάζω (= verständigendes Erklären) gelegt wird, wodurch man auch dem Sinn der Rilkeschen Eigeninterpretation für die *Elegien* als Lebens- und Todesbejahung näher kommen kann.

¹⁶⁹ Vgl. Hans Posers Einführung in die Philosophie von Leibniz in: Hans Poser: *Gottfried Wilhelm Leibniz zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2005, S. 173ff.

¹⁷⁰ Das Grundwort für die Leibnizsche Formulierung *Dizee leitet sich ursprünglich vom Namen der Göttin der Gerechtigkeit Δίκη her, aber traditionell wird die verbalisierte Form δικάζω ‚Recht sprechen‘, ‚richten‘ oder ‚entscheiden‘ als Basis der Wörterklärungen genommen. Der Name der Göttin wird zwar in der Wurzel des Wortes verwahrt, aber es wird darin jene spezifisch pragmatische Funktion reflektiert, von deren Komponenten die Argumentation, die induktive Beweisführung und dadurch der Prozess des Erkenennens eines fragwürdigen Gegenstandes in den Mittelpunkt gestellt werden.

5. Eine Interpretation der *Duineser Elegien*

Der nachfolgende Interpretationsansatz setzt sich zum Ziel, aufgrund einer philosophisch-ästhetisch motivierten Lektüre der *Duineser Elegien* auf wesentliche Züge der unentfalteten ästhetischen Ideen des späten Rilke folgern zu können, indem der Zyklus auf zwei miteinander substanzial verbundenen Ebenen untersucht wird. A) Die *Elegien* werden aus der Perspektive der gemeinsamen epistemischen Folie hinter Rilkes ästhetischen Ideen beobachtet, indem gefragt wird, wie sich das Subjekt zu seiner Welt in Bezug setzt? Welche Prinzipien kann man in den *Elegien* bezüglich des ästhetischen Weltverhältnisses ermitteln? B) Nach der Darlegung des Subjekt-Welt-Verhältnisses und deren Prinzipien kommt es zur Untersuchung der dichterischen Realisierung des ästhetischen Weltverhältnisses in den *Elegien*.

5.1 Zu den Prinzipien des ästhetischen Weltverhältnisses in den *Duineser Elegien*

Die potenzierte Autoreflexivität der *Elegien* äußert sich thematisch in erster Linie in jener retrospektiven Einstellung, mit der das lyrische *Elegien*-Subjekt¹⁷¹, auf die früheren Stationen seines Denkweges kritisch Bezug nehmend, eine Art Korrektion¹⁷² desselben vorbereitet. Durch diese rückschauende Haltung wird ein Kontext generiert, in welchem die sonst thematisch äußerst divergierenden *Elegien* verbinden lassen. Der thematische Kontext lässt sich am ehesten mit dem Begriff der Desorientiertheitserfahrung umschreiben, die in der Schaffensphase der *Elegien* den Platz sowohl der Subjektorientiertheit wie der pseudo-objektiven Dingzentriertheit übernimmt. Nach 1910 erweisen sich die Vorstellungen der Subjekt- und Objektzentriertheit immer mehr als falsche Voreingenommenheiten und als solche werden sie in den *Elegien* zum eigentlichen Objekt des neuen kritischen

¹⁷¹ Man sollte an den überaus selbstbewussten Fragenkatalog aus dem ersten Teil des *Malte* denken, wo sich der junge Dichter imstande zu sein fühlt, die unbeantworteten Fragen der Menschheit beantworten zu können. Dass seine Selbstsicherheit übertrieben war, bezeugt der Roman selbst, aber vor allem die *Duineser Elegien*, in denen die von Malte ungelösten Probleme als der unbewältigte Auftrag in die Diskussion Eingang finden.

¹⁷² Meine These zur Kontextualisierung der *Duineser Elegien* als eine retrospektive Korrektion der bisherigen epistemischen und poetisch-ästhetischen Vorstellungen findet ihre philologische Bestätigung in einem Brief Rilkes an die Gräfin Sizzo aus dem Jahre 1923, in dem, dem Hulewicz-Brief ähnlich, die *Elegien* ausgelegt werden. Der Dichter spricht von der *Korrigierung* alter Verdrängungen, wobei die letztere, psychologisch anmutende Formulierung jene epistemische Tatsache umschreibt, die in der die eine Seite des Weltverständnisschemas verabsolutierenden Weltdeutung besteht und den Menschen daran hindert, in einen anderen Bezug zur Welt zu treten. Vgl. Rainer Maria Rilke: *Briefe an Gräfin Sizzo. 1921-1926*, hrsg. v. Ingeborg Schnack, Frankfurt a.M.: Insel, 1985, S. 56-64. (Brief vom 12. April 1923)

Weltverständnisses. Das in der Fachliteratur noch nicht thematisierte Problem des Desiderats einer expliziten Spätästhetik Rilkes hängt wahrscheinlich auch mit den geschilderten Wandlungen seiner kunsttheoretischen Ansichten zusammen, denn in seinen früheren, der alltäglich-diskursiven Erkenntnis mehr oder weniger folgenden Aufsätzen hat mindestens einer der beiden Pole des Subjekt-Welt-Verhältnisses zum diskursiven Ansatzpunkt der Untersuchungen gemacht werden müssen, damit sich die Argumentation nicht in schwer nachvollziehbare metaphysische Gedankengänge verstrickt. Während der Krise der *Malte*-Periode wurden jedoch beide Pole der Weltverständnisstruktur brüchig und das daraus folgende künstlerische Ringen um die festen Ansatzpunkte führte dann zum Programm des Sehen-Lernens, das aber wegen der ihm innewohnenden Hybridaftigkeit doch unausgeführt bleiben musste. Wenn Maltes Einschätzung, nach welchem man „trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist“¹⁷³, zutrifft, müssen die die bisherige Weltweisheit rechtfertigenden begrifflichen Kategorien und Denkschemata als ungenügend und sinnleer eingestuft werden. Die im *Malte* als das Erlernen eines neuen Sehens vorausgeschickte Aufgabe kehrt in den *Elegien* in der unvergleichbar abstrakteren Form des *Auftrags* zurück, dessen Wesen in einem neuen, noch zu verwirklichenden Weltverhältnis des Menschen bestünde, welches durch die Aufhebung der das menschliche Dasein dominierenden Differenzierungen herbeizuführen wäre. Es werden nun jene neuen Kategorien eingeführt, welche die Bezugspunkte des neuen Weltmodells der *Duineser Elegien* ausmachen und im dichterischen Prozess zu einem – verwandelten – Weltverständnis hineiten sollen.

Die Einführung dieser Kategorien dient zu jener dichterischen Methode der späten Schaffensphase, für deren Umschreibung von Hans-Georg Gadamer der Ausdruck *Mythopoesie* vorgeschlagen wurde¹⁷⁴. Wie schon bei der Darstellung der als die epistemische Folie der Rilkeschen Ästhetik dienenden Problematik des Verhältnisses zwischen dem Subjekt und der Welt betont worden war, geht es dem Dichter um die kritische Registrierung der Dürftigkeiten bisheriger Denkschemata, die das Nachdenken über das menschliche Weltverhältnis immer in eine schematisierte Richtung leiten und diese zur Fessel des eigenen Tuns machen. Um das Nachdenken zu entfesseln, sollte es zu einer Wende kommen, durch welche die akzeptierten Schablonen durch ihre mythopoetische Umkehrung verwandelt

¹⁷³ Vgl. Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 727.

¹⁷⁴ Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Mythopoetische Umkehrung in Rilkes „Duineser Elegien“*, in: ders.: *Kleine Schriften*, Bd. II, Tübingen: 1967, S. 194-209.

werden. Die jetzt zu analysierenden bezugspunktartigen Figuren des mythopoetischen Inventars¹⁷⁵ bilden jene Konstanten, auf denen die *Elegie* die Verwandlung der bisherigen Weltbezüge thematisch und poetologisch aufbaut. Wie der Begriff der Mythopoesie erahnen lässt, besteht Rilkes Methode vor allem in der Realisierung eines *neuartigen* Bezuggeflechts, was eigentlich dem Schaffen eines sich um die oben angesprochenen Bezugsgrößen ordnenden Mythos nahe steht. Die Neuartigkeit der sich in den *Elegien* entfaltenden Mythopoesie stellt ein Ergebnis der veränderten poetisch-ästhetischen Annäherungsweise dar, wobei die tradierten Darstellungen archetypischer Kategorien des menschlichen Daseins durch die vollkommen neuen, allen Erwartungen entgegenlaufende diffirmierende Poetik abgelöst werden. Bevor die Bezugsgrößen untersucht werden, muss jene Metapher näher in Betracht gezogen werden, durch die die sonst thematisch äußerst divergierenden Bezugspunkte des *Elegien*-Koordinatensystem unter dem Aspekt des In-Bezug-Setzens verbunden werden.

5.2 Das Vokabular des Brauchens

Das Verb *brauchen* stellt jenes Zeitwort dar¹⁷⁶, das zuerst in der *Ersten Elegie*, später in der *Neunten* in jener metaphorisierten Bedeutung vorkommt, die zwar von unterschiedlichen Perspektiven, aber in beiden *Elegien* die poetologische Funktion innehalt, das Programm des In-Bezug-Setzens zu reflektieren. Das Verb *brauchen* bedeutet 1) etwas nötig zu haben, auf etwas angewiesen zu sein; 2) etwas zu benutzen, anwenden zu können; 3) etwas zu müssen.¹⁷⁷ Wenn auch in der Sinngestalt der Frage „wen vermögen wir zu brauchen?“ alle diese Komponenten mitspielen, geht es Rilke wahrscheinlich primär um das Problem, was in der Bedeutungsvariation 2 zum Ausdruck kommt: was vermag der Mensch von den Dingen der Welt zu *benutzen*, wobei der Akzent nicht auf das „Nutzen-ziehen-von-etwas“ gelegt werden soll, sondern auf den diesem vorausgehenden Prozess des In-Relation-Setzens zu ihm. Die Verse 11-22 der *Ersten Elegie* zählen Dinge auf, bezüglich deren die

¹⁷⁵ Von den Bezugsgrößen der *Elegien* wird meistens der *Engel* als die zentrale Figur des Rilkeschen mythopoetischen Denkens in den Vordergrund gestellt, während die weiteren, das Weltmodell mitstrukturierenden Figuren in dieser Hinsicht zu kurz zu kommen scheinen. Ein schönes Gegeneispiel findet man aber in Winfried Eckels Rilke-Buch. Vgl. Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994, S. 149-160.

¹⁷⁶ Vgl. zum Problemkreis „brauchen“ Jacob Steiners Lektüre in: Steiner 1962, S. 18-19.

¹⁷⁷ Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. v. Elmar Seibold, Frankfurt a.M.: De Gruyter²³ 1995.

obigen Bedeutungsvarianten des *Brauchens* nur bedingt über Erklärungskraft verfügen, denn bei ihnen ist nicht auf Anhieb ersichtlich, in welchem Sinne das Brauchen auf den *Engel*, den *Menschen*, den *Baum an dem Abhang*, die *Straße von gestern*, das *verzogene Treusein einer Gewohnheit* und die *Nacht* bezogen werden könnte. Wenn man von Rilkes ästhetischen Überlegungen ausgeht und das *Brauchen* vor der epistemischen Folie der Rilkeschen Poetik und Ästhetik betrachtet, findet man im *Nicht-brauchen-können der Dinge* jenes Phänomen der menschlichen Existenz reflektiert, nach welchem die Weltverhältnisstruktur weder vom Subjekt noch vom Objekt her, sondern in einem wechselseitigen, prozessualen Aufeinanderbezogensein erfasst werden kann. Um den thematischen und poetisch-ästhetischen Sinn des *Brauchens* in vollem Umfang durchmessen zu können, ziehe ich einen späten Text von Martin Heidegger heran, in dem der Philosoph bei der Thematisierung des problematischen Charakters des epistemischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, eine Erklärung für die Frage liefert, die auch Rilkes Idee verständlicher machen kann¹⁷⁸. Heideggers Argumentation basiert auf der Kritik an zwei – nach ihm – falschen epistemischen Einstellungen, von denen die erste das menschliche Subjekt und dessen Bewusstseinsleistung verabsolutiert, während die zweite für möglich hält, der Welt der Objekte, von der menschlichen Existenz abgesondert, näher kommen zu können.

Wir sagen [...] vom Menschen *zuwenig*, wenn wir das „Sein“ (nicht das Menschsein) sagend, den Menschen für sich setzen und das so Gesetzte dann erst noch in eine Beziehung zum Sein bringen. Wir sagen aber auch *zuviel*, wenn wir das Sein als das Allumfassende meinen und dabei den Menschen nur als ein besonderes Seiendes unter anderen (Pflanze, Tier) vorstellen und beides in die Beziehung setzen; denn schon im Menschenwesen liegt die Beziehung zu dem, was durch den Bezug, das Beziehen im Sinne des Brauchens, als „Sein“ bestimmt und so seinem vermeintlichen „an und für sich“ entnommen ist.¹⁷⁹

Mit der hier zitierten Aussage Heideggers kann für die programmatiche Frage der *Ersten Elegie* „wen vermögen wir zu brauchen“ ein theoretischer Hintergrund geschaffen werden, der infolge des ihm innewohnenden Erklärungspotentials auch zum Transparentmachen der epistemischen Bedingtheit der Ästhetik der *Elegien* beitragen kann. Heideggers Aussage lässt sich demnach in der These summieren: Das menschliche Sein besteht seinem Wesen nach in dem Bezug, in dem Beziehen im Sinne des *Brauchens*, weshalb sich weder die Dinge *der Welt*, noch der Mensch *in der Welt* an und für sich erfassen lassen; von einer

¹⁷⁸ Martin Heidegger: *Zur Seinsfrage*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, ⁴1977.

¹⁷⁹ Heidegger 1977, S. 27. Hervorhebungen im Original

Möglichkeit ihrer Definierung ganz zu schweigen. Die Frage also „wen vermögen wir zu brauchen?“ kann so umformuliert werden, dass es dabei um eine Frage des In-Beziehungs-Setzens zur Welt geht, die danach fragt, wie die Dinge der Welt aus dem vom Subjekt bestimmten erstarrten Gegenstandsstatus herausgehoben und der verwobenen Bezugskette des Offenen freigegeben werden können. Dadurch wird sich der Träger- und Mitgestalterstatus der Dinge in Bezug auf unser Selbst- und Weltverständnis erschließen können. Der Mensch kann die Dinge der Welt nur dann *brauchen*, wenn er diese nicht mehr als belanglose und immer austauschbare Gegenstände erlebt, sondern sie im wörtlichen Sinn *wahrnimmt*, das heißt auf sie aufmerksam wird, indem er sie nicht mehr übersieht, sondern sich zu ihnen in Bezug setzt. Dieses In-Bezug-Setzen verläuft in der alltäglichen Erkenntnis unbemerkt, nach vorgegebenen Schemen, vollkommen selbstverständlich und routiniert, ohne dass die Dinge im oben dargelegten Sinn wahrgenommen würden. Rilkes Frage betrifft eben diese Beschaffenheit des menschlichen Weltverhältnisses und thematisiert damit die Abwesenheit eines echten, sinnvollen Verhältnisses zur Welt. Thematisch beklagen die *Duineser Elegien* diese Grundsituation, während sie poetisch-ästhetisch das im alltäglichen Weltverhältnis Übersehene sichtbar zu machen versuchen. Wenn der Mensch die angeführten Dinge *brauchen* könnte, könnte er diese innerhalb einer Bezugskette existenziell und epistemisch verorten, das heißt: wahrnehmen. Das Wahrnehmen kann jedoch nicht nur als kognitiver Prozess, sondern in einem ursprünglich Kantschen Sinn als ein ästhetisches Funktionieren verstanden werden. Die *Elegien* vermitteln eine Art ästhetischen Wahrnehmungsprozess, der nicht mehr in einer subjektzentrierten Weltdeutung aufgehen soll, in der einer der Pole der Erkenntnisrelation absolut gesetzt wird und deshalb das Verhältnis zwischen ihnen unbeachtet unterzugehen droht, sondern es ist die Beschaffenheit dieser Relation – das Brauchen eben –, was das Wesen des Prozesses ausmacht. Das von den *Elegien* durchgeführte In-Bezug-Setzen dient zum dichterischen Sichtbarmachen der in unterschiedlichem Grade übersehenen und aus den alltäglichen Erkenntnisrelationen des intentionalen Beobachtens ausgeschlossenen Erkennobjekte. In dieser Hinsicht verkörpert der *Engel* jenes Erkenntnisobjekt, bei dem alle überlieferten Formen der alltäglichen Erkenntnis ungenügend erscheinen und als solches exemplumhaft für das dringende Bedürfnis nach der Wandlung im menschlichen Weltverhältnis steht. Die nach der Frage „wen vermögen wir zu brauchen?“ angeführten Dinge stellen in poetisch-ästhetischer Hinsicht Koordinatenpunkte der *Elegien*-Landschaft dar, die während in ihren überlieferten

schematischen Bedeutungen für dysfunktional erklärt werden, hier als Bezugsgrößen eines neuen, ästhetischen Weltverhältnissystems ausgelegt werden können. Die Darstellung der Bezugsgrößen des ästhetischen Weltverhältnissystems soll mit der Analyse des absoluten Bezugspunktes der *Elegien* beginnen. Mit dem Engel.

5.3 Der Engel, der absolute Bezugspunkt

Manfred Engel hat in einem seiner Interpretationsansätze¹⁸⁰ zu den *Elegien* in Bezug auf die Figur des Engels den Terminus *Gegenfigur* verwendet, von deren Verdiensten im Kontext dieser Untersuchung nicht so sehr deren hermeneutische Komponenten von Belang sind, sondern vor allem das schon erwähnte heuristische Potenzial, einen neuen, diskursiv unbegriffenen Sachverhalt begrifflich fassen zu können. Da die Rilkesche Ästhetik im Hintergrund vom Anfang an durch die Frage nach der Problemträchtigkeit des Verhältnisses des Menschen zu seiner Welt motiviert ist und den Ort des Menschen im Weltganzen ex negativo argumentierend aufzuzeigen trachtet, kann mit dem Begriff *Gegenfigur* dieser Argumentationsweise dichterisch Rechnung getragen werden. Denn der Engel fungiert als eine Gegenfigur zum Menschen, seine Bedeutung und dichterische Funktion bestehen im Austragen dieses Gegen-Verhältnisses. Die exemplarische Funktion des Engels der *Elegien* in Bezug auf die Notwendigkeit eines verwandelten Weltverhältnisses ist also darin zu suchen, dass an ihm die Dürftigkeit der bisherigen Einstellungen thematisch und poetisch dargelegt werden kann. Dem Engel der *Elegien* ist auf dem kultur- und religionshistorisch tradierten Erkenntnisweg wohl kaum näherzukommen¹⁸¹, denn er erfüllt eine grundsätzlich *andere* – poetisch-ästhetische – Funktion, die, in seiner *Bezugspunktfunktion* begründet, eine eminent poetische, prozessuale *Funktion* darstellt und als solche keine essentialistische

¹⁸⁰ Für die Insel-Sonderausgabe aus dem Jahre 2000 hat Engel seine bis dato letzte umfassende Interpretation zu den *Duineser Elegien* vorgelegt, in der er den Engel – ohne seine These zu entfalten – als eine Gegenfigur zum Menschen auslegt. Sein Vorgehen ist dabei dezidiert hermeneutisch, indem er den Rilkeschen Engel vom Engel des Christentums unterscheiden will. Auf dieses Problem komme ich auch noch zu sprechen, es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Engels Ausdruck 'Gegenfigur' eine religiöse Auslegung der *Elegien* schon durch seine Poetizität unterminiert. Vgl. Manfred Engel: *Die Duineser Elegien* in: Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien; Die Sonette an Orpheus*, Frankfurt a.M.: Insel (Nachwort zur einmaligen Sonderausgabe), 2000, S. 91-160.

¹⁸¹ Es wird versucht, in der nachstehen Analyse des Engels auf jene kulturell und religionsgeschichtlich kodierten Komponente hinzuweisen, die an manchen Stellen auf unterschwellige religiöse Inhalte schließen lassen könnte sodass die Berücksichtigung derselben bei der Auslegung des Motivs unumgänglich ist. Es soll gezeigt werden, dass die Anwendung historisch kodierter thematischer Elemente der graduellen Divergenz bei der ästhetischen Erkenntnis notwendig sein muss, damit der durch die diffirmierenden Gegenfiguren herausforderte Rezipient in den poetischen Prozess einbezogen werden kann.

Definition zulässt. Eine essentialistische Beschreibung des Engels würde wieder das tradierte Gegenstandswissen aktivieren, welches jedoch in der Spätästhetik eben als das zu überwindende vor uns steht. Der Engel erfüllt im weiteren die Rolle eines *Exemplums*, an welchem die neue ästhetisch-dichterische Attitüde exemplifiziert werden soll, die sich nicht in der affirmativen Registrierung fertig vorgegebener Kenntnisse erschöpft, sondern sich als Prozess des In-Bezug-Setzens darstellt. In diesem Sinne ist der Engel der *Elegien* nicht einfach als abgeschlossene Größe übermittelter kulturell-religiöser Verständnisse zu begreifen, sondern nur als eine Bezugsgröße oder Bezugspunkt des Zyklus, um den herum sich dessen Verständnismöglichkeiten und Bedeutungen organisieren. Die Tatsache, dass der *Elegien*-Zyklus mit der Reflektierung jener kognitiv und psychisch motivierten Verzweiflung beginnt, die in thematischer Hinsicht mit der aus der opaken Unzugänglichkeit des Engels folgenden Unerkennbarkeit und Unverständlichkeit zusammenhängt, lenkt die Aufmerksamkeit bereits in den ersten Versen auf das Problem des Erkennens. Was in den ersten sieben Versen ausgesagt wird, wird auch die allgemeine Atmosphäre der *Elegien* bestimmen, abgesehen von der *Siebenten*, *Neunten*, und *Zehnten*.

Der Engel ist uns vollkommen fremd, unverständlich und unnahbar. Er ist schrecklich. Es stellt sich aber die Frage, in welchem Sinn der Engel schrecklich sein kann, wenn der Mensch keinen Bezug zu ihm hat, wenn er nicht einmal versucht hat, zu ihm in Bezug zu treten. Das lyrische Subjekt äußert sich in lauter Irrealis-Formen: „ich schrie“, „[der Engel] hörte“, „[der Engel] nähme ans Herz“, „ich verginge“. Es sind alte, erstarrte Denkschemata und Weltbezüge, die uns daran hindern, die Welt anders zu sehen anzufangen. Im Hintergrund verbirgt sich das alte Subjekt-Welt-Verhältnis, innerhalb dessen immer wieder einer der beiden Pole des Verhältnisses verabsolutiert wird, statt das Verhältnis der beiden zueinander wirklich ernst zu nehmen. Die angsteinflößende Beschaffenheit des Engels besteht darin, dass er diese auf die Vergegenständlichung der Erkennobjekte hin angelegte Welterkenntnis zu suspendieren scheint, indem durch ihn eine veränderte Einstellung vom Menschen abverlangt wird, welche im Schaffen neuer und in der Revidierung alter Weltbezüge aufgeht. In der Figur des Engels wird die Notwendigkeit einer anderen, nicht-vergegenständlichenden Erkenntniseinstellung wahrnehmbar gemacht, welche vom Rezipienten den Verzicht auf alte Weltaffirmationsattitüde erwartet und zu einer andersartigen Form des Wissens führen soll. Das durch die *Elegien*-Dichtung vermittelte

Wissen stellt demnach eine immer präsentierte und aktuelle¹⁸² Erkenntnisform dar, deren Realisierbarkeit davon abhängt, ob sich der Rezipient zu ihm in Bezug setzt oder eben nicht. Der thematisch-poetische Doppelcharakter des Programms des In-Bezug-Setzens kommt hier mit besonderer Schärfe zum Ausdruck, denn die ästhetisch-dichterische Erkenntnis kann unmöglich absolut und abgeschlossen sein, ihr Wesen besteht in ihrer wortwörtlichen Prozessualität. Der Engel der *Duineser Elegien* kann demnach als Hypostasierung des unabsließbaren In-Bezug-Setzens verstanden werden und seine Existenz ist grundsätzlich die Folge seines zum erkennenden Subjekt etablierten Bezugs.

Die tradierten Engel-Vorstellungen erweisen sich also als nutzlos und irreführend. Was man über den Engel erfährt, dient zur Begründung der Unmöglichkeit einer Kontaktaufnahme mit ihm: a) er ist Teil von nicht näher bestimmten Ordnungen (V.1-2), b) er hat ein stärkeres Dasein als der Mensch (V.4), c) ein jeder Engel ist schrecklich (V.7), d) der Engel unterscheidet nicht zwischen Lebendigen und Toten (V.82-83). Aus diesen Eigenschaften lässt sich kaum etwas ex positivo herauslesen, sie müssen, in eine Ex-Negativo-Perspektive gestellt, als Bezugspunkte des menschlichen Daseins angesehen werden, die in der Art eines Vexierbildes erst im Verhältnis zu einem anderen Gegenstand mit Bedeutung gefüllt werden können.

5.3.1 Der Engel als poetisch-ästhetische Reflexionsfigur

A) *Ordnungen der Engel*

Dass der Engel in Ordnungen steht, könnte einen zu traditionellen, religionswissenschaftlich determinierten Interpretationsansätzen verführen und dadurch dem Rezipienten Anknüpfungspunkte bieten, die auf der Affirmation kulturell kodierten Wissens basieren. Es muss aber schon an diesem Punkt festgestellt werden, dass sich die These, nach der es sich hier um den Engel der christlichen Ikonographie handelte, am Text wohl kaum bestätigen lässt¹⁸³, es kann aber auch nicht für die vollkommene Absenz tradierte religiöskulturhistorischer Inhalte argumentiert werden. Die einzige, im Text unmittelbar

¹⁸² *Aktual* ist ein Wissen nach Husserl im Sinne eines Gerichtetseins, einer Zuwendung auf den Gegenstand, wenn auf das Erkennobjekt Bezug genommen wird. Dieses Bezugnehmen verläuft immer präsens. Vgl. Ferdinand Fellmann: *Phänomenologie*, Hamburg: Junius, 2006, S. 47-62.

¹⁸³ Romano Guardinis Monografie zu den *Duineser Elegien* unterwirft den Text mit *voller Bewusstheit* einer Ideologie der christlichen Dogmatik und liefert eine Analyse, die einerseits die Autonomie des Kunstwerks beeinträchtigt, andererseits den Schein erweckt, die *Elegien* als eine Art modernistisches Glaubensbekenntnis interpretieren zu können. Vgl. Romano Guardini: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der „Duineser Elegien“*, Mainz: Ferdinand Schöningh Verlag, ⁴1996.

nachweisbare, im strengen Sinne mit der religiösen Ikonographie verbindbare Komponente ist die im Plural stehende Genitivkonstruktion der ersten beiden Verse: „aus der Engel / Ordnungen“, welche den Rezipienten notwendigerweise an die im Mittelalter seit dem 6. Jahrhundert verbreitete und auch von Thomas von Aquin in der *Summa theologiae* aufgegriffene Engellehre des Pseudo-Dionysius Areopagita erinnert.¹⁸⁴ Dass für Rilke das Werk des Pseudo-Dionysios’ *Über die himmlische Hierarchie* in einem bestimmten, wenn auch oberflächlichen Grade bekannt gewesen sein musste, lässt sich an der zweiten Strophe der *Zweiten Elegie* eindeutig beweisen¹⁸⁵. Jacob Steiners Kritik an den Versuchen, Verbindung zu der Engel-Hierarchie nach Pseudo-Dionysios suchen zu wollen, mag in ihrer hermeneutisch motivierten Perspektive zwar richtig sein, in der Perspektive der pragmatischen Ästhetik erscheint sie mir aber übereilt. Die Heranziehung bekannter, an die christliche Tradition gebundener Komponenten dient nämlich der der ästhetischen Erkenntnis zugrunde liegenden graduellen Divergenz, indem durch die Heranziehung von dem Rezipienten vertrauten Inhalten eine spätere, umso stärkere diffenerative Wirkung gezeitigt werden kann. An dieser Stelle soll nur die Tatsache festgestellt werden, dass die expositivo-Beschreibung der Engel in der *Zweiten Elegie* mit einigen – wenn auch nicht vielen – tradierten Elementen operiert, die als Anknüpfungspunkte im oben dargestellten Sinn fungieren können. Dies alles darf uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier in thematischer Hinsicht am wenigsten um dogmatische Reminiszenzen geht, sondern um die Herstellung des Exemplums der Geordnetheit, die die generische Unordnung des Menschen indirekt wahrnehmbar zu machen hilft. Das Erinnern an die dogmatisch verstandenen, ewig zeitlosen Ordnungen der Engel ist demnach ex negativo zu verstehen, wodurch dem Menschen das Zeitliche und Endliche mit erschreckender Klarheit vor Augen geführt werden kann. Die letzte Anmerkung zur Frage der Ordnung bezieht sich auf das Problem des permanenten Wechsels zwischen den grammatischen Plural- und Singularformen bezüglich der Figur des Engels. Der Auftritt des Engels mal als eine Gruppe von nicht näher

¹⁸⁴ Pseudo-Dionysius hat zum ontologischen Status der Engel-Wesen eine ausführliche Systematik entwickelt, die aber in begrenztem Maße durch biblische Aussagen gedeckt ist. Nach diesem überaus platonisierenden Theorem lassen sich die Engel aufgrund ihrer Nähe zu Gott in drei unterschiedliche Ordnungen (diakosmeseis) untergliedern, die dann wieder aus je drei Gruppierungen bestehen, woraus sich dann die insgesamt neun Ordnungen der Engel ergeben. Vgl. dazu u. a. Rochus Leonhardt: *Grundinformation Dogmatik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch für das Studium der Theologie*, Stuttgart: UTB, 42009, S. 258-259.

¹⁸⁵ Nach Steiner führt der Versuch, eine Verbindung zwischen den Ordnungen der Engel nach Dionysios und der Beschreibung der Engel in der zweiten Strophe der *Zweiten Elegie* in die Irre, „sofern man ihn nicht als „Grund von Gegenteil“ benutzt von dem eben die Rilkeschen Engel abheben muß, wie da Brecht andeutungsweise tut.“ Vgl. Steiner: *Rilkes Duineser Elegien* 1962, S. 301.

bestimmbaren metaphysischen Wesen (*Erste, Zweite* und *Zehnte Elegie*), mal als autonomes, dem lyrischen Subjekt übergeordnetes, handelndes Wesen (*Vierte, Fünfte, Siebente, Neunte Elegie*.) mag auf den ersten Blick unmotiviert erscheinen. Befragt man aber diesen scheinbar inkonsequenter Gebrauch der Engel-Figur nach seiner möglichen poetologischen Funktion, stellt sich heraus, dass er zur Verstärkung der durch die ersten zwei und die letzte *Elegien* gebildete Rahmen-Struktur beiträgt. Die den Rahmen des Zyklus bildenden *Elegien* bringen den Engel ausnahmslos im Plural in den Diskurs hinein, das heißt: in einer den überlieferten Engelvorstellungen entgegenkommenden Form. Zum schematischen Bild des Engels gehört eben die in der christlichen Ikonographie kodierte Vorstellung, dass es mehrere Engel geben muss und diese nach einer Rangordnung expressis verbis geordnet sind. Außer der Information über die Ordnungen der Engel wird jedoch von den Prinzipien der Angelologie nichts Konkretes auf die *Elegien* adaptiert. Nicht einmal die Rahmen-*Elegien* übersteigen den Grad der Allgemeinheiten. Der Hinweis auf die Ordnungen der Engel lässt auf jenes Charakteristikum des Menschen schließen, das mit seiner faktischen *Unordnung*, mit dem in ihm wohnenden Chaos umschrieben werden kann. Diese innere Unordnung des Menschen kommt in verschiedenen Formen und Bildern zum Ausdruck, von denen sie am unmittelbarsten in der zweiten Strophe der *Dritten Elegie* und in der letzten Strophe der *Achten Elegie* thematisiert wird. Diese zwei Stellen nähern sich dem Fehlen des Geordnetseins des Menschen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven, wobei letzten Endes in beiden Fällen die Abwesenheit eines richtigen, tiefen Bezugs zur Welt als der Grund für die erlebte und erlittene Unordnung angegeben wird. Die *Dritte Elegie* problematisiert das Innere, die Psyche und das Instinktive des Menschen:

Wo, ach, hin sind die Jahre, da du ihm einfach
mit der schlanken Gestalt wallendes Chaos vertratst?
Vieles verbargst du ihm so; das nächtlich-verdächtige Zimmer
machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht
mischtst du menschlichern Raum seinem Nacht-Raum hinzu. (III.DE/29-33)

In der *Achten* wird die Ratio und das Bewusstsein ins Zentrum gestellt.

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir *ordnens*. Es zerfällt.
Wir *ordnens* wieder und zerfallen selbst. (VIII.DE/66-69) (Hervorhebungen v. ML)

Die Psyche und die Ratio sind im Kontext des oben angesprochenen fehlenden richtigen Bezug zur Welt als Indikatoren für das in uns wallende Chaos angegeben, die durch die fehlende Bereitschaft des Menschen gekennzeichnet ist, der von ihm unregierbaren Wirklichkeit ins Auge zu schauen und die Machtlosigkeit über sie eingestehen zu wollen. Die Abwesenheit der Ordnung im Menschen ist sozusagen selbstverschuldet¹⁸⁶, denn sie muss als Folge von jener Einstellung – jenem Bezug zur Welt – angesehen werden, die die Position des Menschen nicht als inhärenten Teilnehmer des Daseinsprozesses, sondern als dessen äußeren Beobachter bestimmt und den Wunsch hegt, die Welt in eine von ihm vorgestellte angelische Ordnung bringen zu müssen, statt sie sein lassen und sich mit Gelassenheit¹⁸⁷ den Bezügen der Welt hingeben zu können. Die in der *Ersten Elegie* noch begehrte Ordnung der Engel ist nicht für den Menschen bestimmt, sie ist als ab ovo unerreichbares Phänomen und demzufolge ex negativo zu verstehen. Zusammenfassend kann man in Bezug auf die Genitivkonstruktion „der Engel Ordnungen“ feststellen, dass sie unstreitbar auf der ikonographischen Tradition aufgebaut ist, ohne aber deren weitere Komponente in den Text einbauen zu wollen. Es empfiehlt sich, die Problematik der Ordnung ex negativo auszulegen, indem sie in Relation zur Unordnung der Menschen gestellt wird und als solche die poetische Bezugs-Funktion erfüllt, den Menschen definieren zu können.

B) Das stärkere Dasein des Engels

Die zweite ex-positivo-Behauptung über den Engel stellt eine Relation par excellence dar, die nicht nur ihrem linguistisch-formalen Charakter nach eine Relation – einen Vergleich im strengen Sinne des Wortes – darstellt, sondern auch ihrem Inhalt nach den Engel zum Menschen ins Verhältnis stellt, wobei im Bild des stärkeren Daseins ein schwer nachvollziehbares, weil sehr allgemeines Phänomen angesprochen wird. Das stärkere Dasein des Engels schaltet zwar einen breiten Raum für die Interpretationen frei, aber wegen der Abwesenheit jeglicher Konkreta ist der Rezipient an seine kulturelle Vorkenntnisse über die

¹⁸⁶ Vgl. Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, (hrsg. von Horst G. Brandt) Philosophische Bibliothek, Bd. 512, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999, S. 20.

¹⁸⁷ Zur Gelassenheit, zum Versuch der lebensphilosophischen Bestimmung des neuen, dem vergegenständlichenden Weltverhältnis entgegenwirkenden Weltbezugs vgl. Martin Heidegger: *Gelassenheit. Heideggers Meßkircher Rede von 1955*, Freiburg/München: Karl Alber Verlag, 2014, und hier: Anmerkung 258.

ontologischen und ontologisierenden Engel-Vorstellungen angewiesen, welche aber ähnlich der besprochenen Ordnungen der Engel im *Elegien*-System nicht brauchbar zu sein scheinen. Entweder schweigen die *Elegien* von den theologisch fundierten Engel-Auslegungen als Götterbote oder reflektieren diese ironisch als das unwiederbringlich verlorene Erbe des menschlichen Daseins. Die erste Strophe der *Zweiten Elegie* kann uns in dieser Frage weiterhelfen:

Wohin sind die Tage Tobiae,
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah).
Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen
eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochaufschlagend
erschläg uns das eigene Herz. Wer seid ihr? (II.DE/3-9)

Hier ist im Zyklus die einzige Stelle anzutreffen, wo zwei konkrete Figuren der christlichen Dogmatik, Tobias und der Erzengel Raphael¹⁸⁸ aus dem Buch Tobit¹⁸⁹ thematisch erscheinen. Wenn man die alttestamentliche Lehrgeschichte näher beobachtet, erfüllt die ursprüngliche Erzählung, dessen thematischen Kern die Lehre über die Schicksalsschlägen trotzende, beständige Barmherzigkeit ausmacht, eine sekundäre Rolle. Durch die namentliche Nennung der biblischen Figur Tobias und vor allem des Erzengels wird ein direkter Bezug zur *Ersten Elegie* etabliert, denn der Erzengel Raphael lässt sich an die himmlischen Ordnungen binden, innerhalb deren er sich nach Pseudo-Dionysios zur dritten Hierarchie der himmlischen Ordnung gehört und als solcher neben den Erzengeln Michael und Gabriel den gewöhnlichen Engeln übergeordnet ist. Von der eigentlichen

¹⁸⁸ Hans Dieter Betz (Hrsg.)/Don. S. Browning (Hrsg.)/Bernd Janowski (Hrsg.)/Eberhard Jüngel: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Tübingen: Mohr Siebeck/UTB 41998, Artikel Engel II.

¹⁸⁹ Das wahrscheinlich um 200 vor Christus auf Aramäisch in Palästina oder der ägyptischen Diaspora verfasste alttestamentarische Buch Tobit ist eine Art Lehrgeschichte, die von der katholischen und der orthodoxen Kirche als unentbehrlicher Bestandteil der Bibel behandelt wird, während sie im Judentum und in den protestantischen Kirchen als apokrypher Text keine Aufnahme in die kanonischen Texte gefunden hat. Der vollständige Text des Buches Tobit ist nur in einer altgriechischen Übersetzung erhalten geblieben. Die von Rilke aufgegriffene Geschichte des jüngeren Tobias bildet eigentlich den zweiten Teil des Buches, in dessen Zentrum die Begegnung mit dem Erzengel Raphael steht, der Tobias auf seinem Weg nach Rages in Medien als Jüngling verkleidet begleitet und ihm hilft, Aschmodai zu besiegen, das Geld seines Vaters zurückzubekommen und mit einem Heilmittel dessen Blindheit zu heilen. Raphael offenbart seine Identität erst, als sich der junge Tobias ihm die Hälfte des mitgebrachten Geldes als Lohn auszuzahlen bereit zeigt. Vgl. Max Lackmann: *Tobit und Tobias. Ein Buch von Ehe und Liebe, Engeln und Dämonen, Krankheit und Medizin*, Stein am Rhein: Christiana-Verlag, 2004; Franz Kogler (Hrsg.): *Herders neues Bibellexikon*, Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 2008.

moraltheologischen Lehre des Buches Tobit verlagern die *Elegien* den Akzent primär auf eine poetische Annäherung an die Geschichte, in der der Plot zugunsten der Sichtbarmachung der zentralen Idee des fehlenden Weltbezugs fast vollkommen ausgeklammert wird. Die herangezogenen religionshistorisch kodierten Elemente dienen als Exempla, an denen die Dürftigkeit des menschlichen Daseins ex negativo wahrnehmbar wird, wobei sowohl *das stärkere Dasein* der Engel wie auch *die Ordnungen* derselben über den fehlenden Bezug des Menschen zu ihnen sprechen. Die ausschließlich negativen Attributionen der Engel auf der Ebene der Thematik: schrecklich (II-DE/1), tödlich (II-DE/2), furchtbar (II-DE/5), gefährlich (II-DE/6) dienen in poetisch-ästhetischer Hinsicht der Reflektierung der dürftigen Beschaffenheit des menschlichen Weltbezugs, der im Gegensatz zu einem nicht näher definierten früheren Zeitalter unfähig geworden ist, sich zur Welt – deren absoluten Bezugspunkt der Engel darstellt – in Bezug zu setzen. Es geht Rilke bei den Engeln nicht um die Frage, wer oder was ein Engel sein mag, sondern um die Unmöglichkeit eines menschlichen Verhältnisses zu ihm, wodurch das Problem der unhintergehbaren Begrenztheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und die Hybris des seine Grenzen immer wieder überschreiten wollenden Bewusstseins in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gerückt wird. Alle den Engeln angehängte Negativität wurzelt in der Erkenntnis der Begrenztheit des Bewusstseins und als solche fungiert sie als die Definition des Menschen ex negativo. Die Daseinsangst ist demnach die rationale Konsequenz des Aufeinandertreffens des hybrischen Subjektbewusstseins und der Welt, deren Unbegründetheit Rilke schon viele Jahre früher in *Todes-Erfahrung*¹⁹⁰ aufgegriffen hat. Dort sagt das lyrische Subjekt in Bezug auf den Tod aus:

Wir wissen nichts von diesem Hingehen, das
Nicht mit uns teilt. Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Haß
dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund

tragischer Klage wunderlich entstellt.
[...]

Liest man diese Sätze im Kontext der Frage aus der *Ersten Elegie* „Ach wen vermögen / wir denn zu brauchen?“, helfen sie, die transzendentale Komponente des *Brauchens* transparenter zu machen und seine poetische Funktion zu präzisieren. Am Gedicht *Todes-*

¹⁹⁰ Rilke 1987, SW, Bd. I, S. 518.

Erfahrung, das wohl der mittleren Schaffensphase angehört und unter den Dinggedichten der *Neuen Gedichte* platziert ist, lässt sich die Tatsache ausgezeichnet exemplifizieren, dass die Problematisierung der dürftigen Beschaffenheit des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, als die epistemische Folie der Dichtung und der Ästhetik Rilkes, nicht als eine Spätentwicklung des Oeuvres identifiziert werden kann, sondern schon in seinen früheren Gedichten präsent ist. Der thesenartige erste Vers berichtet über die Dürftigkeit des Weltverständnisses mit voller Klarheit: Wir wissen nichts vom Tode. Der nächste Satz zieht daraus die Konsequenz: Wenn wir nichts davon wissen, haben wir auch keinen Grund, den Tod zu dämonisieren, der im Laufe der Menschheitsgeschichte zivilisatorisch, religiös und kulturell „wunderlich entstellt“ worden ist. Der Mensch besitzt ein verzerrtes Todesbild, weil er in der westlichen Kultur auch das Wesen des Todes missversteht, indem er ihn als ein vom Subjekt unabhängiges Objekt vergegenständlicht. Die Erkenntnis der Falschheit des menschlichen Weltverhältnisses ist zwar bereits in der mittleren Schaffensphase erkennbar da, wenn auch ihm deren poetisch-ästhetisch Überwindung durch das sachliche Sehen und Sagen in der späten Schaffensphase schon ungenügend erscheinen musste. Trotzdem ist die dichterische Diagnose hier richtig. Statt die Grenzen des menschlichen Daseins zugeben zu wollen und *in dieser Weise* den Dingen der Welt in die Augen zu schauen, und sich so an die Wahrheit des Lebens anzuschließen, versucht der Mensch die Welt – um es mit einem der wichtigsten Termini der *Ersten Elegie* zu formulieren – zu *deuten* und sie dadurch zu vergegenständlichen. In *Todes-Erfahrung* steht der Maskenmund metaphorisch für den Versuch, das Nichtwissen vom Tode durch fragwürdige Erklärungen zu überspielen, mit einer Maske zu verdecken, statt das Verhältnis zu ihm herzustellen und durch den neuen Bezug zu einem neuen Verständnis zu gelangen. Der Tod ist in gleichem Sinn stärker als der Mensch, wie es auch über den Engel hieß. Denn man kann weder vom Tode noch vom Engel ex positivo Äußerungen machen, diese müssen stärker erscheinen, ein stärkeres Dasein haben. Da sich der Mensch infolge der affirmativen Annäherung an sie notwendigerweise schwächer und ausgeliefert erleben muss, lesen wir in Vers 7: „ein jeder Engel ist schrecklich“.

C) Jeder Engel ist schrecklich

Der kurze apodiktische Satz in Vers 7 resümiert die Konsequenzen der beiden vorher angeführten Behauptungen über die Engel, nach welchen diese a) Teile von himmlischen Ordnungen sind und b) über ein stärkeres, das des Menschen übertreffendes, Dasein verfügen. Diese Schrecklichkeit sagt weniger etwas über die Ontologie der Engel aus, als über das menschliche Erkenntnisvermögen und über dessen Begrenztheit. Der Funktionscharakter des Engels besteht genau darin, dass er als Korrelat des menschlichen Selbst- und Weltverständnisses eine Art Negativbild des Menschen darstellt. Darauf, dass die Engel-Figur als transzendentales Konstrukt die Aufgabe erfüllt, den Menschen ex-negativo zu bestimmen, lässt sich durch einen der abstraktesten Sätze der *Elegien* schließen, der den Vorgang des Fragens nach dem Engel autoreflexiv thematisiert.

Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. (I.DE/4-7)

Die an sich etwas banal anmutende, kontradiktiorisch strukturierte Aussage in den Versen 4-5 verdient besondere Aufmerksamkeit, denn durch sie wird das der Rilkeschen Ästhetik zugrunde liegende Problem der Subjekt-Welt-Spaltung, das im Drang zum Denken in Differenzen (VIII.DE) auf Kosten der Einheit zum Ausdruck kommt, und als zu überwindendes Problem in der deutschen Dichtung zuerst in Friedrich Hölderlin poetisch-ästhetischem Denkprogramm anzutreffen ist, auf die unmittelbarste Weise in den Diskurs der *Elegien* gebracht¹⁹¹. Die Behauptung, nach welchem das Schöne für den Menschen nur als der Anfang des Schrecklichen existiere und für ihn nur als dieser Gegensatz erträglich sei,

¹⁹¹ Es gehörte zu Hölderlins dichterischem Denkprogramm, die Lösung der Differenzierungen durch die Aufhebung der Gegenüberstellung des Subjekts und des Objekts zu finden. Nach seinem Programm soll nach einem Prinzip gesucht werden, das die Trennungen erklären und zugleich aufheben kann. Dieses Prinzip soll jedoch kein rein philosophischer Grundsatz sein, sondern eine ästhetische 'Methode', die im neuen Vernunftgebrauch besteht und durch die Poesie verwirklicht werden soll. Es war natürlich nicht Hölderlin allein, in dem, im Gegensatz zu Fichte, der Zweifel aufkam, ob die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt auf einer rein theoretischen Basis behoben werden könne. Friedrich Schiller hat in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, eine ästhetische Überwindung der Kant-Antinomien vorgeschlagen, statt in eine monistische Ontologie zu flüchten. Vgl. Lajos Mitnyán: *Die andere Vernunft. Überlegungen zu Berührungs punkten zwischen dem philosophischen Denken Friedrich Hölderlins und Hans Blumenbergs*, in: Éva Kocziszky (Hrsg.): *Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin*, Berlin: Frank & Timme, 2016, S. 234-235.

besagt nicht weniger, dass das menschliche Weltverhältnis in einem eminent Fichteschen Sinn auf dem transzendentalen Gegensatz des Subjekts und des Objekts aufgebaut sei und ihm das Denken der Einheit der beiden für immer verwehrt bleiben müsse. Die besagte Schrecklichkeit gilt nun nur mittelbar dem Engel, denn sie ist vielmehr als die transzentalpoetische Konsequenz der durch die Ratio verursachten Subjekt-Objekt-Spaltung und des begrenzten menschlichen Erkenntnisvermögens anzusehen. Der Engel als das par excellence Ganze dient als jener Bezugspunkt der *Elegien*, durch welchen über die obige Begrenztheit Transparenz verschafft wird, indem der Mensch im Laufe des Zyklus mit verschiedenen Aspekten seiner eigenen Gespaltenheit konfrontiert wird. Der Satz „Ein jeder Engel ist schrecklich“ ist deshalb ironisch zu lesen: der Mensch weiß praktisch nichts von den Engeln, deshalb sollte nicht der Engel schrecklich sein, sondern das menschliche Nichtwissen über ihn. Und diese Unwissenheit ist in der Tat schrecklich.

D) Der Engel unterscheidet nicht unter Lebendigen und Toten

Zuerst in den Versen 82-83 der *Ersten Elegie* wird jene Eigenschaft der Engel angesprochen, die auf thematischer Ebene als ein ontologisches Problem den ganzen Zyklus regieren wird. Die Frage nach dem Tod, der Endlichkeit des menschlichen Daseins, erfüllt in den *Elegien* jedoch eine viel differenziertere Aufgabe als eine pathetische, fast gemeinplatzartige Problematisierung des Vergehens. Um diese These beleuchten zu können, greife ich auf die soeben analysierte epistemische Frage der differenzierenden menschlichen Ratio zurück. Die Figur des Engels mit ihrer korrelatartigen poetischen Exemplumfunktion lässt sich weder phänomenologisch oder kognitiv erfassen, noch durch die Fichtesche Formel der Tathandlung definieren¹⁹². Entsprechend ihrer Bezugsfunktion hilft sie, die Falschheit des auf den Differenzierungen aufgebauten Weltverhältnisses exemplarisch wahrnehmbar zu machen. Dieses in den Versen 82-83 eingeführte und der direkten

¹⁹² Wenn man sich die scharfe Bewusstseinskritik der *Elegien* vor Augen führt, erscheint die Heranziehung der das Bewusstsein hypertrophisierenden Lehre Fichtes (Wissenschaftslehre, 1794) als besonders aufschlussreich. Wie Charles Taylor schreibt, habe Fichte den totalen Idealismus ins deutsche Denken dadurch eingeführt, dass er das Kantsche Ding-an-sich verwerfend die Rolle und Aufgabe der Subjektseite des Subjekt-Welt-Verhältnisses verabsolutiert hat, indem er die Subjektivität an die Basis aller Dinge setzte, wodurch die Welt der Dinge zum Ergebnis des Bewusstseins wurde. Diese vermeintlich intellektuelle Anschauung konnte aber die Dichotomie nicht überwinden, sondern nur spekulativ modifizieren. Die Annäherung an den Engel in einer ähnlichen intellektuellen Anschauung ist in Rilkes Auffassung noch verfehlter als das religiöse Engel-Verständnis. Vgl. Charles Taylor: *Hegel*, übers. v. Gerhard Fehn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, S. 51-61.

Reflektierung der epistemischen Folie der *Elegien* untergeordnete Problem des Leben-Tod-Verhältnisses erlebt in den *Elegien* eine dichterische Realisierung, die mit der in der Rhetorik üblichen Methode der Argumentation-ad-absurdum gekennzeichnet werden kann. Zwar verwendet Rilke mehrere Themenbereiche bei der Kritik am auf den Differenzierungen basierenden Subjekt-Welt-Weltverhältnis, betrifft aber die in der *Ersten Elegie* aufgeworfene Frage nach dem Wesen der Unterscheidung „unter Lebendigen und Toten“ eine Rolle, die den ganzen Zyklus bestimmen wird. Letztendlich laufen alle Stränge des *Elegien-„Plots“* in dieser Frage zusammen, wobei angemerkt werden soll, dass die pauschale Gleichsetzung der Klage über die Vergänglichkeit mit einer *Elegien-„Aussage“* unberechtigt ist. Die Leben-Tod-Frage nimmt hier zwar eine zentrale Position ein, aber sie erfüllt dabei vor allem die Funktion, die Verfehltheit des differenzierenden Subjekt-Welt-Verhältnisses ad absurdum zu exemplifizieren und auf diesem Weg dessen Absurdität wahrnehmbar zu machen. Die Behauptung, für die Engel existiere nicht einmal eine Unterscheidung zwischen Leben und Tod, ist deshalb nur tangential ontologisch zu verstehen; sie fungiert als das quasi-ontologische Exemplum des Ganzseinkönnens, vor dessen Hintergrund die Gespaltenheit des Menschen transparent zutage treten kann.

5.3.2 Annäherungen an die Engel-Figur ex positivo

Die Figur des Engels, zu dem nach der *Ersten Elegie* prinzipiell kein Bezug ex positivo hergestellt werden kann, dient als Exemplum der Dysfunktionalität des menschlichen Weltverhältnisses, die sich vor allem an der Konfrontation mit Grenzerlebnissen des Daseins¹⁹³, wie mit dem Tod, mit der Liebe, mit der Moralität,

¹⁹³ Bei der Anwendung des Terminus *Grenzerlebnis* stütze ich mich auf die von Karl Jaspers in seinem Werk *Einführung in die Philosophie* etablierte Begrifflichkeit der Grenzsituation. Die Grenzsituation ist einer der Schlüsselbegriffe der Jaspersschen Philosophie neben der *metaphysischen Schuld*, der *Chiffrenlehre*, sowie der neuartigen Auffassung der *Transzendenz*. Die Frage, ob sich Karl Jaspers durch Rilkes Dichtung inspirieren ließ, scheint mit einem eindeutigen Ja zu beantworten zu sein. Die Kunst ist auch nach ihm par excellence berufen, das diskursiv Unerfassbare ästhetisch erfassbar zu machen, wobei Jaspers' Theorem notwendigerweise auf der Ebene des Spekulativen bleibt. Aber auch die Transzendenz des Alltäglichen entspricht der Rilkeschen Auffassung über tiefere Bedeutung der Alltäglichkeit, nach welcher die alltäglichen Phänomene wie Chiffren funktionieren, die verstanden werden wollen, ohne aber in vergegenständlichende Regeln gefasst zu werden. Die Versäumnis, die Transzendenz der Alltäglichkeit zu dechiffrieren, – was in den *Elegien* als das In-Bezug-Setzen zu den alltäglichen Dingen erscheint – nennt Jaspers metaphysische Schuld des Menschen. Diese Schuld besteht im Nicht-Brauchen-Können der Dinge im Sinne Rilkes, indem der Mensch dem Sinn der Dinge deshalb unmöglich näher kommen kann, weil er sie aus einer vermeintlich überlegenen Beobachterperspektive verstehen möchte, statt das Wesen seines selbst aus dem Verhältnis zu diesen Dingen zu klären. Vgl. Karl Jaspers: *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge*, München: Piper, ²¹1996, 133ff.

abmessen lässt. Während im ersten Schritt die poetische Handhabung dieser Ex-Negativo-Beschriftenheit des Engels analysiert wurde, soll im nächsten Schritt der Frage nachgegangen werden, was die *Elegien* ex positivo über den in der *Ersten Elegie* als unerkennbar eingestuften Engel aussagen und wie sich diese Aussagen zu den früheren verhalten, und was für eine Logik es ist, die die beiden Annäherungsweisen miteinander verbindet.

In der *Ersten Elegie* kulminiert die Ex-Negativo-Bestimmung des Engels im lakonischen Satz: „Ein jeder Engel ist schrecklich.“ (I.DE/7), der als transzentalpoetisches Urteil über den Menschen das negative Zeugnis des Unverständnisses indirekt ausstellt, ohne jedoch über den Engel etwas Substanzielles aussagen zu können. Im Auftakt der *Zweiten Elegie* wird dieses Urteil unverändert wiederholt.

Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
wissend um euch. (II.DE/1-3)

Indem die Fortissimo-Klänge des *Anschreiens* aus der *Ersten Elegie* hier im *Ansingen* gemäßigt erscheinen, verändert sich zwar das Verhältnis des lyrischen Subjekts zum Engel in seiner Intensität, aber die durch die erkenntnistheoretische Überlegenheitsposition des Erkennsubjekts gekennzeichnete epistemische Grundsituation bleibt unverändert beibehalten. In der einräumenden Semantik des Konjunktionaladverbs *dennoch* klingt bereits der spätere Aufruf zum Bekennen der Dürftigkeiten des menschlichen Daseins in der *Neunten Elegie* an. Das lyrische Subjekt weiß, dass die Engel, die „fast tödliche(n) Vögel der Seele“, sich der menschlichen Deutungsposition für immer entziehen, trotzdem will er sie nach seinen eigenen Regeln, von außen her ansingen: deuten. Der letzte Halbsatz „wissend um euch“ gibt den allgemeinen Grund für die immer neueren Anläufe an, das begrifflich Unbegreifliche doch nach den rationalen Deutungsregeln erfassen zu wollen. Das Wissen als die unumgängliche *Differentia specifica* des Menschenwesens ist folglich der Grund dafür, dass sich der Mensch in seiner eigenen Welt nicht zu Hause fühlt, weil er immer an die Grenzen seines Wissens stößt. Es soll aber schon an diesem Punkt festgestellt werden, dass sich der Rilkeschen Kognitionskritik hier keine retrograde, anti-aufklärerische Komponente beimischt und sie keinem metaphysischen Weltschmerz oder Transzendenzweh gleichgesetzt

werden darf. In der *Zweiten Elegie* liest man in Bezug auf den vergänglichen Menschen die ambivalente Formulierung:

Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als
Schande vielleicht und halb als unsägliche Hoffnung. (II.DE/42-43)

Der Mensch ist Schande und zugleich eine unsägliche Hoffnung. Was das ist, wofür man sich schämen muss, lässt sich schon anhand der *Ersten Elegie* genau sagen, wo der eigentliche Fehler des Menschen mit aller Klarheit angegeben wird:

Aber Lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden. (I.DE/80-81)

Obwohl sich das Unterscheiden an dieser Stelle spezifisch auf die differenzierende Einstellung des Menschen gegenüber dem Leben und dem Tod bezieht, die sich im Übersehen der logischen und ontologischen Untrennbarkeit der beiden äußert, lässt sich die Differenzierung mutatis mutandis als die *Differentia specifica* der menschlichen Existenz auf das Dasein *im Allgemeinen* ausdehnen, die in der *Achten Elegie* als das Gegenübersein von Subjekt und Objekt spezifiziert wird. Zu gleicher Zeit lässt sich der Mensch nicht als bloße Schande betrachten, denn er kann auch der Träger einer „unsägliche(n) Hoffnung“ sein, trotz alledem zu den Engeln und zur Welt doch in Bezug zu treten. Die *Neunte Elegie* wird die Art und Weise der Einlösung dieser Hoffnung beschreiben, während in der letzten, *Zehnten Elegie* das Programm der Überwindung der Differenzen in dem monumentalen Kunst-Mythos des Leid-Landes dichterisch-ästhetisch ausgeführt wird.

Resümierend lässt sich über das Problem des Wissens die These formulieren, dass das auf den Differenzierungen basierende diskursive Wissen in der *Elegie* als Hindernis des Bezugs zu den Engeln gesetzt wird. Wie im Falle der *Ersten Elegie* bereits dargelegt, erfüllt der Engel eine Funktionsrolle, indem an seiner Unbegreiflichkeit die Verkehrtheit des menschlichen Weltverhältnisses exemplarisch wahrnehmbar gemacht wird. Die *Zweite Elegie* exemplifiziert dies, indem der Engel in der zweiten Strophe trotz der bereits eingeräumten Unbrauchbarkeit des vergegenständlichenden Weltverhältnisses in einer langen, acht Verse umfassenden Periode doch zu deuten versucht wird.

Frühe Gegliederte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate

aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit.
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (II.DE/10-17)

Bereits beim ersten Lesen der Engel-Strophe fällt einem auf, dass hier eine Sprechweise anzutreffen ist, die wie eine Art Kuckucksei dem *Elegien*-Zyklus sowohl poetisch-ästhetisch als auch thematisch fremd ist und ihrer Form nach an die frühe, bereits künstlerisch längst überwundene Schaffensphase Rilkes erinnert, für die noch die „Tumulte / stürmisch entzückten Gefühls“ so charakteristisch gewesen waren. Wie in der *Stundenbuch*-Phase Gott und Natur als bloße Vorwände für das Alterego des verabsolutierten Subjekts ohne jeglichen substanzialen Gehalt fungierten, scheint die zweite Strophe der *Zweiten Elegie* die Klischees der frühen Ästhetik zu wiederholen. Und diese Strophe lässt sich auf den ersten Blick tatsächlich nur bedingt der Ästhetik der *Elegien* anpassen. Aber das Ziel dieses zunächst rückschauenden Sprachduktus besteht eben darin, die Unbrauchbarkeit früherer Annäherungsweisen poetisch-ästhetisch bloßzustellen. Die Annäherung an den Engel in der übersteigerten und unwahrscheinlich verfeinerten Metaphorizität des Ansingens erweist sich hier ebenso fruchtlos wie das Anschreien in der *Ersten Elegie*. Jacob Steiner hat diese Textstelle nach ihrer Bildlichkeit bereits eingehend analysiert¹⁹⁴, ohne aber auf ihren widersprüchlichen ästhetischen Charakter in Bezug zum ganzen Zyklus hinzuweisen. Zwar mag diese Strophe durch eine außergewöhnliche Metaphorizität ausgezeichnet sein, sie dürfte den Rezipienten aber über ihre eigentliche poetisch-ästhetische Funktion nicht hinwiegäuschen. Die zweite Strophe wird durch eine am Ende der ersten Strophe gestellte Frage eingeleitet, die sich an die allererste Frage des Zyklus anschließt: „Wer seid ihr?“ Die anstehenden Metaphern, die sich auf dem semantischen Feld des Lichtes, der Helligkeit und der Höhe erstrecken, steuern den tradierten Engel-Vorstellungen, von den letzten beiden Versen abgesehen, kaum Neues bei. Und das ist eben die Funktion dieser Strophe. Die vergegenständlichenden Annäherungen, mögen diese auch metaphorisch sein, erweisen sich gegenüber den Engeln machtlos, sie führen nur jene Einstellung weiter, die das gegenseitige In-Bezug-Setzen durch das einseitige In-Besitz-Nehmen ersetzen zu können glaubt. Die beiden letzten Verse der langen Vergleichsperiode führen im Bild des *Spiegels* jene

¹⁹⁴ Steiner 1962, S. 42-45.

Erkenntnis in den Diskurs der *Elegien* ein, die verständlich machen kann, warum das lyrische Subjekt mit dem transitiven Anschreien und Ansingen des Engels aufhören wird und sich bereit zeigt, ein neues, verändertes Verhältnis zu ihm und damit zu den Dingen einzunehmen.

[...]

Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (II.DE/16-17)

5.3.3 Die transzentalpoetische Überwindung der Subjekt-Welt-Gespaltenheit

Durch die Einführung des Spiegel-Vergleichs leitet der Text zum dritten Schritt der Engel-Darstellung über, indem er auf die vergegenständlichende Deutung verzichtet und das Wesen des Engels dem Rezipienten als eine *Funktion* der dichterischen Erkenntnis näher gebracht wird. Worin eigentlich dieser Funktionscharakter besteht, lässt sich am Spiegel-Vergleich exemplarisch machen. Dass die Engel mit einem Gegenstand verglichen werden, ist alles, nur keine Selbstverständlichkeit, und die Ermittlung des *Tertium comparationis* dieses Vergleichs ist ebenso problematisch. Den Rilkeschen Spiegel-Darstellungen hat Christian Kohlross in seinem Buch *Die poetische Erkundung der wirklichen Welt* ein ganzes Kapitel gewidmet, von dessen Thesen einige in meine Untersuchung dieser Frage Eingang gefunden haben.¹⁹⁵ Fragt man nach der gemeinsamen Komponente der beiden zu vergleichenden Sachverhalte, stellt sich schnell heraus, dass ihre Gemeinsamkeit nicht im phänomenalen Bereich zu suchen sei, sondern in ihrer transzentalpoetischen Beschaffenheit, die sie als *Funktionen* erfassen lässt.

Der Spiegel wird als der *letzte* Definitionsversuch des Engels am Ende der zweiten Strophe eingeführt, wo er sich durch eine orthografische Besonderheit von den vorhergegangenen übermetaphorisierten Beschreibungen anschaulich abhebt. Rilke setzt unmittelbar nach dem Substantiv *Spiegel* ein Kolon, damit im Rezipienten die Erwartung geweckt werden könnte, eine endgültige Definition für den Engel bekommen zu können. Diese Erwartung bewahrheitet sich jedoch auf eine spezifisch diffirmierende Weise, indem dem Kolon neben seiner linguistisch determinierten Aufgabe eine eigenartige poetisch-

¹⁹⁵ Zwar wählt Kohlross das Gedicht *Der Leser* als Untersuchungsgegenstand aus, um die Funktion der Spiegel-Metaphorik näher bestimmen zu können, seine Behauptungen lassen sich aber auch in unserem Kontext nutzbar machen. Christian Kohlross: *Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800-2000)*, Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 147-160.

ästhetische Rolle zukommt. Die linguistisch kodierte Funktion des Kolons als Einführung ergänzt sich nämlich mit der ästhetischen Aufgabe des Wahrnehmbarmachens des Widerspiegelungsprozesses: das Kolon fungiert hier als die dünne Fläche der Spiegels, die die auftreffenden Strahlen zurückwirft und auf diese Weise das Abbild der davor stehenden Gegenstände gibt. Der Spiegel ist aber ein seltsamer Gegenstand, denn wenn man auf einen Spiegel schaut, sieht man nicht auf Anhieb den Spiegel. Man sieht zuerst das zurückgeworfene Bild, während sich der Spiegel tendenziell unsichtbar zu machen pflegt. Und das ist eben der springende Punkt, denn es bedeutet, dass das Wesen des Spiegels darin besteht, die Aufmerksamkeit des Betrachters von sich auf sein Funktionieren zu lenken, weshalb er als Verbindungsstifter par excellence zwischen der Realität und deren Bild angesehen werden kann und in der Perspektive des Subjekt-Objekt-Verhältnisses das wünschenswerte, ontologisch gesicherte, reale Reziprokverhältnis beider Seiten darstellt¹⁹⁶. Der Engel ist, wie der Spiegel, der Bezug selbst, die exemplarische Vermittlung, die nur als eine Funktion interpretierbar ist, die als Vermittlung das Spiegelbild vom Gespiegelten unmöglich differenzieren lässt, sondern diese als untrennbare Einheit präsentiert.

Der letzte Definitionsversuch des Engels konfrontiert den Rezipienten *thematisch* mit der Tatsache, dass dem Wesen des Engels auf dem Wege der eingeübten transitiven Annäherung innerhalb des Subjekt-Objekt-Schemas ebenso wenig näher zu kommen ist wie dem des Spiegels, denn den beiden ist jener Funktionscharakter eigen, der weder an die Subjekt- noch an die Objektseite des Erkennerverhältnisses gebunden werden kann, sondern in einem Zwischen-Sein der beiden besteht. Die Bedeutung des Spiegel-Vergleichs erschöpft sich nicht in der Engel-Definierung, sie lässt sich auf das ganze ästhetische Programm der *Elegien* ausdehnen, indem die im Zwischen-Sein des Spiegels kodierte Prozessualität jener späten ästhetischen Auffassung entspricht, nach welcher das zu erkennende Objekt von dem erkennendem Subjekt unmöglich differenziert betrachtet werden kann, weshalb keine endgültig abschließbaren ästhetischen Erkenntnisse zustande kommen können. Die ästhetisch entstandene Erkenntnis ist jenes punktuelle Dazwischen, das im Prozess der Begegnung aktual zustande kommt, aber mit dem Beenden dieses Prozesses zugleich verschwindet. In der Bildlichkeit der Spiegel-Metapher ausgedrückt: wenn das Subjekt beim Betrachten des Spiegels nur ein flaches Objekt mit einer dünnen Silberschicht sieht, muss es zugleich auf das Wichtigste verzichten, auf den Spiegelungsprozess, indem es sich selbst

¹⁹⁶ Vgl. Kohlross 2010, S. 149.

erblicken könnte. Der Spiegel-Vergleich leitet zum vierten Schritt der Engel-Betrachtung expositivo über, durch die der Engel nicht mehr als ein transitiv erkennbares Objekt thematisch wird, sondern als eine Art Spiegel, der die Hinfälligkeit und Schwachheit des Menschen wahrnehmbar macht. Als Spiegel ist er der absolute Bezugspunkt der *Elegien*, der das „Menschliche, allzu Menschliche“ mit voller Transparenz widerspiegeln wird. Die Bezugsfunktion des Engels wird im semantischen Kreis des Spiegel-Vergleichs noch eindeutiger gemacht, indem die Verse 30-36 als ein allerletzter Versuch die Frage aufwerfen, ob die unantastbare Ganzheit des Engels doch durch den Menschen, vielleicht „aus Versehen“ (V.32.) beeinträchtigt werden kann: „Sind wir in ihre / Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter / schwangerer Frauen?“ (V.33-35) Die Einsicht lässt aber nicht lange auf sich warten. „Sie merken es nicht in dem Wirbel / ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)“ (V.35-36) Das Bild der zu sich zurückkehrenden Engel wiederholt jene Ganzheitlichkeits-Vorstellung, die im Spiegel-Vergleich, als das „Wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz“ erläutert wurde. Mit der Wiederholung der Spiegelfunktion wird die poetisch-ästhetische Bezugsfunktion des Engels auf Kosten altbewährter, kulturhistorischer Deutungsschemata verstärkt und zugleich werden die weiteren Definitionsversuche diskreditiert.

5.4 Das Zusammenspiel von Engel und Puppe

Von dieser Textstelle an verändert sich die Grundstruktur des epistemischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, indem der in der *Zweiten Elegie* als Spiegel transparent gemachte Engel nicht mehr als ein zu beschreibendes Objekt auftritt, sondern als eine poetisch-ästhetische Funktion des In-Bezug-Setzens. Die nächste Textstelle, in der der Engel thematisch vorkommt, ist die Herzens-Bühne-Metapher der *Vierten Elegie*. Die Forschung ist sich trotz der unterschiedlichen Deutungsansätze darin einig, dass als thematisches Zentrum der sonst äußert mehrschichtigen *Vierten Elegie* die dichterische Kritik am menschlichen Bewusstsein angegeben werden könne.¹⁹⁷ Ich schließe mich mit meinem Lektürevorschlag diesen Ansätzen an, indem ich diese zum Teil modifiziert in die Perspektive meiner Untersuchung stelle und dabei die These vertrete, dass die

¹⁹⁷ Vgl. dazu u. a. Steiner 1962, S. 73-100. Anthony Stephens: *Rilkes Essay „Puppen“ und das Problem des geteilten Ich*, In: Käte Hamburger (Hrsg.): *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart: Kohlhammer, 1971, S. 169-172; Kathleen L. Komar: *The Duino Elegies*, in: Karen Leeder/Robert Vilain, (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge: University Press, 2010, S. 83-89.; Eckel 1994, S. 160-169.

Bewusstseinskritik Rilkes nicht ausschließlich auf die Rechnung der gemeinplatzartigen Kulturkritik gesetzt werden darf, sondern dem poetischen Programm untergeordnet werden kann, nach welchem die poetische Realisierung einer möglichen Ganzheit von Subjekt und Objekt dadurch erzielt werden kann, dass die differenzierende Macht des Bewusstseins für eine Weile in einer ästhetisch-dichterischen Einstellung zum menschlichen Dasein in einer transzentalpoetischen Einheit ausgeschaltet wird. Bevor ich diese poetisch-ästhetische Weltsicht näher beobachte, soll der Kontext der *Vierten Elegie* bezüglich der oben erwähnten Ratio-Kritik dargelegt werden, damit die neue Einführung des Engels sowohl thematisch als auch poetisch-ästhetisch nachvollziehbar gemacht wird.

Die *Vierte Elegie* ist in thematischer Hinsicht der Darstellung jener Sphären des menschlichen Daseins gewidmet, die immer wieder durch die differenzierende Tätigkeit des Bewusstseins determiniert werden und dadurch die Freiheit des Handelns unterminieren. Wie allen einzelnen *Elegien* wird das in der jeweiligen *Elegie* zu vertiefende Thema durch den Auftaktsatz gleichsam vorausgeschickt¹⁹⁸, was der poetologischen Zielsetzung entgegenkommt, durch die rhetorische Figur der Amplifikation eine vertraute Grundsituation schaffen zu können, in die sich der Rezipient im ersten Schritt eingebunden und vom Vorgetragenen angesprochen fühlen kann, über die sich aber im nächsten Schritt herausstellen wird, dass diese Erwartungen bloß die Folgen des von vornherein unberechtigten und falschen menschlichen Weltverhältnisses sind und als solche zu verwandeln sind.

Die poetische Funktion des Auftrittes des Engels in der *Vierten Elegie* lässt sich von seinem im Spiegel-Vergleich ermittelten Bezugscharakter nicht trennen. Dass der Engel der *Elegien* nicht als religionsgeschichtlich kodiertes Phänomen interpretiert werden soll,

¹⁹⁸ In den ersten beiden *Elegien* wird in den Anfangssätzen die Frage nach der Erkennbarkeit des Engels als das anstehende Hauptthema angegeben, dessen detaillierte Ausführung, und eine mögliche Antwort auf die sich dabei ergebenden Fragen vom Rezipienten erwarten wird. Es soll festgestellt werden, dass bereits die allererste *Elegie* das *Verhältnis* zum Engel thematisch macht. Die *Dritte Elegie* führt in ihren Anfangssätzen das Thema klar ein: Die Liebe und die Instinkte. Die *Vierte Elegie* wird anhand ihres Auftaktes über die Gespaltenheit des Menschen sprechen, während die *Fünfte* die frühere Frage nach dem Engel vollkommen umdreht und unvermittelt auf den Menschen überträgt. Die *Sechste Elegie* bereitet den Rezipienten schon in ihrem Anfangsvergleich auf das Problem der Zeitlichkeit vor. Der einführende Satz der *Siebenten* teilt wie in einer Nusschale dem Rezipienten mit, dass jetzt das verwandelte Weltverhältnis zum Thema erhoben wird. Die *Achte Elegie* thematisiert schon in ihrem Auftakt die zentrale Metapher des *Offenen*, das als Gegenbild des auf Differenzierungen aufgebauten Weltverhältnisses sowohl für das ästhetische Programm als für die Thematik des Zyklus steht. Die *Neunte Elegie* setzt mit einer poetischen Frage ein, die die reale Möglichkeit eines verwandelten Weltverhältnisses behauptet. Der stark autoreflexive Charakter der *Zehnten Elegie* kommt bereits im Anfangssatz zum Ausdruck, indem das lyrische Subjekt auf seine Einstellung in der *Ersten Elegie* zurückgreift und diese jetzt umwandeln wird.

sondern als der absolute Bezugspunkt des menschlichen Welt- und Selbstverständnisses fungiert, wird in der Metapher der *Herzensbühne* wahrnehmbar. Um diese Metapher verständlich machen zu können, soll der Kontext geschildert werden, in dessen Zentrum das Problem die Gespaltenheit des menschlichen Bewusstseins steht, die der Ganzheitlichkeit der Tier- und Pflanzenwelt kontrapunktisch gegenübergestellt ist. Die eigentliche *Differentia specifica* der Tiere ist in ihrem unbewussten Sein zu suchen, dessen epistemische Konsequenz darin besteht, dass die Welt von ihnen nicht in Objekte und Subjekte zerlegt erlebt wird. Ontologisch formuliert: sie differenzieren nicht zwischen Leben vom Tode. Nach der Logik der *Elegien* steht das Tier dem Engel näher. Vom Engel hieß es in der *Ersten Elegie*: „Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehen oder Toten.“ (I.DE/82-83). In der *Vierten* steht die Gegenüberstellung:

Blühn und verdorrn ist uns zugleich bewußt.
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht (IV.DE/6-8)

Um die durch das Bewusstsein bedingte Gespaltenheit des Menschen transparent machen zu können, wird die abstrakte Kontradiktionsstruktur ‚Schön-Schrecklich‘ der *Ersten Elegie* wieder aufgenommen und auf die noch abstraktere Ebene des Gegensatzes ‚Eines-Anderes‘ erhoben.

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,
ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft
ist uns das Nächste. [...] (IV.DE/9-11)

Das Denken in Kontradiktionen wird sogar als Voraussetzung des Sehens angegeben:

Da wird für eines Augenblickes Zeichnung
ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,
daß wir sie sähen; (IV.DE/14-16)

Das ist also der thematische Kontext, in welchem der Engel wieder vor den Rezipienten tritt. Während für die unbewussten Tiere die Tod-Leben- und die Ich-Welt-Dichtomie praktisch *nicht existieren*, werden diese vom Engel, von dem absoluten Bezugspunkt der *Elegien* in vollkommner Einheit, gleichsam spiegelartig empfangen. Der Auftritt des Engels auf der Bühne des Herzens verstärkt wieder seinen Exemplum-Charakter, indem das lyrische Subjekt ihn aus dem Publikum beobachtet und sein Spiel verstehen will. Der Engel tritt aber

nicht allein auf der Bühne auf. Er spielt das Stück mit einer Puppe. Die Funktion der Puppe ist der des Tieres ähnlich, da sie ebenso unbewusst und in diesem Sinne *ganz* ist. Ich zitiere die ganze Stelle:

Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?
Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied.
Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten,
und schwankte leise: dann erst kam der Tänzer.
Nicht der. Genug! Und wenn er auch so leicht tut,
er ist verkleidet und er wird ein Bürger
und geht durch seine Küche in die Wohnung.
Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr
Gesicht aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.
Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
gesagt wird: Nichts mehr -, wenn auch von der Bühne
das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug,
wenn auch von meinen stillen Vorfahrn keiner
mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar
der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug:
Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschaun. (IV.DE/19-36)
[...]
[...]wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschaun, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsren Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
das alles ist, was wir hier leisten. Alles
ist nicht es selbst. (IV.DE/52-65)

Die Bühne, auf der der Engel mit der Puppe auftritt, befindet sich im Herzen des lyrischen Subjekts, weshalb sie als eine Art innere Bühne der menschlichen Seele aufgefasst werden kann, auf welcher ein Stück aufgeführt wird, dessen Verständnis dem Selbstverständnis des Subjekts gleichkommt: Wenn der Zuschauer das Stück auf der Herzensbühne nachvollziehen kann, wird er fähig sich selbst zu verstehen, und dadurch den an ihn gestellten Auftrag zu bewältigen. Die Verse 19-36 vermitteln den Prozess dieses möglichen Selbstverständnisses, indem zuerst a) dessen Voraussetzungen, dann b) die notwendigen Folgen und

Konsequenzen dargelegt werden. Der Titel des in unserem Herzen aufgeführten imaginären Stücks heißt: Abschiednehmen. Um nachvollziehbar zu machen, was das Abschiednehmen evozieren mag, sei auf die Analyse des Spiegel-Vergleichs¹⁹⁹ hingewiesen, durch die gezeigt wurde, dass der Engel der *Elegien* die Funktion innehat, die undifferenzierte Ganzheitlichkeit gegenüber der unüberwindbar erscheinenden Gespaltenheit poetisch-ästhetisch nachvollziehbar zu machen. Auf der Bühne des Herzens führt der Engel mit der Puppe ein „Vorstellung“ auf, deren Thema das Abschiednehmen ist. Sowohl die Verse 1-18 als auch die vorangegangenen drei *Elegien* stellen dem Rezipienten genügend Stützpunkte bereit, um entscheiden zu können, wovon das lyrische Subjekt in seinem Herzen konkret Abschied nehmen sollte. Erinnern wir uns an den lakonischen Satz aus der *Ersten Elegie*: „Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.“ (I.DE/80-81) Das epistemisch determinierte Differenzieren ist der Fehler, von dem sich der Mensch befreien sollte. Wenn man sich aber diesen Sachverhalt gut überlegt, kann dem Menschen dieses Abschiednehmen äußert schwer fallen, denn, wie die ersten 18 Verse der *Vierten Elegie* gezeigt haben, das ganze menschliche Dasein ist auf diesen Differenzierungen aufgebaut. Deshalb fragt das lyrische Subjekt in Vers 19: „Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?“ Der Mensch ist mit Recht angsterfüllt, bevor er in sich – in sein eigenes Herz – hineinschaut, weil er nicht wissen kann, was dort auf ihn wartet. Das Abschiednehmen zielt nämlich auf die eingeübten, routinierten Weltdeutungsschemata, die das menschliche Dasein regieren und die Welt gegenüber dem Offenen abschließen. Das Bühnenbild zeigt zunächst zeichenhaft, was der Mensch absagen sollte. Es sind dort der bekannte Garten, der als Tänzer verkleidete Bürger und die bürgerliche Wohnung zu sehen, die, ähnlich den Dingen aus der *Ersten Elegie*, nicht mehr *gebraucht* werden können, weil sie ihren eigentlichen Sinn dadurch eingebüßt haben, dass sie sich in die zur reinen Routine gewordene Weltverhältnisstruktur eingebettet haben. Mit dem kurzen, emotionsgeladenen Ausruf „Nicht *der*. Genug!“ (V.23) kommt es zur Wende, indem der als Bürger verkleidete Tänzer vollkommen abgelehnt wird und an seine Stelle exemplumhaft die absolut bewusstlose Puppe als Alternative auf die Bühne gestellt wird. Der Gestus der Ablehnung des eingefleischten Bürgers geht mit der Ablehnung alter, erstarrter Weltdeutungsschemata einher, was epistemisch der Ablehnung der in den ersten 18 Versen beschriebenen Uneinigkeit – Gespaltenheit – des Menschen gleichkommt. Es stellt sich natürlich die Frage,

¹⁹⁹ Vgl. hier S. 82-84.

was passiert, wenn man die alten Weltdeutungsschemata absagt; wie kann man die so entstandene Leere innerlich, auf der Herzensbühne aushalten? Um Rilkes Idee, den als falschen Tänzer verkleideten Bürger durch eine Puppe abzulösen, auf ihren Sinn hin zu befragen, ziehe ich zwei Briefstellen aus Rilkes Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé und die zentralen Thesen des kurzen Aufsatzes *Puppen*²⁰⁰ heran. Die durch den Ausruf entstandene emotionale Stimmung wird von Vers 26 weiter gesteigert:

Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr
Gesicht aus Aussehn. (IV.DE/26-29)

Der vom lyrischen Subjekt angegebene Grund für die Wahl der Puppe als Daseinsalternative²⁰¹ basiert auf der thematischen Gegenüberstellung Vollsein versus Halbgefülltsein, als deren epistemisches Modell die Entgegensetzung von Ganzsein und Gespaltensein angesehen werden kann, die im Kontext der *Vierten Elegie* zuerst in den Versen 2-3 eingeführt wird. „Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug- / vögel verständigt.“ Der Mensch ist wegen seines Bewusstseins gespalten, die Welt existiert für ihn als ein von ihm abgegrenztes Phänomen. Vor diesem Hintergrund soll die Puppe auf die Bühne treten und das von ihr gezeigte Schauspiel soll vom zuschauenden Menschen ausgehalten werden. An diesem Punkt lässt sich die Verbindung des in der *Ersten Elegie* eingeführten Auftrags des Brauchen-Könnens zur Herausforderung des *Aushaltens* transparenter machen. Das lyrische Subjekt zeigt sich bereit, diesen Auftrag auf sich zu

²⁰⁰ Rainer Maria Rilke: *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* in: Rilke 1987 SW, Bd. VI, S 1063-1074.

²⁰¹ In diesem Zusammenhang sei auf einen intertextuellen Bezug dieser Textstelle hingewiesen, der den gemeinsamen Auftritt der Puppe mit dem Engel zu erklären hilft. Es handelt sich dabei um Kleists Essay *Über das Marionettentheater*, wo der Autor den Marionetten Eigenschaften zuspricht, die der Mensch entbehren muss: sie sind frei von Ziererei, sie haben einen physischen und metaphysischen Schwerpunkt, und sind antigrav. Wenn Kleist vom Sich-Zieren („Ziererei“) des Menschen spricht, reflektiert er damit dessen Unaufrichtigkeit und Gekünsteltheit. Kleist erläutert die Ziererei des Menschen folgendermaßen: „Denn Ziererei erscheint, [...] wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem anderen Punkte befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung (S. 476)“ Dann wirkt etwas als falsches Getue, wenn es keinen Schwerpunkt hat, wenn es die Selbstidentität entbehrt. Die Marionette – die Puppe – tut nicht so, als ob sie lebendig wäre, sie hat ihren Schwerpunkt, und deshalb ist sie eben selbstidentisch: ontologisch und metaphysisch gleichermaßen einheitlich. Was aber für Rilke am bedeutendsten erscheinen möchte, ist die Parallele, die Kleist zwischen der Unbewusstheit und der Leichtigkeit (antigrav) des Daseins gezogen hat: „Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt die Reflexion [die Bewusstheit; ML] dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“(S. 480) Vgl. Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden, (Hrsg. v. Siegfried Steller) Bd. 3. Frankfurt a.M.: Insel, 1983, S. 473-480.

nehmen und das In-Bezug-Setzen – mindestens kognitiv, im Sinne des Nachvollziehens – auszuführen. Es äußert sich mit fast pathetischer Entschlossenheit: „Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht aus Aussehn.“ (V.27-29) Man muss zwei Fragen nachgehen, durch die die poetisch-ästhetische Verbindung zwischen dem Engel und der Puppe verständlich wird. 1. Was für eine poetische Funktion erfüllt die Puppe? 2. Was ist der Sinn der angenommenen Aufgabe des Aushaltens?

Wie beim Engel, beim zentralen Bezugspunkt der *Elegien*, dessen Bezugscharakter als Ausgangspunkt der Interpretation genommen wurde, scheint mir diese Methode bei der Puppen-Figur noch berechtigter zu sein. Vergegenwärtigt man die zentralen Thesen des Aufsatzes über die in München ausgestellten Puppen²⁰², lassen sich interessante Parallelen zum Engel der *Elegien* herstellen. Indem sie „alle Unwirklichkeiten ihres eigenen Lebens angetreten“²⁰³ sind, sind sie für den erwachsenen Menschen fremd, unerkennbar und in transzendentalem Sinne unwirklich geworden. Dabei erscheinen sie dem betrachtenden Subjekt in ihrer Unerkennbarkeit ebenso schrecklich wie die Engel, zu denen der Mensch keinen Bezug mehr hat. Der Aufsatz erblickt aber in dieser Fremdheit die Funktion, die den Menschen sozusagen ex negativo zum In-Bezug-Setzen motiviert, denn ihr „gegenüber waren wir gezwungen, uns zu behaupten, denn wenn wir uns an sie aufgaben, so war überhaupt niemand mehr da.“²⁰⁴ Die Puppe dient als Bezugspunkt für den Menschen, vor dessen paradoxer Ganzheitlichkeit die menschliche Gespaltenheit noch trauriger wahrnehmbar wird. Um sich als Subjekt behaupten zu können, braucht der Mensch ein äußeres Korrelat, was in dem *Puppen*-Aufsatz mit einem knappen Satz resümiert wird: „Wir orientierten uns an der Puppe“²⁰⁵. Die Puppe an sich ist, ähnlich dem Engel, nicht in einem phänomenalen Sinn präsent, sondern nur als ein transzentaler Orientierungspunkt, an dem man sich wiedererkennt, wie in einem Spiegel. Die Beschreibung der in sich gekehrten Puppe evoziert das Bild des Spiegels: „Sie lag tiefer von Natur, so konnten wir unmerklich gegen sie abfließen, uns in ihr sammeln, und wenn auch ein wenig trübe, die neuen

²⁰² Rilke sah eine Ausstellung von Werken Lotte Pritzels im September 1913 in München, die große Wirkung auf ihn ausgeübt hat. Nach Ingeborg Schnacks Forschungen entstanden die ästhetischen Überlegungen zur Ausstellung um Februar 1914 und sie sind zu Rilkes Lebzeiten zweimal im Druck erschienen. Zuerst im Märzheft der Zeitschrift *Weiße Blätter* von Kurt Wolff und sieben Jahre später, im Jahre 1921, in einer Lithographie-Sammlung von Lotte Pritzel. Die Bedeutung des Aufsatzes für Rilke lässt sich auch an seiner Einwilligung in den zweiten Abdruck des Textes und an seinem Verzicht auf das von Wolff angebotene hohe Honorar abmessen. Vgl. Schnack 1990, S. 458; 460; 763.

²⁰³ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1063.

²⁰⁴ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1067.

²⁰⁵ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1070.

Umgebungen in ihr erkennen“²⁰⁶. Wie es in Bezug auf den Spiegel-Vergleich bereits gezeigt wurde, liegt der Akzent auch bei der Puppe auf ihrer bezugstiftenden Beschaffenheit, was thematisch als Funktion des Vermittelns zwischen Subjekt (dem Inneren) und Objekt (der Außenwelt) aufzufassen ist. Im Puppen-Aufsatz wird diese Bezugstiftung folgendermaßen beschrieben: „Aber wir begriffen bald, daß wir sie weder zu einem Ding noch zu einem Menschen machen konnten, und in solchen Momenten wurde sie uns zu einem Unbekannten [...]“²⁰⁷ Die Puppe ist weder als Objekt noch als Subjekt zu erfassen, weshalb sie als dem Menschen Unbekanntes in der *Vierten Elegie* mit dem den Mensch spiegelnden Engel gemeinsam auf der Bühne des Herzens auftreten darf. Die Puppen-Metapher objektiviert zugleich eine weitere Facette des epistemischen Problems des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, indem es dieses auch als eine Variation des Materie-Geist-Verhältnisses nachvollziehbar macht. Der Briefwechsel mit Lou bietet eine reiche Quelle an Überlegungen und Diskussionen zu dieser Frage, von denen jetzt auf jene Briefstelle²⁰⁸ hingewiesen werden soll, in der Rilke das gespaltene Verhältnis von Materie und Geist durch die Setzung einer Mittelzone der beiden zu überwinden trachtet. Das Übermaß an Materialität und Körperlichkeit im Theorem des sachlichen Sehens in seiner mittleren Schaffenphase lässt sich als Grund für jene „Hinaussüchtigkeit“ und „Preisgegebenheit“ nach außen erkennen, die das innere „Dasein der Geistes“ für das Subjekt unerreichbar machen. Der Gedanke, nach welchem die Verabsolutierung einer der beiden Seiten des Weltverhältnisschemas durch eine ästhetische Vermittlung doch überwunden werden könnte, taucht also bereits 1914, ein Jahr vor der Entstehung der *Vierten Elegie*²⁰⁹, noch als ein unvollbringbarer Auftrag auf:

„Und *dazwischen* zwischen dieser ununterbrochenen Hinaussüchtigkeit und jenem mir selbst kaum mehr erreichbaren inneren Dasein, sind die eigentlichen Wohnungen des gesunden Gefühls, leer, verlassen ausgeräumt, eine unwirtliche *Mittelzone*, deren Neutralität auch erklärlich macht, warum alles Wohltun von Menschen und Natur an mich vergeudet bleibt.“²¹⁰

²⁰⁶ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1070

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Rilke/ Lou Andreas-Salomé 1989, S. 337.

²⁰⁹ Die *Vierte Elegie* entstand am 22-23. November 1915 in München. Vgl.: August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, unter Mitwirkung von Werner Jost und Reiner Marx, München: Winkler, 1975, S. 262.

²¹⁰ Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé am 26. Juni 1914. Vgl. Rilke/ Andreas-Salomé 1989, S. 337 Hervorhebungen von ML.

In der Mittelzone des Körpers und der Seele, der Materie und des Geistes müsste jener imaginäre Platz aufgefunden werden, wo die Einheit des Daseins geleistet werden kann. Die *Elegien* verwenden die Metaphorik des Dazwischens als Tropus der Vermitteltheit der Pole des Weltverhältnisschemas in der *Zweiten* und in der *Fünften Elegie*.

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands
zwischen Strom und Gestein. Denn das eigene Herz übersteigt uns
noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in
göttliche Körper, in denen es größer sich mäßigt. (II.DE/74-79)

Die konjunktivischen Sätze der letzten Strophe der *Zweiten Elegie* vermitteln den bescheidenen Wunsch, laut dessen sich der Mensch ähnlich den früheren Zeiten in seiner Welt Zuhause fühlen möge, damit die findigen Tiere nicht mehr merken müssten, „daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind, / in der gedeuteten Welt“ (II.DE/11-12). In diesem erwünschten Zuhause-Sein kommt die Hoffnung zum Ausdruck, dass wir „einen unseren Streifen Fruchtlands / zwischen Strom und Gestein“ finden, dessen Fruchtbarkeit eben darin besteht, dass die Suche nach der Einheit der durch die differenzierenden rationalen Denkschemata gespaltenen Phänomene den Menschen zu jener Mitte zu führen vermag, die in unserem Herzen immer schon da war und ist, von der wir uns aber entfremdet haben und zu der wir den Weg zurück nicht finden können. Das Bild des zu findenden schmalen Fruchtlands fungiert am Ende der *Zweiten Elegie* als Präfiguration der Herzensbühnen-Metapher, was in Vers 76-77 klar wahrnehmbar wird: „Denn das eigene Herz übersteigt uns / noch immer wie jene.“ Die Verse sprechen mit seltener Klarheit über die Macht des Herzens über die bewusste Ratio, als deren Folge das Herz stärker als das Bewusstsein erscheint und der Mensch lernen muss, sich auf diese Zwischenzone des Körpers und der Seele so verlassen zu können, wie es die alten Griechen noch gekonnt haben und wie in den Versen 66-73, im Vergleich mit den attischen Stelen, dem Rezipienten näher gebracht wird. Da aber diese Tradition dem Menschen nicht mehr relevant zu sein scheint, muss dieses Können der Griechen vom heutigen Menschen anders realisiert werden. Sein Auftrag ist es, die Mittelzone zu finden und es dabei trotz der Schwierigkeiten doch zum Können zu bringen. In dieser Hinsicht soll nun auch die zentrale Artisten-Metapher der *Fünften – Saltimbanques – Elegie* noch in die Diskussion gebracht werden, an welcher der Prozess der qualvollen Versuche der Artisten, die „hohen Figuren des Herzschwungs“ (V.DE/96) trotz

früherer fehlgeschlagener Versuche am Ende doch zu vollbringen, exemplarisch gemacht wird. Die hohe Figur des Herzschwungs ist jene höhere Harmonie, die der Artisten-Metaphorik der *Saltimbanques-Elegie* entsprechend auf dem imaginären Platz *zwischen* der Schwere des Körpers und der der Schwerkraft trotzenden artistischen Bewegung „auf unsäglichem Teppich“ (V.DE/94) verwirklicht werden kann. Die Bedeutung dieses imaginären Platzes lässt sich daran abmessen, dass über dessen Existenz dem Engel, nach einer direkten Anrede, berichtet wird:

Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, [...] (V.DE/94-96)

Dieser unsägliche Teppich, der sich als Variierung des schmalen Streifens Fruchtlands (II.DE/74-79) und der Bühne des Herzens (IV.DE/19-65) auslegen lässt, soll jenen imaginären Ort evozieren, der nicht nur erreicht, sondern *ausgehalten* – ertragen – werden muss.

In der Herzensbühnen-Metapher wird jener imaginäre Platz versinnbildlicht, wo das Zusammenkommen der durch die Puppe vertretenen absoluten Materialität mit der absoluten Geistigkeit des Engels zur Aufhebung der inneren Gespaltenheit des Menschen führen konnte. Die Behauptung der Bereitschaft zum Aushalten dieser Wendung nach innen, in die Richtung der Zwischenzone, ist aber noch nicht genug, der Auftrag ist dadurch noch bei weitem nicht bewältigt worden. Nachdem das lyrische Subjekt seine Entschlossenheit zum In-Bezug-Setzen zur Puppe bekräftigt hatte, soll auch der nächste Schritt getan werden. Die Verwandlung des bisherigen, gespaltenen Weltverhältnisses setzt die Wendung nach innen voraus, indem sich der Mensch zur Welt *so* in Bezug setzt, dass die früheren Weltdeutungsschemata aufzugeben bereit ist. Was die Absage an diese *langsam erlernten*²¹¹ Schemata bedeuten mag, wird dem Rezipienten in den Versen 30-36 mitgeteilt:

Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
gesagt wird: Nichts mehr -, wenn auch von der Bühne
das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug,
wenn auch von meinen stillen Vorfahrn keiner
mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar
der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug:
Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschaun. (IV.DE/30-36)

²¹¹ Die Attribution wird dem Vers 24 der *Neunten Elegie* entnommen.

Wenn der Mensch auf das langsam Erlernte verzichtet, bleibt die Bühne dunkel und leer. Indem das lyrische Subjekt sich nach innen wendet und nach innen schaut, können weder die früheren familiären Verbindungen, noch die geliebten Menschen vor dieser Wendung verschont bleiben, denn „[e]s giebt immer Zuschaun“.

[...]wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschaun, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsren Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. (IV.DE/52-62)

Den ersten Schritt in die Richtung der Ausführung des Auftrags bildete das *Aushalten* der auf der Herzensbühne aufgetretenen Puppe, die als bewusstloser Gegenstand in diametralem Gegensatz zum Engel steht, der über ein absolutes, nicht differenzierendes Bewusstsein verfügt. Der zweite Schritt besteht im *Verständnis* des am Puppe-Engel-Duo exemplifizierten Verhältnisses der Materie zum Geist, was, der Bühnen-Metaphorik folgend, durch das die Visualität evozierende Verb *hinschauen* vergegenwärtigt wird. Die Bedeutung des in einer metonymieartigen Funktion verwendeten Schauens ist in Rilkes Oeuvre von enorm großer Bedeutung. Bei der Darlegung der Ästhetik der mittleren Schaffensphase kam dem sachlichen Sehen eine tragende Bedeutung zu, indem die neue, quasi-phänomenologische Art und Weise der Dingbetrachtung als Schlüssel des ästhetischen Weltverständnisses angesehen wurde. Das ‚völlige Hinschauen‘ (V.54) ist in der Phase der *Elegien* keinesfalls mehr an die Objektseite der Weltverhältnisstruktur zu binden, sondern sein Sinn ist in der Intensität seiner Durchführung zu suchen, dank deren auf eine nicht näher definierte Weise der sonst unerreichbare Engel auf die Bühne des Herzens neben die Puppe gezwungen werden kann. Das *völlige Hinschauen* lässt sich demnach als visuelle Entsprechung jener Form des Hörens auslegen, die in der *Ersten Elegie* auch in Bezug auf das Herz als Verstehensorgan eingeführt wird und als jene par excellence unbewusste Form

des Verständnisprozesses fungiert, die man traditionell mit dem mystischen Wissen der Heiligen verbindet.²¹²

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf
aufhob vom Boden; sie aber knieten,
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest
die Stimme, bei weitem. (I.DE/54-59)

Ähnlich dem mystischen Hören ist beim völligen Hinschauen das Auge nicht als das Sinnesorgan der Visualisierung am Werk, sondern als Verständnisorgan, das eine Weisheit vermittelt, die das Ergebnis des Zusammenspiels von Herz und Gedanken ist²¹³. Der Prozess der Absage an früher Erlerntes und die damit zusammenhängende Entleerung der Seele können zur Entleerung der Bühne des Herzens parallel gesetzt werden, wobei die Seeelenentleerungs-Praxis nach den mystischen Lehren eine Grundvoraussetzung jeglicher mystischer Erkenntnis darstellt.²¹⁴ Die emphatische Aussage des lyrischen Ich in Anbetracht der leer gewordenen Bühne „Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschaun.“ (V.36) beteuert seine Entschlossenheit zur Wendung nach innen, wodurch der Engel und die Puppe auf der Bühne des Herzens zusammen spielen können und es zu wirklichem Schauspiel kommen kann. Das Moment des echten Verständnisses, in dem die rationale Gespaltenheit der Pole des menschlichen Daseins in Einheit aufgehoben werden können, wird der „Umkreis des ganzen Wandelns“ (V.60-61) genannt, in welchem die Differenzierungen mindestens für die Zeit des Schauspiels auf der Bühne des Herzens aufgehoben werden. Dass der Augenblick der *plötzlichen* Zusammenkunft des Engels mit der Puppe im Vers „Über uns hinüber / spielt dann der Engel“ (V.61-62) eindeutige mystische oder epiphanieartige Momente aufweist, ist nicht zu bestreiten²¹⁵ Die eigentliche Frage besteht jedoch darin, wie diese, durch das

²¹² Eine umfassende Analyse der *Elegien* bezüglich eindeutiger Reminiszenzen mystischen Gedankengutes steht zwar noch aus, aber an diesen beiden Stellen lässt sich ihre Präsenz unbestreitbar nachweisen. Rilke hat der Gräfin Schwerin ein Buch der Reden des Meister Eckhart geschenkt, den er gut gekannt haben soll. Rilke soll besonders die Predigt „Gottes Reich ist nahe“ (über Lucas) und „Der Geistes Ausgang und Heimkehr“ gemocht haben. Vgl. Schnack 1990, S. 211.

²¹³ Vgl. Meister Eckhart: *Die Seele auf der Suche nach Gott*, in: ders.: *Mystische Schriften*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gustav Landauer, Frankfurt a.M.: Insel, 1991, S. 157.

²¹⁴ Vgl. Gerhard Wehr: *Europäische Mystik zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 1995, S. 15-26. Das Kapitel *Das geistige Vorfeld in der Antike* bietet eine gute Zusammenfassung der Grundstrukturierung mystischer Erfahrungen.

²¹⁵ Vgl. Engel 1986, S. 136-138.

gemeinsame Spiel versinnbildlichte, plötzlich einsetzende Erkenntnis *nicht* als transzendentes Geschehnis erfassbar gemacht werden kann. Die Antwort werden die *Siebente* und *Neunte Elegie* liefern.

Nach der *Vierten Elegie* kehrt zwar der Engel, außer in den *Sechsten* und *Neunten Elegien*, in allen *Elegien* wieder, ihre poetisch-ästhetische Funktion wird augenfällig enger gesetzt; sie scheint thematisch vor allem auf die Selbstvergewisserung des lyrischen Subjekts beschränkt zu bleiben. Poetisch wird der Akzent nunmehr ersichtlich auf den Bezug des Ich zum Engel gelegt, wodurch der allmähliche, transzentalpoetisch zu interpretierende Wandel des Verhältnisses zwischen dem lyrischen Subjekt und dem Engel auf das menschliche Weltverhältnis im Allgemeinen ausgedehnt werden kann. Dieser Wandel führt innerhalb einer breiten Skala von völligem Unverständnis (I.DE) über vergebliche Definitionsversuche (II.DE) bis hin zu einem möglichen poetisch-ästhetischen Verständnis (IV.DE) des Engels. Im Laufe des poetischen Verständnisprozesses werden die tradierten, religionsgeschichtlich kodierten, schemenhaften Bedeutungen und Vorstellungen schon wegen der graduellen Divergenz der ästhetischen Erkenntnis nicht vollkommen aufgehoben, sondern in den Hintergrund gedrängt. Worauf zielt aber die poetisch-ästhetische Methode, von welcher, den vorherrschenden oder zu erwartenden Denk- und Deutungsschemata entgegenlaufend, altbewährte Ideen über archetypische Phänomene wie Liebe, Kindheit, Tod und Vergänglichkeit nicht mehr affiniert, sondern tendenziell diffiniert werden? Bei dieser auf thematischer und ästhetischer Ebene ablaufenden Desintegrierung geht es um das Hervorrufen eines inhärenten Unverständnisses, wobei die Aufmerksamkeit auf die Unvernunft des, eine äußerliche Beobachterposition einnehmenden, Subjekts gelenkt und zugleich erschüttert wird. Das so entstandene Unverständnis soll dann zur Verwandlung dieser Position hinführen, indem sich das lyrische Subjekt bereit zeigt, sich nach innen zu wenden, sich zur Welt wieder in Bezug zu setzen und die vorherrschenden Schemata zu hinterfragen, wodurch das Schauspiel auf der Bühne des Herzens mindestens punktuell erlebbar wird. In der *Fünften*, *Siebenten*, *Achten* und *Zehnten Elegie* wird der Engel bereits im Besitz der erworbenen Erkenntnis thematisch, indem er in kurzen, emphatischen Ausrufesätzen heraufbeschworen wird, ohne dass sich das lyrische Subjekt weitere Deutungsversuche bezüglich des Engels anmaßen würde.

5.5 Der imaginäre Ort des poetischen Weltverständnisses

Die Analyse des Funktionscharakters des Engels wird mit der Untersuchung jener Textpassagen ergänzt, in denen der Engel nach seiner Erscheinung auf der Herzensbühne nicht mehr als zu definierendes Phänomen auftritt, sondern sozusagen als gekonnter und erkannter Bezugspunkt des menschlichen Daseins. Nach der Aussage des lyrischen Ich in der *Vierten Elegie* nimmt es den Auftrag an, die Bühne des Herzens für die Verwandlung frei – leer – zu machen, damit es sich zu der Welt in Bezug setzen und das dysfunktionale Weltverhältnis verwandeln kann. Der Engel erscheint im Text von nun an in kurzen Interjektionen, durch die er im buchstäblichen Sinn *dazwischengeworfen* wird, ohne das Ausgesagte im Wesentlichen zu modifizieren. Der Bezugcharakter des Engels bleibt zwar unverändert beibehalten, aber im Besitz des in der *Vierten Elegie* erlangten Könnens setzt sich das lyrische Ich zu Momenten des menschlichen Daseins in Bezug, indem diese nicht mehr aus einer äußeren Beobachterperspektive als zu überwindende Mängelhaftigkeiten gedeutet, sondern als das eigentliche, nicht zu überwindende Menschliche aufgezeigt werden. Die Geste des Aufzeigens wird von dieser Textstelle an sowohl den Bezug zum Engel bestimmen, als auch das Programm der dichterischen Verwandlung in seinem Entfalten begleiten. Damit die nachfolgende Argumentation leichter zu verfolgen ist, sei der Kontext der Stelle kurz resümiert. Die *Saltimbanques-Elegie*²¹⁶ ist neben der *Zehnten* die einzige der *Elegien*, die über einen durchgehenden, aber trotzdem nur losen narrativen Strang verfügt und den Engel innerhalb eines Geschehens auftreten lässt. Es geht hier thematisch um das monotone, seelenlose Leben einer Artistenfamilie, wobei alles auf die fehlerlose, einwandfreie Ausführung der eingeübten Bewegungen: auf die reine Äußerlichkeit ankommt, während das Herz – das Innere – notwendigerweise in den Hintergrund gedrängt werden muss. Der Erfolg des dargebotenen artistischen Spiels, scheint mit der völligen Negation des Herzens einherzugehen. Das Leben der Artisten exemplifiziert jene Gespaltenheit, deren Überwindung nach der *Vierten Elegie* auf der Herzensbühne durch

²¹⁶ Ich schließe mich mit der Verwendung der Bezeichnung *Saltimbanques-Elegie* der in der Forschung üblichen Praxis an, für die *Fünfte Elegie* den Titel des Picasso-Gemäldes zu gebrauchen, welches Rilke in Hertha Königs Haus gesehen hat. Die folgenden Zeilen aus seinem Brief an Marianne Mitford vom 15. Januar 1915 lassen die riesige Wirkung des Picasso-Gemäldes auf den Dichter gut wahrnehmbar machen: „Hier war ich bei Frau Koenig vor dem großen Picasso, Sie müssen ihn einmal sehen, für Ihre Räume wäre er nicht gewesen, denn er ist unwirtlich und ganz eine Welt, die keine Umgebung duldet [...]. Hertha Koenig besitzt Picassos „Saltimbanques“. Ach, hätte man eine Stunde reiner Fassung, – vor diesem Bilde dacht ichs wieder sehnsgütig – wie würde man mit dem hervorbringenden Herzen alles Grauen allen Wahnsinn überwiegen, der draußen geschieht.“ Vgl. Schnack 1990, S. 491-492.

das Zusammenspiel der beiden Pole doch geleistet werden könne. Dieses Zusammenspiel kann in der Wirklichkeit jedoch nur punktuell zustande kommen, wenn der Mensch für einen Moment seine Bewusstheit überwinden kann und „eine Weile hingerissen / das Leben spiel[t], nicht an Beifall denkend²¹⁷, wie es in dem, mit der *Fünften Elegie* thematisch aufs Engste zusammenhängenden Gedicht *Todes-Erfahrung* steht. Im Moment des völligen Hingerissenseins, als der junge Springer nicht an den Beifall des Publikums denkt, erscheint für einen Augenblick ein Lächeln an seinem Gesicht. Das ist der Moment, in dem der Engel über uns Menschen spielt und, vom lyrischen Subjekt angesprochen, das Lächeln des Tänzers – Subrisio Saltat.²¹⁸ – als weiteres Symbol für die Einheit der äußeren und der inneren Welt verwahren und rühmen soll.

Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns noch nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: >Subrisio Saltat.< (V.DE/58-61)

Die Bedeutsamkeit des Lächelns, das das Innere des Subjekts mit der äußeren Welt zu vereinigen vermag, kommt in der fast rituellen Szene des Verwahrens durchschlagskräftig zum Ausdruck. Das kleinblütige Heilkraut genannte Lächeln hat neben seiner expressis verbis thematischen Funktion, die in der Heilung, das heißt in der Wiederherstellung eines gesunden Zustandes besteht, die poetische Funktion inne, den Umschlag der Klage in die Rühmung durch das dichterische *Sagen* der Dinge in der *Neunten Elegie* (V.33-35; 42-43) und durch das *Beim-Namen-Nennen* der Dinge in der *Zehnten* (V.89-95) vorzubereiten. Das Lächeln des Artisten ist es zwar wert, aufbewahrt und gerühmt zu werden, aber ähnlich den vielen in der dritten Strophe der *Neunten Elegie* aufgezählten unsäglichen menschlichen Dingen (IX.DE/26), wie „die Schmerzen“, „das Schwersein“, (IX.DE/24) und die „der Lieben lange Erfahrung“ (IX.DE/25), ist es besser unsäglich. Die Bitte des lyrischen Subjekts an den Engel, den Namen „Subrisio Saltat.“ an die Vasenwand zu schreiben, reflektiert diese später erkannte Unsäglichkeit, die nur mit der Hilfe des Engels aufgehoben werden kann. Dass das unsägliche Lächeln durch eine abgekürzte, nicht problemlos nachvollziehbare lateinische Aufschrift verwahrt wird, steht symbolhaft für jene Ferne, die das menschlich-irdisch Sagbare vom Nicht-Sagbaren entfernt. Resümierend kann man

²¹⁷ Rilke 1987, SW, Bd. I, S. 518.

²¹⁸ Anhand Jacob Steiners detailreicher, alle Vorstufen der Wortverbindung in Betracht ziehender Erklärung sei *Subrisio Saltat.* als „Lächeln des Springers“ zu übersetzen. Vgl. Steiner 1962, S. 115-116.

feststellen, dass der symbolische Akt in den Versen 58-60, in denen die Aufgabe des *Verwahrens* und *Rühmens* vom lyrischen Subjekt zum ersten Mal im Zyklus konkret ausgesprochen wird, stellt eine Vorstufe des Verwandlungsprozesses dar, indem das lyrische Subjekt die Aufgabe der Verwandlung zwar erkennt, aber sie noch nicht durchzuführen weiß und sich auf die Hilfe des Engels angewiesen sieht. Das lyrische Subjekt bringt damit zum Ausdruck, dass die Bedeutung der Dinge *in jenem Bezug zu ihnen* begründet sei, welcher metaphorisch in der *Vierten Elegie* als das Dazwischen auf der Bühne des Herzens, zwischen dem Engel und der Puppe, als ein Ou-Topos: ein Nicht-Ort²¹⁹ aufgezeigt wurde. Das als Ergebnis des In-Bezug-Setzens zwischen dem Inneren des Subjekts und der äußereren Objektwelt zustande gekommene Lächeln stellt auch eine Art Ou-Topos dar, der in der letzten Strophe der *Fünften Elegie* als der *unsägliche Teppich* imaginiert wird. Wurde diese Stelle schon im Rahmen der Analyse der Gespaltenheitsproblematik näher betrachtet²²⁰, soll jetzt die Aufmerksamkeit auf die poetisch-ästhetische Funktion der Metapher gelegt werden, deren Zusammenhang mit der Herzensbühnen-Metapher bereits angesprochen wurde. Der unsägliche Teppich ist jener Ou-Topos oder imaginärer Ort, an dem es die Artisten zum Können bringen können, wo das Zusammenspiel des Engels mit der Puppe verwirklicht werden kann, wo das Können der Verwandelns zustande kommt:

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt -, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht. (V.DE/81-86)

Indem die Verse 81-86 den Ou-Topos des In-Bezug-Setzens als die unsägliche Stelle identifizieren, summieren sie zugleich das ästhetische Programm der *Duineser Elegien* in der

²¹⁹ Um den spatial-imaginären Charakter des dichterisch-ästhetischen Verwandlungsprozesses begrifflich fassen zu können, schlage ich vor, den *Ort* des dichterischen In-Bezug-Setzens mit dem Ausdruck Ou-Topos [Οὐ-τόπος]: Nicht-Ort umzuschreiben, wobei es sich um einen Bereich des Dazwischen handelt, wo die Wendung immer präsentisch *passiert* und nur als punktuell Geschehen begreifbar ist. In der Analyse der *Zehnten Elegie* wird noch zu zeigen sein, dass die *Elegien* selbst als solche Ou-Topoi aufgefasst werden können. Vgl. Lajos Mitnyán: „*Niemals Nirgends ohne Nicht*“. Eine metaphorologische Untersuchung zu Rilkes Raumverständnis in den „Duineser Elegien“: in: Ágnes Fekete/Milós Fenyves/András Komáromy (Hrsg.): *Studien ungarischer Nachwuchsgermanisten. Beiträge der ersten gemeinsamen Jahrestagung 2010*, Budapest: Budapestere Beiträge zur Germanistik Bd. 59, 2012, S. 59-68, hier S. 66; Perdita Rösch: *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009, S. 24-25.

²²⁰ Vgl. hier S. 92

definitionsartigen Beschreibung des Ortes „wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt -, umspringt / in jenes leere Zuviel.“ (V.82-84)²²¹. Was an der unsäglichen Stelle passiert, ist ein plötzliches, punkuelles, dem mystischen Wissenserwerb ähnliches Geschehen, das durch die Einschiebung des Verbs „umspringt“, einen besonderen Akzent erhält und jener Szene aus der *Vierten Elegie* parallel gesetzt werden kann, in der *für einen Moment* der Engel über uns spielt. Es ist der Augenblick, in welchem die Wendung nach innen passiert, wie es in dem schon zitierten programmatischen Gedicht *Wendung* zu lesen ist: „Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk“. Im Wahrheitsgeschehen der Kunst geht es um den immer präsentischen Augenblick des Umschlags, in dem sich eine Art *Einsicht* in die bis dahin übersehnen Zusammenhänge einstellt, wodurch es zu einem unerwarteten Verstehen kommen kann, was in dem einleitend analysierten Maeterlinck-Aufsatz als der Anschluss an die Wahrheit des Lebens umschrieben war. Im *Umsprung* vom Zustand des reinen *Zuwenigs* auf den des leeren *Zuviels* wird das punkuelle und unvorhersagbare Zustandekommen des artistischen Könnens problematisiert, was auf der Ebene des epistemischen Programms dem Vermitteln zwischen der Subjekt- und Objektseite entspricht. In der attributiven Verbindung *das reine Zuwenig* ist das Adjektiv *rein* im Sinne von „nichts anderes als“ zu verstehen, und schildert das dürftige Weltverständnis und Weltverhältnis des Subjekts. Dem reinen Zuwenig ist dann *das leere Zuviel*²²² gegenübergestellt, was als der unerreichbare Grenzwert des Weltverständnisses, als etwas rational Unbegreifliches (V.78), den Menschen übersteigt. Die auf den Differenzierungen aufgebaute Welt ist also zu wenig, weil sie den Menschen eben die wichtigsten Zusammenhänge verdeckt, aber als *unsäglich* erweist sie sich zugleich auch zu viel. Die rein überschaubaren Kenntnisse stützen sich auf die differenzierenden Deutungsschemata und Formeln, mit denen man notwendigerweise die Zahlen assoziiert, die in den Versen 85-86 in einer negierten Form erscheinen. Die abschließende Metapher der im Augenblick der Verwandlung aufgehenden Rechnung schickt jene positive Wendung voraus, die von der

²²¹ Else Buddeberg interpretiert diesen Ort, als den Ort des Ungenügens, wo das „leere Zuviel“ dem routinierten Können gleichgesetzt werden kann, das jedoch in seinem zu Ende geführten Virtuosentum schon belanglos ist. Ich schließe mich dem Interpretationsansatz Buddebergs darin an, dass sie dem Nicht-Können einen hohen epistemischen Wert zusisst, indem dieses zur Sorge, zum Sinn vom menschlichen Sein in Parallelle setzt, und in dieser Hinsicht als logische und ontologische Voraussetzung des Existierens auslegt. Vgl. Else Buddeberg: *Denken und Dichten des Seins: Heidegger Rilke*, Stuttgart: 1956, S. 69-74.

²²² Nach Steiner kann das *leere Zuviel* in die These: „Die Technik hat den Menschen besiegt.“ transformiert werden. Die Textstelle lässt seiner Auffassung nach eine Lektüre zu, die das *Zuviel* als die Metapher der Inhaltslosigkeit der sich auf das leere technische Wissen stützenden Artistentätigkeit versteht. Vgl. Steiner 1962, S. 120.

Siebenten und der *Neunten Elegie* als die sich durch das dichterische Sagen vollziehende Verwandlung präsentiert wird. Das die zehnte Strophe abschließende Bild der *zahlenlos aufgehenden vielstelligen Rechnung* bezieht sich hinsichtlich der *Artisten-Thematik* auf das Gelingen der Gauklerproduktion. Die erfolgreiche Lösung der „vielstellige[n] Rechnung“ (V.85) reflektiert in poetologischem Zusammenhang die Bewältigung des schon öfters analysierten *Auftrags*, durch das In-Bezug-Setzen zu den Dingen zu einem neuen, ästhetisch-poetischen Weltverständnis zu gelangen. Der potenzierte autoreflexive Charakter der *Elegien* kommt dabei auch darin zum Ausdruck, dass diese Lösung *unbegreiflich* genannt wird, womit sich der desintegrierende Charakter der ästhetischen Erkenntnis assoziieren lässt. Die Adverbialbestimmung *zahlenlos* verstärkt noch das Gefühl der Unbegreiflichkeit, da man mit dem Ausdruck *die Rechnung geht auf* direkt mathematische, das heißt, betont rationale Vorstellungen zu assoziieren pflegt, während eine mathematische Erkenntnis *ohne Zahlen* keine Erkenntnis im traditionellen Sinn darstellen kann. Im Bild der *zahlenlos aufgehenden Rechnung* wird deshalb bereits das Ergebnis des verwandelten und deshalb noch unbegreiflichen Weltverhältnisses vorausgeschickt. Die weiteren *Elegien* werden zunächst den Wirkungsbereich der Verwandlung (*Siebente Elegie*), dann den Weg von deren Realisierung (*Neunte Elegie*) beschreiben, bis sie im Pseudo-Mythos der *Zehnten Elegie* exemplarisch durchgeführt wird.

5.6 Zum anti-transzendenten Charakter des ästhetischen Weltverständnisses

Parallel zu der in der *Vierten* und *Fünften Elegie* erlangten Einsicht in das Wesen des sich im In-Bezug-Setzen zur Welt äußernden richtigen menschlichen Weltverhältnisses, modifiziert sich die Funktion des Engels immer mehr, bis er in dem quasi-retrospektiven Blick auf den zurückgelegten Weg nur noch als ein virtueller Diskussionspartner innerhalb eines inneren Monologs erscheint. Die *Siebente Elegie*, in deren letzten beiden Strophen der Engel wieder in interjektionsartigen Konstruktionen angesprochen wird, summiert einerseits das Ergebnis der ersten sechs *Elegien*, andererseits zieht sie daraus auch die Konsequenzen, indem sie die Grenzen des menschlichen Weltverständnisses diesseits des Sagbaren absteckt und vor jeglicher Grenzüberschreitung warnt, weil das *Hiersein* (VII.DE/39) als das einzige Terrain angegeben wird, auf dem der Mensch noch befugt ist, zu handeln. Im Besitz dieser Erkenntnis ist die Rolle des Engels, der als Verbindungsstifter zwischen den Polen der Weltverhältnis-Struktur vermittelt, logischerweise geringer. Dass es nicht übertrieben ist,

bezüglich der *Elegien* über Erkenntnis zu sprechen, lässt sich aufgrund der vierten Strophe demonstrieren. An dieser Stelle meldet sich der bereits analysierte rhetorische Sprachduktus mit jener herausfordernden Bildlichkeit und Thematik verschränkt zurück, die zu den tragenden Momenten der ästhetischen Erkenntnis zu rechnen sind. Das jetzt schon selbstsichere lyrische Subjekt teilt in kurzen apodiktischen Sätzen sein Wissen mit, das dem Rezipienten nicht nur ein brutal illusionsloses Bild über die menschliche Existenz vermittelt, sondern parallel dazu auch das Verständnis des in der *Ersten Elegie* angesprochenen Auftrags des In-Bezug-Setzens an den Menschen und die Entschlossenheit ihn bewältigen zu wollen.

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenlichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes -,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer! (DE.VII/50-62)

Die Art und Weise der Realisierung der Verwandlung, des ästhetischen Programms der *Elegien*, wird zwar bis zur *Neunten Elegie* in der Schwebe gehalten, es wird jedoch der Wirkungsbereich der Verwandlung bereits in der *Siebenten Elegie* anschaulich vorgeführt. Betrachtet man diesen Bereich, lassen sich dabei den Geist der progressiven Universalpoesie beschwörende Vorstellungen²²³ entdecken, nach welchen, ähnlich der frühromantischen Intention, die Dichtung auf eine mit Novalis²²⁴ und zum Teil mit Hölderlin²²⁵ verwandte Weise mit der Philosophie, der Rhetorik und mit der Wissenschaft überhaupt verbunden werden kann, indem ihr die umfassende universale Funktion zugesprochen wird, Erkenntnisse poetisch-ästhetisch hervorzubringen.

²²³ Ronald Perlwitz hebt mit Anlehnung an Beda Allemanns Forschungen hervor, dass das Problem der Aufhebung der Subjekt-Objekt-Gespaltenheit und vor allem die Weltinnenraum-Idee an Novalis zurückzuführen seien. Vgl. dazu das Philosophie-Kapitel im *Rilke-Handbuch*. RHb 2013, S. 159ff.

²²⁴ Vgl. Engel 1986, S. 160.

²²⁵ Vgl. zu den möglichen Überschneidungen zwischen dem Hölderlinschen Theorem der „intellektualen Anschauung“ und dem Verwandlungs-Theorem Rilkes hier die Anmerkung 188.

Die erste Behauptung der Strophe teilt thesenartig die Konsequenz des bisher Gesagten mit, wonach die Welt nirgendwo anders als *innen* zu suchen sei (V.50). Infolge der Verlegung der Welt nach innen und des Anfangsverses der vorangegangenen Strophe „Hiersein ist herrlich“ könnte es naheliegend erscheinen, eine Immanenz in der *Elegien*-Welt zu postulieren, was sich jedoch mit den nachfolgenden Sätzen nicht begründen lässt. Die Frage ist deshalb, welcher Sinn der *inneren Welt* zukommt, wenn nicht die ontologisch aufzufassende Immanenz? Die Antwort finden wir auch in dieser Strophe. Zunächst soll aber die Aufmerksamkeit wieder auf das Gedicht *Wendung* gelenkt werden, in dessen Zentrum auch die Verlegung der Aufmerksamkeit nach innen steht und das Innere als das Herz-Werk beschrieben ist, ohne einem falsch verstandenen Immanenzgedanken anheimzufallen. Die Situation ist auch in diesem Fall ähnlich. „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.“ Der Akzent liegt neben dem Lokaladverb *innen*, gleichermaßen auf *Welt*, auf dem grammatischen Subjekt des Satzes, und auf ihrer generisch transzendentalen Beschaffenheit, die die eigentliche Basis für die ästhetische Erkenntnis darstellt und eine einseitig ontologische Auslegung der Welt als Gesamtheit der Seienden unterminiert. Zusammenfassend kann man feststellen, dass „*die Welt innen*“ transzentalpoetisch interpretiert für das Bezugsganze des Subjekt-Welt-Verhältnissystems steht, indem sein Sinn im präsentisch verlaufenden In-Bezug-Setzen des Subjekts zu den Dingen der Welt besteht. Dieses In-Bezug-Setzen darf aber kein einseitiger Prozess sein, es kann sich nur *innen: auf der Bühne des Herzens, auf dem unsäglichen Teppich im Weltall* prozessual realisieren. Bevor aber die *Neunte Elegie* genau sagen wird, wie und wo die Verwandlung vor sich gehen sollte, zieht die *Siebente* in Betracht, was überhaupt vom Prozess der Verwandlung betroffen ist.

Die vierte Strophe ist dem *Außen* gewidmet, welches innen, im Herz-Werk verwandelt wird. Die Tatsache, dass an dieser Stelle die *ästhetisch-poetische* Art der Verwandlung noch weiterhin unausgesagt bleibt, muss als Teil jenes Psychagogos-Konzepts angesehen werden, welches in dem selbstreflexiven Leidland-Mythos der *Zehnten Elegie* thematisch zum vollen Durchbruch kommt, indem es den Zyklus der *Duineser Elegien* als *den* imaginären Platz der Seelenführung in den Weltinnenraum erscheinen lässt. Die Verwandlung betrifft also das Ganze des menschlichen Daseins, das Leben selbst, das Außen par excellence. Aber wie ist dieses Außen, das im Herz-Werk verwandelt werden soll? Die Strophe wird traditionell als Beispiel für Rilkes zivilisationskritische Gesinnung interpretiert,

denn es werden in ihr jene wissenschaftlich-technischen Errungenschaften ins Zentrum der Beschreibung gestellt, durch die das einseitige, immanente und im wortwörtlichen Sinne geschlossene Weltverhältnis begründet ist. Das lyrische Subjekt wird mit den verschiedenen Formen der Vergegenständlichung konfrontiert, durch welche das menschliche Weltverhältnis determiniert zu sein scheint. Das Haus und der Tempel werden als zwei menschliche Phänomene genannt, die ihren inneren Sinn eingebüßt haben müssen und, zu bloßen, sinnleeren Objekten verkommen, darauf warten, durch die Verwandlung auf der Herzensbühne wieder mit Sinn erfüllt zu werden. Die Strophe ist auf der Gegenüberstellung des dauernden – echten – Hauses (V.52) und des erdachten Gebildes (V.53) aufgebaut, wobei die Betonung der Unbestimmtheit des Wortes Gebilde die Komponente der Sinnleere ins Vorfeld rückt. Während das Haus den Ort der Verbindung zwischen Außen und Innen versinnbildlicht, durch die eine Dynamik des gegenseitigen In-Bezug-Setzens: der gegenseitigen geistigen Durchdringung entstehen kann, ist eine solche dynamische Wechselbeziehung bei dem erdachten Gebilde ausgeschlossen, weil der Mensch zu „quer, zu Erdenklichem /völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne“ (V.53-54) keinen richtigen Bezug herstellen kann.²²⁶ In den Versen 55-58 werden der „Speicher der Kraft“ – das Elektrizitätswerk – und der Tempel gegenübergestellt. Der Letztere, der dem *Haus* ähnlich die Funktion innehätte, als der Ort des In-Bezug-Setzens von Innen und Außen fungieren zu können, kann seiner Funktion nicht nachkommen, weil sie vom Zeitgeist vergessen worden ist. Die letzten Verse der Strophe räumen zwar ein, dass es zwar noch Dinge gibt, die den mit der Vergegenständlichung einhergehenden Sinnverlust dadurch überstanden haben, dass sie sozusagen individuell ins Innere verwandelt wurden und als solches, wenn auch nicht intersubjektiv, aber doch im Unsichtbaren innerlich gebaut werden: „[...] mit Pfeilern und Statuen, größer!“ (V.62).

In der letzten Strophe der *Siebente Elegie* verabschiedet sich das lyrische Subjekt vom Engel, indem es ihm, noch zu einem letzten Mal, in einem feierlichen Akt großartige Beweise für die menschliche Selbstbehauptung im postmetaphysischen Zeitalter anzubringen versucht, welche von jenem Können und Willen des Menschen zeugen, die er nun als die

²²⁶ Harrison führt eine Prämissen ein, nach der der Mensch als homo sapiens – als Kind seiner biologischen Eltern – von dem Menschen als Erbe der Toten und deren *Sprachen*, die sie bewohnten, deren *Welten* die sie ins Leben rufen, deren *kulturellen, psychologischen Vermächtnissen*, die sie, durch uns, mit den noch Ungeborenen verbinden, unterschieden werden müssen. Er untersucht Rilkes Menschenbild aus dieser Perspektive und weist dabei aufgrund der Haus-Metapher auf die zentrale epistemisch-ästhetische Funktion der Verwandlung hin. Vgl. Robert Pague Harrison: *Die Herrschaft des Todes*, übers. v. Martin Pfeiffer, München/Wien: Hanser, 2006, S. 66-89.

künstlerische Bewältigung des an den Menschen gestellten Auftrags ansieht. Die vom lyrischen Subjekt angeführten Dinge sind Werke der Baukunst, deren gemeinsame Komponente die Größe, die den Himmel stürmende Höhe und eine Art Sehnsucht nach Unendlichkeit und Transzendenz ausmachen.

Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen,
grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Dorns. (VII.DE/73-74)

Nach sieben Versen wird die Kathedrale von Chartres auch beim Namen genannt und wenn es dem Engel noch immer nicht genügt, das menschliche Können bewiesen zu finden, wird die Musik als der exemplarische Träger der Transzendenz in der immanenten Sphäre ins Gespräch gebracht.

Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, -
groß, auch noch neben dir? Chartres war groß -, und Musik
reichte noch weiter hinan und überstieg uns. (VII.DE/81-83)

Die mit einer poetischen Frage abgeschlossenen Verse 84-86 rechnen mit allen bisher gehegten Illusionen ab und leiten zum Moment der plötzlichen Einsicht im letzten Teil der Strophe über.

Doch selbst nur
eine Liebende -, oh, allein am nächtlichen Fenster....
reichte sie dir nicht ans Knie -? (VII.DE/83-85)

Die letzten sieben Verse vermitteln den präsentischen Augenblick des Umschlags aus dem Nichtwissen in die Erkenntnis, die bereits in der letzten Strophe der *Zweiten Elegie* vorbereitet war, wo unmittelbar ausgesagt wurde, dass der Sinn des Auftrags eben *nicht* im Wetteifern mit dem Engel bestehen soll, sondern im Versuch, „ein reines, verhaltenes, schmales / Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands / zwischen Strom und Gestein“ (II.DE/74-76) zu finden, was aber erst in der *Neunten Elegie* konkrete Umrisse gewinnt und in der *Zehnten* ausgeführt wird. Indem dem eigentlichen Wirkungsbereich des Verwandlungsprozesses die Transzendenz als etwas dem Menschen ab ovo Unerreichbares abgesprochen wird, kann auch das bedrängte Verhältnis zum Engel endlich zur Ruhe gelangen. Die letzten Verse lassen sich als Reflexion auf das erlangte Wissen interpretieren:

Glaub *nicht*, daß ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf. (VII.DE/85-92)

Bevor die Zeilen der Abschiednahme von dem Engel der *Elegien* unter die Lupe genommen werden, sei auf eine orthografische Besonderheit aufmerksam gemacht. Der rhetorischen Frage in den Versen 83-85, die die negative Antwort hervorruft: niemand, nicht einmal eine Liebende, vermöge den Engel auf vergegenständlichende Weise zu begreifen, folgt ein auffälliger Zeilenumbruch, durch welchen das lange, nachdenkliche Innehalten des dichterischen Sprechens markiert wird, wodurch einerseits der sich dort einsetzende Wandel des Weltverhältnisses vorbereitet, andererseits dessen thematische und poetologische Signifikanz grafisch reflektiert wird. Das lyrische Subjekt wirbt nicht mehr (V.85-86), denn es weiß, dass die Werbung als einseitig transitives Geschehen unmöglich der Weg sein kann, den Engel zu erkennen. Er ist nämlich, dem Spiegel ähnlich, kein phänomenales Objekt, sondern er ist als eine Funktion aufzufassen, weshalb sein Verständnis von dem immer aktuellen menschlichen Bezug zu ihm abhängt und in diesem Sinne als der Bezugspunkt des ästhetischen Weltverständnisses begriffen werden kann. Aber weil er ein Bezugspunkt ist, ist er auch in seiner Unfasslichkeit wichtig für das Subjekt. Das Verhältnis darf deshalb nicht das Ergreifen werden, sondern nur das In-Bezug-Setzen zu ihm, wie zu einem Exemplum oder eben zu einem Spiegel, dessen Wesen darin besteht, dass der Mensch sich samt seiner Fehler in ihm erblicken kann.

5.7 Die Bewältigung des Auftrags durch das reine Wort

Die durch eine rhetorische Frage strukturierte erste Strophe der *Neunten Elegie* greift noch einmal die zentrale Topik der ersten fünf *Elegien* auf, indem sie, der für die *Elegien* so charakteristischen Amplifikationsstruktur Rechnung tragend, das Problem des differenzierenden menschlichen Weltverhältnisses aus einem anderen Blickwinkel wieder thematisch macht. An dieser Stelle ist, neben dem Motiv der Feigenbaumblüte²²⁷ aus der

²²⁷ Vgl. zur Analyse des Feigenbaum-Motivs hier: S. 55-56.

ersten Strophe der *Sechsten Elegie*, der zweite bedeutsame Pflanzenvergleich des Zyklus zu lesen, in dem das Lorbeerblatt zum Objekt eines Vergleichs genommen wird.

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) :- warum dann
Menschliches *müssen* - und, Schicksal vermeidend,
sich sehnen nach Schicksal?... (IX.DE/1-6)

Der völlige Einklang des bewusstlosen Lorbeerblattes mit der es umgebenden Welt kommt in einer Metapher zum Ausdruck, die in der Wellenform des Blattrandes die Bewegung des Windes evoziert, wodurch die ineinander aufgehende, nicht auf den Differenzierungen basierende Seinsweise exemplifiziert wird (V.1-4). Das ist aber eine Existenzmöglichkeit, die dem Menschen vorenthalten bleiben *muss*, weil er als bewusstes Wesen sich der Welt gegenüberstellt, statt in ihr aufzugehen. Und es ist schicksalhaft. Der Mensch, obwohl er sich nach Einklang mit der ihn umgebenden Welt sehnen würde, *muss* sich auch nach dem Schicksal – nach dem Sich-Differenzieren – sehnen. Mit dem Modalverb *müssen* wird einerseits die Unausweichlichkeit jenes Gezwungen-Seins akzentuiert, das den Menschen daran hindert, anders als differenzierend denken und handeln zu können, andererseits lenkt dieses Verb die Aufmerksamkeit auf jene Schicksalhaftigkeit, durch die der differenzierenden Existenzweise eine Funktion zugewiesen wird, die in der *nur* durch den Menschen ausführbaren Bewältigung des Auftrags besteht. Der Gedanke, nach welchem diese Doppelheit des Menschen nicht nur als negativer Befund zu interpretieren sei, sondern auch als Hoffnung, ist unterschwellig im ganzen Zyklus präsent. Rufen wir uns die Verse aus der *Zweiten Elegie* ins Gedächtnis:

Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als
Schande vielleicht und halb als unsägliche Hoffnung. (II.DE/42-43)

Die zweite Strophe der *Neunten Elegie* ist es, die das Wesen der auf den Menschen gesetzten großen Hoffnung aufdeckt, indem sie behauptet:

Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeht. (IX.DE/10-12)

Das *Brauchen der Dinge*, das als der vom Menschen zu bewältigende Auftrag zuerst in der *Ersten Elegie* in den Diskurs gebracht wurde, eröffnet seine eigentliche Bedeutung im Kontext der *Neunten Elegie*, in der das Austragen der notwendigen Reziprozität des neuen Weltverhältnisses in einer umgekehrten Richtung beleuchtet wird²²⁸. Während das Brauchen der Dinge bislang aus der Perspektive des Erkennsubjekts thematisch wurde, kommt es nach der erworbenen Erkenntnis in der *Siebenten Elegie* zu einem auf den Ausgleich der beiden Pole zielenden Perspektivenwechsel. Die beiden Perspektiven schließen einander selbstverständlich nicht aus, sondern, als die Pole derselben Verhältnisstruktur, helfen dabei, das Programm des ästhetischen Weltverständnisses zu erhellen. Bevor die Frage der *Ersten Elegie* „Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ (I.DE/9-10) von der vierten Strophe an beantwortet wird, kommt es zunächst im Halbsatz „weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht“ (IX.DE/11) zu ihrer Präzisierung. Der Mensch muss sich demnach zu den Dingen in Bezug setzen, *damit* diese ihre Funktion und Aufgabe innerhalb der Subjekt-Welt-Struktur auch zu entfalten vermögen. Das Verhältnis zwischen dem Menschen und den Dingen der Welt ist also von reziproker Natur, was durch den bisherigen, das Erkennsubjekt verabsolutierenden Weltbezug übersehen wurde. Durch den Halbsatz „weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht“ scheint die Verantwortung des Menschen noch gewachsen zu sein, seinen bisherigen Weltbezug endlich doch zu verändern zu versuchen. Trotz der präzisierenden Ergänzung, nach welcher sich die Komponenten der Subjekt-Welt-Struktur einander gegenseitig bedingen, ist die Frage noch immer nicht geklärt, welche die Dinge sind, deren Wesen und Bedeutung an das Gebraucht-Werden vom Menschen gebunden ist. Wie in Bezug auf den Wirkungsbereich der Verwandlung schon vorgetragen wurde, gehören die unsagbaren Dinge: „Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein, / also der Liebe lange Erfahrung, - also lauter Unsägliches“ (IX.24-26) nicht zu ihm, diese können nicht *in den anderen Bezug* hinübergenommen werden, denn „*die* sind besser unsäglich“²²⁹ (IX.27). Die Auslegung der Wortverbindung *anderer Bezug* gehört zu den umstrittensten Punkten der *Elegie*. Sie ist oft den ontologisierenden Lektüren als bloßer Hinweis auf das Verhältnis von Tod und Leben und auf eine verschwommene Transzendererfahrung anheimgefallen²³⁰, wobei ihre poetisch-ästhetische Funktion: die dichterische Reflektierung des In-Bezug-

²²⁸ Vgl. das Kapitel *Das Vokabular des Brauchens*, hier: Kapitel 5.2

²²⁹ Hervorhebungen im Original.

²³⁰ Peter Krumme: *Eines Augenblickes Zeichnung. Zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes Duineser Elegien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, S. 184-185.

Setzens unbeachtet blieb. In der Perspektive der vorliegenden Untersuchung muss jedoch eine Interpretation dieser Textstelle als ein Hinweis auf die Möglichkeit einer vom Menschen erreichbaren Transzendenz eindeutig abgelehnt werden, denn, wie schon bei der *Siebenten Elegie* gezeigt wurde, die Transzendenz müsse dem Menschen ab ovo verwehrt bleiben. Der andere Bezug ist jener neue Bezug, der durch die Wendung zum Innenraum im Prozess der transzentalpoetischen Verwandlung geleistet werden soll. Die eigentliche Frage besteht darin, wie der Mensch der Herausforderung des Verwandelns der Außenwelt in den Innenraum gerecht werden kann. Stellt man die Frage in den Kontext der *Neunten Elegie*, zerfällt sie dort in zwei weitere Probleme: 1. Wenn nicht unsagbare Phänomene von transzender Natur in den Innenraum des Herzens hinübergenommen werden können, welche sind dann diese? 2. Wie müsste man sich diese Verwandlung vorstellen?

Der Beantwortung der Frage wird ein Exemplum²³¹ (V.28-31) vorangestellt, welches am Bild des aus dem Tal in die Berge steigenden Wanderers das Wesen des menschlichen Weltverhältnisses poetisch erfasst, und zugleich das poetisch-ästhetische Konzept der *Elegien* reflektiert.

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. (IX. 28-31)

Den Kern des Wanderer-Exemplums bildet die einfache Frage, was der Wanderer aus dem Berg für die Bewohner des Tales mitbringen sollte, um den Menschen im Tal die Bedeutung des Berges vermitteln zu können. Die Antwort heißt: Keine Erde, weil sie *Allen unsäglich* ist. Die Erde sagt den Menschen im Tal nichts über die Besonderheit des Lebens in den Bergen aus, denn durch die Erde können nur ihre alten Kenntnisse über die Welt affirmiert werden. Um der Wahrheit des Lebens der Berge näher zu kommen, brauchen die Talbewohner etwas, das ihre schematischen Weltvorstellungen erschüttern kann, das sie zum In-Bezug-Setzen zur Wahrheit des Lebens oben in den Bergen bewegen kann. Die *Erde* ist *unsäglich*, weil sie nichts Wesentliches über die Berge auszusagen vermag, und deshalb für die Menschen im Tal in doppeltem Sinn bedeutungslos. Das, was über das Bergleben etwas aussagen kann, muss solche Seinsbezüge eröffnen können, die bislang vor den Bewohnern des Tales verdeckt waren. Was aus den Bergen mitgebracht wird, ist ein *Wort: der gelbe und*

²³¹ Zu traditionellen Interpretationen des Wanderer-Exemplums vgl. u. a. Steiner 1962, S. 216-218, Krumme 1988, S. 185-186.

blaue Enzian. Seiner indogermanischen Wurzel nach kann die ursprüngliche Bedeutung von „Wort“ mit den Verben „feierlich sprechen oder sagen“ umschrieben werden²³². Das Wort *Enzian* spricht und sagt etwas Neues und Anderes aus, wodurch die Menschen des Tales herausgefordert werden ihre bisherigen Weltvorstellungen in epistemischer und in existenzieller Hinsicht gleichermaßen zu revidieren. Der Mehrschichtigkeit der Funktion des *Wortes* in den *Elegien* kann damit am besten Rechnung getragen werden, wenn das *reine Wort* – der gelbe und blaue Enzian – in seiner poetisch-ästhetischen Funktion *ereignishaft*²³³ oder prozessual gedacht wird. Das in den Bergen erworbene *Wort* ist *rein* und hat die Funktion inne, neue Weltbezüge zu stiften und dadurch den Auftrag des Menschen zu bewältigen. Martin Heidegger hat für diesen bezugstiftenden Charakter des dichterischen Wortes das Adjektiv *ereignishaft* geprägt, wodurch nach seiner Intention auf eine wichtige *Differentia specifica* des Bezeichnungsprozesses in der Dichtung gegenüber dem in der AlltagsSprache hingewiesen werden kann. Die Heideggersche Argumentation bezüglich des Ereignischarakters des dichterischen Wortes basiert auf seiner Sprachauffassung²³⁴, wobei es ihm nicht auf die Ontologie der sprachlichen Zeichen als solche ankommt, sondern vielmehr auf die Art und Weise von deren Verwendung bei der Bezeichnung der Seienden. Was seiend ist, muss irgendwie bezeichnet – sprachlich artikuliert – werden. Diese sprachliche Artikulation wird an sich jedoch noch nicht als *ereignishaft* wahrgenommen, weil das Wort, um die Kommunikation nicht verhängnisvoll zu beeinträchtigen, sich im alltäglichen Sprachgebrauch immer als etwas Vorgefertigtes, die alten Denkschemata Widerspiegelndes vorgestellt werden muss. Das Ereignishaft eines Bezeichnungsprozesses in der Sprache der Dichtung besteht darin, dass dieser Prozess dort nicht unbemerkt verläuft, sondern sich sichtbar macht, verdeckte Verhältnisse erschließt, neue Bezüge stiftet. Die so verstandene Ereignishaftigkeit des *Wort* wird durch das Adjektiv *rein* noch weiter verstärkt, dessen Sinn man am ehesten wieder durch die Analyse seiner transzentalpoetischen Funktion

²³² Vgl. Friedrich Kluge 1995, S.

²³³ Bei der Problematisierung des Problemkreises *das Sagen der Dinge/das Wort in der Dichtung* stütze ich mich auf Martin Heideggers Untersuchungen zur Sprache der Dichtung. Bei der Ereignishaftigkeit des dichterischen Wortes im Gegensatz zur Vergegenständlichung des diskursiven/nicht-ästhetischen Wortes geht es immer um das quasi-pragmatische Problem der Sprachverwendung. Vgl. dazu Martin Heidegger: *Das Wort*, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹⁴2007, S. 217-238.

²³⁴ Zu Heideggers Sprachauffassung in Bezug auf Fragen der Reflektiertheit des sprachlichen Bezeichnungsprozess in der dichterischen Sprache vgl. u. a.: Martin Heidegger: *Das Wort – Das Zeichen – Das Gespräch – Die Sprache: Das Wort und Sprache* S. 67-75; *Das Zeichen. Sein ereignishaftes Wesen* S. 79-96. in: ders.: *Das Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Martin Heidegger GA III. Abt. Bd. 74: Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes, hrsg. v. Thomas Regehly, Frankfurt a.M.: Klostermann Verlag, 2010.

transparent machen kann. Der Enzian ist ein *reines Wort*, weil es die Funktion innehat, von den Weltdeutungsschemata des Tales unabhängig, eine neue, anders strukturierte ästhetische-poetische Weltvorstellung der Berge zu vermitteln und parallel dazu einen veränderten Bezug zum Leben im Tal zu etablieren. Zum Abschließen der Analyse des Wanderer-Exemplums soll noch darauf hingewiesen werden, dass durch die Distinktion, nach welcher der vom Wanderer ins Tal gebrachte Enzian ein neues Weltverhältnis stiftendes *Wort* sei, wird eigentlich auch die Art und Weise des zu bewältigenden Auftrags reflektiert: das *Elegien*-Unternehmen kann als ein von Rilke selbst erworbenes reines Wort aufgezeigt, und autoreflexiv als die Realisierung des Auftrags ausgelegt werden.

5.8 Die Dinge in dem anderen Bezug

Das Wanderer-Exemplum markiert die Stelle des endgültigen Umschwungs der Klage über die condition humaine in eine, durch die Einsicht in das Wesen des Menschseins erzielte, feierliche Stimmung. Dem Exemplum folgt unmittelbar die katalogartige Aufzählung von Dingen, deren Hinübernahme in den anderen Bezug den Auftrag für den Menschen ausmacht, damit diese, ihrem bedeutungs-losen einseitigen Gegenstandcharakter enthoben, mit Sinn erfüllt, im ursprünglichen Sinne des Wortes zu Komponenten des menschlichen Daseins werden können. In diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, die bekannte Passage aus dem Brief Rilkes an Jan Hulewicz in voller Länge zu zitieren, in der der Dichter über die Dinge spricht, die von der dichterischen Verwandlung betroffen sind.

Noch für unsere Großeltern war ein „Haus“, ein „Brunnen“ ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, Lebens-Attrappen ... Ein Haus im amerikanischen Verstande, ein amerikanischer Apfel oder eine dortige Rebe, hat nichts gemeinsam mit dem Haus, der Frucht, der Traube, in die Hoffnung und Nachdenklichkeit unserer Vorfäder eingegangen war ... Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben. Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein, ihr Andenken zu erhalten (das wäre und unzuverlässig), sondern ihren humanen und larischen Wert.²³⁵

²³⁵ Rilke 1940, S. 374-375. (Hervorhebungen im Original)

Die Verse 31-35 dekodieren und präzisieren das im Wanderer-Vergleich Ausgesagte:

[...] Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. [...] (IX.DE/31-35) (Hervorhebungen im Original)

Es wird der in der *Ersten Elegie* eingeführte Auftrag an den Menschen jetzt beim Namen genannt und nicht an eine Person, sondern an die Menschen als Gemeinschaft adressiert, wodurch der Rezipient sich angesprochen und in den dichterischen Prozess einbezogen fühlen darf. Der Auftrag ist das Sagen der Dinge. Dieses Sagen ist aber kein nach den vergegenständlichenden Deutungsschemata verlaufender Prozess; das Sagen muss in dem Sinn des in den Bergen erworbenen Enzians *reines Wort* sein, denn es vermag nur *so* den Dingen wieder Sinn zu geben, sie zu unaustauschbaren Komponenten des menschlichen Daseins zu verwandeln. Die Aufgabe ist, die Dinge „zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein.“ (V.34-35). Die *Differentia specifica* dieses Sagens soll nun in jenem Bezug zu den Dingen bestehen, der im Gegensatz zu den vergegenständlichenden Gegenüberstellungen ein gegenseitiges – reziprokes – Verhältnis ins Leben ruft. Diese wünschenswerte dichterische Reziprozität des menschlichen Daseins kommt im zitierten Brief an Hulewicz in der attributiven Verbindung „uns mitwissende Dinge“ zum Ausdruck: in dem nicht-vergegenständlichenden Weltverhältnis weiß nicht nur der Mensch von den Dingen, sondern auch umgekehrt, die Dingen wissen von ihm.

Versucht man, die angeführten Dinge in der auf dem Reziprozitätskonzept aufgebauten poetischen Verwandlungsidee zu verorten und dabei Rilkes Ausdruck *uns mitwissend(e) Dinge* geltend zu machen, empfiehlt es sich, nach jener gemeinsamen Komponente der Verbindung unter den Dingen zu suchen, die das gegenseitige In-Bezug-Setzen zwischen den Weltverhältnisstrukturpolen im Falle der einzelnen Dinge nachvollziehbar macht. Es werden insgesamt zehn Dinge aufgeführt, die als reine Worte verwandelt werden und die Funktion haben, im Prozess des Verandelns einen neuen Weltbezug zu stiften.

Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List

dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückst?

Schwelle: was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen, leicht. (IX.DE/31-41)

Unter Berücksichtigung des transzentalpoetischen Charakters des Auftrags wird die Ortsangabe *Hier* autoreflexiv auf jenen imaginativen Ort der Verwandlung bezogen, welcher sich punktuell im Text der *Duienser Elegien* lokalisieren lässt. Es soll dabei freilich eingeräumt werden, dass der auf das Irdische referierende ontologische Sinn von *Hier* bei der Interpretation, schon wegen der thematischen Ebene, unmöglich ausgeklammert bleiben darf. Dieses imaginative *Hier* lässt uns an jene Ou-topoi erinnern, die a) im Bild der Herzens-Bühne (*Vierte Elegie*), b) im Bild des unsäglichen Teppichs (*Fünfte Elegie*) und letztlich c) im reinen Wort Enzian Exemplumhaft vorgeführt wurden. Vergegenwärtigt man sich die Struktur dieser Nicht-Orte, lässt sich der transzentalpoetische Sinn der zu sagenden Dinge transparent machen. Im Bild des Zusammenspiels vom Engel und der Puppe auf der Bühne des Herzens (a) ging es um die Exemplifizierung des möglichen Aufeinandertreffens des Transzendenten und des Immanenten im Inneren des Menschen, wobei die Beschaffenheit dieses Inneren noch in der Schwebe gehalten geblieben ist. Zwei Informationen waren von ihm trotzdem zu vernehmen: 1. Die Bühne muss von den alten Weltdeutungsschemata befreit werden, 2. die durch die Befreiung entstandene Leere auf der Bühne des Herzens muss ertragen werden, um das neue Weltverhältnis herbeiführen zu können. Wenn es gelingt, wird in einem epiphaniehaften Moment *der Engel über uns spielen* (IV.DE/61-62).

Im Zentrum des Artisten-Vergleichs (b) steht wieder der sich plötzlich einsetzende, fast mystische Augenblick des Könnens – des Verstehens –, durch den in der Metapher der *zahlenlos aufgehenden Rechnung* (V.DE/85) zwischen dem *leeren Zuviel* (V.DE/84) des Geistes/Subjekts und dem *reinen Zuwenig* (V.DE/82) der Materie/des Objekts eine Art *Vermittlung innen* entsteht, deren Ort thematisch auf dem Artistenteppich lokalisiert wird, wo dem *reinen Zuwenig* mutatis mutandis die Ungeschicklichkeit der angehenden Artisten, dem *leeren Zuviel* die inhalts- und seelenlose Geschicklichkeit der schon routinierten Gaukler entspricht. Die transzentalpoetische Funktion des Bildes lässt sich in der Reflektierung jener Form des Könnens ertappen, das sich im Werden zwischen dem Noch-Nicht-Wissen und dem schon abgeschlossenen, zum Gegenstand erstarrten quasi-

endgültigen Wissen artikuliert und in diesem Sinne jene Vermittlerfunktion reflektiert, die bei der Analyse des Engels anhand des Spiegel-Vergleichs als bezugstiftender oder medialer Charakter detailliert dargestellt wurde.

Es kommt endlich zur Erkenntnis der Realisierungsmöglichkeit der in der Schweben gehaltenen Verwandlung im soeben analysierten Wanderer-Vergleich (c), wo das Ou-Topos der Verwandlung beim Namen genannt wird. Dieser Nicht-Ort ist das *Wort* selbst, das *Sagen* der Dinge, „so wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein.“(IX.DE/ 34-35)²³⁶. Die Bewältigung des an den Menschen gestellten Auftrags ist das Sagen der Dinge, was sie, deren Wesen entgegenkommend, nicht mehr als gegenüberstehende Gegenstände in Deutungsschemata presst, sondern als gegenseitige Partner *eines* großen Spiels behandelt, dessen erfolgreicher Ablauf auf der Einsicht in die notwendige Reziprozität der Pole dieses Spiels begründet ist. Der Wanderer, der das *reine* Wort ins Tal bringt, stiftet *neue* Bezüge, die den Menschen durch ihren diffirmierenden Charakter zur Rekonfigurierung alter Weltverständniskonstellationen bewegen können.

Nach der Rekapitulierung der imaginativen Orte, an denen die Verwandlung der Dinge ins Innere vor sich geht, werden die neuen Bezüge stiftenden Dinge untersucht. Die zehn angeführten Dinge werden im Folgenden nach ihrer transzentalpoetischen Funktion hinterfragt, um ermitteln zu können, wie sie die Verwandlung poetisch-ästhetisch durchführen.

Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... (IX.DE/31-33)

[...]

Schwelle: was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen, leicht. (IX.DE/38-41)

Die zehn zu sagenden Dinge werden bis auf eins – bis auf die *Schwelle* – im Schnelldurchlauf aufgezählt, was als charakteristische Note der amplifikativen Rhetorik darstellt. Das Auseinanderhalten der *Schwelle* von den anderen neun Dingen dient als eine erklärende Weiterführung des Enzian-Motivs, indem der Schwelle eine thematisch kaum

²³⁶ Hervorhebung im Original.

nachvollziehbare, unmittelbar transzentalpoetische Funktion zugesprochen wird. Um diese Funktion transparent zu machen, soll die Untersuchung der zu verwandelnden Dinge deren Reihenfolge über Bord werfend, mit dem *Schwelle*-Motiv begonnen werden.

Schwelle: was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen, leicht. (IX.DE/38-41)

Mit dem nach *Schwelle* gesetzten Doppelpunkt meldet sich jene Eigenheit der amplifikativen Rhetorik zurück, die, der graduellen Divergenz der ästhetischen Erkenntnis Rechnung tragend, den Rezipienten herausfordert, sich zum Ding *innerlich* in Bezug zu setzen, um den Sinn des Dinges innerhalb einer kulturell kodierten Bedeutungsgeflechts erschließen zu können. Die ästhetisch-poetische Funktion der *Schwelle* besteht darin: ein Ou-Topos zu sein, wo die Verwandlung passieren kann, wo das Äußere ins Innere transformiert wird, wo der Sinn der Dinge, als das In-Bezug-Setzen zwischen zwei Polen zum Vorschein kommt. Die transzentalpoetische Funktion der Schwelle lässt sich zu der der Herzens-Bühne, der des unsäglichen Teppichs und der des reinen Wortes in Parallele stellen. Das reine Wort *Enzian* war jener Nicht-Ort, der seine sinnstiftende Funktion nur *im* Prozess des Sagens, das heißt präsentisch erfüllen konnte; wie auch der Teppich – die unsägliche Stelle – nur *punktuell* der Ort des *unbegreiflichen* Moments des Könnens sein konnte; und wie auch der Engel nur für einen kurzen, epiphanieartigen Moment mit der Puppe zusammen auf der Bühne des Herzens spielte. Diese potenzierte Gegenwärtigkeit des Sagens soll die Aufmerksamkeit auf eine äußerst wichtige Eigenart der ästhetischen Erkenntnis lenken, die für die aus den *Elegien* herauslesbare Ästhetik Rilkes bestimmend ist. Es gibt keine abgeschlossene Form der ästhetischen Erkenntnis, denn sie kann nur durch das immer aktuelle In-Bezug-Setzen zum Ding erkämpft werden. Während die anderen zu sagenden Dinge in einer einfachen Aufzählung eingeführt werden, erscheint die Schwelle mit den Liebenden zusammen kontextualisiert. Die transzentalpoetische Bezugspunktfunktion der Schwelle wird in Vers 38 unmittelbar reflektiert, indem nach ihrem Wesen aus der Perspektive der Liebenden gefragt wird: „was ists für zwei / Liebende, daß sie die eigene Schwelle der Tür / ein wenig verbrauchen, auch sie nach den vielen vorher / und vor den Künftigen... leicht.“ (V.38-41) Die Schwelle als ein zu sagendes Ding erscheint *in Bezug auf* die Liebenden, indem es von ihnen heißt: sie verbrauchen ein wenig die Schwelle. Das Verb

verbrauchen lässt uns an die rhetorische Frage der *Ersten Elegie* denken: „Ach wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ (I.DE/9-10) wobei das *Brauchen-Können* für ein funktionierendes Weltverhältnis steht, das auf einem reziproken Subjekt-Objekt-Verhältnis basiert. Neben den in den *Elegien* aufgezeigten möglichen Subjekten – der Held, die jungen Toten –, die zur Realisierung eines verwandelten Weltverhältnisses berufen sein könnten, sind die sich in ihrem Gefühl entzückten Liebenden jene, denen die Fähigkeit zugesprochen wird, die Dinge so zu *brauchen* zu vermögen, dass dabei das reziproke Verhältnis des gegenseitigen Aufeinanderbezogenseins entstehen kann. Dass die Liebenden über die Fähigkeit des gegenseitigen Entzückens verfügen, wird die heimliche List der Erde genannt, wodurch die Reziprozität jetzt unmissverständlich von der Objektseite der Weltverhältnisstruktur her ausgesagt wird: die Erde ist auf den Menschen angewiesen und deshalb drängt sie die in ihrer Liebe entzückten Liebenden zum In-Bezug-Setzen zu allem Irdischen.

Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt (DE.IX/35-37)

Diese Fähigkeit des In-Verbindung-Setzens der Liebenden zu den Objekten der Welt erreicht ihre Peripetie im Verbrauchen der Schwelle, die, als vollkommen bedeutungsloser Gegenstand in der Entzücktheit der Liebenden mit Sinn erfüllt, zum Symbol des neuen Bezugs verklärt wird. In der Attribution „die eigene ältere Schwelle“²³⁷ artikuliert sich schon jener Zustand des In-Bezug-Setzens, welcher als eine Form der erfolgreichen Bewältigung des Auftrags angesehen werden kann. Die Schwelle wird *älter* und *eigen* genannt, was eine tiefe innerlich erlebte Zugehörigkeit evoziert, die nur als Ergebnis des reziproken Verhältnisses zustande kommen kann. Um die Untersuchung zur transzentalpoetischen Funktion der *Schwelle* abzuschließen, soll das Bild auch aus der Perspektive des Verwandlungs-Konzepts beleuchtet werden. Die Schwelle als Ort stellt nach ihrer transzentalpoetischen Funktion eine Variation der anderen Ou-Topoi der *Elegien* dar, denn sie weist, wie es in den Versen 40-41 aufgezeigt wird, eindeutige temporale Bezüge auf. Ihrem lokalen Sinn nach markiert sie einen Punkt des Überschreitens, der das Innen mit

²³⁷ Jacob Steiners Erklärung setzt die Textstelle in einen implizit existentialphilosophischen Zusammenhang, in dem er die adjektivische Verbindung „die eigne ältere Schwelle“ als Symbol des menschlichen Daseins, als das intime Zuhausesein in der Welt interpretiert. Vgl. Steiner 1962, S. 225-227.

dem Außen verbindet; in temporaler Hinsicht ist sie als der immer aktuale – präsentische – Augenblick des Überganges zwischen Vergangenheit und Zukunft: „nach den vielen vorher / und vor den Künftigen“ (V.40-41) erfassbar. Sie ist deshalb in eminentem Sinn zeitlos und der Vergänglichkeit enthoben. Lokal und temporal gleichermaßen erfüllt sie jene Funktion des In-Bezug-Setzens, für die auch die in den Versen 31-33 aufgezählten Dinge stehen. Es soll auch auf deren transzendentale Struktur hingewiesen werden.

Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... (IX.DE/31-33) (Hervorhebung im Original)

Der transzendentale gemeinsame Nenner der hier angeführten Dinge, die als reine Worte den ou-topos-artigen Platz für den Prozess der Verwandlung darstellen, ist also in ihrer spatialen Beschaffenheit zu suchen.

Schaut man die Dinge an, die in den anderen Bezug übernommen werden sollten, lassen sich auch diese als imaginäre Orte des poetischen In-Bezug-Setzens begreifen, und aufgrund ihrer spatialen Beschaffenheit in zwei Gruppen einteilen.

[...] Sind wir vielleicht hier, um zu *sagen*: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. [...] (IX.DE/31-35) (Hervorhebungen im Original)

Das Haus, der Brunnen, das Tor, das Fenster und in einem abstrakteren Sinn auch die Brücke, repräsentieren das Raum-Verhältnis zwischen dem Innen in dem Außen, während die Säule und der Turm für das Oben-Unten-Verhältnis stehen. Diese Dinge²³⁸ erfüllen hier die Funktion, jene in Vergessenheit geratenen Bezüge wahrnehmbar zu machen, die die Grundlagen des Weltverhältnisses des Menschen ausmachen. Der Auftrag ist also, die Dinge als die Träger des menschlichen Verhältnisses zur Welt zu *sagen*, wodurch die Bezüge des Daseins erkennbar werden können. Die letzten drei Strophen fassen den Auftrag noch zum letzten Mal zusammen, indem die Funktion des *Sagens*, als des In-Bezug-Setzens der Pole der Subjekt-Objekt-Struktur, an dem imaginativen Ort des reinen Wortes in feierlicher

²³⁸ Jacob Steiners Untersuchung bietet eine äußerst ausgiebige Analyse dieser Dinge aus einer genuin hermeneutischen Perspektive, indem er die einzelnen Dinge unter Heranziehung des ganzen Oeuvres interpretiert, worauf in unserem Kontext verzichtet wird. Vgl. Steiner 1962, S. 218-225.

Stimmung aufgezeigt wird. Der spatiale Charakter des reinen Wortes kommt in Vers 42 zum Ausdruck:

Hier ist des *Säglichen* Zeit, hier seine Heimat. (IX.DE/42)

Im Anfangsvers der vierten Strophe sind zwei Worte kursiviert gedruckt, um die spezifische Beziehung zwischen den beiden auch visuell zum Ausdruck zu bringen. Dieses auch durch die sichtbare Form betonte Verhältnis zwischen dem *Hier* und dem *Säglichen* lässt sich als Explizitmachung des Auftrages an den Menschen, als eines präsentisch verlaufenden sprachlichen Prozesses auffassen. Die Ortsangabe *Hier* bereitet schon die autoreflexive Wendung in der *Zehnten Elegie* vor, indem sich das *Hier* nicht nur auf den ou-topischen Ort im reinen Wort – in der Sprache überhaupt – beziehen lässt, sondern den Zyklus selbst als den imaginativen Ort des In-Bezug-Setzens erscheinen lässt. Die Aufforderungen „Sprich und bekenn.“ (IX.DE/43) zeugen schon vom Weg der Bewältigung des Auftrags, die dann in den Versen 43-47 zur zusammenfassenden Wiederaufnahme des in der *Siebenten Elegie* thematisierten Wirkungskreises des Sagens überleiten, wobei den „erlebbaren“ (V.44) Dingen jene gegenübergestellt werden, die als Folge des menschlichen „Tun[s] ohne Bild“ (V.45) angesehen werden müssen. Aus dem Kontext ergibt sich eine Lektüremöglichkeit für diese Stelle, nach welcher die *Differentia specifica* der beiden Ding-Gruppen aus der Perspektive des menschlichen Verhältnisses her zu ihnen erfassbar ist. Die erlebbaren Dinge sind die, zu denen sich der Mensch in Bezug setzt, sie dadurch mit Sinn erfüllt und ihnen *entspricht*. Die in der dritten Strophe aufgezählten Dinge dienen als Beispiele für diese Erlebbarkeit. In der Perspektive des In-Bezug-Setzens zu den Dingen kann die Metapher „Tun ohne Bild“ als die Negierung der erlebbaren Dinge verstanden werden, die als solche nicht als Teile eines reziproken Bezugssystems betrachtet werden können, weshalb sie den Menschen fremd und nicht erlebbar bleiben. Das *Tun ohne Bild*, das die sagbaren und zu sagenden Dinge immer mehr verdrängt, ist aufgrund der Verse 46-47 ein „Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald / innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.“ Die Dringlichkeit der Bewältigung des Auftrags wird also mit einem Prozess begründet, dessen Wesen sich in den immer undurchschaubarer werdenden Weltverhältnissen zu äußern scheint, denen sich der Mensch nicht entziehen kann, weil er diese selbst verursacht hat. Zur Transparentmachung der Metapher „Tun ohne Bild“ sei auf

das Wort „Machenschaften“²³⁹ anwenden, das Tätigkeiten erfasst, von denen sich der Mensch kein Bild machen kann, die für ihn vollkommen fremd sind, zu denen er sich nicht (mehr) in Relation setzen kann. Sie sind gesichtslose Kräfte, über die es in der *Siebenten Elegie* hieß: „Weiche Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos / wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.“ (VII.DE/55-56). Berücksichtigt man, dass beide Stellen auf eindeutig kongruenten Komponenten gründen, lässt sich das „Tun ohne Bild“ als gestaltlose und *deshalb* unnachvollziehbare Machenschaft auslegen, wodurch dann auch der zweite Teil der Metapher Sinn gewinnen kann, indem sich *das Tun unter der zerbrechlichen Kruste* als Antithese des stabilen Bildes eines echten Dinges darstellt.

Die wiederholte Thematisierung der Gefährdetheit des Menschlichen durch die gesichts- und gestaltlosen Kräfte dient einer impliziten Bekräftigung des Auftrags an den Menschen, die echten Dinge, die ihre Gesichter noch nicht eingebüßt haben, zu retten, indem sie ihnen verwandelt werden. Auch der Vergleich in den letzten Versen der vierten Strophe fungiert als eine wiederholte, aber zugleich letzte und summierende Bekräftigung des sich aus dem transzendentalen Wesen des Menschen ergebenden Zwischen-Seins und der daraus folgenden Aufgabe des In-Bezug-Setzens der Weltverhältnisse.

 Zwischen den Hämmern besteht
 unser Herz, wie die Zunge
 zwischen den Zähnen, die doch,
 dennoch, die preisende bleibt (IX.DE/48-50)

Um den Sinn dieses unwahrscheinlich dichten Vergleichs zwischen dem Herz und der Zunge zu erschließen, sei auf den Zusammenhang hingewiesen, der diese Textstelle mit jener aus der *Ersten Elegie* verbindet, in der das Herz als das Organ des Verstehens thematisch wird, und in dieser Funktion indirekt auf das Wesen der Ästhetik-Konzeption der *Elegien* schließen lässt. Rufen wir zunächst aber in Erinnerung, dass das poetisch-ästhetische Verwandlungs-Konzept der *Elegien* im Gedicht *Wendung* durch die Verse „Das Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk“ gewissermaßen schon vorweggenommen wurde. Das *Herz-Werk zu tun*, konnte als Beschreibung jener vom Menschen irgendwie zu

²³⁹ Um die Metaphern „Tun ohne Bild“ und „Weiche Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos“ greifbarer zu machen, lässt sich auf Heideggers Beschreibung zurückgreifen, der mit dem Begriff „Machenschaften“ die Erfolglosigkeit der menschlichen Versuche umschreibt, die Welt durch die Technik („weiche Speicher der Kraft“) beherrschen zu wollen, statt sich „dem Zuspruch des Feldwegs [den Bezügen des Lebens; ML] einzuordnen. Wenn sich der Mensch weigert zu den tieferen Bezügen des Lebens in Bezug zu setzen, ist und bleibt er „Knecht der Machenschaften“. Vgl. Martin Heidegger: *Der Feldweg*, Bebilderte Sonderausgabe, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann Verlag, ³2002, S. 21.

bewältigenden Aufgabe aufgefasst werden, die sich in den *Duineser Elegien* als der Prozess des In-Bezug-Setzens zwischen dem Subjekt und der Welt der Objekte artikuliert. Dem Herz-Werk wurde bereits 1914 eine signifikante Erkenntnisfunktion zugesprochen, wenn sie damals auch noch unentfaltet blieb. In dieser Hinsicht ist zuerst zu fragen, welcher Art die Erkenntnis ist, die durch das Herz vermittelt – innen verwandelt (VII.DE/49) – werden kann. Schauen wir uns diese Stelle an! In der *Ersten Elegie* ist der die christliche Mystik heraufbeschwörende Satz „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten[...]“ (I.DE/54-55) zu lesen, wo jener aisthetische Aspekt des Wahrnehmens hervorgehoben wird, den auch das substantivierte Verb „Hämmern“ in der *Neunten Elegie* evozieren soll. Das Akustische, als das Immaterielle par excellence, bereitet jene Form des Verstehens vor, als deren Träger im Wanderer-Vergleich das reine Wort als das Medium des In-Bezug-Setzens zwischen Subjekt und Welt (Geist und Materie) aufgezeigt wurde. Es muss jedoch noch ein weiterer wichtiger Aspekt des hörenden Verstehens durch das Herz berücksichtigt werden, der auch in Bezug auf das ganze Verwandlungs-Konzept von großer Bedeutung ist. Bei der Untersuchung dieses Aspekts empfiehlt sich jene Parallel zu berücksichtigen, die zwischen dieser Stelle und einem Satz aus dem Römerbrief: „Fides ex auditu“²⁴⁰ – der Glaube kommt aus dem Hören – ermittelt werden kann. An dieser Stelle ist es natürlich unmöglich den transzentalphilosophischen Berührungspunkten zwischen der Erkenntnis durch den Glauben und derjenigen durch die Kunst nachzugehen, trotzdem soll auf die Problematik *hörendes Herz* aus der Perspektive meiner Untersuchung kurz eingegangen werden. Hans Waldenfels betont in seinem Aufsatz²⁴¹, dass der Glaube gegenüber der auf dem diskursiven Weg der transitiven Weltdeutung durch die Ratio und Rechnung erzielten Erkenntnis, gewöhnlich als die „unvollkommene Erkenntnisform [erscheint], die sich nach und nach durch die persönlich gewonnene Einsicht vervollkommen soll“²⁴². Bei Waldenfels’ Beschreibung soll der Akzent auf die vermeintliche Unvollkommenheit dieser Erkenntnisform gelegt werden, die aus jener unabschließbaren Offenheit resultiert, die den Menschen, indem ihm keine äußere Beobachterposition gewährt wird, dazu herausfordert, sich zum zu erkennenden Ding in Bezug zu setzen, das *Gegenüber-Sein* durch das *In-Sein* zu überwinden. Da der Mensch sich

²⁴⁰ Röm 10,17; vgl. 1 Thess 2,13; Gal 3,2; Hebr 4,2; Joh 5,24; 12,38.

²⁴¹ Vgl. Hans Waldenfels: *Der Glaube kommt vom Hören*, in: Ansgar Kreutzer (Hrsg.): *Theologisch-praktische Quartalschrift* Nr.159, Linz, 2011, S. 363-369.

²⁴² Waldenfels 2011, S. 366.

immer der Welt gegenüber definiert, befindet er sich fast schicksalhaft in der Relation des Differenzierens, als dessen Konsequenz er die Welt nicht erfahren kann, weil er sie unentwegt instrumentalisiert und dadurch notwendigerweise vergegenständlicht.²⁴³ Die *Achte Elegie* formuliert es folgendermaßen:

Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber. (VIII.DE/33-34)

Die Voraussetzung der Welt doch erfahren zu können, bedeutet das Weltverhältnis so zu verwandeln, dass die Position des Deuters zu Gunsten des Hörers aufgegeben wird, was in einem transzendentalen Sinn mit der Überwindung jener Denkschemata zusammenfällt, welche den Dingen immer wieder Theorien aufbürden, statt das Wesen der Dinge von sich selbst zeigen zu lassen und dadurch diese sichtbar und erlebbar zu machen. Die Rilkesche Idee des hörenden In-Bezug-Setzens zu den Dingen kann mit Hilfe der Prosaskizze *Erlebnis I* und *II*²⁴⁴ transparenter gemacht werden. Um den verwandelten Bezug zur Welt in seiner auf der Reziprozität der beiden Pole basierenden Beschaffenheit zu erfassen und die hörende Einstellung des Menschen nachvollziehbar zu machen, zitiere ich die charakteristischsten Sätze aus dem kurzen Text, in dem das Subjekt im Garten eines Schlosses spaziert und sich während seines Spaziergangs in die Gabelung eines Baumes lehnt, wobei er durch ein, für ihn bisher unbekanntes, Gefühl des Einglassenseins in die Natur überwältigt wird. Er wird in diesem Augenblick plötzlich im Sinne der Verse 54-55 der *Ersten Elegie* ein *Hörender*.

[...]es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche *Schwingungen* in ihn übergingen; [...] Dazu kam, daß er in den ersten Augenblicken den Sinn nicht recht feststellen konnte, durch den er eine derartig feine und ausgebreitete *Mitteilung empfing*; auch war der Zustand, den sie in ihm herausbildete, so vollkommen und anhaltend, anders als alles andere[...]. [...]er sei auf die andere Seite der Natur geraten. [...]Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben, es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort, im Offenen, verdünnte; er sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück, und ihrem, für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht.²⁴⁵ (Hervorhebungen von ML)

²⁴³ Vgl. Lajos Mitnyán: *Über den ontologischen Status des dichterischen Wortes. Übergänge zwischen Philosophie und Dichtung bei Rainer Maria Rilke und Martin Heidegger*: (hrsg. v. Pro Philosophia Füzetek, Veszprém, 2006, S. 69-108.

²⁴⁴ Rilke hat die Prosaskizzen im Januar/Februar 1913 in Spanien in sein Taschenbuch eingetragen, von denen die erste im Insel-Almanach 1918 veröffentlicht wurde. Vgl. Schnack 1990, S. 422. Rainer Maria Rilke: *Erlebnis (I)-(II)*, in: Rilke 1987, SW, Bd. 6. 1036-1042.

²⁴⁵ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1037-1039.

Diese fast ein mystisches Erlebnis heraufbeschwörende Beschreibung beleuchtet nicht nur das Problem des Hörens durch das Herz, sondern ergänzt auch das Problem des Verwandlungskonzepts mit gewichtigen Aspekten. Erstens soll dem quasi-transzendenten Charakter des Erlebnisses Aufmerksamkeit geschenkt werden, denn ähnlich dem soeben analysierten Hören-Können verläuft das *Erlebnis* im Schlosspark in Form von unmerklichen Schwingungen, die wieder jenes Akustische und deshalb Nicht-Materielle des Vorgangs evozieren, dessen Registrierung – und *Verstehen* – vom Erkennsubjekt eine besondere Offenheit und Empfänglichkeit erfordert. Zweitens soll betont werden, dass die vom Baum ausgegangen Schwingungen „Mitteilung“-en genannt werden, die sozusagen auf einen Hörer angewiesen sind, um empfangen zu werden, was an sich als eine metonymische Vorwegnahme des Auftrags an das Subjekt interpretiert werden kann. Indem das Subjekt die vom Baum ausgegangenen „fast unmerkliche[n] Schwingungen“ empfängt, gerät es in Bezug zur Natur, wodurch die bisher abwesende Disposition des Weltverständnisses zustande kommen kann. Aus den *Elegien* wissen wir, dass das Empfangen der Schwingungen nur den ersten Schritt der Auftragsbewältigung bildet, in einem nächsten Schritt müssen sie auch zur Sprache gebracht werden. Drittens ist es von entscheidender Bedeutung im Kontext der vorliegenden Arbeit, dass das vom Subjekt erlebte neue Weltverhältnis in dieser Skizze als die *andere Seite der Natur* beschrieben wird, was einen an das über das ou-topische Herz Gesagte erinnern sollte, demzufolge die Bühne des Herzens den Ort darstellt, wo der *Bezug zu der anderen Seite* gewährleistet werden kann, wobei diese „andere Seite“ nicht ontologisch, sondern betont transzental zu verstehen war. Das Wesen des Herzens besteht demnach in der Funktion, die Verbindung zwischen Geist und Materie, zwischen Bewusstsein und Außenwelt immer wieder von neuem herzustellen. Viertens sei darauf hingewiesen, dass in *Erlebnis* neben dem Akustischen auch das Visuelle eine tragende Rolle spielt, indem es vom Sehen des Subjekts heißt: „es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort im Offenen verdünnte“²⁴⁶. Der nicht mehr vorwärts gerichtete Blick entfernt sich von allen *Gegenständen* und nähert sich zu gleicher Zeit den *Dingen*, worin jene Distinktion zum Ausdruck kommt, die in den Differenzen der beiden gegensätzlichen Weltverhältnistypen begründet ist. Im Prozess des Erlebens wird ein solcher Bezug zur Welt vermittelt, der infolge seines intransitiven – *hörenden* – Wesens das Subjekt dazu bewegt, den Dingen nicht

²⁴⁶ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 1039.

mehr die erlernten Denkschemata aufbürden zu wollen, sondern sich vom Baum und von den ihn umgebenden Dingen ansprechen und leiten zu lassen. Das Motiv des Ansprechen-Lassens zeigt ähnliche Züge wie das des *neuen Sehens*, die schon im Programm des *sachlichen Sehens*²⁴⁷ und Sagens aus der Zeit der *Neuen Gedichte* zum Teil am Werk waren und in die *Elegien* als die Verwandlung der Gegenstände *in Dinge* Eingang gefunden haben.

Jetzt kehre ich zur Analyse der vierten Strophe der *Neunten Elegie* zurück.

Zwischen den Hämtern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt (IX.DE/48-51)

Wie dargelegt wurde, lässt sich der Auftrag des Menschen als Prozess des In-Bezug-Setzens zu den Dingen auslegen, durch dessen Bewältigung die nicht in die Weltdeutungsschemata passenden und deshalb unbemerkt Dimensionen des Daseins zur Geltung gebracht werden können. Das Herz wurde als ou-topisches Terrain der Realisierung des Prozesses eingeführt, wo die transzentalpoetische Einheit von Engel und Puppe (Seele und Körper) geleistet werden kann. Die in der *Vierten Elegie* eingeführte Herzensbühne demonstriert die eigentliche Natur des vom Menschen zu erfüllenden Auftrags, indem im Bild des mit der Puppe *gemeinsam* auf der Bühne erscheinenden Engels die Möglichkeit der Verbindungsstiftung zwischen den als extreme Gegensätze erlebten Seiten der Subjekt-Welt-Struktur wahrnehmbar gemacht wird. Im Vergleich der Verse 48-49 wird das innere Organ zur menschlichen Zunge in Parallelle gestellt, wobei als das Tertium comparationis der beiden verglichenen Entitäten das Zwischensein aufgezeigt wird. „Zwischen den Hämtern besteht / unser Herz, wie die Zunge / zwischen den Zähnen, die doch, / dennoch, die preisende bleibt.“ (IX.DE/48-51). Das Bild lässt das Wesen des Herzens zunächst phänomenologisch in seiner prozessualen Beschaffenheit begreifen, indem mit dem substantivierten Verb *hämmern* der Rhythmus des durch das Herz angetriebenen Blutkreislaufes wahrnehmbar wird. Andererseits wird die transzentalpoetische Funktion des Bildes dann ersichtlich, wenn man sich neben der phänomenalen Bedeutung auch den imaginativ ou-topischen Charakter des Ausdruckes „Zwischen den Hämtern“ vergegenwärtigt. Wie schon in Bezug auf die Auftaktverse der vierten Strophe – „*Hier ist der Säglichen Zeit*“ – thematisiert wurde, der Augenblick der Verwandlung vereinigt in sich

²⁴⁷ Vgl. zum Problem des neuen – sachlichen – Sehens hier das Kapitel 2.4.

gleichermaßen temporale und spatiale Aspekte. Er verleiht dem Prozess des In-Bezug-Setzens jenen *hic et' nunc*-Charakter, der in der präsentischen Beschaffenheit der durch den Verwandlungsprozess bewirkten ästhetischen Erkenntnis zum Ausdruck kommt. Wie das Wesen des biologischen Organs an den Prozess des Hämmerns, so ist auch die Verwandlung der Dinge auf das prozessual verlaufende In-Bezug-Setzen des Subjekts zu den Dingen gebunden. Bevor aber dieser Prozess in den beiden letzten Strophen endlich beim Namen genannt und gefeiert würde, kommt es in der zweiten Hälfte des Vergleichs im Bild der *Zunge zwischen den Zähnen* zur Explizitmachung des bislang nur implizit thematisierten Zwischen-Charakters der menschlichen Sprache. In der Zungen-Metapher artikuliert sich die Fähigkeit des Menschen, das gespaltene Verhältnis zwischen Subjektbewusstsein und den Objekten der Welt zu überwinden und in einer neuen Einheit aufzuheben, und es zu verwandeln. Wie dem Wanderer-Vergleich entnommen werden konnte, basiert die Verwandlung auf dem *reinen Wort*, das metonymisch für das Sprechen und Sagen steht, wobei durch die Reinheit eine epistemische Vorurteilslosigkeit evoziert wird, die die Plattform für die Überwindung des gespaltenen Weltverhältnisses bildet. Geht man von der phänomenalen Seite des Bildes aus, muss sich die Zunge zwischen den Zähnen behaupten, weil sie nur als Teil eines anatomischen Ganzen seine Funktion erfüllen kann. Die Zunge als die Metapher des reinen Wortes – der Sprache – besteht *in der Funktion*, zwischen dem Bewusstsein des Subjekts und den Objekten der Welt zu vermitteln.

Bereits im letzten Vers der vierten Strophe beginnt die Überleitung zur Konklusion des Zyklus, indem die zwischen Geist und Materie vermittelnde *Zunge*, mit einer präsentischen Partizipialform, *preisend* genannt wird (V.51). Wie zu Beginn des Zyklus der Engel als der Bezugspunkt der Geschehnisse auftaucht, erscheint er auch beim Preisen wieder. Seine poetische Bezugsfunktion wird zwar beibehalten, aber die Aufmerksamkeit wird von ihm endgültig auf den Menschen, auf dessen Funktion als sprachbegabtes Wesen²⁴⁸ gelenkt.

²⁴⁸ Vgl. dazu Martin Heidegger: *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, GA, II. Abteilung: Vorlesungen, Frühe Freiburger Vorlesungen, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1988. S. 21 und Heidegger 2007, S. 11.

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. (IX.DE/52-57)

Der Engel, der wie ein Spiegel mit sich selbst identisch ist, vertritt die dem Menschen epistemisch, ontologisch gleichermaßen verwehrte Ganzheit und spiegelt in dieser poetischen Funktion jene durch das Bewusstsein verursachte epistemische Gespaltenheit wider, die den Menschen in seine Beobachterposition drängt, die von den *Elegien* bekämpft wird. Die in den *Elegien* entfaltete Erkenntnis besteht in der Möglichkeit, eine verwandelte ästhetisch-poetische Sicht auf die Welt zu richten und die Dinge der Welt in einem Bezugsganzen zu verorten, wobei dieses Ganze, im Unterschied zur Ganzheit des Engels, ein dynamisches und transzendentales Ganzes darstellt, dessen Bedeutung sich im Prozess des In-Bezug-Setztens äußert. Wie die *Siebente Elegie* schon gezeigt hat, fallen die Grenzen des Wirkungsbereichs bei diesem Prozess im Sinn des Wittgenstein-Satzes²⁴⁹ mit den Grenzen der Sprache zusammen. „Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche“, heißt es in Vers 52, wobei sich die Welt als das Geflecht von Bezügen des Lebenswirklichkeit verstehen lässt, die sich von Generation zu Generation ändernd die unseren (V.57) sind. Das reine Wort stellt neue Bezüge her, indem es die Dinge auf eine diffirmierende Weise miteinander in Verbindung bringt, wodurch dann neue Sinn-Konstellationen²⁵⁰ entstehen können, deren Existenz an den Prozess des Sagens gebunden ist. In den durch das Sagen entworfenen Konstellationen treffen Dinge und Umstände zusammen, die *nur so* mit Sinn gefüllt und sichtbar gemacht werden können. Die Verse 59-61 thematisieren diese genuin poetische – gestaltende – Kraft des reinen Wortes:

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits
selig der Geige entgeht. - Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.

²⁴⁹ „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus*, WA, Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 67.

²⁵⁰ In der Analyse des Pseudo-Mythos der *Zehnten Elegie* wird der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Konstellation – Stellung der Gestirne zueinander – Rechnung getragen, indem die Sternbilder als autoreflexive Metaphern des dichterischen Sagens, im Sinne des Entwerfens von Konstellationen, ausgelegt werden.

Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln
in - o unendlich - in uns! Wer wir am Ende auch seien. (IX.DE/59-66)

Besondere Aufmerksamkeit soll dem in Vers 60 eingeführten Bild des personifizierten Leides geschenkt werden, denn es wird als die zentrale handelnde Figur im Mythos der *Zehnten Elegie* auftreten. In der *Neuenten Elegie* wird es sozusagen als Ding behandelt, dessen Sinn, durch das In-Bezug-Setzen zu ihm, in seiner sprachlichen Erfassung nachvollziehbar wird. Das Leid wird aus seiner früheren, als seelische Schmerzen gedeuteten Position poetisch herausgenommen und in ein reziprokes Verhältnis zum Seinsganzen gestellt. Ähnlich dem Wanderer-Vergleich, in dem der Enzian als das *reine* Wort aufgezeigt wird, erscheint auch in Bezug auf das *Leid* das gleiche Adjektiv. Hier wird selbst der Prozess der Verwandlung des Leides *rein* genannt, wobei die Reinheit des Sagens im Prozess der Verwandlung ein von den tradierten Weltdeutungsschemata befreites Weltverhältnis heraufbeschwört, durch welches sich die – ontologisch – sinnlosen Schmerzen als Bestandteile des Seinsganzen mit Sinn erfüllen.

In den Versen 62-64 wird die epistemische Reziprozität des Bezugsverhältnisses²⁵¹ mit dem Engel in aller Deutlichkeit gezeigt: „Und diese, von Hingang / lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich / traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu“. Dieses Zutrauen, das die Dinge zu uns Menschen haben, basiert auf dem Verständnis dessen, dass die Rühmung und das Sagen der Dinge eine Rettung darstellt, denn die ontologische Vergänglichkeit kann durch die in der Zwischenposition der Sprache zwischen Geistigem und Materiellem begründete verwandelnde Gestaltungskraft aufgehoben werden. Als der Ort der Verwandlung ist das *unsichtbare Herz* (V.65) angegeben, das vor dem Hintergrund des Wanderer-Vergleichs eindeutig als die Metapher der Sprache angesehen werden soll, die infolge ihres doppelten ontologischen Status den Menschen zum gleichrangigen Partner des Engels machen könnte. Der letzte kurze Satz, „Wer wir am Ende auch seien.“ lässt sich als Reflektierung jener notwendigen Unsicherheit deuten, die aus der doppelten Zugehörigkeit des Menschen zur Sphäre des Geistes und zu gleicher Zeit zur Materie ergibt und keine eindeutige Zuordnung zulässt, die letzten Endes auch für unwichtig gehalten wird.

²⁵¹ In diesem Zusammenhang sei nochmals auf Rilkes Brief über das Verschwinden der *echten* Dinge hingewiesen, wo die Reziprozität des Subjekt-Objekt-Verhältnisses im Bild der „uns mitwissenden Dinge“ reflektiert wird: Vgl. hier: S. 110-111.

Stellt man die schon oftmals zitierten und zunächst negativ beantworteten Fragen aus der *Ersten Elegie* „Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ (I.DE/9-10) und ihr Pendant „Das alles war Auftrag. / Aber bewältigtest du's?“ (I.DE/30-31) in Parallele zu den abschließenden Strophen der *Neuten Elegie*, zeichnet sich dabei jener Erkenntnisweg ab, der in der *Neuenten Elegie* nicht einfach zum Verständnis des menschlichen Auftrags führt, sondern zu einer an die heiligen Botschaften erinnernde Wendung, in welcher sich das lyrische Subjekt in fröhlicher Stimmung zum Auftrag und dadurch zum Menschsein bekennt.

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag
Erde, du liebe, ich will. (IX.DE/70-71)

Indem das lyrische Subjekt den Auftrag der Verwandlung mit voller Hingabe annimmt und seinen Entschluss in feierlicher Stimme verkündet, verabschiedet es sich vollkommen vom Engel, sowohl in poetischer, wie auch in thematischer Hinsicht. Der Engel als der absolute Bezugspunkt der *Elegien* erfüllte seine poetisch-ästhetische Exemplumfunktion, die Gespaltenheit des Menschen wahrnehmbar zu machen. Nachdem die epistemische Gespaltenheit durch den apophantischen Logos der Sprache²⁵² aufgehoben wird, braucht das lyrische Subjekt keine Gegenfigur mehr, das Wesen der Ganzheitlichkeit ex negativo verstehen zu können. In thematischer Hinsicht ist in der vorletzten Strophe eine implizite dichterische Dekonstruktion der schematischen Engel-Vorstellungen zu vermerken, indem die tradierte Verkünderrolle des Engels vom lyrischen Subjekt gleichsam übernommen wird, wenn es, in die Rolle eines quasi-irdischen Engels schlüpfend, die frohe Botschaft der Erde an die Menschen überbringt. Diese Wende am Ende der *Neuenten Elegie* lässt sich auch als eine ironische Reflexion auf das anfängliche Weltverhältnis des Subjekts auslegen, das von den differenzierenden Gegenüberstellungen beherrscht, das Subjekt zur Verzweiflung über die condition humaine bringt und es in dieser hoffnungslosen Situation sich an den Engel wenden ließ. Als der äußerste Fall des auf den Differenzierungen aufgebauten Weltverhältnisses erweist sich die Gegenüberstellung von Leben und Tod, die in den Versen

²⁵² Der apophantische Charakter der Sprache, der in den *Elegien* durch das „reine Wort“ exemplarisch vertreten wird, bestehe nach Ralph Capurro darin, verdeckte Seinsbezüge aufzudecken, und diese sichtbar werden zu lassen. Vgl. Rafael Capurro: *Beiträge zu einer digitalen Ontologie* (Kap.: *Digitale Information und Daseinsanalytik*) <http://www.capurro.de/digont.htm>, Zeit des Herunterladens: 31. 08. 2016; Vgl. dazu noch Martin Heideggers Ausführungen zum Problem des *Sehenlassens* in *Sein und Zeit*: Heidegger 2006, S. 32-33

74-76 auch überwunden wird, indem der Tod als ein *Einfall der Erde* genannt wird und dadurch eine unmittelbar transzendentale Funktion erhält.

Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall
ist der vertrauliche Tod. (IX.DE/75-76)

Der Einfall ist ein blitzartiger Gedanke, der bei der Lösung einer Aufgabe den plötzlichen Moment der Erkenntnis ankündigt und als solcher eine Grenze im Erkenntnisprozess markiert.²⁵³ Die Funktion des Einfalls ist hier jedoch von jenen ontologischen Momenten wohl kaum zu trennen, die das thematische Gehalt des Einfalls ausmachen: vom Verhältnis zwischen Tod und Leben. Die Thematisierung des Todes als *des Einfalls der Erde* entspricht der transzentalpoetischen Aufhebung des Differenzierungsproblems, als deren epistemische Basis jene konträrere logische Struktur²⁵⁴ ermittelt werden kann, welche auch dem reziproken Bezugssystem des Subjekt-Welt-Verhältnisses zugrunde gelegt werden soll. Die Besonderheit der poetischen Logik der *Elegien* besteht eben darin, dass das Gegensatzpaar Tod – Leben betont nicht kontradiktiorisch ausgelegt wird, sodass die Pole des Gegensatzverhältnisses einander gegenseitig ausschließen würden, sondern konträr, damit sich die gegensätzlichen Pole in einer besonderen poetischen coincidentia oppositorum vereinigen können²⁵⁵, denn sie sind *nur* innerhalb des gleichen Bezugssystems zu interpretieren. Dieses Wissen ist das, was die Erde dem lyrischen Subjekt beigebracht hat und was jetzt das Subjekt verkünden soll. Der Halbsatz „Immer warst du im Recht“ spricht zwar die Erde an, es hat aber die Funktion eines Quasi-Selbstgesprächs, in dem das lyrische Subjekt mit seinem bisherigen Weltverhältnis endgültig abrechnet. Die *Neunte Elegie* endet mit einem weiteren konträren Gegensatz, in welchem die Kindheit (Vergangenheit) und die Zukunft nebeneinander gestellt werden, wobei ihre Koinzidenz auf dem imaginären Ort der Bühne des Herzens lokalisiert wird.

²⁵³ Auf die existentialen Momente der Erkenntnis als Grenze und Grenzerlebnis sei auch an dieser Stelle nochmals mit Hilfe Karl Jaspers *Einführung in die Philosophie* hingewiesen, wobei jetzt die existentialie Bedeutung der Erkenntnis in Bezug auf die personifizierte Erde erscheint. Das Wesen des Einfalls besteht in der Setzung des Todes als transzentalaler Bezugspunkt zum Leben. Die durch diesen Einfall vermittelte Erkenntnis bildet eine Grenze, weil durch sie die diskursiv unerfassbare Einheitlichkeit des Seins erfassbar wird, indem ein neues Seinsverhältnis in die Wege geleitet werden kann. Vgl. hier: Anm. 190.

²⁵⁴ Kuno Lorenz: Wortartikel *Gegensatz*, in: Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, Bd. 3, 2008.

²⁵⁵ Kurt Flasch: *Nicolaus Cusanus*, München: Verlag C. H. Beck, 2007, S. 96-107. „Ein Koinzidenztheorie im starken Sinne des Wortes, wie Cusanus sie seit *De docta ignorantia* entwickelt hat, ging über diese Lehre hinaus, indem sie im Widerspruch zur gesamten philosophischen Tradition die Koinzidenz widersprechender Sätze desselben Gegenstandes zuließ.“

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen. (IX.DE/77-79)

Wie schon an mehreren Stellen thematisch war, steht das Herz für jenen Ou-Topos, wo die Verwandlung vor sich gehen, und die für das transitive Denken unvorstellbare Einheit der Bezüge geleistet werden kann. Wie durch den Wanderer-Vergleich geklärt wurde, ist diese koinzidentale Einheit der Bezüge für den Menschen nur im reinen Wort: im Prozess des Sagens realisierbar, nur im *Herzen der Sprache* entspringt die Einheit.

Die *Zehnte Duineser Elegie* fungiert als die Ausführung des in der *Neunten Elegie* endgültig verstandenen und angenommenen Auftrags; sie bildet selbst eine Art Herzens-Bühne, auf der die Bezüge sprachlich-dichterisch hergestellt und aufgezeigt werden.

6. Die zehnte Duineser Elegie: das Exemplum der Ausführung des Verwandlungs-Konzepts

Die *Zehnte Duineser Elegie* ist sowohl in thematischer, wie in poetisch-ästhetischer Hinsicht als der Abschluss eines weiten Denkweges anzusehen, den das lyrische Subjekt und mit ihm auch der Rezipient zurücklegen mussten, um zu jenem Ou-Topos gelangen zu können, wo die in der *Ersten Elegie* gestellte Frage nach der Bewältigung eines Auftrags im Programm des dichterischen Sagens, ihre Beantwortung findet.

Nachdem der imaginative *Ort* der Bewältigung des Auftrags in der Sprachlichkeit lokalisiert und deren *Ausführung* im nicht-differenzierenden Sagen: im Preisen der Dinge aufgezeigt worden ist, fasste die *Neunte Elegie* die gewonnene Erkenntnis programmatich zusammen: „Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?“ (IX.DE/70). Von der *Zehnten Elegie* wird dann die praktische Umsetzung des von den neun vorangegangenen *Elegien* vorbereiteten Auftrags exemplarisch vorgeführt. Der potenzierte autoreflexive Charakter der *Zehnten Elegie* ist von der in der *Neunten Elegie* erkannten und angenommenen Aufgabe des Zeigens und Sagens nicht zu trennen, denn die *Elegien* müssen als ausgezeichnete Vertreter des zeigenden Sagens selbst aufgezeigt werden. Entsprechend ihrer Mythos-Struktur bildet die *Zehnte Elegie* jenes Stück des Zyklus, welches als das einzige über eine zusammenhängende Narrativik verfügend eine imaginäre Welt entwirft, als deren Präfiguration die Berglandschaft der *Neunten Elegie* angesehen werden kann, in der der Wanderer den Bewohnern im Tal das reine Wort *Enzian* mitbringt. Das im Wanderer-Vergleich entworfene Exemplum der Herstellung der neuen Weltbezüge findet seine Realisierung im Klage-Mythos der *Zehnten Elegie*, in dessen thematischem Zentrum eine Art rekonfigurierte Wiederaufnahme des Mythologems der Wanderung in das Jenseits an der Seite des Götterboten Hermes Psychopompos²⁵⁶ steht. als dessen Pendants der altägyptische Gott Anubis oder die Walküren in der germanischen Mythologie anzusehen sind. Die Bindung an den Mythos-Kreis ist lose und bedient sich tatsächlich ausschließlich des Psychopompos-Mythologems ohne konkrete Anspielungen auf dessen weitere Momente. August Stahl behauptete jedoch schon in Bezug auf das Gedicht *Orpheus. Eurydike*.

²⁵⁶ Vgl. das Kapitel *Das Mysterium der Herma* in: Karl Kerényi: *Hermes, der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*. [Vorträge, gehalten auf der Eranos-Tagung in Ascona am 4. u. 5. Aug. 1942], Zürich: Rhein-Verlag, 1944. Vor allem der zu den Epitheta des Gottes zählt. Die Namen Psychagogos (ψυχαγωγός) Psychopompos (ψυχοπομπός) und Nekropompos (νεκροπομπός) „Seelen-“ oder „Totenführer“ beziehen sich auf seine Funktion als Todesboten.

Hermes., dass trotz der auffällig freien Behandlung des Themas²⁵⁷ die Kenntnis des Mythos bei Rilke auch dann vorausgesetzt werden muss, wenn für den Dichter die Vorlagen aus dem Bereich der bildenden Kunst höchstwahrscheinlich viel prägender gewesen sein mussten, als seine denkbare Bekanntschaft mit dem konkreten literarischen Stoff. Wenn auch eine Begegnung mit dem Orpheus-Relief im Museo Nazionale durch einen Brief an Clara Rilke²⁵⁸ tatsächlich belegt werden kann²⁵⁹, sollte seine Inspiriertheit durch dieses Kunstwerk nicht überbewertet werden. Die in der *Zehnten Elegie* verwendeten Motive aus den Mythen um die Figur des Hermes beschränken sich auf die Darstellung des Prozesses der Wanderung in der Unterwelt, ohne jegliche Bezugnahme an weitere Epitheta des Mythos-Kreises, wobei der Akzent durchgängig auf der Geste des Zeigens und des Bezeichnens liegt. Im Zentrum des Klage-Mythos steht ein junger Toter, der von zwei als Quasi-Hermes agierenden personifizierten Klagen aus der übertönenden Leid-Stadt zunächst in die Berge des Ur-Leids und letztlich ins stille Tal der Leiden geleitet wird, wo er, der inneren Logik der *Elegien* entsprechend, auf die Quelle der Freude findet.

Der narrative Kern der *Zehnten Elegie* lässt sich vom kontemplativen Gedankengang der ersten und dem der letzten beiden Strophen trennen, indem sich diese einerseits des vom lyrischen Subjekt bislang zurückgelegten Weges besinnen (erste Strophe), andererseits die Folgen und Konsequenzen des Weges in zwei kurzen allegorischen Strophen resümieren. Der Eruierung des Klage-Mythos soll eine Untersuchung der ersten Strophe vorangehen, um Rilkes Entscheidung für die Wahl der zentralen Figuren des Mythos plausibilisieren zu können. Als quasi-handelnde Personen lässt der Dichter den jungen Toten und zwei Klagen auftreten, von denen man, außer ihrem Alter, nichts Näheres erfahren kann. Die erste Strophe besinnt sich des vom lyrischen Subjekt bislang zurückgelegten Weges, der zur Erkenntnis geführt hat, dass die gesuchte Ordnung nicht als etwas durch die menschliche

²⁵⁷ Das Gedicht klammert die wichtigsten Komponenten des Mythos vollkommen aus. Weder erfährt man vom Schicksal Eurydikes etwas, noch bleibt eines der kulturgeschichtlich am meisten kodierten Motive: das Versprechen des Orpheus, sich nicht umzuwenden, unerwähnt. Das Gedicht thematisiert nur den Weg der Figuren aus der Aunterwelt. Vgl. Stahl 1975, S. 196.

²⁵⁸ Vgl. Rainer Maria Rilke: *Briefe aus den Jahren 1906-1907*, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig : Insel-Verlag, 1930.

²⁵⁹ Der russisch-amerikanische Dichter und Essayist Joseph Brodsky bringt in seiner Rilke-Studie *Neunzig Jahre Später* die in der Forschung nach wie vor strittige Frage nach der Vorlage für das Gedicht auf den Punkt, indem er das Basisrelief im Museo Nazionale in Neapel zwar als Inspirationsquelle für das Gedicht ansieht, aber dessen Ausschließlichkeit beim dichterischen Prozess auch bestreitet. „Aber wenn wir auch jede Menge Nachweise hätten, wären sie unbrauchbar. Denn eine bestimmte Verbindung oder ihre Auflösung ist nur von Interesse, soweit sie die Metapher vermeidet. Ist einmal die Metapher eingeführt, stiehlt sie die Schau. Vgl. Joseph Brodsky: *Neunzig Jahre Später*, in: ders.: *Von Schmerz und Vernunft. Über Hardy, Rilke, Frost und andere*, übersetzt von Sylvia List, Frankfurt a.M.: Fischer, 1999, S. 119-120.

Ratio postum in die Welt Gesetztes erfasst werden, sondern als eine immerwährende Präsenz wahrgenommen werden sollte, die aber wegen der akuten Abwesenheit des notwendigen Bezugs zur Welt tendenziell übersehen wird. Diese Abwesenheit wurde in der *Ersten Elegie* als die Unfähigkeit zum Brauchen-Können der Dinge (I.DE/9-10) umschrieben. Das in der *Neunten Elegie* von den Versen 75-76 vermittelte Eingeständnis „Immer warst du [die Erde] im Recht, und dein heiliger Einfall, / ist der vertrauliche Tod.“ lässt sich als die Bestätigung jener Einsicht lesen, die in der *Ersten Elegie* bereits ex negativo vorbereitet war; darin hieß es vom Menschen: „[...]leise soll ich des Unrechts / Anschein abtun, der ihrer Geister / reine Bewegung manchmal ein wenig behindert.“ (I.DE/66-68). Das Eingeständnis des lyrischen Subjekts besteht demnach in der Zugabe der Falschheit seines einseitigen Verhältnisses zur Welt, infolge dessen die Reziprozität der Weltbezüge zu kurz kommen musste und der Mensch, statt sich als inhärente Komponente der Welt zu akzeptieren, eine äußere Deuterposition einnahm, und die Welt dabei „ein wenig behindert“ hat, ihre inneren, durch den deutenden Menschen unkontrollierbaren Gesetzte zur Geltung bringen zu können. Die *Zehnte Elegie* spricht schon aus der Erfahrung dieses Irrtums, indem in der invokationsartigen ersten Strophe die Momente der erlangten Einsicht nacheinander in Betracht gezogen werden.

Die Bezugsfunktion des Engels bleibt auch hier zwar beibehalten, aber im Besitz des erlangten Wissens erfüllt seine generische Unerkennbarkeit kein zu überwindendes Hindernis mehr, sondern versinnbildlicht das Faktum der Begrenztheit des Menschlichen, für dessen bejahende poetische Akzeptanz die ganze *Zehnte Elegie* stehen soll. In der Frage aus der Anfangselegie „Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden?“ (I.DE/49-50) wird durch die Wortverbindung „die ältesten Schmerzen“ das Faktum der Endlichkeit angesprochen, die auf ontologischer und epistemischer Ebene gleichermaßen zu interpretieren sind und zu deren Fruchtbarmachung es erst in der Abschlusselegie kommen wird. Die ältesten Schmerzen stehen für jene rational immer nur ungenügend erklärbaren Phänomene des Seins, deren Wesen geradewegs in ihrer Unerklärbarkeit liegt: mag zwar für den Tod eine biologisch und biochemisch exakte Erklärung vorliegen, vermag sie jedoch den erwachsenen Menschen über seine unausweichliche Endlichkeit nie hinwegzutäuschen. Der aus diesem Wissen resultierende Schmerz müsste „endlich [...] fruchtbarer werden“. Die *Zehnte Elegie* ist in diesem Sinne die Frucht eines Reifeprozesses, an dessen Ende die

Erkenntnis steht, das begrenzte Menschliche als eine Möglichkeit aufzufassen und durch das *reine Wort* erfassbar zu machen.

Die erste Strophe der *Zehnten Elegie* muss demnach als eine emphatische Reflexion auf das Erreichte gelesen werden, indem in den fünf, je mit *dass* eingeleiteten hypotaktischen Nebensätzen das lyrische Subjekt sein Erstaunen darüber zum Ausdruck bringt, dass es ihm allen Erwartungen zum Trotz gelungen ist, zu einem Weltverständnis zu gelangen, das sogar seitens des Engels Zustimmung hervorzurufen vermag. Ich stimme Steiners Lektüre darin zu²⁶⁰, dass die strophengleiche Hypotaxe *nicht* als eine konditionale Verbindung verstanden werden sollte, sondern als die Fortsetzung eines fehlenden Hauptsatzes, der die Emphase der Hypotaxe syntaktisch begründen kann. Dieser Hauptsatz könnte etwa lauten: *Wer hätte gedacht, dass...* Was man nicht hätte denken können, ist a) dass sich die klagende Grundsituation der Anfangselegien in Jubel verwandeln wird (V.1-2), b) dass das Subjekt die Kraft aufbringen können wird, seine bisherige Einstellung zur Welt zu verändern (V.3-5), c) dass infolge dieser Veränderung das bisher abgeschlossene Gegenübersein des Subjekts sich in ein unabsließbar strömendes In-Sein verwandeln wird (V.6-7). Das *Antlitz* lässt sich dabei kontrapunktisch zum *Gesicht* auffassen, welches in den *Elegien* immer wieder für die transitive Einseitigkeit der menschlichen Wahrnehmung steht, und durch die Vergänglichkeit (II.DE/23-25; 46-48) determiniert am prägnantesten in dem schon analysierten Herzensbühnen-Vergleich als das Gegenteil des Puppen-Gesichts erscheint. „Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht aus Aussehn.“(IV.DE/27-29) Das Gesicht ohne Aussehen der Puppen kennt keine Gerichtetheit – es sieht nichts und niemanden an –, es ist wie ein Spiegel, der das von ihm entströmte Bild in sich zurücknimmt, wodurch es sich von der Welt nicht absetzt, sondern sich mit ihr in transzendentaler Einheit befindet. Dem lyrischen Subjekt wird nun im Bild des *strömenden Antlitzes* ein solches *Gesicht ohne Aussehen* zugesprochen, das metaphorisch jene Einsicht in den Sinn der Weltbezüge versinnbildlicht, die infolge des auf den Differenzierungen aufgebauten Weltverhältnisses bisher unnachvollziehbar bleiben musste. Das *strömende Antlitz* ist als die Vorstellung des alles in sich aufnehmenden und in sich bergenden reziproken Weltbezugs eine emphatische Negierung der differenzierenden Weltdeutung. Dieser neue, strömende Bezug zur Welt macht das lyrische Subjekt *glänzend*, wobei das an die Lichtmetaphorik des zweiten Apollo-Sonetts erinnernde präsentische Partizip sowohl das

²⁶⁰ Steiner 1962, S. 242-244.

Licht und das damit konnotierte Wissen, als auch die Reflexion auf die Großartigkeit des erlangten neuen Weltverständnisses evozieren kann. Das *glänzende Antlitz* steht am Ende jenes Entwicklungswegs, an dessen Anfang der Auftrag des Brauchen-Könnens stand, der die Aufgabe des Sehen-Lernens aus der Malte-Periode übernahm, die ihrerseits der Aufgabe des sachlichen Sehens folgte. Wie es am Anfang der Zyklus äußerst unwahrscheinlich war, einmal zu diesem neuen Sehen- und Brauchen-Können gelangen zu können, war anfangs auch die Möglichkeit ebenso wenig vorstellbar, die menschlichen Leiden und Schmerzen akzeptieren und sogar bejahren zu können. Wer hätte es gedacht, dass einmal d) „das unscheinbare Weinen / blühe“. (V.6-7). Das Blühen des Weinens ist ein Beispiel für das neue Weltverständnis, das, statt die bekannte Welt-Vorstellung affirmieren zu wollen, neue, bislang ungesehene Seiten der Dinge herausfordernd aufzeigt, um diese sichtbar zu machen. Nur in diesem neuen Bezug zur Welt wird es möglich, dass das Weinen blühen kann. Die Prädikation durch das Verb *blühen*, im Sinne einer vollständigen Entfaltung von Dingen, weist auf ein Verhältnis zur Welt hin, für dessen Beschreibung sich der Begriff der Gelassenheit anbietet. Das Leben besteht aus Ereignissen, die sich nicht auf Anhieb transparent erklären klassen, sondern, wie es Heidegger formuliert, ihr Wesen in einem gleichzeitigen Sich-Zeigen und Sich-Entziehen²⁶¹ äußern, und in diesem Sinne wie Geheimnisse²⁶² erscheinen, die keinen Raum für diskursiv-rationale Erklärungen zulassen. Die durch die *Duineser Elegien* vermittelte Erkenntnis besteht diesbezüglich darin, dass man den Geheimnis der menschlichen Existenz nur durch ein verändertes Weltverhältnis näher

²⁶¹ Heidegger meint, der Mensch solle eine Haltung annehmen, sich dem verborgenen Sinn offen zu halten. „Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis geben uns den Ausblick auf eine Bodenständigkeit“. Diese Bodenständigkeit gewährt dem Menschen das Gefühl und die Sicherheit, in seiner eigenen Welt zu Hause zu sein und die Dinge der Welt brauchen zu können. Die Frage ist aber, wie die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis erreicht werden sollen, wenn das Verhältnis zu den Dingen einseitig und translativ determiniert ist. Heideggers Antwort verbleibt – wie so oft – auch in diesem Zusammenhang nur bedingt nachvollziehbar. Trotzdem ist sie nicht zu verwerfen: die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis „gedeihen nur aus einem unablässigen herzhaften Denken“. Die oxymoronartig strukturierte Formulierung *herhaftes Denken* vermag trotz ihrer diffirmierenden Verschwommenheit über die Gelassenheit zu den Dingen eine Auskunft zu geben. Indem die dem Wortsinn nach einander widersprechenden Begriffe das Herz (Emotionen, Irrationalität) und das Denken (Kopf, Rationalität) als *Contradiccio in adjecto* verbunden werden, wird eine Form des Bezugs zu den Dingen der Welt angesprochen, die sich nicht in den Gegenüberstellungen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses erschöpft, sondern auf eine mögliche Vermitteltheit zwischen den Polen der obigen Struktur hinweist, wodurch der von Heidegger Geheimnis genannte Zug des menschlichen Verhältnisses zu allen – auch zu negativen und tragischen – Phänomenen beleuchtet werden kann. Dass man dieser Vermitteltheit zwischen Herz und Denken nur durch einen der Weltaffirmation widerlaufenden poetisch-ästhetischen Sprachgebrauch entgegenkommen kann, ist eine der wichtigsten Erkenntnisse Heideggers, was durch die herausfordernde – und oft missverstandene – Metaphorizität seiner späten Werke immer wieder zur Geltung gebracht wurde. Vgl. Heidegger 2014, S 22.

²⁶² Vgl. Heidegger 2014, S. 25.

kommen kann, wenn die von der Ratio entweder übersehnen oder für sie undurchschaubaren Bezüge durch das Sagen des reinen Wortes poetisch-ästhetisch sichtbar gemacht werden. In den dem analysierten dass-Satz folgenden drei Versen präzisiert sich dieser Punkt, indem die dem Subjekt in der *Dritten Elegie* noch Angst einjagende Nacht, im Besitz der veränderten – gelassenen – Einstellung nicht mehr beängstigend erscheint. Die mit der Nacht assoziierte Dunkelheit stellte im Zyklus jenen paradigmatischen Ort dar, an dem die Differenzierung zwischen den Gegenständen notwendigerweise aufgehoben werden musste, denn die Dinge waren schon rein optisch in einem undurchschaubaren Kontinuum verbunden, weswegen auch kein echter Bezug zu ihnen etabliert werden konnte. Nach der gewonnenen Erkenntnis, durch die sich das Subjekt selbst – wie ein strömendes Antlitz – als Teil des Weltkontinuums ansieht, verliert auch die Nacht ihren ängstigenden Charakter:

„O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein,
gehärmte. Daß ich euch kneender nicht, untröstliche Schwestern,
hinnahm, nicht in euer gelöstes
Haar mich gelöster ergab.“ (X.DE/7-9)

Die einst bedrückenden und dem Subjekt Kummer bereitenden – *gehärmten* – Nächte sind im neuen Weltbezug lieb geworden und sie werden jetzt mit voller Hingabe akzeptiert. Das durch die endlosen Nächte repräsentierte, in jede Richtung offene reziproke Weltverhältnis erhält durch das zweimal wiederholte Adjektiv *gelöst* seine weitere Bekräftigung, als sich das lyrische Subjekt, von seinen früheren Sorgen befreit, dem Offenen – *der Nacht, den untröstlichen Schwestern* – hingibt. Nur im Weltverhältnis des Offenen wird es möglich, die andere „unbeschienene Seite des Lebens“²⁶³ zu akzeptieren und zu lieben zu vermögen. Diese aus dem Hulewicz-Brief bekannte Formulierung entfaltet ihren eigentlichen Sinn, wenn diese „unbeschienene Seite“ nicht mehr ontologisch oder gar metaphysisch ausgelegt wird. Das Subjekt hat infolge der von ihm kreierten Regeln seinen eigenen Schatten auf das Leben geworfen und dadurch sein Bild trüb gemacht, wodurch dann die Dinge der Welt unbrauchbar geworden sind. Im Moment des Vollzugs des in der *Ersten Elegie* genannten Auftrags, verschwinden die Schatten der verabsolutierten Rationalitätsglaubens. Das Adjektiv *gelöst* reflektiert einerseits die Loslösung vom das Lebensganze überschattenden einseitigen Weltverhältnis, anderseits die Offenheit für die bislang teils gewollt, teils ungewollt verdeckte Seite des menschlichen Daseins. Die abschließenden sechs Verse lassen

²⁶³ Rilke 1940, S. 371.

sich als eine Art Proömium für den anstehenden Mythos lesen, indem sie die *Schmerzen* als die zentrale Kategorie des Mythos einführen:

Wir, Vergeuder der Schmerzen.
Wie wir sie absehn voraus, in die traurige Dauer,
ob sie nicht enden vielleicht. Sie aber sind ja
unser winterwähriges Laub, unser dunkles Sinngrün,
eine der Zeiten des heimlichen Jahres -, nicht nur
Zeit -, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort. (X.DE/10-15)

Während der bisherige Bezug zur Welt durch den Versuch gekennzeichnet war, die als beängstigend erfahrene Seite des Lebens zugunsten der Illusion einer durch die Ratio überwachbaren Welt zu verdrängen, eröffnet der neue Weltbezug eine verwandelte Sicht auf die unbeschienene Seite des Lebens, welche jetzt sichtbar gemacht werden soll, um endlich das Verdeckte und Übersehene: das Ganze des Seins zu erfassen. Die Schmerzen und die zu deren semantischem Feld gehörenden Phänomene – Wehmut, Tränen, Leid, Kummer, Tod – werden zu Trägern des neuen Weltbezugs, indem an ihnen die übersehene Seite des Weltbezugs und deren Verhältnis zu tradierten Weltvorstellungen exemplarisch aufgezeigt werden. Die poetisch-ästhetische Funktion der *Schmerzen* wird in Vers 15 transparenter, indem, ähnlich dem reinen Wort *Enzian*, ihre poetische Funktion als ou-topos: „Stelle; Siedelung, Lager, Boden, Wohnort“ und ou-chronos: „Zeit“ des In-Bezug-Setzens angegeben wird. Die Schmerzen fungieren demnach als Quasi-Ort und -Zeit der Etablierung des neuen Weltverhältnisses. Dieses Wo und Wann ist im präsentischen Sagen und Bezeichnen der Dinge lokalisiert, wo die verborgenen Bezüge sichtbar gemacht werden, welche im tradierten Weltverhältnis verschwiegen, zu jenem Ungleichgewicht führen, das *epistemisch* in der Dysfunktionalität des Subjekt-Objekt-Verhältnisses zum Ausdruck kommt und *ästhetisch* von den *Elegien* zunächst beklagt, dann bekämpft wird. Die Formulierung „Wir, Vergeuder der Schmerzen“ in Vers 10 lässt sich als Besinnung auf die Condition humaine auslegen, indem sie die Unfähigkeit des Menschen reflektiert, die Dinge der Welt in ihrer Ganzheitlichkeit zu erfassen und sie in diesem Sinne brauchen zu können. Solang die Schmerzen, aus einer einseitig vergegenständlichenden Perspektive betrachtet, immer wieder negiert und bekämpft werden, kann kein richtiger Bezug zu ihnen etabliert werden: sie werden vergeudet, obwohl sie zum Wesen des Menschseins gehören: „Sie aber

sind ja / unser winterwähriges Laub, unser dunkles Sinngrün, / *eine*²⁶⁴ der Zeiten des heimlichen Jahres [...]“ (V.12-13). Die Änderung des Bezugs zu den Schmerzen eröffnet eine der geschlossenen epistemischen Subjekt-Welt-Struktur entgegenlaufende offene Weltbetrachtung, in der der rational unversöhnliche Gegensatz von Schmerz und Glück in einem höheren Bezug der beiden aufgeht.

6.1 Der Klage-Mythos. Die Bezugsstiftung durch das reine Wort

Wie in Vers 15 zu lesen war, stellen die Schmerzen „Stelle; Siedlung, Lager, Boden, Wohnort“, das heißt: imaginäre Plätze dar, an denen das In-Bezug-Setzen der Pole der Subjekt-Welt-Struktur vor sich gehen kann, an denen die schwer oder kaum nachvollziehbaren Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt doch Sinn gewinnen können. Die Geste des Zeigens und Bezeichnens ist es, was im diskursiven Weltverhältnis der Subjekt-Objekt-Struktur unterminiert wird, weil sie auch unterminiert werden muss, weil der Akzent dort eben *nicht* auf den Prozess des Bezeichnens, sondern auf das Bezeichnete selbst gelegt wird²⁶⁵. Die ästhetische Zielsetzung ist den bislang unbemerkt gebliebenen Prozess des Bezeichnens so transparent zu machen, dass dadurch die das menschliche Dasein regierenden Sinngehalte und ihre scheinbare Selbstverständlichkeit, die fälschlicherweise für die endgültigen Ergebnisse der den Dingen übergeordneten Ratio gehalten werden, hinterfragt werden können. Der relative Charakter tradierte Sinngehalte menschlichen Daseins wird wahrnehmbar, indem thematisch und ästhetisch gezeigt wird, dass sie kontingente Größen sind, und ihren Sinn *erst in Bezug* auf andere Daseinsgrößen entfalten können. Im ästhetischen Weltverhältnis soll deshalb die im diskursiven Bezeichnungsprozess unhinterfragt gebliebene Kontingenz der Daseinsphänomene ästhetisch-poetisch wahrnehmbar gemacht werden.

Nachdem in der ersten Strophe der *Zehnten Elegie* die Befreiung von dem tradierten, aber letztendlich unproduktiven Weltverhältnis im Ton der erleichterten Verwunderung konstatiert wird, kommt es in den Strophen 2 bis 8 letztlich zum Prozess des

²⁶⁴ Hervorgehoben im Original.

²⁶⁵ Beim ästhetischen Weltverständnis fällt das Zusammenspiel der sinnlichen und der geistigen Seite der Zeichen besonders ins Gewicht, weshalb deren Materialität nicht nur berücksichtigt werden soll, sondern als die Voraussetzung ihres Verständnisses überhaupt angegeben werden muss. Der Akzent muss dabei auf die Materialität der ästhetischen Zeichen gelegt werden, indem der Verlauf ihres Zusammenspiels mit deren geistigen Seite – mit dem Inhalt – in den Vordergrund gestellt und sichtbar gemacht wird. Vgl. Oliver Simons: *Literaturtheorien*, Hamburg: Junius, 2009, S. 9-16.

poetischen In-Bezug-Setzens, auf den die neun vorangegangenen *Elegien* hingesteuert haben, und in dessen Zentrum der Prozess des Bezeichnens steht, dem im Klage-Mythos thematisch und ästhetisch Rechnung getragen werden soll.

6.1.1 Thematische Reflexion auf den Prozess des poetischen Bezeichnens

Wie die Analyse der ersten Strophe schon gezeigt hat, sind es die *Schmerzen*, die in der Funktion des reinen Wortes auftreten, indem sie, vom überlieferten Sinngehalt befreit, neue Bezüge zur Welt etablieren und in diesem Sinne als imaginäre Orte der poetischen Verwandlung fungieren sollen. Der im Mythos problematisierte Topos der Wanderung verlangt auch thematisch nach spatialer Metaphorik, um den Prozess des Ortswechsels mit Hilfe geografischer und topografischer Begrifflichkeit wahrnehmbar zu machen. Die Wanderung führt in den sechs Strophen des Klage-Mythos durch vier Schauplätze, wo die geschilderten Geschehnisse immer aus einer anderen Perspektive mit der Geste des Zeigens und Bezeichnens kontextualisiert erscheinen. Die vorgetragene Geschichte beginnt in der Leid-Stadt (V.15-33) und wird 2) auf der Wiese hinter der Leid-Stadt (V.34-53) fortgesetzt. Der Weg führt dann 3) ins Tal der Klagen (V.54-95), bis er 4) am Fuß der Berge des Ur-Leids (V.96-105) endet. Wenn die Schmerzen die imaginären Plätze des In-Bezug-Setzens zur Welt darstellen und die Möglichkeit des Ganzsein-Könnens versprechen, bietet es sich an, zu den vier Schauplätzen des Klage-Mythos aus der Perspektive dieses poetischen In-Bezug-Setzens eine Annäherung zu finden.

6.2.1 Schauplatz 1: Die Leid-Stadt

Die Beschreibung der Leid-Stadt repräsentiert das in den ersten fünf und in der Achten *Elegie* mit unterschiedlicher Intensität beklagte Weltverhältnis, welches durch die aus der Subjektzentriertheit des Menschen resultierende falsche Einseitigkeit gekennzeichnet ist. In der Leid-Stadt dient alles zur Verschleierung und zur Maskierung des Wirklichen, wo von den Dingen im Sinne der Vierten *Elegie* behauptet werden darf: „alles / ist nicht es selbst“ (IV.DE/65-65). Um das selbsttrügerische Wesen eines die Wirklichkeit unentwegt nach seinem eigenen Bild gestaltenden und damit verzerrenden Weltverhältnisses plastisch nachvollziehbar zu machen, wird in der zweiten Strophe eine Jahrmarktszene

heraufbeschworen, wo alles der Zerstreuung, sowie der Selbst- und Weltvergessenheit des Subjekts dient, ohne die so vorgetäuschte Welt nach ihrem wahren Wesen hinterfragen zu können oder wollen. Falsch ist die Stille und falsch ist die Kirche. Sie steht „wie ein Postamt am Sonntag“ geschlossen und scheint ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Menschen Trost zu spenden, nicht mehr nachkommen zu können. Stattdessen wird die Ausführung dieses Auftrags den Gauklern des Jahrmarktes hinter dem Trost-Markt überlassen, die, statt dem Menschen den Sinn der Leiden aufzudecken und nachvollziehbar zu machen, diese zum Schein-Glück und zur Schein-Lust maskieren, und dadurch deren Sinn immer mehr verdecken. Die gauklerhaften Produktionen des Jahrmarktes repräsentieren deshalb jene Aspekte des menschlichen Weltverhältnisses, die bereits in der ersten Hälfte der *Elegien* als Indikatoren des fehlenden echten Weltbezugs in den Vordergrund traten. Die Wahl der Gaukler-Metaphorik an sich erfüllt die Funktion, die kritisierte Falschheit des dominierenden einseitigen Weltverhältnisses noch einmal poetisch greifbar zu machen, indem dessen Charakterzüge im Bild der Jahrmarkt-Attraktionen als die bewusst durchgeführten Verzerrungen der Wirklichkeit wahrnehmbar werden. Welche Aspekte des verzerrten Weltverhältnisses und welche Gauklerattraktionen des Jahrmarktes lassen sich zueinander in Parallele stellen? Die Bildlichkeit der Jahrmarktszene speist sich aus den archetypischen Bestandteilen eines Volksfestes, wo Schaukeln, Schießbuden und Zelte aufgestellt sind, die dem Publikum Unterhaltung und letzten Endes *Zerstreuung* versprechen: „Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler der Eifer!“ (V.24). Die den freien Flug der Vögel vortäuschende Schaukelbewegung ist falsch, weshalb auch der Eifer der Gaukler ergebnislos bleiben muss und der unausweichliche Leerlauf des ganzen Blendwerks früher oder später offensichtlich wird. Obwohl die Frage nach der echten Freiheit ein den ganzen Zyklus bestimmendes Problem darstellt, kommt es nur in der *Achten Elegie*, im Rahmen der Einführung des vielleicht enigmatischsten Begriffs des Zyklus zu deren direkten Thematisierung. Die durch das *Offene* repräsentierte Freiheit stellt keine ontologisch fassbare Größe dar, sondern eine spezielle, außer Zeit und Raum liegende Ganzheitserfahrung, deren epistemischen Hintergrund das verwandelte Subjekt-Objekt-Verhältnis bildet. In der von den Jahrmarktskünstlern gebotenen scheinbaren Freiheit löst sich diese Ganzheitserfahrung langsam auf, was dann zu jener Verlusterfahrung führen muss, die grundsätzlich metaphysisch ist und als solche durch die alten,

vergegenständlichenden Weltbezüge prinzipiell unaufhebbar bleibt²⁶⁶. Die Freiheit des Offenen ist in jenem Sinn als absolutes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt anzusehen ist, dass sie keine relative Verbindung zwischen den beiden darstellt, in der die Freiheit des Subjekts in der Unabhängigkeit von einem Objekt bestünde, sondern diese sich in einem untrennabaren und nie abschließbaren Aufeinanderbezogensein erblicken lässt. Das Offene verkörpert dabei eine absolut freie Zeit- und Raumordnung, eine Art ou-topischen, *reinen* Ort, wo die Pole der Subjekt-Objekt-Struktur nicht mehr getrennt werden können, sondern ihren Sinn nur aufeinander bezogen ergeben, wie es in der Sternbilder-Strophe greifbar gemacht wird. Für das transitive Weltverhältnis gibt es keinen reinen Ort mehr, an dem die Reziprozität der Daseinspole und damit die Freiheit des Offenen realisiert werden könnte, weshalb sich der Mensch auf die „Schaukeln der Freiheit“ angewiesen sieht, um sich durch deren Hin- und Herschwingen die Illusion der Freiheit vorzutäuschen.

Auf dem Jahrmarkt entpuppt sich aber nicht nur die Freiheit als Ergebnis einer Selbstdäuschung, sondern auch die Möglichkeit des Glücks wird der Unsicherheit eines Treffers in einer Schießbude gleichgesetzt, wo man auf ein bewegliches Ziel schießend einen Preis erhalten kann. Wenn aber das Glück für den Preis der bloßen Geschicklichkeit gehalten wird, so muss es nur ein *behübschtes* Glück (V.25) bleiben, das in diesem Sinne ebenso inhaltslos und leer ist, wie es über die geschlossene Kirche oder die Schaukeln der Freiheit ausgesagt wurde.

Es wartet noch eine weitere Attraktion auf den Besucher der Leid-Stadt unter den „Buden jeglicher Neugier“ (V.28), die sein Interesse nochmals erregen sollte. Während die Blendwerke bisher eine Quasi-Freiheit vortäuschten und den Sinn des menschlichen Glücks auf das Niveau des blinden Zufalls und der leeren Geschicklichkeit herabsenken ließen, kommt es in den Versen 29-33 zuletzt zu einer fast obszönen Vergegenwärtigung der das menschliche Leben unterschwellig, aber umso wirksamer regierenden Macht des Geldes. Die letzte Attraktion zeigt nämlich die täuschende Gleichsetzung des Phänomens ‘Geld’ mit der menschlichen Freiheit und dem Glück, wie es dem Beobachter durch das Bild der das Fliegen imitierenden Schaukeln und der die bloße Geschicklichkeit auf den Rang des Glücks erhebenden billigen Schießbude dargeboten wurde. Die Metapher des sich vermehrenden Geldes lässt sich als die äußerste Form des beklagten transitiven

²⁶⁶ Zum Problem des Verlustes der Ganzheitserfahrung als kulturelles und existentielles Phänomen aus philosophischer Perspektive vgl. Durs Grünbein: *Im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont Buchverlag, 2001, S. 7-9.

Weltverhältnisses auslegen, welches den Wert und die Bedeutung der Dinge durch ein künstlich hervorgebrachtes Mittel anzugeben zu können glaubt, wobei diese zu etwas Käuflichem herabwürdigt und ihrem eigentlichen Sinn beraubt werden. Das Geld wird zum Symbol des sich selbst zum Maß nehmenden selbstsüchtigen Bewusstseins, das sich gegenüber dem Weltganzen definiert und, statt als dessen Teil zu agieren, es beherrschen will. Deshalb erhält die Einschränkung, die Geldvermehrung gelte nur für die Erwachsenen, einen doppelten Sinn. Neben der offensichtlichen Obszönität des „Geschlechtsteil[s] des Geldes“, erklärt sich die Einschränkung durch den fundamentalen Unterschied der epistemischen Weltverhältnisstruktur der Kinder und der Erwachsenen. Der an sich sinnleere Prozess der Vermehrung des weltbeherrschenden Geldes kann nur für die Erwachsenen „zur Belustigung“ dienen und lehrreich sein, während für die Kinder, die an der Freiheit des Offenen teilhaben und denen der Prozess der Differenzierungen ab ovo fremd ist, uninteressant und unverständlich bleiben muss.

Bevor man aber den Jahrmarkt der Verblendungen verließe, wird man noch zu einem letzten Mal, expressis verbis plakativ, mit dem Geist der Welt der Erwachsenen konfrontiert, indem man auf der letzten Planke die Werbeplakate für das Bier ‘Todlos‘ zu sehen bekommt. Die schon mehrmals zitierte Charakterisierung der vergegenständlichten Welt, wo „Alles [...] nicht es selbst [ist]“, findet in Vers 36 ihr metaphorisiertes Pendant, wo für ‘Todlos‘, ein *bitteres* Bier, „das den Trinkenden *süß* scheint, / wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kauen...“, geworben wird. Der Mensch braucht die Zerstreuungen, um sich nicht mit der anderen, mit der durch die Ratio nicht überwachten Seite des Lebens konfrontieren lassen zu müssen. Die von den Gauklern als Trost-Ersatz gebotenen unterschiedlichen Formen der Zerstreuung²⁶⁷ zielen ihrem Wesen nach auf die bewusste Ablenkung des Menschen, worin jener Charakter des zu überwindenden Weltverhältnisses zum Ausdruck kommt, bei welchem statt des In-Bezug-Setzens zur Welt deren

²⁶⁷ Auf die „bei Rilke sonst seltene satirische Schärfe und soziologische Prägnanz“ bei der Thematisierung der existenziellen uns lebensphilosophischen Bedeutung der Zerstreuung in der Leid-Stadt macht zwar Manfred Engel aufmerksam, ohne aber dessen wahrscheinlichen Ursprung in Erwägung zu ziehen. Einer möglichen Antwort auf Rilkes von Peter Por schon besprochenen Gleichgültigkeit – man könnte sogar von Ignoranz sprechen – sozialen und politischen Fragen gegenüber, lässt sich mit der Heranziehung der epistemischen Grundstruktur seines Denkens näher kommen. Die frühere Überbetonung des Subjekts gerät nach den *Aufzeichnungen* immer mehr in den Hintergrund und die Betonung der transzendentalen Verfassung der Subjektivität wird durch die transzendentale Verfassung des Seins abgelöst. Dabei treten aber ähnlich Simmel und Dilthey die Vergänglichkeit und die Hinfälligkeit des Subjekts in den Vordergrund. Die *Elegien* stellen in dieser Hinsicht ein Musterbeispiel dieser Entwicklung in Rilkes Denken dar. Vgl. Engel: *Duineser Elegien* [Anm.146], 151.; Peter Por: „Zu den Engeln lernend übergehen“. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005, S. 7-36.

Inbesitznahme im Vordergrund steht. Die andere, „unbeschienene Seite“²⁶⁸ des Lebens bleibt dadurch wesentlich ausgespart und wie etwas Fremdes und Feindliches verheimlicht. Wie es in der *Dritten Elegie* in Bezug auf die Mutter hieß: „du beugtest über die neuen / Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden.“ (III.DE/28) Mit dem Verlassen der Leid-Stadt kommt es zur unausweichbaren Konfrontation mit dieser fremden Seite des Lebens, wo man sich gegen diese Fremdheit nicht mehr wehren kann.

6.2.2 Schauplatz 2: Hinter der Leid-Stadt: die unbeschienene Seite des Lebens

Der narrativen Struktur nach fängt diese andere Seite des Lebens „gleich im Rücken der Planke“ (V.38) an, dort „ists *wirklich*“ (V.38), dort sind schon die Verblendungseffekte des Jahrmarktes aufgehoben, denn sie können für die dort spielenden Kinder, für die Liebenden und für die Tiere keine Rolle mehr spielen. An diesem Punkt beginnt der eigentliche Wanderweg der Hauptfigur, die zunächst als Jüngling, später als der junge Tote bezeichnet²⁶⁹, zur unbeschienenen Seite des Lebens begleitet wird. Die Hauptfigur als der Protagonist der Leid-Stadt (*Er*) ist ebenso gesichtslos und eindimensional wie der auf den Blendungseffekten aufgebaute Jahrmarkt. Er taumelt unter den Buden des Marktes als Gefangener des Weltverhältnissystems, worin keine echten, sondern nur vorgegaukelte Bezüge zur Welt zustande kommen können. Um ein verwandeltes Weltverhältnis zu erzielen, muss *Er* seine eigenen Grenzen überschreiten, was poetisch durch den Tausch des Pronomens *Er* gegen das Nomen *Jüngling* markiert wird. Die durch den *Jüngling* angezeigte Figur lässt sich zu den Kindern, den Liebenden sowie dem Helden in Parallele stellen, die zwar noch zur Welt der Deutungen gehören, aber gleichzeitig über ein Verhältnis zur Welt verfügen, das den Übergang zwischen der geschlossenen Welt der Ratio und der Freiheit des Offenen vorbereitet. Um sich am Offenen beteiligen zu können, darf der *Jüngling* in der Übergangsphase – auf der Wiese hinter der Leid-Stadt – nicht stehen bleiben; er muss fort, er muss nach draußen, ins Reich der Leiden, was nur *für den jungen Toten* erreichbar ist.

²⁶⁸ Vgl. Rilke 1940, S. 371.

²⁶⁹ Die Identifizierung der handelnden Figur scheint nur auf den ersten Blick einfach zu sein. Engel spricht dabei von „drei ganz unterschiedlichen Protagonisten“. In Vers 27 wird sie zuerst mit dem Personalpronomen *er* umschrieben, dann in den Versen 41-46 *Jüngling* genannt, während sie in den Versen 47-105 als *der junge Tote* auftritt. Gegenüber Engel würde ich jedoch vorschlagen, von *einer* handelnden Person auszugehen, die sich jedoch ihrer poetischen Funktion entsprechend immer wieder verwandelt. Vgl. Engel 2000, S. 149-152

Die personifizierende Verbildlichung der bislang räsonierend besprochenen Klage reflektiert poetisch durch die sprachliche Sichtbarmachung des Bezeichnungsprozesses das Konzept der Verwandlung. Die potenzierte Autoreflexivität der *Zehnten Elegie* erweist sich als die tragende Komponente der ästhetischen Erkenntnis, indem die *Klage* als handelnde Figur eingeführt wird, die dem Protagonisten im Laufe ihrer Wanderung im Reich des Todes die bisher übersehnen oder bewusst verdrängten Seinsbezüge zeigt und auf diese Weise *sichtbar* macht. Die *Elegien*, als *Klage*(gesänge) erlauben dem Rezipienten den Zyklus selbst als eine geschriebene Klage in der Rolle des Begleiters im Prozess der Verwandlung zu interpretieren, wie es bei der personifizierten Klage der Fall ist. Diese Eigenheit der *Zehnten Elegie* scheint mir die konsequente Zu-Ende-Führung der diffirmierenden mythopoetischen Sprechweise zu sein, indem tradierte Darstellungen archetypischer Kategorien und Sinngestalten des menschlichen Daseins durch eine vollkommen neue, allen Erwartungen entgegenlaufende Poetik abgelöst werden. In diesem Sinne lässt sich die *Zehnte Elegie* als die Ausführung des ästhetischen Konzepts lesen, durch das die Verwandlung sowohl thematisch wie sprachlich-poetisch vonstattengehen kann.

6.2.3 Schauplatz 3. Der Wanderweg im Leid-Land

Wenn sich die Verwandlung in thematischer Hinsicht als die Grenzüberschreitung dreier Sphären realisiert, von denen die *erste* in den Versen 16-38 als die Leid-Stadt verbildlicht wird, wo das vergegenständlichende Weltverhältnis der Verblendungen herrscht; die zweite als die Wiese hinter der Leid-Stadt (V.39-42), wo alles wirklich ist, wo das weltdeutende Weltverhältnis des Gegenüber-Seins durch das In-Sein der Kinder, der Liebenden und der bewusstlosen Lebewesen abgelöst wird, dann kommt es erst in den Versen 43-105 zur eigentlichen und radikalsten Verwandlung, in denen die Bewegung nach „draußen“ (V.43), zur unbeschienenen Seite des Lebens führt, wo die Grenze zum Tod letztlich doch überschritten wird. Auf der Ebene der Thematik kommt es in den Versen 43-105 zur Darstellung der Wanderung im „draußen“, im reinen Ort des offenen Aufeinanderbezogenseins der Phänomene, wo die Pole der Subjekt-Objekt-Struktur nicht mehr getrennt, sondern quasi ineinander verwandelt werden, wie es zunächst in der a) Grab-Mal-Szene, dann in der b) Sternbilder-Szene greifbar gemacht wird. Der konkrete

Wanderweg lässt sich nach dem Überschreiten der Grenze zur anderen Seite des Lebens bei den Objekten des Leid-Landes ihren Anfang nimmt und bis zu den Sternen am Abendhimmel führt. Vor dem jungen Toten tun sich dabei Dinge auf, die auf unterschiedliche Weisen den Prozess der Verbindungsstiftung zwischen den Seiten der Subjekt-Welt-Struktur reflektieren, indem sie diese im eminenten Sinn sichtbar machen.

6.2.3.1 Der Weg zum Grab-Mal im Leid-Land

Die ältere Klage führt den jungen Toten durch eine Landschaft, deren Objekte als Reminiszenzen von einer früheren Kultur zeugen, die noch über ein fundamental anderes Weltverhältnis verfügte. Im Zentrum dieser in Vergessenheit geratenen Kultur stand ein Verhältnis zu den Schmerzen, das für den heutigen Menschen befremdend und kaum mehr nachvollziehbar erscheint. Die Verse 54-60 deuten die Leiden als Grundelemente des menschlichen Daseins, deren Verleumdung und Überspielung durch die kaschierenden Versuche des Bewusstseins dem Wesen des menschlichen Daseins entgegenläuft. Die Leiden dürften nämlich nicht als Konterparte des menschlichen Daseins behandelt werden, denn sie bilden eine Seite des Lebens, welche aus dem Seinsganzen unmöglich wegzudenken ist. Die Leiden berauben den Menschen seiner Würde und des Sinnes seines Lebens nicht, sie sind als Mitgestalter seines Glücks zu verstehen, wie in Form eines Gleichnisses in den letzten Strophen des Zyklus exemplarisch dargelegt wird. An dieser Stelle werden nun Bedeutung und Funktion der Leiden, ex negativo, als ein heute nur noch erloschenes Gut des Menschen angesprochen.

Wir waren,
sagt sie, ein Großes Geschlecht, einmal, wir Klagen. Die Väter
trieben den Bergbau dort in dem großen Gebirg; bei Menschen
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.
Ja, das stammte von dort. Einst waren wir reich. (X.DE/54-60)

Der junge Tote wird durch die Landschaft der Leiden geleitet, wo er mit an das ehemals selbstverständliche Ganz-Sein des Lebens erinnernden Reminiszenzen konfrontiert wird. Diese sind die 1) „Säulen der Tempel“ (V.62), 2) die „Trümmer jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land / einstens weise beherrscht“ (V.62-63), 3) „die hohen Tränenbäume und Felder blühender Wehmut“ (V.63-64), 4) „Gräber der Alten“ (V.70-87). Als

gemeinsamer Nenner der Bestandteile der Leid-Landschaft lässt sich ihre Emporgerichtetheit ausmachen, die mit der Gebärde des Verbindungstiftens einhergeht. Die hochragenden Säule, Burgen und Tränenbäume lassen sich zum einen zur topografischen Emporbewegung der Wanderung in Parallele stellen, zum anderen dienen sie als Symbole der Bezugsstiftung zwischen Himmel und Erde, Leben und Tod. Die poetische Funktion der dem jungen Toten gezeigten Dinge besteht im Sichtbarmachen und Nachzeichnen jenes Ganz-Seins, das nicht als ein vom Erkennsubjekt einseitig determiniertes und abgeschlossenes Phänomen vorzustellen sei, sondern als ein dynamischer Bezug, dessen Wesen in der reziproken Zusammengehörigkeit der Pole der Weltverhältnisstruktur besteht.

Die zuerst gezeigten Dinge sind die Säulen von früheren Tempeln, die, nach oben zeigend, die Zusammengehörigkeit von Erde und Himmel, von Menschlichem und Göttlichem und vor allem die Untrennbarkeit von Leben und Tod versinnbildlichen und auf diese Weise einen an die heute verlorengegangene Ganzheit erinnern sollen. Es geht dabei um den impliziten Prozess des Aufmerksam machens auf jene Bezüge, die vom vergegenständlichenden Weltverhältnis unbemerkt unterzugehen drohen. Die zerstreuten Komponenten einer ehemals gegebenen Ganzheit erscheinen in den Gebäuderuinen jetzt sozusagen gesammelt, während sie durch die auf die Zerstreuung hin angelegten Sichtbarkeiten des Jahrmarktes noch konsequent verschleiert und unbemerkt bleiben mussten. Um diese Sammel- oder Verbindungsfunktion der Kunstdinge in ihrem Wesen nachvollziehbar zu machen, soll auf die Spiel-Metapher Rilkes hingewiesen werden, nach welcher sich das in der Reziprozität des Spielers (Erkennsubjekts) und des Mitspielers (Erkennobjekts) begründete Spiel (poetisch-ästhetisches Wissen) im Prozess des In-Bezug-Setzens entfaltet.²⁷⁰ Die alte Klage zeigt dem jungen Toten solche Werke, die ihren Sinn in diesem reziproken Spiel entfalten, indem sie dadurch verstanden werden, dass sich das Erkennsubjekt zu den von diesen Werken eröffneten Bezügen in Bezug setzt. Weder der Subjekt- noch der Objekt-Pol lässt sich dabei verabsolutieren, sondern die Erkenntnis liegt im Zusammenspiel der beiden verankert. Die Säulen der Tempel stehen für dieses Zusammenspiel, indem sie, eine eigene Welt eröffnend, die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich sammeln, „in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach,

²⁷⁰ Die Metapher des Ballspiels und des Spiels überhaupt, gehören zu den wichtigsten Topoi bei Rilke, die das ganze Oeuvre durchziehen. In diesem Zusammenhang soll jedoch unter den vielen unterschiedlichen Aspekten dieser Metapher auf jene hingewiesen werden, durch welche das poetisch-ästhetische Weltverhältnis und Weltverständnis mit der Reziprozität der Beteiligten des Spiels in Verbindung gebracht werden kann. Vgl. Eckel 1994, S. 115-130

Ausharren und Verfall – dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen“²⁷¹. Indem sie Erde und Himmel in einer einheitstiftenden Gebärde zu vereinen vermögen, verhelfen sie dem Betrachter durch ihr sinnlich wahrnehmbares Material zu einem Verstehen, welches der Eigenlogik der Materialität der Kunst folgt²⁷². Beim ästhetischen Verstehen geht es um das Hervortreten dieser Materialität, was das Wesen des ästhetischen Verstehprozesses ausmacht, indem das Kunstwerk von sich selbst ein Zeichen gibt, was als der generische Selbstbezug jedes Kunstwerks zu begreifen ist.²⁷³ Die alte Klage zeigt dem jungen Toten die Ruinen einst gewesener Kunstwerke, wodurch ihre *Zeichenhaftigkeit* noch klarer hervortreten kann: sie sind zwar nur noch Zeichen von ehemals riesigen Tempelwerken, aber auch in dieser zeichenhaften Form verfügen sie über eine eigene Sprache, mittels derer sie auf ihre materielle Verfasstheit verweisen. Dieser autoreflexive Verweis auf die eigene Zeichenhaftigkeit bildet zugleich jene *Differentia specifica* des ästhetischen Verstehens, die in der Sternbildszene im wörtlichen Sinn Transparenz gewinnen wird.

Nachdem der junge Tote die Tempelsäulen hinter sich lässt, geht er zunächst an den Trümmern der Burgen vorbei, „von wo Klage-Fürsten das Land / einstens weise beherrscht [haben]“. Dass das Land einmal von den Klage-Fürsten beherrscht war, akzentuiert die einst noch gegebene Verbindung des menschlichen Daseins mit den Klagen und Schmerzen. Die Burgen sammeln um sich, den Tempelsäulen ähnlich, die Bahnen und Bezüge, in denen Klage und Freude, Tränen und Lachen generisch zusammengehören. Ähnliches gilt auch für die „hohen Tränenbäume und die Felder blühender Wehmut“, durch die die im Kätzchen-Gleichnis der vorletzten Strophe bildhaft aufgezeigte *Ganzheitlichkeit des Daseins* bildhaft und mythisierend vorweggenommen wird. Ohne detailliert auf das Bild einzugehen, soll seine Verbindungsfunction betont werden, indem die Bäume als aufsteigende Wesen das Zuhausesein im Irdischen und Himmlischen symbolisch nachzuvollziehen helfen.²⁷⁴ Bei dem ebenfalls mythischen Bild der *Wehmut*-Felder liegt der Akzent auf dem präsentischen Partizip *blühend*, denn damit wird jenes positive Verhältnis zu den Schmerzen angedeutet,

²⁷¹ Heidegger hat die hier zitierte Beschreibung für die verbindungsstiftende Funktion des Kunstwerks in Bezug auf einen griechischen Tempel ausgearbeitet und deshalb lässt sie sich bei der Auslegung der Verse nützlich und passend anwenden. Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann 1994, S. 28.

²⁷² Vgl. dazu Bertrams Ausführungen zum Problem der Materialität in der Kunst: Bertram 2010, S. 147-169.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Nach Steiners Interpretation stehen die *Tränenbäume* für die Natur als Ganzes. Vgl. Steiner 1962, S. 262.

was im deutenden und transitiven Weltverhältnis immer wieder bekämpft und dadurch *vergeudet* wurde. Der Übergang zwischen den beiden Formen des Weltverhältnisses, zwischen dem Inneren und dem Äußeren, wird in den Versen 68-69 nochmals mit dem Bild des aufschreckenden Vogels nachvollziehbar gemacht, in denen ein Vogel, der zugleich in der himmlischen und der irdischen Sphäre zu Hause ist, durch das Aufschauen der beiden Wandernden fliegend das Innere mit dem Äußeren vereinigt, indem er den unsichtbaren, akustischen Schrei in ein visuelles, schriftliches Bild verwandelt sichtbar macht.

- und manchmal
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschaun,
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. (X.DE/67-69)

Der Prozess des verwandelnden Überganges verlief bislang räumlich; ab Vers 70 verwandelt sich aber die Szene auch in zeitlicher Hinsicht: „Abends führt sie ihn hin zu den Gräbern der Alten / aus dem Klage-Geschlecht, den Sibyllen und Warn-Herrn.“ (V.70-71). Während bei Tageslicht noch die Verbindung der Sphären im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, verschwinden die Differenzen in der Dunkelheit des Abends und vor allem in der Nacht vollkommen, es kommt bei „den Gräbern der Alten“ zu jener Ganzheit, die in der Grab-Mal-Szene ihren Höhepunkt erreichen wird. Da in den *Elegien* das wichtigste Merkmal des zu verwandelnden Weltverhältnisses *thematisch-ontologisch* in der Leben-Tod-Unterscheidung besteht, muss sie im Reich des Todes, wo das Leben als etwas logisch Konträren nicht mehr anzutreffen ist, in einem eminenten Sinne aufgehoben sein. Die Grab-Szene lässt sich demnach als poetischer Durchbruch zur Identität ausgelegt werden, indem das In-Bezug-Setzen zwischen den Subjekt-Welt-Polen auf der thematischen Ebene durchgeführt wird. Unter Identität ist innerhalb der Weltverhältnisstruktur weder eine epistemische Übereinstimmung zwischen Subjekt- und Objektseite, noch weniger deren ontologische Wesenseinheit zu verstehen, sondern ein dynamisch verlaufender Prozess des Entsprechens, wobei das Subjekt der Objektwelt nicht übergeordnet ist, sondern ihr im Sinne von Genügen entgegenkommt²⁷⁵ und dadurch jenen Auftrag erfüllt, auf den sich die Frage in der *Ersten*

²⁷⁵ Eine einleuchtende Erklärung des dynamischen Charakters des auf die Reziprozität der Beteiligten aufgebauten Weltverhältnisses bietet Heidegger: „Aber das Auszeichnende des Menschen beruht darin, daß er als das denkende Wesen, offen dem Sein, vor dieses gestellt ist, *auf das Sein bezogen* bleibt und ihm so entspricht. *Der Mensch ist eigentlich dieser Bezug der Entsprechung*, und ist nur dies. „Nur“ meint keine Beschränkung, sondern ein Übermaß. Im Menschen waltet ein Gehören zum Sein, welches Gehören auf das Sein hört, weil es diesem übereignet ist. (Hervorhebungen von ML) Vgl. Martin Heidegger: Martin Heidegger: Identität und Differenz, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹²2002.

Elegie bezog: „Das alles war Auftrag. / Aber bewältigtest du's?“ (I.DE/30-31) Der Mensch bewältigt seinen Auftrag, indem er der Welt entspricht, indem er sich auf die Welt bezieht und sich keine ihr gegenübergesetzte Außenposition zuweist. Indem sich das Subjekt auf die Objekte der Welt bezieht, und sich selbst und die Objekte *von diesem Bezug her* versteht, wird es selbst zum Träger dieses Bezugs, von dessen Qualität und Beschaffenheit sein Weltverständnis abhängt. Der epistemische Kern der späten Kunstauffassung Rilkes besteht in der Erkenntnis, dass das Kunstwerk diesen im diskursiven Weltverhältnis abhandengekommenen und deshalb unsichtbar gewordenen Prozess des Sich-In-Bezug-Setzens zur Welt sichtbar machen kann und soll. Die als Entsprechen verstandene Identität wird in der Grab-Mal-Szene zunächst in ontologischer Perspektive sichtbar gemacht, dann werden in der Sternbild-Szene ihre epistemischen Bezüge beleuchtet. Der ontologische Aspekt der Ganzheitlichkeit und des völligen Entsprechens äußert sich in jener temporalen Offenheit, die in der mythischen Figur der *Sibyllen* und *Warn-Herren* zur Geltung gebracht wird. Dem jungen Toten zeigt sein Begleiter die Gräber von Sibyllen, die im Leid-Land, wo die Gesetze des differenzierenden Weltverhältnisses nicht mehr gelten, die Aufhebung der Grundunterscheidungen der drei Zeitekstasen versinnbildlichen und als solche für die temporale Identität der Subjekt-Welt-Struktur stehen. Die Zukunft weissagenden Seherinnen unterschieden nämlich unter den drei Richtungen der Zeitfolge nicht; für sie gilt jenes offene Zeitverhältnis, das man mit Hilfe einer eindrucksvollen Passage aus den *Aufzeichnungen* erläutern kann, in denen der das rationale Zeitverständnis suspendierende Bezug zur Zeitlichkeit am Beispiel des Großvaters von Malte exemplifiziert wird:

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern. Mehrere Jahre später, nach dem Tode des alten Herrn, erzählte man sich, wie er auch das Zukünftige mit demselben Eigensinn als gegenwärtig empfand.²⁷⁶

Der Großvater ist ebenso im Leid-Land zu Hause wie die Sibyllen, die zwischen Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem nicht mehr unterscheiden, sondern, wie in der *Achten Elegie* in Bezug auf die Blumen ausgesagt wird, wie die Blumen in einem *reinen Raum* „unendlich aufgehen.“ (VIII.DE/15-16). Das Leid-Land ist auch ein solcher reiner Raum, der, dem schon detailliert analysierten reinen Wort ähnlich, einen Ou-Topos – einen

²⁷⁶ Rilke 1987, SW, Bd. VI, S. 735.

Nicht-Ort – darstellt, an dem die Verwandlung poetisch-ästhetisch vonstatten gehen kann. Die grundlegendste ontologische Differenz, die sich natürlich auf die Gegenüberstellung von Leben und Tod bezieht, wird an der Grabstätte mythisch-symbolisch aufgehoben: das Leid-Land ist der Bereich des Todes, wo ein Leben-Tod-Gegensatz als *condractio in adjecto* erscheinen würde. Die Sibyllen als die Herrinnen des mythischen Leid-Landes prägten die Zeitverhältnisse jedoch nicht allein, sondern mit den „Warn-Herrn“ zusammen, die nach ihrer Benennung die Funktion innehaben dürften, auf etwas warnend hinzuweisen, um vor drohendem Unheil zu warnen. Obwohl in der Forschungsliteratur die Figur der „Warn-Herrn“ tendenziell *uninterpretiert* bleibt, lässt sich in dieser mythischen Figur eine Instanz erkennen, welche neben den Seherinnen, als die das Leid-Land regierenden Urgestalten, das Wesen und den Charakter des reinen Raumes mitbestimmen. Da es sich dabei um die mythische Figur einer mythischen Welt handelt, bietet es sich an, zur Erklärung der „Warn-Herrn“-Figur eine in Platons Dialogen heimische, mythische Figur heranzuziehen. Es mag sich dabei um das sog. Daimonion²⁷⁷ handeln, das, von Sokrates die innere, quasi-rationale Stimme des Menschen genannt, als Antipode zum Logos verstanden wird, weil es dem Menschen das zu erkennen hilft, was der rationalen, differenzierenden Vernunft sonst verborgen bleibt und dadurch das Erkennsubjekt vom falschen, differenzierenden Weltverhältnis abhalten kann. Der Warn-Herr inmitten des Subjekts fungiert als ein Quasi-Daimonion, das die Aufmerksamkeit des Subjekts von den ständigen Differenzierungen der vergegenständlichenden Weltbetrachtung auf die Ganzheitlichkeit des Weltinnenraums lenkt. Diese warnende Stimme hat schon in der *Siebenten Elegie* unmissverständlich ausgesagt: „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen.“ (VII.DE/50-52) Im Leid-Land ist das Subjekt im Inneren angekommen, wo das Außen völlig verschwunden ist, wo kein Streit mehr zwischen dem Bewusstsein (der Seele) und dem Leib (der Welt) herrscht, wo die beiden Pole der Weltverhältnisstruktur letztlich vermittelt erscheinen und in dem schon analysierten Sinne der Identität miteinander übereinstimmen. Der zentrale Teil der Grab-Mal-Szene (V.72-79) versinnbildlicht diesen Frieden zwischen dem Bewusstsein und der

²⁷⁷ „Vielleicht könnte auch dies jemanden ungereimt dünken, dass ich, um Einzelnen zu raten, umhergehe und mir viel zu schaffen mache, öffentlich aber mich nicht erdreiste, in eurer Versammlung auftretend dem Staate zu raten. Hiervon ist nun die Ursache, was ihr mich oft und vielfältig sagen gehört habt, dass mir etwas Göttliches und Daimonisches widerfährt, was auch Meletos in seiner Anklage auf Spott gezogen hat. [31d] Mir aber ist dieses von meiner Kindheit an geschehen: eine Stimme nämlich, welche jedesmal, wenn sie sich hören lässt, mir von etwas abredet, was ich tun will, zugeredet aber hat sie mir nie.“ Platon: *Apologie des Sokrates*, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rohwolt Enzyklopädie,²⁹2004, S. 30, 31d.

Welt in der Bildlichkeit des ägyptischen Todeskults. Es ist in der Forschung belegt worden²⁷⁸, dass Rilke das *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele* gut gekannt hat²⁷⁹, in dem die Seele, die wohl mit dem Bewusstsein gleichzusetzen ist, mit dem Leib streitet, welcher sich zu verbrennen plant und sich so dem Tod hingeben will. In den vom Leib gestellten Fragen wird die Beschaffenheit des Todes und vor allem sein Verhältnis zum Seinsganzen thematisch: „Bedeutet er wirklich Unglück? Er ist ein Wendepunkt des Lebens, wie wenn die Bäume gefällt werden?“ fragt der Leib. Für Rilke musste in dem altägyptischen Gespräch vor allem die Rollenverteilung zwischen der Seele und dem Leib am charakteristischsten erscheinen, da dort die Seele dem Tod, der das Leben von außen her zu überfallen droht, wie einer gegnerischen Macht widerstrebt. Die durch das Gespräch vermittelte Erkenntnis besteht in der Akzeptanz der unhintergehbaren Verbundenheit von Leben und Tod, von Seele (Bewusstsein) und Leib:

Der Tod steht mir heute vor Augen, wie Myrrhenduft, wie wenn man unter einem Sonnensegel sitzt am windigen Tage. Der Tod steht mir heute vor Augen wie Lotosduft, wie wenn man am Ufer der Trunkenheit sitzt. Der Tod steht mir heute vor Augen wie das Aufhören des Regens, wie wenn ein Mann aus dem Feldzug nach Hause zurückkehrt. Der Tod steht mir heute vor Augen wie eine Himmelsentwölkung... Der Tod steht mir heute vor Augen, wie wenn ein Mann sich sehnt, sein Haus wieder zu sehen, nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft verbracht hat.²⁸⁰

Der reine Raum des Leid-Landes ist jener Ou-Topos, an dem die Verwandlung des Außen ins Innere vor sich gehen kann, wo die Ganzheitlichkeit des Seins nach dem altägyptischen *Gespräch* als die mythische Versöhnung zwischen Leben und Tod wie die Trunkenheit, wie das Aufhören des Regens oder eben wie das Heimkommen aus dem Feldzug nachspürbar gemacht wird.

²⁷⁸ *Gepräch eines Lebensmüden mit seiner Seele*, In: Horst Nalewski (hrsg.): *Rainer Maria Rilke. Reise nach Ägypten. Briefe. Gedichte. Notizen*, Frankfurt a.M.: Insel, 2000, S. 63-70.

²⁷⁹ Aus dem Brief vom 22. September 1911 an seinen Verleger Anton Kippenberg: „Ihrer verehrten Frau danke ich tausend Mal für die Niederschrift des „Gesprächs“, ich finde es im Wiederlesen schöner noch, als ich es erinnerte; es bleibt in ihrer Schrift und kommt zu meinen agyptischen Anmerkungen [...].“ Vgl. Nalewski 2000, S. 61. Der ursprüngliche altägyptische Text mag in der I. Zwischenzeit: 2154-1991 v. Chr. entstanden sein. Die von Frau Kippengerg abgeschriebene deutsche Übersetzung stammt von dem Ägyptologen Friedrich Wilhelm von Bissing. Vgl. Nalewski 2000, S. 70.

²⁸⁰ Nalewski 2000, S. 68.

6.2.3.2 Am Grab-Mal

Der Abend wandelt sich, es wird Nacht, als der junge Tote am zentralen Grab-Mal der Grabstätte ankommt. Die Bildlichkeit der Verse 72-87 speist sich aus Reminiszenzen des altägyptischen Totenkultes, wobei die Pyramide als die Begräbnisstätte der Könige im Zentrum steht, welche als der mythische Ort der Vermittlung zwischen Diesseits und Jenseits die Funktion innehatte, den Weg des Verstorbenen auf die andere Seite des Seins zu ebnen. Der über der in der Pyramide verborgenen Grabkammer wachende Sphinx ist ein Löwe mit Menschenkopf und in diesem Sinn die symbolhafte Darstellung der Verbindung des menschlich-rationalen Bewussteins mit dem tierisch-a-rationalen Unbewussten, wodurch implizit dem vergänglichen Menschlichen eine Bedeutung zugesprochen wird, die sich letztlich auch mit dem ewigen Sternenmaß als messbar erweist. Führt man sich vor Augen, dass es sich im Mythos um den Prozess des zeigenden Sichtbarmachens jener ursprünglichen, dem vergegenständlichenden Weltverhältnis anheimgefallenen Ganzheitlichkeit handelt, gewinnt auch der Sinn hinter der eigenartigen Schriftweise von Grab-Mal an Transparenz. Mit der getrennten Schreibweise wird der *Mal*-Charakter des Grabes ins Zentrum gerückt, indem seine Funktion, der Verbundenheit von Leben und Tod *Zeichen* zu setzen und diese plastisch sichtbar werden zu lassen, thematisch und poetisch reflektiert wird. Das Grab-Mal fungiert als poetischer Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der beschienenen und der unbeschienenen Seite des Seins, was durch das präsentische Partizip „das über Alles wachende“ (V.73) auch thematisch reflektiert wird. Das mit großem Anfangsbuchstaben geschriebene Alles steht für *alle* Bezüge des Seins; und zwar nicht nur für diejenigen des von der Ratio überwachten Seinsbereichs, sondern auch für die Bezüge, die vom Bewusstsein bislang entweder im Sinne des Trost-Marktes ausdrücklich kaschiert oder gar verleugnet wurden.

Für den jungen Toten, für den die Ganzheitlichkeit des Leid-Landes noch neu und befremdend erscheinen mag, ist das durch das Grab-Mal versinnbildlichte Verhältnis von Leben und Tod noch kaum zu erfassen: „Nicht erfaßt es sein Blick, im Frühtod / schwindelnd.“ (V.80-81) Er vermag dieses neuartige Verhältnis der offenen Bezüge noch nicht zu begreifen und bewusst zu machen, denn dieses ist im eminenten Sinne unbegreiflich und dementsprechend un-begrifflich und un-beschreiblich. Die Verse 81-87 entwerfen das mythische Bild eines Verstehprozesses, der auf einem reziproken Verhältnis

des Erkennsubjekts zum Erkennobjekt basiert und als poetische Reflexion auf das ästhetische Verständnis zu interpretieren ist. Wilhelm Diltheys Idee, nach welcher das menschliche Weltverständnis als Prozess des Wiederfindens des Ich im Du zu erklären sei²⁸¹, reflektiert jenen einseitigen Bezug zur Welt, worum es auch der elegischen Klage ging und in der *Achten Elegie* für die Fremdheitserlebnisse des Menschen verantwortlich gemacht wurde:

Mit allen Augen sieht die Kreatur das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. (VIII.DE/1-9)

Die menschlichen Augen werden hier Fallen genannt; sie stehen metonymisch für das deutende Bewusstsein, durch welches immer nur fertig erhaltene Weltverständnisschemata in die Welt hineinprojiziert werden, die dann als erstarrte (gestaltete) Deutungsklischees das menschliche Weltverhältnis determinieren. Zum Offenen vorzudrängen würde deshalb bedeuten, die Welt ohne vergegenständlichende Gestaltung erleben zu können, was jedoch dem Erkennsubjekt vorenthalten bleiben müsste, wenn es am Antlitz der unbewussten Tiere nicht abzulesen wäre. In der *Zehnten Elegie* wird die traditionelle Position des Erkennsubjekts schon unterminiert, indem hier eine spezielle, mythisch-poetische Interaktion der beiden Weltverhältnisstrukturpole heraufbeschwört wird.

Aber ihr Schaun,
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die Eule. Und sie,
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifesten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß. (X.DE/81-87)

Der Prozess des Zeigens erreicht seinen ersten Höhepunkt, als der junge Tote und die alte Klage nur durch ihr Schauen zu bewirken vermögen, dass eine Eule hinter der Krone des Sphinx in die Luft steigt und dort „über ein doppelt / aufgeschlagenes Blatt den

²⁸¹ Vgl. Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Einleitung von Manfred Riedel, Frankfurt: Suhrkamp, 1981, S. 281-383.

unbeschreiblichen Umriß“ in die Luft zeichnet. Die poetische Funktion des Schauens wiedererholt den Sinn jener schon detailliert analysierten Stelle aus der *Vierten Elegie*, wo durch das *völlige Hinschauen* auf der Bühne des Herzens jene Form des Erkennens vergegenwärtigt wird, die sich, dem mystischen Hören (I.DE/54-59) ähnlich, als eine unbewusste Form des Verständnisprozesses auslegen lässt. In dem Moment, in dem die Eule durch das *völlige Hinschauen* verjagt wird, entsteht jenes Zusammenspiel zwischen Erkennsubjekt und Erkennobjekt, das zu jenem nicht mehr rational deutbaren Verständnis führt, das auch hier mit dem mystisch anmutenden Hören²⁸² (V.85-86) assoziiert wird. Die Metapher des Hörens entspricht einem Verstehen, das nicht als einseitiger, subjektzentrierter Prozess verläuft, sondern sich als eine Art Interaktion mit dem zu verstehenden Anderen vorstellen lässt. Das Hören ist in diesem Sinne ein *Zuhören*, durch welches eine echte Beziehung gestiftet werden soll, indem zur anderen Seite eine Brücke „aus Gottes großem Brückenbau“²⁸³ errichtet wird, und das Spiel des Verstehens zu Ende gespielt werden kann. Der Ou-Topos des neuen Verstehens wird demnach in dem „neuen Toten-Gehör“ lokalisiert, wo der Prozess des Verstehens als der Prozess des In-Bezug-Setzens vor sich geht, ähnlich wie es an den anderen Nicht-Orten des Zyklus schon passiert ist: auf der Bühne des Herzens (IV.DE), auf dem unsäglichen Teppich (V.DE), im reinen Wort „Enzian“ (VII.DE). Die generische Verbindung der sonst getrennten Seiten der Weltverhältnisstruktur wird durch die Metapher des doppelt aufgeschlagenen Blattes (V.86-87) weiter vertieft, indem durch die Betonung der Doppelseitigkeit des Blattes die Untrennbarkeit der Seiten sowohl ontologisch: Leben – Tod, als auch epistemisch: Erkennsubjekt – Erkennobjekt versinnbildlicht wird. Dieses symbolisch durch die Eule vermittelte Wissen²⁸⁴ entspricht jener Ganzheitlichkeit, die dem traditionellen, diskursiv – differenzierend – verlaufenden Verstehen verschlossen bleibt. Deshalb wird das vom jungen Toten erzielte Wissen *reifste Rundung* genannt, wobei

²⁸² Das Hören als das Organ des Verstehens erscheint an dieser Stelle zum zweiten Mal und zeigt wie an der Stelle in der *Ersten Elegie* eindeutige Verknüpfungen unter anderem zu dem Satz „*fides ex auditu*“ aus dem Brief des Paulus an die Römer: „Folglich [kommt] der Glaube vom Hören, das Hören aber mittels [des] Wortes Christi“ [Röm 10,17].

²⁸³ R. M. Rilke: *Solang du Selbstgeworfenes fängst...* in: Rilke SW, Bd. II, S. 132.

²⁸⁴ Für Rilke mag die Eule als Symbol des echten, wahren Verstehens und Wissens die ausschlaggebende Rolle gespielt haben, aber die bekannte Hegelsche Neuinterpretation des mythologischen Bildes verfügt in Bezug auf diese Stelle auch über große Erklärungskraft. Das Wesentliche an Hegels Auslegung ist nämlich die Idee, nach welcher echte Erkenntnis nur mit einem zeitlichen Abstand möglich ist, wenn man eine Sache aus mehreren Perspektiven betrachtet, wodurch dann die Einseitigkeit des Erkennens beseitigt werden kann. In Hegels suggestiver Beschreibung kann man erst in der Dämmerung, am Ende des Tages, die Dinge von allen Seiten her betrachten und ihren Sinn wirklich nachvollziehen. Die Eule steht demnach für den Einbruch der Zeit verwandelten Verständnisses. Vgl. G. W. Fr. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, SW, B. 7, hrsg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 16.

sowohl das Attribut *reif*, als auch das nominalisierte Attribut *Rundung* die vollkommene Ganzheitlichkeit des erreichten Wissens veranschaulichen.²⁸⁵ Jakob Steiners Beschreibung sollte man dabei vollkommen zustimmen, nach welcher *reif* als die Spitze der organischen Entwicklung auszulegen sei, während sich die *Rundung* als die vollkommene geometrische Form auffassen lässt. Im Sinne unserer Fragestellung formuliert, geht es hier um eine Vollkommenheit in ontologischer und epistemischer Hinsicht gleichermaßen, die jedoch den Menschen überfordern würde, was im letzten Vers der Strophe auch unmissverständlich zum Ausdruck gebracht wird. Nach der dortigen oxymoronhaften Behauptung habe das auf das Blatt *Geschriebene* einen „*unbeschreiblichen* Umriß“, wodurch jene Unmöglichkeit eines vollständigen Verständnisses aus der Perspektive des differenzierenden Erkennsubjekts reflektiert wird, die in der metaphorischen Sprache des Hoheliedes der Liebe folgendermaßen vorgezeichnet erscheint: „Prophetisches Reden hat ein Ende, / Zungenrede verstummt, / Erkenntnis vergeht. Denn *Stückwerk* ist unser Erkennen, / *Stückwerk* unser prophetisches Reden; wenn aber das *Vollendete* kommt, / vergeht alles *Stückwerk*.²⁸⁶ Die von der Eule in die Luft gezeichnete Schrift ist für das stückhafte Wissen des Menschen noch unbeschreiblich: unverständlich. Der junge Tote befindet sich aber schon in der Phase, in der das stückhafte „prophetische“ Wissen der differenzierenden Weltdeutung verstummen muss, um dem vollendeten, nicht mehr differenzierenden Wissen Platz machen zu können. Deshalb wird in den letzten beiden kurzen Strophen schon in Kenntnis dieser Unbeschreiblichkeit des vollendeten Wissens versucht, die Ganzheitlichkeit in der Form von zwei *dichterischen Gleichnissen* dem stückhaft denkenden Rezipienten näher zu bringen.

6.2.3.3 Unter den Sternbildern

Die aufsteigende Bewegung der Wandernden erreicht ihren Höhepunkt unter den *neuen* Sternen des Leidlands, wo die einzelnen Sternbilder von der Klage ihren Namen nach aufgezählt werden. Die ganze Strophe strukturiert sich um diese Aufzählung, wobei die denkbaren Gründe oder Erklärungen für die einzelnen Bezeichnungen der Sterne konsequent verschwiegen bleiben. Dieses Schweigen lässt sich als der inhärente Bestandteil des Konzepts des zuhörenden Verstehens einordnen, indem das (Zu)Hören in einem

²⁸⁵ Vgl. Steiner 1962, S. 272.

²⁸⁶ Der 1. Brief des Paulus an die Korinther 13, V. 9-10.

Kierkegaardschen, quasi-christlichen²⁸⁷ Sinne mit dem Schweigen als mit einer tieferen Form des Verstehens gleichgesetzt erscheint²⁸⁸. Diese Art des Verstehens (Hörens) mag zwar den Eindruck erwecken, es gehe hier um ein irrationales, a-logisches Erlebnis des Glaubens oder gar der Mystik, es ist aber nicht der Fall und es würde dem Programm des verwandelten Weltverhältnisses auch zuwiderlaufen.

In Strophe 7 tun sich über dem jungen Toten die Sternbilder auf, die ad absurdum nur für die Toten vollständig dekodierbar und nicht mehr unbeschreiblich sind. Es soll jetzt versucht werden, nach der den Sterbildern innenwohnenden Idee zu fragen, danach nämlich, inwieweit sich durch sie die Ganzheitlichkeit des Seins thematisch und poetisch erfassen lässt. In der siebten Strophe werden *neun* Bilder aufgezählt, die durch die Kursivierung im Text auch optisch betont werden, wodurch der thematisch besprochene Prozess des sichtbarmachenden Zeigens einerseits seine poetisch-ästhetische Reflektierung findet, andererseits der Rezipient sich in den Prozess des dichterischen Sichtbarmachens während der Lektüre einbezogen fühlen kann.

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.
Langsam nennt sie die Klage; - Hier,
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und das vollere Sternbild
nennen sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:
Wiege; *Weg*; Das *Brennende Buch*; *Puppe*; *Fenster*.
Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern
einer gesegneten Hand, das klar erglänzende >M<,
das die Mütter bedeutet – (X.DE/88-95)

²⁸⁷ Rilke war mit dem Werk des dänischen Philosophen am besten vertraut gewesen, was sich durch seine Korrespondenz detailliert belegen lässt. Dabei sei auch angemerkt, dass sein Religionsbild und seine Auffassung über die Rolle des individuellen religiösen Erlebisses durch Rudolf Kassners christliche Anthropologie in nicht zu unterschätzendem Maße beeinflusst war. Auch sein Kierkegaard-Bild hat sich an Kassners Kierkegaard-Lektüre emanzipiert. Ilse Erdmann berichtet er über den Philosophen in leidenschaftlichem Ton: „Hier [bei Kierkegaard] ist Christenthum, wenn es irgendwo noch ist, dieser wahrhaft innere Mensch strahlt es in die Zukunft hinüber. Ich habe ihn nie viel gelesen, man kann ihn nicht nebenbei aufschlagen, ihn lesen heißt in ihm wohnen, er ist ein Pathmos, Stimme und einsame Landschaft...“ Schnack 1990, S. 508-509.

²⁸⁸ „Als mein Beten immer andächtiger und innerlicher wurde, da hatte ich immer weniger und weniger zu sagen. Zuletzt wurde ich ganz still. Ich wurde, was womöglich ein noch größerer Gegensatz zum Reden ist, ich wurde ein Hörer. Ich meinte erst, Beten sei Reden, ich lernte aber, dass Beten nicht bloß *Schweigen* ist, sondern *Hören*. So ist es: Beten heißt nicht, sich selbst reden hören; beten heißt, still werden und warten, bis der Betende Gott hört.“ Sören Kierkegaard: *Die Lilien auf dem Felde und die Vögel unter dem Himmel. Drei Beichtreden*, übers. v. Daniel Hoffmann, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1965, S. 3. (Hervorhebung von ML)

Geht man von der ursprünglichen Bedeutung von *Stern* aus, derzufolge das Wort im Indogermanischen noch „[am Himmel] Ausgestreutes“²⁸⁹ bedeutete, bietet sich ein Interpretationsrahmen an, innerhalb dessen die *Sternbilder* schon als Ergebnisse eines Sammel-Prozesses anzusehen sind, in welchem die ausgestreuten Sterne zu Bildern gesammelt werden und als solche mit Sinn erfüllt in eine Textstruktur verwandelt und *lesbar* werden können. Auf die auch sprachhistorisch belegte Verbindung²⁹⁰ zwischen Sammeln und Lesen soll mit Hilfe des kurzen fragmentartigen Textes *Was heißt Lesen?* von Heidegger hingewiesen werden, dessen Thesensatz zufolge das Lesen nur dann zum Verständnis hinleite, wenn sich der Rezipient bereit zeigt, sich von den Dingen der Welt leiten zu lassen, wodurch dann ein spontanes Wiedererkennen des Eigenen im Fremden zustande kommt.²⁹¹ Ich zitiere den genannten Satz: „Das eigentliche Lesen ist die Sammlung auf das, was einst schon *unser Wesen* in Anspruch genommen hat, mögen wir dabei ihm *entsprechen* oder *versagen*.“²⁹² Die Voraussetzung des Lesens, was hier als die Metapher des verstehenden Weltverhältnisses zu verstehen ist, liegt nach Heidegger in der Bereitschaft begründet, der Welt *entsprechen* zu wollen, indem die tobenden Kräfte des sich der Welt gegenüberübersetzenden Bewusstseins zu Gunsten der Entschlossenheit gezügelt werden, sich zur Welt in Bezug zu setzen. Ein wirkliches Weltverständnis kann demnach bei einer Entsprechung der Welt zustande kommen, dann nämlich, wenn sich das Erkennsubjekt zu den Dingen der Welt in Bezug setzt und ihnen dadurch entspricht, dass es sich dabei nicht als einen, den anderen Komponenten der Weltbezugsstruktur übergeordneten Pol betrachtet, sondern sich *als der eine* Träger dieses Bezugs, dynamisch versteht. Der vom Dichter auf sich genommene Auftrag besteht darin, diese die Welt strukturierenden Entsprechungen im Sinne der vom Dichter hochgeschätzten²⁹³ *Correspondances* von Baudelaire sichtbar werden

²⁸⁹ <mhd. *stern* <ahd. *sterno* <got. *staino* „Stern“ <idg. *ster „ausbreiten“; also „am Himmel Ausgestreutes“ vgl. Kluge 1995.

²⁹⁰ <ahd *lesan*, „auswählend sammeln“, dann erzählen, berichten“ <germ. *lesan* „sammelnd auflesen“, vgl. Kluge 1995.

²⁹¹ Vgl. Grünbein 2001, S. 11ff.

²⁹² Martin Heidegger: *Was heißt Lesen?* in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA I. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 13, hrsg. v. Hermann Heidegger, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983, S. 111.

²⁹³ In seinem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 18. Juli 1903 nennt er Baudelaires *Petit poèmes en prose* seinen „Lieblingsband“, (Vgl. Rilke/Andreas-Salomé 1999, S. 65ff.) und vier Jahre später in einem an Clara adressierten Brief beschäftigt er sich in Bezug auf das Gedicht *Une Charogne* mit dem Band *Fleurs du mal*. Es ist Rilkes eigenes Exemplar vom letzteren Gedichtsband mit seinen Anstreichungen und Notizen erhalten geblieben Vgl. Rilke 1983, S. 50-53. „Ich musste daran denken, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen, die wir jetzt in Cézanne zu erkennen glauben, nicht hätte anheben können; erst mußte es da sein in seiner Unerbittlichkeit. Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit

zu lassen. Die Sternbilder des Leid-Landes zu lesen setzt die Fähigkeit voraus, ihre Entsprechungen oder Einklänge wahrzunehmen, die sonst wie „wirre Worte“²⁹⁴ und wie „Wälder von Symbolen“ den Menschen „mit vertraulichen Blicken“ „betrachten“. Der Auftrag besteht darin, inmitten der wirren Worte und Zeichen nach den Übereinstimmungen zu suchen, sich im Meer der Bedeutungen zu orientieren. Die letzte Station der Wanderung versinnbildlicht jenen Zustand, in dem die völligen Entsprechungen bereits gewährleistet sind, in dem statt der Differenzierung die korrespondierende Übereinstimmung herrscht, in dem die einzelnen, für die Einheit und Ganzheitlichkeit stehenden Sternbilder „die Verzückungen des Geistes und der Sinne singen“²⁹⁵. Sie sind Zeichen oder Symbole in einem wörtlichen Sinn, deren Verständlichkeit auf jenen gemeinsamen Phänomenen eines allgemeinmenschlichen Erfahrungs- und Erlebnisraumes basiert, in welchem sich jeder Mensch auf seine Weise spontan wiedererkennen kann. Als neutrale Gesamträume²⁹⁶ stehen die Sternbilder symbolhaft für die ou-topischen – reinen – Räume der Kunst, innerhalb deren das Wiedererkennen des *Eigenen im Fremden* sich verwirklichen kann und wodurch der Reziprokcharakter der ästhetischen Erkenntnis zum Vorschein kommt. Walter Benjamin legt in seiner Analyse zum *Correspondances*-Begriff die reziproke Entsprechung beim Weltverständnis als praktische Erfahrung aus, die sich jedoch außer dem Bereich des Kultischen *ausschließlich* in der Kunst, im Bereich des Schönen etablieren kann.²⁹⁷ Das poetisch-ästhetische Weltverständnis ist demnach kein einseitiger Prozess, bei welchem das Erkennsubjekt als äußere Betrachterinstanz vom Erkennprozess verschont und unbehelligt bleiben könnte, sondern es wird in den Verständnisprozess einbezogen und durch dieses Einbezogensein verändert. Wie der schon zitierte letzte Vers im zweiten Apollo-Sonett besagt, müsse das Subjekt sein Leben unvermeidlich ändern, wenn es dem Objekt entsprechen will. Dass der Rezipient, als in den Verständnisprozess einbezogenes Erkennsubjekt mit seiner Lektüre den *Elegien* gerecht werden kann, bleibt nur zu hoffen. Was aber zweifellos in unserer Macht steht, ist, die Sternbilder als Reflexionen auf diese

überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, gilt.“ (S. 51) (Hervorhebung im Original)

²⁹⁴ Die Auszüge aus Baudelaires Gedicht werden anhand Friedhelm Kemps Übertragung zitiert. Vgl. Charles Baudelaire: *Entsprechungen*, in: Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*, München: dtv, 2004.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Grünbein: *Im Gespräch...* [Anm. 372], S. 11ff.

²⁹⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1: *Illuminationen*, hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 214ff.

correspondances-artige Beschaffenheit des poetisch-ästhetischen Bezeichnungsprozess hin zu befragen.

6.2.3.4 Die Sternbilder als transzentalpoetische Entsprechungen

Im Folgenden wird versucht, nach jenen Momenten zu fragen, die die einzelnen Sternbilder als Symbole des *kon*-stellativen In-Bezug-Seins der Ganzheitlichkeit erscheinen lassen und zugleich diese als ou-topische reine Orte und reine Worte des poetisch-ästhetischen Verwandelns nachvollziehbar machen. Es geht bei dem dichterischen Verwandeln um die Suche nach dichterischen Zeichen als nach sprachlichen Entsprechungen – nach den Correspondances – im Meer der Bedeutungen. Dass es in der Kunst möglich sein kann, für kognitiv kaum einholbare Inhalte – wie Tot-Sein, Unendlichkeit, das Offene, das Nirgends usw. – doch auch kognitiv nachvollziehbare Entsprechungen zu finden, setzt ein gemeinsames Weltall der Phänomene voraus, in dem die Motive zusammenlaufen und durch die einzelnen Subjekte wieder getrennt werden. Um Grünbeins Vergleich zu verwenden, sei sich das rezipierende Erkennsubjekt wie ein Prisma vorzustellen, in welchem die zusammenlaufenden Motive einzeln wieder getrennt werden.²⁹⁸ Die Sternbilder am Firmament des Leid-Landes können nur als Phänomene eines gemeinsamen menschlichen Weltalls verständlich sein, denn nur zu den Bestandteilen eines gemeinsamen Universums lassen sich Bezüge herstellen, nur für sie können Entsprechungen etabliert werden, welche von den Sternbildern als Kon-Stellationen abgebildet werden. Das gemeinsame Moment von diesen Phänomenen lässt sich zwar nicht erschöpfend ermitteln²⁹⁹, es soll trotzdem versucht werden, zu erforschen, in welchem Sinne sie als Vertreter eines allgemeinmenschlichen Gesamtweltalls angesehen werden können und wie durch sie die diskursiv-epistemisch unfassbare Ganzheitlichkeit und Einheitlichkeit der Weltverhältnisstruktur poetisch-ästhetisch doch eingeholt werden kann.

In Vers 90 nennt die Klage zuerst die Sternbilder „Reiter“ und „Stab“, die im Vergleich zum „vollere[n] Sternbild“ des „Fruchtkranz[es]“ weniger *voll*, man könnte sagen: einfacher sind. Um dem Sinn der erstgenannten Bilder näher zu kommen, empfiehlt es sich, diejenige Stelle der *Sechsten Elegie* zu vergegenwärtigen, in der durch den im Reliefbild von

²⁹⁸ Vgl. Grünbein 2011, S. 11.

²⁹⁹ Kennzeichnend ist, dass die akribische hermeneutische Analyse Steiners trotz der Intention ihres Verfassers doch nicht vermag, den Zusammenhang unter den Motiven glaubwürdig aufzudecken. Vgl. Steiner 1962, S. 274-285.

Karnak abgebildeten siegenden König in seinem Pferdewagen mit einem Stab in seiner linken Hand das nichtzögernde Helden-Dasein, als Vorlaufen zum Tod heraufbeschworen wurde. Das Reliefbild lässt sich jedoch nicht nur als Symbol für die ungebändigte Fortbewegung des Helden auslegen. Ebenso signifikant erscheint mir dabei die Darstellung des kooperativen Verbundenseins zwischen dem König und seinen Pferden. Ihre Einheitlichkeit ist die Voraussetzung des Sieges. Das Bild des Reiters lässt sich demnach im *Elegien*-Kontext als Variation dieses einheitlichen Zusammengehörens zwischen dem Pferd und seinem Reiter auslegen, wobei das Pferd dem unbewussten Körperlichen, während der Reiter dem bewussten Geistigen gleichgesetzt werden kann, deren erfolgreiche Zusammenarbeit die Voraussetzung des veränderten, nicht mehr differenzierenden menschlichen Daseins ausmacht. Verortet man die in der Forschung sonst ungeklärte Bedeutung³⁰⁰ vom „Stab“ im obigen altägyptischen Bezugsrahmen, lässt sich auch er zum vorgetragenen Einheits-Phänomen in Bezug setzen. Auf dem Reliefbild ist der den Wagen lenkende König mit einem Bogen in seiner rechten Hand zu sehen, während er in seiner linken Hand eine Peitsche oder, in ihrer abstrahierten Form, einen Stab hält, der dazu dient, die Pferde straff am Zügel zu halten, damit sie in eine gemeinsame Richtung laufen und der Wagen sich nach vorne bewegen kann. Zieht man den schon angeführten platonischen Seelenwagen-Kontext, in dem die einzelnen Pferde als Metaphern des Geistes bzw. des Körpers fungieren, auch hier zur Deutung heran, dient der Stab/die Peitsche wieder einmal zur Ordnungs- und Einheitsstiftung und dadurch in engem Zusammenhang mit dem Reiter-Sternbild zum Wahrnehmbarmachen des Einheitlichkeitsgedankens.

Dieser Gedanke lässt sich bei den nächsten Sternbildern weiterführen, durch die die fehlende Erfahrung des Ganz- und Eins-Seins als Grundphänomene der menschlichen Existenz aus unterschiedlichen Perspektiven heraufbeschworen wird. Das erste vollere Sternbild ist der „Fruchtkranz“, deren Früchte, ähnlich den Blumen, Bäumen und Tieren, in völligem Einklang mit der Natur stehen. Sie sind im Offenen, frei von Tod. Der Kranz ist andererseits in einem direkt phänomenalen Sinn *rund*. Für das phänomenale Bild des vollkommenen Ganzseins wurde bereits in Vers 84 die symbolhafte Verbindung *die reifste Rundung* als die Form des vom auffliegenden Vogel in die Luft geschriebenen Zeichens

³⁰⁰ Steiner zählt zwar eine lange Reihe von äußerst mutigen und sogar vagen Vorstellungen auf, die das Symbol „Stab“ zu erklären helfen könnten, aber selbst er gibt dabei zu: „Kein Interpret hat etwas Fundiertes zu *Stab* zu sagen vermocht; ja, die meisten finden es bei der Aufzählung der Sternbilder dieser Strophe nicht einmal nötig, den Stab auch nur zu erwähnen. Wir tappen im Dunkeln.“ Vgl. Steiner: *Rilkes 1962*, S. 276.

eingeführt, die erst vom jungen Toten verstanden werden konnte. Der in sich rundende Kranz versinnbildlicht in diesem Sinne auch diese vollkommene Ganzheitlichkeit, die ontologisch für eine temporale und spatiale Unendlichkeit, epistemisch für die generische Verbundenheit der Subjekt-Objekt-Pole steht.

Die nächsten fünf nacheinander aufgezählten Sternbilder erfassen im Gegensatz zu den drei vorherigen, abstrakteren Sternbildern, konkretere existenzielle Aspekte der defizitären Ganz-Seins-Erfahrung, indem in ihnen die Phasen des Lebensweges jedes einzelnen Menschen, von seiner Geburt bis zum Tode, nachgezeichnet erscheinen. Das Sternbild der „Wiege“ ist demnach jener reine Ort und zugleich jenes reine Wort, dessen richtiges Verständnis einen neuen Bezug zur Welt ermöglichen könnte. Die Wiege steht primär für die Kindheit und das Kind-Sein, sodass der Anfang des Menschenlebens mit ihr assoziiert werden kann. Das besondere Verhältnis des Kindes zur Zeitlichkeit ist durch seine grundsätzliche Ambivalenz gegenüber den einzelnen Zeitekstasen gekennzeichnet, was ad absurdum seine Teilhabe am Ganzsein des Offenen möglich machen kann und es dadurch in die Nähe der Tiere und der Pflanzen rückt. Betrachtet man die Wiege phänomenologisch, geht es bei ihr um die Einheit der Bewegung und der Ruhe³⁰¹, noch abstrakter formuliert um die Einheit der beiden Seiten in einem Prozess der Hin- und Herbewegung, bei welcher keine der Seiten selbstständig bestehen kann, sondern ausschließlich in einem Bezug zueinander.

Der „Weg“ stellt als das nächste Sternbild jenen nächsten reinen Ort dar, zu dem der Mensch in Bezug setzend ein verwandeltes Verhältnis zur Welt und dadurch zu sich selbst etablieren kann, falls durch eine neue Sicht auf den Prozess des Auf-dem-Wege-Seins die tradierte Leben-Tod-Dichotomie aufhebend, den Weg nicht mehr von seinem notwendigen Endpunkt her denkt, sondern als ein immer aktuales, den Anfang und das Ende ausklammerndes Geschehen, dessen Sinn in seiner grundsätzlichen prozessualen Offenheit liegt.

Das mythische Bild des „brennende[n] Buch[es]“ mag einerseits den Prozess der Verwandlung auf eine extremen Weise versinnbildlichen, wobei diese Art der Verwandlung schon der Vernichtung nah zu sein erscheint, die in Bezug auf ein Buch – auf etwas Geistiges – nie endgültig sein kann. Was durch das Verbrennen eines Buches vernichtet wird, ist das Papier, das physisch Sichtbare, wobei sich der Gedanke selbst nicht vernichten

³⁰¹ Vgl. Steiner 1962, S. 278f.

lässt, sonder nur sein materieller Ort, der durch einen reinen, ou-topischen Ort abgelöst wird. Der Gedanke wird auf diese Weise in einen neuen Bezug gestellt. Die Metapher des brennenden Buches kann andererseits, nach Steiners Interpretationsvorschlag, auch als der höchste Grad jener Wärme aufzufassen sein, die durch die Emotionen in einem Buch aufgefangen wird.³⁰²

Als das nächste Sternbild zeichnet vor den Augen des jungen Toten die Figur einer „Puppe“ ab, die in Bezug auf die Bühne des Herzens in der *Vierten Elegie* schon detailliert untersucht wurde. An dieser Stelle sei nur ihre Funktion im Kontext der Ganzheits-Erfahrung noch einmal betont. Durch die Puppe wurde die absolute Materialität versinnbildlicht, die, vereinigt mit der absoluten Geistigkeit des Engels, auf der inneren Bühne des Herzens die Gespaltenheit des menschlichen Bewusstseins innerlich aufzuheben hilft. Neben dem die ungeteilte Geistigkeit vertretenden Engel fungiert die Puppe als Repräsentant der reinen Materialität und, als solcher, als Repräsentant des gesuchten Ganzsein-Könnens.

Das vorletzte Sternbild ist das „Fenster“, dessen Verdienst es ist, als eines der Phänomene des gemeinsamen menschlichen Weltalls das mit diskursiver Argumentation schwer nachvollziehbare Ganz-Sein poetisch-ästhetisch doch erfahrbar zu machen. Das Fenster stellt seinem Wesen nach ein Phänomen dar, das entweder von innen oder von außen erlebt wird und deshalb *als* die Vermittlung – als Durchgang – zwischen Orten fungiert, indem es die Seiten zueinander in Verhältnis bringt. In diesem Sinne muss sich das Ganz-Sein durch das Sternbild „Fenster“ nicht mehr als etwas rational uneinholbares, transzendentes Phänomen vorgestellt werden, sondern als ein prozessual verlaufendes Geschehen des In-Bezug-Setzens der Seiten der Weltverhältnisstruktur.

Das letzte Sternbild wird thematisch und poetisch gleichermaßen von den vorherigen Sternbildern getrennt behandelt. In Vers 93 erfährt man, es befindet sich nicht nahe dem Pol, wie über die anderen Sternbilder bisher ausgesagt wurde:

Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern
einer gesegneten Hand, das klar erglänzende >M<,
das die Mütter bedeutet – (X.DE/93-95)

³⁰² Vgl. Steiner 1962, S. 280.

Es unterscheidet sich aber nicht nur nach ihrer Platzierung am Himmel von den vorherigen, sondern auch grafisch. Während die ersten acht Sternbilder im wörtlichen Sinn Figuren abbildeten, stellt das letzte Sternbild ein Zeichen dar, den Buchstaben „M“, der für das Wort *Mütter* steht. Da das letzte Sternbild nicht nur ein Zeichen *ist*, sondern auch ein Zeichen *darstellt*, reflektiert es auf diese Weise das eigentliche Projekt der *Zehnten Elegie*, indem es poetisch-ästhetisch den Prozess des Bezeichnens und des Be-deutens sichtbar werden lässt. Das Sternbild „Mütter“ bildet gleichzeitig jenes gemeinsame Phänomen der menschlichen Existenz, zu dem sich jeder Mensch zu Bezug zu setzen und dadurch ihm zu *entsprechen* vermag. In thematischer Hinsicht erscheint das Mütter-Sternbild als Ursprung der fünf anderen ontischen Sternbilder, da sich all die bisher thematisierten Aspekte des Menschseins in ihm in Keimform ermitteln lassen. Die „Mütter“ sind als Ursprung alles Lebendigen der Zeitlichkeit enthoben, während die „Wiege“, der „Weg“ und das „Fenster“ als Ou-topoi des *räumlichen* und *zeitlichen* Überganges fungieren. Mag zwar die poetische Funktion „Des Brennenden Buches“ und der „Puppe“ in der transzendentalpoetischen Aufhebung der Zeitlichkeit des Überganges liegen, ist die durch sie vertretene Ganzheitlichkeit jedoch im Vergleich zur absoluten Selbstidentität des Zeichens „M“ immer noch unvollständig, denn das Ganzsein der „Puppe“ kann nur für die Ganzheitlichkeit der Materie stehen, während „Das Brennende Buch“ nur die Ganzheitlichkeit des Geistes repräsentiert. Das absolute Ganzsein des selbstidentischen Sternbildes „M“, das als Symbol der Mütter für die Quelle alles Lebendigen steht, führt zur letzten Station der Wanderung, zur Quelle der Freude.

6.2.3.5 Die Endstation: die Quelle der Freude – das Gleichnis

Die Wanderung im Leid-Land kommt an einer Talschlucht zu ihrem Ende,

wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt; - Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom. – (X.DE/99-101)

In Ehrfurcht nennt die Klage dem jungen Toten jenen reinen, ou-topischen Ort, an dem der Wanderungsprozess sein Ende nimmt. Er heißt „die Quelle der Freude“, welche bei den Menschen ein tragender Strom ist. Wie in Bezug auf das Sternbild „Mütter“ schon gezeigt wurde, besteht die Quelle der Freude in einem der Zeitlichkeit und der vergegenständlichen

Differenzierung enthobenen Weltverhältnis, in einer Selbstidentität, die dem Menschen jedoch kaum nachvollziehbar sein kann, denn sein rationales, auf der Logik der Differenzierungen aufgebautes Wesen wirkt dem Nachvollziehen des Ganzsein-Könnens von vornherein entgegen. Das Erleben des Ganzseins ist deshalb dem Toten vorbehalten, wovon die Lebendigen, die den Fehler machen, „daß sie zu stark unterschieden“ (I.DE/81), nicht einmal sprechen können. Ihnen bleibt nicht anderes übrig, als den Dingen der Welt zu entsprechen zu versuchen. Da die alltägliche Sprache das Ganzsein unmöglich ins Wort zu fassen vermag, herrscht am Fuß des Gebirges des Ur-Leids völlige Stille: „Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.“

Die durch den Klage-Mythos markierte narrative Einheit der *Zehnten Elegie* schließt also mit dem völligen Verstummen der Sprache, was als die logische Konsequenz jener während der Wanderung im Leid-Land erreichten Erkenntnis erscheint, nach welcher das einseitige, durch das hypertrophierte Bewusstsein determinierte, die Welt beherrschende wollende Weltverhältnis des transitiven Gegenüberseins weder zur echten Welt- noch zur Selbsterkenntnis führt. Die zerredete Sprache scheint unfähig zu sein, das verwandelte, auf die Ganzheitlichkeit des Lebens abzielende, neue Weltverhältnis zu erfassen. Was jedoch den Lebendigen an Möglichkeiten doch noch übrig bleiben mag, um das Ganzsein wahrzunehmen und ein anderes Verhältnis zur Welt zu etablieren, ist, den Weg der Dichtung zu wählen, was in den letzten Zeilen auch expressis verbis ausgesagt wird. Dem Menschen kann die aus der Wanderung im Leid-Land gezogene Lehre, die ihrerseits die imaginäre Wanderung des rezipierenden Erkennsubjekts im Land der *Duineser Elegien* reflektiert, nur in Form eines *Vergleichs* nahe gebracht werden:

Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. -

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt. (X.DE/106-113)

Die vorletzte Strophe führt das abschließende Gleichnis als symbolische Lehre vor, die die Lebendigen von den „unendlich Toten“ zum Abschied geschenkt bekommen. Da die

Sprache der Lebendigen schon an der Bergschlucht verstummen musste, wird ihre Rolle durch diese Geste des lautlosen *Zeigens* übernommen, indem die Toten uns ihre Weisheit über das Ganzsein-Können am Bild der *Kätzchen des Haselbaumes* und des *Friihlingsregens* anvertrauen. Die Geste des Zeigens steht aber im Irrealis als Hinweis darauf, dass es nur eine Möglichkeit darstellt, bei dessen Realisierung es allerdings auf unsere schon thematisierte Entsprechungsbereitschaft ankommt. Die entindividualisierende Sprechweise des Mythos wandelt sich in den letzten beiden Strophen, indem durch das Personalpronomen *wir* auf die Unpersönlichkeit verzichtet und der Rezipient – das Erkennsubjekt – ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird. Von nun an sind *wir* diejenigen, die die Chiffren „Kätzchen“ und „Regen“ dechiffrieren sollten, falls wir uns zu ihnen in Bezug setzten.

Die lange, herabhängende männliche Blüte des Haselnussstrauches erscheint an den Zweigen sehr früh, oft schon Ende Februar, wenn der Strauch sonst noch kahl ist und deshalb optisch ein vollkommen lebloses, totes Erscheinungsbild bietet. In diesem Sinne fungiert das Kätzchen, das die Pollen enthält, demnach für die Befruchtung und dadurch für das Leben selbst verantwortlich ist, als dichterische Reflexion auf die beklagte differenzierende Perzeption, die uns daran hindert, „aus unsren Jahreszeiten erst de[n] Umkreis / des ganzen Wandelns“ (IV.DE/59-61) entstehen zu lassen und das Leben mit seiner „unbeschienenen Seite“³⁰³ als Ganzheit sehen zu können. Der stumme Vergleich vermag also darüber zu sprechen, worüber mit der zerredeten Sprache nicht mehr gesprochen werden kann. Neben Wittgensteins Satz über das notwenige Verstummen der Sprache gegenüber Fragen, die das rationale Bewusstsein dem verschwommenen Bereich der Transzendenz zuzuweisen pflegt, ließe sich an dieser Stelle seine einschlägige Anmerkung aus den *Vermischten Bemerkungen* anführen, wo er seine frühe These über das Schweigen als gültige Reaktion auf die Begrenztheit des unproduktiv gewordenen diskursiven Sprachgebrauchs dadurch vervollständigen will, dass er als dessen Überwindung und Lösung die Sprache der Dichtung angibt. Wie er thesenartig formuliert: „Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten“³⁰⁴. Demnach soll die Dichtung – das Gleichnis – ein Wissen in uns erwecken, das am ehesten als Offenheit gegenüber den Dingen der Welt oder zumindest als gelassene Entsprechung denselben umzuschreiben wäre, was uns jedoch wegen unseres diskursiv strukturierten Bewusstseins verschlossen zu bleiben scheint.

³⁰³ Rilke 1940, S. 371.

³⁰⁴ Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*, in: ders.: *Über Gewißheit*, WA, Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, S. 483.

Der zweite Vergleich sollte uns das Wissen um das Ganzsein-Können ähnlich dem Kätzchen-Vergleich im Kontext der Frühlingsnatur nahebringen, wenn im Bild des auf die noch leblose Erde fallenden Regens im Frühling das Irdische (Materielle: die Erde) zum Himmlischen (Geistigen: dem Regen) in Bezug gesetzt wird. Nicht nur der aus der *Vierten Elegie* in Bezug auf die Kätzchen-Metapher schon zitierte Gedanke der unendlichen Wiederkehr der Jahreszeiten wirkt hier als Symbol der Einheitlichkeit weiter, sondern auch der Gedanke der Befruchtung, denn ohne den Regen müsste die Erde dürr und unfruchtbar bleiben und auch die gesäten Samen könnten ja im dunklen Erdreich nicht keimen.

Um dem Sinn der Verse der letzten Strophe näher kommen zu können, soll auf das Gedicht *Solang du Selbstgeworfenes fängst* hingewiesen werden, wo das Wesen des ästhetischen Verstehens in jenem Offensein gegenüber dem zu Erkennenden besteht, das dort als das freie Zusammenspiel mit einem Partner umschrieben wird, wobei das Subjekt nur dann zum Mitspieler werden kann, wenn es, sich dem Spiel hingebend, auf seine bisher übergeordnete Außenposition zu verzichten bereit ist. Das ästhetische Verstehen setzt demnach das Einbezogensein des Erkennsubjekts *in* den Prozess des Verstehens voraus, was dessen persönliches Betroffensein *durch* das Werk bedeutet und das bei dem Prozess des Erkennens erwartete neutrale Unbeteiligtsein der Betrachters ausschließt. Dieses Wesen des ästhetischen Weltverständnisses versucht Susan Sontag in ihrer programmatischen Studie *Gegen die Interpretation* folgendermaßen auf seinen Begriff zu bringen: Das Ziel des ästhetischen Erkennprozesses liege darin, „die Kunst – und analog dazu unsere eigene Erfahrung – für uns *wirklicher* zu machen statt weniger *wirklich*.“³⁰⁵ Wenn wir, Erkennsubjekte, die beiden Vergleiche ihrem Wesen nach verstehen sollten, „empfänden wir die Rührung / die uns beinah bestürzt / wenn ein Glückliches fällt“ (V.111-113). Indem wir, durch die beiden Vergleiche herausgefordert, durch das Exemplum der Frühlingsnatur das Ganzsein-Können letztlich doch haben *erfahren* können, verstehen wir auch jenen Bezug, der zwischen dem „steigende[n] Glück“ und dem Fallen des Glücklichen besteht. Die ganze *Zehnte Elegie* vermittelte die untrennbare Einheit von Leben und Tod, Steigen und Fallen, Freude und Schmerzen, für deren letzte Exemplifizierung das abstrakte, aber umso schlichtere Bild der wiederkehrenden Kreisbewegung angeführt wird. Der Glückliche kann nur deshalb fallen, weil er sein Wesen verwirklichen konnte, indem er zum Höhepunkt

³⁰⁵ Vgl. Susan Sontag: *Gegen die Interpretation*, in: ders.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt a.M: Fischer, 2006. S (Hervorhebung von ML)

seines Daseins aufstieg, von wo kein anderer Weg als der nach unten führen kann. Steigen und Fallen setzen sich gegenseitig voraus, wie das Leben den Tod und umgekehrt.

Du mußt das Leben nicht verstehen,
dann wird es werden wie ein Fest.
Und lass dir jeden Tag geschehen
so wie ein Kind im Weitergehen von
jedem Wehen
sich viele Blüten schenken lässt.

Sie aufzusammeln und zu sparen,
das kommt dem Kind nicht in den Sinn.
Es löst sie leise aus den Haaren,
drin sie so gern gefangen waren,
und hält den lieben jungen Jahren
nach neuen seine Hände hin.³⁰⁶

Zusammenfassung

Bevor ich mit der Zusammenfassung der vorliegenden Überlegungen zur impliziten Ästhetik der *Duineser Elegien* beginne, soll zunächst an ein frühes Gedicht aus dem Band *Mir zur Feier*³⁰⁷ erinnert werden, das mit den Versen „Du mußt das Leben nicht verstehen / dann wird es werden wie ein Fest.“ ansetzt. Dieses Gedicht geht zwar noch auf das Jahr 1898 zurück, aber strukturiert sich schon um jene Probleme des *Welt- und Selbstverständnisses*, die im Hintergrund des Rilkeschen Nachdenkens über ästhetische Fragen stecken und in die Textur der *Duineser Elegien* thematisch und poetisch-ästhetisch gleichermaßen tief eingewoben sind. Rilkes Herangehensweise an das Verstehens-Problem zeugt schon 1898 von der Präsenz jenes Ideenkomplexes, der als Kritik an dem einseitigen, die Welt dem Erkennsubjekt gegenüberstellenden, sich in einem sie transitiv deutenden Verhältnis zur Welt äußert, welche in meiner Lektüre mit dem Attribut *diskursiv* auf seinen Begriff zu bringen versucht wurde. Die Idee eines neuen oder mindestens andersartigen Verhältnisses zur Welt finden wir in diesem zweistrophigen Gedicht präfiguriert, indem im Begriff des *Verstehens ex negativo* dieses diskursive Weltverhältnis beschrieben wird, über welches die *Duineser Elegien* klagen, und als dessen Überwindung ein verwandelter Bezug zu Welt: das ästhetische Weltverhältnis eben, aufgezeigt wird. Die Ablehnung des diskursiven Verstehens-Wollens stellt schon in diesem frühen Gedicht keine regressive, metaphysische oder gar

³⁰⁶ Rainer Maria Rilke: *Du mußt das Leben nicht verstehen* in: Rilke 1987, SW, Bd. I, S.153.

³⁰⁷ Rilke war gegenüber der künstlerischen Tätigkeit seiner früher Jahre besonders kritisch und der Band *Mir zur Feier* markierte in seinen Augen den eigentlichen Anfang seiner gültigen Dichtung, während er zu seiner früheren Produktion immer größere Distanz aufbaute. Die Bedeutung, die Rilke diesem Band zugemessen hat, lässt sich auch an der beachtenswerten Tatsache ablesen, dass er im Jahre 1909 die zweite Ausgabe des Bandes in *Frühe Gedichte* umbenannte, um die Gedichte hier als seine echten dichterischen Anfänge präsentieren zu können. Vgl. Stahl 1975, S. 113-115.

mystische Attitüde dar, sondern einen betont diesseitigen Prozess des In-Bezug-Setzens zur Welt, was hier mit klaren, im Vergleich zu den *Elegien* mit problemlos nachvollziehbarer Bildlichkeit dargestellt wird. Die Welt braucht nicht verstanden zu werden, sondern, den Auftrag der *Elegien* vorausschickend, gebraucht zu werden. Wenn wir die Dinge der Welt *brauchen* würden, statt sie nach unseren Regeln *deuten* zu wollen, könnte das Leben zu einem *Fest* werden, wo nicht mehr die Regeln des diskursiven Weltverhältnisses gelten, sondern die Regeln des Festes, die die alten Bezüge zur Welt suspendieren, indem sie neue Bezüge zur ihr initiieren. Das Ergebnis des neuen, festlichen Weltbezugs wird hier einerseits mit den Verben *geschehen lassen*, *schenken*, *lösen*, *hinalten* beschrieben, die alle aus unterschiedlichen Perspektiven die Geste des Gebens und Offenseins gegenüber etwas hin suggerieren und dementsprechend dem vergegenständlichenden und besitzergreifenden Verhältnis entgegenwirken. Andererseits ist das Fest des Lebens durch das spezielle Zeitverhältnis gekennzeichnet, das als eine erfüllte Zeit umschrieben werden kann, in der nicht gerechnet wird, in der das Leben nicht in Kindheit, Jugend, Alter, Tod eingeteilt wird, sondern, im Sinne der Ausführungen Gadamers³⁰⁸, die Eigenzeit des Festes herrscht.

Nun, es lässt sich behaupten, dass Rilke das alltäglich-diskursive Weltverhältnis schon in seiner frühen Schaffensphase als das zu Überwindende begriffen und auf der Ebene der Thematik auch zur Geltung gebracht hat. Seine Überzeugung, nach welcher die Aufhebung der transitiven Differenzierungen und der damit verwobenen Zeitlichkeitsauffassung das Fest der menschlichen Existenz bedeuten würde, hat sich zwar in den folgenden 27 Jahren seines Schaffens nicht wesentlich verändert, verfeinerte sich jedoch parallel zu den Modifikationen seines poetisch-ästhetischen Interesses immer mehr. In erster Linie bestand das Anliegen meiner Untersuchung darin, durch das Eruieren der inneren Logik der Umwandlungen in Rilkes ästhetischen und quasi-ästhetischen Überlegungen, eine Entwicklungslinie aufzeigen zu können, mit deren Hilfe auf die Haupttendenzen der späten – impliziten – Ästhetik in den *Duineser Elegien* geschlossen werden kann. Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildete das Bewusstmachen der praxisorientierten Denkweise Rilkes in seiner Ästhetik, weshalb sich als theoretische Basis meiner Arbeit einerseits ein zeitgenössisches deutsches kunstphilosophisches Paradigma anbot, das die Kunst prozessual, als menschliche Praxisform, auslegt, andererseits die sich mit den *Duineser Elegien* zeitgleich entfaltende pragmatische Ästhetik Deweys, als die

³⁰⁸ Gadamer 2012, S. 74.

wichtigste Grundlage und das wichtigste Modell für die Bertramschen Thesen angesehen werden kann.

Auf dieser theoretischen Basis wurde der Versuch unternommen, Rilkes ästhetische Ideen zunächst anhand seiner Schriften zu Fragen der Kunst, dann durch eine Auslegung der *Duineser Elegien* nachzuzeichnen. Den roten Faden bildete dabei die Hypothese der vorliegenden Untersuchung, die thematisch äußerst heterogenen ästhetischen Schriften in Hinblick auf ihre epistemische Folie zu hinterfragen, mit deren Hilfe eine Verbindung der verschiedenen Denkansätze untereinander etabliert werden konnte. Die Strategie der Untersuchung bestand zunächst in der Ermittlung einer allgemeinen epistemischen Folie, die zuerst den primär ästhetischen Schriften der früheren und mittleren Schaffensphasen Rilkes, dann den späten, aus dem Text der *Elegien* herauslesbaren ästhetisch Vorstellungen zugrunde gelegt wurde. Der zweite Zielsetzung des Unternehmens war eine Interpretation zu den *Duineser Elegien* vorzulegen, die, im Gegensatz zu den bekannten *Elegien*-Darstellungen, das Werk weder ontologisch noch semiotisch liest, sondern es aus der Perspektive seiner ästhetischen Überlegungen als die Verwirklichung der nicht explizit gemachten späten Rilkeschen Ästhetik auslegt. In den *Elegien* wurde dementsprechend zuerst das Problem des neuen Weltverhältnisses transparent gemacht, dann das daraus resultierende Weltverständnis einerseits auf der sinnlich-ästhetischen, andererseits auf der thematischen Ebene untersucht.

Mit der Heranziehung relevanter Texte aus den ersten beiden Schaffensphasen wurde gezeigt, dass sich hinter Rilkes ästhetischen Fragestellungen immer wieder das Dilemma des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt zu erkennen gibt, was als das sich in den einzelnen Werkphasen andauernd modifizierende Subjekt-Welt-Schema begrifflich zu fassen versucht wurde. Nach dem Postulat der Arbeit lässt sich die sich ändernde Gewichtung der beiden Strukturpole als *Differentia specifica* der Modifizierungen des Subjekt-Welt(Objekt)-Schemas aufzeigen, wobei für Rilkes erste Schaffensphase die Verabsolutierung des Erkennsubjekts in einer Nietzscheschen Manier charakteristisch war. Seine frühe Ästhetik zeugt von einer Betrachtungsweise, in welcher die Welt oft *nur* um das Subjekt willen thematisch ist und parallel dazu dem (Dichter)Subjekt eine Art Übermensch-Position zugesprochen wird. Um diese radikale Vernachlässigung der Objekt-Seite zugunsten des Subjekts begrifflich fassen zu können, wurde Anthony Stephens Terminus *Vorwandästhetik* übernommen, durch welchen sich trotz seines metaphorisch überladenen Charakters die

ästhetisch untergeordnete Rolle der objektiven Welt als leerer Vorwand für das Subjekt hervorragend erfassen ließ.

Diese Vernachlässigung der Welt der Dinge schlägt in der mittleren Schaffensphase in ihr Gegenteil um, indem im Zentrum des ästhetischen Denkens Rilkes die Materialität, die sinnliche Beschaffenheit der Welt und die Dinge selbst die Position des früher verabsolutierten Subjekts übernehmen, und zu einer sog. *Ding-Ästhetik* führen. Neben den relevanten ästhetischen Schriften der mittleren Werkphase wurden bei der Eruierung der Ding-Ästhetik die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* unter die Lupe genommen, wobei festgestellt wurde, dass die vom jungen Malte erkannte Aufgabe *sehen zu lernen* zum Teil als Kritik am bisherigen Weltverhältnis ausgelegt werden kann, zum Teil als die eigentliche dichterische Aufgabe aufzuzeigen ist, die darin besteht, die Dinge möglichst objektiv sichtbar werden zu lassen, wobei es auf die Ausklammerung der subjektiven Komponente des Weltverhältnisses ankommt, was seinerseits mit der phänomenologischen Reduktion in Verbindung gebracht werden kann. Die Aufgabe des Sehen-Lernens weist aber auch auf das späte Konzept der Verwandlung hin, denn das richtige Sehen vermag durch das neue Weltverhältnis nicht nur eine veränderte Welterkenntnis zu bewirken, sondern es trägt auch zu Veränderung und Verwandlung des erkennenden Subjekts bei. Wie anhand der Analyse der *Cézanne*-Briefe nachvollziehbar gemacht wurde, wird in der Idee des durch das Sehen-Lernen vermittelten sachlichen Sehens nicht nur die objektzentrierte Ding-Ästhetik überwunden, sondern es wird auch das Problem des substanzialen In-Bezug-Setzens zwischen Subjekt und Welt vorausgeschickt.

Um die *Elegien*-Ästhetik begrifflich fassbar zu machen, wurde versucht, das Subjekt-Welt(Objekt)-Schema der Rilkeschen Überlegungen vor dem theoretischen Hintergrund der pragmatischen Ästhetik auch in Bezug auf die *Elegien* zu plausibilisieren. Die pragmatische Erklärung für das ästhetische Weltverhältnis basiert auf dem Postulat, dass im Gegensatz zu einem diskursiven Weltbezug, in dem zwischen dem (Erkenn-)Subjekt [Rezipient] und dem (Erkenn)Objekt differenziert werden muss, beim ästhetischen Bezug zur Welt diese Differenzierung in einem Relationsverhältnis aufgehoben wird. Das Wesen des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt besteht demnach in einer transzendentalen – nicht ontologischen – Ganzheitlichkeit. Mein Ziel war zu zeigen, dass sich beim ästhetischen Weltverhältnis infolge der diffirmierenden Kraft des Kunstwerks aus der Interaktion zwischen Rezipient und Kunstwerk ein bedeutungsreiches transzendentales Weltverhältnis

hervorgeht. Die Hauptteile der vorliegenden Arbeit wurden der Darstellung dieses Interaktionprozesses gewidmet, bei der dieser auch In-Bezug-Setzen genannte Prozess zuerst in Bezug auf seine poetisch-ästhetische Durchführung, danach auf seine thematische Erscheinung hinterfragt wurde.

Im ersten Schritt wurde die sinnlich-materielle Ebene des Textes untersucht, um deren epistemische Funktion beim ästhetischen Weltverhältnis transparent zu machen, indem auf die aus dem Doppelcharakter des Kunstwerks resultierende graduelle Divergenz zwischen dem diskursiven und dem ästhetischen Weltbezug aufmerksam gemacht wurde. Aus dem Wesen der graduellen Divergenz folgt, dass der Rezipient nur dann in das ästhetische Geschehen einbezogen werden kann, wenn er sich zu der diffirmierenden ästhetischen Welt in Bezug setzen kann. Dazu braucht er poetische Mittel, die ihm ermöglichen, Anschlusspunkte an die Welt des Kunstwerks zu etablieren. Als solche Mittel wurden vier rhetorische Mittel – a) Interjektionen, b) Fragen, c) Imperativformen, d) die Amplifikation – aufgezeigt und in den *Elegien* anhand konkreter Textbeispiele auf ihre dichterische Anwendung hin detailliert analysiert. Das Anliegen der Arbeit war, Rilkes diffirmierende Poetik transparent zu machen, indem die in den theoretischen Ausführungen dargestellten Eigenheiten des ästhetischen Weltverständnisses durch eine textinterne Untersuchung nachvollziehbar gemacht wurden. Unter Heranziehung charakteristischer Textbeispiele wurde Rilkes poetisch-ästhetische Strategie demonstriert, die auf der poetischen Realisierung des Zusammenspiels der diskursiven und der ästhetischen Weltverhältnisformen gründet. Das freie Spiel der Erkenntnisformen (Kant) in der Kunst realisiert sich, indem das Subjekt mit Hilfe der auf die Weltaffirmation abzielenden rhetorischen Stilmittel in den Verstehensprozess integriert zu sein scheint, aber zu gleicher Zeit die problemlose Anschlussmöglichkeit an die poetisch-ästhetische Welt infolge der diffirmierenden Bildlichkeit und Thematik unterminiert wird.

Die den Hauptteil der Untersuchung bildende Interpretation des *Elegien*-Zyklus wurde durch das theoretische Postulat motiviert, der positiv unentfalteten Ästhetik des späten Rilke unter Heranziehung seines Hauptwerkes nachgehen zu können, indem vor dem Hintergrund seiner explizit vorhandenen kunstphilosophisch-ästhetischen Schriften die Haupttendenzen dieser Ästhetik aus den *Duineser Elegien* herausgefiltert werden. Den Ausgangspunkt der Analyse bildeten meine Thesen zur epistemischen Folie der theoretischen Überlegungen Rilkes, die als die sich modifizierende Subjekt-Welt(Objekt)-

Struktur aufgezeigt wurde. Aufgrund der so gewonnenen Erkenntnisse wurde dafür plädiert, dass Rilke in den *Elegien* seine früheren ästhetischen Überzeugungen hinter sich gelassen hat, indem er die steifen Differenzierungen zwischen Subjekt und Welt in einer prozessual verstandenen Interaktion der beiden Strukturpole überwand und den Akzent auf deren Vermitteltheit gelegt hat. Als Schlüssel zur Ästhetik der *Duineser Elegien* wurde das Problem der unterschiedlichen Beschaffenheit des Subjekt-Welt-Verhältnisses in der nicht-ästhetischen (diskursiven) und im ästhetischen Weltverhältnis dargelegt. Für die Beschreibung des ästhetischen Konzepts Rilkes wurde der metaphorische Terminus *Verwandlung* verwendet, der einerseits das Verhältnis innerhalb der Subjekt-Welt-Struktur wiedergibt, andererseits die Reziprozitätstruktur des ästhetischen Weltverhältnisses reflektiert. Eine sich aus dem ästhetischen In-Bezug-Setzen des Erkennsubjekts zum Erkennobjekt resultierende Erkenntnis wirkt diffirmierend und das Subjekt herausfordernd, weshalb es nach der Konfrontation mit dem ästhetischen Ding nicht dasselbe bleiben kann: es verwandelt sich. Die Verwandlung kommt aber auch als die *Differentia specifica* des ästhetischen Erkennprozesses zum Tragen, denn bei ihm kommt es *nicht auf das Endergebnis* an, sondern auf *seinen aktuellen Verlauf im In-Bezug-Setzen*, wobei das rezipierende Subjekt vom rezipierten Objekt im Sinne der pragmatischen Ästhetik untrennbar ist und mit ihm als eine inter-aktive Ganzheit ausgelegt werden muss.

Bei der thematischen Analyse wurde eine chronologische Ordnung verfolgt, um den Sinn der Verwandlung auch am Zyklus als Ganzes zeigen zu können. Die Umwandlung der kultur- und existenzkritischen Atmosphäre der ersten fünf *Elegien* in die Stimmung des Festes in der zweiten Hälfte des Zyklus kann als die poetische Reflektierung des Verwandlungs-Konzepts selbst bewertet werden, wobei die zentralen Metaphern als Träger des ästhetischen Weltverhältnisses analysiert wurden. Durch die Rekapitulierung der tragenden Bilder des Zyklus soll auf die zentralen Ergebnisse der vorliegenden Interpretation hingewiesen werden.

1) *der Auftrag: die Dinge der Welt brauchen zu können*

Den Ausgangspunkt der *Elegien* bildet die emphatische Konstatierung der Dysfunktionalität der diskursiven Weltverhältnisschemata, in denen sich der Menschen eine übergeordnete Position in der Welt zuzuweisen pflegt. Trotz dieser vermeintlichen

Erstrangigkeit des Subjekts der Weltverhältnisstruktur kommt es zu keinem Weltverständnis, sondern zum Gefühl des Fremdseins und des Nicht-zu-Hause-Seins. Das Verb *brauchen* fungiert als Metapher eines funktionierenden Weltverhältnisses, das nur durch die Reziprozität der Beteiligten herzustellen wäre. Ohne diese bleibt aber das Weltverhältnis in der Phase der einseitigen Weltdeutungen stecken, wo die Welt nicht erkannt, sondern regiert wird und folglich das Subjekt keinen echten Bezug zur seiner eigenen Welt aufbauen kann: es vermag die Welt nicht zu brauchen, es ist fremd in seinem Zuhause. Es gibt aber existenzielle Situationen, in denen sich das transitiv-diskursive Weltverständnis als machtlos erweist, in denen die Fehlerhaftigkeit des deutenden, das Subjekt von der Welt der Objekte trennenden Weltverhältnisses offensichtlich wird. Die ersten fünf *Elegien* machen die Mangelhaftigkeit des einseitig-diskursiven Weltverhältnisses an den Beispielen solcher Grenzsituationen – Vergänglichkeit, Tod, Liebe, Schmerzen – nachvollziehbar, deren diskursive Erklärungen im metaphysischen Netz der Transzendenz immer wieder hängenzubleiben pflegen.

2) *die Gegenfiguren: Engel, Puppe, die Liebenden, die Kinder, die jungen Toten*

Um das dysfunktionale diskursive Weltverhältnis poetisch-ästhetisch unterminieren zu können, werden metaphorische Figuren eingeführt, die gegenüber ihren, durch die Tradition affirmierten Bedeutungen jetzt diffirmierend verwendet werden. Indem sie, in vollkommen neue, ungewöhnliche und befremdende Perspektiven gestellt, ihre alten Verständnisstrukturen einbüßen, fordern sie parallel dazu das Subjekt heraus, sich zu ihnen im ästhetischen Kontext der *Elegien* in Bezug zu setzen. Meine These, nach der Rilkes Ziel bei diesen Figuren die Exemplifizierung eines veränderten: ästhetischen Weltverhältnisses sein konnte, lässt sich dadurch zu plausibilisieren, dass sich diese Figuren ohne Ausnahme als Metapher der Überwindung der diskursiven Trennung zwischen Subjekt und Objekt in die Richtung des Ganzsein-Könnens auslegen lassen: sie lassen sich aus unterschiedlichen Perspektiven *nicht* als Gegenpole der sie umgebenden Welt definieren.

3) *Die Ou-Topoi der Verwandlung ins Innere: das Offene, die Herzensbühne, das reine Wort, das Leidland = die Duineser Elegien*

Der Auftrag des Menschen besteht in der Realisierung des nicht-diskursiven: ästhetischen In-Bezug-Setzens zur Welt, was der Verwandlung des bisher vorherrschenden

Weltverhältnisses durch die Kunst gleichgesetzt werden kann. Die Beantwortung der Frage steht jedoch noch aus, wie sich der poetisch-ästhetische Prozess der Verwandlung tatsächlich vorzustellen sei. Rilke schildert diesen Prozess in einer überwiegend räumlichen Metaphorik und lokalisiert dabei das In-Bezug-Setzen zunächst auf der *Bühne des Herzens*, dann *im Offenen*, und letztlich *im reinen Wort*, das metonymisch für die Sprache der Dichtung und in diesem Sinne für die Kunst steht. Einen Schlüssel zur Dekodierung dieser Nicht-Orte bietet wieder das Problem der Vermittlung zweier sonst getrennter Seiten in der Kunst, was durch die aufgezählten Bilder aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Im Bild der Bühne des Herzens wird die harmonische Verbindung zwischen Körper und Geist nachvollziehbar gemacht. Das Offene versinnbildlicht das Ganzsein-Können in seiner abstraktesten Form, indem es, als „das Nirgends ohne Nicht“ jede Form von Negation eliminierend, die Möglichkeit der epistemischen und ontologischen Differenzierungen ab ovo unterminiert. Gegenüber anderen Interpretationen des Zyklus wurde dafür argumentiert, dass der thematische Höhepunkt der *Elegien* nicht in der *Zehnten Elegie* erreicht wird, sondern in der *Enzian-Szene* der *Neunten*, in der der eigentliche Sinn des ästhetischen Weltverhältnisses am transparentesten zur Wirkung kommt. Der Enzian ist noch kein verbrauchtes und deshalb inhaltsleer gewordenes Wort, zu dem der Mensch keinen Bezug mehr aufbauen kann, sondern *rein*, das noch Platz für Imagination bietet und den Menschen zum Zur-Welt-in-Bezug-Setzen bewegt. Der Mensch braucht solch reine Worte, um sich für seine imaginative Tätigkeit freien Raum schaffen zu können. Die *Zehnte Elegie* ist auch eine Art Enzian und als solcher stellt sie im Pseudo-Mythos des Leid-Landes einen imaginativen Ort zur Verfügung, an dem das Leben im Sinne des als Motto der Zusammenfassung zitierten Gedichtes, nicht verstanden, sondern als ein Fest gefeiert werden soll.

Siglen

SW = *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M: Insel, 1987.

DE = *Duineser Elegien*, in: SW Bd. I, S. 683-726.

B I,II = *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von Horst Nalewski, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1991.

RHb = Engel, Manfred/Lauterbach, Dorothea (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, Sonderausgabe, 2013.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Werkausgaben

Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M: Insel, 1987.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von Horst Nalewski, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1991.

Einzel ausgaben

Rilke, Rainer Maria: *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Mit einem Nachwort von August Stahl, Einmalige Sonderausgabe, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Gräfin Sizzo. 1921-1926*, hrsg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus den Jahren 1906-1907*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel Verlag, 1930.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus Muzot 1921-1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke/ Carl Sieber, Leipzig: Insel Verlag, 1940.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cézanne*, hrsg. von Clara Rilke, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

Rilke, Rainer Maria/Andreas-Salomé, Lou: *Briefwechsel*, hrsg. von Ernst Pfeifer, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989.

Rilke, Rainer Maria: *Florenzer Tagebuch*, in: ders.: *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1973, S. 13-120.

Rilke, Rainer Maria: *Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Mit zahlreichen Abbildungen und Farbtafeln*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp,³1977.

Allemann, Beda: *Zeit und Figur bei spätem Rilke*, Pfullingen: Neske, 1961.

Andreas-Salomé, Lou: *Mit Rainer*, in: ders.: *Lebensrückblick*, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 113-138.

Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1: *Illustrationen*, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 185-229.

Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2011.

Betz, Hans Dieter (Hrsg.)/Browning, Don. S. (Hrsg.)/Janowski, Bernd (Hrsg.)/Jüngel, Eberhard: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Tübingen: Mohr Siebeck/UTB⁴1998.

Bishop, Paul: *Rilke: thought and mysticism*, in: Karen Leeder/Robert Vilain, (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge: University Press, 2010, S. 159-173.

Blumenberg, Hans: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 75-93.

Blumenberg, Hans: *Begriffe in Geschichten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Blumenberg, Hans: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Bridge, Helen: *Rilke on the visual arts*, in: Karen Leeder/Robert Vilain, (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge: University Press, 2010, S. 145-158.

Brodsky, Joseph: *Neunzig Jahre Später*, in: ders.: *Von Schmerz und Vernunft. Über Hardy, Rilke, Frost und andere*, übers. von Sylvia List, Frankfurt am Main.: Fischer Verlag, 1999, S. 1

Buddeberg, Else: *Denken und Dichten des Seins: Heidegger Rilke*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1956.

Burkamp, Wilhelm: *Begriff und Beziehung: Studien zur Grundlegung der Logik*, Leipzig: Felix Meiner, 1927.

Capurro, Rafael: *Beiträge zu einer digitalen Ontologie* (Kap.: *Digitale Information und Daseinsanalytik*) = <http://www.capurro.de/digont.htm>, Zeit des Herunterladens: 31. 08. 2016.

Capurro, Rafael: *Leben im Informationszeitalter*, Berlin: Akademie Verlag, 1995. = <http://www.capurro.de/leben.html>, Zeit des Herunterladens: 06. 06. 2014.

de Man, Paul: *Tropen (Rilke)*, in: *Die Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher u. Peter Hamacher Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 52-90.

Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, übers. von Christa Velten und Dieter Sulzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Einleitung von Manfred Riedel, Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

Eckel, Winfried: *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.

Engel, Manfred: *Die „Sonette an Orpheus“ als Beginn des spätesten Werkes*, in: Karen Leeder/Robert Vilain (Hrsg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*, Göttingen: Walstein Verlag, 2010, S. 15-27.

Engel, Manfred: *Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1986.

Engel, Manfred: *Die „Duineser Elegien“ verstehen – Verstehen in den Duineser Elegien*, in: ders. (Hrsg.): *Blätter der Internationalen Rilke-Gesellschaft*, Bern, 1983, S. 6-22.

Engel, Manfred: Rilke, Rainer Maria: *Duineser Elegien* (Nachwort) in: ders.: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, mit Nachworten von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Einmalige Sonderausgabe, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000. S. 7-46.

Engel, Manfred/Lauterbach, Dorothea (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, Sonderausgabe, 2013.

Engelhardt, Hartmut: *Der Versuch wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973

Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie*, Hamburg: Junius Verlag, 2006.

Flasch, Kurt: *Nicolaus Cusanus*, München: Verlag C. H. Beck, ³2007.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve Verlag, 1978.

Fues, Wolfram Malte: *Die achte Elegie*, in: Wolfram Groddeck (Hrsg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam (=Literaturstudium, Interpretationen), 1999, S. 155-180.

Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hrsg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien'*, 3 Bde. (Bd. 1: Selbstzeugnisse, Bd. 2: Forschungsgeschichte, Bd. 3: Rezeptionsgeschichte), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, (=„Was bedeutet das alles?“), Stuttgart: Reclam, 2012.

Gadamer, Hans-Georg: *Mythopoetische Umkehrung in Rilkes „Duineser Elegien“*, in: ders.: *Kleine Schriften*, Bd. 2, Tübingen: 1967, S. 194-209.

Görner, Rüdiger: *Rainer Maria Rilke. Im Herz-Werk der Sprache*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004.

Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, Paderborn: W. Fink, 2009.

Grünbein, Durs: *Im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont Buchverlag, 2001.

Guardini, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der „Duineser Elegien“*, Mainz: Ferdinand Schöningh Verlag, ⁴1996.

Hamburger, Käte: *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in: der.: *Philosophie der Dichter*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1966.

Harrison, Robert Pague: *Die Herrschaft des Todes*, übers. von Martin Pfeiffer, München/Wien: Hanser, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, SW, B. 7, hrsg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, ⁸2004.

Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen, Bd. 65, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main.: Vittorio Klostermann Verlag, ³2003.

Heidegger, Martin: *Cézanne*, in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1983. S. 223.

Heidegger, Martin: *Der Feldweg*, Bebilderte Sonderausgabe, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, ³2002.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann ⁷1994, S. 1-74.

Heidegger, Martin: *Das Ding*, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹⁰2004, S. 157-179.

Heidegger, Martin: *Das Wesen der Sprache*, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹⁴2007, S. 157-216.

Heidegger, Martin: *Das Wort*, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹⁴2007, S. 217-238.

Heidegger, Martin: *Das Wort – Das Zeichen – Das Gespräch – Die Sprache: Das Wort und Sprache*, in: ders.: *Das Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Martin Heidegger GA III. Abt. Bd. 74: *Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes*, hrsg. von Thomas Regehly, Frankfurt a.M.: Klostermann Verlag, 2010, S. 67-75.

Heidegger, Martin: *Das Zeichen. Sein ereignishaftes Wesen, Das Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Martin Heidegger GA III. Abt. Bd. 74: *Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes*, hrsg. von Thomas Regehly, Frankfurt a.M.: Klostermann Verlag, 2010, S. 79-96

Heidegger, Martin: *Gelassenheit. Heideggers Meßkircher Rede von 1955*, Freiburg/München: Karl Alber Verlag, 2014.

Heidegger: *Identität und Differenz*, Stuttgart: Klett-Cotta, ¹²2002.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ¹⁹2006.

Heidegger, Martin: *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, GA, II. Abteilung: *Vorlesungen, Frühe Freiburger Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1988.

Heidegger, Martin: *Vier Seminare. Le Thor 1966 1968 1969, Zähringen 1973*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1977.

Heidegger, Martin: *Wozu Dichter?* in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, ⁷1994.

Heidegger, Martin: *Zur Seinsfrage*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, ⁴1977.

Heller, Erich: *Rilke und Nietzsche. Mit einem Diskurs über Denken, Glauben und Dichten*, in: ders.: *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*, Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1975.

Holthusen, Hans Egon: *Rainer Maria Rilke. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, (=rororo Bildmonographien), Hamburg: Rowohlt, ³⁶2005.

Hügeli, Anton/ Lübecke, Paul (Hrsg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart* (= Rowohlt Enzyklopädie), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁵2003.

Imdahl, Max: *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: ders.: *Reflexion, Theorie, Methode*, SW, Bd. 3, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 303-380.

Indlekofer, Barbara: *Die zehnte Elegie*, in: Wolfram Groddeck (Hrsg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam (=Literaturstudium, Interpretationen), 1999, S. 181-202.

Jamme, Christoph: *Der Verlust der Dinge. Cézanne – Rilke – Heidegger*, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin, 1992, S. 385-397.

Jaspers, Karl: *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge*, München: Piper Verlag, ²¹1996.

Jens, Inge/Jens Walter: *Vergangenheit-gegenwärtig*, Stuttgart: Radius Verlag, 1994.

Kerényi, Karl: *Hermes, der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*. [Vorträge, gehalten auf der Eranos-Tagung in Ascona am 4. u. 5. Aug. 1942], Zürich: Rhein-Verlag, 1944.

Kierkegaard, Søren: *Die Lilien auf dem Felde und die Vögel unter dem Himmel. Drei Beichtreden*, übers. von Daniel Hoffmann, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1965.

Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden, (Hrsg. v. Siegfried Steller) Bd. 3, Frankfurt a.M.: Insel, 1983.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. von Elmar Seibold, Frankfurt am : De Gruyter²³, 1995.

Kogler, Franz (Hrsg.): *Herders neues Bibellexikon*, Freiburg/Basel/Wien: Herder Verlag, 2008.

Kohlross, Christian: *Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800-2000)*, Bielefeld: transcript Verlag, 2010.

Komar, Kathleen L.: *The Duino Elegies*, in: Karen Leeder/Robert Vilain, (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge: University Press, 2010, S. 80-94.

König, Christoph: *O komm und geh". Skeptische Lektüren der 'Sonette an Orpheus' von Rilke*, Göttingen: Wallstein, 2014.

Krumme, Peter: *Eines Augenblickes Zeichnung. Zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes Duineser Elegien*, (=Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band XXX), Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

Kühner, Raphael: *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Band 2: *Elementar-, Formen- und Wortlehre*, neubearbeitet von Friedrich Holzweissig, Hannover: Hahnsche Buchhandlung,²1912.

Kytzler, Bernhard (Hrsg.): *Platon. Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse*, Frankfurt am Main: Insel Verlag,³2014.

Lackmann, Max: *Tobit und Tobias. Ein Buch von Ehe und Liebe, Engeln und Dämonen, Krankheit und Medizin*, Stein am Rhein: Christiana-Verlag, 2004.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Theodizee*, zwei Bde., französisch und deutsch hrsg. u. übers. von Herbert Herring, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Leonhardt, Rochus: *Grundinformation Dogmatik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch für das Studium der Theologie*, Stuttgart: UTB,⁴2009.

Majetschak, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2007.

Marquard, Odo: *Entlastung vom Absoluten*, in: Franz Josef Wetz/Hermann Timm (Hrsg.): *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1999, S. 17-27.

Meister Eckhart: *Die Seele auf der Suche nach Gott*, in: ders.: *Mystische Schriften*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gustav Landauer, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991, S. 153-157.

Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp,³2014.

Menke-Eggers, Christoph: *Die Souveränität des Kunstwerks. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Bodenheim: Athenäum, 1988.

Merker, Barbara: *Phänomenologische Reflexion und pragmatische Expression. Zwei Metaphern und Methoden der Philosophie*, in: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hrsg.): *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 153-180.

Mitnyán, Lajos: *Die andere Vernunft. Überlegungen zu Berührungspunkten zwischen dem philosophischen Denken Friedrich Hölderlins und Hans Blumenbergs*, in: Éva Kocziszky (Hrsg.): *Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin*, Berlin: Frank & Timme, 2016, S. 231-247.

Mitnyán, Lajos: „*Niemals Nirgends ohne Nicht*“. Eine metaphorologische Untersuchung zu Rilkes Raumverständnis in den „Duineser Elegien“: in: Ágnes Fekete/Milós Fenyves/András Komáromy (Hrsg.): *Studien ungarischer Nachwuchsgermanisten. Beiträge der ersten gemeinsamen Jahrestagung 2010*, Budapest: Budapesti Beiträge zur Germanistik Bd. 59, 2012. S. 59-68.

Mitnyán, Lajos: *Über den ontologischen Status des dichterischen Wortes. Übergänge zwischen Philosophie und Dichtung bei Rainer Maria Rilke und Martin Heidegger*, in: Zolán Kalmár/Dezső Csejtei/Zoltán Gyenge (Hrsg.): *Pro Philosophia Füzetek* Nr. 46, Veszprém, 2006, S. 69-108.

Mitnyán, Lajos: *Zum Problem von Hermann Hesses dichterischem Selbstverständnis anhand seines Aufsatzes „Sprache“*, in: Detlef Haberland, Géza Horváth (Hrsg.): *Hermann Hesse und die Moderne*, Wien: Praesens, 2013. S. 262-273.

Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Vier Bde., Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, ²2008.

Musik, Gunar: *Pragmatische Ästhetik*, in: Michael Eckardt/Lorenz Engell in Verbindung mit Elisabeth Walther (Hrsg.): *Das Programm des Schönen. Ausgewählte Beiträge der Stuttgarter Schule zur Semiotik der Künste und der Medien*, Stuttgart: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.

Nalewski, Horst (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke. Reise nach Ägypten. Briefe. Gedichte, Notizen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000.

Platon: *Phaidros*, in: ders.: Sämtliche Werke 4 Bde., Band 2, hrsg. von Ursula Wolf, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rohwolt Enzyklopädie, ²⁹2002.

Polikoff, Daniel Joseph: *In the Image of Orpheus. Rilke. A Soul History*, Wilmette/Illinois: Chiron Publication, 2011.

Por, Peter: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997.

Por, Peter: „Zu den Engeln lernend übergehen“. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.

Poser, Hans: *Gottfried Wilhelm Leibniz zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2005.

Rampling, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

Reijen, Willem van: *Adorno zur Einführung*, Hamburg: Edition SOAK im Junius Verlag 1990.

Rentsch, Thomas: *Heidegger und Wittgenstein. Existenzial- und Sprachanalysen zu den Grundlagen philosophischer Anthropologie*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003.

Rösch, Perdita: *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.

Ryan, Judit: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge: University Press, 2004.

Schmidt, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch*, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1934.

Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2 Bände, Band 1: 1875-1920, Band 2: 1920-1926/Regeister und Anhang, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1990.

Schwarz, Justus: *Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen*, in: Rilkes 'Duineser Elegien'. Zweiter Band: *Forschungsgeschichte*, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 21-44.

Simons, Oliver: *Literaturtheorien*, Hamburg: Junius Verlag, 2009.

Sontag, Susan: *Gegen die Interpretation*, in: ders.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übersetzt von Mark W. Rien, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006. S. 11-22.

Stahl, August: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, unter Mitwirkung von Werner Jost und Reiner Marx, München: Winkler, 1975.

Steiner, Jacob: *Anschauungsformen*, in: ders.: *Rilke. Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von der Literarischen Gesellschaft (Scheffelbund), Karlsruhe: Loepen Verlag, 1986. S. 5-18.

Steiner, Jacob: *Rilkes Duinser Elegien*, Bern/München: Francke Verlag, 1962.

Stephens, Anthony: „Alles ist nicht es selbst“ –Zu den 'Duineser Elegien', in: Rilkes 'Duineser Elegien'. Zweiter Band: *Forschungsgeschichte*, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 307-348.

Stephens, Anthony: *Rilkes Essay „Puppen“ und das Problem des geteilten Ich*, in: Käte Hamburger (Hrsg.): *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1971, S. 55-78.

Storck, Joachim W.: *Rilke und Heidegger. Über eine „Zwiesprache“ von Dichten und Denken*, in: Blätter der Internationalen Rilke-Gesellschaft, Bern, 1976, S. 35-71.

Szendi, Zoltán: *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. Rilkes Deutung des Daseins*, Wien: Praesens Verlag, 2010.

Szondi, Peter: Rilkes „Duineser Elegien“, in: ders.: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Studienausgabe der Vorlesungen 4 Bde., Bd. 4, hrsg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975. S. 388-392.

Taylor, Charles: *Hegel*, übers. von Gerhard Fehn, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Thurn und Taxis, Fürstin Marie von: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966.

Ueding, Gert (Hrsg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.

Valéry, Paul: *Über die literarische Technik*, in: ders.: *Zur Theorie der Dichtkunst*, übersetzt von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 227-231.

Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*, Budapest: Kultura International, 1990.

Waldenfels, Hans: *Der Glaube kommt vom Hören*, in: Ansgar Kreutzer (Hrsg.): *Theologisch-praktische Quartalschrift*, Nr.159, Linz, 2011, S. 363-369.

Wehr, Gerhard: *Europäische Mystik zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 1995.

Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, (Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Willem, Gottfried: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 5: *Moderne*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2015.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus*, WA, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 7-85.

Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen*, in: ders.: *Über Gewißheit*, WA, Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 445-573.

Zmegac, Viktor (Hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Hanstein, 1981, (=Neue Wissenschaftliche Bibliothek 113).