

Lajos Mitnyán

Eine philosophisch-ästhetische Untersuchung zu den Kunstauffassungen
von Rainer Maria Rilke
Ein Interpretationsansatz zu den „Duineser Elegien“

(Thesen der Dissertation zur Erlangung eines Doktors der Philosophie)

Wissenschaftlicher Betreuer:
Prof. Dr. Károly Csúri

Universität Szeged

2017

1 Zur Themenwahl der Dissertation

Im Anliegen der Arbeit, die Kunstauffassung von Rainer Maria Rilke auf der Grundlage seiner Schriften zur Ästhetik zu eruieren, 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 der Spätphase deuten, indem darin die implizit gegebenen Ideen von Rilke zur Kunst zu rekonstruieren versuchen. Es wird von diesem Unternehmen erhofft, durch die Eruierung der unentfalteten ästhetischen Vorstellungen des Dichters nach 1910 auch die zentralen Probleme des *Elegien*-Zyklus in neues Licht stellen zu können.

2 Zur Kontextualisierung der Untersuchung innerhalb der Rilke-Forschung

Da sich die vorliegende Untersuchung dem Werk Rilkes aus einer deklariert philosophisch-ästhetischen Perspektive nähert, kann sie unmöglich der Reflektierung jener Fragen ausweichen, die über die Legitimität der philosophischen Interpretationsansätze Zweifel hegen, oder diese sogar für illegitim erklären. Um die Position der vorliegenden Arbeit bestimmen zu können, werden die typischen Einwände gegen die sich philosophisch orientierenden Rilke-Lektüren in Betracht gezogen, indem zu den einzelnen Vorwürfen Stellung genommen wird. Anhand der kritischen Thesen von Roland Perlwitz (Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013) lässt sich als das fundamentale Problem der philosophischen Rilke-Interpretationen die dürftige Transparenz ihrer Motivationen aufzeigen. Die anstehende philosophisch-ästhetische Annäherung sucht weder nach Parallelen zwischen Rilke und anderen Philosophen sucht, noch hegt sie den Wunsch, Einflussbeziehungen aufzudecken. Das erstrangige Ziel der Arbeit ist, Rilkes äußerst heterogene Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Leben mit Hilfe der Begrifflichkeit der philosophischen Ästhetik zu fassen, und diese bei einem kunstphilosophischen Interpretationsansatz der *Duineser Elegien* anzuwenden.

3 Die Thesen zum pragmatischen Charakter der ästhetischen Überlegungen Rilkes und zu deren epistemischer Folie

Beim Versuch, die den *Duineser Elegien* zugrunde liegenden ästhetischen Vorstellungen begrifflich zu fassen, stößt man auf das objektive Hindernis, dass Rilke nach 1904 kaum Texte zu Fragen der Kunst entworfen hat. Deshalb wird der Weg eingeschlagen, die Prinzipien seiner späten Überlegungen zur Kunst mit der Hilfe seiner früheren ästhetischen Schriften aus den zehn *Elegien*-Stücken herauszufiltern. Die Schwierigkeit besteht dabei jedoch darin, dass das ästhetische Oeuvre Rilkes stil- und genremäßig aus äußerst heterogenen Schriften besteht, in denen die Anwesenheit fundamentaler Prinzipien zu ästhetischen Fragen nur schwer zu entdecken ist. Die vorliegende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, paradigmatische Schriften von Rilke nach solchen Prinzipien zu durchsuchen, die dann nicht nur in den einzelnen Werkphasen sondern im Ganzen des Oeuvres zu Geltung kommen werden. In den Kapiteln 1 und 2 wird versucht, an die ästhetisch-poetischen Ideen der einzelnen Schaffensphase so heranzugehen, dass dabei den Schriften Rilkes eine gemeinsame Lektüre zugrunde gelegt wird.

Bei der Suche nach gemeinsamen Komponenten seiner Überlegungen zur Kunst wird vorgeschlagen vom Aufsatz *Maurice Maeterlinck* (Rilke 1987, SW, Bd. V. S. 527-549) auszugehen, denn dieser Text im Vergleich zu anderen Schriften aus diesem Genre über eine verhältnismäßig kohärente Argumentationsstruktur verfügt, wo sich die ästhetischen Vorstellungen des Dichters relativ transparent zum Vorschein kommen. Durch die Analyse des *Maeterlinck*-Aufsatzes lassen sich zwei ästhetisch interpretierbare Prinzipien aufzeigen, die die Frage nach der Aufgabe und Funktion der Kunst ins Zentrum der Überlegungen stellen.

Prinzip 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.“ (Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 5.

Prinzip 2: Der Künstler bewältigt seine Aufgabe, wenn er „das Dasein bis an die Grenzen dieser großen und unbeweglichen Wahrheit verfolgt.“ (Rilke 1987, SW, Bd. V, S. 532.)

Durch die Analyse des Aufsatzes lässt sich die Praxisorientiertheit als charakteristisches Merkmal der Rilkeschen Kunstauffassung transparent ermitteln, wobei diese Eigenschaft als die Frage nach der *Funktion und Aufgabe der Kunst* (nach dem „Auftrag“ des Menschen) innerhalb des menschlichen Weltverhältnisses thematisch wird. Die Frage ist natürlich, wie die Aufgabe auszuführen ist, wie sich der Mensch durch die Kunst an die Wahrheit des

Lebens anschließen kann. Um Rilkes abstrakte Idee über den Prozess des In-Bezug-Setzens zur Wahrheit begrifflich fassen zu können, muss das Mensch-Welt-Verhältnis nach seiner inneren Struktur, als das Subjekt-Objekt-Verhältnis analysiert werden. Nur dann kann der Anschluss an die Wahrheit verständlich gemacht werden, wenn die Struktur dahinter begrifflich erfassbar wird. Die These der Dissertation sagt aus, dass man Rilkes Ideen zur Kunst als zum In-Bezug-Setzen zur Wahrheit des Lebens dadurch näher zu kommen kann, dass man die Veränderungen der Struktur hinter diesem Bezug in den einzelnen Schaffensphasen unter die Lupe nimmt. Mit Hilfe der Eruierung Rilkes Ideen bezüglich der Änderungen und Akzentverschiebungen in der epistemischen Subjekt-Objekt-Struktur kann man auf die unentfalteten Ideen der Spätzeit schließen und dadurch auch das späte Hauptwerk beleuchten.

3.1 Thesen zur kunstphilosophischen Begründbarkeit der späten Ästhetik

Da den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen die Thesen zur praxisorientierten Denkweise Rilkes, und zur Darlegung der damit zusammenhängenden epistemischen Folie bilden, wird im Kapitel 1 ein kunstphilosophisches Theorem von Georg W. Bertram (Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a.M., 2014) herangezogen, mit dessen Hilfe die Rilkeschen Ideen transparenter gemacht werden können, indem unter Anlehnung an dessen Begrifflichkeit die Poetizität der Rilkeschen Argumentation ausbalanciert werden kann. Die Bedeutung des zeitgenössischen deutschen kunstphilosophischen Paradigmas, das als theoretische Basis für diese Arbeit verwendet wird, besteht darin, dass die Kunst in ihm nicht essentialistisch sondern pragmatisch-prozessual, als menschliche Praxisform ausgelegt wird, wobei es, der praxisorientierten Kunstbetrachtung Rilkes ähnlich, nicht auf die Ontologie des Kunstwerks, sondern auf die der Kunst selbst ankommt. Die Kunst wird als der immer präsentische Prozess des In-Bezug-Setzens des Subjekts zum Kunstgegenstand gesetzt, und als solche von Bertram als eine Komponente der Subjektwerdung des Menschen interpretiert. Das Werk trägt der Subjektwerdung bei, indem von ihm die tradierten, und oft erstarrten Bezüge der Subjekt-Welt-Struktur poetisch-ästhetisch hinterfragt werden, und das Subjekt herausgefordert wird, seine bisherige Gegenüber-Position zu verwandeln, sich zur Welt in Bezug zu setzen, und eine poetisch-ästhetische Verwandlung seiner Weltverhältnisvorstellungen durchzuführen. Ruft man die in dem Maeterlinck-Aufsatz ermittelten Prinzipien ins Gedächtnis, stellt sich heraus, dass Rilke der Kunst eine Art pragmatische Erklärung gibt, indem danach fragt, wie die Kunst dem

Menschen dabei helfen kann, sich zur Wahrheit des Lebens anzuschließen, sich als Teil des Lebensganzen zu definieren, sich aus dem Bedeutungsgeflecht des Lebensbezüge zu verstehen. Das zweite Prinzip der Kunst besteht nach dem untersuchten Maeterlinck-Essay in der Entschlossenheit bis zur Grenze der Wahrheit des Lebens vorzudrängen, indem die alten Wahrheiten dadurch fragwürdig gemacht werden, dass der Mensch anfängt, die Welt nicht mehr aus seiner tradierten Außenposition zu deuten, sondern sich als einen Teil der Weltverhältnisstruktur zu sehen, und sich aus dieser Struktur zu verstehen. Die Kunst erfüllt dabei ihre Aufgabe dadurch, dass die alten Weltverhältnisschemata infrage stellt, die bisherigen Weltdeutungsklischees erschüttert: diffamiert. Um diese Eigenschaft der Kunst begrifflich fassen zu können, wird vorgeschlagen, den Neologismus „diffamieren(d)“ einzuführen.

3.2 Thesen zur Erklärungskraft der Ideen Deweys in Bezug auf Rilkes ästhetische Vorstellungen

Die zentrale Rolle der Kunst als Verbindungstifter zwischen Subjekt und Welt kann mit der Heranziehung der kunstphilosophischen Ideen des amerikanischen Philosophen John Dewey (Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M., 1980) besonders gut erfasst werden. Deweys Argumentation erinnert einen an die „Argumentationen“ die *Duineser Elegien*, wenn er die Notwendigkeit der Verbindungstiftung zwischen Kunst und alltäglichem Leben in der Gefährdetheit des menschlichen Lebens erblickt, denn infolge unhinterfragter Gewohnheiten büßen die bisherigen Weltdeutungschemata ihre Welt- und Selbstverständigungsfunktion ein. Wenn man die *Elegien* hinsichtlich des abstumpfenden und immer mehr nivellierend werdenden menschlichen Weltverhältnisses anschaut, stellt sich heraus, dass sich dieses Problem auch dort als einer der wichtigsten Gründe für die Klage erweist und deshalb die Atmosphäre des ganzen Zyklus bestimmt. Die Aufgabe, die der Kunst zuzusprechen sei, besteht nach Deweys Argumentation darin, „Stoffe, die stammeln oder in der gewöhnlichen Erfahrung gar sprachlos sind, in beredete Medien zu verwandeln“ (Dewey 1980, S. 135). Von Rilke wird dieselbe Aufgabe *Auftrag* genannt, den der Mensch bewältigen müsste, um die Dinge, die in den *Elegien* synekdochisch für das Weltganze stehen, wieder brauchen zu können. Im Falle des späten Rilke erscheint die Dichtung als das Medium, durch welches die abgestumpften Sinne des Menschen zum Leben erweckt werden können, indem durch sie der Bezug zur Welt intensiviert werden kann.

4 Untersuchung der Schriften Rilkes zur Kunst aus der ersten und zweiten Schaffensphasen

Aufgrund der Analyse der epistemischen Struktur hinter den Weltverhältniskonzeptionen der drei Schaffensphasen, soll sichtbar gemacht werden, 1) dass in Rilkes frühester Ästhetik (bis 1901/02), die eine seltsame Kontamination aus den Prinzipien der symbolistischen Ästhetik und der Lebensphilosophie Nietzschescher Provenienz darstellt, *das Subjekt der ästhetischen Erfahrung im Vordergrund steht*; 2) dass sich die Ästhetik der mittleren Schaffensphase (1902-1910) Rilkes in diametralem Gegensatz zur manierten Ichzentriertheit der Jahrhundertwende auf *die Objektseite des Weltverhältnisses konzentriert*, indem im Programm des „sachlichen Sehens“ die Rilkesche Variation der *poésie pure*-Ästhetik zu verwirklichen versucht.

Es wird versucht zu zeigen, dass es in der späten Schaffensphase (1910-1922) zu einer Umgestaltung der Rilkeschen Ästhetik kommt, indem das Augenmerk des Dichters von den beiden Extremwerten des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, auf den *Vermittlungsprozess* zwischen ihnen verlegt wird. Es wird in den *Elegien* gegen die Trennung und Verabsolutierung einer der beiden Seiten des Subjekt-Objekt-Geflechtes Stellung genommen und zugleich vorgeschlagen, diese durch das im Verwandlungs-Theorem vermittelte ästhetische Weltverständnisprogramm zu überwinden zu versuchen. Das dritte Kapitel wird der Darstellung der praktischen Umsetzung dieses Konzepts gewidmet.

5 Thesen zum impliziten ästhetischen Konzept der späten Schaffensphase

Um die späten *Elegien*-Ästhetik begrifflich fassbar zu machen, wird es versucht, das Subjekt-Objekt-Schema der früheren Rilkeschen Überlegungen 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, wo zwischen dem (Erkenn)Subjekt und dem (Erkenn)Objekt differenziert werden muss, beim ästhetischen Bezug zur Welt diese Differenzierung in einem Relationsverhältnis aufgehoben wird, indem die beiden Pole des Weltverhältnisses zueinander in Bezug gesetzt werden. Das Wesen des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt besteht demnach in einer transzendentalen – nicht ontologischen – Ganzheitlichkeit, die durch die Dichtung ästhetisch-poetisch und thematisch realisiert wird. Im Laufe der Textanalyse wird gezeigt, dass sich beim ästhetischen Weltverhältnis infolge der diffirmierenden Kraft des Kunstwerks aus der Interaktion zwischen

Rezipient und Kunstwerk ein bedeutungsreiches transzendentes Weltverhältnis hervorgeht, wo die steifen Differenzierungen zwischen Subjekt und Welt in einer prozessual verstandenen Interaktion der beiden Strukturpole überwunden werden, und der Akzent auf deren Vermitteltheit gelegt wird. Eine sich aus dem ästhetischen In-Bezug-Setzen des Erkennsubjekts zum Erkennobjekt resultierende Erkenntnis wirkt auf das Subjekt herausfordernd, weshalb dieses nach der Konfrontation mit dem ästhetischen Ding nicht dasselbe bleiben kann: es verwandelt sich. Um diesen konfrontativen Charakter des ästhetischen Weltverhältnisses begrifflich fassen zu können, wird das von mir eingeführte Wort *Diffirmation* verwendet, wodurch ein dem auf die Affirmation hin angelegten Weltverhältnis entgegenlaufender, die alten Strukturen in Frage stellender, verwandelter Weltbezug reflektiert werden soll. Die Verwandlung kommt aber auch als die *Differentia specifica* des ästhetischen Erkennprozesses zum Tragen, denn es im Gegensatz zum diskursiven Erkennen kommt dabei *nicht auf das Endergebnis* an, sondern auf *seinen aktuellen Verlauf im Prozess des In-Bezug-Setzens*, 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.

6 Die Duineser Elegien - Exempel des ästhetischen Weltverhältnisses und des sich daraus resultierenden Weltverständnisses

Entsprechend den im theoretischen Teil gewonnenen Ergebnissen, werden die *Elegien* als Realisierungen von Interaktionsprozessen zwischen den Polen der epistemischen Subjekt-Objekt-Struktur untersucht, indem nach den dichterischen Mitteln gefragt wird, die einerseits die in den *Elegien* als dysfunktional eingestuftes Weltdeutungsschemata sichtbar werden lassen, andererseits diese erstarrten Strukturen poetisch-ästhetisch zu überwinden helfen.

6.1 Die rhetorische Ebene des *Elegien*-Textes: die affirmative Seite des Kunstwerks

Wenn das Kunstwerk im Sinne der pragmatischen Ästhetik als Realisierung von Interaktionsprozessen zwischen den Polen der epistemischen Subjekt-Objekt-Struktur ausgelegt wird, muss man die Frage nach dem Wesen dieses Realisationsprozesses stellen. Die Frage sollte lauten: wie kann die Dysfunktionalität des diskursiven Weltverhältnisschemata erkannt und ein vollkommen neues – ästhetisches Weltverhältnis – zu gleicher Zeit etabliert werden? Anders formuliert: wie ist es möglich die diffirmative Kraft

des Kunstwerks mit der Voraussetzung der Erkenntnis – mit einem auf die Weltaffirmation hin angelegten kognitiven Prozess – unter einen Hut zu bringen? Die Beantwortung dieser Frage geschieht unter Anlehnung an Adornos Ästhetische Theorie (Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., ³1977), nach welcher sich das Wesen der Dichtung in ihrer erschwerten Begreifbarkeit äußert, als deren Konsequenz das Augenmerk immer stärker auf das Problematische des Begreifens selbst gerichtet wird. Es kommt zur Erkenntnis durch die Konstatierung der Unbegreiflichkeit des ästhetischen Objekts. Wenn das Erkennen eines ästhetischen Objekts parallel zur Wahrnehmbarmachung von dessen Unbegreiflichkeit verläuft, muss das Wesen der ästhetischen Erkenntnis in der Aufdeckung der Divergenz bestehen, welche zwischen der alltäglichen und ästhetischen Welt immer zu beobachten ist. Diese Divergenz ist natürlich kein prinzipieller Unterschied zwischen der ästhetischen und der alltäglichen Erfahrungswelt. Wenn die Differenz zwischen der realen Welt und der Welt der Dichtung ein genereller Unterschied wäre, könnte die Unbegreiflichkeit der möglichen Welt der Dichtung nicht als eine Herausforderung an die bisherigen Weltverständnisschemata interpretiert werden.

Die Divergenz zwischen diskursivem und ästhetischem Erkenntnis ist graduell: ein Kunstwerk muss dem Rezipienten Mittel zur Verfügung stellen, um sich an die diffirmierende Wahrheit des Kunstwerks anschließen zu können. Es wird dafür argumentiert, dass Rilke dem Rezipienten die Mittel zur Weltaffirmation auf der Ebene der Rhetorik zur Verfügung stellt, wodurch sich der Rezipient in die diffirmierende *Elegien*-Welt einbezogen fühlt, und parallel dazu herausgefordert wird, sich zu dem durch das Werk eröffneten Bedeutungsflecht in Bezug zu treten, und seine bisherigen Welt- und Selbstverständnisse zu hinterfragen. In Kapitel 3 wird zunächst die rhetorische Ebene des Textes untersucht, die es dem Rezipienten ermöglicht, sich zur Welt der *Elegien* affirmativ in Bezug zu setzen. Es wird dabei den Mitteln nachgegangen, die ihm ermöglichen, Anschlusspunkte an die Welt des Kunstwerks zu finden. Rilke setzt dabei vier rhetorische Mittel – a) Interjektionen, b) Fragen, c) Imperativformen, d) die Amplifikation – ein, die den Rezipienten auf den Prozess der Herausforderung durch die thematische Ebene vorbereiten sollen. Besondere Aufmerksamkeit wird der rhetorischen Figur der Amplifikation geschenkt, durch welche Rilkes Text im Rezipienten das Gefühl erwecken kann, durch die aufmerksame Verfolgung der weitschweifenden Ausführungen am Ende doch zur Erkenntnis gelangen zu können.

6.2 Kritische Überlegungen zu einem Leitparadigma der *Elegien*-Interpretationen

Der von mir vorgelegten *Elegien*-Interpretation wird die kritische Rekapitulierung, das sogenannten Ontodizee-Paradigmas von Ulrich Fülleborn (Fülleborn/Engel: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien'*, Frankfurt a.M. 1982) vorangestellt, indem seine Auslegung der *Elegien* als Lebens-Bejahung für fragwürdig gehalten wird und der Zyklus viel als ästhetisches Welt-Modell zu interpretieren vorschlägt. Es wird dafür argumentiert, dass sich hinter Fülleborns Idee jene von Rilke gegebenen Autorinformationen stecken, die Interpretationsschemata des Werkes bis heute beeinflussen. Es wird von der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen, die heuristische Kraft des Füllebornschen Neologismus beibehaltend, den Ontodizee-Begriff, unter Bezugnahme auf weitere Bedeutungsmöglichkeiten von *Dizee, nicht als die bloße Bejahung des Lebens auszulegen, sondern als den Prozess des Verstehens-Wollens des Lebens, wodurch der generische prozessuale Charakter des Kunstwerks mitreflektiert werden kann. Durch diese kann auch der Rilkeschen Kunstauffassung Rechnung getragen werden, nach der die Kunst die Aufgabe hätte, den Rezipienten zur Wahrheit des Lebens in Bezug zu setzen, und dadurch ihn zum verwandelten – ästhetischen – Weltverständnis zu verhelfen.

6.3 Die poetisch-ästhetische Ebene des *Elegien*-Textes: die diffirmative Seite des Kunstwerks

Durch die Interpretation der *Duineser Elegien* wird versucht, den Zyklus als kritische Reflektierung der bisherigen Weltverständnisse zu interpretieren, indem der Text aus der dargelegten philosophisch-ästhetischer Perspektive als der imaginative Ort der Verwandlung überlieferter aber schon dysfunktionaler Weltdeutungsschemata ausgelegt wird, in dessen Zentrum der ästhetisch-poetische In-Bezug-Setzen des Erkennsubjekts zur Welt steht.

Die *Duineser Elegien* werden als Ou-Topoi – Nicht-Orte oder imaginative Orte – des ästhetischen Weltverständnisses interpretiert, und wie ein Koordinaten-System aufgefasst, in welchem die Bedeutung der einzelnen Koordinatenpunkte von deren Platzierung im System und von deren reziproken Verhältnissen zueinander bestimmt werden kann. Der vorliegenden *Elegien*-Interpretation geht es *nicht* darum, eine umfassende Auslegung des Zyklus vorzulegen, sondern den Text nach Rilkes ästhetischen Prinzipien bezüglich der Aufgabe der Kunst als Bezugsstiftung zwischen Subjekt und Welt zu befragen, und die Realisierung von diesem mit Hilfe der Begrifflichkeit der pragmatischen Ästhetik nachzuzeichnen. Die Strategie der *Elegien*-Untersuchung besteht darin, in einem ersten Schritt die zentralen

Figuren des *Elegien*-Koordinatensystems als Funktionen und Bezugspunkte verständlich zu machen, zu denen der Rezipierende mit Hilfe der kritisierten Deutungsschemata nicht näher kommen kann. Die bisherigen Weltverständnisschemata werden von den bezugspunktartigen zentralen Figuren nicht mehr affirmiert, sondern erschüttert: diffamiert, wodurch der Rezipient zum Überdenken seiner Einstellungen bewegt, und zu einem verwandelten Weltverständnis geführt wird: der Menschen wird an die gesuchte Wahrheit des Lebens angeschlossen. In einem zweiten Schritt wird dieser Prozess des In-Bezug-Setzen durch eine detaillierte Interpretation der *Zehnten Elegie* vorgeführt.

Nach der These der Dissertation sind die zentralen Figuren des Textes nicht als hermeneutisch-kulturhistorisch tradierte Größen zu lesen, sondern als *Bezugspunkte*, deren Sinn davon abhängt, ob sich der Rezipient zu ihnen in Bezug zu setzen vermag oder eben nicht. Die tradierten Bedeutungen, als die Ergebnisse eines differenzierenden, und nach Rilkes Intention zu überwindenden Weltverhältnisses müssen jetzt aufgegeben werden, um die *Elegien*-Phänomene: *Vergänglichkeit, Tod, Liebe, Schmerzen*, und die *Elegien*-Figuren: *Engel, die Puppe, die Liebenden, die Kinder, die jungen Toten* verstehen zu können. Sie sind alle *als* Bezugskoordinaten des *Elegien*-Koordinatensystems zu verstehen, und durch die ihnen zugewiesene poetische Funktion zu definieren. Ihr diffamierende Kraft resultiert sich aus ihrer Bezugsfunktion, denn Rilkes Engel hat mit dem Engel der Religionen nun tangential etwas zu tun. Der Engel und die anderen Figuren verkörpern poetische Funktionen, um durch ihre herausfordernde Kraft die überlieferten Weltverständnisse opponieren zu können. Deshalb werden sie unter Anlehnung an Manfred Engel *Gegenfiguren* genannt (Engel: *Rilkes „Duineser“ Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, 1986) die ihre Rolle als diffamierende Objekte ausüben, indem den Rezipienten dazu bewegen, zu ihnen und dadurch zu sich selbst Stellung nehmen zu müssen. Schaut man die zentralen Bilder der *Elegien* an, lässt sich feststellen, dass sie ohne Ausnahme als Metapher des Ganzsein-Könnens auslegen lassen.

6.3.1 Die Realisierung der transzendentalpoetischen Einheit durch die Dichtung

Während die *Elegien*-Figuren die Bezugspunkte eines ästhetischen Weltverhältnisschemas bilden, realisiert der *Elegien*-Text als Kunstwerk die Ausführung des Auftrags, einen neuen, verwandelten Bezug zur Welt zu etablieren, in dem (1) auf epistemischer Ebene die transzendente Einheit der Subjekt-Welt-Struktur verwirklicht wird, (2) auf thematischer Ebene die Dinge wieder gebraucht werden können, und der Mensch in

seiner Welt zu Hause fühlen kann. Der Zyklus reflektiert die Realisierung der transzendentalpoetischen Einheit durch Raummetaphern auf drei Ebenen. Auf der Ebene a) der Ontologie, b) der Metaphysik und c) der Poetik, wobei diese Ou-Topoi Räume abbilden, in denen die sonst getrennten Phänomene in einer Ganzheitlichkeit aufgehoben erscheinen.

a) Die ontologische Ebene: die ‚Bühne des Herzens‘ (*Vierte Elegie*)

Als die Realisierung einer Einheit in einer ontologischen Perspektive wird ein imaginärer Ort entworfen, wo in der Einheit von Körper und Geist der klassische Dualismus überwunden wird. Auf der ‚Bühne des Herzens‘ wird ein Schauspiel vorgetragen, in dem der absolut selbstidentische Engel mit der absolut selbstidentischen Puppe gemeinsam auftreten kann. Die Frage ist, ob der alles differenzierende Mensch diese Einheit auszuhalten vermag oder eben den alten Weg der Differenzierungen wählt.

b) Die metaphysische Ebene: das ‚Offene‘ (*Achte Elegie*)

‚Das Offene‘ stellt das abstrakteste Bild der transzendentalpoetisch zu verwirklichenden Einheit dar. Es wird als jener Ou-Topos interpretiert, der alle Formen der differenzierenden Weltbetrachtung unterminiert, denn im Offenen muss der Prozess der Negation ab ovo ausgeschlossen sein. Das Offene wird als ‚Nirgends ohne Nicht‘ beschrieben, und als solches lässt es die Unterscheidungen ab ovo nicht zu. Im Offenen kann vom Subjekt ohne ein Objekt nicht gesprochen werden. Das Ende setzt den Anfang voraus, wie der Tod das Leben. Und Umgekehrt. Die Aufgabe der Kunst bestünde eben darin, diese diskursiv unnachvollziehbare Einheit dem Menschen ästhetisch-poetisch näher bringen zu können.

c) Die poetisch-ästhetische (selbstreflexive Ebene): das ‚reine Wort‘ (*Neunte Elegie*)

Es wird dafür Argumentiert, dass die *Enzian*-Szene eine Art philosophische Peripetie des Zyklus darstellt, in der die Möglichkeit des durch die Dichtung (und durch die Kunst überhaupt) konstituierenden Weltverhältnisses am transparentesten zum Ausdruck kommt. Der vom Wanderer ins Tal gebrachte Enzian ist ein *reines Wort*. Es ist rein, weil auf der Stelle der durch die schematischen Weltdeutungen verbrauchten Wörter einen freien imaginären Raum eröffnet, in dem sich das Subjekt, mit dem diffirmierend Neuen konfrontiert, herausgefordert wird, zu diesem Neuen in Bezug zu setzen, und sein bisheriges

Weltverständnis, und parallel dazu sein bisheriges *Selbstverständnis* zu überdenken und letztlich vielleicht auch zu verwandeln.

6.3.2 Die zehnte *Duineser Elegie* – Ein Exemplum des ästhetisch-poetischen Weltbezugs

Die *Zehnte Elegie* wird in der vorliegenden Interpretation als eine mögliche Realisierung des reinen Wortes ausgelegt, wo sich die Verwandlung auf mehreren Ebenen vollzieht. Auf der Ebene der Thematik wird das In-Bezug-Setzen zunächst von ontologischer Perspektive zwischen Leben und Tod, Schmerzen und Freude realisiert. Auf der poetischen Ebene erhält die diffirmierende Thematik der Wanderung im Land des Leidens ihren Sinn dadurch, dass es mit dem Wanderer-Motiv der *Neunten Elegie* in Parallele gestellt werden kann, indem es sich herausstellt, dass der Mensch die wichtigsten Phänomene seiner Existenz, nur durch ‚reine Worte‘ zu nachvollziehen fähig ist, durch welche unbekannte oder nur vergessene Zusammenhänge sichtbar werden können. In der Sprachlichkeit der *Zehnten Elegie* ausgedrückt: der Mensch braucht Vergleiche, um über das Verhältnis von Leben und Tod, Liebe und Alleinsein nicht nur in vorgefassten, erstarrten Schemata denken zu müssen. Das Wort „Vergleich“ steht also für die Dichtung, und für die Kunst überhaupt, für jene Nicht-Orte, wo der Bezug zwischen Mensch und Welt als ein freies und offenes Weltverhältnis gesichert zu sein scheint.

Zu den Ergebnissen der Untersuchung

1. Die Arbeit hat unter Berücksichtigung der kritischen Einwände der Forschung gegenüber den philosophischen Interpretationsansätzen zu Rilkes Werk eine Untersuchung vorgelegt, in der es vermieden werden konnte, Rilkes Dichtung seiner Autonomie beraubend, als bloße Illustrierung eines philosophischen Theorems zu benutzen.
2. Die Heranziehung der Begrifflichkeit der gewählten philosophisch-ästhetischen Perspektive hat ermöglicht, Rilkes Überlegungen zu den Fragen der Kunst theoretisch überhaupt erfassen zu können, und über die späte, unentfaltete Ästhetik des Dichters relevante Behauptungen zu tun.

3. Die gewählte Methode, die entfaltenen ästhetischen Ideen der ersten beiden Schaffensphasen nach ihrer gemeinsamen epistemischen Folie zu befragen, hat zum Ergebnis geführt, dass den nach ihrem Stil und Genre sehr divergierenden Schriften zur Kunst eine epistemische Struktur zugrunde gelegt werden konnte, die über eine große Erklärungskraft verfügt, die anderswie nur metaphysisch erklärbaren Veränderungen der Rilkeschen Ideen begrifflich fassen zu können.

4. Die Analyse der epistemischen Subjekt-Welt-Struktur hinter den Überlegungen Rilkes haben gezeigt, dass sein Interesse für ästhetische Probleme grundsätzlich pragmatischer Natur ist, was auch den auffällig untheoretischen Charakter dieser Schriften erklären kann. Um die Pragmatik hinter Rilkes Kunstauffassung transparent zu machen, wurde ein zeitgenössisches kunstphilosophisches Paradigma herangezogen, das die Kunst als reflexive menschliche Praxis auslegt, und der Kunst von seiner Funktion her zu begreifen trachtet. Die poetisch überladene ‚Definition‘ Rilkes, nach welcher die Kunst die Aufgabe habe ‚den Menschen an die Wahrheit des Lebens anzuschließen‘ und bis zur Grenze der Wahrheit kommen zu können, konnte im Kontext der pragmatischen Ästhetik auch theoretisch erfasst werden.

5. Durch die philosophisch-ästhetische Untersuchungsperspektive konnte vermieden werden, den *Duineser Elegien* einen ontologischen oder mindestens ontologisierenden Deutungsrahmen aufzubürden, wie es in der Forschung oft passiert. Statt der ontologischen Erklärung wurde der Zyklus aufgrund der aus den früheren Schriften gewonnenen Erkenntnissen transparent gemacht.

6. Die Strategie, keine umfassende Deutung des Zyklus vorlegen zu wollen, sondern den Text danach zu untersuchen, wie die früheren ästhetischen Vorstellungen seines Autors in dessen später Schaffensphase weiterleben, hat dazu beigetragen, die zentralen Figuren und Phänomene der Elegien in eine neue, bislang vollkommen unbeachtete Perspektive zu stellen, und dadurch diese nicht ontologisch-hermeneutisch, sondern poetisch-ästhetisch zu deuten.

7. Mit Hilfe der gewählten Perspektive konnte darauf hingewiesen werden, dass den eigentlichen poetischen Höhepunkt des Zyklus nicht die *Zehnte Elegie* bildet, die „nur“ die gewonnene Erkenntnis autoreflexiv exemplifiziert, sondern die *Neunte Elegie*, wo im Bild des erworbenen reinen Wortes ‚Enzian‘ die von Rilke gesuchte Aufgabe der Kunst ihre poetische Reflektierung findet.

Publikationen aus dem Themenbereich der Dissertation

Die geschriebenen Dinge. Überlegungen zu Rilkes erstem Apollo-Sonett.

In: Éva Kocziszky, Jörn Lang (Szerk.): Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern. Darmstadt: Zabern Verlag, 2013, pp. 114-117. (987-3-8053-4595-8)

Inspiro vs. informo, avagy az angyali üdvözletről és az információ kultuszáról.

In: Tóth Zsófia Anna (szerk.) A varázsgyűrűtől az interkonfesszionális kommunikációig: Információtudományi metszéspontok bölcsészeti megközelítésben. Szeged: Primaware, 2011, pp. 35-42. (ISBN:978-963-306-108-4)

E-Book-formában:

http://otodikalprogram.huminf.u-szeged.hu/sites/default/files/Konyvek/TZsA_ebookInftud%20a%20bolcseszben_szerk.pdf

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.

„Offen wie beim Erwachen mitten aus einem Traum“: Eine Auslegung de Marionetten-Theaters von Rainer Maria Rilke.

In: Gyurácz Annamária, Szabó Judit (szerk.) *Marionetten und Automaten: Beiträge de Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten*. Szeged: Klebelsberg Egyetemi Kiadó, 2008, pp. 86-100. (ISBN:978 963 86996 6 4)

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.