

MANFRED ENGEL

RILKES

»DUINESER« ELEGIEN

UND DIE MODERNE

DEUTSCHE LYRIK



J. B. METZLER

Manfred Engel

## Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik

Deutung und Bewertung des Rilkeschen Lebenswerkes, insbesondere seiner »Duineser Elegien«, sind nach wie vor durch eine erstaunliche Unsicherheit gekennzeichnet. Dies erklärt sich wohl vor allem aus der weitgehenden Vernachlässigung bewußtseins- wie literaturgeschichtlicher Zusammenhänge in der bisherigen Forschung. Manfred Engel stellt daher die »Duineser Elegien« in den Kontext von Rilkes Gesamtwerk und versucht, ihre Eigenart und ihren Rang vor dem Hintergrund der deutschen Lyrik zwischen Jahrhundertwende und dem Beginn der zwanziger Jahre zu bestimmen. Da er dabei die wesentlichen Züge der europäischen Moderne einbezieht, enthält seine Arbeit auch den Entwurf einer Geschichte der modernen Lyrik und leistet einen wichtigen Beitrag zur Formulierung eines Epochenbegriffs der »Moderne«. Mit Hilfe ausgewählter philosophischer wie literarischer Texte der Zeit skizziert er ein Entwicklungsmodell, das den französischen Symbolismus, die deutsche Jahrhundertwende, die »klassische Moderne« und die Avantgarde (Futurismus, Expressionismus, Wortkunst und Dada) in ein überzeugendes Verhältnis zueinander bringt, und zeigt Grundstrukturen der modernen Lyrik auf.

In ständigem Wechsel mit diesen Kontexten werden die »Duineser Elegien« einge-

hend analysiert. Nach rezeptionsgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Vorüberlegungen untersucht Manfred Engel im Detail das Motivgeflecht des Werkes, Rilkes Verwendung von Mythos, Metapher, Vergleich und Symbol sowie die Bauformen des Zyklus und die intendierte Leserhaltung. Er weist nach, wie Rilkes Deutung der *condition humaine*, sein neuer Wirklichkeitsbegriff und Subjektivitätswurf, und der poetische Diskurs der »Elegien« zusammenhängen und grenzt sie von den radikaleren Experimenten der Avantgarde ab.

J. B. Metzler



GERMANISTISCHE ABHANDLUNGEN



RAINER MARIA RILKES ›DUINER ELEGIEN‹  
UND DIE MODERNE DEUTSCHE LYRIK

MANFRED ENGEL

Rainer Maria Rilkes  
›Duineser Elegien‹  
und die moderne  
deutsche Lyrik

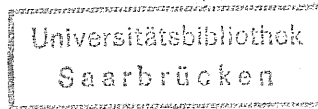
Zwischen Jahrhundertwende  
und Avantgarde

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
STUTT GART

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die vorliegende Studie ist die stilistisch leicht überarbeitete Fassung der im Sommer 1984 von der Philosophischen Fakultät II der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommenen Dissertation mit dem Titel »Leichte Gestaltung«. Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik zwischen Jahrhundertwende und dem Beginn der Zwanziger Jahre.

Meinen Eltern



CIP-Kurztitel der Deutschen Bibliothek

*Engel, Manfred:*  
Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«  
und die moderne deutsche Lyrik /  
Manfred Engel. –  
Stuttgart: Metzler, 1986.  
(Germanistische Abhandlungen; 58)

NE: GT

ISSN 0435-5903  
ISBN 3 476 005

© 1986 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart  
Satz und Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen  
Printed in Germany

Die im folgenden verwendete Zitertechnik soll die Vorteile des traditionellen Anmerkungs-systems – schnelle Orientierung ohne Nachschlagen – und des heute häufig gebrauchten Kennziffersystems – Entlastung des Anmerkungs-teils, Vermeidung von Mehrfachnachweisen – miteinander verbinden. Die genauen bibliographischen Daten sind jeweils über eine in Klammern beigefügte Kennziffer zu ermitteln, die mit Hilfe des Literaturverzeichnisses am Ende des Bandes (S. 252 ff.) aufgeschlüsselt werden kann; Seitenangaben sind nach einem Komma angeschlossen, steht eine Zahl nur für eine Seitenangabe, so ist dies durch ein vorangestelltes S. gekennzeichnet. Zusätzlich sind alle Angaben, deren der Leser zu einer ersten Orientierung bedarf, in pragmatisch wechselnder Weise beigegeben: immer der Name des Autors, wenn sinnvoll auch der Buch-/Aufsatztitel und das Erscheinungs- bzw. Entstehungsjahr.

#### Beispiel:

(Pörtner; 85 I, 325) läßt sich über die Kennziffer 85 aufschlüsseln als: Paul Pörtner (Hg.), Literaturrevolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme. Neuwied 1960. Bd. I, S. 325.

#### Ausnahmen:

– Für zwei besonders häufig zitierte Texte wurden die folgenden Siglen eingeführt:

WA 1–12 Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke in zwölf Bänden [Werkausgabe]. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt 1976.  
Die ›Werkausgabe‹ ist text- und seitenidentisch mit der ebenfalls von Ernst Zinn besorgten sechsbändigen Ausgabe der ›Sämtlichen Werke‹ [SW]; für die Umrechnung von Belegstellen ist also nur zu berücksichtigen, daß jeweils zwei Bänden der WA ein Band der SW entspricht.

MI, II, III Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hg.), Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹. Bd. I: Selbstzeugnisse; Bd. II: Forschungsgeschichte; Bd. III: Rezeptionsgeschichte. Frankfurt 1980–82; 1983 (= st 574 bzw. stm 2009; stm 2010 und 2011).

– Zitate aus den ›Duineser Elegien‹ (WA 2,683–726) erfolgen über die Angabe der Elegie (römische Ziffer) und, durch Komma abgetrennt, der Verszahl (arabische Ziffern; steht eine Zahl nur für eine Versangabe, so ist dies durch ein vorangestelltes V. gekennzeichnet).

Zur technischen Einrichtung des Bandes . . . . .	VI
<i>Vorbemerkungen</i> . . . . .	1
Die ›Duineser Elegien‹ und die moderne Lyrik: Hugo Friedrichs Verdikt und die unfreiwillige Komplizenschaft der Rilke-Forschung 1 Zur Situation der Germanistik: Verselbständigte Methodendiskussion und Alexandrinismus 2 Überlegungen zu Erkenntnisinteresse und Methode – Zum Aufbau der Arbeit 4.	
I. DIE ›DUINESER ELEGIEN‹ UND IHRE LESER . . . . .	9
1. <i>Typologie der Rezeption</i> . . . . .	11
Ästhetische Erfahrung wissenschaftlich uneinholbar 11 Zwei Paradigmen der Rezeption: unmittelbares Verstehen und Lesen als Textarbeit – Zur Kommunikationsproblematik moderner Dichtung – Modalitäten und Voraussetzungen unmittelbaren Textverstehens – Schwerverständlichkeit und reflexive Anstrengung; Interpretationen als Dokumente der Rezeption 11 3 Deutungstypen: 1. Christliche Deutung: Brevier oder Ketzererei; 2. Existenzialistische Deutung: Seinsverkündung oder alte Metaphysik; 3. Ästhetizistische Deutung: schön oder wahr – Ignorierte Poetizität – Werkimmanente Deutungen: begriffslose Paraphrase und verborgenes Interesse 17 Geschlossene oder offene Form: Linearer Progress und »Präponderanz des Positiven« (Buddeberg) vs. Gleichgültigkeit der Teile und Sinnkonstitution durch den Leser 26 Zusammenfassung und Konsequenzen 28.	
2. <i>Vom Widerstand der Texte: Am Beispiel der 1. Elegie</i> . . . . .	30
Autonomie als Fremdheit: Text und Lebenswelt 30 Unmittelbare Einfühlung: affektives, argumentatives bzw. apodiktisches und approximatives Sprechen 31 Inventar der Verstehensschwierigkeiten: 1. Fehlende Faktenkenntnis; 2. Brüche zwischen Text-Ich und Leser-Du; 3. Bildlichkeit; 4. Semantische Verschiebungen; 5. Mythisches Sprechen; 6. Fehlen linearer Kohärenz 33 <i>brauchen</i> als Schlüsselbegriff – Die Offenheit der Lehre 38 Die Frage nach dem Sinn poetisch erzeugter Komplexität 40.	
II. JAHRHUNDERTWENDE ALS KONTEXT . . . . .	43
3. <i>Verstehen als Problem</i> . . . . .	45
3.1. <i>»Epiphanien« – Zur Praxis einer neuen Hermeneutik</i> . . . . .	45
Desorientierungsgeschichten 45 Franz Kafka, ›Die Sorge des Hausvaters‹: Der Leser als Über-Hausvater – Rationalität, Autorität und der Wille zur Macht – Odradeks	

Emanzipation – Uneigentlichkeit und Tod 46	Hugo von Hofmannsthal, ›Ein Brief‹: Lord Chandos und die Ratten: Erfahrung des Dionysischen – Vor und nach der Krise – Chandos und der Hausvater 51	Rainer Maria Rilke, ›Erlebnis I und II‹: ›Reine Kontemplation‹ (Schopenhauer) – Epiphanie als geglückter Bezug 55.	
3.2. <i>Fragmentarische Rekonstruktion einer Krise</i> . . . . .			59
Von der Idee zur Faktizität: Das Ende des »Logismus« (Dilthey) 59	Nietzsches Erkenntniskepsis: Perspektivismus als Emanzipation – Neues Wirklichkeitsverständnis und Zeitkritik: »Leiden an der Konvention« (Nietzsche) und Rationalitätskritik – »Das unrettbare Ich« (Mach) und Nietzsches Neubegründung der Subjektivität 61	Die lebensphilosophische Modifizierung des Nietzscheschen Subjektivitätentwurfs: Dilthey's Kritik an Metaphysik und Rationalismus – Die lebensphilosophische Verteidigung von Ganzheitlichkeit und Besonderheit – Streben nach Ausgleich, Bezug und Versöhnung statt »Wille zur Macht«: Dilthey's »Verstehen« und Bergson's »Intuition« 66	Zusammenfassung 74.
4. <i>Bausteine einer neuen Ästhetik</i> . . . . .			77
4.1. <i>Kunst als eigentliche/als letzte metaphysische Tätigkeit</i> . . . . .			77
Gestaltung als Sinngebung 77	Zur Ästhetik Schopenhauer's und Nietzsches 78	Zwei Beispiele für die Kunstmetaphysik der Jahrhundertwende: Hugo von Hofmannsthal, ›Der Dichter und diese Zeit‹ (1906) und Ludwig Klages, ›Aus einer Seelenlehre des Künstlers‹ (1895) 81	Zusammenfassung und Ausblick 85.
4.2. <i>Sprachkritik und die Wiedergeburt der Sprache aus dem Geist der Musik: Zur Rezeption symbolistischer Poetik in der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende</i> . . . . .			86
Sprachkritik und Erkenntnisritik: Der Übergang vom dingmagischen zum wortmagischen Sprechen in der Moderne – Nietzsches Aufsatz ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn‹ 86	Neue Sprachverwendung im französischen Symbolismus: Suggestion und Evokation – Dichtung als Gegenwelt zu Gesellschaft und »Willen«: »état d'âme« als Essenz und »Idee« 88	Zur Rezeption des französischen Symbolismus in Deutschland und Österreich: Hermann Bahr – Hofmannsthal's »neue Technik« – Georges »neue fühlweise und mache« – Die lebensphilosophische Modifikation der symbolistischen Wirklichkeitsabsage: Zum literarischen Jugendstil 93	Poetischer Diskurs und intendierte Rezeption in symbolistischer Lyrik am Beispiel von Hofmannsthal's ›Lebenslied‹: Schwerverständlichkeit – Ästhetische Integration – Evokationsmosaik und Rezeption 98.
4.3. <i>›Vorwand‹ – ›Kunstding‹ – ›Figur‹: Rilkes frühe und mittlere Poetik</i> . . . . .			103
Rilkes Anfänge als Lyriker: Vom Traumkönigreich zur Lebensfeier – Rilkes »Vorwand«-Ästhetik als modifizierter Symbolismus (›Moderne Lyrik‹ und ›Florenzer Tagebuch‹) – Eigenwert des Objekts als Garant für die Identität des Subjekts (›Von der Landschaft‹ und ›Worpswede‹) 103	Kategorien von Rilkes mittlerer Ästhetik und Poetik: 1. Das neue Sehen und Sagen; 2. Oberfläche; 3. Kunstding und Figur – Intuitive Abstraktion: Transzendentalpoiesis der Seele 110	Zwei Beispiele: ›Fragst du mich‹ (1898) und ›Der Ball‹ (1907) 114	Zusammenfassung 119.

III. WELTMODELL UND POETISCHER DISKURS IN DEN ›DUINESER ELEGIEN‹ . . . . .		121		
5. <i>›Auf der Bühne des Herzens‹: Die ›Duineser Elegien‹ als Inszenierung der condition humaine</i> . . . . .		123		
5.1. <i>Dramatis personae: Grundkonstellation und Variationen</i> . . . . .		123		
Drama als Metapher 123	Der Mensch zwischen <i>Tier</i> und <i>Engel</i> – (1. Bauprinzip: komplementäre Opposition) 124	Condition humaine: Aporie von Leben und Bewußtsein: Vergänglichkeit und reflexive Brechung allen Erlebens – Aporien des Gefühls: Gescheiterte Selbstvergewisserung am Anderen (am Beispiel der <i>Liebenden</i> ) – Zeitkritisches Potential und geschichtlicher Ort der vorgeblichen Anthropologie: Verdinglichung und Verdrängung in der Lebenswelt; das »Schwinden des Außen« und die moderne Zivisationswirklichkeit – (2. Bauprinzip: paradigmatische Reihung) 127	Lösungsvorschläge in den ›Elegien‹ – (3. Bauprinzip: Frage-Antwort-Spannung) – I. Absolute Lösungen jenseits von Zeitlichkeit und Reflexion: <i>Tote, Sterbende und Jungverstorbene</i> – (4. Bauprinzip: gleitende Nuancierung) – <i>Kind</i> – verlassene <i>Liebende</i> – <i>Held</i> – <i>Puppe</i> und <i>Engel</i> : Epiphanie der utopischen Synthese – II. Relative Lösungen im »Schicksal«: momentaner Bezug und ganzheitliche Neubegründung der Subjektivität – Voraussetzungen – »Leichte Gestaltung«: <i>Verhalten, Mäßigung, Linderung; unsägliche Stelle; Lächeln; Verwandlung</i> – <i>Verwandlung</i> als »Bewahrung der noch erkannten Gestalt«: Rilkes Variante der lebensphilosophischen Hermeneutik – <i>Verwandlung</i> und abstrakte Kunst: die analogisch potenzierte Figur – <i>Verwandlung</i> und menschliche Praxis: das Ethos des Bezugs – (5. Bauprinzip: forcierte Uneigentlichkeit) 133	Ansatzpunkte für Kritik: 1. Leichtfertiger Dispens von der gesellschaftlichen Wirklichkeit; 2. Ontodizee oder Gesellschaft als Natur; 3. Der Bezug zu »Dingen« als getarnter Narzißmus 143.
5.2. <i>Die Rollen des lyrischen Ich</i> . . . . .		145		
Episches Welttheater: das lyrische Ich als Kommentator, Spielleiter und Akteur – Analyse der drei Beziehungsebenen: 1. Ich und Zuschauer; 2. Ich und Mitspieler; 3. Das Ich als Akteur 145	›Wendung‹: Rilkes Kritik an der Verdinglichung seiner »Ding«-Gedichte – Die ästhetische Aufhebung aller Aporien im »Weltinnenraum« des Gedichts 147	Zum literaturgeschichtlichen Kontext: lyrisches Ich und Abstraktion – Vor dem Hintergrund von Rilkes Dramentheorie: Das lyrische Ich der ›Elegien‹ als »eingeschobenes Auge« und »fühlbarer Chor« 149.		
6. <i>›Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus . . .‹: Zum poetischen Diskurs der ›Duineser Elegien‹</i> . . . . .		151		
Zwischen Schweigen und neuem Sprechen.				
6.1. <i>Sprechhaltungen: Rhetorischer Appell und hypothetische Annäherung</i> . . . . .		151		
Rhetorischer Appell und rhetorische Aufbaustrukturen – Rhetorik als Parahetorik: Die Abschwächung des begrifflichen Textsubstrats.				
6.2. <i>Bildlichkeit</i> . . . . .		153		
Tendenzen moderner Bildlichkeit und die traditionellen Tropen der Rhetorik – »Äußere Äquivalente« in mythischem und symbolischem Sprechen.				
6.2.1. <i>Mythos und Allegorie</i> . . . . .		154		
Rationalitätskritik und Renaissance des Mythos in der Moderne 154	Inventar und Techniken des Mythopoetischen in Rilkes ›Elegien‹ 155	Funktionen mythopoetischen Sprechens: 1. Bedeutungserlebnisse; 2. Grenzen der Ratio; 3. Mythos als apollinische Gestaltung (am Beispiel der 3. Elegie); 4. Allegorisch gebrochene My-		



thopoesie der Moderne vs. Mythos als Lebenswelt im »Leidland« der 10. Elegie; 5. »Zweite Natur« 158 Allegorische Mythopoesie als Transzendentalpoesie 162.	
6.2.2. <i>Metapher und Vergleich</i> . . . . .	163
Übergänge vom mythischen zum metaphorischen Sprechen – Begrifflich gebrochene Metaphorik – Vergleich in moderner Lyrik – Gleichnishaftigkeit: Verschränkung von Vergleich und Metapher und Ausweitung des Vergleichs zum Gleichnis 163 Großformen der Bildlichkeit: Bildreihungen und Bildfelder – Bildbereiche: 1. Bilder des Fließens, Strömens, Wehens; 2. Naturbereich; 3. Bilder aus der menschlichen Lebenswelt 165 Abgestufte Verständlichkeit: »Gedanken der Augen« und »magische Anrufe« aus »Wort-Kernen« 167.	
6.2.3. <i>Symbol und Figur</i> . . . . .	169
Traditioneller Symbolbegriff und Moderne 169 Erlebniskerne: »lyrische Summen« und »Reminiszenzen der Belesenheit« – Modifikation des lebensphilosophischen Erlebnis-Symbols: archetypisierende Konzentration und Vereinfachung 170 »Figur« in den »Elegien«: analogische Potenzierung der Bildhälfte (am Beispiel der Kreis-Figur in der 5. Elegie) 171 Archetypischer Erlebniskern und analogische Überlagerung: einfache und komplexe Symbolisierung im »Lorbeer«-Motiv der 9. Elegie 174 Ontologische oder transzendente Begründung von Symbol und Figur? 175.	
6.3. <i>Bauformen</i> . . . . .	176
Am Beispiel der 8. Elegie: 1. Komplementäre Opposition; 2. Paradigmatische Reihung; 3. Gleitende Nuancierung; 4. Forcierte Uneigentlichkeit; 5. Wechsel zwischen bildlicherem und begrifflicherem Sprechen; 6. Frage-Antwort-Spannung; 7. Integration im Bildfeld; 8. Integration im Koordinatensystem des poetischen Raumes 176 Zur Struktur des Gesamtzyklus: 9. Die Rahmenstruktur und ihre Subvertierung; 10. Konfrontation von absoluten und relativen Lösungen; 11. Mythopoesische Integration 178.	
6.4. <i>Intendierte Rezeption</i> . . . . .	179
Intuitive Rezeption als spiegelbildliche Wiederholung der intuitiven Produktion – Zur Problematik intuitiver Rezeption in der Moderne – Verstehensprobleme in den »Elegien«: Auflösung von Einzelstellen und die Konstituierung eines Gesamt sinnes 179 »Großes Vergessen« und »größeres Einsehen«: Interaktion von Intuition und Reflexion als Grundlage eines »gelassenen und gerechten« Bezugs zum »Anderen« – »Der vollkommene Takt der Auslegung« und die notwendige Taktlosigkeit des Interpretieren 181.	
IV. AVANTGARDE ALS KONTEXT UND KONTRAST . . . . .	183
7. <i>Thesen zur Entwicklungslogik der modernen Lyrik und ihres poetischen Diskurses zwischen Jahrhundertwende und dem Beginn der Zwanziger Jahre</i> . . . . .	185
Geschichtliche Entwicklungen und das »Gesetz der erzählerischen Ordnung« (Musil) – Drei Leitfragen.	
7.1. <i>Grundkategorien: »Abstraktion« und »Avantgarde«</i> . . . . .	186
Vom Symbolismus zur Jahrhundertwende: kurze Rekapitulation – Vom Naturalismus zur Moderne: Arno Holz und sein »Phantassus« 186 Abstraktion: Erster Versuch einer Begriffsbestimmung – Zwei theoretische Positionen: Wilhelm Worringer, »Abstraktion und Einfühlung« und Wassily Kandinsky, »Über das Geistige in der Kunst« –	

Varianten der Abstraktion – Am Beispiel Carl Einsteins: Abstraktion und Jahrhundertwende 189 Zur Theorie der Avantgarde 196.	
7.2. <i>Die Konstitution der Avantgarde und die Dialektik der Intuition</i> . . . . .	197
<i>Der italienische Futurismus</i> : Zur Weltanschauung: »Modernolatрия« und »Passatis-mus«; lebensphilosophische Basis und Technikbegeisterung – Zur futuristischen Theorie der Abstraktion – »Kraft-Form« und programmatischer Übergang des Kunstwerks ins Leben – Futuristische Poetik: »parole in liberta« und »immaginazione senza fili« 197 <i>Das expressionistische Jahrzehnt</i> : Neue Wirklichkeitserfahrung, Nietzsche-Rezeption und expressionistische Zeitkritik – Abgrenzung gegenüber Naturalismus/ Impressionismus und Symbolismus/Ästhetizismus – Zur visionären Abstraktion der Expressionisten: »Geist« und »Der neue Mensch« – Versuch einer Schematisierung: 1. Satirisch-grotesker Frühexpressionismus; 2. Vitalistisch-visionärer Expressionismus; 3. Messianisch-hymnischer Expressionismus; 4. Abstrakter Expressionismus – Techniken der Bildverwendung: visionäre Metaphorik; Bildkaskaden; Reizworttechnik; absolute Metaphorik – Referent, Signifikant, Signifikat: zur zeichentheoretischen Fundierung des Übergangs von abstrakter zu konkreter Dichtung – Zum Formbegriff der Expressionisten: vitalistische Intuition und vorgegebene Formschablone; Reihungsstil 203 <i>Wortkunst</i> (August Stramm und der Sturm-Kreis): Lebensphilosophische Thematik und Funktion der Abstraktion bei Stramm – Überbelastete Intuition und Widersprüche im Formbegriff: »Urworte« und konstruktive Poetik – Die Avantgarde und die Dialektik der Intuition 210 Die Zwanziger Jahre: Krise der Intuition und Versuche zur »Überwindung des Historismus« (Lothar Köhn) 215 <i>Dada</i> : Entlastete Intuition und Sublimierung des »Willen zur Macht« zum Spiel – Abstraktion und konkrete Dichtung: Lautpoesie und die Rückkehr der Wirklichkeit als Material 216 Zusammenfassung 219.	
7.3. <i>Klassische Moderne und Avantgarde: Am Beispiel der »Duineser Elegien«</i> . . .	220
Rilkes Verhältnis zu Symbolismus und Expressionismus – Der poetische Diskurs der »Elegien« als klassisch-moderne Alternative zu avantgardistischer Abstraktion und Konkretheit 220 Zur letzten Werkstufe: gescheiterte Kunstmetaphysik und radikalisierte Hermetik – Reden über das Verstummen: Zur paradoxen Kunstmetaphysik des Gedichtes »Gong« 223.	
<i>Anmerkungen</i> . . . . .	227
<i>Literaturverzeichnis</i> . . . . .	252
Rainer Maria Rilke: Primärliteratur – Sekundärliteratur zu den »Duineser Elegien« – Allgemeine Sekundärliteratur 252 Zur literarischen Moderne: Materialien; Überblicke, Periodisierungen, Gesamtdarstellungen; Sprachskepsis; Ästhetische Kategorien – Zur Lyrik, besonders zur Lyrik der Moderne 256 Zu den »Ismen« der Moderne (Schwerpunkt Lyrik): Symbolismus – Naturalismus und Impressionismus – Zur Literatur der Jahrhundertwende – Italienischer Futurismus – Imagismus, Vortizismus, Autoren der englischsprachigen Moderne – Expressionismus – Wortkunst – Dada – Zwanziger Jahre – Surrealismus – Konkrete Poesie 258 Zur literaturwissenschaftlichen Methodologie 269 Zu Poetik und Ästhetik uneigentlichen Sprechens: Bildlichkeit; Mythos 269 Zum bewußtseinsgeschichtlichen Kontext 270 Zur bildenden Kunst der Moderne 271 Sonstiges 272.	
<i>Register</i> . . . . .	273

## VORBEMERKUNGEN

Die Schrift ist unveränderlich, und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.  
Franz Kafka, ›Der Prozeß‹

Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben.  
Theodor W. Adorno, ›Ästhetische Theorie‹

In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden.  
Friedrich Nietzsche, ›Nachlaß der 80er Jahre‹

Die Konstruktion hingegen impliziert a priori die Annahme eines Daseins, das auch – ganz anders sein könnte.  
Paul Valéry, ›Die Methode des Leonardo da Vinci‹

Die Verzauberung, die von modernen Gedichten ausgehen kann, ist männlich gezügelt. Auch über ihren Dissonanzen und Dunkelheiten waltet Apollon, das klare künstlerische Gewissen. Inspirative Ergriffenheit als alleiniger Ausweis dichterischer Qualität sank schon seit dem frühen 19. Jahrhundert im Kurs. Allerdings gab es Nachspiele. Die öffentliche Meinung ist lange bei ihnen hängengeblieben. Ihr bewundertes Muster war ein deutscher Dichter des 20. Jahrhunderts, der künstlerische Größe hat, aber geschlechtslos ist. Ihm wurde das Gedicht »aufgelegt« in »Nachtstürmen«, es sprang ihm »ins weit offene Gefühl«, so daß »die Hand zitterte und die Gewebe krachten«; nachher berichtete er dann ausführlich von »solchem Geworfenwerden« an Fürstinnen, Gräfinnen, Damen, an »sehr werte, liebe Herren«, mit vielen »irgendwie« und »irgendwo« und mit den edelsten Genitiven. Das hat fatale Folgen gehabt und zu trüber Verwechslung dieses einen Falles mit dem Dichten überhaupt geführt (119, 161 f.).

Der Autor, über den hier so hart geurteilt wird, ist Rainer Maria Rilke, sein strenger Kunst-Richter der Romanist Hugo Friedrich, in dessen längst zum Standardwerk gewordener Monographie zur ›Struktur der modernen Lyrik‹ das zitierte Urteil gefällt wird. Trifft es zu, so entzaubert sich das wegen der gleichzeitigen Vollendung von Rilkes ›Duineser Elegien‹, T. S. Eliots ›Waste Land‹ und des ›Ulysses‹ von James Joyce als *annus mirabilis* der Moderne gefeierte Jahr 1922 zur kalendarisch-zufälligen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Allerdings mag der unvermittelte Stilwechsel mißtrauisch machen: Wer so viel bissige Sottisen darauf verwendet, einen Autor gleich so gründlich aus dem Bezirk der Moderne zu verbannen, daß er sogar seinen Namen verschweigt – muß der nicht ein manifestes Interesse an dieser zum Exorzismus gesteigerten Vertreibung haben? In der Tat: Hugo Friedrichs Konstruktion der Moderne verdankt ihre große Stringenz ihrer nicht minder großen Einseitigkeit und der Entschiedenheit, mit der alles ausgegrenzt wird, was sich nicht bruchlos einpassen läßt. Das ergibt ein interessantes Buch, aber einen schlechten Epochenbegriff – denn was für eine Moderne soll das noch sein, in der Hofmannsthal und Rilke, die Futuristen, Expressionisten, Surrealisten und die Konkrete Poesie gar nicht oder allenfalls am Rande vorkommen? Man stelle sich vor, was nach entsprechendem Kahlschlag von der modernen Malerei übrigbliebe: wohl wenig mehr als Cézanne,

die Kubisten und die Vertreter des Konstruktivismus. So dürfte es produktiver sein, bei der Bestimmung des Epochenbegriffs nicht von Friedrichs ästhetischem Monotheismus, sondern von dem dualistischen Modell auszugehen, das Friedrich Nietzsche, einer der wichtigsten Pares der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, entworfen hat: im Reich der Moderne herrschen gleichberechtigt Apollo und Dionysos.[1]

Im Falle Rilkes jedoch könnte sich Hugo Friedrich auf unerwartete Verbündete berufen: Mit Ausnahme von Allemann, Fülleborn und Stephens hat sich fast die gesamte Forschung mit der gläubigen oder kritischen Exegese der Botschaften begnügt, die Rilkes Werk angeblich verkündet. Weltanschauungs- und Lehrdichtung aber, darüber dürfte Konsens herrschen, ist in der Tat mit dem Begriff der Moderne schlechterdings unvereinbar. Genauere Prüfung zeigt dann allerdings schnell, daß man die ästhetischen Neuerungen in Rilkes Dichtung nicht ungestraft vernachlässigt: Die Fülle radikal divergierender Kommentare und Paraphrasen zu den ›Duineser Elegien‹ belegt ex negativo, daß diese Gedichte etwas von jener Zerstörung vertrauter Kommunikations- und Ordnungsstrukturen an sich haben müssen, auf die man sich wohl am ehesten als vorwissenschaftliches Bestimmungsmerkmal von Modernität wird einigen können.

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie ist also die Frage nach der Stellung von Rilkes ›Duineser Elegien‹ im Entwicklungszusammenhang der modernen Lyrik – was natürlich eine Doppelfrage meint, da ihre beiden Größen gleichermaßen als Unbekannte gelten müssen.

Kritisches Autodafé des Alten und eine ganz neue Fragestellung – wer so beginnt, partizipiert an dem für die Selbstbegründung der Moderne zentralen Pathos des Neuen:

Ist es möglich [...], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen, wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel? [...]

Wenn aber dieses alles möglich ist, auch nur einen Schein von Möglichkeit hat, – dann muß ja, um alles in der Welt, etwas geschehen. Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun (WA 11, 726 und 728).

Trifft es zu, daß uns diese Zeilen aus Rilkes ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ fremd und vertraut zugleich erscheinen – vertraut: denn in der Tat könnte alles Bisherige falsch gewesen sein; fremd: denn warum sollten ausgerechnet wir die Wahrheit finden –, dann wäre dies ein Beweis dafür, daß wir in einer vom Historismus wieder eingeholten Post-Moderne leben, der das Aufbruchspathos gründlich ausgetrieben worden ist.

Auf unseren Untersuchungsgegenstand angewandt: Weshalb die überdeutlich von der bewußtseinsgeschichtlichen Situation der 30er und 50er Jahre geprägte existenzialphilosophische ›Elegien‹-Deutung dem Text nicht gerecht wird, kann man begründen – aber was spricht dagegen, daß jede neue Deutung genauso zeitbedingt und damit falsifizierbar bleiben muß?

Nun ließe sich argumentieren, daß (literatur)wissenschaftliche Erkenntnis den Anspruch auf absolute Wahrheit ohnehin nicht mehr erheben darf, ihn daher sich selbst gegenüber auch nicht mehr erheben muß – und manches spräche dafür, darin nicht nur

einen Nachteil zu sehen. Wenn freilich die Konsequenz daraus Willkür und Beliebigkeit sind, so unterbliebe Literaturwissenschaft besser ganz oder gäbe zumindestens die Hochstapelei des Wissenschaftlichen auf: ehrlicher wäre sie dann etwa Anleitung zu eigener literarischer Kreativität oder – im durchaus positiven Sinne – geistvolle Essayistik.

Die Germanistik hat es vorgezogen, seit den späten 60er Jahren die Flucht nach vorne anzutreten – die Flucht in die Methodendiskussion[2], nach deren impliziter Logik die gesicherte Methode den verlorenen Halt am Gegenstand ersetzen soll. Was als Reflexion auf das eigene Tun zunächst dringend geboten war, hat sich im Alexandrinismus des Wissenschaftsbetriebs jedoch längst zum Selbstzweck emanzipiert: die Produktion immer neuer, mit immer totalerem (totalitärerem) Geltungsanspruch aufgestellter Theorien und Methodologien droht längst, deren Bewährung in der Praxis und an der Praxis zu ersetzen – bis hin zur höchst bedenklichen Konsequenz, daß man sich weigert, die Ergebnisse von Arbeiten überhaupt zu diskutieren, wenn man deren methodologische Grundposition perhorresziert.

Ebenso bedenklich erscheint der gängige Rezensentenvorwurf, ein Autor habe es unverzeihlicherweise versäumt, das grundlegende Werk von X oder Y zur Kenntnis zu nehmen – auch damit gräbt sich die Literaturwissenschaft ihr eigenes alexandrinisches Grab: Denn wer alles zur Kenntnis nehmen wollte, was sein Forschungsgebiet nur irgend tangiert, der hätte zur eigenen Forschung kaum mehr Gelegenheit. In der Praxis führt dies dann nicht zur durchaus wünschenswerten Eindämmung unnötiger, dem Publish-or-Perish-Zwang entstammender Publikationen, sondern zu einer immer nachdrücklicheren Beschränkung auf immer engere überschaubare Spezialgebiete – auch dafür könnte die über den Horizont ihres Forschungsgegenstandes kaum je hinausblühende Sekundärliteratur zu Rilke ein gutes Paradigma abgeben.

Bezahlt hat die Literaturwissenschaft schließlich für ihren relativen Zugewinn an Wissenschaftlichkeit mit einer fast totalen Selbstabschottung: der Kontakt zum nichtwissenschaftlichen Leser, den – um bei unserem Beispiel zu bleiben – etwa die stellenweise hanebüchene Rilke-Forschung der 30er und 50er Jahre in so bemerkenswerter Weise gewahrt hat, ist heute weitgehend verlorengegangen.[3] Dies läßt sich nicht mehr einfach rückgängig machen: ein gewisses Maß an exakter Begrifflichkeit, die Verpflichtung zum historischen Verstehen und zur Analyse der Poetizität der Texte, d. h. der Art und Weise ihres Gemachtseins, scheinen mir unverzichtbar – und das mag ausreichen, jeden der nur einfach an der Absicherung und Bereicherung seines persönlichen, primär inhaltsbezogenen Leseerlebnisses interessiert ist, abzuschrecken. Die Differenz zwischen ästhetischer Erfahrung einerseits und ihrem wissenschaftlichen – das heißt: auf Intersubjektivität verpflichteten – Pendant bleibt so zwar unaufhebbar, das rechtfertigt jedoch nicht das Aufrichten zusätzlicher Verständnisbarrieren. Es gibt freilich neuerdings auch schon wieder das gegenteilige Extrem einer in Literatur umgeschlagenen Literaturwissenschaft, nicht unbedingt leichter zugänglich, aber wissenschaftsskeptisch bis zum Irrationalismus. Sich der so erneut aktuellen falschen Alternative von »methodischer Reflexion ohne ästhetische Erfahrung« und »ästhetischer Erfahrung ohne methodische Reflexion« (Rusterholz; 395, 234f.) zu entziehen, wäre das wissenschaftstheoretische Pendant zum zunächst inhaltlich bestimmten Erkenntnisinteresse dieser Arbeit.

Beides soll im folgenden als Minimalprogramm einer grundlegenden Reflexion der eigenen Ziele und der beabsichtigten Art des Vorgehens knapp erläutert werden – ohne den Anspruch, damit zum tausendundersten Mal die Literaturwissenschaft auf die endlich richtigen Füße zu stellen, und mit einer den Vorwurf des gelegentlichen Pragmatismus nicht scheuenden unmittelbaren Gegenstandsbezogenheit.

Natürlich kann niemand die geschichtliche Bedingtheit seines eigenen Erkennens einfach abschütteln; sehr wohl ist es aber möglich, diese Bedingtheit zu reflektieren und damit offenzulegen, sowie sie dadurch zu relativieren, daß man die Fremdheit und Eigenart des Erkenntnisobjekts, seine geschichtlich bedingte Differenz akzentuiert, statt sie im Versuch einer totalen Assimilierung aufzuheben. Ob letzteres durch wechselseitige Erhellung von Text und Kontext zu erreichen ist, soll in dieser Arbeit praktisch erprobt werden; zunächst aber sei noch das Erkenntnisinteresse an den ›Duineser Elegien‹ als Selbstreflexion des eigenen Standpunktes präzisiert:

1) Offensichtlich ist die Existenzphilosophie, die die Rezeption der ›Duineser Elegien‹ in Deutschland so entscheidend geprägt hat, heute sowohl in ihren allgemeinen Grundpositionen wie auch in ihrer besonderen Heideggerschen Variante historisch geworden: weder können wir ihr Menschenbild einer absoluten, gesellschaftlich unvermittelten Existenz einfach übernehmen, noch weiterhin an die spezifisch Heideggersche Konzeption vom Dichter als Künder einer tieferen (Seins)Wahrheit glauben. Die Einführung eines uns näher liegenden Ersatzsystems wäre denkbar, doch wohl keineswegs erfolgversprechender. Sinnvoller erschien es mir, Erklärungs- und Bewertungssystem möglichst konsequent zu trennen: selbstverständlich beurteilen wir Texte gemäß der eigenen weltanschaulichen Position – die allerdings dann auch argumentativ einzubringen und nicht dogmatisch vorauszusetzen wäre. Die zum Verständnis verwendeten Kategorien sollten jedoch nach Möglichkeit am Autor und seiner Zeit orientiert sein. Das heißt nicht, daß einfach *ein* vorliegendes zeitgenössisches philosophisches System zu übernehmen wäre: Rilkes ›Neue Gedichte‹ etwa mit Husserl zu erklären, mag zu interessanten Einzelergebnissen führen, trägt aber nur sehr bedingt zur historischen Erkenntnis bei. Statt ein geschichtliches Phänomen wie die ›Elegien‹ durch ein gleichzeitiges zweites zu erklären, soll daher hier unter Einbeziehung von Literatur und Philosophie der Zeit eine Metaebene konstruiert werden, die das für eine bestimmte bewußtseinsgeschichtliche Situation Charakteristische modellhaft verallgemeinert und so gleichermaßen für sehr verschiedene literarische, künstlerische oder philosophische Einzelwerke als Verständnishilfe dienen kann. Dabei muß dann natürlich auch jeweils das nicht einfach bruchlos im Allgemeinen aufgehende Besondere des jeweiligen Interpretationsgegenstandes angemessen berücksichtigt werden.

2) Wenn damit historisches Verstehen zum Programm erhoben wird, so meint dies nicht Erkennen als Selbstzweck und *l'art pour l'art*. Historisches Verstehen ermöglicht es, Bestehendes als Gewordenes und also Veränderliches und Veränderbares zu durchschauen und einen Einblick in die Prozesse und Ursachen seines Werdens zu gewinnen. Bei einem Text, der unserer Gegenwart so nahe ist wie Rilkes ›Duineser Elegien‹, ist zudem zu erwarten, daß die dort in literarische Gestaltung überführte Reflexion der eigenen Situation in Fragestellung wie Antwortversuchen für uns ein noch ganz unmittelbares Interesse hat und relativ leicht in die Diskussion unserer eigenen aktuellen Problematik

zu überführen wäre. Geschichtliches Verstehen bleibt gerade dadurch gegenwartsbezogen, daß es aus der Vielzahl der Aspekte fast automatisch jene auswählt, die aus der gegenwärtigen Perspektive besonders relevant erscheinen. In diesem Sinne ist das historische Interesse am Gegenstand zugleich ein eminent praktisches, und dieser Aspekt soll in der vorliegenden Studie deutlich akzentuiert werden.

3) Nach dem Abschluß der Moderne können wir das von ihr entwickelte Repertoire formaler Neuerungen ganz überblicken; mehr noch: es ist in unsere Fähigkeit zu ästhetischer Erfahrung eingegangen und hat sie um wesentliche Aspekte und Möglichkeiten erweitert. So läßt sich im Rückblick die formale Modernität der ›Elegien‹ bewußter wahrnehmen und ihr entwicklungslogischer Ort benennen.

Heute wissen wir, daß im Prozeß der Moderne der Aspekt der Form immer stärker akzentuiert wurde – in einer Formulierung Paul Valérys:

Dem Philosophen geht nur schwer ein, daß der Künstler fast unterschiedslos zwischen der Form und dem Inhalt, dem Inhalt und der Form hin und her geht, daß er auf eine Form *eben* als auf den Sinn, den er ihr geben will, kommen kann und daß die Idee einer Form ihm gleichviel gilt wie die Idee, die nach einer Form verlangt (152, 176).

Was hier noch als Gleichgewicht formuliert ist, kann – das lehren uns gerade die avantgardistischen Kunstwerke – auch in den völligen Primat der Form über einen gleichgültig gewordenen oder fast ganz verschwundenen Inhalt umschlagen[4]: Gehalt der Werke – wenn man den traditionellen Begriff überhaupt noch verwenden will – wäre dann die von ihnen induzierte ästhetische Erfahrung, in der, modellhaft, veränderte Denk- und Lebenshaltungen erfahren und erprobt werden können. Diese Erkenntnis ermöglicht es uns, auch in konventionelleren Werken wie den ›Elegien‹ den Sinn der formalen Neuerungen zu verstehen. Das fällt umso leichter, als diese hier meist ihr unmittelbares Pendant in den Veränderungen finden, die implizite oder *expressis verbis* auf der Ebene von Inhalt, Handlung etc. thematisiert werden; solch traditionellem Bezug von Inhalt und Form entspräche in avantgardistischer Literatur die Relation von Texten und zugehörigen Manifesten und Programmschriften, die dort eben deshalb zum Verständnis unabdingbar geworden sind.

Mit der Konzentration auf die Semantik der Form eröffnet sich zugleich ein Ausweg aus dem speziellen Dilemma, in das der Interpret einem modernen Text gegenüber mit Notwendigkeit geraten muß. Wenn für solche Kunstwerke ein gewisses Maß an Unbestimmtheit und Offenheit konstitutiv ist, so darf die restlose Aufhebung ihres Rätselcharakters mit ihrer Zerstörung gleichgesetzt werden. Dies läßt sich nur vermeiden, wenn der Interpret versucht,

gerade die Rätselhaftigkeit des avantgardistischen Werks zu verstehen. Damit begibt er sich auf eine andere Ebene der Deutung. Statt weiter nach dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels aus dem Zusammenhang von Werk Ganzem und Teilen einen Sinn erfassen zu wollen, wird er die Sinnsuche suspendieren und seine Aufmerksamkeit auf die die Werkkonstitution bestimmenden Konstruktionsprinzipien richten, um in ihnen einen Schlüssel zu finden für die Rätselhaftigkeit des Gebildes (P. Bürger; 87, 109).

Die vollkommene »Suspendierung der Sinnsuche« nach dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels bleibt freilich selbst für avantgardistische Texte ein idealtypischer Grenz-

fall. Noch viel weniger kann gerade bei den ›Elegien‹ auf Interpretation im traditionellen Sinne verzichtet werden – nur darf sie eben nicht länger in der traditionellen Form der Paraphrase geschehen: es ist vielmehr versuchsweise aus den Elementen des Textes so etwas wie dessen implizite Metaebene zu konstruieren, wobei Selbstdeutung des Autors wie geschichtlicher Kontext wichtige Hilfestellungen geben. Dieses Deutungsangebot als Versuch einer durch alle Objektivierungstechniken der Literaturwissenschaft nach Möglichkeit intersubjektivierten Sinnkonstitution ersetzt den Text nicht, sondern tritt als vereinfachtes Verstehensmodell neben ihn. Als Metaebene hebt es die Komplexität der ästhetischen Erfahrung nicht einfach auf, sondern bietet ihr nur ein – immer neu und anders zu konkretisierendes – stark abstrahiertes Netz von Hilfslinien und begrifflichen Eckpunkten an. Im Einzelfall kann es freilich nötig sein, eine besonders dunkle Stelle zu paraphrasieren, um Behauptungen auch am Detail argumentativ einzulösen; diese Paraphrase erhebt jedoch nie den Anspruch, alle Aspekte der jeweiligen Gedichtpassage zu erfassen.

Die gleiche Mittelbarkeit gilt auch für die Beschreibung der formalen Seite; hier ist ja unmittelbar evident, daß die Analyse der poetischen Grundstrukturen auf einer Metaebene zur ästhetischen Erfahrung liegt.

Obwohl also gerade die von modernen Texten geforderte neue Rezeptionsweise als deren eigentlicher Gehalt im Zentrum dieser Arbeit steht, wird von ihr direkt nie die Rede sein können, da dies in der kategorial anderen, begrifflichen Sprache, an die die Literaturwissenschaft gebunden bleibt, unmöglich ist. Diese Aporie hat sie mit moderner Literatur gemeinsam, dort wo jene – ob beredt oder stockend – über das ihr unerreichbare Schweigen redet.

Natürlich besteht immer eine solche Differenz zwischen dem Reden über Texte und ihrer – performativen – Einlösung im Leseakt. Bei modernen Texten wird diese Differenz jedoch zum radikalen Bruch gesteigert. Ihn aufzuheben, müßte der literaturwissenschaftliche Diskurs sich dem poetischen annähern – was allerdings die Gefahr in sich birgt, daß Sekundärliteratur zur karikierenden Mimikry der Primärliteratur gerät: genauso hermetisch wie jene, aber ästhetisch ungleich unbefriedigender. Hier wird der genau gegenteilige Weg gewählt: Die Differenz zwischen den zwei Diskursen wird eher noch verschärft, ihre Vermittlung bleibt einer reflektierteren Form der ästhetischen Erfahrung vorbehalten. Das setzt dann allerdings einen Leser voraus, der bereit sein müßte, die Trennung von poetischem und literaturwissenschaftlichem Diskurs zu akzeptieren und darin einen Umweg zur Bereicherung seiner ästhetischen Erfahrung, nicht aber deren Zerstörung zu sehen. Für den Fachwissenschaftler ist dies selbstverständlich, der interessierte Laie muß dagegen selbst entscheiden, ob er sich einem solchen Rollenspiel selbstverhängter Persönlichkeitssplattung unterziehen will.

4) Im Mittelpunkt dieser Studie stehen Rilkes ›Duineser Elegien‹. Ihr eigentliches Ziel liegt jedoch darin, durch genaue Analyse dieses Einzeltextes, durch Herausarbeitung von Parallelen wie Unterschieden zu anderen Gedichten der Moderne sowie durch die Konstruktion eines vereinfachten Modells des bewußtseins- und literaturgeschichtlichen Umfelds einen Beitrag zum Verständnis der modernen Lyrik und ihrer Entwicklung zu leisten; die dabei gewählte Beschränkung auf die Zeit zwischen

Jahrhundertwende und dem Beginn der 20er Jahre ist durch die Wahl der ›Duineser Elegien‹ als Exemplum vorgegeben.

Nachdem uns die moderne Literatur historisch geworden ist und nachdem für sie in einer Reihe von Einzelbereichen überzeugende Forschungsergebnisse vorliegen, halte ich den Versuch, Grundzüge des noch ausstehenden Epochenbegriffs der »Moderne« zu erarbeiten für ein ebenso dringlich wie einlösbar gewordenes Desiderat. Vielleicht utopisches Telos einer solchen Begriffsbildung müßte es sein, die Grenzen zwischen den Nationalliteraturen und den Kunstgattungen gleichermaßen souverän zu überschreiten. Dies kann nicht – und sollte wohl auch nicht – im großen spekulativen Wurf geschehen, sondern in geduldiger und möglichst materialgesättigter Verbindung von intensiver und extensiver Textbetrachtung. In diesem Sinne verstehe ich diese Arbeit als eine unter vielen – vorhandenen und noch zu schreibenden – Vorstudien zu Ästhetik und Poetik der Moderne.

Aus der skizzierten Zielsetzung und Methodik[5] ergibt sich der vierteilige Aufbau der Arbeit. Zunächst ist die bisher nur behauptete Modernität der ›Duineser Elegien‹ rezeptionsgeschichtlich und rezeptionsästhetisch nachzuweisen. Statt eines Forschungsberichtes werden dazu die vorliegenden Rezeptionsdokumente typologisierend ausgewertet, wodurch sich erste Kriterien zur Bestimmung von poetischem Diskurs und intendierter Rezeption ergeben, die dann im zweiten Kapitel durch eine genaue Analyse der 1. Elegie und ihrer Verstehensprobleme zu präzisieren sind.

Der historische Sinn der so beschriebenen Problematisierung des Verstehensvorgangs soll durch Einbeziehung des bewußtseins- und literaturgeschichtlichen Kontextes im zweiten Teil der Arbeit deutlich gemacht werden. Kapitel 3 analysiert die Gründe für den sich aus einem veränderten Wirklichkeitsbegriff ergebenden erkenntnistheoretischen Neuanfang und beschreibt seine Modalitäten. Kapitel 4 demonstriert an der veränderten Sprach- und Formauffassung der Moderne die ästhetischen Konsequenzen, die aus dem Programm eines neuen Welt- und Wirklichkeitsverhaltens gezogen werden können. Parallel zu einer Skizze des französischen Symbolismus und seiner Rezeption im Deutschland der Jahrhundertwende werden dabei zugleich die poetischen Zentralkategorien von Rilkes früher und mittlerer Schaffensperiode erläutert.

Vor dieser Folie und mit Hilfe der im zweiten Hauptteil gewonnenen Kategorien soll dann eine Interpretation der ›Duineser Elegien‹ versucht werden, wobei wir in analoger Schematik inhaltliche und formale Aspekte getrennt behandeln, sie aber als Forderung einer veränderten Denk- und Lebenshaltung und deren Umsetzung in ästhetische Erfahrung immer aufeinander bezogen denken.

Die Überlegungen zur Lyrik der Jahrhundertwende in Kapitel 4 und die Analyse der formalen Aspekte der ›Elegien‹ in Kapitel 6 geben implizite ein fragmentarisches Bild von Konstanten und Variablen des poetischen Diskurses zwischen Jahrhundertwende und den 20er Jahren. Kapitel 7 soll durch die Einbeziehung einiger wichtiger Autoren und durch die Berücksichtigung der wichtigsten Ismen des 20. Jahrhunderts diese Ansätze zur Skizze eines Entwicklungsmodells der modernen Lyrik ergänzen. So kann der literaturgeschichtliche Ort der ›Duineser Elegien‹ genauer bestimmt

werden, und die Eigenheiten der Rilkeschen Poetik lassen sich transparent machen auf ihnen zugrundeliegende allgemeinere Gestaltungstendenzen.

Natürlich träumt jeder Autor von einem Leser, der ihm geduldig auf den verschlungenen Wegen seiner Argumentation folgt, sich vielleicht sogar die Mühe macht, Anmerkungen nachzuschlagen oder einen nicht abgedruckten interpretierten Text nachzulesen – und am Ende nicht nur den Ergebnissen, sondern auch dem gewählten Aufbau der Arbeit zustimmt. Doch mag es wohl realistisch sein, darauf hinzuweisen, daß die einzelnen Teile dieser Studie prinzipiell auch getrennt zu lesen sind. Für sich genommen bietet etwa das erste Kapitel – trotz seiner Rezeptionsästhetischen Zielsetzung – implizite auch eine Rezeptionsgeschichte der ›Elegien‹ und einen Bericht zum Stand der Forschung; die Kapitel 2, 5 und 6 ergeben zusammengenommen eine detaillierte Interpretation der ›Duineser Elegien‹, die Kapitel 4.3, 5, 6 und 7.3 eine Skizze von Rilkes Entwicklung als Lyriker und die Kapitel 3, 4 und 7 ein komprimiertes Entwicklungsmodell der modernen deutschen Lyrik. Wer sich noch selektiver über Einzelaspekte orientieren will, sei auf das ausführliche Inhaltsverzeichnis und auf das Register am Ende des Bandes verwiesen.

Abschließend bleibt mir die angenehme Pflicht, allen zu danken, die das Entstehen und Erscheinen dieses Buches ermöglicht haben: der Studienstiftung des Deutschen Volkes, vor allem aber Herrn Dr. Max Brocker, für ein Promotionsstipendium; Dr. Bernd Lutz vom Metzler-Verlag für die Aufnahme der Arbeit in die ›Germanistischen Abhandlungen‹; der Deutschen Forschungsgemeinschaft für einen namhaften Druckkostenzuschuß; Dr. Karl Klutz und seinem Rilke-Archiv für bibliographische Auskünfte. Weit mehr als ich hier im einzelnen nennen könnte, schulde ich Monika Ritzer, einer exzellenten Kennerin der deutschen Jahrhundertwende, und meinem Lehrer Ulrich Fülleborn. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

## I. Die ›Duineser Elegien‹ und ihre Leser

## 1. TYPOLOGIE DER REZEPTION

Wo wäre heute genaue Verbindung zwischen Leser und Schreiber? Und wie sie wieder herstellen?

Carl Einstein, ›Unverbindliches Schreiben‹

Wer den Leser kennt, der tut nichts mehr für den Leser.

Friedrich Nietzsche, ›Zarathustra‹

Den Leser mitzuschaffen ist der verhüllte, aber größere Teil der schriftstellerischen Leistung.

Hugo von Hofmannsthal, ›Buch der Freunde‹

Es gehört zu den Aporien der Rezeptionsforschung, daß sie des Lesers, als dessen Sachwalter sie sich doch versteht, durchaus nicht habhaft werden kann. Zwar versucht sie mit geradezu kriminalistischem Scharfsinn, aus spärlichen und undeutlichen Spuren sein Bild zu rekonstruieren, doch dies bleibt notgedrungen grobe Skizze oder kühne Konstruktion.

Die Gründe für dieses Dilemma liegen auf der Hand. Zum einen: die Begegnung zwischen Leser und Text – und im strengen Sinne existiert der Leser als Leser nur im Moment dieser Begegnung – ist ein zeitlich begrenzter, ganz und gar individueller und höchst komplexer Prozeß ästhetischer Erfahrung, ein unentwirrbares Ineinander von bewußten und unbewußten, rationalen und emotionalen Aktionen und Reaktionen. Zum anderen: wer liest, schweigt; legt er – seltene Ausnahme – später mündlich oder schriftlich Zeugnis ab von seinem Lektüreerlebnis, so geschieht das nicht nur post festum, sondern immer auch höchst selektiv – und wie wenige dieser Zeugnisse überdauern, wie wenige davon wiederum sind der Forschung überhaupt zugänglich.

So sagen auch die Rezeptionsdokumente zu den ›Duineser Elegien‹ mehr über das jeweilige Fazit des Lektüreprozesses aus als über seinen konkreten Verlauf, zeugen weit eher vom allgemeinen weltanschaulichen Standort des Lesers als von seiner konkreten Auseinandersetzung mit dem besonderen Text.

Wenig verwunderlich also, daß eine erste Sichtung der im dritten Band der ›Materialien zu Rilkes Duineser Elegien‹ (12) gesammelten Zeugnisse zur Rezeptionsgeschichte nur die sehr abstrakte Unterscheidung zweier, offensichtlich paradigmatischer Weisen der Lektüre erlaubt.

Zum einen gibt es Leser, die trotz aller Schwierigkeit des Textes einen ganz voraussetzungslosen, unmittelbaren Zugang finden, sich die ›Elegien‹ »erstaunlich zu Herzen nehmen«, wie etwas ihnen »in Wahrheit Erfassliches« (Rilke an N. Wunderly-Volkart, 9. 6. 22; MI, 268). Anderen wird gerade das Bewußtsein von der Hermetik der Dichtung zu Ausgangspunkt und Grundlage ihrer Lektüre; ihr Lesen vollzieht sich als Textarbeit, als bewußte Verstehensanstrengung, mit der den ›Elegien‹ eine greifbare Aussage, eine Botschaft, eine Lehre entrissen werden soll.

Dieses erste Ergebnis ist alles andere als überraschend oder ungewöhnlich – handelt es

sich doch um zwei *jedem* Text gegenüber mögliche Verhaltensweisen; nicht überraschend auch, daß es vor allem Kritiker und Literaturwissenschaftler sind, die der zweiten Gruppe angehören, stehen diese doch unter größerem Rationalisierungszwang als nicht-professionelle Leser, die sich viel unmittelbarer vom Text tragen lassen können und sich dabei jene Möglichkeit einer direkten Kommunikation zunutze machen, die T. S. Eliot auf die berühmte Formel gebracht hat: »Poetry can communicate, before it is understood«.

Interessant werden die beiden an den ›Elegien‹ zu beobachtenden Rezeptionsparadigmen erst, wenn wir sie vor dem Hintergrund der besonderen Kommunikationsproblematik moderner Dichtung sehen, wie sie uns erstmals in der Lyrik des französischen Symbolismus begegnet. Versuchen wir, die neue Art der Sprachverwendung und die mit ihr verbundene Verstehensproblematik zunächst einmal ganz pauschal und vorläufig zu bestimmen. Zugrunde liegt offensichtlich die Absage an eine rhetorisch geprägte Auffassung vom Zweck und von der Beschaffenheit der Literatur. Statt eine außerliterarische, durch Religion oder Philosophie vorgegebene Wahrheit durch das Finden einer sie ausdrückenden Geschichte und/oder die sprachliche Einkleidung in das Prunkgewand rhetorischer Figuren zu transportieren, erheben die Literaten den Anspruch auf eine eigene Erkenntnisleistung und eine eigene Wahrheitsfähigkeit von Literatur qua Literatur. Die Entwicklung eines solchen Postulats literarischer Autonomie vollzieht sich gesamteuropäisch im Laufe des 18. Jahrhunderts und kann im Bereich der deutschsprachigen poetologischen Diskussion auf die Kurzformel der Namensreihe: Gottsched – Bodmer/Breitinger – Lessing – Herder/Schiller/Goethe gebracht werden (vgl. etwa Sörensen; 412). Bereits diese erste Phase in der Konzeption einer nicht mehr rhetorischen, sondern »autonomen« Literaturauffassung und Sprachverwendung – für die als ein Beispiel die Goethesche Symboltheorie einstehen mag – stellt den Leser vor erhebliche Probleme. Im Rahmen der Rhetorik war er nur dazu aufgefordert, den vom Dichter literarisch eingekleideten Gehalt zurückzuübersetzen in die Sprache rationaler Begrifflichkeit; nun aber verlangt ein die Ebenen von eigentlicher und uneigentlicher Ausdrucksweise, von Gesagtem und Gemeintem engführendes Sprechen auch eine unmittelbare und ganzheitlichere – also nicht mehr auf den Verstand beschränkte – Aufnahme. In der literaturgeschichtlichen Entwicklungslinie, die über Romantik und Symbolismus in die noch weit radikalere Modernismen des 20. Jahrhunderts führt, verschärft sich dieses Dilemma des Lesers immer mehr: eine immer radikaler werdende Sprachkritik führt zu einer immer radikaleren Absage an die vertraute Sprache des Alltags, an Aussage und Begriff, und an die Stelle der wirklichkeitsorientierten, da mimetischen Formel des »ut pictura poesis« tritt der Versuch, Dichtung den Möglichkeiten und Strukturgesetzen der Musik anzugleichen.

Die hier mit wenigen Strichen skizzierte Entwicklung gehört längst zu den Gemeinplätzen der Literaturgeschichte, ist vielfach im Ganzen und in Details beschrieben und analysiert worden. Kein Konsens besteht dagegen über die praktischen Folgen, die sich für den Leser aus diesen Veränderungen im Bereich literarischer Produktion ergeben. Welche Rezeptionshaltung erfordert etwa ein Gedicht von Trakl oder Celan – um nur zwei extreme Beispiele zu nennen? In solchen Texten – und das knüpft an unseren aus

Überlegungen zur Rezeption der ›Duineser Elegien‹ gewonnenen Ausgangspunkt an – scheinen in der Tat zwei Aufforderungen an den Leser auf paradoxe Weise verschränkt: die radikal autonome und antidiskursive Sprachverwendung verlangt einerseits eine ebenso neue, prä- oder transrationale Form der Aufnahme; andererseits verleiht sie dem Text den Charakter eines Rätsels, das im Leser geradezu zwanghaft das Bedürfnis nach Enträtselung weckt. Adorno hat diese paradoxe Rezeptionsanweisung moderner Texte am Beispiel Kafkas einmal auf die unüberbietbare Formel gebracht: »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden« (420, 304). Wie also lesen? Man könnte auf eine Analogie zur modernen Malerei verweisen: Die Frage des Lesers moderner Literatur »Was ist gemeint?« wäre dann genauso abzuweisen wie die Frage des Betrachters eines abstrakten – oder besser: konkreten [1] – Bildes nach dem dargestellten Gegenstand statt alleiniger Orientierung an Farben und Formen, an Gefühlswerten und ästhetischen Strukturen. So verführerisch – und in Grenzen durchaus hilfreich – eine solche Analogie auch sein mag, sie überspielt allzu leichtfertig den unübersehbaren und unüberwindbaren Unterschied im Darstellungsmedium: Sprache bleibt immer, und sei es auf rudimentärste Weise, unlösbar mit Bedeutung verknüpft, kann diese freilich fast beliebig weit aus dem Bereich denotativer Eindeutigkeit in den konnotativer Vieldeutigkeit verschieben. Sind die Analogiemodelle aus Musik und moderner Malerei so allenfalls ein unerreichbarer Grenzwert für das moderne Literatur gemäße Rezeptionsverhalten, so weist das Gegenmodell des Rätsellösens dem Leser die ganz offensichtlich inadäquate Rolle eines literarischen Sherlock Holmes zu. In der Praxis könnte er sich sogar allenfalls als ein Dr. Watson fühlen, der dem professionellen Interpreten, der allein über das nötige Rüstzeug – die Kenntnis von Parallelstellen, Varianten und Vorstufen, Äußerungen des Autors in Briefen, Gesprächen, Aufsätzen etc. – zur Lösung des Rätsels verfügt, ehrfürchtig bei der Arbeit zusieht. Wenn moderne Literatur aber nicht anders rezipiert werden könnte als durch das Knacken eines Codes, dessen Chiffrierungsregeln der Autor seinen Lesern böswillig vorenthalten hat, so könnte man sie wohl getrost als Sonderform des Rebus den Rätselcken der Zeitungen und Zeitschriften überlassen.

Mehr als die unbefriedigende und höchst vorhersagbare Antwort, daß ein angemessenes Leserverhalten wohl irgendwo zwischen den angedeuteten Extrempositionen liegen müßte, kann zunächst nicht gegeben werden. Kehren wir zur Konkretisierung der Problematik also wieder zur Rezeption der ›Duineser Elegien‹ zurück. Auch ohne nähere Textanalyse dürfte es unmittelbar evident sein, daß Rilkes Gedichtzyklus bei aller Schwierigkeit und Hermetik doch sehr viel näher an der Kommunikativität begrifflichen Sprechens angesiedelt ist als die zuvor genannten Extrempositionen autonomer Sprachverwendung. In der Tat hat ja Rilke – wie seine Generationsgenossen Hofmannsthal und George – die »Literaturrevolution« (Pörtner; 85) des Expressionismus und Dadaismus nur mit großen Vorbehalten rezipiert und ihre poetologischen Neuerungen nur zum geringen Teil und stark abgemildert in das Repertoire seiner Formensprache aufgenommen, die so bis ins Spätwerk von Stilelementen und Motivkomplexen der Jahrhundertwende bestimmt bleibt. Doch die ›Elegien‹ sind nicht nur manifest verständlicher als manche zeitgenössische Texte, sie tragen auch unübersehbar die Züge von »Lehrdichtung«, »Gedankenlyrik«; sie stellen weltanschauliche Fragen allgemeinsten und anspruchsvollster Art und versuchen, Antworten zu geben – und das heißt für den Leser:



sie suggerieren das Vorhandensein einer ablösbaren Botschaft und verbergen diese doch gleichzeitig durch die besondere Art ihres Sprechens, die eine Rückübersetzung zwar nicht als von vorneherein aussichtslos erscheinen läßt, aber jedenfalls doch äußerst erschwert.

Das läßt unser vorläufiges Ergebnis aus einer ersten Sichtung der Rezeptionsdokumente in einem neuen Licht erscheinen: Die zwei Arten des Lesens wären demnach die jeweils einseitigen Aktualisierungen zweier im Text selbst angelegter und verschränkter Verhaltensweisen – und in der Tat ist gerade zeitgenössischen Lesern dieser Doppelcharakter des Textes durchaus aufgefallen. So heißt es in einer frühen Interpretation von 1919:

Die ›Elegien‹ sind also weder nur Gedankenlyrik, noch rein emotionale Lyrik, aber beides ist in ihnen zu einem Neuen verbunden. Ihr komplizierter Charakter entsteht dadurch, daß ein fortwährendes Ineinanderschwingen von subjektivem Gefühl und allgemeiner Reflexion stattfindet und den Ausdruck gestaltet (K. Grunewald, 1929; 15, 470).

Akzeptieren wir dies als plausible Ausgangshypothese, so scheint es durchaus lohnend, unsere vorläufige und allzu grobe Typologisierung des Leserverhaltens weiter zu präzisieren, um so über die Rezeptionsproblematik die besondere Art des poetischen Diskurses in den ›Elegien‹ genauer bestimmen zu können. Was also läßt sich aus den Leseräußerungen über die genaueren Modalitäten und Voraussetzungen eines unmittelbaren Textzugangs ableiten? Worin bestehen die Verstehensprobleme und auf welche Weise versuchen die an begrifflicher Klärung interessierten Leser, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden?

Betrachten wir zunächst einige Stellungnahmen von Lesern, denen die ›Elegien‹ keine Verständnisschwierigkeiten zu bereiten scheinen:

Noch klingt und singt es mir in Kopf und Herz Serafico, und noch finde ich keine Worte um ihnen zu sagen, *was* ich empfunden habe, *wie* ich entzückt und erschüttert war (M. Taxis, 11. 6. 22; M III, 31).

Da las ich die ›Elegien‹. So wie noch nie, wie vom Blatt gespielt, mit allem Ruhen und Verweilen, mit allem Nachstürzen und Nachrufen, allem Anblicken, Mitgehen und Aufrauschen, das der Klavierspieler tut, wenn er ein Stück technisch beherrscht und auf seine Weise nun ausleben und auslegen darf (K. Kippenberg, 13. 12. 25; M III, 41).

Diese Dichtung ergriff mich mit Gewalt (M. von Hattingberg, 1943; M III, 46).

Die Gewalt des sprachlichen Klanges, das Wogen der Rhythmen [...]. Es ist ein unsäglicher Genuß, diese Verse, diese langgestreckten, bedingungslosen Verse vorüber tönen zu hören. Und ihr Inhalt? Gedanke heftet sich an Gedanke, Bild an Bild [...]. So reiht sich Schönheit an Schönheit, Farbkleck an Farbkleck. [...] Verwirrend und sinnbetörend [...] stehen diese zehn ›Elegien‹ da. Große Summen von schönen Einzelheiten (A. von Grolman, 1923; M III, 49f.).

Es ist eine goldgehämmerte Selbstverständlichkeit in ihren Aussagen, die ohne den Umweg über das Gehirn tief in unser Gefühl einmündet (P. Zech, 1926; M III, 101f.).

Fragmentarisch [...] wirken [die] Inhalte. Bruchstückhaft sind sie nach der Seite des Geistes. Ihre Vollendung entdeckt sich im Bereich des gestuften und zwischengestuften Gefühls, der Abschattierungen, Nuancen und vielfach in Formalen (M. Rychner, 1927; M III, 106).

Der Befund ist eindeutig: durch die suggestive Intensität von Bild, Klang und Rhythmus, das Auf und Ab der mit großer Intensität evozierten und mit äußerster Subtilität nuancierten Stimmungen ziehen die ›Elegien‹ den Leser in ihren Bann, und solch emotio-

nales Affiziertwerden läßt ihn rationale Verstehenslücken vergessen. Genau dies ist auch die Rezeptionshaltung, die Rilke selbst durch das mitreißende Pathos seines Vorlesens bei Zuhörern zu erzeugen wußte (vgl. etwa: M III, 42 ff.), und nur die Möglichkeit einer solchen unmittelbaren Lektüre vermag auch die fast unglaubliche Breitenwirkung seiner Dichtung zu erklären.

Damit Leser so bereitwillig ihr Bedürfnis nach rationaler Aufklärung im einzelnen suspendieren, bedarf es freilich noch einer Voraussetzung: auf eine auch noch so vage Weise muß die Gesamtaussage der Dichtung doch irgendwie vertraut und verständlich erscheinen. Daß dies in der Tat der Fall war, beweisen fast alle der frühen Deutungsansätze; Grundprobleme und Grundintentionen der ›Elegien‹ können durchaus richtig verstanden werden, da sie – bewußtseinsgeschichtlich gesehen – Gemeingut der Zeit sind, Ergebnis einer durch vielfache Popularisierungen jedem geistig interessierten Leser vertrauten philosophischen Entwicklung, die von Nietzsche über die deutsche Lebensphilosophie bis zur Existenzphilosophie Heideggerscher Prägung reicht; zwei Belegstellen mögen genügen:

Diese Gedichte wollen von den letzten Dingen sprechen [...] vom Sinn des Lebens überhaupt, der dem Dichter vom Tode her problematisch geworden scheint und vom Tode aus gedeutet wird (K. Viëtor, 1924; M III, 69).

Das Leben ist von seinem Piedestal gestürzt, ist bedingt und zufällig, gebunden und bruchstückhaft. Es ist nicht das wahre Sein, [...] ist bloßes Werden und Vergehen, welches sich als das schaut, was es ist. [...] Doch ist dem Vergänglichsten eine Ahnung vom Sein eingegeben, eine Richtung dahin gewiesen. Aber wer verwirklicht Sein, und wann, und wo? Das sind in der nackten Dürftigkeit analytischen Denkens die Fragen der ›Duineser Elegien‹ (W. Sulser, 1927; M III, 89).

Ein solch allgemeines Vorverständnis reicht nicht nur aus, um über die »fragmentarischen Inhalte« (Rychner) hinwegzutragen, es verstärkt auch das bereits von der emotionalen Suggestivität des Textes geweckte Gefühl des »*mea res agitur*«: »Die ›Elegien‹ zeichnen die Seelenlage des heutigen Menschen, sie enthüllen das Antlitz unserer Zeit« (H. Wocke, 1932; 16, 339).

Neben einem ungefähren Vorverständnis bedarf eine Lektüre von fast reflexionsloser Unmittelbarkeit allerdings noch einer zweiten Voraussetzung: der Bereitschaft, gerade in der Dunkelheit von Dichtung den Beweis ihrer Wahrheit zu sehen, in der sich ein Höheres als das begrenzte Dichter-Individuum ausspricht – ganz gleich, ob man diese höhere Instanz nun »Gott« nennt oder »das Leben« oder »das Sein«. Daß zeitgenössischen Lesern eine solche Auffassung von Dichtung nicht fern lag, beweist schon die begeisterte Aufnahme der späten Lyrik Hölderlins; in den Materialien zur Rezeption zeugt davon der überschwingliche Ton vieler Rezensionen und Briefe, der den Leser mitunter geradezu zum Exegeten und Hagiographen werden läßt. Die Konsequenzen dieser Einstellung liegen auf der Hand:

Genug der Deutung. Das Letzte bleibt Geheimnis, undeutbares Gebilde, aber unendlichen Lebens voll (K. Busse, 1924; M III, 55).

Aber nein! nein! Nicht analysieren! Nicht kritisieren! [...] Rilkes ›Duinesische Elegien‹ sind ein so Organisches, daß von ihnen nur eines sich ziemt: mit ihnen zu leben (H. Franck, 1924; M III, 57).

Wer den Preis solcher Selbstbeschränkung analytischen und begrifflichen Denkens jedoch nicht entrichten und sich auch nicht mit einem sehr pauschalen Verständnis zufrieden geben will, dem wird der Text schnell zum Problem – dann aber löst seine Hermetik nicht mehr gläubige Bewunderung, sondern Aggression und Kritik aus:

Die zehn ›Duineser Elegien‹ sind eines der schwerst verständlichen, um nicht zu sagen verworrensten Gebilde zeitgenössischer Literatur (A. von Grolman, 1923; M III, 48).

[Der ›Elegien-Zyklus] redet oft schwer und dunkel, mit einer Dunkelheit, die nicht immer notwendig zu sein scheint aus dem Zwang, das Unsagbare zu sagen (K. Viëtor, 1924; M III, 69).

Worin gründet nun die vielbeklagte Schwerverständlichkeit der ›Elegien‹?

Der durchgehende Bezug ist nicht leicht zu fassen [...]. Rilke [...] bedenkt den Einfall gern mit mancherlei Randverzerrungen und Glossen, nach allen Seiten verliert sich, einmal erschüttert, das aufgewühlte Gefühl und viel entlegener Bezug stellt sich ein, der dem Leser nur schwer deutlich wird. So tritt aus diesen ›Elegien‹ eine Gesamthaltung, die Färbung des Pathos und die Gefühlslage weit deutlicher hervor, als der Gedanke im einzelnen und die den Zyklus tragende Idee. Reine Stimmungsdichtung aber ist hier offenbar doch nicht gewollt. Der Eindruck, als werde Rilke durch die Aufgabe ideenhafter Dichtung mehr gehemmt als gesteigert, verstärkt sich noch angesichts mancher Partien, wo der Gedanke, der nicht poetische Gestalt annehmen und symbolhaft deutlich werden will, als abstrakte Reflexion ungemildert hervortritt [...]. Die schönen, oft erschütternden Einzelheiten der Gedichte freilich lassen einen die Schwäche der Gesamtgestaltung immer wieder vergessen (K. Viëtor, 1924; M III, 69f.).

Sehen wir einmal von der uns bereits vertrauten Unterscheidung von »Stimmungsdichtung« und »ideenhafter Dichtung« ab, so wird vor allem eines deutlich: Schwerer noch als die Enträtselung dunkler Einzelstellen – denen andere, als fast abstrakt-begrifflich empfundene gegenüberstehen – fällt anscheinend die Rekonstruktion eines »durchgehenden Bezugs«, der »den Zyklus tragenden Idee«, zumindestens wenn man sich nicht mit ein paar Gemeinplätzen des Zeitgeistes zufriedengibt.

Wollen wir die Leserstrategien genauer betrachten, mit denen die geistige Einheit des Zyklus, seine Aussage und Weltsicht gesucht – vielleicht ja auch nur: konstruiert – werden, so müssen wir zu der Sondergruppe von Rezeptionsdokumenten greifen, die allein solche Verstehensbemühungen detailliert genug wiedergeben, also zur literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur. Ein solches Vorgehen ist nicht unproblematisch. Zwar sind natürlich auch Literaturwissenschaftler zunächst einmal Leser, doch eben Leser besonderer Art. Auf die Bemühung um intersubjektive Gültigkeit ihrer Ergebnisse verpflichtet, werden sie nicht nur ihre Einsichten und Ansichten stärker und konsequenter auf den Begriff bringen, sie sind auch zu ständiger Reflexion auf das eigene Tun, den eigenen historischen Standpunkt und das eigene Erkenntnisinteresse verpflichtet, dessen Beschränkungen wenn schon nicht überwunden, so doch wenigstens bewußt gemacht werden müssen; außerdem setzen sie in der Regel alle Objektivierungstechniken ein, die ihnen der bescheidene Methodenkanon ihres Faches zur Verfügung stellt: etwa die Parallelstellenmethode zur Erhellung dunkler Textstellen, die Kenntnis anderer Werke des Autors, die Heranziehung theoretischer Äußerungen des Autors selbst oder literarischer und theoretischer Werke anderer, zeitgenössischer Autoren. Außerdem bringen sie ihre Kenntnis der Epoche, des geistigen und sozialen Kontextes und der literaturgeschichtlichen Entwicklung ein und setzen sich kritisch mit bereits vorliegender Sekun-

därliteratur auseinander. Sie verfügen also über Techniken und Hilfsmittel, die dem normalen Leser nicht zur Verfügung stehen, sind damit zwar privilegiert, zugleich aber auch durch sachliche wie methodische Vorgaben stark eingeschränkt. In der Forschungsgeschichte der ›Duineser Elegien‹ ist nun allerdings die »Wissenschaftlichkeit« der Sekundärliteratur über weite Strecken hin nicht sonderlich ausgeprägt, die Differenz zwischen Literaturwissenschaftler und Leser scheint mitunter fast aufgehoben; auch der Germanist liest aus unmittelbarer Betroffenheit heraus, oft ohne kritische Distanz und historische Reflexion und mit nur geringem Bedürfnis nach Begrifflichkeit. Wie auch immer: die Beiträge der Forschung liefern die einzigen detaillierten Dokumente für Feinheiten des Rezeptionsvorganges, und wir wollen sie in den Versuch einer Typologisierung des Leserverhaltens mit dem Vorbehalt einbeziehen, daß sie sich in ihrem besonderen Streben nach einer geschlossenen und durchrationalisierten Deutung der ›Elegien‹ zwar graduell, doch nicht prinzipiell vom Vorgehen des nicht-professionellen Lesers unterscheiden.

Wir gingen aus von der Frage nach den Leserstrategien, mit denen die »tragende Idee«, der »durchgehende Bezug« (Viëtor) des Zyklus gefunden werden soll. Unter dieser Leitfrage läßt sich die überwiegende Mehrheit der Interpretationen zu den ›Duineser Elegien‹ einem von drei Grundtypen zuordnen: dem christlichen, dem existenzialistischen oder dem ästhetizistischen Deutungsansatz.

Die Ansatzpunkte für eine *christliche Deutung* der ›Elegien‹ sind unübersehbar: zwar ist – im Gegensatz etwa zum ›Stunden-Buch‹ – von *Gott* selbst nur noch dreimal und an eher peripherer Stelle die Rede (I, 58; II, 12; VIII, 12), doch dafür steht der *Engel* im Zentrum der Dichtung; Appositionen wie »ihr Verwöhnten der Schöpfung« (II, 10) oder die biblische Anspielung auf die »Tage Tobiae« (II, 3) lassen dabei durchaus an den christlichen Engel denken. Eine christliche Deutung wird auch – wenngleich weniger zwingend – nahegelegt durch die eindeutig metaphysische Dimension der Fragestellung, den Versuch einer Sinngebung für Schmerz, Leid und Tod und durch die Möglichkeit, das »Leidland« der 10. Elegie als Jenseits, mindestens aber als Beweis für den Glauben an ein Leben nach dem Tod zu deuten. Schließlich wäre da auch noch Rilkes dramatische Schilderung der Entstehung der ›Elegien‹ als nicht vom Dichter gemacht, sondern ihm »geschenkt« (M I, 271), geschrieben wie unter »Diktat«, in »Stürmen des Ergriffenwerdens« (M I, 290). [2]

Ebenso offensichtlich sind aber die Widerstände, mit denen eine christliche Deutung zu kämpfen hat. Da wäre zum einen Rilkes immer wieder betonte »rabiante Antichristlichkeit« (M I, 71), seine heftige Polemik gegen die »fertig gekaufte Kirche« (X, 21), die im ›Brief des jungen Arbeiters‹ zur bekannten Formulierung vom »Engel, den es nicht giebt« (M I, 242) führt, seine ausdrückliche Verwahrung gegen jede christliche Lesart der ›Elegien‹ im Brief an Witold von Hulewicz (M I, 320 und 322). Bei näherer Betrachtung sind darüberhinaus auch die Gedichte selbst voller Heterodoxien, etwa in ihrer radikalen Rühmung des »Hiesigen«, die sich schlecht mit christlichen Transzendenz-Vorstellungen verträgt, oder darin, daß die »Götter« des Mythos gleichberechtigt neben den »Gott« der Offenbarung treten (vgl. etwa II, 73; VI, 8); ja selbst der *Engel* wird in einer Weise

charakterisiert, die sich nur schwer mit dem Katechismus vereinbaren läßt – man denke etwa an seine narzißtische Selbstgenügsamkeit in II, 16f.

Diese Widerstände spalten die christlichen Interpreten in zwei Lager. Die einen halten gegen alle Heterodoxien an einer religiösen Lesart fest, wie etwa Ferdinand Bergenthal in seiner unfreiwillig komischen und daher in extenso zitierenswerten Syllogistik, die das christliche »Werk« gegen den unchristlichen »Menschen Rilke« ausspielt:

Rilke hat sich eine »christliche Interpretation verboten. [...] Nun, schließlich hat sich die Welt ja auch die erlösende Liebe Gottes verboten [...]. Trotzdem ist sie erlöst [...] uns geht *das Werk* an, das dem Dichter Rilke aufgetragen ward, nicht der Eigenwille eines Menschen Rilke. [...] Rilkes Dichtung hat einen Anspruch auf Einordnung gemäß höchster Maße; das aber sind nun einmal [...] die Maße des Glaubens. Und die verpflichten uns, [...] Rilkes Werk »heimzuholen« [...]. Wenn uns ist, als ob diese wahrhaft schöne und so überreich begabte Seele um unser Gebet rief [...], so mag *eine* Form der uns aufgetragenen sorgenden Liebe darin bestehen, daß wir dies wundersame Werk der atheistisch-gotteslästerlichen Interpretation entziehen (23, 338).

Solches »Heimholen« wird möglich, wenn man das, was in den Dogmen der Religion nicht aufgeht, kurzerhand zur »Religiosität« erklärt:

Rilkes Religiosität ist nicht im christlichen Sinne aufzufassen. [...] Hinter [dem] neugefestigten Glauben an kosmische Ordnungen steht aber – unausgesprochen – auch der Glaube an Gott, wenn es auch ein ferner Gott ist (Bentivoglio, 1933; 17, 216 und 220).

Ist Rilke so mit einiger Gewaltigkeit erst zum »unwillkürlichen, geheimnisvoll verkleideten Bundesgenossen der Kirche« (Mason, 1946; 21 a, 85) stilisiert, dann hat er als »seherischer Dichter Anteil an der Autorität der Propheten« (Kunisch 1975; 37, 258) und die ›Elegien‹ dürfen als »in ihrem Kern zur göltigen Gestalt verdichtete religiöse Erfahrung« (37, 259) gelten:

Man kann sie am ehesten wie ein Brevier lesen. [...] das Brevier ist das *divinum officium*. Die ›Elegien‹ sind nichts anderes (Kern, 1975; 36, 689f.).

Andere christliche Interpreten weigern sich, Rilkes diverse Heterodoxien so bereitwillig zu übersehen; kritisch prüfen sie den geistigen Gehalt der ›Elegien‹ an der Richtschnur der Offenbarung und werfen dem Autor im Falle einer Abweichung fahrlässigen Umgang mit religiösen Motiven vor:

Darf man Worte, Bilder, Aussagen, die einen ganz bestimmten Sinn haben, bloß symbolisch nehmen? Darf man sie von ihren Wurzeln lösen, sie säkularisieren und mythisieren, wenn diese Worte und Bilder heute noch von sehr vielen Menschen in ihrer echten Bedeutung geglaubt, als echte Wirklichkeit erfahren und handelnd vollzogen werden? [...] Wenn der Leser [...] etwas von Sinn und Gewicht der biblischen Offenbarung weiß; wenn sie ihm gar existentiell göltig ist, dann muß ihn diese Art, mit ihr umzugehen, aufs Tiefste befremden (Guardini, 1953; 27, 58f.).

Die Kurzformel dieser Haltung findet sich schon bei Justus Schwarz, dem ersten Interpreten der ›Elegien‹: »Das ist die Lehre [der ›Elegien‹]. Gegen sie wendet sich unser Zweifel« (1928; M II, 37).

Gleichgültig aber ob man die christliche Religion als kritische Folie oder als göltigen Schlüssel zur Deutung verwendet: der vorgegebene weltanschauliche Rahmen verhilft dem Leser zu griffigen Antworten. Der rätselhafte *Engel* wird etwa lesbar als Engel der christlichen Offenbarung, bzw. gar als »Pseudonym Gottes« (Dehn, 1934; 18, 211 und

240), mindestens aber – in einer nur dem gläubigen Christen einsichtigen Chronologie – zum »ins Welthaft-Mythische« abgesunkenen Rudiment des transzendenten Engels (Guardini 1953; 27, 57). Die ebenso dunkle Verwandlungslehre der 7. und 9. Elegie läßt sich dann positiv verstehen als »Wiederbringung der Dinge in Gott«, was den »Dienst der Erde« zum »Gottesdienst« läutert (Näf, 1928; 14, 42), zum »Vermögen [des Menschen], die Dinge durch sein Sagen von ihrem bloß materiellen Sein zu erlösen und ihre Transzendenz in ein höheres, geistiges Leben zu ermöglichen« (Bentivoglio, 1933; 17, 224) – oder kritisieren als »großer verwegener Raub, nicht Befreiung in das von Gott gemeinte Sein, die von Gott gewollte Gestalt, die allein Freiheit sein kann«, als »Einbeziehung in ein vom Menschen gewolltes Ganzes« (Kunisch 1975; 37, 404).

Gerade die Aspekte der ›Elegien‹, die den christlichen Interpreten Schwierigkeiten machen, sind offensichtliche Ansatzpunkte für eine *existenzialistische Deutung* [3]: die radikale Hinwendung zur vergänglichen »Einmaligkeit« (IX, 10ff.), die Verlagerung der Transzendenz in die Immanenz, die Absage an die den Tod verdrängende »uneigentliche« Lebensform des »man« (X, 16ff.), die Thematisierung von Vergänglichkeit, Entfremdung, Angst und Tod.

Damit aber werden die ›Elegien‹ lesbar als dichterische Parallele zu Heideggers philosophischer Existenzanalyse, als Zugang zum »Sein« [4]:

So wenig in der Tat bei Rilke von einer christlichen Transzendenz die Rede sein kann, so wenig kann man ihm dagegen die Transzendenz absprechen, die aus dem Reich des Seienden in das Reich des Seins führt (Lachmann, 1953; 28, 416).

Dichtung und Philosophie »weisen in den gleichen Grund des Geheimnisses« (Buddeberg, 1954; 29, 364) – und die Dichtung kann diesem »Grund« viel näher kommen als das abstrakte Denken: »das Sprachwerk besitzt die Fähigkeit, den Bezug von Sein von Dasein zu Sein überhaupt (und umgekehrt) zu erhellen – auf dichterische Weise« (29, 364). Die ›Elegien‹ sprechen also »aus der Unmittelbarkeit des Seins [...], ohne den Umweg über das denkende Wollen, das willentliche Denken« (Wocke, 1943; 21, 35f.), und als Seinsoffenbarung sind sie auch zu rezipieren: »Intellektuelle Einsicht verhilft nicht zur tieferen Schau« (Vietta, 1936; M II, 76). Um den »Einblick« der ›Elegien‹ »in die unendliche Landschaft des Seins« nach- und mitvollziehen zu können und so ihre »Zeichensprache zu verstehen« (ebd., 67), bedarf es beim Leser freilich einer Voraussetzung: er muß »schon so etwas Unbegreifliches wie Sein, Sein überhaupt, Sein schlechthin, und sei es auch nur ahnungsweise, erfaßt haben« (ebd.). Eine gemeinsame »unmittelbarste Seinerfahrung« (ebd., 68) stiftet also die Kommunikationsgemeinschaft von Dichtung und Leser, die so unschwer als Glaubensgemeinschaft erkennbar wird, deren metaphysische Grundposition mit dem »Sein« als *deus absconditus* uns heute, ein halbes Jahrhundert später, von der christlichen gar nicht mehr so weit entfernt zu sein scheint – was auch die zahlreichen Überschneidungen zwischen christlichen und existenzialistischen Deutungen erklären dürfte.

Die eigentliche Besonderheit der existenzialistischen Leserhaltung liegt jedoch im heideggerisierenden Jargon, der es ermöglicht, die Sprache der Dichtung in die Sprache einer Begrifflichkeit zu übersetzen, die bei aller Vagheit doch deutliche Verständnishilfen

gibt, indem sie Querbezüge zu einem in seinen Details dunklen, in seinen Grundzügen aber letztlich doch einfachen philosophischen System herstellt. Das führt zu Deutungen, die oft genauso in Rätseln sprechen wie der Gegenstand ihrer Auslegung – nur eben auf unübersehbar niedrigerem ästhetischen Niveau. Doch gerade die begriffliche Vagheit im Detail macht die Effizienz dieser Verständnishilfe aus: je vager die Metasprache der Deutung ist, desto geschmeidiger kann sie zugleich allen Verstärkungen des Textes folgen und ihn dabei doch unauffällig mit dem Netzwerk der eigenen Zentralermini überziehen. Noch stärker als bei christlichen Interpretationen leistet also auch hier das dem Text unterschobene weltanschauliche System weniger Aufklärung im einzelnen, sondern verhilft der Dichtung in erster Linie zu scheinbarer Kohärenz und philosophischer Dignität.

Ein gutes Beispiel dafür sind die existenzialphilosophisch geprägten Kommentare zum *Engel*; er gilt als:

»Gottheit« dieser höheren, ganzen Wirklichkeit [...], weder Sinnbild noch Metapher, sondern *Sein* [...]. Er ist das Numen dieser »heiligen«, weil »heilen« und »offenen« Welt (Kunisch, 1975; 37, 391 und 397).

[Der *Engel* gibt] das Maß der größten Seinsnähe an [...], ist der reinsten Bezug. Er verwirklicht einen solchen Grad von Seinsstüßigkeit, daß er unserem menschlichen Durchschnittsempfinden schon wieder schrecklich und das heißt zum – Unmaß wird (Vieta, 1939; M II, 68 und 74).

Die selbstverständliche Bereitschaft existenzialphilosophischer Leser, an poetisch erzeugte Mythen zu glauben, übertrifft allerdings bei weitem die Glaubensgewißheit der Dichter; die – und das gilt schon für Hölderlin und mit noch größerem Nachdruck für die Mythopoesie des 20. Jahrhunderts – schwanken immer wieder zwischen einer transzendentalen/transzendentalpoetischen und einer ontologischen Auffassung ihrer neuen Mythologien.

Trotz des hohen existenzialphilosophischen Vertrauensvorschlusses für den Dichter als »Mund des Seins« gibt es jedoch auch kritische Stimmen, die Rilke diverser Heterodoxien überführen. So propagiert etwa Otto F. Bollnow »existenzielle Reduktion« (1951; M II, 119ff.) als einzig angemessenes Leserverhalten den ›Elegien‹ gegenüber: um zum reinen, existenziellen Kern der Lehre zu gelangen, muß der Leser alle manifest metaphysischen Restbestände tilgen. Als häresieverdächtig gilt vor allem Rilkes ambivalente Einstellung zur Zeit: wird die Zeitlichkeit der Existenz in den ›Elegien‹ tatsächlich bejaht, oder gibt es für Rilke einen Bereich ewigen Seins als eigentliches Ziel seiner dichterischen Bestrebungen? Indizien gegen den Dichter lassen sich besonders dem Hulewicz-Brief entnehmen, so etwa die Formulierung: »die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein« (M I, 320); aber auch die Verwandlungslehre ist suspekt und ebenso die metaphysische Absicherung menschlicher Verwandlungstätigkeit als Erfüllung eines »Auftrags der Erde« (IX, 67ff.).

Auch Heidegger selbst argwöhnt in seiner Rilke-Interpretation das Vorhandensein metaphysischer Reste – er identifiziert zum Beispiel den *Engel* mit Nietzsches Übermensch – und kommt zu dem Ergebnis, daß »Rilkes Dichtung in der seinsgeschichtlichen Bahn nach Rang und Standort hinter Hölderlin zurückbleibt« (1950; M III, 251) – was Rilke-gläubige Interpreten existenzialphilosophischer Pro-

venienz in die schwierige Lage bringt, den Dichter in heideggerisierender Argumentation gegen Heidegger verteidigen zu müssen (vgl. etwa Buddeberg 1953; 26).

Noch stärker ins Grundsätzliche zielt der Zweifel an der Echtheit von Rilkes Seinsentwürfen: sind seine Mythen etwa bloße poetische Fiktionen (Fülleborn; 55)? In letzter Konsequenz kann das auch heißen: steht nicht eigentlich allein der Künstler und nicht der Mensch schlechthin im Mittelpunkt der ›Elegien‹?

Die positive Beantwortung dieser Frage führt zu einer *ästhetizistischen Lesart* der Dichtung, die vor allem auf Eudo C. Mason zurückgeht. Seiner Deutung nach kreisen die ›Elegien‹ »nicht, wie meistens angenommen wird, um die allgemeine Frage, ›Was ist der Mensch?‹ sondern an erster Stelle um das außermenschliche, ja fast gegenmenschliche Los des Dichters« (Mason, 1964; M II, 210). Auch hier sind Textbelege zur Stützung der Grundthese leicht zu finden: schon die Aufforderung »singe die Liebenden« (I, 36) scheint von einem Nicht-Dichter nur schwer einlösbar und auch das »Sagen« und »Preisen« der Dinge, zu dem die 7. und 9. Elegie aufrufen, sind wie die »Saltimbanques« der 5. Elegie mindestens auf der metaphorischen Ebene eindeutig am Künstler orientiert.

Auf die ›Elegien‹ angewandt läßt sich der ästhetizistische Deutungsansatz in Form einer einfachen Leseanweisung formulieren: lies alle Aussagen und Bilder als verschlüsselte Aussagen über den Künstler, genauer: als Aussagen Rilkes über seine persönliche Problematik, die natürlich eine Künstlerproblematik ist. Eine so einfache Regel stellt eine noch weit effizientere Lesehilfe dar als die viel rigideren Deutungsschemata christlicher und existenzialphilosophischer Interpreten; der Phantasie des Lesers sind dabei im einzelnen keine Grenzen gesetzt, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll:

- *Saltimbanques*: »Selbstverständlich ist mit den Saltimbanques der Dichter gemeint« (Mason 1939; 20, 155);
- hypothetisches Glück der *Liebenden* am Ende der 5. Elegie: zu lesen als Ausdruck eines »rein persönlichen Grams« Rilkes, »der es bis zum Können in der Liebe nicht gebracht hat« (20, 163) – was einen zu Meditationen über das offenbar beneidenswert unkomplizierte Naturell des Interpreten veranlassen könnte;
- *Puppe*: nicht »der Körper im Gegensatz zur Seele, die Materie im Gegensatz zum Sein, [...] das Mechanische im Gegensatz zum Organischen oder umgekehrt«, sondern die Gestaltung von »Rilkes ›ureigenster‹ Not«; der »Vereinsamung« (20, 104);
- entsprechend steht die Vereinigung von *Puppe* und *Engel* (IV, 57ff.) nicht für »einen Umschlag ins wahre *Leben*-Können«, sondern für »einen Umschlag ins *Dichten*-Können« (20, 119);
- der *Engel* schließlich ist »die Apotheose der reinen Kunst, der Dämon von Rilkes künstlerischer Berufung« (Mason, 1964; M II, 212), Symbol für seinen »Narzißmus«, seinen »solipsistischen Bewußtseinszustand«, aus dem heraus er das Ideal eines »ganz mit sich beschäftigten‹ Kunstwerks« als »geschlossenes solipsistisches System« (ebd., 213) und die Lehre von der »intransitiven‹ Liebe entwickelte.

Im Detail klingt manches davon durchaus plausibel, im ganzen gesehen hat diese »ästhetizistische Reduktion« jedoch etwas Gewalttames und Gezwungenes an sich, da sie manifeste Aussagen des Textes über allgemein menschliche Probleme – und alle Selbstdeutungen Rilkes – zu uneigentlichem Sprechen, zur Verschlüsselung bzw. hochstaplerischen Überhöhung einer privaten Dichterproblematik uminterpretiert. Offensichtlich kleidet Rilke Aussagen über Existenzielles in der Tat häufig in die Metaphorik

von Kunst und Künstlertum – ein extremes Beispiel wäre etwa die Zeile aus den ›Sonetten an Orpheus‹: »Atmen, du unsichtbares Gedicht« (WA 2, 751) – ebenso offensichtlich ist dies aber mindestens von Rilkes Intentionen her eben nur Einkleidung, Metapher und nicht die Aussage selbst. Eine solche Verfahrensweise ist in der zeitgenössischen Dichtung nicht ungewöhnlich, und auch die Suche nach dem bewußtseinsgeschichtlichen »locus classicus« fällt nicht schwer: es handelt sich natürlich um Nietzsches epoche-machende Formel von der Kunst als »eigentlicher metaphysischer Tätigkeit des Menschen« (s. u. Kapitel 4. 1.). Daß diese Bezüge so souverän übersehen werden, ist zumindestens seltsam; fragen wir also nach den der ästhetizistischen Deutung zugrundeliegenden Leserbedürfnissen.

Mason selbst argumentiert zunächst einmal ganz positivistisch (20, 80f.): gegenüber der Fülle widersprüchlicher Deutungsansätze soll die Orientierung an der über das Gesamtwerk wie über biographische Materialien verifizierbaren existenziellen Situation Rilkes eine intersubjektiv gültige Interpretationsbasis liefern. Wenden wir jedoch Masons Verfahren psychologischer Reduktion auf ihn selbst an, so finden wir leicht die tiefere, »eigentliche« Ursache für sein Vorgehen: Er sieht durchaus, daß Rilke für seine Dichtung einen Geltungsanspruch erhebt, der weit über die Formulierung einer privaten Problematik hinausgeht – nur kann er die Ergebnisse, zu denen Rilke kommt, nicht billigen. Die ästhetizistische Deutung wird damit zur idealen Leserhaltung für all diejenigen, die die ›Elegien‹ als Dichtung schätzen, aber »mit dem Auftrag der Erde, der Bewußtseinspyramide des Spiritismusbriefes [M I, 311] und mit allen anderen Rilkeschen Versuchen, unsere Zeitgebundenheit zu transzendieren, recht wenig anfangen können« (20, 170). Das Verfahren scheint praktikabel zu sein – jedoch: tauscht man damit nicht ein Dilemma für ein anderes ein?

Rilke belehrt die Menschen [...] nicht. Er sagt nur, wie »ihm zumut« (IV, 52) ist, er gestaltet die Heimsuchungen und Seligkeiten seines eigenen Künstlerloses. Eine objektiv-gültige Lehre könnte dies erst dann werden, wenn alle Menschen im unbedingten Sinne Künstler wären (20, 120).

Gesetzt den Fall, dies würde zutreffen, so wäre der Leserkreis der ›Elegien‹ eigentlich ziemlich beschränkt: denn warum sollte jemand, der nicht selbst Künstler mit Rilkescher Persönlichkeitsstruktur ist, diese Dichtung lesen – außer vielleicht als psychologische Fallstudie in Sachen Narzißmus?

Genau diese Frage führte in den 50er Jahren zu einer ausgedehnten Diskussion über das Verhältnis von »Schönheit« und »Wahrheit« in den ›Duineser Elegien‹ (vgl. M II, 157f.). Von ihrer christlichen Weltanschauung her waren sich Eliot, Heller und Holthusen darüber einig, daß

die »Ideen« Rilkes, wenn man sie aus ihrer sprachlich-metaphorischen Leibhaftigkeit, aus dem Medium ihrer Schönheit also herauslöst und als abstrakte Thesen, als philosophische Aussagen betrachtet, falsch sind (Holthusen, 1949; 24 a, 58).

Doch soll die »konkrete Schönheit« der Dichtung als ein »Wert [...], der alle Absichten des begrifflichen Denkens übertrumpft und weit hinter sich läßt«, den ›Elegien‹ dennoch eine höhere Form von Wahrheit verleihen: »eine Wahrheit in Bildern, die mit aller jemals gesagten Wahrheit verschwistert ist, auch mit der Wahrheit der göttlichen

Offenbarung« (24 a, 64). Zitieren wir die Argumentation noch einmal im Zusammenhang:

Das geheimnisvolle Phänomen eines ästhetischen Gebildes ist begrifflich nicht aus den Angeln zu heben. Wo die Gnade eines großen Gedichts wirklich Ereignis geworden ist, da ist mit philosophischer oder theologischer Kritik nichts Endgültiges auszurichten. Das Schöne spricht eine andere Sprache als die Vernunft und ist gegen ihre Einwände gesichert [...]. Einerseits dürfen wir dem Dichter als einem Verkünder von Ideen kritisch zu Leibe rücken, andererseits müssen wir vor dem Schönen, das er hervorgebracht hat, kapitulieren. [...] Wie wir begonnen haben, so müssen wir auch enden: mit einem nur noch zeigenden, hörenden, schauenden »Ecce poeta!« (Holthusen, 1951; M II, 144f.).

Holthusens Argumentation ist ein gutes Beispiel dafür, wie Ideologeme, deren geistige Basis längst zerstört ist, oft dennoch freischwebend und ortlos weiterexistieren – denn zugrunde liegt ihr natürlich die alte These von der Einheit des Schönen, Wahren und Guten. Wichtiger als Holthusens heute wohl kaum noch nachvollziehbare Antwort ist für uns die mit ihr implizierte Frage nach der spezifischen Modalität und dem spezifischen Status der dichterischen Aussage. Im Detail ließe sie sich vielleicht folgendermaßen aufschlüsseln:

- Haben die ›Elegien‹ als Dichtung die Kohärenz und Widerspruchsfreiheit, die etwa ein argumentierender Aufsatz hätte?
- Haben die ›Elegien‹ Substantialität, d. h. liegt ihre Aussage auf der gleichen Ebene wie ihre Motive, oder hat alles nur »Vorwand«-Charakter und die Aussage liegt auf einer erst zu erschließenden Metaebene nach der Formel »alles ist nicht es selbst« (IV, 64 f.)? [5]
- Wie verhalten sich begriffliche Ebene und ästhetische Gesamtgestalt der Dichtung zueinander? [6]

Die drei von uns analysierten Grundtypen der Rezeption stimmen in ihren Antworten überein: sie halten die ›Elegien‹ für weitgehend kohärent und widerspruchsfrei, ihre Motive und Aussagen sind jeweils an den Stellen substantiell, die zum jeweiligen Deutungssystem passen, und an der grundsätzlichen Übersetzbarkeit der Gedichte in Begriffssprache besteht kein Zweifel. Man kann wohl annehmen, daß so gut wie jeder Leser zunächst einmal diese Vorentscheidungen treffen wird, genauer: daß sie die selbstverständlichen Prämissen jeder Lektüre sind.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei skizzierten Deutungstypen liegt darin, daß sie zum Verständnis der ›Elegien‹ eine relativ geschlossene vorgegebene Interpretationsfolie verwenden: man verfügt also jeweils über einen fertigen Schlüssel, der allerdings – wie wir zu zeigen versuchten – jeweils nicht so ganz paßt; folglich besteht die Text-Arbeit darin, das Schloß zurechtzufilein. Theoretisch könnte auch eine beliebig große Anzahl anderer Schlüssel verwendet werden, ohne daß sich Grundsätzliches ändern würde.

Besonders problematisch erweist sich im Fall der christlichen und existenzialistischen Interpretation, daß das weltanschauliche System zugleich als Deutungsschlüssel und Norm fungiert. Das verführt den Interpreten, der in der Tradition der einen autoritativen Text ohne kritische Distanz auslegenden Hermeneutik verfährt, fast zwangsläufig dazu, die von ihm als gültig angesehene Weltanschauung zugleich als die Position Rilkes nachzuweisen. Solche Interferenzen ließen sich vermeiden, wenn man versuchte, die geistigen Positionen der Zeit als hermeneutischen Übertext auf einer Metaebene zu

rekonstruieren, von der aus sich dann etwa die jeweiligen Lösungsansätze von Rilke wie Heidegger als grundsätzlich gleichberechtigte – wenn auch nicht notwendigerweise gleichwertige – Reaktionen auf die gleiche geschichtliche Situation beschreiben ließen.

Dies ist in der Rilke-Forschung bisher kaum versucht worden, setzt wohl auch eine historische Distanz voraus, wie sie erst seit dem Bruch mit der existenzialphilosophischen Tradition in den 60er Jahren möglich wurde. Es gibt jedoch einen vierten Rezeptionstyp, der mindestens von seiner eigenen Theorie her den Anspruch erhebt, Interferenzen zwischen dem eigenen weltanschaulichen System und der interpretierten Dichtung auszuschließen und deren Poetizität Rechnung zu tragen. Im Methodenkanon der Literaturwissenschaft figuriert eine solche Leserhaltung unter dem Namen der *werkimmanenten Interpretation*. Ihr Programm läßt sich im wesentlichen in zwei Postulaten zusammenfassen:

- 1) Dichtung soll aus sich selbst heraus verstanden werden, also nicht durch ein von außen an sie herangetragenes Deutungssystem.
- 2) Dichtung soll als Dichtung verstanden werden, also nicht als begriffliche Aussage, sondern als ästhetische Gestalt.

So bestimmt etwa Dieter Bassermann sein Verfahren als:

Versuch [...], ausschließlich an Hand von Rilkes authentischen Worten in den Sinn seines Werkes einzudringen. Zur Sinnerhellung schwer zu durchdringender Aussagen wurden deshalb auch nicht Rilke-fremde Spekulationen, gedankliche Möglichkeiten philosophischer oder religiöser Art herangezogen, sondern lediglich wieder authentische Rilke Worte, deren Sinn jeweils aus dem zeitlichen und lebensmäßigen Zusammenhang, in dem sie stehen, erschlossen werden mußte (1947; 22, 5). [7]

Es erscheint allerdings als gleichermaßen fraglich, ob ein solches Vorgehen möglich, wie ob es wünschenswert wäre. Auch außerhalb der Dichtung bleibt Rilkes Sprache idiosynkratisch und oft weit stärker bildlich als begrifflich. Durch eine immanente Systematisierung seiner Aussagen würden die vielen »Unbekannten« nur neu – und nicht notwendig sinnvoller – geordnet. Der Erkenntniswert eines sich solchermaßen selbst zur Begriffslosigkeit verurteilenden Lesens muß marginal sein. Betrachten wir ein Beispiel: Karl Näf paraphrasiert die Verse 44–73 der 2. Elegie folgendermaßen:

Verspürt ihr [die Liebenden] je das reine Dauern, ihr, die ihr euch fast Ewigkeit versprecht von der Umarmung? Doch auch sie müssen ihn [Rilke] befremden: Wohl vermag die Liebe anfänglich Dasein vorzutauschen. Aber nach der ersten Sehnsucht, nach dem ersten gemeinsamen Gang durch den Garten sind sie doch nicht mehr. »Sie entgehen einander seltsam der Handlung.« Auch sie verlieren sich. Übersteigt sie doch ihr eigenes Herz, und nur so weit sind wir's, als wir uns beherrschen (1928; 14, 35).

Eine derartige begriffslose Collage aus verdeckten Zitaten ist nur dadurch verständlicher als die Dichtung, daß sie durch willkürliche Selektion und Verknüpfung deren Komplexität quantitativ reduziert. Drastisch erweist sich dabei noch einmal, wie wenig ein begriffslos-unmittelbares Lesen der ›Elegien‹ mit wirklichem Verstehen zu tun hat. Was als ästhetische Erfahrung am dicht formulierten Text legitim sein mag, wird in der pseudo-interpretierenden Paraphrase zur unfreiwilligen Karikatur der dichterischen

schen Aussage. Das Problem, wie die Sprache der ›Elegien‹ in die Sprache des Begriffs zu übertragen wäre, läßt sich sicherlich nicht dadurch lösen, daß man es einfach ignoriert.

Doch gerade in der Rilke-Forschung hat das selbstverständliche Jonglieren mit höchst erklärungsbedürftigen Metaphern Rilkes – wie dem *Engel* oder der *Verwandlung* – eine höchst bedenkliche Tradition. Doppelt bedenklich wird das werkimmanente Vorgehen jedoch dadurch, daß es immer wieder gegen seine eigenen Prämissen verstößt. Auch der angeblich streng immanent bleibende Interpret bringt an irgendeiner Stelle das eigene weltanschauliche System in die Deutung ein – freilich ohne es sich selbst und anderen einzugestehen. Jacob Steiner etwa legt seiner überaus genau und textbezogenen argumentierenden Studie (1962; 31) – ohne dies je explizit zu machen – eine textexterne Prämisse zugrunde: Rilkes Zeit-Auffassung, die das verborgene Zentrum von Steiners ›Elegien‹-Deutung bildet, deckt sich in dessen Darstellung auf frappante Weise mit der »Zeit als Einbildungskraft des Dichters«, wie sie sein Lehrer Emil Staiger beschrieben hat. Treu ist Steiner seinen methodologischen Grundsätzen jedoch darin, daß er bereitwillig den Preis entrichtet, den sie fordern: da eine Deutung, die »von der Welt der ›Elegien‹ her (31, 306) argumentieren will, keine begriffliche Distanz mehr zu ihrem Gegenstand hat, verurteilt sie sich selbst zur von vorneherein nicht kritikfähigen gläubigen Exegese.

Die erste Prämisse werkimmanenter Deutung – Verstehen der Dichtung aus sich selbst heraus – erweist sich also in der Praxis als höchst fragwürdig. Nicht viel besser steht es mit der zweiten Prämisse. Wählen wir erneut Steiner als Beispiel. Programmatisch bestimmt er »Literaturwissenschaft in erster Linie als Zweig einer allgemeinen Kunstwissenschaft und d. h. als Wissenschaft von literarischen (künstlerischen) Werken« (31, 7) und konkretisiert dies mit einem Bekenntnis zur Autonomie der Dichtung:

So wie *ich* sind [...] grundsätzlich jedes Wort und jeder Gedanke ein Anderes, ob sie im biographischen Zusammenhang gesagt werden oder im Stil des Gedichts aufgehoben sind (31, 10).

In dieser Weise zu argumentieren hat Tradition und auch eine gewisse Berechtigung [8] – nur besteht Steiners interpretatorische Praxis eben gerade darin, mit äußerster Subtilität und Genauigkeit Wörter und Sätze der ›Elegien‹ in Wörter und Sätze begrifflicher, nicht poetischer Sprache zu übersetzen. Nun kann man in der Tat paraphrasierend nicht anders verfahren – aber es scheint fraglich, ob die Übertragung eines modernen Textes in Begriffssprache die ihm adäquate Rezeptionsform ist, da sich in ihr formale Modernität nur als zu überwindender Widerstand ohne positiven Sinn niederschlagen muß. Die Bedenklichkeit von Steiners Vorgehen erweist sich nicht zuletzt daran, daß er bei der – seltenen – Erörterung von Formfragen, den ›Elegien‹ immer wieder die ästhetischen Normen und Kategorien klassischer Texte unterschiebt. [9]

Als Ergebnis wäre also festzuhalten, daß sich eine werkimmanente Lektüre eher graduell als prinzipiell von einer christlichen, existenzialistischen oder ästhetizistischen unterscheidet. Ihr Deutungs- und Wertungssystem ist vager und bietet umso weniger Verstehenshilfe, je näher es am Text zu bleiben sucht. Davon einmal abgesehen bleibt die Frage nach der spezifischen Modalität und dem spezifischen Status der dichterischen Aussage hier genauso unbeantwortet wie bei den bisher untersuchten Deutungsansätzen.

Unsere bisherige Typologie orientierte sich an den verschiedenen Deutungsschlüsseln, mit denen der um reflexives Verstehen bemühte Leser einen schwierigen Text in seinen Einzelheiten wie in seiner Gesamtaussage aufzuschließen sucht. Unabhängig von diesen weltanschaulich-inhaltlichen Rezeptionstypen ließe sich nun noch eine weitere Unterscheidung eher formaler Art treffen. Die Kohärenz des ganz offensichtlich sehr disparaten Gedichtzyklus kann nämlich auf zwei sehr verschiedenen Wegen hergestellt werden: entweder durch eine lineare Kommentierung des Textes oder durch eine Deutung und Systematisierung seiner Schlüssel motive. Dies impliziert zwei grundverschiedene Ansichten über die Organisation des Gedichtzyklus – im ersten Fall läge eine geschlossene Gesamtform vor mit einer klaren linearen Entwicklung, im zweiten Fall handelte es sich um eine offene Form aus gleich-gültig nebeneinander gesetzten Teilen – und damit auch zwei grundverschiedene gehaltliche Deutungen: Bei Annahme einer linearen Entwicklung erscheint der ›Elegien‹-Zyklus als Weg von Negativität und Verzweiflung zu Positivität und Versöhnung, was konsequenterweise die 7., 9. und 10. Elegie als die eigentlich gültige Aussage des Textes in den Mittelpunkt rückt. So argumentiert zum Beispiel Else Buddeberg in ihrem ›Elegien‹-Kommentar von 1948:

Die hier unternommene Interpretation [...] geht [...] von der Voraussetzung aus, daß die ›Elegien‹ ein folgerichtig in sich geschlossenes Ganzes von strengster architektonischer Geschlossenheit sind (24, XLI).

Diese Geschlossenheit begreift Buddeberg als lineares Fortschreiten vom Negativen zum Positiven, als steten »Aufstieg« (24, XLII), sobald erst »der tiefste Abgrund der Negation mit der vierten Elegie durchschritten worden ist« (ebd.). Daß aus solcher Harmoniesucht ein harmonisiertes Gesamtbild entsteht, wird der Interpretin zum Wahrheitsbeweis ihrer Deutung: »Es ist die Präponderanz des Positiven, die für die hier verwirklichte Interpretation spricht« (24, XLVII). Was dem unvoreingenommenen Leser der ›Elegien‹ als prekäres Gleichgewicht von »Klage« und »Rühmung« erscheinen mag, wird so durch einseitige Gewichtung ins rechte, ins positive Lot gebracht:

Ein Wort der Verneinung in der vierten oder der fünften Elegie, ein Wort der Frage oder der Sehnsucht aus den ersten beiden Elegien will als Stufe oder Durchgangspunkt betrachtet werden. [...] Ein Wort der Bejahung aus einer der frühen ›Elegien‹ ist wegweisendes Bild, es ist Verheißung (24, XLV).

Solch einseitige Gewichtung hat auch ihre Folgen für die ästhetische Wertung. Wo Rilke sich inhaltlich zur Bejahung durchgerungen hat, ergo seine eigentlich gültigen Aussagen macht, dort muß auch ein Höhepunkt ästhetischer Gestaltung liegen. Konsequenter also, daß etwa Jacob Steiner als gestalterische Grundformel der ›Elegien‹ »die Entwicklung auf das Mythische hin« zu erkennen meint, »das in der zehnten Elegie vollständig erreicht ist« (31, 16). Ob dies auch einem Leser einleuchten kann, der die weltanschaulich bedingte Vorliebe für den Mythos, die Interpreten existenzialphilosophischer Provenienz auszeichnet, nicht teilen kann, wird uns noch beschäftigen müssen. Immerhin könnte aber im Gegenzug zur bisherigen Argumentation gefragt werden, ob das Unbehagen an der Vorliebe für das Positive sich nicht allein an den sich aus ihr ergebenden Einseitigkeiten und falschen Vereindeutigungen entzündet, sondern eher auf einer ebenso einseitigen und zeitbedingten Präferenz für das Negative beruhen könnte.

Da es hermeneutisch naiv wäre, dies schlankweg zu leugnen, wird sich auch die Entscheidung über die Textadäquatheit einer »positiven« oder »negativen« Lesart erst von einer detaillierten Interpretation her fällen lassen. Hier müssen wir uns zunächst auf den Einwand der mangelnden Praktikabilität beschränken: Das lineare Kommentieren führt entweder dazu, dem Text eine lineare Kontinuität und Widerspruchsfreiheit aufzuzwingen, die er – mindestens in seiner Mikrostruktur – nicht hat, nach seiner komplexen Entstehungsgeschichte wohl auch nicht haben kann. Beschränkt sich der Kommentar dagegen auf die Auflösung von Einzelstellen, so potenziert er die Inkohärenz des Textes, der in eine Fülle erläuterter Details und paraphrasierter Einzelwendungen zerfällt.

Vor allem wohl aus solchen praktischen Einwänden haben viele Interpreten ein anderes Verfahren gewählt. Weil sie daran verzweifeln,

innerhalb der einzelnen ›Elegien‹ einen notwendigen und festen Zusammenhang der Gedanken in sich selbst und untereinander, logische Beziehungen von Teilen auf ein Ganzes, der Bilderfolgen aufeinander oder ein einheitliches Gefühl, aus dem das Ganze gestaltet ist (Grunewald, 1929; 15, 470),

zu finden, gehen sie von einer Deutung der Schlüssel motive aus – bei Käte Grunewald sind das etwa: Tier, Kind, Liebende, Engel, Held, Tod. Aus deren Analyse soll sich dann das Weltmodell der ›Duineser Elegien‹, das in ihnen gestaltete Bild der condition humaine rekonstruieren lassen. Auch dieses Verfahren hat in der Praxis seine vorhersagbaren Schwachstellen: Der dabei durch Selektion und Neugruppierung hergestellte Zusammenhang ist noch deutlicher eine Leistung des Lesers als im Kommentar, der wenigstens alles berücksichtigen muß und an die Reihenfolge des Textes gebunden bleibt. Immerhin aber ermöglicht es dieses Verfahren, Widersprüchen, Nuancierungen und gleichwertig nebeneinander stehenden Alternativen besser gerecht zu werden. Details können über ihren Bezug zum rekonstruierten Grundgerüst in einen ähnlich zwanglosen Zusammenhang gebracht werden, wie dies der Text vorgibt; damit ist die Kohärenz der Deutung analog zu der des Textes und vermeidet gleichermaßen die gewaltsame Linearisierung und die verstehenszerstörende Zersplitterung der Kommentare.

Das alles sind freilich immer noch eher pragmatische Erwägungen. Zu überlegen wäre also, ob sich – so vorläufig und pauschal, wie das ohne Erörterung von Detailfragen möglich sein kann – vom Text her entscheiden läßt, welches Leserverhalten das adäquatere ist. Jede Lektüre verbindet, nach der Gesetzmäßigkeit des hinlänglich bekannten hermeneutischen Zirkels ein lineares Lesen mit ständigen Vor- und Rückgriffen von den Teilen auf das Ganze. Wenn jedoch – und das ist in den offenen Formen der Moderne der Regelfall – kontinuierliches Argument bzw. der Ablauf einer Handlung als Grundgerüst des Textes ganz oder größtenteils ausfallen, fehlt das Ganze als vorgegebene, spätestens mit Ende der Lektüre greifbare Größe und bleibt statt dessen der Konstruktion durch den Leser aufgegeben. Ganz offensichtlich liegt dem ›Elegien‹-Zyklus ein kompositorisches Rahmenschema zugrunde – was sich ja auch über die Entstehungsgeschichte leicht nachweisen läßt: praktisch gleichzeitig schrieb Rilke auf Duino die »klagenden« ersten beiden ›Elegien‹ und den Anfang der zehnten mit dem programmatischen Beginn: »Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht, Jubel und Ruhm aufsinge zustim-

menden Engeln« (X, 1f.). Ebenso offensichtlich ist allerdings, daß die Ausfüllung dieses vorgegebenen Rahmens die Eindeutigkeit der Zielvorgabe nicht einlöst – abgesehen davon, daß die 10. Elegie sowohl in ihrem Verlauf als auch in der Offenheit ihrer Schlußfrage nur schwer als der versprochene endgültige Umschlag in »Rühmung« zu identifizieren ist, was dafür sprechen könnte, daß der angestrebte Zielpunkt (›dereinst« X, 1) nur virtuell existiert und eigentlich außerhalb des Zyklus liegt. Zudem gibt es ja auch für die Offenheit der ›Elegien‹ ein entstehungsgeschichtliches Argument: als letztes schreibt Rilke die fünfte Elegie, die vom Umschlag ins utopische Positive nur in den Fragen und Hypothesen ihrer Schlußverse zu reden wagt. Eine endgültige Entscheidung ließe sich erst über eine Analyse der Feinstrukturen des Gedichtaufbaus erreichen; vorläufig wäre aber festzuhalten, daß das Ineinander von geschlossener und offener Form zu den paradoxen Rezeptionsanforderungen gehört, denen der Leser der ›Elegien‹ gerecht werden muß, wobei die Vorgabe des Rahmens nur ein Element in der zu leistenden Sinnkonstitution ist.

Fassen wir zusammen: Ein erster Blick auf die Rezeptionsdokumente zu den ›Duineser Elegien‹ ergab einen paradoxen Befund. Einerseits erscheint ein relativ mühevoller und unmittelbarer Zugang zur Dichtung möglich, andererseits gibt es daneben den mühseligen Weg einer räsonierenden Aufschlüsselung des Textsinnes. Wir erklärten uns dies zunächst einmal produktionsästhetisch in einem literarhistorischen Exkurs zur Entwicklung »ästhetischer Sprachverwendung« (Fülleborn; 114, 20ff.) auf dem Weg in die Moderne. Die beiden Leserhaltungen erscheinen vor diesem Hintergrund als jeweils einseitige Aktualisierungen des im Text angelegten komplexen Rezeptionsverhaltens und damit, für sich genommen, als gleichermaßen unzureichend: Unmittelbarer emotionaler Nachvollzug verzichtet entweder auf wirkliches Verstehen im Überlesen von Textschwierigkeiten, oder löst diese selektiv und nach subjektiver Beliebigkeit auf. Als geglückte ästhetische Erfahrung ist solches Vorgehen nicht illegitim, wird allerdings dem Anspruch der ›Elegien‹ auf einen »Lehr«-Gehalt nicht gerecht. Die an begrifflich-weltanschaulicher Klärung orientierten Leseversuche weisen dagegen andere Schwachpunkte auf. Die drei herausgearbeiteten Grundtypen von christlichen, existenzialistischen und ästhetizistischen Deutungsansätzen gehen von ihren jeweiligen geschlossenen weltanschaulichen Systemen aus, die sie dem Text mehr oder minder gewaltsam zu unterschieben versuchen. Sich als »werkimmanent« gerierende Interpretieren verfahren genauso – nur eben ohne ihre weltanschauliche Position offenzulegen – oder verharren in begriffsloser Paraphrase, die zur bloßen Collage erklärungsbedürftiger Textelemente führt, ohne wirkliche Verstehenshilfe zu bieten. Während der unmittelbar und »naiv« Lesende auf die ästhetische Gestalt des Textes immerhin noch reagiert, wird sie dem um reflexiven Nachvollzug bemühten Leser – eingestandener- oder uneingestandenermaßen – fast nur noch als Widerstand erfahrbar, als ärgerlicher Störfaktor bei seinem Bemühen um Übersetzung der Dichtung in die Sprache seiner Begriffe. Das Nebeneinander von linearer Kommentierung und Rekonstruktion des Sinns über eine Analyse der Schlüsselwörter des Textes ermöglichte uns schließlich noch eine erste Hypothese über den Aufbau des Zyklus als Ineinander von offenen und geschlossenen Formprinzipien.

Soweit der Befund unseres Typologierungsversuches. Für eine angemessene Lektüre des Textes lassen sich daraus die folgenden Konsequenzen ableiten:

- 1) Weder unmittelbar-intuitiver Nachvollzug noch die räsonierende Übersetzung in glatte Begrifflichkeit allein werden den ›Elegien‹ gerecht. Ein genaueres Modell der komplexen Rezeptionsstruktur läßt sich wohl nur durch eine genaue Analyse des poetischen Diskurses in seinen Mikro- wie Makrostrukturen erreichen, die in der bisherigen Forschung noch weitgehend aussteht.
- 2) Verstehensprobleme in Einzelpunkten wie in Bezug auf den Zyklus als Ganzes lassen sich nicht dadurch befriedigend lösen, daß man den ›Elegien‹ ein bekanntes weltanschauliches System unterschiebt. Die Weltsicht, die formalen wie inhaltlichen Aspekten der Dichtung zugrundeliegt, ist vielmehr mit aller gebotenen Vorsicht und Genauigkeit aus dem Text zu konstruieren, wobei der bewußtseinsgeschichtliche Kontext als hermeneutischer Übertext dienen kann. Dabei wären gerade die Widersprüche, in die sich bisherige Interpretationen verstrickt haben, für das Verständnis produktiv zu machen.
- 3) Die Tendenz zu zyklischer Gestaltung in der Lyrik des 20. Jahrhunderts (Heselhaus; 123, 23f.) erklärt sich nicht zuletzt als rezeptionsästhetisch gebotenes Komplement zur Hermetik moderner Sprachverwendung. Nur ein umfassendes Ganzes aus einem dichten Netz von Bezügen ermöglicht es dem Leser, sich die neue »Semantik« und »Syntax« der Texte so weit anzuzeigen, daß er zur Rezeption überhaupt imstande ist. Verstehen wäre so nicht nur metaphorisch zu bestimmen als Konstruktion der »langue« aus der mit der Dichtung vorgegebenen »parole«. Von daher ist rein verstehenspraktisch der Text zunächst einmal als »offene Form« zu behandeln. Demgegenüber muß der Stellenwert des Rahmens mit seiner Sinnvorgabe erst durch die Interpretation und durch genaue Bestimmung der Aufbauprinzipien geklärt werden.

Damit sind die Ziele dieser Untersuchung bereits einigermaßen präzise benannt. Zuvor ist jedoch im Detail einzulösen, was in diesem Kapitel reichlich pauschal und apodiktisch behauptet wurde: Die These vom beharrlichen Widerstand, den die ›Elegien‹ gegen eine Übersetzung in Begriffssprache leisten, ist bisher nur durch den Appell an die Leseerfahrung und durch den Verweis auf die »Modernität« des Textes begründet worden. Zur Veranschaulichung der vielbeschworenen Verstehensproblematik soll daher im folgenden eine rezeptionsästhetische Untersuchung der 1. Elegie dienen.



## 2. VOM WIDERSTAND DER TEXTE [1]: AM BEISPIEL DER 1. ELEGIE

Paraphrase ersetzt die Mühen des Verstehens durch die Mimikry seines Vollzugs. Paul de Man [2]

Sehr zu Recht ist – spätestens seit dem Ende der 60er Jahre – die These von der autonomen Eigenexistenz der Dichtung gründlich in Verruf geraten – ohne daß sich freilich die Gegenthese, Dichtung sei direkte »Widerspiegelung« der außerliterarischen Wirklichkeit als sonderlich brauchbare Alternative erwiesen hätte. Hilfreicher dürfte es sein, vom komplexen »Doppelcharakter der Kunst« als zugleich »autonom und fait social« auszugehen, wie dies etwa Theodor W. Adorno angeregt hat (424, 334 ff.). So offensichtlich jedoch Kunst bis ins Detail auf die Wirklichkeit ihrer Zeit bezogen bleibt – auch und gerade dort, wo sie sich am leidenschaftlichsten von ihr absetzt –, so unwiderlegbar ist die Erfahrung, etwa mit dem Betrachten eines Bildes oder dem Aufschlagen eines Buches eine eigene Welt zu betreten – was nicht heißt, daß *alles* neu und unvertraut wäre: der Unterschied zur alltäglichen Wirklichkeits- und Spracherfahrung fällt in aller Regel graduell, nicht prinzipiell aus.

Als Leser der »Duineser Elegien« erfahren wir die Autonomie des Textes, seine Abweichung von der vertrauten Erfahrungs- und Sprachwelt zunächst einmal als Widerstand, den der Text unserem Verstehen entgegensetzt. Versuchen wir etwa, uns vorzustellen, wie eine Leserreaktion auf die ersten Verse des Gedichtzyklus aussehen könnte:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem  
stärkeren Dasein. (I, 1–4)

Das ist sicherlich nicht gerade Alltagssprache, überschreitet aber doch kaum die jedem Leser traditioneller Lyrik vertrauten poetischen Lizenzen – allenfalls die hart gegen die syntaktischen Einheiten gesetzten Zeilenschlüsse mögen etwas ungewohnt wirken. Die eigentlichen Verstehensprobleme liegen auf einer anderen Ebene: es geht zunächst einmal darum, so etwas wie die elementaren Realitätskoordinaten der poetischen Welt zu ermitteln, in die wir ohne Einführung geraten sind. Dabei ließen sich etwa die folgenden Fragen denken:

- Wer ist das *ich*, das hier spricht?
- Warum der erwogene Schrei?
- Wen oder was soll man sich unter dem seltsam spät genannten Adressaten dieses Schreies, dem *Engel*, vorstellen?

Aus dem kurzen Textstück lassen sich diese Fragen kaum zureichend beantworten; immerhin könnte der Leser in einigen Punkten sein Vorwissen einbringen und etwa –

zum Entsetzen der zünftigen Literaturwissenschaft – das *ich* mit Rilke identifizieren oder für die *Engel* die Engel der christlichen Tradition einsetzen. Besonders letzteres wäre symptomatisch, denn die natürliche Verhaltensweise des Lesers besteht darin, den Text möglichst eng an ihm vertraute Erfahrungen und Vorstellungen anzuschließen – so lange zumindestens, wie sich daraus keine offensichtlichen Widersprüche ergeben. Genau dies ist jedoch bei unserem Beispiel der Fall. Was erfahren wir etwa über die *Engel*? Sie leben in »Ordnungen« – was möglicherweise, aber keineswegs zwangsläufig (vgl. Steiner; 31, 13), impliziert, daß dies für das *ich* nicht gilt –, und der Abstand zwischen ihnen und dem *ich* ist unüberbrückbar, da sie nicht nur seinen Schrei nicht hören würden, sondern durch ihre Übermächtigkeit das *ich* selbst bei freundlicher Annäherung vernichten müßten. Die Vorstellung der »Ordnungen« ist mit christlichem Gedankengut durchaus vereinbar; etwas schwerer tun wir uns schon mit der beschriebenen Unerreichbarkeit und Übermächtigkeit – die stimmen so recht weder zum »Schutzengel« der Kinderreligiosität noch zu den Darstellungen der Bibel. Weniger Schwierigkeiten hätten wir, wenn nicht von den *Engeln*, sondern von Gott selbst die Rede wäre – und diese Diskrepanz umschreibt einigermaßen präzise die Erfahrung der »Abweichung«, die jeder Leser machen muß und die ihn innerhalb eines gewissen Spielraums zu Konsequenzen verpflichtet: früher oder später wird er seine (in unserem Kulturkreis) christlich geprägte Vorstellung als für den *Engel* der »Elegien« mehr oder minder unzureichend modifizieren müssen. Dieser Prozeß läßt sich als semantische Verschiebung begreifen: dem Text ist zu entnehmen, welche mit dem Wort »Engel« gewöhnlich verbundenen Vorstellungskomplexe hier noch zutreffen – wie steht es etwa mit der Transzendenz? –, welche möglicherweise neu hinzukommen – etwa das narzisstische Selbstgenügen in II, 16f. Vielleicht bleibt ja auch nur die Worthülse – das »signifiant« –, und das damit Gemeinte unterscheidet sich völlig von den Angaben, die wir zum Beispiel in einem Lexikon der deutschen Sprache als »signifié« finden würden. Im Prinzip ähnlich und eher komplizierter wird die Beantwortung der übrigen Fragen verlaufen – so machen etwa die zusätzlichen Informationen aus dem Rest der ersten und aus der 2. Elegie die Verzweiflung des *ich* durchaus plausibel, etc.

Das konstruierte Leserverhalten entspricht dem Verhalten, das wohl jedermann einnehmen wird – nicht nur als Leser, sondern immer dann, wenn er in eine neue, unvertraute Situation geraten ist: man versucht, das Neue über bereits Bekanntes zu verstehen, baut darauf Hypothesen auf und korrigiert diese so lange an den neuen Erfahrungen, wie dies nötig erscheint. Das hypothetische Schließen von Verstehenslücken mit Hilfe eines aus unserer Lebenswelt stammenden Vorwissens und die punktuelle Korrektur dieses Vorwissens am Text ist so die selbstverständliche Grundlage jeder Lektüre. Interesse gewinnt diese relativ banale Erkenntnis erst, wenn wir die jeweiligen Modalitäten genauer bestimmen. Angewandt auf moderne Dichtung hieße das: um hier dem Text gerecht zu werden, müssen wir unser lebensweltliches Vorverständnis besonders radikal korrigieren, so radikal, wie das sonst nur geschichtlich weit zurückliegende Kunstwerke von uns verlangen würden.

Diese Fremdheitserfahrung und die sich daraus ergebenden Konsequenzen gehören freilich wieder eher zum reflexiven Teil des Verstehensprozesses, auf den wir auch den

konstruierten »naiven Leser« und seine Fragen recht einseitig festgelegt hatten – ganz im Widerspruch zu der als textadäquate Weise der ästhetischen Erfahrung postulierten komplexen Verschränkung von intuitivem und reflexivem Verhalten. Versuchen wir also zunächst einmal, diejenigen Elemente der 1. Elegie zu bestimmen, die einen relativ unmittelbaren Nachvollzug begünstigen. [3]

Schon der virtuos gehandhabte Rhythmus [4] mit dem Wechsel von weiten Spannungsbögen und harten Stauungen, die gleichermaßen virtuos Klangeffekte mit den gehäuften Assonanzen und Alliterationen sowie das getragene Pathos einer Lyrik im hohen Ton der Hymnen-, Oden- und Elegien-Tradition wirken direkt auf die Affekte des Lesers. In die gleiche Richtung zielen eine Reihe von syntaktischen Besonderheiten, die sich durchaus im vertrauten Rahmen der rhetorischen Tradition bewegen:

- Interjektionen als geläufige Pathosformeln (z. B. »ach« V. 9, 22; »o« V. 18);
- eine Fülle von Fragesätzen – etwa ein Drittel der Sätze des Gedichts –, die sich bei näherer Betrachtung alle als rhetorisch erweisen, sei es, daß sie die Antwort bereits implizieren, sei es, daß ihnen die Antwort unmittelbar nachfolgt;
- eine stattliche Anzahl von Imperativen, bis auf zwei (V. 54 und 59) alle an ein *du* gerichtet, so daß sie der Leser auf sich beziehen dürfte.

All dies trägt dazu bei, den Leser unmittelbar zu involvieren, die monologische Selbstaussprache des lyrischen *ich* zur Anrede an ein *du* zu machen. Dem gleichen Zweck dient der höchst raffinierte gleitende Wechsel zwischen den Personalpronomina *ich*, *du*, *wir* und dem noch allgemeineren *man*. [5] Solche »Appellstrukturen« (Stephens; M II, 311) lassen uns darauf aufmerksam werden, daß eigentlich der ganze Text implizite an die Einfühlung des Lesers appelliert: besteht er doch zum überwiegenden Teil in der knappen Aussprache und Evokation von Erlebnissen und Erfahrungen, die in der Lektüre durch Identifikation und durch die Konkretisierung über eigene Erinnerungen und Assoziationen nachzuvollziehen wären. Die Anordnung dieser lebensweltlichen Konkreta schließlich erfolgt nach den rhetorischen Grundfiguren der Intensivierung: der Amplificatio und der Steigerung (Klimax) mit einer Häufung von Anaphern und Parallelkonstruktionen.

Die Fülle von Pathosformeln ist aber nur ein Element des lyrischen Diskurses. Ihm steht gleichberechtigt gegenüber die Sprechhaltung des rationalen Argumentierens mit gehäuft auftretenden kausalen, adversativen und konsekutiven Konjunktionen, deren belehrender Ton sich immer wieder zu knappen apodiktischen All-Sätzen verdichtet:

»das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang« (V. 4f.); »Ein jeder Engel ist schrecklich« (V. 7); »Das alles war Auftrag« (V. 30); »Denn Bleiben ist nirgends« (V. 53); »Aber Lebendige machen / alle den Fehler . . .« (V. 80f.).

Solche Apodiktik wird jedoch immer wieder nuanciert durch nur näherungsweise und/oder hypothetisches Sprechen – man vergleiche die gehäuften Einschränkungen (»vielleicht« V. 13, 24; »nicht sehr« V. 12; »wohl« V. 26; »manche« V. 26; »fast« V. 38; »manchmal« V. 68; »ein wenig« V. 68, 79; »beinah« V. 93) und die zahlreichen Konjunktive.

In diesem komplexen Ineinander und Gegeneinander von affektivem, argumentativem bzw. apodiktischem und hypothetischem Sprechen liegt also das textliche Äquivalent zu dem in Kapitel 1 analysierten komplexen Rezeptionsverhalten.

Erst wenn sich der Leser dieser gleitenden Dialektik von Belehren (»docere«) und Bewegen (»movere«) entzieht, gewissermaßen geistig Abstand nimmt, wird sein Blick frei für die Widerstände, die der Text dem Verstehen entgegensetzt. Ein genaues Inventar der Verstehensschwierigkeiten, wie es im folgenden versucht werden soll, bringt sich also nicht nur durch seine pedantische Trockenheit in Widerspruch zur ästhetischen Erfahrung, sondern durch die methodische Verselbständigung der Reflexion, die kein Leser so vollziehen wird – und so auch nicht vollziehen muß. Die überreflexiv verfremdete Leseerfahrung, zu der hier angeregt wird, rechtfertigt sich als durch die übermäßige suggestive Sogwirkung des Textes notwendig gemachter Zwischenschritt, dessen Ergebnisse dann in eine erneute Lektüre einzubringen wären.

1) Beginnen wir bei unserer Zusammenstellung der Verstehensschwierigkeiten mit dem Offensichtlichen: mindestens vier Textstellen setzen *Faktenkenntnisse* voraus, über die nur sehr wenige Leser verfügen dürften: die Lebensgeschichte der »Gaspara Stampa« (V. 45 – vgl. Steiner; 31, 27f.), die »Inscription« auf der »Tafel in Santa Maria Formosa« (V. 64f. – vgl. M I, 100), die »Sage« vom Tod des Jünglings Linos (V. 91ff. – vgl. Steiner; 31, 34f.), schließlich wohl auch das aus verschiedenen Religionen bekannte Phänomen der »Levitation«, der physischen Erhebung des Betenden oder Meditierenden, auf das in V. 54ff. angespielt wird (vgl. Steiner; 31, 29). All dies ist nicht zu verwechseln mit der in der modernen Literatur häufigen Haltung des »poeta doctus«. Nicht um spielerisch-anspielendes Zitat von Bildungsgut geht es Rilke, sondern um Evokation statt direkter Aussprache. Mit Bezug auf die gehäuften Anspielungen ähnlicher Art im »Malte Laurids Brigge« hat er sein Verfahren im Rückblick folgendermaßen erläutert:

Im »Malte« kann nicht davon die Rede sein, die vielfältigen Evokationen zu präzisieren und zu verselbständigen. Der Leser kommuniziert nicht mit ihrer geschichtlichen oder imaginären Realität, sondern durch sie, mit Maltes Erlebnis: der sich ja auch nur mit ihnen einläßt, wie man, auf der Straße, einen Vorübergehenden, wie man einen Nachbarn etwa auf sich wirken läßt. Die Verbindung beruht in dem Umstande, daß die gerade Heraufbeschworenen dieselbe Schwingungszahl der Lebensintensität aufweisen, die eben in Maltes Wesen vibriert; wie etwa Ibsen [...] für das in uns unsichtbar gewordene Ereignis sichtbare Belege aufsucht, so verlangt es auch den jungen M. L. Brigge, das fortwährend ins Unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bildern sich faßlich zu machen; er findet diese bald in den eigenen Kindheits-Erinnerungen, bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiszenzen seiner Belesenheit. Und es hat alles das, wo es auch erfahren sein mag, dieselbe Wertigkeit für ihn, dieselbe Dauer und Gegenwart. [...] es kommt nicht darauf an, daß man mehr von den Beschworenen weiß, als der Scheinwerfer seines Herzens eben erkennen läßt. Sie sind nicht historische Figuren oder Gestalten seiner eigenen Vergangenheit, sondern *Vokabeln seiner Not*: darum lasse man sich auch ab und zu einen Namen gefallen, der nicht weiter erläutert wird, wie eine Vogelstimme in dieser Natur, in der die inneren Windstille gefährlicher sind als die Stürme (An Witold Hulewicz, 10. 11. 25; 5, 890f.).

Die Briefstelle ist wichtig genug, um sie hier in extenso zu zitieren, und wir werden uns mit einigen der hier geäußerten Gedanken noch ausführlich beschäftigen müssen. Vorerst sollte zunächst einmal deutlich geworden sein, wie »Reminiszenzen der Belesenheit« zur Evokation von inneren Erfahrungen verwendet werden können. Ob der Leser die von ihm erwartete intuitive Rezeption in jedem Falle leisten kann – ein in moderner Literatur häufig auftauchendes Problem –, mag hier dahingestellt bleiben. Keines der vier genannten Beispiele aus der 1. Elegie jedoch dürfte auch bei fehlender Faktenkennt-

nis das Verstehen ernstlich behindern. Als Stolpersteine, an denen das Lesen stockt, lassen sie jedoch ein Gefühl von Fremdheit und Befremdung entstehen und unterbrechen mindestens momentan die vom Text immer wieder suggerierte Identifikation mit dem *ich* des Gedichts.

2) Zu solchen *Brüchen zwischen Text-Ich und Leser-Du* kommt es auch überall dort, wo die im Text angesprochenen Erfahrungen zu speziell und privat sind, um noch allgemein nachvollziehbar zu sein. Freilich schiebt das oben beschriebene Raffinement affektiven Sprechens diese Identifikationsgrenze sehr weit hinaus. Ein Grenzfall dürfte etwa vorliegen, wenn in V. 54 ff. plötzlich nicht mehr ein *du*, sondern das eigene Herz angesprochen wird (»Höre, mein Herz . . .«). Erschien das lyrische *ich* bisher als Pseudonym des *du/wir, man*, so bietet sich nun die umgekehrte Lesart an: statt im Monolog einen rhetorisch verkleideten Dialog zu sehen, mag man nun jede Anrede als verstecktes Selbstgespräch einer sich als Totalität setzenden Innerlichkeit beargwöhnen. Besonders suspekt sind in diesem Zusammenhang Stellen, an denen – wie bereits angedeutet – das *ich* oder *du* eigentlich nur als Dichter zu denken wäre – also etwa die Aufforderung, die Liebenden zu »singen«, ihre »Preisung« zu beginnen, so daß andere ihrem Beispiel nachfolgen werden (V. 36 ff.), oder der Auftrag der »jungen Toten«, »des Unrechts/Anschein ab[z]utun, der ihrer Geister/reine Bewegung manchmal ein wenig behindert« (V. 61 ff.); auch die Rede vom »Schönen« (V. 4 ff.) und von der »Musik« (V. 91 ff.) könnte in diese Richtung weisen. Was dem Leser ohne Vorkenntnisse nur dort deutlich wird, wo er in seiner Identifikationsbereitschaft gestört wird, das kann der Rilke-Kenner auch für problemlos nachvollziehbare Stellen nachweisen: wenn es etwa heißt: »da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, / gab eine Geige sich hin« (V. 29 f.), so erkennt er darin die Kurzformel einer für Rilke besonders wichtigen, in seinem Werk immer wieder gestalteten Erfahrung. [6] Derartige »lyrischen Summen« soll der Leser genauso unmittelbar aufnehmen wie die »Reminiszenzen der Belesenheit«:

es liegt im Wesen dieser Gedichte [der ›Elegien‹], 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 (An N. v. Escher, 22. 12. 23; M I, 297).

Auch diese Briefstelle wird uns noch näher beschäftigen müssen. Für das Verhältnis zwischen *ich* und Leser ergibt sich aus unserer Analyse der folgende Befund: der poetische Diskurs der ›Elegien‹ vollzieht sich im Wechsel von Identifikation und Fremdheit, nimmt also eine Mittelstellung ein zwischen rhetorischer Allgemeinheit einerseits, in der nur Typisches zum Exemplum werden kann, und der ungebrochenen Unmittelbarkeit des Individuellen andererseits, wie sie etwa die Erlebnislyrik zu fingieren sucht. Weder im rasonierenden noch im einführend-intuitiven Nachvollzug kann die Kluft zwischen Allgemeinem und Besonderem, zwischen dem Bereich des Intersubjektiven und dem des Privaten zur Gänze überbrückt werden. Der nie ganz zu tilgende Rest von Subjektivität, die bei aller Identifikation nie ganz zu überschreitende Trennlinie zwischen *ich* und Leser hat freilich in existenzieller Dichtung einen höchst positiven Sinn: als Signum von Authentizität und damit als Garant für die Wahrheit der Aussage.

3) Solch problematisches Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem führt zu der

Frage nach Form und Funktion der *Bildlichkeit*, die ja in moderner Dichtung häufig die Hauptursache für Verständnisschwierigkeiten ist. Auf den ersten Blick scheint dies für die 1. Elegie kaum zuzutreffen. Es finden sich zwar Vergleiche, Metaphern, Synästhesien und Metonymien, doch ist deren Häufigkeit nicht sehr groß und sie setzen dem Verstehen wenig Widerstand entgegen, liegen z. T. bereits an der Grenze zur Lexikalisierung (»ans Herz nehmen« V. 2 f.). Wie steht es jedoch mit den zahlreichen Einzelerfahrungen, deren Häufung wir als grundlegendes Aufbauprinzip des Gedichts erkannt haben – handelt es sich um eigentliche oder symbolische Aussagen? Der Terminus, der sich statt dessen anbietet, ist der des Exemplums. Die lebensweltlichen Konkreta sind Beispiele, mit denen ein Allgemeines näher erläutert werden soll, z. B.:

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche  
Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob  
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder  
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,  
gab eine Geige sich hin. (I, 26–30)

Entsprechend erweist sich der Übergang vom allgemeinen Obersatz zur Folge von Einzelfällen und Details als ein wichtiges Bauprinzip des Gedichtes. Solche Obersätze sind etwa:

»Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?« (V. 9 f.); »Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden« (V. 36); »Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir« (V. 61); »Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen« (V. 69).

Mitunter kommt es auch ohne solche Einleitungen zu Reihungen, mitunter werden auch die Schlußpunkte betont (V. 23–25, 53). In allen Fällen jedoch sind eine größere Anzahl von Einzelerfahrungen poly- oder asyndetisch gereiht, was es ermöglicht, praktisch die ganze Elegie nach der Abfolge solcher Beispielkomplexe zu unterteilen (V. 9–22 (mit 23–25 als Coda); 26–35; 36–48; 49–53; 54–60; 61–68; 69–80; 80–85; 86–88; 88–90; 91–95). Die zitierten Obersätze machen jedoch auch deutlich, daß es einen Gegensatz von abstraktem Oberbegriff und konkreten Einzelfällen nur in gradueller Abstufung, nicht aber als prinzipielle Unterscheidung gibt. Hauptmerkmal des lyrischen Diskurses ist so, daß er immer konkret bleibt und daß Einzelbeispiele und höchst erklärungsbedürftige Einleitungsformeln – was heißt schon »brauchen«, welche »Liebenden« meint Rilke? – sich erst wechselseitig explizieren. Anders formuliert: das, wofür die Exempla einstehen, wird nirgends wirklich auf den Begriff gebracht, Allgemeinbegriffe sind in ein virtuelles »Zwischen-den-Zeilen« verwiesen. Und das heißt wiederum: die abstrahierende Synthese ist dem Leser aufgegeben, nicht vorgegeben; sie bleibt seine Leistung. [7] Gerade die Konkretheit des lyrischen Sprechens arbeitet solcher Syntheseleistung freilich entgegen, erschwert sie durch seine ständige Nuancierung und Differenzierung. Dieser Widerstand wird noch verstärkt durch das schon erwähnte approximative und hypothetische Sprechen und durch das Einbringen von Erfahrungen, die den Charakter unerreichbarer Grenzwerte haben – wie das »Hören« der »Heiligen« auf »Gottes Stimme« (V. 54–59) –, also wiederum nur näherungsweise gelten. All dies unterstützt natürlich, wie bereits angedeutet, die Tendenz zum intuitiv nachvollziehenden Lesen und erschwert den Versuch einer begrifflichen Paraphrase.

Die Konkretheit des lyrischen Sprechens ist zudem keineswegs darauf beschränkt, nachvollziehbare lebensweltliche Erfahrungen unter virtuell bleibenden Oberbegriffen zu gruppieren. Auch und gerade dort, wo Verhaltensweisen und Erlebnisse ausgedrückt werden sollen, die jenseits des menschlichen Erfahrungsbereichs liegen, bleibt die Sprache ganz konkret. Das führt zu den poetisch kühnsten Formulierungen des Gedichts:

Wirf aus den Armen die Leere  
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel  
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug. (I, 23–25)

Seltsam,  
alles, was sich bezog, so lose im Raume  
flattern zu sehen. (I, 76–78),

die in ihrer Ablösung von jedem mimetischen Bezug etwas von expressiven Setzungen an sich haben.

Durch die Anordnung in Reihungen ist so jedes Einzelement Sachhälfte, die für sich selbst steht, und doch zugleich Bildhälfte, die als Einzelfall immer auch auf ein nicht explizit gemachtes Allgemeines verweist. Das heißt nicht, daß eine ins Allgemeine zielende Paraphrase unmöglich wäre, die Gruppierung der Einzelkomplexe fordert sie ja geradezu heraus; sie kann jedoch allenfalls den Status einer Hilfskonstruktion beanspruchen, da die potenzierte Konkretheit des Textes subsumierende Abstraktion ebenso nahelegt wie ihr entgegenwirkt.

4) Eine ganz ähnliche Komplizierung der Verhältnisse von »Gesagtem« und »Gemeintem« finden wir auf der Ebene der Einzelworte. Wiederum bietet der Text auf den ersten Blick kaum semantische Schwierigkeiten. Es fällt allenfalls auf, daß an drei Stellen Wörter zugleich in ihrer literalen und in ihrer übertragenen Bedeutung verwendet werden: »verhalten« (V. 8), »berühmt« (V. 37), »erhaben« (V. 64). Spätestens nach Lektüre des Gesamtzyklus zeigt sich jedoch ein Phänomen, das wir als *semantische Verschiebung* bezeichnen wollen; durch wiederholte Verwendung bekommen Wörter als Leitbegriffe entweder eine zusätzliche Bedeutungsdimension oder werden in ihrer von der Alltagssprachlichen Verwendung abweichenden dichtungsinternen Semantik überhaupt erst faßbar. Beispiele wären: Engel, brauchen, Nacht, Liebende, Held, Heilige, Gott, junge Tote/Früheentrückte, Baum, Frühlinge, Sterne, Fenster, Musik. Dabei wird die vertraute Bedeutung nie völlig außer Kraft gesetzt – was wir daran ablesen können, daß sie im Regelfall zum ersten Verstehen völlig ausreicht –, sondern subtil verschoben oder erweitert. Gerade darin liegt das eigentliche Raffinement des Verfahrens, das zu ständigen Interferenzen zwischen zwei semantischen Achsen führt: der horizontalen Achse des Textverlaufs und der vertikalen Achse der Querverbindungen, die sich durch die wiederholte Verwendung von Schlüsselwörtern bilden.

5) Zum Komplex der Bildlichkeit gehört schließlich noch ein drittes Phänomen, das wir als *mythisches Sprechen* bezeichnen wollen – ohne hier schon auf den Begriff »Mythos« näher einzugehen (s. u. Kapitel 6.2.1.). Seine Merkmale sind zum einen Verdinglichung von Abstrakta bzw. die Behandlung von Dingen oder Abstrakta als handelnden Mächten[8], zum anderen die dazu analoge Verdrängung des Menschen aus der Position des grammatischen Subjekts.[9] Deutlicher als alle bisher beschriebenen Eigenheiten des

lyrischen Diskurses widerspricht das mythische Sprechen – das nichts mit der vertrauten rhetorischen personificatio zu tun hat – der neuzeitlichen Wirklichkeitsauffassung, an der wir uns selbstverständlich und unreflektiert in unserem alltäglichen Denken und Handeln orientieren. In der 1. Elegie sind Anthropozentrismus, Trennung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt gleichermaßen außer Kraft gesetzt, was die Autonomie des selbstbewußten, vernunftbestimmten Subjekts in Frage stellt. Für unsere Analyse von Verstehensproblemen bedeutet dies zweierlei; zum einen: wenn in einer Dichtung die neuzeitlich-rationale Weltsicht suspendiert wird, so hat dies zwangsläufig auch die Suspendierung von Begrifflichkeit zur Folge – was etwa meint das »Wehende« (V. 59), was die »ewige Strömung« (V. 83)? Zum anderen: Wie soll der Leser auf solches Sprechen reagieren, welchen Status hat es? Ist es die sprachliche Umsetzung mythischer Erfahrung – und als solche hinzunehmen –, oder handelt es sich um einen poetisch erzeugten Paramythos (vgl. Allemann und Gadamer; 53 und 34). Anders formuliert: haben wir es mit Regression ins Irrationale zu tun oder mit dem Versuch, Verengungen einseitiger Rationalität poetisch zu überwinden? Dies ist hier nicht zu entscheiden; festzuhalten bleibt, daß sich eine sehr wichtige Aussagedimension des Textes aus der Beschaffenheit seines Diskurses sehr viel deutlicher ablesen läßt, als aus dem in diesem Punkt weit weniger expliziten Inhalt.

6) Schwerer als all die bisher aufgezählten punktuellen Verstehensprobleme wiegt jedoch das *Fehlen linearer Kohärenz*. Wir stellten bereits fest, daß der Text in deutlich zusammengehörige Einzelkomplexe zerfällt – wie diese jedoch untereinander zusammenhängen, wird nirgends explizit gemacht, die einzelnen Teile sind vielmehr in »harter Fügung« quasi parataktisch nebeneinandergestellt. Problematisch daran ist, daß der Text im intuitiven Nachvollzug durchaus eine Entwicklung aufweist, deren Anfangs- und Endpunkt auch inhaltlich klar markiert wird: Vom Schrei des Anfangs – der nur für den *Engel*, nicht aber für den Leser unausgesprochen bleibt – bis zur »Hilfe« und zum »Trost« des Schlußverses beschreibt das Gedicht eine emotionale Kurve von grenzenloser Verzweiflung hin zu relativer Hoffnung und Zuversicht, die sich in der Lektüre auch ganz unmittelbar mitteilt. Nur: Im Gedicht präsentiert sich diese Veränderung der Grundstimmung im Gewand eines Arguments mit klarem Appellcharakter an den Leser – und die Rekonstruktion des nur virtuell gegebenen Arguments erweist sich als mindestens genauso schwierig wie die Suche nach den ebenfalls nur virtuell gegebenen Oberbegriffen zu den gehäuften konkreten Erfahrungen.

Einige der Übergänge lassen sich relativ eindeutig als jäher »Umschlag«, als abrupte Umkehrung der Blickrichtung begreifen:

War in V. 9–25 davon die Rede, daß wir nichts und niemanden zu »brauchen« vermögen, so geht es in V. 26–35 um die gegenteilige Erfahrung des »Gebraucht-Werdens« und unser Versagen vor ihr; im Verhältnis der Versgruppen 86–88 (Gebrauchtwerden) und 88–90 (brauchen) zueinander wiederholt sich dieser Wechsel in spiegelbildlicher Verkehrung. Auch zwischen V. 54–68 und 69–80 springt die Bewegungsrichtung um: die »Nachricht aus Stille« (V. 59) weht aus dem Totenreich zu uns her, im Nachvollzug der Erfahrung der gerade Verstorbenen bewegen wir uns dann imaginativ auf das Totenreich zu.

Schon weit weniger einsichtig ist dagegen der inhaltlich unvermittelte Umschlag in Positivität, den V. 49–53 als Hoffnung und Aufforderung (vorbereitet von V. 36–48),

V. 80–85 als Behauptung und V. 91–95 in Form einer (rhetorischen?) Frage herbeiführen. In allen drei Fällen scheinen jeweils Antithesen dialektisch aufgehoben zu werden: die »Befreiung vom Geliebten« in einer neuen Art des Liebens überwindet den Gegensatz von Nicht-Brauchen-Können und Nicht-Gebraucht-Werden-Können, die »ewige« Strömung verbindet den Bereich der Lebenden und Toten, und in der Entstehung von Musik bildet sich ein Gleichgewicht zwischen dem Verlust, den der Tod eines Menschen für seine Umwelt bedeutet und einem gleichzeitigen Gewinn an Trost und Hilfe. Freilich handelt es sich dabei um eine Dialektik besonderer Art: Im Paradoxon einer Liebe ohne Geliebten, in der verborgenen Einheit von Leben und Tod bzw. von Gewinn und Verlust werden die Antithesen jeweils im poetischen Bild enggeführt, nicht aber in einem Dritten höherer Ordnung endgültig aufgehoben.

Dem Aufbau des Gedichts liegt also, so schließen wir, die strenge Geometrie einer dreimaligen, im ausgeführten Sinne: dialektischen Bewegung zugrunde. Daraus ergäbe sich eine Dreiteilung: Strophe I und II; Strophe III und IV; Strophe V. Von der Thematik her ist jedoch unmittelbar einsichtig, daß die letzten drei Strophen (III, IV, V) eng zusammengehören, da sie jeweils die gleiche Antithetik von Leben und Tod thematisieren – allerdings in deutlich nuancierter Weise. Es läge also näher, von einer Zweiteilung zu sprechen – und das dürfte auch am ehesten der Leserfahrung entsprechen, da der Themenwechsel in V. 54 mit der unvermittelten Abruptheit eines völligen Neuansatzes erfolgt, wobei »Denn Bleiben ist nirgends« (V. 53) als assoziative Brücke dienen mag. Der Text selbst gibt uns nur einen einzigen Anhaltspunkt für einen möglichen Zusammenhang der beiden Teile: in V. 86 und 89 taucht das bereits im ersten Teil eingeführte Leitmotiv des »Brauchens« (V. 10, 26) noch einmal auf.

Das Ergebnis dieser kurzen Strukturanalyse bestätigt noch einmal, daß der alleinige intuitive Nachvollzug der emotionalen Bewegung dem Gedicht nicht gerecht wird. Die Grundfigur des Textes ist die einer rasonierenden Dialektik, die in ihrer ästhetischen Umsetzung allerdings seltsam verändert erscheint: die Gegensätze vermitteln sich nicht in Begriffen, sondern in Bildern, und mehrere bildlogische Lösungen stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Damit können wir unser Inventar der Verstehensschwierigkeiten beschließen, mit dessen Hilfe wir so exakt wie möglich bestimmen wollten, warum der Text sich durch die Eigenart seines Diskurses dem begrifflichen Verstehen entzieht.[10] Natürlich ist der Beweis für solch erfolgreichen Widerstand der Texte nie schlüssig zu führen: immer bleibt der Einspruch möglich, die Anstrengung von Denken und Begriff sei nur nicht energisch genug gewesen, *noch nicht* energisch genug. Allerdings haben wir heute wohl gelernt, in solcher Haltung das grundsätzliche Dilemma moderner Rationalität zu erkennen, deren Herrschaftsanspruch erst dann zum Stillstand kommt, wenn aller ihr entgegengesetzter Widerstand gebrochen ist.

Trotz solcher grundsätzlichen Bedenken wollen wir den Einwand wenigstens an dem Punkt aufgreifen, an dem der Text selbst uns den Schlüssel zur Aufhebung seines Rätselcharakters anzubieten scheint: Wäre nicht alles verstanden, wenn es gelänge zu verstehen, was das leitmotivartig verwendete *brauchen* bedeutet? Sich auf diese Frage

einzulassen, erscheint auch als zwingend notwendiges Komplement zu unserem bisherigen Vorgehen: im Bemühen, möglichst genau zu beschreiben, haben wir uns so weit als irgend möglich der eigenen Interpretation enthalten. Das ist aber nicht nur ein für jeden Leser dieser Darstellung höchst unbefriedigendes Verhalten, sondern auch eine unzulässige Verabsolutierung des Verstehensproblems. Mag der Text in der Tat Verstehen mit den beschriebenen Mitteln erschweren, so provoziert er es doch auch mit mindestens gleicher Intensität: Gerade daß der Sinn nicht vorgegeben ist, läßt ihn als aufgegeben erscheinen und verpflichtet damit zum Versuch seiner hypothetischen Konstruktion.

Gehen wir also von der These aus, daß die ganze 1. Elegie das eine Thema des *brauchens* ausführt – was ja auch die bisherige Strukturanalyse nahelegte. Alltagssprachlich hat »brauchen« zwei relativ klar geschiedene Bedeutungen: etwas nötig haben, und: etwas zu einem bestimmten Zweck verwenden (»gebrauchen«). Schon indem Rilke diese Unterscheidung ignoriert, kompliziert er die Semantik des Wortes beträchtlich. Noch viel stärker erweitert sich das Bedeutungsspektrum jedoch, wenn wir all die unter *brauchen* subsumierten Exempla semantisch zu integrieren versuchen; dann bilden sich nämlich zusätzliche Differenzierungen heraus: scheiterndes und glückendes, ein falsches und ein besseres, verändertes *brauchen* wären zu unterscheiden.

Zur Aufschlüsselung der neuen Semantik bietet sich die interpretierende Rekonstruktion nach Art eines Wortfeldes an:

- 1) Anderes dauernd haben: »es bleibt uns« (V. 13 ff., 19, 53), etwas/jemanden »bergen« (V. 33); in diesem Sinne bleiben uns etwa Erinnerungen und Sehnsüchte (V. 13 ff. und 18 ff.).
- 2) In einer vertrauten und bekannten Wirklichkeit leben: »deuten« (V. 13); »zu Hause sein« (V. 12); »erlernte Gebräuche üben« (V. 70); »bewohnen« (V. 69); »Dingen die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben« (V. 71 f.); die eigene Identität bewahren (V. 73 ff.); »Die Wünsche weiterzuwünschen« (V. 76); in festen »Bezügen« leben (V. 76 ff.), »stark unterscheiden« (V. 81).
- 3) Das Andere/den Anderen verfehlen: »Sich miteinander das eigene Los verdecken« (V. 22); »von Erwartung zerstreut sein, als kündigte alles eine Geliebte dir an« (V. 31 ff.); »Dingen die Bedeutung menschlicher Zukunft geben« (V. 71 f.).
- 4) Den Anspruch eines Anderen wahrnehmen und versuchen, ihm gerecht zu werden: zugemutet bekommen, etwas zu spüren (V. 26 f.); »Auftrag« (V. 30); »bewältigen« (V. 31); »es bebend bestehn« (V. 51); einen »Ruf«, eine »Nachricht«, eine »Anrede« hören (V. 54 ff.); sich etwas »auftragen« lassen (V. 64); »des Unrechts Anschein« von etwas abtun (V. 66 f.).
- 5) Ein nur ex negativo bestimmtes positives Verhalten: »die Leere zu den Räumen hinzu werfen« (V. 23 f.); verlassen sein (V. 38); »im Untergang« »sein« (V. 41 f.); »uns liebend vom Geliebten befreien« (V. 50 f.); »sich des Irdischen entwöhnen« (V. 87); alle unter (2) genannten Verhaltensweisen vermeiden (V. 69 ff.). Zu einem solchen Verhalten gehören auch die Adverbien »sanft« (V. 87), »milde« (V. 88) und »leise« (V. 66).

Ein derartiger Strukturierungsversuch ist natürlich weder vollständig noch unanfechtbar. Er dürfte jedoch deutlich machen, daß die Bedeutung von *brauchen* so sehr erweitert ist, daß wir darunter menschliches Verhalten, menschliche Praxis überhaupt zu verstehen haben; nicht umsonst sind »lieben« (V. 21 f. und 36 ff.) und »leben« (V. 69 ff.) die zwei vom Text her implizierten Synonyme. Deutlich wird auch, warum es zu einem positiven *brauchen* als einer positiven Beziehung zwischen einem Subjekt und einem (im umfassendsten Sinne zu verstehenden) »Anderen« nicht kommen kann: zu sehr ist menschliches Verhalten offensichtlich vom Streben nach Dauer, Herrschaft, Besitz geprägt, als daß es sich auf Anderes wirklich einlassen könnte. Dagegen wendet sich der

Appell des Gedichtes – als ein Appell zur Veränderung des Verhaltens, ohne daß über den Weg und das Ziel dieses Änderungsprozesses anders als *ex negativo* gesprochen werden könnte. Es läßt sich damit klarer formulieren, wie die drei Syntheseangebote des Textes zusammenhängen, ohne daß sie deswegen zusammenfallen:

- Problematisch an der besitzlosen Liebe ist in der Logik des Textes, ob sie überhaupt noch ein Verhältnis zwischen zwei Liebenden meinen soll oder ob sie nicht *per definitionem* den Bezug zu einem Partner ausschließt. Außerdem wäre sie auf jeden Fall nur *pars pro toto* für ein auf alle Lebensbereiche zu übertragendes Verhalten. Das Konzept hat also zugleich etwas von einer Metonymie wie von einem letztlich unerreichbaren Verhaltensextrem an sich.
- Das Verhalten der Toten ist sicherlich ein solcher Grenzwert und sicher als solcher gemeint. Spekulativ ließe sich außerdem formulieren, daß die Überwindung der Angst vor Tod und Vergänglichkeit, auf die V. 80ff. abzielen mögen, eine Abkehr vom kritisierten Besitzen- und Beherrschewollen erleichtern würde.
- In die gleiche Richtung zielt wohl auch die letzte Strophe, die am mythischen Exemplum und an der Musik (allgemein: an Kunst?) demonstriert, wie gerade aus Verlust und »Trauer« »seliger Fortschritt entspringen« (V. 89f.) kann.

Es zeigt sich also, daß die drei »Antworten« des Gedichtes in der Tat auf ein Gemeinsames verweisen, ein radikal neues Verhalten des Ich, eine radikal veränderte Einstellung sich selbst und anderen gegenüber. Die beträchtliche Syntheseleistung des Lesers, wie wir sie bis jetzt versuchsweise durchgeführt haben, stößt hier dann allerdings auf eine schwer überwindbare Grenze: Wogegen sich Rilke wendet, mag sich noch formulieren lassen, alle positiven Aussagen erweisen sich jedoch selbst noch als uneigentlich und suggerieren eine ausgesparte Utopie.

Das reduktive Verstehensmodell, das wir entwickelt haben, kann im Leseakt nicht an die Stelle des Textes treten – als seine kommentierte Übersetzung gewissermaßen –, dazu wurde es bewußt zu abstrakt gehalten. Es wäre vielmehr in eine erneute Lektüre einzubringen, in ihr zu erproben und dabei in ästhetische Erfahrung zurückzuverwandeln. Eine weitere Vereinheitlichung des Textes, die seine Widersprüche in griffige Lösungen aufheben würde, dürfte kaum erfolgversprechend sein. Selbst wenn es gelänge, dem Gedicht eine eindeutige Lehre abzapfen, so bliebe der Widerstand des Textes ungebrochen. Denn diese »Lehre« wäre dann mit der 2. Elegie zu vermitteln, die die – in den Synthesebildern der 1. Elegie scheinbar bereits überwundene – Klage über Vergänglichkeit eher noch intensiviert und ganz neue poetische Lösungen versucht; solche Schwierigkeiten potenzieren sich aber noch mit jeder weiteren Elegie. Damit sollte plausibel geworden sein, daß rationales Verstehen keineswegs überflüssig geworden ist, daß jedoch sein Geltungsanspruch begrenzt bleibt; in der Lektüre müßte es Teil eines Gesamtverstehens sein, das ebenso nuanciert, ebenso beweglich und ebenso offen bleiben sollte, wie wir dies für die Struktur des poetischen Diskurses nachzuweisen suchten.

Dieser Befund provoziert die Frage nach Sinn und Berechtigung solcher ästhetisch erzeugten Komplexität. Geht man von einem rhetorischen Literaturmodell aus, wie dies etwa Christa Bürger in ihrer Deutung der 1. Elegie (35) tut, so schließen der »mit der

Gattung Gedankenlyrik gesetzte Anspruch« (M II, 271) und »Techniken sprachlicher Verunklärung« (ebd.) einander aus, weil verunklärnde Formmittel den Transport der »Inhalte« zum Leser erschweren oder gar völlig verhindern. Bürger wirft Rilke jedoch nicht einfach die Wahl inadäquater Mittel vor, sondern sieht in seinem Vorgehen durchaus Methode: Rilke überlagere eine einfache Aussage mit einer überkomplexen Form, um so »den Eindruck gedanklicher Tiefe hervorzurufen« (M II, 265), also seinem Sprechen Autorität und »philosophische Wirkung« (M II, 272) zu verleihen. Gerade Bürgers »knappe Analyse der gedanklichen Abfolge« (M II, 264f.) belegt jedoch, wie wenig ihre These von einer »einfachen Aussage« dem Text gerecht wird. Es lohnt sich daher, ihren Versuch einer Zusammenfassung ausführlich zu zitieren:

Der Sprecher zögert, einen Engel zu rufen, weil er fürchtet, entweder ohne Antwort zu bleiben oder dem Anblick nicht gewachsen zu sein. Er wendet sich daher der »gedeuteten Welt« zu, aber auch diese ist »voller Anspruch«, alle Dinge fordern von dem Sprecher, daß er ihnen zu einem gesteigerten Dasein verhilft, indem er sie »singt«, »ihrer genügend [gedenkt]«. Die Dinge ergreifen selbst die Initiative, aus der »Stille« des Todes »wollen sie [dem Sprecher] etwas«, »[tragen] sich erhaben [ihm] auf«, regen ihn an zu einer Reflexion über das »Totsein«. In der letzten Phase des Gedichts wird die Existenz der Toten für das Dasein der Lebenden gedeutet; der Tod stiftet jene Zone von »großen Geheimnissen«, in der Musik, d. h. Überwindung der »Leere« entsteht; »wie so oft« »entspringt« »aus Trauer« »seliger Fortschritt« (M II, 265).

Das ist nicht nur in fast allen Einzelheiten falsch und voller Auslassungen – schlimmer noch: trotz aller Reduktion bleibt die referierte Aussage nach wie vor praktisch unverständlich. Eine gültige Zusammenfassung müßte wesentlich abstrakter sein – und so natürlich ihre qualitative Differenz zum Text von vorneherein deutlicher einbekennen. Dennoch bleibt Bürgers Grundeinwand berechtigt: die formale Komplizierung, die stete Sabotage begrifflicher Auflösung und Auffüllung hat in der Tat Methode. Auch ist richtig, daß Hermetik immer die Aura von Autorität verleiht, was – wenn der Schaffensvorgang stark intuitiv geprägt ist – auch heißen mag: Autorität des Textes gegenüber seinem Verfasser. Man denke an Formulierungen Rilkes wie: »Und bin *ich* es, der den Elegien die richtige Erklärung geben darf? Sie reichen unendlich über mich hinaus« (An W. Hulewicz, 13. 11. 25; M I, 319).

In erster Linie dürfte sich die an der 1. Elegie beschriebene Hermetik jedoch von ihrer Thematik her legitimieren. Das problematische Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, von Einzelem und Ganzem, von Ich und Du, Subjekt und Objekt, das Interpretationsversuch wie formale Analyse gleichermaßen belegten, deutet wohl mit einiger Evidenz darauf hin, daß die eigenwillige Form des poetischen Diskurses mit einer grundsätzlichen Erkenntnis- und Sprachskepsis zusammenhängen mag, genauer: daß Text- wie Rezeptionsstrukturen das Ergebnis einer ästhetischen Gestaltung und Umsetzung der ja auch inhaltlich artikulierten Kritik an einem bestimmten Wirklichkeitsverhalten sind. Zum Verständnis von Erkenntnisproblematik und von das Verständnis erschwerenden formalen Neuerungen – beides in Texten des 20. Jahrhunderts eher die Regel als die Ausnahme – sowie ihres Verhältnisses zueinander soll im folgenden ein Blick auf den Kontext verhelfen, auf das real- und bewußtseinsgeschichtliche Umfeld der ›Elegien‹.

## II. Jahrhundertwende als Kontext

3.1. »Epiphanien« – Zur Praxis einer neuen Hermeneutik

Der ganze Erkenntnis-Apparat ist ein Abstraktions- und Simplifikations-Apparat – nicht auf Erkenntnis gerichtet, sondern auf *Bemächtigung* der Dinge.

Friedrich Nietzsche, »Nachlaß der 80er Jahre«

Die »innere Erfahrung« tritt uns ins Bewußtsein, erst nachdem sie eine Sprache gefunden hat, die das Individuum *versteht* – d.h. eine Übersetzung eines Zustandes in ihm *bekanntere* Zustände –: »verstehen« das heißt naïv bloß: etwas Neues ausdrücken können in der Sprache von etwas Altem, Bekannten. [...] Das nenne ich den *Mangel an Philologie*; einen Text *als Text* ablesen können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der »inneren Erfahrung« – vielleicht eine kaum mögliche . . .

Friedrich Nietzsche, »Nachlaß der 80er Jahre«

Dort wo die Krise des Verstehens – als Paradigma für alle Formen der Sinnerfassung – in Texten der Moderne nicht nur zum Anlaß für radikale formale Neuerungen, sondern unmittelbar zum Thema wird, konkretisiert sie sich als Krise des Selbstverständlichen, ja eigentlich als das Ende von Selbstverständlichkeit überhaupt. Beispiele dafür sind im Bereich von Erzählung und Roman so häufig, daß man fast von einer eigenen Gattung sprechen könnte. Immer ist das Grundschema das gleiche: Der Held – oft gut angepaßt und eher durchschnittlich – gerät unerwartet und ohne erkennbaren Anlaß in eine Situation, die all seiner Lebenserfahrung, all seinen gewohnten und bewährten Denk- und Verhaltensmustern Hohn spricht; in der Metaphorik von Kafkas »Verwandlung«, die für den plötzlich zu einem käferartigen »ungeheuren Ungeziefer« (463, 56) gewordenen biedereren Handlungsreisenden Gregor Samsa eben nicht bloße Metapher, sondern furchtbare Tatsache ist: er erwacht zu einem Alptraum. Selten gelingt der Weg zurück in »das überaus gemeinsame Leben, wo jeder im Gefühl unterstützt sein wollte, bei Bekanntem zu sein, und wo man sich vorsichtig im Verständlichen vertrug«, zurück in die » verabredeten Grenzen« (WA 11, 801) einer »vereinbarten, im ganzen harmlosen Welt« (WA 11, 802); selten nur gelingt der Weg nach vorne in einen Zustand, in dem es gelänge, »alles anders zu sehen und doch zu leben« (WA 11, 755) – denn zu radikal, zu



allumfassend wäre die zu leistende Veränderung: »wer macht sich neu und zerschlägt sich nicht vorher« (Rilke an L. Andreas-Salomé, 26. 6. 14; M I, 111). Wem aber beide Fluchtwege versperrt sind, dem bleibt nur der Untergang: zu ungleich ist der ihm aufgezwungene Kampf, zu übermächtig sein unfäßbarer Gegner, zu wirkungslos all seine Abwehrstrategien, deren groteske Unangemessenheit ihn obendrein oft noch der Lächerlichkeit preisgibt.

Beispiele für solche Desorientierungstexte lassen sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts leicht finden: neben Kafkas Romanen und vielen seiner Erzählungen wäre etwa zu denken an Döblins »Ermordung einer Butterblume«, an die »Reitergeschichte«, die »Soldatengeschichte« und das »Märchen der 672. Nacht« von Hofmannsthal, an Rilkes »Malte Laurids Brigge«, Brochs »Methodologische Novelle«, Benns »Rönn-Prosa«, Musils »Törl« und »Die Amsel«, Th. Manns »Tod in Venedig«, Sartres »La Nausée« oder Becketts »Molloy« – um in willkürlicher Auswahl nur einige wenige Beispiele zu nennen. Sozusagen als Material für genauere Fallstudien sollen im folgenden drei kürzere Texte aus dieser Gruppe näher betrachtet werden: Hofmannsthals »Ein Brief« (1902), Rilkes Aufzeichnungen »Erlebnis 1 und 2« und, als erstes, eine Erzählung Kafkas aus dem Jahre 1917:

#### Die Sorge des Hausvaters

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnschleife, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verflochtene Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Schleife, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fassen ist.

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. »Wie heißt du denn?« fragt man ihn. »Odradek«, sagt er. »Und wo wohnst du?« »Unbestimmter Wohnsitz,« sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenem Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt,

hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskin- der mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche (463, 139f.).

Das ungeheure Raffinement von Kafka-Texten liegt darin, daß sie ihre realen Leser in der gleichen Falle fangen, in der diese doch schon die fiktiven Helden zappeln sehen. Was könnte auch hier für den Leser näher liegen, als die »Sorge des Hausvaters« zu seiner eigenen zu machen im Versuch, dessen immer neu ansetzende, immer neu scheiternde Bemühungen, das Rätselwesen Odradek zu begreifen, durch gesteigerte eigene Verstehensanstrengungen zu einem glücklichen Abschluß zu bringen? Das Scheitern ist freilich auch für den Leser vorprogrammiert – natürlich nur, wenn er sich an die durch die Erzählung vorgegebenen Spielregeln hält und nicht den hermeneutischen *circulus vitiosus* durch einen Deutungsakt purer Willkürlichkeit sprengt. Für solche Pyrrhussiege über den Widerstand des Textes gibt es in seiner über die Sekundärliteratur dokumentierten Rezeptionsgeschichte Beispiele genug. Doch die Hybris, mit der sich mancher Interpret selbst zum Über-Hausvater stilisiert, rächt sich sofort: durch die groteske Unangemessenheit seines Vorgehens gibt er sich wie jener der Lächerlichkeit preis. Nicht nur des Unterhaltungswertes willen, sondern auch wegen der rezeptionsästhetischen wie rezeptionsgeschichtlichen Paradigmatik sei ein besonders krasses Beispiel ausführlich vorgestellt.

Kurt Weinberg gehört zu den Interpreten, die den Deutungsschlüssel bereits vor aller Lektüre zur Hand haben und nun den Text durch gezielte Allegorese zurechtfeilen – ein Verfahren, das wir schon vom Umgang mit den »Duineser Elegien« her kennen: Kafka ist ein jüdischer »homo religiosus« in der Krise. – Von Judentum und Religion ist im Text nicht die Rede? O doch:

Das »Slawische« [im Wort »Odradek«] dürfte hier in zweifacher Bedeutung indirekt auf das Christentum anspielen: einmal ist es, auf Grund der lateinischen Herleitung des Terminus von *sclavus*, vielleicht ein Hinweis auf Nietzsches Begriff der christlichen *Sklavenreligion* und *Sklavenmoral*; andererseits dürfte Kafka damit auch auf das Tschechische als etwas dem Prager Judentum nicht Angeborenes und ihm Fremdartiges hinweisen. Das »Deutsche« jedoch, mit seiner Ableitung von *deutsch* und *teutonisch* = »das zum Volk Gehörige« mag einerseits versteckt auf die Juden als auserwähltes Volk, andererseits auf die eigentliche Muttersprache des sich zur Literatur drängenden Prager Judentums hindeuten. »Slawisch« und »Deutsch« sind hier Symbole, die auf »Nichtjuden« und »Juden« Bezug nehmen (465 a, 119).

So hätte auch der Hausvater argumentieren können, hätte er die etymologischen Überlegungen des ersten Textabschnittes nur noch etwas weiter ausgesponnen.

In diesem Stil geht es dann weiter: Odradek? – »eine offenbare Figur des Christentums« (S. 119). Dachboden; Treppenhaus; Gänge und Flur? – »ein Kafkasches Symbol des Himmels, des Transzendentalen«; »Jakobs Engelleiter«; »Symbole der Vorhalle, des Tempelvorhofs, wo die Heiden sich aufhalten dürfen«. Der Hausvater? – »*paterfamilias* = *dominus, der Herr*«: eine »Gottesfigur«. Odradek lehnt am Treppengeländer? – »ein pathetisches Gebet, mit Hilfe dessen er um Erlaubnis, nach oben kommen zu dürfen, bittet« (S. 121) – usw., usw.

Ein Extrembeispiel, gewiß – doch in seinen Grundzügen repräsentativ für das rezeptionsästhetisch naheliegendste und wohl auch typische Leserverhalten. Forschungsgeschichtlich freilich ist eine solche Position längst überholt. Die kopernikanische Wende in der Kafka-Interpretation erfolgte mit der Einsicht in die Perspektivik der Texte, ihre »einsinnige« (Beißner) – d. h. nur die korrekturbedürftige Sehweise einer Figur vermittelnde – Erzählhaltung, gleichgültig ob formaliter ein *ich* spricht oder von einem *er* gesprochen wird. [1] Auf unseren Text bezogen bedeutet dies zugleich eine Rückbesinnung auf den Titel: nicht um das Wesen Odradeks geht es, sondern um die »Sorge des Hausvaters«, wobei es hilfreich ist zu wissen, daß Kafka an anderer Stelle »Sorgen« als »Unmöglichkeit der Berechnung« (464, 318) bestimmt.

So unfaßbar und fremd uns Odradek bleibt, so vertraut sind uns die Techniken, mit denen der *Hausvater* ihm beizukommen sucht; denn um des Unerklärlichen Herr zu werden, bedient er sich des gängigen Repertoires vorliegender Techniken der Wirklichkeitserfassung. Zunächst versucht er sich in der Rolle des Etymologen, dann ist er der möglichst exakt das empirisch Wahrnehmbare beschreibende Forscher, der nur vorsichtig Hypothesen bildet und sie sofort am Gegenstand überprüft. Darauf wechselt er – nun ganz *Hausvater* – in die Pose väterlich-überlegener Autorität und fragt schließlich erfolglos die Daten ab, mit denen jeder Beamte seinen bürokratischen Registrierungsprozeß beginnen würde. All diese Erfassungsversuche scheitern gleichermaßen – und in diesem »leersten Ausgang« [2] aller Anläufe liegt auch die von den Interpreten meist übersehene Komik des Textes – ganz im Sinne der Jean Paulschen Humordefinition, doch ohne deren abgeklärte und versöhnliche Heiterkeit. Eher als von Humor möchte man vielleicht von beißender Satire sprechen: Forscher, Vater, Beamter – ergänzen wir noch den urteilenden Richter, den mit absoluter Autorität ausgestatteten Adeligen, den rücksichtslos auf seinen Eigennutz bedachten Kaufmann und den aufstiegswütigen Karrieristen, so haben wir ein ziemlich komplettes Ensemble der Figuren, deren Kritik Keimzelle und verborgenes Zentrum von Kafkas Texten ist. Als »Blätter zur Bekämpfung des Machtwillens« – so der Titel einer zusammen mit Franz Werfel und dem Psychoanalytiker Otto Groß [3] geplanten Zeitschrift – enthüllen sie das Streben nach Herrschaft als uneingestandenes Urmotiv von urteilendem Sprechen, wissenschaftlichen Erfassungs- und bürokratischen Registrierungsakten, von hierarchischen Familien- und Gesellschaftsstrukturen und von der Zweckrationalität instrumentellen Denkens. Herrschaftsstreben prägt freilich auch das Verhalten der meisten Gegenfiguren, die – in einer von Kafka im »Urteil« selbst verwendeten Metaphernkonstellation – als »Söhne« gegen die »Vaterwelt« rebellieren, nur um selber »Väter« werden zu können. Dieser undurchbrechbare Teufelskreis aus Herrschen, Beherrscht-Werden und Beherrschen-Wollen, als endlos sich fortsetzende »Totschlägerreihe« (464, 352) erklärt dann auch die unaufheb- bare Aporetik, in der alle Ausbruchversuche steckenbleiben.

In der »Sorge des Hausvaters« wird Herrschaft nur momentan, in der angemessenen Vaterrolle explizit, und auch hier versucht der Sprecher sofort, die Spuren wieder zu verwischen, indem er sein Verhalten als »natürliche« Reaktion auf die dazu »verführernde« »Winzigkeit« Odradeks motiviert und als rücksichtsvollen Verzicht auf »schwierige Fragen« ausgibt – wie ja auch schon das Wort »Hausvater« Autorität hinter der Sprach-

maske wohlwollenden Patriarchentums verbirgt. Explizit wird Herrschaft allenfalls noch in der latenten Aggressivität des »Fangen«-Wollens und in dem Ohnmachtsbekenntnis des »unweigerlich«, das auf die vergebliche Machtgebärde der Ausübung des Hausrechts verweist. Implizite jedoch bestimmt sie jedes Detail im scheiternden Verstehensversuch, dessen Grundfigur in allen Rollenwechseln die gleiche bleibt: ein Besonderes soll auf den Begriff gebracht werden, soll mit allgemeinen Kategorien erfaßt werden. Doch das Besondere behauptet erfolgreich seine Eigentümlichkeit, indem es sich als im wörtlichen wie im übertragenen Sinne unfaßbar erweist. Entweder fällt es als ein Drittes genau in die Lücke zwischen zwei vorgegebenen Einordnungsmöglichkeiten – Odradeks Name stammt weder eindeutig aus dem Deutschen, noch aus dem Slawischen; er ist weder ein sinnvolles Ganzes, noch ein Fragment; er lacht, hat aber keine Lungen. Oder aber das um Präzisierung bemühte Sprechen des Hausvaters verstrickt sich so in widersprüchliche Annäherungen und deren teilweise oder völlige Einschränkung, daß es sich selbst aufhebt. Ein gutes Beispiel hierfür liefert der Verlauf des zweiten Abschnittes: Der Vergleich mit einer »flachen sternartigen Zwirnspule« überführt zumindestens momentan Odradeks äußere Erscheinungsweise beruhigend in den Bereich lebensweltlicher Vertrautheit, doch eben nur momentan; hat schon eine Zwirnrolle mit »abgerissenen« und *sowohl* »aneinander geknoteten« *als auch* »ineinander verfitzten« Zwirnstücken kaum noch lebensweltliche Plausibilität und Anschaulichkeit, so geht jene vollends verloren, wenn die »Zwirnspule« sich auch noch in ein Wesen auf zwei Beinen verwandelt. Durch solch »gleitende Paradoxe« (Gerhard Neumann) entgeht Odradek der Vereindeutigung, der er sich auch durch seine »außerordentliche« physische Beweglichkeit und durch sein unvorhersehbares und ständig wechselndes Verhalten entzieht.

Einerseits erweisen sich so Struktur und Scheitern der Verstehensakte als konstant; andererseits zeigt der Text jedoch auf drei Ebenen eine deutliche Entwicklung: – Nicht nur im übertragenen, sondern auch im literalen Sinn emanzipiert sich Odradek von der Verdinglichung durch den *Hausvater*: zunächst bloßes Wort avanciert er schon im zweiten Abschnitt zum dinglichen Neutrum, das sich immer deutlicher als lebendes und bewegliches »Wesen« und nicht einfach als »Gebilde« erweist. Im dritten Abschnitt ist er dann schon ganz Person (»er«) – zuerst wegen seiner »Winzigkeit« immerhin nur »Kind«, also noch dem »Vater« unterlegen. Durch seine Unsterblichkeit jedoch gewinnt er schließlich geradezu übermenschliche Größe und Dignität, die den Versuch des *Hausvaters*, ihn zum »Holz« zurückzudefinieren im wahrsten Sinne des Wortes gegenstandslos macht. Parallel zu diesem Emanzipationsprozeß von Unterlegenheit zu Überlegenheit wächst auch die von Odradek ausgehende Bedrohung: irritierte er zunächst nur durch seine Rätselhaftigkeit, so entzieht er sich zunehmend auch jeder physischen Verfügungsgewalt (»beweglich und nicht zu fangen«; »kehrt [...] unweigerlich in unser Haus zurück«), wird zum spöttisch überlegenen Gesprächspartner, der ganz nach Belieben die Auskunft auch völlig verweigern kann, und schließlich gar zum düsteren Menetekel – dies alles trotz der verbalen Gegenwehr des *Hausvaters*, der in seiner Sprechhaltung zumindestens den Schein von Souveränität und Gelassenheit zu wahren sucht (»hat man Lust, ihn anzusprechen«; »eine fast schmerzliche Vorstellung«). – Auch der *Hausvater* macht – freilich wider Willen – einen Emanzipationsprozeß

durch. Da Odradek ihm immer näher auf den Leib rückt, wechselt der Sprecher von unpersönlichen Formeln wie »die einen – die andern« zu einem »man«, das sich immer deutlicher als Pseudonym für das »ich« dekouvriert, in das es sich dann im letzten Abschnitt endgültig und expressis verbis verwandelt. [4]

– Analog dazu verschiebt sich auch die Zeitebene. Waren die Überlegungen zunächst in einem zeit- und ortlosen abstrakten Denken angesiedelt, so konkretisieren sie sich immer mehr zur Zusammenfassung aus vielen tatsächlichen Einzelbegegnungen mit Odradek, bis der Text im letzten Abschnitt schließlich in die Erzähl-Gegenwart mündet. Erschien Odradek zunächst als Denksportaufgabe für Mußestunden, dann als Problem in den zwar zahlreichen, aber eben nur gelegentlichen tatsächlichen Begegnungen, so hat sich am Ende die durch ihn ausgelöste Sorge völlig von ihrem Ausgangspunkt verselbständigt.

Was sich auf der Ebene der Sprechhaltung formal als allmähliche Veränderung und Steigerung nachweisen läßt, hat sein unmittelbar inhaltliches Äquivalent im thematischen Umschlag des letzten Absatzes. Nicht das Wesen Odradeks, sondern eine spekulative Begründung des plötzlichen Wechsels zur Todesthematik scheint so die eigentliche interpretatorische Crux des Textes zu sein. Noch mehr als sonst müssen wir hier die Erzählung gegen den Strich lesen, um zu durchschauen, was der *Hausvater* sich auch hier noch nicht völlig eingestehen will: Nicht Odradeks angebliche Unsterblichkeit ist entscheidend, sondern vielmehr die Gründe, aus denen sie der *Hausvater* deduziert:

Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu.

Das ist nicht als gültiger Allsatz hinzunehmen, sondern als höchst verräterische Aussage zu entschlüsseln, die auf einer ganz bestimmten Lebenshaltung basiert: Die Kategorien »Sinn« und »Zweck«, die der Hausvater immer wieder im Munde führt, erweisen sich in einer solchen Formulierung als inhaltslos und äußerlich: Das »Ziel« des Lebens ist für ihn nichts anderes als ich-loses Erfüllen der täglichen Pflichten in von außen vorgegebenen Bahnen – ein mechanischer Abnutzungsprozeß, dem sich Odradek genauso entzieht wie allen anderen Denk- und Lebensschablonen des *Hausvaters*. Daher löst seine ganz und gar eigentümliche, d. h. individuelle und ungebundene Existenz nicht nur Neid aus, sondern stellt auch durch ihre bloße Möglichkeit die genau gegenteilige Existenzform des *Hausvaters* radikal in Frage. Es ist wohl nicht zu gewagt, in der Passage über die »Kinder- und Kindeskinde« die genau gleiche Gedankenfigur zu vermuten: ein weiterer impliziter Topos hausväterlichen Denkens und Handelns – man lebt und arbeitet für seine Kinder, worin ja eine, wenn auch dem eigenen Leben immer noch relativ äußerliche, Möglichkeit der Sinnggebung läge – wird durch Odradek plötzlich frag-würdig. So gibt die Begegnung mit Odradek den Anlaß für eine existenzielle Wende – allerdings eben nur den Anlaß; ob der Wechsel von einer uneigentlichen, den Tod verdrängenden Lebenshaltung des »man« – wie man mit Heidegger formulieren könnte – zur den Tod einbeziehenden selbstverantworteten Haltung des »ich« tatsächlich vollzogen werden kann, bleibt offen und erscheint vom bisherigen Textverlauf her eher fraglich. Immerhin wirft der Schlußabsatz ein neues Licht auf den Rest der Erzählung: die beschriebene

Erkenntnishaltung mit ihrer Orientierung an vorgegebenen Schablonen begreifen wir nunmehr nicht nur als Resultat von Machtstreben, sondern auch als Konsequenz von Angst: das Fremde als Bedrohung soll durch seine Umdefinierung in Bekanntes ver-harmlost werden. Gewissermaßen stellvertretend für die von Adorno und Horkheimer analysierte »Dialektik der Aufklärung« (vgl. 435) versucht der *Hausvater*, ein quasi-mythisches Wesen durch Transponierung in den Bereich des Logos unschädlich zu machen. Exemplarisch zeigt sich dabei, wie die Aufklärung schon längst selbst wieder in undurchschauenden Mythos umgeschlagen ist: die Besonderheit, die der Hausvater an Odradek aufheben will, ist ihm selbst schon längst abhanden gekommen, aufgesogen von den Rollenklischees verselbständigter Zweckrationalität in Denken wie Existenz. [5] Von daher erhält auch die dunkle assoziative Verbindung zwischen Odradek und dem Tod ihren Sinn; denn der Tod ist das unauflosbar Fremde und Andere schlechthin, Skandalon weil Signum dafür, daß es Bereiche gibt, an denen unser Denken, Planen und alle Versuche teleologischer Sinnggebung zuschanden werden müssen.

Fassen wir zusammen: der Verstehensversuch des *Hausvaters* scheitert aus zwei Gründen. Zum einen sieht er sich einer Wirklichkeit konfrontiert, die sich rationaler Erfassung verweigert; zum anderen ist er in seinen Erkenntnismitteln äußerst beschränkt: sein Denken und Leben in Schablonen, die aus Verdrängungen resultierende, ständig in Aggressivität umschlagende Angst, seine Individualitätslosigkeit und emotionale Verkümmern machen ihm die wirkliche, spontane und ganzheitliche Begegnung mit einem Anderen, jenseits von Einordnung und Unterordnung, von vorneherein unmöglich. [6]

Zu genau solch einer dem *Hausvater* verschlossenen unmittelbaren und spontanen Begegnung kommt es dagegen für Hugo von Hofmannsthals Lord Chandos immer wieder: bei den nebensächlichsten und unscheinbarsten Anlässen erfährt er, daß »stumme und manchmal unbelebte Kreaturen sich [ihm] mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegenheben, daß [sein] beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag« (201 VII, 469). Um zu begreifen, wie und wieso hier Verstehen und Begegnung gelingen, sei der am ausführlichsten beschriebene der »freudigen und belebenden Augenblicke«, die der fiktive Lord Chandos seinem Briefpartner Francis Bacon zu übermitteln sucht, hier genauer betrachtet:

So hatte ich unlängst den Auftrag gegeben, den Ratten in den Milchkellern eines meiner Meierhöfe ausgiebig Gift zu streuen. Ich ritt gegen Abend aus und dachte, wie Sie vermuten können, nicht weiter an die Sache. Da, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgeschuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühl-dumpe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen

durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen . . . wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart. Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete! – Wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, er muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.

Vergeben Sie mir diese Schilderung, denken Sie aber nicht, daß es Mitleid war, was mich erfüllte. Das dürfen Sie ja nicht denken, sonst hätte ich mein Beispiel sehr ungeschickt gewählt. Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist – von woher? Denn was hätte es mit Mitleid zu tun, was mit begreiflicher menschlicher Gedankenverknüpfung . . . (201 VII, 467f.).

»Ungeheures Anteilnehmen«, »Hinüberfließen«: das sind die sehr metaphorischen Formeln, mit denen Chandos seinen seltsamen Verstehensprozeß begrifflich zu machen sucht. [7] In der Tat kommt es zu einem Verhältnis von fast völliger Unmittelbarkeit, das den Subjekt-Objekt-Gegensatz eines Beobachtens oder eines rationalen Begreifen-Wollens weitgehend aufhebt. [8] Im einführenden Nacherleben identifiziert sich Chandos mit den Ratten, er *versteht* ihren Todeskampf, da er ihn *erfährt*, ihn *erlebt*. Möglich wird dies nur, weil zwischen dem Subjekt und dem Objekt dieses Erkenntnisaktes eine latente Gemeinsamkeit besteht, die die Bedingung für die Möglichkeit ihrer plötzlichen und ganz intuitiven Aktualisierung ist. Wie die Vergleiche mit historischen und mythischen Ereignissen belegen, vollzieht Chandos in seinem Erleben eine kreatürliche Grunderfahrung nach, die allem Lebenden gemeinsam ist. Somit beansprucht sein Erlebnis durchaus den Status einer Erkenntnis, aber eben einer Erkenntnis, die nur in der Erfahrung ist und nicht auf den Begriff gebracht wird, weil sie – »aber was versuche ich wiederum Worte« – von Begriffen nicht erfaßt werden kann. Chandos spricht so nicht eigentlich *über* sie, sondern versucht, sie suggestiv und evokativ *auszusprechen*, sie dem Leser genauso unmittelbar zu vermitteln, wie er sie selbst erfahren hat. [9]

Immerhin ließe sich – nicht zuletzt über die Kenntnis des geistigen Umfelds des Textes – eine ungefähre Umschreibung versuchen: für eine Daseinserfahrung aus dem unauflösbaren Ineinander von Schrecken, Angst, Verzweiflung einerseits und ungeheuer gesteigerter Intensität des Daseins andererseits bietet sich als vorläufige Abkürzung der Nietzschesche Begriff des »Dionysischen« an, der für eine neue Wirklichkeitssicht und eine neue Lebenshaltung zugleich steht: Jenseits idealistischer Verklärung und jenseits metaphysischer Vertröstungen soll die nackte Kreatürlichkeit der Existenz in ihrer ganzen Erfahrungsfülle – und das heißt eben auch: in all ihren negativen, grausamen und sinnwidrigen Aspekten – erkannt, gelebt und bejaht werden. [10] Mit Hilfe dieser philosophischen Folie wird der Text nicht nur zumindestens näherungsweise begrifflich lesbar – es wird auch verständlich, warum Chandos seiner Erfahrung genauso sprachlos gegenübersteht wie der *Hausvater* dem so ganz andersartigen Rätselwesen Odradek: in beiden Fällen liegt die erfahrene Wirklichkeit völlig außerhalb der »verabredeten Grenzen« der »vereinbarten, im ganzen harmlosen Welt« (WA 11, 801f.), aus der alles Fremde, Unheimliche, Abgründige und Sinnlose verbannt war.

Um das Dionysische überhaupt erfahren zu können, mußte Chandos freilich den Schritt aus der »vereinbarten Welt« hinaus tun, den der *Hausvater* so verbissen verweigert. Im »Brief« ist dieser Übergang thematisiert als krisenhafte Veränderung, in der für Chandos alles bisher Selbstverständliche plötzlich fragwürdig wird: Zum einen entgleiten ihm die daseinssichernden und sinnstiftenden Gewißheiten christlicher Metaphysik:

Aber dergleichen religiöse Auffassungen [»der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung«] haben keine Kraft über mich [. . .]. Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht, wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen (201 VII, 464).

Zum anderen zerfällt ihm die Sprache als das Medium, in dem sich alle geistigen und moralischen Sinngebungen vollziehen und das als transzendentes Organ des Menschen jede Erkenntnis überhaupt erst ermöglicht; in einer vielzitierten Wendung:

die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze (201 VII, 465).

So verliert er die Fähigkeit, »über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (ebd.), kann Wörter wie »Geist«, »Seele«, »Körper« nicht mehr verwenden und Urteile weder über öffentliche noch über familiäre Angelegenheiten abgeben. Dieser aufs äußerste gesteigerte Nominalismus hat zur Folge, daß sich die Wirklichkeit in bedrohlicher Weise von den sie vereinfachenden Sprach- und Begriffsschablonen emanzipiert:

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen (201 VII, 466).

Das Ausmaß der Veränderungen, die diese völlig unerwartet und anlaßlos aufgetretene Krise bewirkt hat, wird erst erkennbar, wenn wir die durch sie hervorgerufene Desorientierung und Sprachkepsis mit der Sicherheit und dem Erkenntnisoptimismus konfrontieren, die Chandos' Leben und Schaffen vorher bestimmten. Dabei stoßen wir freilich auf eine höchst paradoxe Konstellation: alles, was sich Chandos *vor* der Krise erhoffte, scheint ihm *nach* der Krise in der Tat zuteil zu werden. Seine schriftstellerischen Ambitionen zielten auf nichts Geringeres als die Lösung aller Daseinsrätsel, auf die völlige Erkenntnis von Ich wie Welt, auf die Entzifferung der »Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Wahrheit« (201 VII, 463), die völlige Selbsterkenntnis menschlichen Geistes und menschlicher Möglichkeiten in der geplanten enzyklopädischen Sammlung »Nosce te ipsum«. Diesen rauschhaften Erkenntnisoptimismus begründet er folgendermaßen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur [. . .] und in aller Natur fühlte ich mich selber [. . .] überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahrt: Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte (201 VII, 463f.).

Entspricht das nicht – bis ins Detail der Formulierung – genau dem Zustand, der *nach* der Krise tatsächlich eingetreten ist?

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken (201 VII, 469).

Die Parallelen sind in der Tat verblüffend und man könnte durchaus sagen, Chandos habe damit sein Ziel erreicht. Nur: sowohl der Weg dorthin als auch das Ergebnis haben sich gegenüber seinen früheren Plänen in entscheidender Weise verändert. *Vor* der Krise ging sein Erkennen aus vom selbstverständlichen Besitz der in Denken und Geschichte des Abendlandes angesammelten geistigen Güter. Wie sehr er sich dabei die *nach* der Krise erfahrene nackte Daseinswirklichkeit vom Leibe hielt, zeigt sich nicht nur in seinen schriftstellerischen Arbeiten – den »unter dem Prunk ihrer Worte hintamelnden Schäferspielen« (201 VII, 461) –, sondern auch in dem Plan für seine große Enzyklopädie: »Apothegmata« (ebd., S. 463) wollte er sammeln, »Sentenzen und Reflexionen«, Zeugnisse für menschliche Kulturleistungen, ein Kompendium »geistiger Zierate« zusammenstellen. Freilich sollten auch »merkwürdige Verbrechen und Fälle von Raserei« darin vorkommen, doch das wohl nur als die kontrastierenden Schattenseiten, die als gesammelte Kuriosa die Lichtseiten menschlicher Kulturleistungen noch deutlicher herausgestellt hätten; in jedem Fall wären alle Ereignisse geistig und künstlerisch vermittelt gewesen. »Traumhafte überirdische Natur« und »leibliche Gewalt« (ebd., S. 464) waren in einem Weltverhalten, dem das Trinken von Kuhmilch gleich viel bedeutete wie das »Einsaugen« »süßer und schäumender Nahrung des Geistes aus einem Folianten« (ebd.) zwar schon damals vereinigt – genau wie jetzt in dem »Fluidum [...] des Traumes und Wachens«. Entscheidend ist jedoch die ganz und gar andere Gewichtung: *Vor* der Krise galt das Primat des menschlichen Geistes unangefochten, der Mensch stand im Mittelpunkt der Schöpfung, und die zu leistende Klärung aller Welträtsel, die Chandos vorschwebte, hätte zweifellos die Klarheit und Ordnung »jenes Gefüges lateinischer Perioden« gehabt, »dessen geistiger Grundriß und Aufbau« ihn so sehr »entzückte« (201 VII, 461). So gesehen hat sich dann mit der Krise doch alles drastisch verändert: Ausgangspunkt sind nun nicht mehr die geistigen Schätze des Abendlandes, sondern die banalsten Gegenstände alltäglicher Lebenspraxis: eher ein »fernes, einsames Hirtenfeuer« als der »Anblick des gestirnten Himmels« (ebd., S. 470). Erkenntnisse sind nun auch nicht mehr dauernder Besitz, sondern gebunden an glückliche Augenblicke, die durch keine Willens- oder Geistesanstrengung herbeizuzwingen sind. Die neue Erfahrung von Sinn – und daß es in der Tat darum geht, bezeugt unter anderem die religiöse Metaphorik – ist nicht mehr in die »Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe« (ebd., S. 466) zu übersetzen, da sie jenseits der Sprache liegt; an die Stelle begrifflicher Metaphysik ist

so eine Psycho-Physik ekstatischer Erkenntnisintuitionen getreten, in denen allein der jenseits menschlicher Vernunft liegende Gesamtzusammenhang des Lebens noch erfahren werden kann. [11]

Damit werden die Parallelen und Unterschiede zwischen Chandos und dem *Hausvater* deutlich: beide gehen von einer geistig geordneten Wirklichkeit aus – wenn auch die Fülle des abendländischen Geistes beim *Hausvater* schon auf die Denkschablonen instrumenteller Vernunft heruntergekommen ist –, beide sehen sich mit Wirklichkeitserfahrungen konfrontiert, die ihre bisherigen Denk- und Verhaltensweisen durch Nicht-Integrierbares und Verdrängtes in Frage stellen, beide Male taucht an zentraler Stelle die bisher tabuierte Todeserfahrung auf. Chandos tut noch einen Schritt über den *Hausvater* hinaus, indem er sich durch eine neue Weise des Erkennens für neue Erfahrungen öffnet. Letztlich verharrt jedoch auch er in einem krisenhaften Zwischenstadium, ohne eine wirkliche Veränderung leisten zu können. [12]

Von unserem Thema einer neuen Hermeneutik her ist zu konstatieren, daß Chandos in der Tat eine neue Praxis des Verstehens entwickelt, in der Subjekt und Objekt des Erkennens auf eine neue, unmittelbare Weise zueinanderfinden. Die gegenüber der starren Herrschaftssprache des *Hausvaters* erreichte Veränderung ist jedoch ein äußerst problematischer Fortschritt: Das *ich* begegnet zwar in »Liebe« dem »ganzen Dasein« (201 VII, 469) – und das heißt: allen seinen inneren Möglichkeiten, ihrer unbegrenzten Potentialität –, doch es verliert sich selbst, seine abgegrenzte bewußte Identität, ebenso wie ein von ihm unterschiedenes Gegenüber.

Daß die neuen Modi des Verstehens noch behutsamer praktiziert werden können, soll ein drittes Beispiel belegen: die Aufzeichnungen »Erlebnis 1 und 2« von Rainer Maria Rilke [13]; der erste der beiden Texte lautet:

Es mochte wenig mehr als ein Jahr her sein, als ihm im Garten des Schlosses, der sich den Hang ziemlich steil zum Meer hinunterzog, etwas Wunderliches widerfuhr. Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und abgehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich ingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinah unbewußten Anschauen verweilte. Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem niegekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen; er legte sich das ohne Mühe dahin aus, daß ein weiter nicht sichtlicher, vielleicht den Hang flach herabstreichender Wind im Holz zur Geltung kam, obwohl er zugeben mußte, daß der Stamm zu stark schien, um von einem so geringen Wehen so nachdrücklich erregt zu sein. Was ihn überaus beschäftigte, war indessen nicht diese Erwägung oder eine ähnliche dieser Art, sondern mehr und mehr war er überrascht, ja ergriffen von der Wirkung, die jenes in ihn unaufhörlich Herüberdringende in ihm hervorbrachte: er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. 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, aber so wenig durch Steigerung über bisher Erfahrenes hinaus vorstellbar, daß er bei aller Köstlichkeit nicht daran denken konnte, ihn einen Genuß zu nennen.

Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten. Wie im Traume manchmal, so machte ihm jetzt dieses Wort Freude und er hielt es für beinahe restlos zutreffend. Überall und immer gleichmäßiger erfüllt mit dem in seltsam innigen Abständen wiederkehrenden Andrang, wurde ihm sein Körper unbeschreiblich rührend und nur noch dazu brauchbar, rein und vorsichtig in ihm dazustehen, genau wie ein Revenant, der, schon anderswo wohnend, in dieses zärtlich Fortgelegte wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der einst so unentbehrlich genommenen Welt zu gehören. Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelte es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal, in abgetanen Umständen, an ihm beteiligt war. Einem Vogel schaute er nach, ein Schatten beschäftigte ihn, ja der bloße Weg, wie er da so hinging und sich verlor, erfüllte ihn mit einem nachdenklichen Einsehn, das ihm um so reiner vorkam, als er sich davon unabhängig wußte. Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu denken vermocht, aber daß er zu diesem allen hier nur *zurückkehrte*, in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend: – davon war er ein paar Sekunden lang so überzeugt, daß die plötzliche Erscheinung eines Hausgenossen ihn auf das qualvollste erschüttert hätte, während er wirklich, in seiner Natur, darauf vorbereitete war, Polyxène oder Raimondine [verstorbene Verwandte der Schlossherrin Marie Taxis] oder sonst einen Verstorbenen des Hauses aus der Wendung des Weges heraustreten zu sehn. Er begriff die stille Überzähligkeit ihrer Gestaltung, es war ihm vertraut, irdisch Gebildetes so flüchtig unbedingt verwendet zu sehn, der Zusammenhang ihrer Gebräuche verdrängte aus ihm jede andere Erziehung; er war sicher, unter sie bewegt, ihnen nicht aufzufallen. Eine Vinca, die in seiner Nähe stand, und deren blauem Blick er wohl auch sonst zuweilen begegnet war, berührte ihn jetzt aus geistigerem Abstand, aber mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei. 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. – Sich sagend von Zeit zu Zeit, daß dies nicht bleiben könne, fürchtete er gleichwohl nicht das Aufhören des außerordentlichen Zustands, als ob von ihm, ähnlich wie von Musik, nur ein unendlich gesetzmäßiger Ausgang zu erwarten sei.

Auf einmal fing seine Stellung an, ihm beschwerlich zu sein, er fühlte den Stamm, die Müdigkeit des Buches in seiner Hand, und trat heraus. Ein deutlicher Wind blätterte jetzt in dem Baum, er kam vom Meer, die Büsche den Hang herauf wühlten ineinander. (WA 11, 1036–40)

Die Ähnlichkeit mit den »freudigen und belebenden Augenblicken« des Lord Chandos scheint evident – und das gilt gleichermaßen für die in »Erlebnis 2« geschilderten früheren Begebenheiten: den Augenblick, »da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war« (WA 11, 1040), den Anblick des »gestirnten Himmels«, der »durch das milde Gezweig eines Ölbaums hindurch« betrachtet, »gesichthaft« wird, oder das leidenschaftliche Sich-Aussetzen an die Naturgewalt des Sturms. Wie beim Rattenerlebnis des Lord Chandos erfolgt auch für Rilke im Garten von Schloß Duino die völlige Veränderung seines Welterlebens plötzlich und anlaßlos, wie sie dann auch plötzlich und anlaßlos wieder endet. In beiden Fällen ist der neue, »andere« Zustand rational nicht zu erklären (»obwohl er zugeben mußte . . .«) und nicht begrifflich zu fassen, sondern allenfalls metaphorisch (»auf die andere Seite der Natur geraten«; »daß der Geschmack der Schöpfung in seinem Wesen war«) oder durch approximatives Sprechen annähernd zu umschreiben (»als ob«; »gewissermaßen«, »beinahe restlos zutreffend« u. ä.): die »Gebiete des Sagbaren« scheinen »nicht eigentlich auszureichen«, so

daß Rilke fürchtet, »im Unzulänglichen geblieben« zu sein, ja sich »am Ende [...] nicht einmal verständlich gemacht zu haben« (An Gräfin Staufenberg, 23. 1. 19; M I, 153). Für Chandos wie für Rilke ist an die Stelle des verstandesmäßigen mittelbaren Begreifens ein unmittelbares Erleben getreten, das Subjekt und Objekt, Ich und Welt in ein Verhältnis bisher nicht gekannter Nähe und Intimität bringt. In beiden Fällen geht dieses innige Verstehen von einzelnen konkreten und alltäglichen Objekten aus, weitet sich dann jedoch zu einem Gefühl kosmischen Einbezogenenseins, das – obwohl es den Bereich der Immanenz nicht verläßt – wegen seiner Totalität und Intensität nur mit den metaphysischen Sprachformeln der »unio mystica« auszudrücken ist (»daß der Geschmack der Schöpfung in seinem Wesen war« WA 11, 1041).

Voraussetzung solchen Verstehens ist auch für Rilke die radikale Veränderung des bisherigen Weltverhaltens. Thematisiert wird diese in den Metaphern der »Armut« (WA 11, 1041) und des »Revenant« – womit ein drittes Mal an zentraler Stelle die Todesthematik auftaucht, die ja auch schon in der 1. Elegie (V. 69 ff.) eine neue Form des *brauchens* jenseits der »gedeuteten Welt« konkretisieren sollte. Während der Lebende die Dinge und Menschen für »unentbehrlich« nimmt, sich an ihnen festklammert, um der Vergänglichkeit zu entgehen, alles zum Gegenstand seines »Hoffens« oder seines »Besorgtseins« (WA 11, 1041) macht und nur wahrnimmt, was ihm »Glück« (ebd.) oder Nutzen verspricht, betrachtet der aus dem Totenreich Zurückgekehrte die Dinge in interesselosem Wohlgefallen »mit entfernter Zuneigung«, läßt sie »gewähren« ohne jede Vergegenständlichung, ohne jedes Haben- oder Gebrauchenwollen; seinem »Blick«, der nicht mehr von der Angst vor Vergänglichkeit und »Abschied« getrübt ist (»nicht mehr vorwärts gerichtet«), offenbaren sich alle Geheimnisse (»als ob nun nichts mehr zu verbergen sei«), alles, was bisher »versäumt« oder »nur nebenbei in Betracht« (WA 11, 1042) genommen wurde. Wieder können wir uns zum besseren Verständnis einer philosophischen Folie bedienen: Rilkes »unbeherrschtes Schauen« (An C. Rilke, 23. 10. 07; 5, 206) ist durchaus vergleichbar mit der »reinen Kontemplation« (44 I, 239), in der nach Schopenhauer das Ich zum »bloßen klaren Spiegel« (ebd., S. 204) der Welt wird [14], sobald es sich vom »Willen« befreit hat, der sonst sein Erkennen bestimmt und zum bloßen Mittel seines grenzenlosen »Egoismus« (443 II, 415) degradiert:

[Jeder will] Alles für sich, will Alles besitzen, wenigstens beherrschen, und was sich ihm widersetzt, möchte er vernichten. Hiezu kommt, bei den erkennenden Wesen, daß das Individuum Träger des erkennenden Subjekts und dieses Träger der Welt ist; d. h. daß die ganze Natur außer ihm, also auch alle übrigen Individuen, nur in seiner Vorstellung existieren, er sich ihrer stets nur als seiner Vorstellung, also bloß mittelbar und als eines von seinem eigenen Wesen und Daseyn Abhängigen bewußt ist; da mit seinem Bewußtseyn ihm notwendig auch die Welt untergeht, d. h. ihr Seyn und Nichtseyn gleichbedeutend und ununterscheidbar wird. [...] Aus den angegebenen beiden notwendigen Bestimmungen nun erklärt es sich, daß jedes in der gränzenlosen Welt gänzlich verschwindende und zu Nichts verkleinerte Individuum dennoch sich zum Mittelpunkt der Welt macht, seine eigene Existenz und Wohlseyn vor allem Anderen berücksichtigt, ja, auf dem natürlichen Standpunkte, alles Andere dieser aufzuopfern bereit ist, bereit ist die Welt zu vernichten, um nur sein eigenes Selbst, diesen Tropfen im Meer, etwas länger zu erhalten (443 II, 414 f.).

Nietzsches »dionysischer Pessimismus« gegen Schopenhauers vom »Willen« befreite »reine Kontemplation« – das dürfte auch eine gute Kurzformel für die erheblichen

Nuancierungen abgeben, die die prinzipiell gleiche Verstehensstruktur bei Hofmannsthal und Rilke aufweist. Die ekstatische Physisierung des Erkennens, die wir bei Lord Chandos nachweisen konnten, fehlt bei Rilke völlig; alles Körperliche und Sinnliche scheint eher psychisiert zu sein: der »Körper« wird »gewissermaßen wie eine Seele behandelt« und kann erst so »einen Grad von Einfluß« wahrnehmen, der der viel größeren sinnlichen Wahrnehmung entgangen wäre (»bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse«); die »Grenze des Körpers«, sein »beirrender« »Kontur« (WA 11, 1040) ist aufgehoben, alles Außen wird mit der Nuanciertheit erlebt, die sonst nur der Erfahrung der eigenen Psyche vorbehalten bleibt. Darin drücken sich nicht nur unterschiedliche seelische Dispositionen der beiden Verfasser aus, sondern auch deutliche Nuancierungen in der jeweils implizierten Anthropologie und Utopie. Dem Panpsychismus, der bei Hofmannsthal die einfühlende Identifikation möglich macht, sind bei Rilke noch am ehesten die Erlebnisse von Vogelruf und Sturm vergleichbar: beide Male kommt es durch die Gleichgestimmtheit von Innen und Außen zu einer relativ unmittelbaren Beziehung. In den übrigen Fällen bleibt ein Rest von – »geistigerem« – Abstand: »er konnte merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben«. Das Einverständnis von Ich und Welt basiert nicht einfach auf Identifikation, sondern auf einem Verhältnis mittelbarer Unmittelbarkeit, für das Rilke bekanntlich den Terminus »Bezug« verwendet (vgl. An I. Jahr, 22. 2. 23; M I, 289). Auch für Rilke steht die Wirklichkeit dem Menschen fremd und unbegreifbar gegenüber; die Fremdheit wird jedoch nicht dadurch überwunden, daß das Ich sich ihr ausliefert, sondern indem das Fremde und Unfaßbare – etwa der »Weltraum« (WA 11, 1040) – für einen Moment menschliche Gestalt annimmt, »gesichthaft« (ebd.) wird. Daß sich dies von selbst vollzieht, ist freilich die seltene Ausnahme; normalerweise wäre die Beziehung erst durch Aktivität des Ich herzustellen[15], was noch schwieriger wird, wenn diese Leistung innerhalb des menschlichen Lebensbereiches mit all seinen »Bindungen« (WA 11, 1042) und Verpflichtungen zu vollziehen ist. Darin liegt jedoch das eigentliche utopische Telos des Textes: die beschriebenen »Erlebnisse« sollen als Vorbilder und »Anlässe zur Veränderung« (An T. v. Münchhausen, 28. 6. 15; M I, 126) menschliche Praxis beeinflussen. Knapp gefaßt: Während von Chandos rückhaltlose Mimesis ans Fremde gefordert ist, in der das Ich zugleich zum All und zum Nichts wird, soll das Fremde bei Rilke behutsam humanisiert werden.

Auf durchaus verschiedene Weise also gelingt Chandos wie Rilke ein plötzlicher Umschlag von Fremdheit in Vertrautheit, von Ferne in Nähe. Im Gegensatz zum *Hausvater* überwinden sie mindestens momentan ihre bisherige beschränkte, auf vorgeprägten geistigen Kategorien, gewohnheitsmäßigen Vereinfachungen und Schablonierungen basierende Weltsicht und gelangen zu einem neuen, unmittelbaren und umfassenden Verstehen jenseits von Herrschaft und Besitz. In der Forschung hat sich für diese glücklichen Momente plötzlicher Selbstoffenbarung der Wirklichkeit der Terminus »Epiphanie« eingebürgert. Epiphanien als Praxis einer neuen Hermeneutik, als Konsequenz einer neuen Wirklichkeitssicht finden sich bei zahlreichen Autoren der Moderne; genannt seien nur Marcel Proust, Gerald Manley Hopkins (»inscape«), James Joyce – von dem der Terminus stammt –, die englischen Imagisten, Sartre in »La Nausée«, sowie Robert Musil (»anderer Zustand«).[16] Bewußtseinsgeschichtlich und von der Ge-

schichte der Poetik her gesehen, nimmt in der Moderne die Epiphanie ziemlich genau den Platz ein, der in goethezeitlicher und romantischer Ästhetik dem Symbol vorbehalten war. Dabei sind die Unterschiede nicht zu übersehen: Im Gegensatz zum Symbol ist die Epiphanie gebunden an Zufall und triviale Alltagsgegenstände und -anlässe; sie bleibt streng auf die Immanenz beschränkt und beweist weniger die Sinnerfülltheit und Geistnähe der Schöpfung als vielmehr das Einbezogensein auch des Menschen in eine Wirklichkeit, die sich der Erfassung durch den Geist und durch Begriffe entzieht – und das nicht, weil sie eine höhere Form von Geist wäre, sondern weil sie diesem fremd und unzugänglich bleibt. Dennoch beinhaltet auch die Epiphanie im intuitiven Verstehen und im plötzlichen Umschlag von Fremdheit in Nähe noch ein utopisches Glücksversprechen: als unsicherer Wechsel auf eine versöhnte Form menschlicher Praxis und als höchst flüchtiger Beweis für eine verborgene Harmonie zwischen Ich und Welt oder doch mindestens für die Möglichkeit einer Harmonisierung.

Die in diesem Abschnitt untersuchten drei kurzen Texte belegen zugleich Krisenerfahrung wie versuchten Neuanfang; darin sind sie Symptom eines umfassenden Prozesses, dessen geistige, geschichtliche und soziale Umwälzungen mit der modernen industriellen Massengesellschaft beginnen, in der wir heute leben. Ein Blick auf philosophische Strömungen der Jahrhundertwende soll dazu verhelfen, das unseren drei Fallstudien zugrundeliegende Zeitsyndrom genauer zu bestimmen.

### 3.2. Fragmentarische Rekonstruktion einer Krise

Heimgekehrt von Reisen ins Metaphysische.  
Ernst Stadler, »Ende«

Das gräßliche des Ideen-losen – alles lebt dahin, paart sich, frißt, brüllt, stinkt, übervorteilt, unterdrückt, höhnt, belauert, beargwöhnt einander.

Hugo von Hofmannsthal, Zu »Dämmerung und Nächtliches Gewitter«

In einem Brief Georg Büchners an seine Braut vom März 1834 findet sich die folgende Passage:

Ich studirte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Aergerniß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt – ist schauerhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen (Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar. Hg. von Werner R. Lehmann. Bd. II. München 1972, S. 425f.).

Um zu begreifen, was es heißt, wenn hier zugleich der Glaube an einen vernünftigen sinnvoll-teleologischen Ablauf der Geschichte und an die vernunftbestimmte autonome Natur des Menschen aufgekündigt werden, muß man den Text vor seine eigentliche Folie halten, den berühmten Satz Hegels: »Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig« (Vorrede zur »Rechtsphilosophie«). Vor diesem Hintergrund wird Büchners Verzweigungsausbruch zur Liquidation der gesamten abendländischen Metaphysik – und das in dem Moment, als diese gerade im Werk Hegels ihren triumphalen Höhepunkt erreicht hatte: war es ihr doch gelungen, auch die Geschichte, die einer langen philosophischen Tradition als das Zufällige schlechthin galt, zu einer Provinz im Reich des Geistes zu machen. Die Krise des deutschen Idealismus, in dem nicht nur Schiller und Schlegel ein Parallellphänomen zur Französischen Revolution, zur Umsetzung der Aufklärung in gesellschaftliche Praxis gesehen hatten [17], hat da freilich schon längst ihre eigene Tradition, deren Spuren sich etwa finden lassen in Kleists berühmter »Kant-Krise« von 1801, den »Nachtwachen« des Bonaventura (vermutlich: August Klingemann) von 1804 oder Schopenhauers philosophischem Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung« (Teil I: 1819), um höchst willkürlich nur drei bekannte Beispiele zu nennen. Philosophiegeschichtlich könnte das Datum des Büchnerschen Briefes in etwa durchaus den Umschlagpunkt markieren, an dem historische, gesellschaftliche und existenzielle Erfahrungen das Weltbild des Idealismus unrettbar demontiert hatten. Tatsächlich ließe sich Büchners Werk als genaues Protokoll dieses geistigen Prozesses und seiner realen Ursachen lesen: das Scheitern der Revolution nicht nur an äußeren Schwierigkeiten, sondern an der ihr innewohnenden Dialektik als Dialektik der Aufklärung in »Dantons Tod«; die Erfahrung der unidealen »Nachtseiten« menschlicher Natur im »Lenz« und der zur reinen Kreatürlichkeit reduzierten nackten Existenz im »Woyzeck«; dort auch die Korrumpierung des Idealismus zur bürgerlichen Ideologie in der Figur des Hauptmanns und zugleich die Entlarvung der Inhumanität der das Erbe des Idealismus antretenden Wissenschaft an der Gestalt des Doktors.

Hatten die Erfahrung und die sich auf sie berufende Wissenschaft den Idealismus widerlegt, so sollte nun auch die Erfahrung zur neuen und sicheren Basis des Denkens werden: das ist die vereinfachte Grundformel für den philosophischen Prozeß, der die meist vergeblichen politischen Revolutionsversuche und die höchst erfolgreichen und folgenreichen industriellen Revolutionen des 19. Jahrhunderts zustimmend oder kritisch begleitet; die neue Wendung zum Positiven bestimmt dabei gleichermaßen den Positivismus wie seine philosophischen Gegenströmungen:

Die These, daß das Wirkliche individuell und in seiner Individualität nicht vernünftig ableitbar oder »begründet« sei, vereint so heterogene Denker wie Schopenhauer und den späten Schelling, Feuerbach, Marx und Kierkegaard, ja später selbst noch Dilthey und Nietzsche. Obwohl sie alle das idealistische Minimalvokabular weitersprechen, ist die sprachliche Fassung der These [...] im einzelnen sehr unterschiedlich. Bei Schelling und Schopenhauer heißt die Wirklichkeit des Wirklichen der *Wille*, bei Feuerbach die *Sinnlichkeit*, bei Marx die *Arbeit* und bei Kierkegaard schlicht *Existenz* [...]. Es ist der durchaus paradoxe Allgemeinbegriff eines Denkens, der den metaphysisch fundierten Gegensatz von *Daß-Sein* und *Was-Sein*, *existentia* und *essentia* aufbrechen und das unwordenkliche »Daß« als *factum brutum* der Wirklichkeit verstehbar und verständlich machen soll (Riedel; 442, 17).

Diese wenigen Andeutungen müssen hier genügen, um die Vorgeschichte für die geistige Situation der Jahrhundertwende zu skizzieren, in der die Krise der bisherigen Metaphysik und die Bemühung um einen völligen Neuanfang mindestens für alle Intellektuellen zur prägenden Grunderfahrung geworden war. Bekanntlich ist Friedrich Nietzsche zugleich wichtigster Exponent wie auch einflußreichster Propagator dieser Krise aller traditionellen Werte und dieser Suche nach neuen Wertsetzungen. Seine radikale Erkenntniskepsis markiert den Beginn genuin moderner Weltansicht und genuin modernen Wirklichkeitsverhaltens.

Alle menschlichen Erkenntnisanstrebungen sind für Nietzsche nichts anderes als Anthropomorphisierungen, Versuche, eine inhumane, sinn- und geistlose Welt so umzuformen, daß sie den psychischen Grundbedürfnissen des Menschen entspricht:

Wir haben uns eine Welt zurechtgemacht, in der wir leben können – mit der Annahme von Körpern, Linien, Flächen, Ursachen und Wirkungen, Bewegung und Ruhe, Gestalt und Inhalt: ohne diese Glaubensartikel hielte es jetzt keiner aus zu leben (438 II, 124). [18]

Jenseits dieser »fingierten Welt von Subjekt, Substanz, »Vernunft« usw.« (III, 543) liegt in völliger Fremdheit die »wahre« Wirklichkeit als genaues Gegenteil der »wahren« Welt klassischer Metaphysik:

Der Gesamtcharakter der Welt ist [...] in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Notwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heißen (II, 115).

Diese Welt: ein Ungeheuer von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, eiserne Größe von Kraft, welche nicht größer, nicht kleiner wird, die sich nicht verbraucht, sondern nur verwandelt [...], als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich Eins und Vieles, hier sich häufend und zugleich dort sich mindernd, ein Meer in sich selber stürmender und flutender Kräfte, ewig sich wandelnd [...], mit einer Ebbe und Flut seiner Gestaltungen, aus den einfachsten in die vielfältigsten hinaustreibend, aus dem Stillsten, Starrsten, Kältesten hinaus in das Glühendste, Wildeste, Sichselber-Widersprechendste, [...]: diese meine *dionysische* Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimnis-Welt der doppelten Wollüste ... (III, 916f.).

die formlos-unformulierbare Welt des Sensationen-Chaos – also *eine andere Art* Phänomenal-Welt, eine für uns »unerkennbare« (III, 534).

Eine solche Wirklichkeit als unendlich-widersprüchliche Vielfalt, als permanente Veränderung entzieht sich menschlichem Denken und menschlicher »Sinnen-Aktivität«, die durch »Vereinfachen, Vergrößern, Unterstreichen und Ausdichten« (III, 526) überhaupt erst »eine Welt schaffen, die berechenbar, vereinfacht, verständlich usw. für uns ist« (ebd.). Die Kategorien der traditionellen Logik – wie etwa »Zweck und Mittel«, »Ursache und Wirkung«, »Subjekt und Objekt«, »Ding an sich und Erscheinung« (III, 489), der »Satz von der Identität« (III, 457), der »Satz vom Widerspruch« (III, 537ff.) – sind ebenso wie alle moralischen Normen und Werte bloße menschliche Setzungen, »Ausdeutungen« (III, 489ff.), ohne ontologische Basis, gültig nur in bezug auf »fingierte Wesenheiten, die wir geschaffen haben« (III, 538f.). Da wir »kein Faktum »an sich« feststellen können«, gibt es für uns auch keine »Tatsachen« mehr, sondern »nur Interpretationen« (III, 903):

Soweit überhaupt das Wort »Erkenntnis« Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders *deutbar*, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne. – »Perspektivismus« (III, 903).



Die entscheidende Wende, die Nietzsche dieser Einsicht in die notwendige Perspektivik alles Erkennens und Wertens gibt, liegt jedoch in der positiven Beurteilung dieses Befundes:

nicht mehr die demütige Wendung »es ist alles *nur* subjektiv«, sondern »es ist auch *unser* Werk! – Seien wir stolz darauf!« (III, 438).

Nietzsches Kritik an den Kategorien der Logik als »unsinniger Überschätzung des Bewußtseins« (III, 733) und an den Kategorien christlicher und idealistischer Ethik impliziert somit keineswegs eine Kritik an menschlicher Wert- und Sinnsetzung schlechthin. Im Gegenteil: Nachhaltiger noch als bei Schopenhauer wird der Geist nicht mehr zum Widersacher des Lebens, sondern zu dessen Organ; aller Wirklichkeit wie allem menschlichen Tun liegt gleichermaßen der »Wille zur Macht« zugrunde[19], auch der Geist ist so »Mittel und Werkzeug im Dienst des höheren Lebens, der Erhöhung des Lebens« (III, 895). Das Ende metaphysischer Gewißheiten, der »Hinfall der kosmologischen Werte« (III, 676), bedeuten also keinen Verlust, sondern einen Akt der Befreiung:

wir Philosophen und »freien Geister« fühlen uns bei der Nachricht, daß der »alte Gott tot« ist, wie von einer neuen Morgenröte angestrahlt; unser Herz strömt dabei über von Dankbarkeit, Erstaunen, Ahnung, Erwartung – endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, gesetzt selbst, daß er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, [...] jedes Wagnis des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, *unser* Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so »offnes Meer« (II, 206).

Nicht um eine grundsätzliche Ablehnung der notwendig perspektivischen Deutungen geht es Nietzsche, sondern um die Kritik eines falschen Bewußtseins und einer falschen Praxis. Zwar will er in der Tat zunächst einmal die Kategorien des Erkennens als »nützliche Fälschungen« (III, 726) entlarven, die Normen christlicher Moral und idealistischer Ethik als heuchlerische Verkleidungen von Schwäche und verstecktem Machtwillen dekonstruieren.[20] Im Zentrum seiner Kritik stehen jedoch die durch idealistische wie christliche Metaphysik wie auch durch den quantifizierenden und mechanischen Positivismus bewirkten Beschädigungen menschlicher Existenz. Eigentliches Movens der Erkenntnis- wie Moralkritik ist für Nietzsche die Kritik seiner Zeit, die er der Unterdrückung des Individuums und seiner unmittelbaren vitalen Bedürfnisse durch eine umfassende »Verleumdung« des Lebens anklagt. In seiner Polemik verschränken sich so auf komplexe Weise zwei Aspekte, die zum besseren Verständnis begrifflich zu trennen wären.

Die sozialgeschichtliche Situation des zweiten deutschen Kaiserreiches[21] ist bekanntlich dadurch gekennzeichnet, daß zum einen die Entwicklung zur industriellen Massengesellschaft sehr viel später einsetzte als im übrigen Europa, dann aber sehr viel schneller und stürmischer verlief. Zum anderen – ebenfalls ein gradueller Unterschied zum übrigen Europa – blieben die alten gesellschaftlichen Strukturen von all diesen Veränderungen in ungewöhnlich hohem Maße unberührt. Das gibt den – im wesentlichen bis mindestens 1914 unveränderten – Topoi der Zeitkritik ihre eigentümliche Dialektik: einerseits fordert man eine Veränderung der alten Strukturen als für die Gegenwart nicht mehr angemessen. Zum anderen mischt sich in dieses Aufbruchs- und

Veränderungspathos allmählich auch eine immer nachhaltigere Skepsis gegenüber den durch die ständigen Fortschritte von Technik und Wissenschaft vorangetriebenen gesellschaftlichen Umgestaltungsprozeß, die etwa den frühen Naturalisten noch völlig fremd war.

Nietzsches Kritik an Denkweise und Moraleboten der alten Metaphysik ist in vielen Punkten identisch mit der Metaphysik-Kritik des zeitgenössischen Positivismus und mit der durchaus fortschritts- und wissenschaftsgläubigen Kritik der jungen Naturalisten an strukturellen und institutionellen Verkrustungen des Kaiserreichs wie an den hohlen Platitüden bürgerlicher Moral. Die von der Erfahrung als illusorisch erwiesene Welt der Metaphysik setzte sich nach ihrer wie Nietzsches Analyse als die eigentliche, die wahre Wirklichkeit – als erfahrungsunabhängiges Reich der Ideen oder christliches Jenseits; damit aber führte sie zur Abwertung der tatsächlichen Lebenswelt und zur Schwächung der Lebensenergie, zu »Nihilismus« (vgl. bes. III, 881 f.) und »décadence«. Dadurch fügt sich die Metaphysik ein in die Fülle äußerer Konventionen und Zwänge, die »dem einzelnen [...] als scheinbar unbezwingliche Notwendigkeit entgegentritt«: »Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganze Ordnungen der Dinge« (I, 384). Die Erkenntnis, »daß dem Leben [...] die Formen, die es sich zu Wohnstätten gebaut hatte, zum Gefängnis geworden sind« (Georg Simmel[22]), bestimmt besonders nachhaltig die Kulturkritik des frühen Nietzsche, etwa seine Polemik gegen die drückende Last der Geschichte und den »Bildungsphilister«[23] in den »Unzeitgemäßen Betrachtungen«: Die Gestaltung der gesellschaftlichen Realität, ihre veralteten Normen und Institutionen, ihre Kultur entsprechen nicht mehr den Bedürfnissen der Individuen, die in ihnen leben müssen; aus dieser Diskrepanz ergibt sich für Nietzsche

die eigenste Eigenschaft [des] modernen Menschen: der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im Übermaße ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jener moderne Mensch mit seltsamem Stolz als die ihm eigentümliche »Innerlichkeit« bezeichnet (I, 232).

Die Denunziation der Zeit als »Zivilisation« – im Gegensatz zu einer »Kultur«, die durch eine »Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen« (I, 285) gekennzeichnet wäre – bleibt im ganzen Zweiten Kaiserreich und weit darüber hinaus einer der wichtigsten Topoi der Zeitkritik. So findet sich etwa in Hofmannsthal's Aufsatz »Der Dichter und diese Zeit« die folgende Passage:

Diese Zeit ist bis zur Krankheit voll unrealisierter Möglichkeiten und zugleich ist sie starrend voll von Dingen, die nur um ihres Lebensgehaltes willen zu bestehen scheinen und die doch nicht Leben in sich tragen. Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie emportrieb (201 VIII, 57).[24]

Nicht nur das verselbständigte Überdauern alter, überholter Strukturen – anschaulich geworden in der historistischen Architektur – verhindert die aktive Selbstverwirklichung des Individuums, sondern ebenso auch die neuen Strukturen der industriellen Massege-

sellschaft mit ihrer universellen Rationalisierung, Verdinglichung, Bürokratisierung, ihrem mechanischen, quantifizierenden Denken. Nietzsches Verhältnis zu Positivismus und moderner Naturwissenschaft ist nicht einheitlich negativ, am wenigsten in der Entlarvungspsychologie und Metaphysikkritik zwischen 1878 (»Menschliches, Allzumenschliches«) und 1882 (»Die fröhliche Wissenschaft«). In den frühen und späten Schriften [25] überwiegen jedoch eindeutig die kritischen Äußerungen. Nietzsches »Übermensch« läßt sich so am ehesten als Gegenentwurf zum Bild eines letztlich passiven und völlig determinierten Menschen begreifen, das der Positivismus entworfen hatte und das die auf ihm aufbauende Industriegesellschaft sich zu verwirklichen anschickte:

Auf jenem [...] Wege, der vollkommen jetzt überschaubar ist, entsteht die Anpassung, die Abflachung, das höhere Chinesentum, die Instinkt-Bescheidenheit, die Zufriedenheit in der Verkleinerung des Menschen [...]. Haben wir erst jene unvermeidlich bevorstehende Wirtschafts-Gesamtverwaltung der Erde, dann kann die Menschheit als Maschinerie in deren Diensten ihren besten Sinn finden: – als ein ungeheures Räderwerk von immer kleineren, immer feiner »anzupassenden« Rädern; als ein immer wachsendes Überflüssig-werden aller dominierenden und kommandierenden Elemente [...].

Im Gegensatz zu dieser Verkleinerung und Anpassung der Menschen an eine spezialisierte Nützlichkeit bedarf es der umgekehrten Bewegung – der Erzeugung des *synthetischen*, des *summierenden*, des *rechtfertigenden* Menschen, für den jene Machinalisierung der Menschheit eine Daseins-Vorausbedingung ist [...].

Man sieht, was ich bekämpfe, ist der *ökonomische* Optimismus; wie als ob mit den wachsenden Unkosten aller auch der Nutzen aller notwendig wachsen müßte. Das Gegenteil scheint mir der Fall: *die Unkosten aller summieren sich zu einem Gesamt-Verlust*: der Mensch wird *geringer* – so daß man nicht mehr weiß, *wozu* überhaupt dieser ungeheure Prozeß gedient hat (III, 628 f.).

Der hier beschworenen ökonomischen Realität des »geringer« gewordenen Maschinenmenschen entsprechen in genauer Homologie auf der erkenntnistheoretischen Ebene die Aufhebung des autonomen und aktiven Ich in Machs Empiriokritizismus bzw. in der Psychoanalyse die Freudsche Erkenntnis, daß das Ich nicht mehr »Herr in seinem eigenen Haus« sei. Beides ist die logische Folgerung aus dem dargestellten neuen Wirklichkeitsbegriff, den konsequenter Positivismus und Lebensphilosophie gemeinsam haben: wenn die Wirklichkeit nicht mehr als Substanz begriffen werden darf, sich in ständiger Veränderung befindet und vom Denken nicht erfaßt werden kann, so muß auch das Ich als sich ständig verändernd die festen Konturen einer garantierten Identität verlieren und sich selbst zum verstandesmäßig nicht mehr auflösbaren Rätsel werden.

Die Auswirkungen der psychoanalytischen Entdeckung des Unbewußten und seiner Macht sind zu bekannt, als daß sie hier ausführlich dargestellt werden müßten. Daß aber auch eine scheinbar so rein philosophische Schrift wie Ernst Machs »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« von 1886 speziell in Wien unmittelbar auf die eigene krisenhafte Erfahrung eines Identitätsverlustes bezogen werden konnte, bedarf einer näheren Erläuterung. Dazu soll uns ein vielgelesener Essay Hermann Bahrs dienen, durch dessen Titel – »Das unrettbare Ich« – eine Machsche Formulierung zum gängigen Schlagwort wurde (vgl. auch Diersch; 160).

Hermann Bahr, wie immer für Strömungen des Zeitgeistes äußerst sensibel, beschreibt darin an ganz konkreten autobiographischen Erlebnissen einen krisenhaften Verunsicherungsprozeß: zunächst erfährt er schon als Kind am Beispiel der ja nur scheinbar auf- und

untergehenden Sonne die Unzuverlässigkeit der sinnlichen Erfahrung, dann durch Beschäftigung mit Kant den Perspektivismus menschlichen Erkennens und schließlich die Veränderlichkeit menschlicher Identität durch die Lektüre eines Buches mit Fallstudien zur Persönlichkeitsspaltung und durch die am Beispiel Goethe gewonnene Einsicht in die grundlegenden Persönlichkeitsveränderungen, die sich während des Lebens in einem Menschen vollziehen. Diese krisenhafte Auflösung aller bisherigen Gewißheiten findet er in Machs »Analyse der Empfindungen« wieder, deren Hauptgedanken er so zusammenfaßt:

Hier habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: »Das Ich ist unrettbar.« Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist nur ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung (163, 97). [26]

In dieser neuen Wirklichkeitserfahrung erkennt Bahr in einem anderen Aufsatz »die Philosophie des Impressionismus« (163, 114), der »unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation« bestimmt:

Alle Trennungen sind [...] aufgehoben, das Physikalische und das Psychologische rinnt zusammen, Element und Empfindung sind eins, das Ich löst sich auf und alles ist nur eine ewige Flut, die hier zu stocken scheint, dort eiliger fließt, alles ist nur Bewegung von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen und Zeiten, die auf der anderen Seite, bei uns herüber, als Stimmungen, Gefühle und Willen erscheinen (163, 113).

Die letzte Zusammenfassung Bahrs klingt fast wie die enthusiastische Feier solch monistischer Einheit von Ich und Welt, doch ein Blick auf die Werke Hofmannsthals und Schnitzlers – etwa das Drama »Gestern« oder die Erzählung »Leutnant Gustl« zeigt schnell die erschreckenden Folgen einer solchen Auflösung des Ich in der passiven Abfolge eines ständig wechselnden Empfindungsstromes – Weininger hat es in bitterer Polemik einmal einen »Wartesaal für Empfindungen« genannt (173, 146).

Mit der so verstandenen Machschen Philosophie vollendet sich die Entmündigung des autonomen Ich, auf das sich die idealistische Philosophie gegründet hatte: das Subjekt ist nicht nur nicht mehr Herr seines »Willens« (bzw. seines Unbewußten), nicht nur nicht mehr Herr seiner geistigen Hervorbringungen, die sich zu einer »zweiten Natur« selbstständig haben – es hat überhaupt aufgehört zu sein.

Der kurze Exkurs zu Mach sollte noch einmal verdeutlichen, auf welche Zeiterfahrungen Nietzsche reagiert, wenn er den »Übermensch« postuliert, und damit den akzeptablen Sinn dieser schon bei Nietzsche bedenklichen, in der trivialisierenden Nietzsche-Rezeption dann vollends zur »blonden Bestie« degenerierten philosophischen Konstruktion verstehen helfen: Der »Übermensch« sammelt sich gewissermaßen wieder zu einer Einheit und bekommt sich wieder in seine Gewalt – er gibt sich Identität und macht sich zum Herrn seines Lebens. Dieses nicht mehr nur auf Ratio und Bewußtsein, sondern auf dem ganzheitlich Geist, Psyche und Physis umgreifenden »Leib« neu begründete Subjekt nennt Nietzsche das »Selbst«; in den Worten Zarathustras:

Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.

Der Leib ist eine große Vernunft, eine Vielheit mit *einem* Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Herde und ein Hirt.

Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du »Geist« nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner großen Vernunft.

»Ich« sagst du und bist stolz auf dies Wort. Aber das Größere ist, woran du nicht glauben willst – dein Leib und seine große Vernunft: die sagt nicht Ich, aber tut Ich.

[...]

Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.

Immer horcht das Selbst und sucht: es vergleicht, bezwingt, erobert, zerstört. Es herrscht und ist auch des Ichs Beherrscher (II, 300).

Bei Nietzsche ist das Verhältnis der ganzheitlich neubegründeten Subjektivität zu Innen wie Außen weiter von Herrschaft bestimmt (vgl. etwa: III, 475). Demgegenüber entwickelt die Lebensphilosophie[27] Henri Bergsons und vor allem die Wilhelm Diltheys und Georg Simmels aus einer vergleichbaren Kritik an traditioneller Metaphysik wie an dem an deren Stelle getretenen positivistischen Verstandesdenken ein wesentlich gewaltfreieres, auf harmonischem Ausgleich und Wechselwirkung basierendes Modell für ein neues Verhältnis von Ich und Welt, das den im vorausgehenden Kapitel analysierten Epiphaneerlebnissen verwandt zu sein scheint. Diese lebensphilosophische Alternative zu Nietzsches »Willen zur Macht« soll im folgenden an zwei kurzen Texten von Dilthey und Bergson erläutert werden.

Das Schlußkapitel von Wilhelm Diltheys 1883 erschienener »Einleitung in die Geisteswissenschaften« (430 I) trägt den bezeichnenden Titel »Schlußbetrachtung über die Unmöglichkeit der metaphysischen Stellung des Erkennens«. Schon die Abfolge der Untertitel genügt, um die Hauptpunkte von Diltheys Metaphysik-Kritik zu erkennen:

Der logische Weltzusammenhang als Ideal der Metaphysik – Der Widerspruch der Wirklichkeit gegen dies Ideal und die Unhaltbarkeit der Metaphysik – Die Bänder des metaphysischen Weltzusammenhangs [Ding/Substanz und Ursache/Kausalität] können von dem Verstande nicht eindeutig bestimmt werden – Eine inhaltliche Vorstellung des Weltzusammenhangs kann nicht erwiesen werden.

Als Ergebnis einer umfassenden Analyse ihrer Geschichte sieht Dilthey den Ursprung der Metaphysik im menschlichen Bedürfnis, den in ständiger Veränderung begriffenen und immer relativen Einzelerfahrungen einen »Zusammenhang« zu unterscheiden, »der in sich gegründet und fest ist« (S. 386). Dies geschieht hauptsächlich über die Kategorien der zeitenthobenen und nicht mehr relativen »Substanz« und der Zusammenhang und Sinn stiftenden »Kausalität«, die bis hin zur ersten Ursache aller Wirklichkeit reicht – in der christlichen Metaphysik also bis zu Gott. Jede philosophische Metaphysik basiert demnach auf dem »Theorem von dem logischen Zusammenhang in der Natur« und damit auf der Annahme einer »Beziehung zwischen der Form des logischen Denkens und der des Naturzusammenhangs« (S. 387).

Genau dieser »Logismus« aber ist von Wissenschaft und Erkenntnistheorie widerlegt worden:

[Als »eigentümliche Erzeugnisse der modernen Wissenschaft« entstanden] Erforschung der Kausalgesetze der Wirklichkeit auf dem Gebiete der Natur wie der gesellschaftlich-geschichtlichen Welt und Theorie der Erkenntnis. Diese beiden führen seitdem den Vernichtungskrieg gegen die Metaphysik (S. 357).

In diesem »Vernichtungskrieg« verlieren Substanz und Kausalität den Status metaphysischer Begriffe und werden erkannt als »bloße Hilfsmittel für die Beherrschung der äußeren Erfahrungen« (S. 399 f.). Dies entspricht durchaus sowohl dem Argumentationsgang des Kantschen Kritizismus wie dem des Positivismus; die moderne Naturwissenschaft zieht daraus die Konsequenzen, indem sie den Anspruch auf metaphysische Erkenntnis aufgibt.[28]

Dilthey erhebt jedoch noch einen zweiten Einwand gegen die Metaphysik, der das eigentliche Spezifikum seines lebensphilosophischen Ansatzes ausmacht: Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften verfügen die Geisteswissenschaften nämlich über eine besondere, nicht-relative Art der Erfahrung:

Das, dessen ich innewerde, ist als Zustand meiner selbst nicht relativ, wie ein äußerer Gegenstand. Eine Wahrheit des äußeren Gegenstandes als Übereinstimmung des Bildes mit einer Realität besteht nicht, denn diese Realität ist in keinem Bewußtsein gegeben und entzieht sich also der Vergleichung. Wie das Objekt aussieht, wenn niemand es in sein Bewußtsein aufnimmt, kann man nicht wissen wollen. Dagegen ist das, was ich in mir erlebe, als Tatsache des Bewußtseins darum für mich da, weil ich desselben innewerde [...]. Unser Hoffen und Trachten, unser Wünschen und Wollen, diese innere Welt ist als solche die Sache selber. [...] Daher ist uns das, dessen wir innewerden, als Zustand unserer selbst nicht relativ gegeben, wie der äußere Gegenstand. Erst wenn wir dies unmittelbare Wissen uns zu deutlicher Erkenntnis bringen oder anderen mitteilen wollen, entsteht die Frage, wiefern wir hierdurch über das in der inneren Wahrnehmung Enthaltene hinausgehen (S. 394).

Ähnlich hatte schon Schopenhauer argumentiert – wobei wir einmal davon absehen wollen, daß Schopenhauers »Willen« nicht einfach identisch ist mit der »inneren Welt«, die Dilthey »Leben« nennt. Unmittelbar und unverstellt durch die Kategorien des Erkennens erfahren wir allein unser Inneres; unser »Leib« ist uns so »auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben«:

ein Mal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise, nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort *Wille* bezeichnet. Jeder wahre Akt seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes; er kann den Akt nicht wirklich wollen, ohne zugleich wahrzunehmen, daß er als Bewegung des Leibes erscheint (443 I, 143).

Für Dilthey wie für Schopenhauer liegt also in der »inneren Wahrnehmung« die gleiche unmittelbare Gewißheit des Erkennens.[29] Der entscheidende Unterschied besteht darin, daß Schopenhauer im Willen das »Ding an sich« sieht und damit auch das metaphysische Grundprinzip aller Wirklichkeit gefunden zu haben glaubt, während für Dilthey das unmittelbar erfahrene »Leben« auf den menschlichen (Innen-)Bereich beschränkt bleibt und daher weder zu metaphysischen Aussagen noch zu naturwissenschaftlichen, sondern allein zu geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen berechtigt, da diese sich entweder direkt mit dem Menschen – etwa in der Psychologie – oder, mittelbar, mit von Menschen Hervorgebrachtem – etwa Geschichte oder Literatur – beschäftigen.

Entscheidend für unseren Argumentationsgang ist aber, daß für Dilthey mit dem

»Innewerden« ein Bereich unmittelbarer Erfahrung eröffnet wird, dessen bloße Existenz den metaphysischen »Logismus« widerlegt, da er durch Denkkategorien nie völlig erfaßt werden kann:

das Gefühl des Lebens in dem wahrhaftigen, natürlich starken Menschen und der ihm gegebene Gehalt der Welt [lassen] sich nicht in dem logischen Zusammenhang einer allgemeingültigen Wissenschaft erschöpfen [...] was in der Totalität unseres Wesens gegeben ist, kann nie ganz in Gedanken aufgelöst werden (430 I, 395f.).

[Das] Seelenleben ist [...] in beständiger Entwicklung, unberechenbar in seinen weiteren Entfaltungen, an jedem Punkt geschichtlich relativ und eingeschränkt und daher unfähig, die letzten Begriffe der Einzelwissenschaften in einer objektiven und endgültigen Weise zu verknüpfen (430 I, 404).

Noch deutlicher als bei Nietzsche[30] zeigt sich so auch in Diltheys Philosophie – bei allen unübersehbaren Unterschieden – die gleiche Verbindung von Metaphysik-Kritik und Kritik an positivistischer Rationalität. Für Dilthey – und das gilt für alle Lebensphilosophen – gibt es keine überzeitlichen Substanzen und Ideen mehr; das »Leben« ist in ständiger Veränderung begriffen, ist »Fließen«, Bewegung schlechthin. Gerade wegen dieser Veränderlichkeit, individuellen Differenziertheit und organischen Ganzheit ist es von der Ratio nie wirklich zu erfassen: »Leben kann nicht vor den Richterstuhl der Vernunft gebracht werden« (430 VII, 359).

Schlaglichtartig macht diese Metapher deutlich, wieso die Lebensphilosophie um die Jahrhundertwende in Deutschland eine so ungeheure Popularität gewinnen konnte. Daß hier dem Allmachtsanspruch naturwissenschaftlicher Erkenntnis eine Grenze gesetzt und ein Freiraum gegenüber geistiger wie materieller Verdinglichung postuliert wurde, mußte eine Zeit faszinieren, die – wie dies etwa Max Weber und Georg Lukács beschrieben und analysiert haben[31] – in allen Lebensbereichen ein nie gekanntes Maß an Rationalisierung über sich hatte ergehen lassen müssen. Die Kritik an Theorie und Praxis instrumenteller Rationalität steht so als Topos der Zeitkritik gleichberechtigt neben den schon beschriebenen Ausfällen gegen die überholten »Konventionen«. Einige ausführliche Zitate mögen dies belegen:

[Ein] Weltzustand, der dadurch zustande gekommen ist, daß drei Menschenalter nacheinander [...] das Gefühl der Seele, das eigentliche Menschengefühl, mit schrankenloser Empirie überwältigt haben: ein Weltzustand, in welchem die ins Grenzenlose getriebene Mechanik, des Denkens sowohl wie des Lebens, sowie die ungeheuerlich gesteigerte Aneignung des Vergangenen und Gegenwärtigen, den Menschen in seinem eigentlichen Lebenspunkt, im Sitz seiner seelischen Herrschaft über das Dasein, enteignet und die den Lebenspunkt suchenden Kräfte ihm gelähmt und betäubt, die vom Zentrum fliehenden bis zu seiner Zerrüttung aufgeregt haben. [...] Es sitzt unter Ihnen [den Zuhörern des Vortrags] der Beamte, an dem die Unabsehbarkeit unserer Betriebe nichts als den tabellarischen Verstand, nichts als die mechanische Fähigkeit übrig läßt, daß er darüber sich zur Maschine werden fühlt und krank werden möchte über sich selber; es sitzt unter Ihnen der Geschäftsmann, dessen ganze Kräfte dem Wirbel des schrankenlosen Geldwesens hingegeben, mitwirken, eine inkalkulable Welt auf kalkulable Werte zu reduzieren und würde ihr Kreislauf darüber zum Hirn-verzehrenden wesenlosen Larventanz; der Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt [...]; es sitzt unter Ihnen der Reiche, der besessen wird von seinem Besitz, der Adlige, der in sich die Daseinsgefühle seines Standes unreell werden fühlt, [...] der Arzt, der unter seinen Händen das leidende Geschöpf

zerfallen sieht in seine Teile, daß ihm der Name in-dividuum wie ein Hohn entgegensticht (Hofmannsthal, »Vom dichterischen Dasein: 1907; 201 VIII, 85 ff.). [32]

Geldwirtschaft aber und Verstandesherrschaft stehen im tiefsten Zusammenhange. Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart. Der rein verstandesmäßige Mensch ist gegen alles eigentlich Individuelle gleichgültig, weil aus diesem sich Beziehungen und Reaktionen ergeben, die mit dem logischen Verstande nicht auszuschöpfen sind – gerade wie in das Geldprinzip die Individualität der Erscheinungen nicht eintritt. Denn das Geld fragt nur nach dem, was ihnen allen gemeinsam ist, nach dem Tauschwert, der alle Qualität und Eigenart auf die Frage nach dem bloßen Wieviel nivelliert. Alle Gemütsbeziehungen zwischen Personen gründen sich auf deren Individualität, während die verstandesmäßigen mit den Menschen wie mit Zahlen rechnen, wie mit an sich gleichgültigen Elementen, die nur nach ihrer objektiv abwägbaren Leistung ein Interesse haben [...]. Der moderne Geist ist mehr und mehr ein rechnender geworden. Dem Ideale der Naturwissenschaft, die Welt in ein Rechenexempel zu verwandeln, jeden Teil ihrer in mathematischen Formeln festzulegen, entspricht die rechnerische Exaktheit des praktischen Lebens, die ihm die Geldwirtschaft gebracht hat; sie erst hat den Tag so vieler Menschen mit Abwägen, Rechnen, zahlenmäßigem Bestimmen, Reduzieren qualitativer Werte auf quantitative ausgefüllt (Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben« 1903; 446, 229f.).

Wo das Gleichgewicht zwischen wesen und werten gestört ist · wo die zahlen nicht mehr ihre entsprechung in dingen finden · wo statt der körper die zeichen · statt des bodens und seiner früchte das geld und die papiere zum maass werden: da gewinnt die lüge eine neue gewalt [...]. Menschen kommen auf die welt ohne beziehung zu den sachen und mit dem anspruch unbedingter herrschaft über die sachen · unfähig sich irgendeiner wirklichkeit zu bemächtigen · und voller begierde der wirklichkeit ihr gesicht aufzuprägen. [...] Sie schreiten durch die welt wie durch eine reihe gegeneinander gestellter spiegel · sie besitzen den schein von allem und spielen ihn und bleiben selber den dingen ewig fern (F. Gundolf, »Formen der Lüge« 1910; 215 IX, 100).

Allen, die unter der universellen Rationalisierung litten, boten sich die Lebensphilosophen als natürliche Verbündete an; mit Sätzen wie:

Kein Individuum [ist] vollkommen verständlich (Der junge Dilthey Hg. von Clara Misch. Leipzig 1933, S. 189).

In jedem Leben [bleibt] ein unanalysierbarer Rest (Dilthey; 430 II, 203),

unterstützen sie den »Kampf des Lebens um sein Selbstsein« (Simmel; 447, 158). In diesem Ziel stimmen sie durchaus mit Nietzsche überein. Während jener jedoch alle Antagonismen auf die Spitze treibt und die Ohnmachtserfahrung des Individuums in dessen Allmachtsanspruch umschlagen läßt, entwickelt die Lebensphilosophie Modelle eines versöhnlichen Ausgleichs aller Gegensätze. Beispiele dafür wären Georg Simmels Kulturphilosophie – Kultur idealiter als sich ständig wandelndes Gefüge aus von den Individuen ständig neu hervorgebrachten Lebensformen und Sinnsetzungen – und seine Ethik, in deren »individuellem Gesetz« (447, 174ff.) Individuum und Allgemeines harmonisch vermittelt sind. Solcher Ausgleich in harmonischer »Wechselwirkung« – ein Zentralbegriff Simmels –, der Raum läßt für Spontaneität, Individualität und ganzheitliches Erleben, bestimmt auch die Erkenntnistheorien der Lebensphilosophie; als Möglichkeiten einer intuitiven Begegnung zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Anderem – ohne das Einzawängen in vorgegebene Schablonen und Begriffe, ohne die Unterwerfung unter mechanische Kausalgesetzlichkeit, ohne Abwertung zum Mittel für einen Zweck – steht sie modellhaft für die Utopie einer versöhnten menschlichen Praxis. Dies sei an

Diltheys Lehre vom »Verstehen« und an Henri Bergsons Lehre von der »Intuition« kurz erläutert.

Henri Bergson, der zugleich hier belegen mag, daß die Lebensphilosophie keine deutsche Sonderentwicklung darstellt, faßt in seiner 1909 ins Deutsche übertragenen »Einführung in die Metaphysik« (427) auf wenigen Seiten die Grundthesen seiner Erkenntnistheorie zusammen.

Auch für Bergson gibt es einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit durch »Intuition«, d. h. »jene Art von intellektueller Einfühlung, kraft deren man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um auf das zu treffen, was er an Einzigem und Unausdrückbarem besitzt« (S. 4). Auch für Bergson eröffnet sich dieser »intuitive« und »absolute« – daher der Begriff: »Metaphysik« – Zugang zur Wirklichkeit zunächst einmal durch die Introspektion: wir erfahren »unsere eigene Person in ihrem Verlauf durch die Zeit« (S. 5):

Unterhalb jener scharf geschnittenen Kristallformen und jener Erstarrung der Oberfläche finde ich eine Kontinuität des Verfließens, die mit nichts Fließendem, das ich je gesehen habe, zu vergleichen ist. Es ist eine Folge von Zuständen, deren jeder anzeigt, was folgt, und deren jeder enthält, was ihm vorangeht. Tatsächlich bilden sie erst verschiedene Zustände, wenn ich sie schon hinter mir habe und wenn ich mich zurückwende, um ihre Spur zu beobachten. Während ich sie empfand, waren sie von einem gemeinsamen Leben so fest organisiert, so tief beseelt, daß ich nicht hätte sagen können, wo der eine endet, wo der andere beginnt. Tatsächlich hat keiner von ihnen Anfang oder Ende, sondern alle setzen sich ineinander fort (S. 6f.).

Durch Introspektion gelangen wir also zur »inneren, absoluten Erkenntnis« (S. 14) der »Dauer« (»durée«), die sich zu der gemessenen, physikalischen Zeit (»temps«) verhält wie eine durchgezogene Linie zu einer Reihe von Punkten. Wie Schopenhauer seinen »Willen« – und im Gegensatz zu Dilthey, der das intuitiv Verstehbare auf den Bereich des Menschlichen beschränkt – macht auch Bergson die in »innerer Wahrnehmung« (Dilthey) erfahrene Dauer im Analogieschluß zum Grundprinzip aller Wirklichkeit (vgl. S. 34–40), mindestens aber alles Lebendigen:

Diese [uns unmittelbar gegebene] Realität ist Beweglichkeit. Es gibt keine entstandenen Dinge [...], sondern nur wechselnde Zustände. [...] Das Bewußtsein, das wir von unserer eigenen Person in ihrem kontinuierlichen Verlauf haben, führt uns ins Innere einer Realität, nach deren Muster wir uns die übrigen vorstellen müssen (S. 40).

Gegenbegriff zur »Intuition« ist für Bergson die »Analyse« durch den Intellekt, die zu praktischen Zwecken »feste Begriffe aus der beweglichen Realität« (S. 42) zieht; deren Gültigkeit ist daher nur relativ und ganz auf diesen praktischen Bereich beschränkt. Das Vermögen des Verstandes wird also klar eingegrenzt: Er bleibt gebunden an den »starrten und fertigen Begriff« (S. 13), der das Lebendige und Individuelle immer verfehlen muß, und kann seinen Gegenstand immer nur als Mittel zu einem bestimmten Zweck erfassen: also »erkennen, um eine Partei zu ergreifen, um einen Vorteil daraus zu ziehen, kurz um ein Interesse zu befriedigen« (S. 25). Die Intuition dagegen erkennt das Individuelle absolut; um sie mitzuteilen, ist dann auch eine besondere Art des Sprechens nötig, die dem literarischen Sprachgebrauch näher ist als dem begrifflichen; entweder verwendet man ständig wechselnde Bilder:

Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedene Bilder, die ganz verschiedenen Sachreihen entlehnt sind, werden nur durch das Konvergieren ihrer Wirkungen das Bewußtsein genau auf den Punkt lenken können, an dem eine bestimmte Intuition erreichbar wird (S. 10). [33]

Oder man bildet Begriffe,

die ganz verschieden sind von denen, die wir gewöhnlich handhaben; ich meine geschmeidige, bewegliche, fast flüssige Vorstellungen, die immer bereit sind, sich den flüchtigen Formen der Intuition anzubilden [...]. [Man] schneidet für den Gegenstand einen Begriff zurecht, der diesem Gegenstand allein angepaßt ist, einen Begriff, von dem man kaum sagen kann, daß er noch ein Begriff ist, weil er sich nur auf dies eine Ding anwenden läßt (S. 13 und 23).

Das ließe sich fast als Gebrauchsanweisung für einen Umgang mit Odradek lesen, wie er dem ganz am Verstand und seinen Schablonen orientierten *Hausvater* natürlich nicht möglich war. Diltheys im Prinzip sehr ähnliche Erkenntnistheorie erinnert dagegen verblüffend an die im Rattenerlebnis des Lord Chandos beschriebene Verstehensstruktur:

Erlebnis und Verstehen sind, psychologisch angesehen, immer getrennt [...], aber zwischen ihnen besteht [...] ein struktureller Zusammenhang, nach welchem das Nacherleben des Fremden nur durch eine Rückbeziehung auf die Erlebnisse der eignen Person möglich gemacht wird. So entsteht inhaltlich das Verhältnis, daß, was ich an einem anderen verstehe, ich in mir als Erlebnis auffinden, und was ich erlebe, ich in einem Fremden durch Verstehen wiederfinden kann (431, 382). [34]

Im Rattenerlebnis ist Chandos in der Tat Äußeres mit einer Unmittelbarkeit und Evidenz gegeben, wie sie sonst nur inneren Erfahrungen zukommt; durch sein »Sichhineinversetzen« versteht er Fremdes wie sonst nur sich selbst. Sein Verstehen durch »Nacherleben« (431, 263) basiert – in genauer Entsprechung zu Diltheys Analyse – auf einer doppelten Transposition: Zum einen »dringt das Verstehen in die fremden Lebensäußerungen durch eine Transposition aus der Fülle eigener Erlebnisse« (431, 140), projiziert also Eigenes in Fremdes. Zum anderen führt jedoch das Verstehen zugleich »aus der Enge und Subjektivität des Erlebens hinaus in die Region des Ganzen und des Allgemeinen« (431, 173): die Erfahrung des Ich weitet sich zu einer allgemeinen Daseinserfahrung, wobei bisher nur virtuell vorhandene »Möglichkeiten, die in der Seele liegen, [...] hervorgerufen« (431, 263) werden, bisher selbst nicht ausgelebtes Erlebnispotential aktualisiert wird – so wie auch die Dichtung »dem durch seinen Lebensgang eingeschränkten Menschen [...] Lebensmöglichkeiten, die er selber nicht realisieren kann, durchleben« läßt (Dilthey; 432, 139). Möglich wird eine solche, den starren Gegensatz von Erkenntnissubjekt und -objekt aufhebende Wechselwirkung durch eine tiefe »Gemeinsamkeit« (431, 171), die umgekehrt wiederum durch das Gelingen des Verstehens bewiesen wird: für Hofmannsthal die Gemeinsamkeit einer kreatürlichen Grunderfahrung, die alles Leben verbindet.

Damit überschreitet Hofmannsthal allerdings die transzendente Grenze, die Dilthey dem Verstehen setzt: »Leben« bleibt ja für Dilthey, wie bereits erwähnt, beschränkt auf die »Menschenwelt« (431, 282), auf einen »das menschliche Geschlecht umfassenden Zusammenhang« (431, 158): »Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er« (431, 180).

Die Natur dagegen als »unabhängig vom Wirken des Geistes hervorgebrachte Wirklichkeit« (431, 180) muß dem Verstehen unzugänglich sein:

So ist die Natur uns fremd, dem auffassenden Subjekt transzendent, in Hilfskonstruktionen mittels des phänomenal Gegebenen zu diesem hinzugedacht (431, 103).

Daß Hofmannsthal die Diltheysche Beschränkung des Verstehensbegriffs aufhebt, ist durchaus zeittypisch; weder in der popularisierten Lebensphilosophie noch in ihrer Rezeption durch zeitgenössische Schriftsteller und Künstler wird die für den Historiker Dilthey wie für den Soziologen Simmel schon von ihrem Interessenbereich naheliegende Einschränkung des Lebensbegriffes auf menschliche Innerlichkeit und vom Menschen geschaffene Außenwelt übernommen. »Leben« als neuer »Zentralbegriff« (Simmel; 447, 152) der Epoche meint für die Mehrheit der Zeitgenossen einen alles Seiende umfassenden Zusammenhang, der die unglaublich gewordenen metaphysischen »Zentralwerte« »Sein«, »Gott«, »Natur« (447, 152f.) ersetzen kann und ersetzen soll und so zur Grundlage einer neuen – immanenten und diesseitigen – Metaphysik wird.

Abgesehen jedoch von diesem Unterschied zwischen monistischer Ausweitung und transzendentaler Selbstbeschränkung ist die »Aufhebung des Ich als Denksubjekt« (Dilthey; 430 V, LVII) die gemeinsame Grundvoraussetzung eines Verstehens, in dem »Leben Leben erfährt« (Dilthey; 431, 164):

In den Adern des erkennenden Subjekts, das Locke, Hume und Kant konstruierten, rinnt nicht wirkliches Blut, sondern der verdünnte Saft von Vernunft als bloßer Denktätigkeit. Mich führte aber historische wie psychologische Beschäftigung mit dem ganzen Menschen dahin, diesen, in der Mannigfaltigkeit seiner Kräfte, dies wollend fühlend vorstellende Wesen auch der Erklärung der Erkenntnis und ihrer Begriffe (wie Außenwelt, Zeit, Substanz, Ursache) zugrunde zu legen (430 I, XVIII).

Aus dieser ganzheitlichen Neubegründung der Subjektivität ergibt sich Diltheys Plan zu einer »Kritik der historischen Vernunft« (430 I, IX), der – im Gegensatz zu Kants »Kritik der reinen Vernunft« – das ganze Ich in der Totalität seines geistig-seelischen Vermögens und seiner geschichtlichen Veränderlichkeit zugrundegelegt werden soll: also nicht »die Annahme eines starren a priori unseres Erkenntnisvermögens«, sondern »Entwicklungsgeschichte, welche von der Totalität unseres Wesens ausgeht« (430 I, XVII). [35] Nicht um Absage an die Ratio geht es Dilthey demnach, sondern nur um die Korrektur ihrer Hypostasierung, um ein ganzheitliches Verstehen, das auf der »Totalität unserer Gemütskräfte« (430 I, 401) beruht, für die in der zeitgenössischen Terminologie gern das Wort »Seele« verwendet wird (vgl. Schlinkmann; 177, 339ff.).

Seine Kritik der Seele – Kritik im Kantschen Sinne – begründet Dilthey auf dem Zusammenhang von Erleben, Ausdruck und Verstehen (431, 99).

Erlebnis meint ein unmittelbares »Innesein«, in dem »der Inhalt des Bewußtseins und der Bewußtseinsakt selbst für das Bewußtsein nicht außer einander sind, d. h. sich nicht wie Subjekt und Objekt gegenüber steht« (Dilthey, »Einleitung in die Geisteswissenschaften«, Breslauer Ausarbeitung. Unveröffentlicht, zitiert nach: Riedel; 431, 48). Erleben darf nicht verwechselt werden mit einem bloß passiven Registrieren von Impressionen; das erlebende Ich ist aktiv, kein »Wartesaal für Empfindungen« (Weinger; 173, 146): »das Erleben schließt in sich die elementaren Denkleistungen« (Dilthey; 431, 241).

Im Gegensatz zu den abstrakten Kategorien verstandesmäßigen Erkennens ermöglichen diese »realen Kategorien« »ein Gewahrwerden höheren Grades, das nur feststellt, nicht aber a priori konstruiert« (431, 242). Durch diese »elementaren logischen Operationen« (430 V, 83) dieses »schweigenden [also vorsprachlichen] Denkens« (430 V, 149) gewinnt die erlebte innere Erfahrung Struktur und Zusammenhang (vgl. Ineichen; 433, 148 ff.).

So seltsam diese Konzeption zunächst auch anmuten mag, so zentral ist sie doch für die Syntheseleistung der Lebensphilosophie. Diltheys transzendente Analyse des Erlebens überwindet die Opposition von Geist und Natur, von menschlicher Formung und Sinngebung einerseits und der »formlos unformulierbaren Welt des Sensationen-Chaos« (Nietzsche) andererseits: Gestaltung und Formung des Lebens sind selbst Teile des Lebensprozesses. So ist in der mittelbaren Unmittelbarkeit des »schweigenden Denkens« zumindestens für den Bereich der Innerlichkeit jede Entfremdung aufgehoben.

Dabei ist der Unterschied zwischen Bergsons und Diltheys Konzeption von »Intuition« bzw. »Erlebnis« entscheidend: Bergsons Verstehen ist unmittelbar und absolut, Diltheys Verstehen behält einen Rest von Mittelbarkeit, von transzendentaler – allerdings ganzheitlicher, nicht mehr auf die Ratio beschränkter – Tätigkeit des Subjekts; entsprechend werden wir in der Literatur der Jahrhundertwende immer wieder auf Bemühungen um eine ganzheitliche Gestaltung der inneren wie äußeren Wirklichkeit stoßen, die sich deren Nuanciertheit und Veränderlichkeit so weit als irgend möglich anzuschmiegen sucht, ohne doch einfach ungestaltetes Sensationen-Chaos wiedergeben zu wollen. Das so begriffene Kunstwerk geht aus dem gestaltenden Erleben hervor, es ist dessen künstlerisch objektivierter »Ausdruck«. Diese Objektivierung ist nötig, da das Erleben selbst sich dem Verstehen entzieht:

Das Erleben ist ein Ablauf in der Zeit, in welchem jeder Zustand, ehe er deutlicher Gegenstand wird, sich verändert, da ja der folgende Augenblick immer sich auf den früheren aufbaut, und in welchem jeder Moment – noch nicht erfasst – Vergangenheit wird. [...] Die Beobachtung aber zerstört das Erleben [...], denn sie fixiert durch die Aufmerksamkeit; sie bringt das Fließende zum Stehen, sie macht das Werdende fest (431, 239f.).

Erst im »Ausdruck«, der unmittelbar und »ohne Reflexion« aus dem Erlebnis hervorgeht, wird jenes sistiert und hält nun »durch seine Festigkeit dem Verstehen stand« (430 VII, 328f.). Zum Bereich des Ausdrucks gehören etwa Gebärden und Miene, Worte, Handlungen, alle Gebilde des »objektiven Geistes« – ein Terminus, den Dilthey mit erheblichen Modifizierungen von Hegel übernimmt (431, 180ff.) – oder die Werke der Kunst, denen eine Sonderstellung zukommt, da in ihnen das zugrundeliegende Erlebnis garantiert unverfälscht und damit authentisch »ausgedrückt« wird (vgl. 431, 254).

Indem wir die als »Ausdruck« greifbar gewordenen »Lebensäußerungen« nacherlebend in eigenes Erleben zurückübersetzen – wiederum ganz intuitiv und ohne verstandesmäßige Reflexion –, können wir nun in einem dritten Schritt uns selbst, andere Menschen oder kulturelle Gebilde – »Sitte, Recht, Staat, Religion, Kunst, Wissenschaften und Philosophie« (431, 256) – verstehen.

Dieses Verstehen ist ganzheitlich, spontan, unmittelbar, frei von Abstraktion, Schematisierung und Verdinglichung; eben dadurch unterscheidet es sich von seinem Gegenbegriff, dem naturwissenschaftlichen »Erklären«:

In der äußeren Natur wird Zusammenhang in einer Verbindung abstrakter Begriffe den Erscheinungen unterlegt. Dagegen der Zusammenhang in der geistigen Welt wird erlebt und nachverstanden. Der Zusammenhang der Natur ist abstrakt, der seelische und geschichtliche aber ist lebendig, lebensgesättigt (431, 142).

Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geisteswissenschaften, sondern Innewerden eines psychischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nacherleben. Leben erfaßt hier Leben (431, 164).

Obwohl Verstehen bei Dilthey primär als Grundkategorie einer geisteswissenschaftlichen Hermeneutik intendiert ist, hat sich der Begriff schon bei ihm durch die Ausweitung über das Verstehen von mündlicher oder schriftlicher Sprache hinaus zu einer Grundkategorie menschlichen Wirklichkeitsverhaltens überhaupt entwickelt. Endgültig vollzogen wird diese Ausweitung in Heideggers und Gadamers Konzeption einer »Hermeneutik des Daseins« als »Theorie aller Formen der Sinnerfassung« (Hufnagel; in: 393, 146). Diese bewußtseinsgeschichtliche Entwicklungslinie legitimiert gewissermaßen von ihrem Ende her unsere Lesart des Diltheyschen »Verstehens« als Paradigma menschlicher Praxis überhaupt. Genau wie in der »Intuition« Bergsons, in den Epiphanien von Hofmannsthal und Rilke oder in Nietzsches an der Norm der Lebenssteigerung orientiertem »Perspektivismus« entsteht aus der Spontaneität und Totalität des Individuums heraus ein neuer verstehender Zugang zum Objekt, der zugleich den verlorenen Halt der Metaphysik ersetzen und die Entfremdung und Verdinglichung der an ihre Stelle getretenen instrumentellen Rationalität vermeiden soll.

Fassen wir zusammen: Am Leitfaden einiger ausgewählter Erkenntnistheorien der Jahrhundertwende versuchten wir, die Krisen- und Umbruchstimmung der Zeit zu begreifen. Zur Charakterisierung des sich im 19. Jahrhundert vollziehenden bewußtseinsgeschichtlichen Prozesses bot sich die Nietzschesche Formel vom »Hinfall der kosmologischen Werte« als Ende der traditionellen abendländischen Metaphysik an. Nicht mehr auf eine »gemeinsame Idee« (Simmel; 447, 155) beziehbar und von dieser her ihren Sinn empfangend, disintegriert sich die Wirklichkeit in nachmetaphysischer Welterfahrung zur chaotischen und undurchschaubar fremden Faktizität:

Die heutige Analyse der menschlichen Existenz erfüllt uns alle mit dem Gefühl der Gebrechlichkeit, der Macht des dunklen Triebes, des Leidens an den Dunkelheiten und den Illusionen, der Endlichkeit in allem, was Leben ist (Dilthey; 431, 183).

Wie eine Insel erhebt sich aus unzugänglichen Tiefen der kleine Umkreis des bewußten Lebens (431, 272).

Eine solche Wirklichkeit ohne erkennbaren Sinn und voll undurchschaubarer Abgründe flößt vielen Angst und Abscheu ein; man beklagt

das Medusenhafte des Lebens [...]: das Sinnlose, das Rätselhafte, das Einsame, das taube und tote Nichtverstehen zwischen denen, die lieben; das dumpfe Bewußtsein, wie von Verschuldung; die dämmernde Ahnung versäumter Unendlichkeiten, erstickter, vergeudeter Wunder; und die vielen Dinge, die wie Reif und Rost auf allzufeine Seelen fallen (Hofmannsthal, »Von einem kleinen Wiener Buch«; 201 VIII, 161 f.).

Eine mögliche Konsequenz wäre der Rückzug aus dem »rasselnden, gellenden, brutalen und formlosen Leben« (Hofmannsthal, »Swinburne«; 201 VIII, 144) als Schopenhauerische Verneinung des Willens, als symbolistischer Ekel vor dem Natürlichen (s. u. S. 91 f.), als Entwurf künstlicher Eigenwelten bei den Ästhetizisten, als präexistenzieller Traum von magischer Allmacht bei Hofmannsthal, als streng geformte autonome Kunst bei George und seinem Kreis, als abstrakte Stilisierung und vom Menschen gesetzte Ordnung bei Worringer (s. u. S. 190 f.), usw.

»Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit« (Hofmannsthal, »Der Dichter und diese Zeit«; 201 VIII, 60) bedeuten jedoch nicht nur Ordnungsverlust und Fremdheit, sondern – gut aufklärerisch – auch die Möglichkeit neuer Emanzipation und Freiheit:

Im Anfang einer Epoche zu stehen, die keine jetzige Form ganz unberührt weiterbestehen lassen will [, in der] sich Institutionen von innen heraus als unzulänglich erweisen, die Einzelnen ihre Existenzform durchgerüttelt fühlen von den inneren Schwankungen des Ganzen (Hofmannsthal an v. Hartel, Okt. 1900; 202, 321),

gewährt zugleich »die freudige Klarheit der Zerstörung« (Hofmannsthal, Aufzeichnung 1891; 201 X, 329), die Befreiung vom »Leiden der Konvention« – als dem »Übereinkommen in Worten und Handlungen ohne ein Übereinkommen des Gefühls« (Nietzsche; 438 I, 388) –, die Befreiung von Zwängen, Begrenzungen, Schablonen, Rollenzwängen und Verdrängungen.

Dort aber, wo die Aufklärung im gesellschaftlichen Rationalisierungsprozeß praktisch wurde, ist sie längst selbst in neue Zwänge umgeschlagen; an die Stelle eines metaphysischen Zentralwerts tritt dann die verselbständigte Sachlogik verselbständigter, immanent-rational geordneter Einzelbereiche:

Würde man [...] heute die Menschen der gebildeten Schichten fragen, unter welcher Idee sie eigentlich leben, so würden die meisten eine spezialistische Antwort aus ihrem Beruf heraus geben (Simmel; 447, 155).

Sinn ist für den Positivismus kein Thema mehr; an seine Stelle tritt »Zweckrationalität« (Max Weber), wofür der *Hausvater* und die meisten anderen Helden Kafkas Paradebeispiele abgeben könnten.

In der Kritik an solcher verselbständigten Sachlogik und ihren Konsequenzen artikuliert sich die wachsende Skepsis gegenüber dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt:

Die ganze übermäßige Spezialisierung, die heute auf allen Arbeitsgebieten beklagt wird und doch deren Fortentwicklung wie mit dämonischer Unerbittlichkeit unter ihr Gesetz zwingt, ist nur eine Sondergestaltung jenes allgemeinen Verhängnisses der Kulturelemente: daß die Objekte eine eigene Logik ihrer Entwicklung haben – keine begriffliche, keine naturhafte, sondern nur ihrer Entwicklung als kultureller Menschenwerke – und in deren Konsequenzen von der Richtung abbiegen, mit der sie sich der personalen Entwicklung menschlicher Seelen einfügen könnten (Simmel, »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«; 447, 142).

Das ist in etwa das geistige Koordinatensystem, in dem sich den Zeitgenossen eine Epoche krisenhaften Umbruchs und Aufbruchs darstellt. So allgemein gefaßt mutet es uns trotz des geschichtlichen Abstandes seltsam vertraut an – was dann allerdings zugleich den Unterschied markiert: die in der Jahrhundertwende als neu beschriebenen

Erfahrungen sind zur Routine geworden. Wesentlich deutlicher sind wohl die Veränderungen im Bereich der Lösungsvorschläge, von denen wir nur einen kleinen Ausschnitt behandeln konnten.[36] In der Konfrontation verschiedener literarisch gestalteter Epiphanien und ausgewählter lebensphilosophischer Erkenntnistheorien untereinander und miteinander sollten einige Versuche eines Neuansatzes, eines veränderten Welt- und Wirklichkeitsverständnisses und einer Neubegründung der Subjektivität deutlich werden, die in vielerlei Hinsicht für die Literatur der Jahrhundertwende und der klassischen Moderne bestimmend geworden sind. Zwischen den verschiedenen Positionen bestehen natürlich vielfältige konkrete Einflußbeziehungen, die jedoch weniger wichtig und prägend sein dürften als die Gemeinsamkeit der geschichtlichen Situation. Deshalb sollte der hier rekonstruierte Kontext auch nicht in *eine* der vielen, prinzipiell gleichwertigen künstlerischen oder philosophischen Terminologien übersetzt werden. Was aus den wenigen ausgewählten Einzelfällen an Gemeinsamkeiten aufscheint, bleibt über das schon Angedeutete hinaus besser virtuell – das trägt der realen Vielgestaltigkeit eher Rechnung als einige wenige grifflige Formeln. Paul Valéry hat das Dilemma eines Denkens, das an ein bruchloses Aufgehen des Besonderen im Allgemeinen nicht mehr glauben kann, einmal prägnant formuliert:

Unser Denken kann nie vielseitig und nie einfach genug sein.

Denn das Wirkliche, zu dem es vordringen will, kann nur von *unendlicher* Komplexität sein – unausschöpfbar; und andererseits kann man es nur ergreifen und sich das Ergriffene zunutze machen, wenn das Denken ihm eine *einfache* Figur mitgibt (152, 107f.).

Als *eine* Möglichkeit für eine solche »einfache Figur« sei abschließend ein Versuch Georg Simmels zitiert, die hier angedeuteten Zeitströmungen auf den Begriff zu bringen:

Die weltanschauliche Position, die diese Theorien für das Leben gewinnen, ist in zwei Richtungen festgelegt: es wird von ihm her einerseits der Mechanismus als kosmisches Grundprinzip verworfen; er ist vielleicht eine Technik des Lebens, vielleicht eine Verfallerscheinung seiner. Andererseits ebenso die Idee als metaphysische Selbständigkeit, als oberste und unbedingte Leitung oder Substanz alles Daseins. Das Leben will nicht von dem beherrscht sein, was unter ihm ist, aber es will überhaupt nicht beherrscht sein, also auch nicht von der Idealität, die sich den Rang oberhalb seiner zuspricht (»Konflikt der modernen Kultur«; 447, 165).

Vom lebensphilosophischen Konzept einer Neubegründung der Subjektivität als ganzheitlich und herrschaftsfrei läßt sich leicht der Bogen zurückschlagen zu unserer rezeptionsästhetischen Analyse der »Duineser Elegien«, die einseitige Irrationalität und einseitige Rationalität als für den Text gleichermaßen unangemessene Leserhaltungen herausstellte. Um diesen Zusammenhang zu präzisieren und um Rilkes Ästhetik und Poetik in ihrer Eigenart und in ihrer Zeittypik genauer bestimmen zu können, sollen nun analog zur Rekonstruktion des bewußtseinsgeschichtlichen Kontextes in einem zweiten Schritt auch die zeittypischen Veränderungen im Bereich ästhetischer Theorie und Praxis dargestellt werden; dabei wird unser Hauptinteresse dem neuen Formbegriff und der neuen Sprachauffassung und Sprachverwendung gelten.

#### 4.1. Kunst als eigentliche/als letzte metaphysische Tätigkeit

Willst du die Wahrheit besitzen, erschaffe sie! Wie alles andere! Du wirst immer nur deine eigene Schöpfung sein. Die Welt wird für dich niemals einen anderen Sinn haben, als den, den du ihr beilegst.

Villiers de l'Isle-Adam, »Axel«

Ein treffender Ausdruck vereinfacht die Verhältnisse! Kunst, das ist eine Wahrheit, die es noch nicht gibt!

Gottfried Benn, »Roman des Phänotyp«

Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen (Hofmannsthal, »Maurice Barrès«; 201 VIII, 118).

Ganz selbstverständlich verbindet sich in diesen Sätzen Hofmannsthals die Suche nach neuen Sinnzusammenhängen mit der Metaphorik von »Form« und »Stil« – so selbstverständlich, daß man nicht mehr mit Sicherheit sagen kann, ob es sich hier überhaupt noch um Metaphern handelt. In nuce enthalten die beiden Sätze den ganzen ungeheuren Anspruch, den die Künstler der Moderne immer wieder erheben, und der ja zugleich der Anspruch ist, den sie selbst an sich und ihre Werke stellen.

Warum Nietzsches Formel von der Kunst als »eigentlicher« – in der radikalisierten Auffassung Gottfried Benns: als »letzter« – »metaphysischer Tätigkeit« des Menschen in der Moderne eine kaum zu überschätzende Bedeutung gewinnen konnte, mag vor dem in Kapitel 3 skizzierten bewußtseinsgeschichtlichen Hintergrund bereits einsichtig geworden sein. Daß überhaupt für Kunst ein solcher Anspruch erhoben werden kann, wird jedoch schon plausibel aus den ganz allgemeinen Grundmodalitäten ästhetischer Gestaltung und ästhetischer Erfahrung. Für jedermann nachvollziehbar impliziert künstlerische Umsetzung von Wirklichkeit immer auch schon ein mehr oder minder rudimentäres Maß von Bewältigung – und das unabhängig von allen inhaltlichen Lösungen und Antworten:

– Auch wenn das Kunstwerk ganz unmittelbar aus existenziellem Betroffensein und unmittelbarem Erleben heraus gestaltet wurde, gewährt es Entlastung qua Objektivierung – was ja schon in der minimalen Durchformung jeder Tagebucheintragung spürbar werden dürfte. Entsprechendes gilt für die Rezeption: auch bei ganz unmittelbarer



Betroffenheit bleibt die Identifikation des Lesers spielerisch, da sie auf einem jederzeit revidierbarem Akt der Freiheit beruht. In der Terminologie klassischer Ästhetik bringt man diese Erfahrung befreiender Distanz traditionell auf den Begriff des »interesselosen Wohlgefallens«.

– Daß Kunst teil hat an einer überzeitlichen Welt der Ideen, ist heute nur noch ein Ideologem; doch dies tangiert nicht die banale Wahrheit, daß das Kunstwerk durch seine bloße Dinghaftigkeit stärker der Zeitlichkeit enthoben ist, als das Lebendem je möglich sein könnte. Eine Zeit, der Vergänglichkeit und Tod zum metaphysisch nicht mehr kompensierten Absolutum werden, muß solche Abgelöstheit des Kunstwerks aus dem »Lebensstrom« natürlich besonders nachhaltig faszinieren.

– Von allen Inhalten abgesehen garantiert bereits die ästhetische Formung eine elementare Sinnggebung: jedes Einzelne ist auf das Ganze bezogen, steht in vielfältigen kompositorischen Bezügen und ist aufgeladen mit Bedeutung (vgl. Chr. Enzensberger; 462). Eine Zeit, der äußere wie innere Wirklichkeit gleichermaßen fremd und undurchschaubar geworden sind, muß bereits deren künstlerisches Arrangement als eine beruhigende Reduktion von Fremdheit erfahren.

In diesen ästhetischen Elementarien dürfte das Realsubstrat für den Anspruch von Kunst liegen, gestaltend und sinngebend an die Stelle traditioneller Metaphysik zu treten. Zurückzudatieren ist dieser Anspruch wohl bis in die Ästhetik der Goethezeit und der Romantik, in der Kunst mit der reklamierten Autonomie auch die Last einer eigenständigen Erkenntnisleistung übernehmen mußte, die allerdings noch so lange abgesichert war, wie sie sozusagen in Parallele zur idealistischen Philosophie gedacht wurde. Im Symbolismus Mallarmés etwa mit seiner nurmehr »leeren Transzendenz« (Hugo Friedrich) hat die Kunst dagegen auch noch die eigene quasi-philosophische Selbstbegründung in sich und aus sich zu leisten, was die vielen poetologischen Gedichte erklären dürfte, in denen das Dichten sich selbst zum Thema wird.

Wenn die deutschen Schriftsteller der Jahrhundertwende ihre neue metaphysische Würde zu reflektieren und zu rechtfertigen suchen, orientieren sie sich vor allem an zwei traditionsbildenden Paradigmen: an der Ästhetik Schopenhauers oder an der Nietzsches.

Schopenhauers Kunstauffassung erklärt sich aus der ambivalenten Übergangsstellung seines philosophischen Systems: obwohl er ein Bild der Wirklichkeit entwirft, das idealistischen Auffassungen Hohn spricht, hält er doch an den Kategorien und Wertsetzungen des Idealismus fest. Am deutlichsten wird dies in seiner Bestimmung der Musik, die für ihn die höchste Stufe von Kunst darstellt. In der Kunst im allgemeinen erscheinen die im Begriff nicht faßbaren Ideen als Objektivierungen des perhorreszierten »Willens« (443 I, 482 f.), in der Musik aber erscheint sogar jener »Wille« selbst, nur eben so, daß er mit »interesselosem Wohlgefallen« rezipiert werden kann – also ohne beim Rezipienten ein Wollen auszulösen. In einer – für den Besucher Wagnerscher Opern durchaus nachzuvollziehenden – Paradoxie ist Musik so für Schopenhauer zugleich Erscheinung des Willens und Befreiung von ihm:

Das unaussprechliche Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unsers innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal (443 I, 331).

In Kunst wird so das überzeitlich gültige Wesen der Wirklichkeit zugleich »intuitiv« (443 I, 225) erfassbar und ästhetisch gebannt. Möglich ist das durch Isolierung des Einzelnen aus den Zusammenhängen des Lebenslaufes:

[Die Kunst] reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strohme des Weltlaufs und hat es isolirt vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Stroh ein verschwindend kleiner Theil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehn: das Rad der Zeit hält sie an (443 I, 239) [1],

durch die Distanz, die aus ästhetischer Zweckfreiheit und Interesselosigkeit entsteht:

das Ansieh des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst ist ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich; dasselbe hingegen gewährt als Vorstellung allein, rein angeschaut, oder durch die Kunst wiederholt, frei von Quaal, ein bedeutsames Schauspiel (ebd., 335),

und durch die ästhetische Gestaltung, die – in Anlehnung an Kant – als »Zweckmäßigkeit« ohne »äußern« Zweck bestimmt wird (ebd., 274). [2]

Die Grundzüge von Nietzsches Ästhetik zu bestimmen, in der dieser Schopenhauers anti-idealistische Bestimmung der Wirklichkeit im wesentlichen übernimmt, nicht aber die Abwertung dieser Wirklichkeit vom idealistischen Standpunkt, fällt wesentlich schwerer, da sich hier zwischen Früh- und Spätwerk gravierende Veränderungen vollziehen. Nietzsches Wandlung in nuce enthält das späte Vorwort (1886) [3] zur frühen »Geburt der Tragödie« (1. Auflage: 1872) mit dem bezeichnenden Titel »Versuch einer Selbstkritik«, das zugleich in zwei vielzitierten Sätzen den Kern seiner Ästhetik formuliert: »Kunst [ist] die eigentliche *metaphysische* Tätigkeit des Menschen« (438 I, 14 und 20) und »Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein der Welt *gerechtfertigt*« (ebd., 14, sowie 40 und 131).

An der Geltung dieser beiden Sätze hält Nietzsche im Prinzip fest, wenn er sich auch deutlich von der frühen »Artistinnen-Metaphysik« (ebd., 10) distanziert. Sieht man von allen Detailschwierigkeiten und offensichtlichen Widersprüchen ab, so läßt sich Nietzsches Wandlung in ihren Grundzügen leicht beschreiben: In der »Geburt der Tragödie« bringt er die implizite Aporie des Schopenhauerschen Kunstbegriffes – Kunst als Erscheinung des Willens und Befreiung von ihm – auf sein berühmtes Begriffspaar »apollinisch« – »dionysisch«. Der griechischen Tragödie wie der Wagnerschen Oper gelingt es, diese beiden Prinzipien in ein spannungsvolles Gleichgewicht zu bringen; beide sind »apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen« (ebd., 53). Apollinisch ist der »verführerische Schönheitsschleier der Kunst« (ebd., 99), der als schöner Schein das Leben als »einfach, durchsichtig, schön« (ebd., 55), als »geformt und bildnerisch ausgeprägt« (ebd., 117) verklärt und so »Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umbiegt, mit denen sich leben läßt« (ebd., 48 f.). Damit leistet Kunst die gleiche Bewältigung der Wirklichkeit wie ihre Schwundform, die wissenschaftliche Welterklärung, deren »rationalistische Methode« (ebd., 73)

und »logischer Schematismus« (ebd., 80) sich von Sokrates als dem Urtyp des »theoretischen Menschen« (ebd., 84) herleiten und die auf dem in der Gegenwart nachhaltig erschütterten Glauben beruht, »daß das Denken, an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und daß das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *korrigieren* imstande sei« (ebd., 84). Der Reduktivität solcher einseitig auf den Verstand setzenden Perspektivierung ist die Kunst überlegen, da sie auch dem »Dionysischen« gerecht zu werden vermag: »das dem Leben inhärierende Leiden«, »der Schmerz« (ebd., 93), »das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte« und die »Grausamkeit der Natur« (ebd., 48) werden hier nicht verdrängt, sondern als »Urlust« (ebd., 132) von Zeugung und Vernichtung erfahrbar gemacht, als »der metaphysische Trost, daß unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt« (ebd., 99). In der Faszination durch das »Dionysische« und in der Ablehnung jeder »buddhistischen Verneinung des Willens« (ebd., 48) zeigt sich bereits deutlich die Differenz zur Position Schopenhauers, doch im letztlichen Primat des verklärenden Apollinischen bleibt der frühe Nietzsche dessen Kunstauffassung nachhaltig verpflichtet. Dagegen überwiegt im Spätwerk die dionysische Sicht des Kunstwerks als Anlaß zu Rausch, Ekstase, Steigerung aller Lebenskräfte.

Diese vereinfachte Darstellung wäre natürlich noch in vielen Aspekten zu differenzieren. Statt dessen soll versucht werden, schematisch drei mögliche Paradigmen von Kunst als »metaphysischer Tätigkeit« zu unterscheiden, die bei Nietzsche zwar angelegt, aber nie so explizit ausdifferenziert sind:

1) *Souveräne Artistik und Polyperspektivik*: Da alle geistigen Ordnungsversuche des Menschen gleich falsch sind, kann der Künstler über alle verfügen, sie vermengen und zerstören oder beliebige neue Ordnungen schaffen, die an keine vorgegebenen Wirklichkeitsauffassungen und Sprachschablonen gebunden sind:

Fortwährend verwirrt [der »Trieb zur Metaphernbildung« als »Fundamentaltrieb des Menschen«] die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch, daß er neue Übertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmäßig, folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist (»Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«; 438, III, 319).

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird. Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmäßiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen (ebd., 321).

Ist das »Zertrümmern der alten Begriffsschranken« Voraussetzung künstlerischer Gestaltung, so kann beim Versuch einer positiven Bestimmung eher das »Apollinische« oder eher das »Dionysische« betont werden.

2) *Konstruktion und Herstellung von Sinnbezügen*: Alle Perspektivismen des Menschen sind Versuche, die Wirklichkeit anthropomorph zu ordnen. Die Kunst tritt also gleichberechtigt neben »die Metaphysik, die Moral, die Religion, die Wissenschaft« (438 III, 692). Qualitativ jenen überlegen und vorbildhaft sind die Ordnungen der Kunst vor allem dann, wenn sie instinktiv, spontan und ganzheitlich aus der inneren Totalität aller menschlichen Vermögen entstehen und keinen Aspekt der Wirklichkeit von vorneherein ausgrenzen, also »Apollinisches« und »Dionysisches« verbinden.

3) *Ekstase, Reizflut, Rausch, Lebenssteigerung*:

Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen *vigor*; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anreizung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens – eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben (438 III, 536).

Es sind die Ausnahme-Zustände, die den Künstler bedingen: [...]

1. der *Rausch*: das erhöhte Machtgefühl; die innere Nötigung, aus den Dingen einen Reflex der eignen Fülle und Vollkommenheit zu machen;

2. die *extreme Schärfe* gewisser Sinne: so daß sie eine ganz andre Zeichensprache verstehn – und schaffen, – dieselbe, die mit manchen Nervenkrankheiten verbunden erscheint –; die extreme Beweglichkeit, aus der eine extreme Mitteilbarkeit wird; das Reden wollen alles dessen, was Zeichen zu geben weiß –; ein Bedürfnis, sich gleichsam loszuwerden durch Zeichen und Gebärden; Fähigkeit, von sich durch hundert Sprachmittel zu reden – ein *explosiver* Zustand. [...]

3. das *Nachmachen-müssen*: eine extreme Irritabilität, bei der sich ein gegebenes Vorbild kontagiös mitteilt – ein Zustand wird nach Zeichen schon erraten und *dargestellt* . . . Ein Bild, innerlich auftauchend, wirkt schon als Bewegung der Glieder (443 III, 715f.).

Diese Textstellen belegen nicht nur die auf Vitalitätssteigerung abzielende Kunstauffassung des späten Nietzsche, sondern deuten auch einen Aspekt an, der durch die ständige Betonung der Notwendigkeit und Unhintergebarkeit einer perspektivischen Verfälschung der Wirklichkeit sonst immer zurückgedrängt wird. Kunst könnte ja auch beanspruchen, zum dionysischen Urgrund allen Geschehens selbst vorzudringen. Dies tut sie bei Nietzsche dort, wo es um den Ausdruck der inneren Wirklichkeit geht, deren Grundprinzip – der »Wille zur Macht« – ja auch Grundprinzip aller äußeren Wirklichkeit ist. In Nietzsches Konzeption einer rauschhaft-dithyrambischen Sprache zeigt sich zugleich eine formale Möglichkeit, einer fremden, chaotischen, alogischen Wirklichkeit Ausdruck zu geben. [4]

Mit der groben Skizze von Schopenhauers und Nietzsches Kunstauffassung und ihren unterschiedlichen Akzentuierungen von »Apollinischem« und »Dionysischem« ist so etwas wie der topologische Rahmen abgesteckt, in dem sich Theorie und Praxis von Kunst-Metaphysik im 20. Jahrhundert bewegen. An zwei Beispielen aus der Zeit der Jahrhundertwende sollen nun mögliche Konkretisierungen und Nuancierungen der abstrakt entworfenen Grundoptionen verdeutlicht werden.

Die Zeitdiagnose, von der Hofmannsthal in seinem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« (1906; 201 VIII, 54–81)[5] ausgeht, ist uns bereits bekannt: »das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit« (S. 60), alles ist im Fluß und »zersplit-

tert« (S. 73), überall stößt man auf »Atomisierung«, »Zersetzung des Menschlichen in seine Elemente« (S. 73). Scheinbar ist es nicht der Dichter, auf den sich dabei die »Sehnsucht« (S. 61) der Zeit richtet:

Es ist der Mann der Wissenschaft, der diese Sehnsucht zu stillen vermag, oder für neunzig auf hundert unter ihnen der Journalist. [...] obwohl sie nicht bestimmt wissen, was sie suchen, so ist es doch sicherlich keineswegs Poesie, sondern es sind seichte, für den Moment beruhigende Aufschlüsse, es sind die Zusammenstellungen realer Fakten, es sind faßliche und zum Schein neue »Wahrheiten«, es ist die rohe Materie des Daseins (S. 61 f.).

Doch weder Wissenschaft noch Journalismus vermögen das Bedürfnis nach Synthese wirklich zu befriedigen; beide bleiben zu sehr an der Oberfläche, zu abstrakt und zu beschränkt, um den Menschen der Gegenwart zu geben, was sie wirklich suchen:

Sie suchen immerfort etwas, was ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes. [...] Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme (S. 62).

Dieses unmittelbare und ganzheitliche Erlebnis von Totalität, des Umschlags von Fremdheit in Vertrautheit, die »verknüpfenden Gefühle, die Weltgefühle, die Gedankengefühle«, die die »wahre strenge Wissenschaft sich versagen muß«, »gibt allein der Dichter« (S. 65). Nur er öffnet sich erlebend und fühlend der Totalität der inneren wie äußeren Wirklichkeit, der Gegenwart wie der Vergangenheit:

Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen [...]. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft (S. 67f.).

In seiner »unbezahlbaren Leidenschaft, alles was da ist in ein Verhältnis zu bringen« (S. 70), schafft er »die Synthese des Inhaltes der Zeit« (S. 73), »den Zusammenhang des Erlebten, den erträglichen Einklang der Erscheinungen« (S. 75);

sCHAFFT er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge (S. 68).

Diese Syntheseleistung geschieht ganzheitlich und unmittelbar: »sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens« (S. 67). Das vom Dichter geleistete erlebende Verstehen der Welt entzieht sich so dem Begriff, ist nicht mehr »erschöpfender rhetorischer Ausdruck«, »in begrifflichen Formeln gezogene Summe« (S. 76) wie noch zu Zeiten von Goethe oder Novalis – dazu haben Naturwissenschaft und Historie zu nachhaltig den Glauben an den »Logismus« (Dilthey) der Wirklichkeit zerstört. Genauso unmittelbar und begriffslos wie Sinn und Zusammenhang der Wirklichkeit im Dichter und seinem Werk entstehen, genauso »vollzieht sich diese Synthese« (S. 80) in einem »unzerlegbaren und unbeschreiblichen« »religiösen Erlebnis« (S. 79) der Einheit mit sich und mit der Welt im Leser:

Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug. [...] Wo er ist, ist alles bei ihm und alles von jedem Zwiespalt erlöst. Das einzelne ist ihm für vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das eine ist ihm für alles, und er ist

glücklich ohne den Stachel der Hoffnung. Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich (S. 79f.).

Worauf beruht nun die Fähigkeit des Dichters, solch epiphaneartiges Erleben auszudrücken und im Leser hervorzurufen? Neben dem ganzheitlichen Verhältnis zur inneren wie äußeren Wirklichkeit ist es zunächst einmal die Aufladung alles Wirklichen mit menschlicher Bedeutung, mit menschlicher Innerlichkeit, die Symbolhaftigkeit der Dichtung im umfassendsten Sinne:

Auf jene Gewalt der Phantasie kommt es an, vor der keine Amorphie bestehen bleibt, der alles lebendig, alles zum Sinnbilde wird (201 VIII, 275).

In der Terminologie Wilhelm Diltheys könnten wir sagen: dem Dichter wird alles zum »Ausdruck« von »Erlebnissen«. [6]

Zum »Bringer von Harmonie« (201 X, 451) macht ihn jedoch auch seine »anordnende Kraft« (201 VIII, 390), das »Hervorbringen des Schönen« als des »Maßhaften, Geordneten« (201 X, 592): »Form hinterläßt Harmonie, Befriedigung wie Trostrede gelöstes Problem; gibt eine Ahnung der kosmischen Harmonie« (201 X, 361). Wie bei Nietzsche ordnet sich so auch bei Hofmannsthal die Kunst ein unter die anderen Kulturleistungen des Menschen, für die sie in der Gegenwart allein gültig einstehen kann; indem sie Formen schafft, tritt sie neben »Mythos« und »Religion« (201 VIII, 24).

Auch im George-Kreis kommt der Form – »der künstlerischen umformung eines lebens« (215 III [1896], 1) – eine Schlüsselrolle zu bei der Begründung der Sonderstellung des Dichters, der allein – durch die Freiheit von »zufälligen übereinkünften und wirtschaftlichen bedürfnissen«, auf denen die »herrschenden allgemeinheiten« beruhen – »noch die möglichkeit hat in einem reich zu leben wo der Geist das oberste gesetz gibt« (215 VIII [1908/9], 2). Verdeutlichen läßt sich dies an dem 1895 in den »Blättern für die Kunst« erschienenen Aufsatz »Aus einer Seelenlehre des Künstlers« von Ludwig Klages (215 II, 137–144).

Direkte Nietzsche-Anklänge sind hier unüberhörbar; das Kunstwerk bewirkt eine äußerste Steigerung der Lebensintensität:

die kunst heizt mit lebensdurst und grossen selbstgefühlen und das ist die höchste wirkung die dichter und künstler wünschen dürfen (S. 138).

Im Künstler äußert sich der Wille zur Macht; als »liebhaber des lebens – des lebens und seiner reize [...] gleicht er dem mann der that, dem feldherrn, dem helden«, nur hat sich bei ihm »der naturtrieb nach innen gewendet«, so daß »der schwerpunkt seines wirkens ins geistige, traumhafte verlegt ist« (S. 139f.). Durch die künstlerische Gestaltung der sinnlosen und fremden Wirklichkeit aus »überschüssigen oder gewaltsam eingeschränkten lebenskräften« (S. 141) heraus bewältigt er Schmerz, Leid und Grausamkeit, macht er »aus seinen peinen heimliche freuden und seltene fertigkeiten« (ebd.):

den zermalmenden zwang der verhältnisse aus spielender willkür schaffen – das ist die höchste des schicksals spottende steigerung des menschlichen machtgefühls – das ist im schaffenden der kunstgewinn schmerzlich empfundener unmacht (S. 142).

Diese Bemächtigung und Anthropomorphisierung der Wirklichkeit vollzieht sich über deren künstlerische Formung, wobei Klages drei Aspekte unterscheidet:

erstens auswahl im sinne eines einheitlichen eindrucks. – einen solchen bietet uns die wirklichkeit streng genommen nie. [...] – Zweitens gehört zur künstlerischen form gruppierung des stoffs (komposition). – Ob es sich dabei um ein hineinragen menschlicher linienverhältnisse in die aussendende handelt oder ob einfache mathematische beziehungen von maass und zahl für das vergnügen der sinne entscheidend sind bleibe dahingestellt. [...] – drittens endlich gehört zur künstlerischen form eine bis ins kleinste fühlbare *art und weise* der verarbeitung des stoffs (stil) (S. 140f.).

Am gelungensten ist diejenige künstlerische Formung, die auf einem Gleichgewicht von Intuition und Verstandestätigkeit beruht und auch im Kunstwerk im Gleichgewicht von Materie und formendem Geist ein »innerlich gewordenes ereignis« (S. 141) entstehen läßt:

wenn aber der stoff den zwang der geistesspuren trägt – *als ob das seine natur wäre* – dann ists ein meisterwerk (S. 141).

Deutlich zeigen sich die Parallelen und Unterschiede zu Hofmannsthals Position; bei beiden erfolgt die künstlerische Gestaltung ganzheitlich und sozusagen selbst als Lebenskraft. Doch während sich bei Hofmannsthal der Dichter aller Wirklichkeit öffnet, so daß die Schranken von Innen und Außen fallen, macht sich der Künstler bei Klages aus der Fülle seiner Lebenskräfte zum Herrn aller äußeren Wirklichkeit. Auch er schafft Symbole – »*zeichnen* die empfindungswerte *bedeuten*« (S. 143) –, nur weiß er, daß diese nicht Erkenntnis der Wirklichkeit sind, sondern reine Projektion bleiben; er hat begriffen, »dass der gegenstand tot ist wenn ihn nicht die persönlichkeit in belebende lichter taucht« (S. 144). Von daher gilt ihm ein äußerer Gegenstand nicht wirklich als notwendig; Klages kann so sehr hellsichtig eine gegenstandsfreie Kunst prophezeien:

ist vielleicht die zeit des sinnbildlichen kunstwerkes nur ein übergang? sollte der mensch einst die zu seiner hervorbringung nötige einbildungskraft verloren haben? und was dann? dann bliebe das aller ursprünglichsste: die reine farben- formen- und linienfreude (S. 144).

Bei Hofmannsthal wie bei Klages beruht also die metaphysische Leistung des Künstlers auf der Gestaltungs- und Erlebnisfähigkeit seiner ganzheitlich begründeten Subjektivität. Philosophisch mag dabei die Position von Klages als die fortgeschrittenere erscheinen, da sie keinen metaphysischen Zusammenhang von Ich und Welt mehr voraussetzt. Vom Standpunkt praktischer Moral dagegen bleibt sie höchst bedenklich: basiert sie doch letztlich auf prinzipiell gleiche Weise wie die rationalistische Weltaneignung auf Herrschaft und Gewalt, während das in Hofmannsthals Poetik implizierte Verhältnis von Ich und Anderem an der Versöhnung der lebensphilosophischen Ausgleichskonstruktionen partizipiert. In beiden Fällen ließe sich von erlebnishafter Aneignung der Wirklichkeit sprechen, doch während bei Klages das Subjekt setzt, setzt es sich bei Hofmannsthal nur in Beziehung; die weltanschauliche Basis dieses Bezugs mag heute fragwürdig geworden sein, ihr Ethos, das dem Anderen einen Rest von Anderssein – und damit Eigensein – beläßt, bleibt von Interesse. Beider Praxis zeigt noch einmal, daß in der Jahrhundertwende die aus dem 18. Jahrhundert wohlvertraute Antithese von Kopf und

Herz, Verstand und Gefühl nicht mehr greift; auch das Gefühl ist ein transzendentes Organ des Menschen, nicht einfach der unmittelbare Zugang zum Gegenüber, wie das Hofmannsthal und Bergson in ihren hermeneutischen Modellen noch postulieren. Rilke wird aus dieser Einsicht in seiner Lehre von der »besitzlosen Liebe« die Konsequenzen ziehen und so das lebensphilosophische Ausgleichsmodell bis an seine äußersten Möglichkeiten vorantreiben, freilich um einen hohen Preis.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts gerät – wie noch zu zeigen ist – das kunstmetaphysische Konzept der frühen Moderne von verschiedenen Seiten her in Bedrängnis. Zum einen ist seine – dem Ästhetizismus verhaftete – Abstraktheit auf Dauer nur schwer durchzuhalten: Kunst als Sinngebung qua Gestaltung im Gegensatz zu unglaubwürdig gewordenen alten Formen einerseits und zu dem als bedrohlich empfundenen Wirklichkeitschaos andererseits – das gibt in einer sich verschärfenden Sinnkrise anscheinend zu wenig positiven Halt. Am Spätexpressionismus ab etwa 1916 ließe sich exemplarisch studieren, wie die Leerstellen des frühexpressionistischen Aufbruchspathos mit sehr verschiedenen Inhalten besetzt werden: religiös-metaphysisch, ethisch-aktivistisch oder dogmatisch-politisch (vgl. Martens; 274, 259). Tendenziell ließe sich bereits im Gesamtwerk von Hofmannsthal, George und Rilke die gleiche Entwicklung zu inhaltlich-konkreteren Aussagen beobachten.

Parallel dazu wird »Form« als zentrale Kategorie der Kunstmetaphysik ebenfalls immer stärker zum Problem. Die frühe Moderne löst zwar alle geschlossenen und tradierten Formen auf, hält aber an der Einheit des Werkes fest. Paradigmatisch hierfür ist die Tendenz der Lebensphilosophie, in der neuen Geschmeidigkeit ihres Denkens zwischen Besonderem und Allgemeinem, Individuum und Gesetz, Vielfalt und Einheit eine neue Balance herzustellen; literarisches Äquivalent dazu sind die höchst geschmeidigen »offenen« Formen der Jahrhundertwende – man denke an Rilkes Behandlung der Sonettform in den »Sonetten an Orpheus« (vgl. Fülleborn; 59, 70f.). Am Beispiel Rodins hat Georg Simmel diesen neuen Formbegriff analysiert und historisch begründet:

Die tiefsten inneren Schwierigkeiten des neunzehnten Jahrhunderts beruhen in dem Konflikt zwischen der Individualität und der Gesetzmäßigkeit. Der Einzelne mag weder auf seine Einzigkeit und auf sich selbst ruhende Besonderheit verzichten noch auf die innere Nothwendigkeit seines Seins und Thuns, die wir als Gesetzmäßigkeit bezeichnen. Dies aber erscheint unverträglich; denn unser Gesetzesbegriff, an der Naturwissenschaft und am Recht gebildet, schließt immer Allgemeinheit ein, Gleichgiltigkeit gegen das Individuelle, Unterordnung des Einzelnen unter eine für alle gültige Form. Daher gilt auf inneren wie äußeren Gebieten die Sehnsucht dem, was man das individuelle Gesetz nennen könnte, der Einheit einer rein persönlichen, von aller bloßen Verallgemeinerung freien Lebensgestaltung mit der Würde, Weite und Bestimmtheit des Gesetzes (445).

Solche individuell-allgemeine Form bedeutet »die absolute Freiheit von jedem, der schaffenden Seele äußeren Schema«, sie »zeichnet das Anschauen und Empfinden eines völlig individuellen Menschen unmittelbar nach« (ebd.). Entsprechendes gilt für den Rezipienten der in einem analogen Akt ganzheitlich-intuitiver Gestaltung die in der offenen Form virtuell bleibende Integration vollzieht, »indem er den Schaffensprozess in sich wiederholt« (ebd.).

Wiederum wird zu zeigen sein, wie diese Synthese in Expressionismus und Avantgarde zerbricht, auch wenn sie in Wendungen wie der vom »halluzinatorisch-konstruktiven Stil« (Gottfried Benn) noch immer postuliert bleibt. In der weiteren Entwicklung der Moderne treten die Pole absoluter Formlosigkeit bzw. Formzerstörung einerseits und strengster konstruktivistischer Formsetzung andererseits immer stärker auseinander, die auf sehr verschiedene Weise und in immer neuen poetologischen Konzepten im Werk von Hofmannsthal, George und Rilke noch immer vermittelt werden sollten. Alle drei gingen dabei von der Rezeption des französischen Symbolismus aus, dessen neuartigen poetischen Diskurs sie in jeweils unterschiedlicher produktiver Anverwandlung zur Grundlage ihrer eigenen Poetik machten.

#### 4.2. Sprachkritik und die Wiedergeburt der Sprache aus dem Geist der Musik: Zur Rezeption symbolistischer Poetik in der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende

... Nur Narr! Nur Dichter!  
Nur Buntes redend,  
Aus Narren-Larven bunt herausschreiend,  
Herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken . . .  
Friedrich Nietzsche, ›Zarathustra‹

Sprache ist überhaupt nur ein Bild. Manche, erstarrt  
wie Hieroglyphen haben nur Münzwert, manche lebendig,  
wirken direkt auf die Nerven.  
Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnung 1893

De la musique avant toute chose.  
Paul Verlaine, ›Art poétique‹

Es ist unmittelbar einsichtig, daß mit der Erfahrung einer dem Bewußtsein inkompatiblen Wirklichkeit auch die Gültigkeit der Sprache als wichtigstem Organ menschlicher Wirklichkeitserfassung und -organisation in Zweifel gerät. Die Ahnenreihe der in der Literatur der Moderne so zentralen Sprachskepsis und Sprachkritik ließe sich wohl genauso weit zurückverfolgen wie die der ihr zugrundeliegenden Erkenntnisskepsis (vgl. Noble; 103, 14ff.). Bekannt sind etwa die sprachtheoretischen Reflexionen Hamanns und Herders, deren poetologische Konsequenzen in den Symboltheorien des späten 18. Jahrhunderts gezogen wurden: im Postulat einer neuen Sprache aus »natürlichen« und nicht mehr »willkürlichen« Zeichen (vgl. Sörensen; 412). Bekannt sind auch die Sprachreflexionen von Novalis, die ihn – etwa im berühmten ›Monolog‹ – zu sehr modern anmutenden Forderungen führen, die weit über die eigene poetische Praxis hinausreichen und eher zu manchen Gedichten Brentanos und zur Sprachverwendung der französischen Symbolisten zu passen scheinen (vgl. Vordtriede; 140). Diese Traditionslinie einer naturmagischen bzw. dingmagischen Sprach- und Rationalitätskritik findet spätestens mit Wittgenstein ihr weit radikaleres positivistsches Pendant. Wenn jede Kongruenz von Sprache und Wirklichkeit von vorneherein ausgeschlossen bleibt, ist

nicht etwa eine neue Art des Sprechens, sondern das Schweigen die einzig legitime Konsequenz: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« (›Tractatus‹ § 7; 449, 115). Nicht ganz so radikal wäre eine zweite Auffassung, die zwar nicht mehr an der naturmagischen, wohl aber noch an der logomystischen Tradition symbolischen Sprechens festhält: zwar kann Sprache die Dinge nicht erreichen, doch sind in ihren Worten – nicht aber in den der Ratio zugerechneten grammatischen Strukturen – menschliche Grunderfahrungen aufgespeichert, die sich wieder freisetzen lassen, wenn man nur die Schablonierung des Wortes zum Begriff rückgängig macht. Solcher Übergang vom dingmagischen zu einem wortmagischen Sprechen mit reduziertem Bezug zu einer außersprachlichen Wirklichkeit bedeutet in der modernen Literatur den Übergang zu konkreter Dichtung[7], wie noch zu zeigen sein wird (s. u. Kapitel 7). Im Bereich der Jahrhundertwende führt dagegen die Skepsis an der Sprache zu einem modifizierten dingmagischen Sprechen, das eine Mittelstellung einnimmt zwischen dem späteren konkreten Sprechen und den goethezeitlichen »natürlichen« Symbolen.

Der Zusammenhang zwischen Sprachkritik einerseits und der in Kapitel 3 analysierten Erkenntniskritik, von dem wir ausgegangen waren, läßt sich an Nietzsches frühem Aufsatz ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn‹ (1873; 438 III, 309–322) leicht nachweisen.

Wie alle menschliche Erkenntnis so erreicht auch die Sprache nie das »Ding an sich«; »durch und durch anthropomorph« (S. 316) ist auch sie ein Ergebnis des menschlichen Strebens »nach einem Verstehen der Welt als eines menschenartigen Dinges« (ebd.). Wie wir wissen, ist dieser unhintergehbare Perspektivismus für Nietzsche grundsätzlich nichts Negatives; bedenklich wird erst seine lebensfeindliche Erstarrung und Verselbständigung – etwa in den Systemen der Religion, Wissenschaft und Moral. Analoges vollzieht sich in der Sprache beim Übergang von Metaphern zu Begriffen:

Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, daß es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, das heißt streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muß. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen (S. 313).

Durch seine Fähigkeit, »die anschaulichen Metaphern«, aus denen Sprache entsteht, »zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen«, schafft sich der Mensch

eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Grenzbestimmungen [...], die nun der andern anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt als das Festere, Allgemeiner, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische (S. 315).

In dieser »neuen Welt« aus Begriffen kann der Mensch zwar »mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz« leben, aber nur um den Preis, daß er sich als ihr »Subjekt, und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt, vergißt« (S. 316). Er erkauf sich

so seine höhere Sicherheit mit der Aufgabe von Spontaneität und Vitalität und tauscht die »gespenstischen Schemata und Abstrakta« (S. 321) einer Zivilisation ein für den »Glanz der metaphorischen Anschauungen« einer wirklichen »Kultur« (ebd.).

Nietzsches Kritik weist also auf ein doppeltes Versagen der Sprache hin: ihr metaphysisches Ungenügen, ihre transzendente Beschränkung als Organ des »menschlichen Intellekts« (S. 309) – die Nietzsche wenig kümmert – und ihr Ungenügen gegenüber der Spontaneität und inneren Lebensfülle des Menschen, die sie mit ihren Begriffen beschränkt und schematisiert. Dort, wo nicht so streng transzendental argumentiert wird, fallen beide Aspekte zusammen: Die erstarrte Sprache verdeckt die unendliche Fülle und Differenziertheit der inneren wie äußeren Wirklichkeit. Daß dieses Argument in Jahrhundertwende und Moderne zum sprachkritischen Topos geworden ist, mögen die folgenden Zitate belegen:

Die Leute sind es [...] müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.

Die unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition, die Lügen der Ämter, die Lügen der einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödlicher Fliegen auf unserem armen Leben. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. [...] Wenn die Menschen schwach geworden sind und die Worte sehr stark, so siegt der gespenstische Zusammenhang der Worte über die naive Redekraft der Menschen. Sie reden dann fortwährend wie in »Rollen«, in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein (Hofmannsthal, »Eine Monographie« 1895; 201 VIII, 479f.).

Viele Dinge sind erstarrt, die Haut hat sich ihnen verdickt, sie haben Schilde vor, das sind die Wörter. Da sind Haufen toter Häuser, einmal Steinhaufen mit Löchern, in denen abends Lichter angezündet werden und in denen Fleischpakete herumwandeln, unter Dächern gegen den Regen des Himmels und die Verlorenheit des grauenhaften Sternenhimmels, gesichert gegen dies alles und den Wind, und nachts liegen die Pakete erstarrt unter Tüchern und Kissen, mit offenem Mund, Luft aus- und einpumpend, die Augenlöcher zu. Dies alles ist totgeschlagen durch das Wort »Häuser«, das uns im Gehirn sitzt und uns sichert gegen den Ansturm des Dinges. Wir haben von den Dingen nichts als Zeitungsberichte in uns. Wir sehen die Geschehnisse mit den Augen von Reportern, die nur bemerken, was interessieren könnte, was verstanden wird. [...] Das Schlimmste, wenn die Dinge sich verkrusten in Wörtern, hart werden, weh tun beim Schmeißen, tot herumliegen. Sie müssen aufgestachelt werden, enthäutet, böse gemacht, man muß sie füttern und herauslocken unter der Schale, ihnen pfeifen, sie streicheln und schlagen, im Taschentuch herumtragen, abrichten. Man hat seine eigene Wäsche, man wäscht sie mitunter. Man hat nicht seine eigenen Wörter, und man wäscht sie nie. Im Anfang war nicht das Wort. Das Wort ist am Ende. Es ist die Leiche des Dinges (Bertolt Brecht, Notiz vom 6. 9. 20; in: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt 1967. Bd. XX, S. 13).[8]

Die gesamteuropäische Ausstrahlungskraft des französischen Symbolismus beruht nicht zuletzt darauf, daß seine neue Art der Sprachverwendung einen möglichen Ausweg aus der Begriffssprache des Alltags als einem System willkürlicher, undifferenzierter, erstarrter und durch den täglichen Gebrauch abgenutzter Wortmünzen zu eröffnen versprach. Was am Symbolismus zuallererst verstanden und rezipiert wurde, war seine

neue poetische Technik und weniger die sehr verschiedenen Zwecke – man vergleiche nur Rimbauds Intentionen mit denen Mallarmés –, die mit ihr erreicht werden sollten.

Als der Schriftsteller Anatole France das am 18. September 1886 im »Figaro« erschienene »Manifeste du Symbolisme« [9] des dem Kreis um Mallarmé zugehörigen Jean Moréas gelesen hatte, kam er zu dem folgenden sarkastischen Resümee:

Alles, was ich errate, ist, daß man dem symbolistischen Dichter verbietet, etwas zu beschreiben und zu benennen (»Le Temps«, 26. 9. 1886, nach: Theisen; 139, 83).

In der Tat zeichnet sich der Text von Moréas nicht durch übermäßige Luzidität aus – besonders der Gebrauch von Schlüsselwörtern wie »Idee« und »Symbol« bleibt höchst vage und erklärungsbedürftig. Mit sicherem Instinkt hat Anatole France jedoch ein zentrales Postulat des Symbolismus erkannt – bei Moréas lautete es: »le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi« [»die wesentliche Eigenart der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken«; Übersetzung nach: 136, 228]. Fünf Jahre später formulierte Mallarmé in einem Interview diese ästhetische Grundformel des Symbolismus wesentlich präziser, als er auf die Frage nach den Inhalten der neuen Dichtung die folgende vielzitierte Antwort gab:

les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (»Sur l'évolution de la littérature«; 146, 869).[10]

»Évocation«, »allusion«, »suggestion« (Mallarmé; 146, 366) sind die Grundkategorien symbolistischer Sprachverwendung; weder äußere noch innere Wirklichkeit dürfen mit den Begriffen der Alltagssprache direkt beschrieben oder benannt werden. Statt dessen soll durch eine bestimmte Art und Weise mittelbaren, uneigentlichen Sprechens im Leser auf intuitive Weise ein bestimmter »Seelenzustand«, eine komplexe innere Erfahrung ausgelöst werden. Um dies zu erreichen, strebt die Sprache symbolistischer Dichtung die Qualität von Musik an – in den Worten Paul Valérys:

Das war es, was man auf den Namen »Symbolismus« taufte: ganz einfach eine Intention [...], »der Musik ihren Vorteil wieder abzujagen«. Nichts anderes ist das Geheimnis dieser Bewegung. [...] Umsonst haben sich die Beobachter dieser Experimente, ja sogar jene, die sie praktizieren, an das ärmliche Wort Symbol geklammert. [...] – Wir aber waren mit Musik ernährt, und unsere Literatenköpfe träumten von nichts anderem, als der Sprache fast die gleichen Wirkungen abzugewinnen, die die reinen Klänge auf unsere Nerven ausübten (Vorwort zur »Erkenntnis der Göttin«; 154, 69).

Die symbolistische Kritik an der Sprache des Alltags und der täglichen Kommunikation wird auf die uns bereits bekannte Weise begründet: zum einen ist die Alltagssprache wegen der Verdinglichung und Schablonierung inadäquat, der sie durch ihre zweckorientierte Verwendung ausgesetzt ist: »Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement« (Mallarmé; 146, 366).[11] Zum anderen besteht sie aus willkürlichen,

nicht aus natürlichen Zeichen – ein ja schon aus der Sprachkritik des 18. Jahrhunderts vertrauter Topos (vgl. Sörensen; 412, 32ff.) –, benennt nur qua Konvention, statt die Dinge auch durch Rhythmus und Klangfarbe adäquat und unmittelbar auszudrücken:

mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. A côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse (Mallarmé, »Crise de vers«; 146, 364). [12]

So ist der Musiker dem Dichter gegenüber im Vorteil, denn er muß nicht »ein Machwerk des Alltagsgebrauchs und der Praxis zu ganz ausgefallenen Zwecken benutzen« (Valéry, »Rede über die Dichtkunst«; 154, 16), sondern verfügt über ein vom Alltagsbereich der »Geräusche« klar geschiedenes Ausdrucksmedium,

eine vollkommene Sammlung wohldefinierter Mittel, die in exakter Weise Sinnesempfindungen mit Handlungen korrespondieren lassen (Valéry; ebd., S. 18, vgl. auch: S. 139 ff. und 149 ff.).

In der Musik fallen Zeichen und Bezeichnetes zusammen, sie kommuniziert daher unmittelbar und nuanciert. Ganz anders die Alltagssprache:

In den praktischen oder abstrakten Anwendungen der Sprache bleibt die Form, das heißt das Körperliche, das Sinnliche, der eigentliche Vollzug der Rede nicht erhalten; sie überlebt das Verstandenwerden nicht; sie löst sich in der Klarheit auf; sie hat gewirkt; sie hat ihre Aufgabe erfüllt; sie hat verstehen lassen: sie hat gelebt (Valéry, »Dichtkunst und abstraktes Denken«; 154, 150).

Wie nun kann der Dichter »der Musik ihren Vorteil wieder abjagen«? Wie kann er die für ihn »wichtigsten Eigenschaften der Sprache, also einerseits natürlich ihre musikalischen Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten und andererseits die unbegrenzten Bedeutungswerte« (Valéry, »Rede über die Dichtkunst«; 154, 16) freisetzen? Die symbolistische Antwort darauf besteht einerseits darin, Dinge als symbolische Evokationssignale einzusetzen, ist insofern also noch dingmagisch. Daneben jedoch erklärt man bereits den Bereich der Denotationen für zweitrangig gegenüber den Ausdrucksnuancen von Klang, Rhythmus und Konnotationen. So schrieb Téodor de Wyzéwa 1886 in der »Revue wagnerienne«, auf den Einfluß Wagners verweisend:

Die Schriftsteller [...] bemerkten, daß die Worte außer ihrer genauen begrifflichen Bedeutung noch für das Ohr mit besonderen Klangfarben versehen waren und daß die Silben musikalische Noten geworden waren, ebenso wie die Rhythmen der Sätze. Da versuchten sie eine neue Kunst, die Dichtung. Sie benutzten die Worte nicht mehr um ihrer Begriffswerte willen, sondern als tönende Silben, um so in der Seele die Gemütsstimmung durch harmonische Verbindungen zu erregen (nach: 140, 169).

Warum diese radikale Absage an die Kommunikationssprache des Alltags, wozu die Schaffung eines derartig hyperkomplexen Ausdrucksmediums?

Zunächst einmal aus durchaus mimetischem Interesse: Die Suggestion mit Hilfe sprachlicher oder dinglicher »Vorwände« – »prétexte« (Mallarmé an Villiers de L'Isle-Adam, 31. 12. 1865; 147 I, 193) – vermag, innere Erfahrungen unmittelbarer und genauer, differenzierter und nuancierter auszudrücken als die wenigen und abgegriffe-

nen Vokabeln, die die Alltagssprache zu ihrer direkten Benennung anbietet. Nur solche Differenzierung und Nuancierung erschien jedoch den Symbolisten als angemessen für ihre gesteigerte Sensibilität und ihre verfeinerten Nerven:

Mit der Entwicklung der Geister werden die Empfindungen komplizierter; sie brauchen geeignete Ausdrücke, die nicht durch einen seit zwanzig Jahren gleichgebliebenen Gebrauch abgenutzt sind. [...] Was den Stoff der Werke betrifft, so wollen wir, des Alltäglichen, des Gedrängsels und der obligatorischen Zeitgemäßheit überdrüssig, in irgendeine Epoche oder selbst mitten in den Traum (da der Traum nicht vom Leben unterscheidbar ist) das sich entfaltende Symbol stellen. Wir wollen den Kampf der Individualitäten durch den Kampf der Gefühle und der Ideen ersetzen, und als Ort der Handlung will uns statt der ewigen Kreuzungen und Straßen ein Gehirn oder der Teil eines Gehirns dienen. Das Hauptziel unserer Kunst ist es, das Subjektive zu objektivieren (die Exteriorisierung der Idee), statt das Objektive zu subjektivieren (die Betrachtung der Natur durch ein Temperament [Zola]). (Gustave Kahn in »La Vogue«, 28. 9. 1886; nach 134, 74).

In seiner Polemik gegen den Naturalismus und gegen eine Außenwelt von Großstadt und Daseinskampf gibt Gustave Kahn implizite zugleich die eigentliche Begründung für das symbolistische Konzept einer in Dichtung umgesetzten autonomen Innenwelt: Zugrunde liegt eine bis zum Ekel gesteigerte Ablehnung der zeitgenössischen Lebenswelt einer industriellen Massengesellschaft, ja, grundsätzlich noch, die Ablehnung von Natürlichkeit und Kreatürlichkeit überhaupt, die durch die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften jeden romantischen Glanz verloren hatten und als das Zufällige, Geistlos-Gemeine schlechthin erschienen, als vulgär, banal und böse, als »Willen« im Sinne Schopenhauers, der nicht umsonst von den Symbolisten mit begeisterter Zustimmung gelesen wurde. Nach der Erschütterung der traditionellen Metaphysik trauten sie der Kunst allein noch zu, Gegenwelten zur gleichermaßen perhorreszierten Natur und Gesellschaft zu entwerfen; Paul Valéry etwa begründet im Rückblick die Entstehung der symbolistischen Bewegung folgendermaßen:

Zu jenem Zeitpunkt herrschte nämlich eine Art Enttäuschung über die philosophischen Theorien, eine Verachtung für die Verheißungen der Wissenschaft, die von unseren Vorgängern und älteren Kollegen, den realistischen und naturalistischen Schriftstellern, recht mangelhaft ausgelegt worden waren. Die Religionen hatten die Sturmangriffe der philologischen und philosophischen Kritik über sich ergehen lassen müssen. Die Metaphysik schien durch die Analysen Kants enturzelt zu sein. Vor uns befand sich gleichsam eine weiße, leere Seite, und wir konnten nur eine einzige Bejahung darauf schreiben. Diese aber erschien uns unerschütterlich [...]. Unsere Gewißheit war unsere Erregung und unser Erlebnis der Schönheit [...]. Wir hatten *empfunden*; und was wir empfunden hatten, gab uns die Kraft, allen Gelegenheiten zu Zerstreuungen, allen Albernheiten, allem üblen Zauber des Lebens zu widerstehen. . . . (»Notwendigkeit der Dichtkunst«; 154, 54).

Das Lebensgefühl der französischen Symbolisten steht also in offensichtlichem Zusammenhang mit dem Prozeß gesellschaftlicher und bewußtseinsgeschichtlicher Veränderungen, den wir an Texten deutscher Philosophen und Schriftsteller bereits ausführlich analysiert haben. Es verwundert daher auch nicht, daß sich die Ästhetik Schopenhauers als geradezu idealer Schlüssel zum Verständnis ihrer Kunstmetaphysik erweist: Unmittelbar gegeben, evident und gewiß sind allein die inneren Erfahrungen des »Willens«; die Kunst übermittelt jedoch nicht einfach deren reales und partikuläres, raum-zeitlich relatives Abbild, sondern deren »Idee« und befreit in der Rezeption von eben dem »Willen«, der in ihr unmittelbar erfahrbar wird. In genauer Entsprechung dazu sind

symbolistische Gedichte kostbaren Parfümflakons vergleichbar, in denen die Essenz – die »Idee« – eines »état d'âme« aufbewahrt wird. Destilliert hat sie der Dichter, indem er sie von allen Schlacken eines tatsächlichen Erlebnisses reinigt, ja sich selbst als erlebendes Ich aus der Gestaltung völlig zurücknimmt [13], und der Leser rezipiert sie in willensfreier »reiner Kontemplation«, ebenso losgelöst von seinem empirischen Ich, und setzt sie intuitiv wieder in den gleichen Seelenzustand um. Macht der Symbolist seine Kunstpraxis zur Lebenspraxis, so wird er zum Dandy und Ästhetizisten, der sich – wie der legendäre Des Esseintes [14] in Huysmans »A rebours« (1884) – eine selbstgeschaffene Welt aus subtilen und höchst künstlichen Reizen aufbaut: sein Hedonismus des äußersten Raffinements und der äußersten Selbstbeobachtung dient genauso der Überlistung des »Willens« wie für Schopenhauer die Musik und wie für den symbolistischen Lyriker seine Dichtung.

Mallarmé wie Rimbaud gehen auf sehr verschiedene Weisen über dieses Grundkonzept des Symbolismus hinaus: Rimbaud mit dem Programm seiner Voyant-Briefe – »der überlegten Entregelung aller Sinne« (150, 15), solange bis nicht mehr das bewußte Ich, sondern ein bisher unbekanntes »ES« (150, 12) zum eigentlichen Subjekt des poetischen Diskurses wird – war sicherlich der dionysischste unter den Symbolisten, in gewisser Weise – neben Lautréamont – der erste Surrealist. Mallarmé dagegen strebte am radikalsten nach dem Apollinischen, nach der reinsten Gestaltung – weit radikaler, als es die Programmschriften und Gedichte seiner Schüler, mit Ausnahme Valéry's, erkennen lassen. Im Laufe seiner Entwicklung versucht Mallarmé mit immer extremeren Techniken, die dinglichen Vorwände in seinen Gedichten zum Verschwinden zu bringen, um die »Ideen« – die bei ihm nicht einfach nur Seelenzustände, sondern recht eigentlich die Grundstrukturen des Beziehungen setzenden menschlichen Geistes meinen – desto reiner erscheinen zu lassen. Das führt über den poetischen Verschwindetrick der »absence« – der Dementierung der tatsächlichen Anwesenheit der im Gedicht genannten Objekte – bis zu den hochabstrakten poetischen Konstellationen seiner Spätphase, gipfelnd in dem nie geschriebenen Weltbuch »Le Livre«. Es ließe sich die These aufstellen, daß Mallarmé in diesem konstruktiven und kombinatorischen Spätsymbolismus, in dem »nicht mehr die Erscheinungen, sondern das Denken selbst symbolisch« (Vordriede; 140, 142) werden soll, vergebens an der Inadäquanz seiner Mittel laboriert, da er immer noch mit dinglichen Vorwänden und psychischen Suggestionstechniken arbeitet; wirklich eingelöst wurde sein Programm erst in der konkreten Malerei, etwa in den Bildern Mondrians.

Der späte Mallarmé und Rimbaud mögen uns heute zwar als die avanciertesten Autoren des Symbolismus erscheinen, für die zeitgenössische Rezeption im In- und Ausland waren sie und ihre Extrempositionen jedoch praktisch ohne Bedeutung. [15] Prägend wirkten statt dessen – besonders im deutschsprachigen Raum [16] – Mallarmés Frühwerk, die Dichter seines Kreises, die Belgier Verhaeren und Maeterlinck, nicht zu vergessen die symbolistischen Maler wie Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Giovanni Segantini, Edward Burne-Jones, Ferdinand Hodler, Max Klinger und Arnold Böcklin, um nur einige wenige zu nennen.

Einer der ersten, der einem breiteren deutschsprachigen Leserkreis [17] die neue poetische Technik der Symbolisten zu erläutern versuchte, war Hermann Bahr, wie immer ganz auf der Höhe des Zeitgeistes. In seinem Aufsatz »Symbolisten« von 1892 gibt er eine durchaus zutreffende Bestimmung der symbolistischen Verfahrensweise:

Die Absicht aller Lyrik ist immer die gleiche: Ein Gefühl, eine Stimmung, ein Zustand des Gemüts soll ausgedrückt und mitgeteilt, soll suggeriert werden. Was kann der Künstler tun? Das nächste ist wohl, es zu verkünden, sein inneres Schicksal zu erzählen, zu beschreiben, was und wie er es empfindet, in recht nahen und ansteckenden Worten. Das ist die rhetorische Technik. Oder der Künstler kann die Ursache, das äußere Ereignis seiner Stimmung, seines Gefühls, seines Zustandes suchen, um, indem er sie mitteilt, auch ihre Folge, seinen Zustand mitzuteilen. Das ist die realistische Technik. Und endlich, was früher noch keiner versucht hat: der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äußeres Ereignis finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüte bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten. [...] Das ist das ganze Geheimnis, das den Symbolismus freilich der Menge verschlossen und zu einer unverständlichen und wirren »littérature à rebus« macht (nach: 173, 250f.). [18]

Als »handliche Schulbeispiele« (ebd., S. 253) für symbolistische Dichtung fügt Bahr seinem Aufsatz zwei Gedichte Hofmannsthal's bei: »Die Töchter der Gärtnerin« und »Mein Garten«.

In Hofmannsthal einen der ersten deutschsprachigen Symbolisten zu sehen, hat durchaus seine Berechtigung: In der Abfassungszeit von Bahrs Aufsatz hatte Hofmannsthal mit diesem über die Bestimmung des Begriffs »Symbolismus« diskutiert (vgl. Sondrup; 185, 37) und er war nicht nur im großen und ganzen mit Bahrs Ergebnissen einverstanden (vgl.: An George, 21. 7. 1892; 214, 30), sondern akzeptierte die Bezeichnung sowohl für eine Reihe seiner eigenen Gedichte wie auch für Gedichte Stefan Georges, dem er erste Anregungen zur näheren Beschäftigung mit der neuen französischen Literatur verdankt haben dürfte (vgl.: 214, 235 und: 201 X, 240f.) und von dem es in einem Briefentwurf Hofmannsthal's von Ende 1892 oder Anfang 1893 heißt, daß er »wirklich am meisten die Technik [der Symbolisten] hat und auch persönlich die deutsche an die französische Bewegung bindet« (unveröffentlicht, BMS Ger 148 [53]; nach: 185, 39).

»Die neue Technik« (201 X, 348) – das ist das Stichwort, unter dem sich Hofmannsthal's erste Aufzeichnungen zum Symbolismus zusammenfassen lassen; ganz wie Bahr bestimmt er sie als suggestive Verwendung dinglicher Vorwände zur Evokation von Seelenzuständen:

Symbolismus: »Un paysage est un état de l'âme« [Amiel, »Journal intime«] (201 X, 344).

Symbolismus im weiten Sinn. Die uneingestanden Seelenvorgänge, die ins Kunstwerk eingewebt werden (ebd., S. 380).

Für diese »symbolistische Technik« – »dicendo suggerere«, »erraten lassen« (ebd., S. 349) – gibt er eine Reihe von Beispielen:

erste Liebe ist eine hellgrüne Frühlingslandschaft zwischen weißen Gardinen durchgesehen (Jean Paul); Ungeduld einer Landschaft ganz aus Metall mit heißer vibrierender Luft (Manier des Baudelaire); unbestimmte Sehnsucht das Rauschen der Bäume und das unbestimmte Wehen der Nacht (Eichendorff); es gibt namenlose Stimmungen, die man nur durch ein Bild suggerieren kann:



die Stimmung der klaren hohen Berge (Zarathustra), der stillen Zimmer, der feucht kalten Gewölbe (Maeterlinck, E. T. A. Hoffmann) (ebd., S. 348f.).[19]

Der Bahr zustimmenden Definition entspricht dann in der Tat auch die poetische Praxis: Hofmannsthals frühe Sprachmagie basiert auf genau der Musikalisierung der Sprache, die die eigentliche literarhistorische Leistung des Symbolismus darstellt; er schreibt:

das Material der Poesie sind die Worte, ein Gedicht ist ein gewichtloses Gewebe aus Worten, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen (Poesie und Leben; 201 VIII, 15f.).

Was für Hofmannsthal die »neue Technik« ist, das heißt beim frühen George in seinem am Anfang der »Blätter für die Kunst« stehenden Manifest der »GEISTIGEN KUNST« – eine wörtliche Übersetzung der symbolistischen Formel »l'art spirituel« – die »neue fühlweise und mache« (1892; 215 I, 1). George kannte den französischen Symbolismus aus erster Hand: Während eines längeren Aufenthalts in Paris war er durch den Lyriker Albert Saint-Paul in den Kreis um Mallarmé eingeführt worden und hatte an einigen seiner berühmten »jours« teilgenommen.[20] Noch nachhaltiger als bei Hofmannsthal hat so bei George die frühe Begegnung mit dem Symbolismus die eigene dichterische Theorie geprägt.

Allerdings differiert die von George und seinem Kreis proklamierte »neue mache« in einem entscheidenden Punkt deutlich und expressis verbis vom symbolistischen Vorbild: nicht dessen formale Auflösungstendenzen im Bereich von Metrum und Syntax sollen nachgeahmt werden, sondern vielmehr die Formstrenge der Parnassiens; Carl August Klein schreibt in seinem programmatisch gemeinten Aufsatz »Über Stefan George. Eine neue Kunst«:

im gegensatz zu den Jüngsten [der Symbolistengeneration nach Baudelaire] die die formen auflösen sind die seinigen [die Georges] streng regelmäßig, und er läßt nie die verständlichkeit und die zusammenfassende beschränkung vermissen (1892; 215 I, 46f.).[21]

Daß sich Klein jedoch auch über diese berechnete Abgrenzung hinaus bemüht, den Einfluß der Symbolisten auf George herunterzuspielen, darf man nicht überbewerten: solche Leugnung von Einflüssen und Beeinflussungen gehört zur Selbststilisierung des George-Kreises.[22] Deutlich bestimmen durch die ganzen 90er Jahre hindurch die Grundprinzipien symbolistischer Poetik – suggestive Verwendung dinglicher Vorwände und Sprachmusikalität – Dichtungstheorie wie -praxis der »Blätter für die Kunst«; man vergleiche etwa die folgenden Belegstellen:

durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zuthat des sinnes. jubel und trauer glätte und härte nacht und licht fühlen wir ohne dass wir die begriffe dastehn haben. ganze verse dünken uns aus einer anderen sprache und versetzen uns in seltsame unruhe. alles läuft auf eins hinaus: den grossen zusammenklang, wobei wir durch die worte erregt werden wie durch rauschmittel (Carl August Klein, 1892; 215 I, 48).

Wir wollen keine erfingung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck. [...] wir sehen in jedem ereignis

jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer erregung. [...] Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. zum ersteren genügt das gewöhnliche wort zum zweiten bedürfen wir noch auswahl klang maass und reim (1894; 215 II, 33f.).

kannst du nicht all dein leises sehnen in das lispeln der blumen legen oder in einen feinen märegen? nicht all deine unbezähmbaren wünsche in eine stürmende nacht ein brandendes see-rauschen ein gellendes heulen aus ungelichteten wäldern? das ringen nach unmöglichem auf schwindel-verursachende berggipfel tragen die von den wolken immer noch weit genug sind? das vergebliche des seins und zeugens in jene ziellose graue nebelstrasse und die stolzen unvermeidlichen verzweiflungen in blut und purpur eines sonnenniederganges (George, »Rat für Schaffende«, 1894; 215 II, 74).

fern liegt es [den dichtern die sich hier vereinigt haben] dinge und ereignisse zu beschreiben – ihnen heisst es nur: hervorrufen und einflüstern mit hülfe wesentlicher worte (Paul Gerardy, »Geistige Kunst«, 1894; 215 II, 113).

Die so für die Theorie nachgewiesene Übernahme der symbolistischen »Technik«, »gefühlweise und mache« ließe sich auch an den Gedichten Hofmannsthals und Georges leicht belegen. Wie aber steht es mit der weltanschaulichen Grundposition der Symbolisten, wie wir sie auf der Folie der Schopenhauerschen Philosophie zu skizzieren versucht hatten? Hier gibt es auffällige Unterschiede, die dann auch modifizierend auf die dichterische Praxis einwirken.

Mit der Ausnahme Rimbauds ist das Weltbild des Symbolismus eindeutig dualistisch: Alles Natürliche und Materielle gilt als zweitrangig und minderwertig gegenüber dem Bereich des Geistigen und Seelischen. Hofmannsthal und George haben zweifellos zunächst eine starke Affinität zu dieser Haltung, fühlen sich bedroht durch das »bloße oppressive unentrinnbare Dasein«, die »fürchterliche betäubende Fülle« und »fürchterliche demoralisierende Öde« (Hofmannsthal, »Gabriele d'Annunzio«; 201 VIII, 200) des »rasselnden, gellenden, brutalen und formlosen Lebens« (Hofmannsthal, »Algernon Charles Swinburne«; 201 VIII, 144), beklagen die Unvereinbarkeit des »dumpfen lebens« (George; 213 I, 182) mit Ideal und apollinischem Traum.[23] Beide sind daher fasziniert vom Vermögen symbolistischer Dichtung, eine Gegenwelt autonomer Innerlichkeit aufzubauen, wie sie sonst nur dem Kinde zugänglich war:

Nie lag die welt so bezwungen ·  
Eines geistes durchdrungen  
Wie im jugend-traum.  
...  
In einem sange den keiner erfasste  
Waren wir heischer und herrscher vom All.  
(George, »Ursprünge«; 213 I, 294f.).

Mit den Worten Hofmannsthals:

Das hat mich wohl auch zum »Dichter« gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen (An Bebenburg, 6. 9. 1892; 203, 19).

In der Kunst [gibt es] nichts Unbedeutendes (ebensowenig als im Traum), und die Erscheinungen haben in all ihrer Flüchtigkeit doch als Ideen ewigen Bestand (An den Vater, 7. 7. 1895; 202, 148).

Trotz dieses gemeinsamen Ekels vor dem »Wüten der Materie« (Hofmannsthal, »Buch

der Freunde«; 201 X, 282) und dem Schopenhauerschen »Willen« und trotz der gemeinsamen Hochschätzung der autonomen Gegenwelt symbolistischer Innerlichkeit weigern sich beide Autoren schon sehr früh, das Leben so eindeutig negativ zu bewerten, wie dies die französischen Symbolisten mehrheitlich propagiert hatten. Nicht zuletzt unter dem Einfluß Nietzsches und der Lebensphilosophie stellt sich für beide die Forderung, »dem Leben gerecht zu werden« (Hofmannsthal an Beer-Hofmann, 10. 5. 1896; 204, 59), sich »alles streites und spottes über das leben« zu enthalten (»Blätter für die Kunst«, 1892; 215 I, 1f.). Das symbolistische Verfahren gerät so in den Verdacht, in die »Sackgassen des Ästhetizismus« (Hofmannsthal an Bahr, Sommer/Herbst 1896; 202, 206) zu führen. [24] Statt sich in der Dichtung eine Traumwelt des Geistes und der Seele zu schaffen, gilt es daher nun, die Welt des Traums »in die Welt hineinzubauen«, wie es Hofmannsthal in seinem bekannten Brief an Beer-Hofmann vom 13. 5. 1895 unter dem Eindruck seiner Militärdienstzeit formuliert (204, 47); er fährt fort:

Ein Reich haben wie Alexander, gerade so groß und so voll Ereignis, daß es das ganze Denken erfüllt, und mit dem Tod fällt es richtig auseinander, denn es war nur ein Reich für diesen einen König. So sieht das Wünschenswerte von der einen Seite aus. Auf der andern aber steht eindringlich unser gemeinsames: il faut glisser la vie! Und wer beides versteht kann es vereinen (204, 47).

Bei allen unübersehbaren Unterschieden im Detail ist dies wohl eine gültige Formel zur Beschreibung der dichterischen und geistigen Entwicklung beider Autoren. Hofmannsthal wird diesen Prozeß rückblickend in »Ad me ipsum« als Übergang von der »Präexistenz« zur »Existenz« deuten; er läßt sich bereits ab etwa 1895 in seiner Lyrik nachweisen durch ein stärker begriffliches Sprechen und durch die Bevorzugung von Rollengedichten und führt ihn schließlich zum völligen Verzicht auf die ihm offenbar nur in symbolistischer Sprachmagie vorstellbare Gattung. Bei George führt ein analoger Wandlungsprozeß im Bereich der Thematik zur Abkehr vom Ästhetizismus des »Algabal«, zur Hinwendung zu Natur und gegenwärtiger Wirklichkeit, zum Bemühen um die Vermittlung von Geist und Physis; in seiner dichterischen Praxis resultiert daraus eine noch stärkere Annäherung an begriffliches Sprechen als bei Hofmannsthal, die bis an die Grenze zur rhetorischen Sprachverwendung reicht. Bei beiden mündet die Zuwendung zur Außenwirklichkeit letztlich ins konkrete gesellschaftlich-politische Engagement.

Sehr früh bei Hofmannsthal und bei George spätestens ab dem »Jahr der Seele« (1897) führt diese Aufwertung des »Lebens« dazu, die symbolistische Verfahrensweise wieder stärker der symbolischen anzunähern. Im Symbolismus ist der dingliche Vorwand prinzipiell beliebig und gleichgültig; er ist in seiner Materialität nur ein höchst unzureichendes Zeichen für Geistig-Seelisches, so wie auch die von Baudelaire in den Symbolismus eingebrachte Korrespondenzenlehre platonisierende, die materielle Welt abwertende Züge trägt. Demgegenüber sieht Hofmannsthal in der Erfahrung einer Korrelation zwischen Phänomenen der Außenwelt und Seelenzuständen des Ich den Beweis für eine tiefere, monistische Einheit zwischen beiden; damit aber wird alles Außen aufgewertet, Dichtung vernichtet nun nicht mehr das Materielle, sondern verweist – zwischen Ich und Welt, Geist und Natur vermittelnd – auf das gemeinsame »Leben«, das im ganzheitlichen Erleben intuitiv faßbar wird:

Alle toten und lebenden Dinge *sind* und *bedeuten*: dasselbe Meer, das Dich einmal zufällig töten kann, gibt dir fortwährend etwas minder reales als den Tod, etwas mehr gleichnishafte und doch sehr großes: die wechselnden Schwingungen der Seele, die sein wechselndes Bild in Dir hervorruft: alle Deine Ruhe und Unruhe, Dein Groß und Klein Dich dünken, Dein Mut und Deine Melancholie wird zu Zeiten von dem Leben des Meeres abhängen, und diese Betrachtung wird geradezu eine Banalität, wenn Du statt des Meeres einen geliebten Menschen einsetzt: und auch das ist, absolut betrachtet, wie das Meer, doch nur ein außer Dir seiendes Wesen, ein Phänomen des Daseins, dessen Sein Dich beeinflusst, für Dich bedeutet. [...] Daß aber alle, alle Dinge im Dasein (die Menschen mitgerechnet) auf einander zu beziehen, ja wesensgleich sind, jeder Einwirkung auf einander fähig, und in einem gewissen, geheimnisvollen moralischen Zusammenhang stehend (in Bezug worauf ich einmal in einem russischen Roman das Wort gelesen habe: man kann sich auch den Singvögeln im Walde gegenüber voll Schuld und Verantwortlichkeit fühlen), das mit der Seele zu *spüren*, nicht mit dem Verstand, das nenn ich ungefähr das Begreifen des Lebens (Hofmannsthal an Bebenburg, 27. 9. 1894; 203, 58f.).

Das mittelbare suggestive Sprechen wird so zur unmittelbar erlebbaren Evokation des »mit Hilfe toter nichts mehr sagender Formeln« (An Bebenburg, 17. 9. 94; 203, 54), der »vielen tausend abstracten, in einanderübergehenden, einander durchdringenden abstracten Begriffe« (An Bebenburg, 18. 6. 1895; 203, 81) unfaßbaren Lebens:

in allen den unzähligen Dingen des Lebens liegt, in jedem einzelnen und unvergleichlich, etwas ausgedrückt, das sich mit Worten nie wiedergeben läßt, aber zu unserer Seele redet. So ist die ganze Welt ein Reden des Unbegreiflichen zu unserer Seele, oder ein Reden unserer Seele mit sich selbst. [...] *man kann nie etwas ganz so sagen wie es ist.* [...] Das Leben redet aber sich selbst. Es redet in Erscheinungen. Aber es gibt immer eine Erscheinung, eine Verbindung von Worten, eine Verschlingung von Tönen, die unsere Seele als ein Gleiches berühren (ebd., S. 82). [25]

Vor dem lebensphilosophischen Hintergrund nähert sich so das in Ansätzen bereits wortmagische Sprechen des Symbolismus wieder der dingmagischen Symbolverwendung der Goethezeit an, wobei Hofmannsthal in seiner lyrischen Praxis längst nicht so weit geht wie in seiner Theorie: in den Gedichten redet er mehr über diesen Übergang, als daß er ihn formal vollzieht. George dagegen verändert seine Poetik zwischen »Algabal« und dem »Jahr der Seele« in sehr viel stärkerem Maße; die Popularität des zweiten Zyklus dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß er als Erlebnisdichtung gelesen werden *kann*, da hier symbolistisches Sprechen weitgehend den Gestus des symbolischen annimmt. [26] Nachdrücklicher allerdings als es Hofmannsthal mit seiner Theorie des Erlebnis-Symbols tut, wird im George-Kreis darauf insistiert, daß das Symbol vom Dichter durch Auswahl und Gestaltung gemacht ist, also aus der ganzheitlichen, Geist, Seele und Physis umfassenden Lebenskraft des Dichters hervorgeht, nicht einfach aus dem »Leben« selbst. [27]

In dieser hier knapp skizzierten allmählichen lebensphilosophischen Umdeutung symbolistischer Techniken dürfte die eigentliche Besonderheit des deutschen Symbolismus liegen [28] – wenn man denn versuchen will, den Begriff auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende zu übertragen. Mit dem Übergang vom ästhetizistischen Entwurf autonomer Eigenwelten zur Gestaltung und Bejahung des Lebens sind zugleich die Extrempositionen markiert, die das Spannungsfeld des Jugendstils ausmachen. [29] In der kunstwissenschaftlichen Diskussion des letzten Jahrzehnts hat der Jugendstil sehr zu Recht eine beträchtliche Aufwertung erfahren; die Orientierung an den gestalterischen

Spitzenleistungen der Epoche ermöglichte es, in ihm nicht mehr nur die Liquidation des 19. Jahrhunderts im Kitsch zu sehen, sondern den deutlich auf das Bauhaus vorverweisenden Beginn der Moderne. Ein solchermaßen enttrivialisierter, an den avanciertesten Synthesemodellen der Lebensphilosophie orientierter Jugendstilbegriff könnte in der Literaturwissenschaft durchaus geeignet sein, die bisher oft mit dem Verlegenheitsbegriff »Jahrhundertwende« bezeichnete Epochenlücke zwischen Naturalismus/Impressionismus einerseits und Expressionismus andererseits zu schließen: »Jugendstil« also, als zunächst einmal spezifisch deutsche Rezeption und Modifikation des französischen Symbolismus unter dem Einfluß der Lebensphilosophie, als Ausgleichsversuch zwischen Leben und Geist, zwischen Wirklichkeit und menschlicher Gestaltung. Dieses Synthesemodell bleibt als Ziel und Ideal für zahlreiche der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geborenen Autoren ihr Leben lang bestimmend; neben Rilke, George und Hofmannsthal nenne ich nur Thomas Mann, Robert Musil und Hermann Broch (vgl. Ritzer; 100), die alle für eine vom Expressionismus weitgehend unbeeinflusste Epochenkontinuität zwischen Jahrhundertwende und »klassischer« Moderne eintreten.

Es überrascht so nicht, daß die für George und Hofmannsthal skizzierte Entwicklungsfigur sich auch bei Rilke nachweisen läßt. Bevor dies gezeigt werden soll, wollen wir jedoch an Hofmannsthals »Lebenslied« praktisch demonstrieren, was für den französischen Symbolismus wie seine deutsche Rezeption bisher nur abstrakt anhand der theoretischen Äußerungen entwickelt wurde: Wie sieht der poetische Diskurs eines symbolistischen Gedichtes aus, wie verläuft seine intendierte Rezeption?

#### Lebenslied

- 1 Den Erben laß verschwinden
- 2 An Adler, Lamm und Pfau
- 3 Das Salböl aus den Händen
- 4 Der toten alten Frau!
- 5 Die Toten, die entgleiten,
- 6 Die Wipfel in dem Weiten –
- 7 Ihm sind sie wie das Schreiten
- 8 Der Tänzerinnen wert!
  
- 9 Er geht wie den kein Walten
- 10 Vom Rücken her bedroht.
- 11 Er lächelt, wenn die Falten
- 12 Des Lebens flüstern: Tod!
- 13 Ihm bietet jede Stelle
- 14 Geheimnisvoll die Schwelle;
- 15 Es gibt sich jeder Welle
- 16 Der Heimatlose hin.
  
- 17 Der Schwarm von wilden Bienen
- 18 Nimmt seine Seele mit;
- 19 Das Singen von Delphinen
- 20 Beflügelt seinen Schritt:
- 21 Ihn tragen alle Erden

- 22 Mit mächtigen Gebärden.
  - 23 Der Flüsse Dunkelwerden
  - 24 Begrenzt den Hirtentag!
  
  - 25 Das Salböl aus den Händen
  - 26 Der toten alten Frau
  - 27 Laß lächelnd ihn verschwinden
  - 28 An Adler, Lamm und Pfau:
  - 29 Er lächelt der Gefährten. –
  - 30 Die schwebend unbeschwerten
  - 31 Abgründe und die Gärten
  - 32 Des Lebens tragen ihn.
- (201 I, 28)[30]

Es ist bekannt, daß das Gedicht bei seiner Erstveröffentlichung in der »Wiener Rundschau« auf genau jenes gereizte Nichtverstehenkönnen traf, das Hermann Bahr der symbolistischen Lyrik vorausgesagt hatte (s.o. S. 93)[31]; mit den Worten Hofmannsthals aus einem Brief an Clemens von Franckenstein: »Die Gedichte in der »Rundschau« haben in Wien einen unglaublichen Lärm hervorgerufen durch ihre völlige Unverständlichkeit« (9. 12. 1896; 202, 208). Fragen wir also zunächst nach den Ursachen für diese »Unverständlichkeit« des »Lebensliedes«.

Ganz offensichtlich liegt kein traditionelles Erlebnisgedicht vor, ja – noch ungewohnter – es gibt nicht nur keinen um ein zentrales Ich herum ablaufenden Vorgang, sondern das Gedicht entwirft überhaupt keine geschlossene fiktionale Welt mehr, zumindestens keine mit bestimmbarer Raum- und Zeitkoordinaten und einem kohärenten Figuren- und Dinginventar. Anschaulich wird dies, wenn man sich fragt, welche der im Gedicht genannten Handlungselemente in einem realistischen Darstellungsmedium – also etwa auf einer Bühne – szenisch realisierbar wären. Die Antwort müßte lauten: Keine! Visualisierbar wäre allenfalls die »Vorgeschichte«; etwa so: eine »alte Frau« – offensichtlich eine Königin oder Fürstin – ist gestorben; aus ihren Händen ist das »Salböl« – Insignium der Herrscherwürde – an ihren »Erben« – des Altersunterschiedes wegen wohl eher ihr Enkel als ihr Sohn[32] – übergegangen; statt sich jedoch damit zu salben und so die Nachfolge in der Herrschaft anzutreten, »verschwendet« er das kostbare Öl. Schon der Vorgang dieses Verschwendens ist dann allerdings kaum mehr zu visualisieren[33] – es sei denn, wir stellen uns eine Märchenwelt vor, in der »Adler, Lamm und Pfau« nebeneinander auftreten.

Fragen wir also allgemeiner: Warum fügen sich die Einzelbilder des Gedichtes nicht zu einer geschlossenen und »realistischen« fiktionalen Welt?

- Alle Konkretheit und Individualität ist getilgt; das »Lebenslied« nennt nur Gattungsbezeichnungen, meist mit bestimmtem Artikel oder Indefinitpronomina (jeder/alle): der Erbe; Adler, Lamm und Pfau; das Salböl; die tote alte Frau; die Toten; die Wipfel; die Tänzerinnen etc.
- Abstrakta sind in ebenso generalisierender Weise personifiziert oder reifiziert und treten häufig – mythisch – als Subjekte von Handlungen auf: das Weite; das Schreiten; kein Walten bedroht; die Falten des Lebens flüstern; jede Stelle bietet geheimnisvoll die Schwelle etc.
- Die Kleinszenen des Gedichts – meist zwei Verszeilen – sind ohne jede erkennbare Verbindung aneinandergereiht.

Das Gedicht entwirft also eine sehr »unwirkliche« Wirklichkeit, reiht Szenen aus einer märchenhaften »paysage interieure«, die ganz offensichtlich eine Sprachwelt ist, also nur in Sprache und durch sie Bestand haben kann. Damit verschwimmt auch die Grenze zwischen Metaphorik und Symbolik, ja selbst eine einfache metaphorische Wendung wie »Ihm bietet jede Stelle/Geheimnisvoll die Schwelle« (V. 13f.) erscheint in solchem Kontext als wörtlich zu nehmende Setzung – typisch symbolistische Vorform »absoluter« Metaphorik. In der Entwicklung einer solchermaßen »metaphorischen, aber metaphoriefreien Sprache« (Allemann; 400, 40) liegt wohl der eigentliche Beitrag des Symbolismus zum poetischen Diskurs der modernen Lyrik.

Ebenso wenig wie einen Wirklichkeitszusammenhang gibt es ein durchgehendes Argument; ja Begrifflichkeit ist überhaupt weitgehend ersetzt durch die typisch symbolistische Bildlichkeit: Evokation tritt an die Stelle von Aussagen und Benennen.

Beides – Fehlen von Wirklichkeits- und Argumentationszusammenhang – macht die Zeitstruktur des Gedichtes äußerst komplex: nicht allein daß die Abfolge aller Vorgänge beliebig vertauschbar wäre – die Rahmung durch V. 1–4 und 25–32 dementiert jede zeitliche Abfolge überhaupt. Der Moment der Gedichtgegenwart scheint derjenige zu sein, in dem der »Erbe« das »Salböl« ausgießt – das impliziert zumindestens der Imperativ. Alle anderen Vorgänge sind gleichzeitig zu diesem Moment, oder wahrscheinlicher: stehen zu ihm in einem kausalen statt temporalen Zusammenhang: *weil* die Lebenshaltung des Erben so ist, wie sie durch den Mittelteil des Gedichts evokativ bestimmt wird, *deshalb* ist das Vergießen des Salböls gerechtfertigt.

Unklar ist schließlich auch die Aussagestruktur; das »Lebenslied« hat zweifellos Affinitäten zum Rollengedicht, ohne doch eines zu sein. Das sprechende Ich tritt in der Darstellung weitgehend zurück und macht sich vor allem im nachdrücklichen Appell – man vergleiche auch die in den Vorstufen noch zahlreicheren Ausrufezeichen – an ein impliziertes Du bemerkbar, das der Leser wohl auf sich beziehen soll.

All diese Einzelpunkte ließen sich folgendermaßen zusammenfassen: das »Lebenslied« setzt dem Verständnis durch den Leser deswegen so große Schwierigkeiten entgegen, weil es auf praktisch alle aus traditioneller Lyrik vertrauten Integrationstechniken und Orientierungshilfen verzichtet.

Trotz dieser Dekomposition ist das Gedicht jedoch unübersehbar eine ästhetische Einheit. Strukturierend und integrierend wirken vor allem die folgenden Momente:

- Das Gedicht baut sich aus Einzelementen von je zwei Verszeilen – im Rahmen: zweimal zwei Zeilen – auf, die jeweils eine Sinneinheit, ein »Bild« ergeben.
- In ästhetisch reizvoller Spannung sind diese Zweiereinheiten in eine Strophenform mit dem Reimschema ababccdd integriert – eine höchst artistische Form, die Regelmäßigkeit und Variation kunstvoll verbindet, die drohende Monotonie der gereihten zweizeiligen Bauelemente unterläuft und zudem durch die Reimlosigkeit der Schlußzeile den Strophenschluß betont – also in jeder Hinsicht ästhetisch strukturierend wirkt.[34]
- Auf genauso rein ästhetische Weise integriert auch die sprachmusikalische Durchformung mit ihrer Fülle von Assonanzen und Alliterationen.
- Schließlich durchzieht das gemeinsame Bildfeld einer gleitenden, fließenden, schwebenden Bewegung explizite oder implizite fast alle der Einzelszenen: verschwenden [des Öls]; entgleiten; tänzerisches Schreiten; Gehen; Falten des Lebens; Schwelle; Welle; Bienenschwarm; Delphin; beflügelter Schritt; Getragenwerden durch Erden bzw. Abgründe und Gärten; Flüsse; schwebend

unbeschwerte Abgründe. Dies gibt nicht nur einen wichtigen Anhaltspunkt zur Interpretation – fließende Bewegung ist eine epochentypische Metapher für das bewegte und ständig in Veränderung begriffene Leben –, sondern ermöglicht auch das Verständnis der verborgenen Einheit des Gedichtes: Alle Einzelbilder sind nuancierte Evokationen der Lebenshaltung des Erben, das »Lebenslied« ist somit nicht einfach ein Kaleidoskop von Bildern, sondern ein Mosaik, in dem die Gesamtbedeutung auf eine ebenso evokative Weise entsteht wie die Einzelbedeutungen.

Wie hat sich der Leser nun einem solchen Evokationsmosaik gegenüber zu verhalten? Mit Sicherheit nicht durch vereindeutigende Allegorese: Die »tote alte Frau« ist so weder als Kaiserin Maria Theresia zu identifizieren, noch als Hofmannsthals italienische Großmutter Sophie Tedesco, noch als dessen mütterliche Freundin Josephine von Wertheimstein. Ebenso wenig steht der »Adler« für Hofmannsthals »hoch und einsam auffliegende Dichtergedanken«, oder sind »Adler, Lamm und Pfau« Symbole für Hofmannsthals Studiengebiete Antike, Christentum und Orientalistik, etc.[35] Der Leser muß nicht mehr tun, als seine assoziative Phantasie spielen lassen, freilich nicht einfach über die Willkür privater Erlebnisbezüge, sondern über die durchaus intersubjektiven Konnotationen, die in der Kulturgeschichte der einzelnen Metaphern und Bilder zu toposartigen Konstellationen gebündelt wurden. Alle Bilder Hofmannsthals haben den Status kultureller Archetypen mit topischen Assoziationsräumen, und nur auf die Wahrung dieses Assoziationsraums kommt es in der Rezeption an, nicht aber auf punktuelle begriffliche Aufschlüsselungen. Einige Beispiele[36]:

- »tote alte Frau«: weise Herrscherin, Urmutter, Ahnin eines Geschlechts, Hüterin von Weisheit und Tradition, Vereinigung von Weisheit und Lebensnähe;
- »Adler« – »Lamm« – »Pfau«: Kraft, Stärke, Übersicht – dazu kontrastierend: Demut, Opferbereitschaft – dazu kontrastierend: nazißhafte Schönheit und Selbstgenügsamkeit. Will man noch weiter abstrahieren, mag man darin drei Grundmöglichkeiten allen Lebens sehen, in dem »Verschwenden« des Salböls dann die Heiligung des Lebens in all seinen Aspekten im Nietzscheschen Sinn (so etwa Rasch; 210);
- »Delphine«: in der Mythologie oft mit den Sirenen gleichgesetzt; als menschenfreundliche und glückbringende Tiere in Zusammenhang gebracht mit Arion, dem Begründer dithyrambischer Dichtung; dionysisches Einssein mit dem Meer als Lebenselement schlechthin.

Nicht auf Einzelheiten soll es hier ankommen, sondern auf die Illustration des Verstehensprinzips. Wer in der angedeuteten Weise als Leser auf die Evokationen des Textes reagiert, intuitiv – oder wohl eher, indem er sich die in ihm intuitiv ausgelösten Konnotationen mindestens zum Teil bewußt macht –, wird kaum Verständnisschwierigkeiten haben, wobei natürlich der zeitgenössische Leser deutlich im Vorteil war: er sah zum Beispiel ganz selbstverständlich in Tanz, Musik und Meer geradezu topische Lebens-Symbole.

So läßt sich auch die Lebenshaltung des »Erben« als gemeinsames Assoziationsziel aller Einzelbilder leicht bestimmen: Bindungs-, Sorg- und Verantwortungslosigkeit, proteushafte Ich- und Bewußtlosigkeit wären wohl akzeptable Prädikationen ex negativo. Man könnte auch an das Motto des jungen Hofmannsthals denken: »il faut glisser ne pas appuyer la vie«, also: wie ein Schlittschuhläufer über das Leben gleiten, ohne sich aufzustützen und einzubrechen (vgl. Exner; 206, 91f.). Zu einer ethischen Bewertung dieser Haltung kommt es nicht, es bleibt bei den Ambivalenzen zwischen dem zustim-

menden »Laß verschwenden« und dem Wissen um die Unausweichlichkeit von Vergänglichkeit und Tod, das den Sprecher – im Gegensatz zum Erben – nie ganz zu verlassen scheint.[37] Im Gesamtzusammenhang des Hofmannsthalschen Werkes wird man darin eine der zahllosen Nuancierungen des Präexistenzkonzeptes erkennen können: hier einmal nicht als Königtum der allmächtigen Innerlichkeit – wie etwa in »Der Kaiser von China spricht« oder »Ein Traum von großer Magie« –, sondern als Sich-Hingeben an die sinn- und ziellose Bewegung des Lebens, dessen dionysische Drastik hier freilich durch eine – jugendstiltypische – Stilisierung zum »schönen Leben« einer Märchenwelt erheblich reduziert wurde. Hofmannsthal selbst faßt den Sinn in einer Notiz so zusammen: »Das Ganze auf das hinaus –: der Augenblick ist alles« (nach: Exner; 206 a, 441).

Das mag als andeutende Interpretation hier genügen, da es ja hauptsächlich darum ging, Diskursstruktur und intendierte Rezeption zu beschreiben.[38] Ganz im symbolistischen Sinne spricht Hofmannsthal im »Lebenslied« fast ausschließlich in Bildern, die ihm nicht rhetorische Einkleidung von begrifflichen Aussagen, sondern unmittelbare Ausdrucksmittel sind: »Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe« (201 X, 382). Genauso unmittelbar und intuitiv wäre auch die Rezeption vorzustellen, zumindestens für einen Leser, der es der Lebenserfahrung des Erben nachtun will; bricht er den intuitiven Verstehensprozeß auf einer zweiten Ebene reflexiv, so gleicht er wohl eher dem lyrischen Ich, das bei aller Zustimmung Distanz wahr.

Dort wo Dichtung noch stärker an einer eigenwertigen Wirklichkeit orientiert werden soll und wo die im »Lebenslied« thematisierte Intuition an das formlose Leben nicht genügt, muß das symbolistische Verfahren noch sehr viel stärker modifiziert werden. Das Programm hierfür haben wir in den theoretischen Äußerungen Hofmannsthals und des George-Kreises in Ansätzen bereits vorgefunden; am Beispiel Rilkes soll nun der Weg von Ästhetizismus und Lebensabsage zum Versuch von Lebensbejahung und Lebensgestaltung noch einmal im einzelnen nachgezeichnet werden.

#### 4.3. »Vorwand« – »Kunstding« – »Figur«: Rilkes frühe und mittlere Poetik

Ich will nur: immer so wohnen bleiben in dieser fremden, feierlichen Pracht.

Rilke an W. von Scholz, 30. 3. 1898

Auswahl und Ablehnung giebt es nicht.

Rilke, »Malte Laurids Brigge«

Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel.

Rilke an Baron Uexküll, 19. 8. 1909

Rilkes literarische Anfänge sind zu Recht berüchtigt, wenn auch ihre mäßige Qualität für Erstlingswerke insgesamt typischer sein mag als Hofmannsthals Frühvollendung. Nicht ohne Virtuosität im Rahmen der vorgegebenen Ausdrucksmöglichkeiten, aber höchst geschmacksunsicher und kein Klischee auslassend, arbeitet Rilke ausschließlich mit dem thematischen wie formalen Repertoire, das er vorfindet. Daß die so entstandenen Gedichte durch und durch provinziell und epigonal wirken, liegt allerdings nur zum Teil an der Ablegenheit von Prag und an den beschränkten literarischen Kenntnissen ihres Verfassers; mindestens ebenso wichtig ist wohl die im Vergleich mit dem übrigen Europa unübersehbare Rückständigkeit, die die deutsche Lyrik des späten 19. Jahrhunderts auszeichnet und an der auch der naturalistische Neuanfang der »Modernen Dichter-Charaktere« (1885) trotz des enormen Aufbruchspathos der Vorworte kaum etwas geändert hatte.[39] Gerade aber weil der junge Rilke so frapierend wenig an eigenen Inhalten und Gestaltungsmitteln in seine ersten Dichtungen einbringt, sind diese höchst repräsentativ für Strömungen und Tendenzen, die die deutsche Literatur im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bestimmen.[39 a]

»Leben und Lieder« (1894), »Larenopfer« (1895) und das erste Heft der »Wegwarten« (1895): das ist Gründerzeit-Epigonalität, eklektische Vereinigung von Heine und Platen, Stimmungs- und Genreplyrik, durchsetzt mit gelegentlichen Anklängen an Liliencron'schen Impressionismus und naturalistische Sozialkritik.

»Traumgekrönt« (1896) und »Advent« (1897) zeigen demgegenüber bereits deutlich Einflüsse der trivialsymbolistischen Décadencelyrik des europäischen Fin-de-siècle (vgl. Fischer; 175), die in den 90er Jahren in Österreich und mit leichter Verspätung auch in Deutschland in Literatenkreisen zum prägenden Vorbild wird. Als Gegenwelt zur »rücksichtslosen Härte der Materie«, zum »derben, zermalmenden, massiven Leben« (WA 10, 314) entwirft solche Dichtung einen Bereich lebens- und willensferner Schönheit, stilisierter Künstlichkeit und ästhetizistischer Selbstgenügsamkeit. Immer neu gruppiert Rilke hier die immer gleichen ästhetizistischen Gemeinplätze der Epoche; als Schlüsselwörter fungieren: Traum, leise, müde, blaß, weiß, traurig, Frühherbst, sanft, still, schmachten, weinen, Sehnsucht. Es entsteht eine Welt der abgetönten Farben und gedämpften Laute, der abgeschirmten Orte – Insel, Weiher, Tempel, Schloß, Garten, Park, geschlossene Interieurs –, bevölkert von weißgekleideten Mädchen mit schmalen

Händen, weichen Gewändern und wehendem Haar, blonden Knaben und Engeln, ausgestattet mit einem ebenso standardisierten Inventar von Schwänen, Birken, Lilien und Pretiosen, ein ästhetizistisches Traumkönigreich, in dem das lyrische Ich sein ›Königslied‹ (WA 1, 73) anstimmen kann.

›Dir zur Feier‹ (geschrieben für Lou Andreas-Salomé, 26. 5. 1897–22. 5. 1898) und ›Mir zur Feier‹ (entstanden zwischen November 1897 und Mai 1898) markieren den Übergang zu einer dritten Phase[40], die bis zum ›Buch der Bilder‹ (erste Auflage: 1902) reicht: die Décadence-Metaphorik wird konfrontiert mit einem zunächst noch sehr verhaltenen Aufbruch ins Leben, wofür in der Metaphernsprache der Dichtung häufig der Übergang von der Mädchenexistenz zu Frau und Mutterschaft steht. Noch immer ist das Leben bedrohlich und fremd, doch zugleich auch lockend und verführerisch als »Lebensfeiertag«, als Sommer mit vollen, roten Rosen, als wilder und weiter Wald, als sich in Wein erfüllender Traum der Trauben, als Möglichkeit zu wilden Jagden, zu nacktem Baden in wogender Brandung, als Fest der Jugend: »und zeige meinem Meere: ich bin jung« (WA 5, 210). Zusammengefaßt ist die veränderte Haltung in den Versen:

Das Leben hat goldene Gassen.  
Fester wollen wirs fassen,  
wir fürchten das Leben nicht. (WA 5, 182)

Damit der ehemalige Dichterkönig zum Lebenskönig werden kann, »dem alle Kronen passen« (WA 5, 196) muß er das Leben freilich – ganz im Sinne des Jugendstils[41] – zum »schönen Leben« stilisieren und verklären, was um so problematischer wird, je mehr die Dichtung auch dessen negative und bedrohliche Aspekte, Kreatürlichkeit und Tod oder neue Wirklichkeitsbereiche wie das Elend der Großstadt einzubeziehen sucht.

Vom Entwurf ästhetizistischer Eigenwelten zum Versuch eines noch recht zögerlichen gestaltenden und sinngebenden Eingehens auf eine Lebenswirklichkeit, der es an Gestalt und Sinn mangelt – ganz offensichtlich trifft diese bereits an Hofmannsthal und George nachgewiesene epochentypische Entwicklungsformel auch für Rilke zu. Und auch bei ihm verbindet sich dieser Übergang poetologisch mit der Rezeption und Modifikation symbolistischer Poetik.

Zentral ist hier der wohl im Februar 1898 geschriebene Vortrag ›Moderne Lyrik‹[42], in dem Rilke das zentrale symbolistische Postulat von Evokation und Suggestion als Ästhetik des »Vorwands« formuliert: Alle »Inhalte«, alle »Stoffe« sind für den Künstler nur »Vorwände« zum Ausdruck »feinster Gefühlsoffenbarungen« (WA 10, 365), »eigener tiefster Empfindungen« (ebd.), »tiefinnerster Sensationen« (WA 10, 366), »persönlicher Spezialempfindungen« (WA 10, 367), »bestimmter, persönlicher Offenbarungen« (WA 10, 398). Eine Eintragung aus dem ›Schmargendorfer Tagebuch‹ macht die Parallelen zum symbolistischen Evokationsverfahren noch deutlicher:

Manchmal ist man imstande zu sagen: ich bin froh. Und, wer dich versteht, dem ist dies genug, er kann ohne weiteres der Vertraute deiner Freude sein. Oder wieder sagst du: ich bin traurig, und dein Zustand ist in der Tat ein einfaches Traurigsein, das sich nicht anders bezeichnen läßt.

Zwischen diesen beiden Stimmungen aber gibt es eine ganze Reihe von Nuancen, Übergängen, zögernden Gefühlen mit lange nachhallenden Tönen. Um sie zu bezeichnen, sagst du: ich bin . . . , nein, ich glaube, du sagst vielmehr: es ist . . .

Es ist z. B. ein Abend in einer Stube; vor den Fenstern helle Dämmerung, mit den ungewissen Umrissen von Wipfeln belebt. Innen ist alles Licht um einen Ton tiefer, ruhiger, vornehmer. Und es sind ein paar junge Menschen beisammen [Rilke beschreibt dann ausführlich die Handlung seiner symbolistischen Miniaturszene und fährt fort:]

Und immer öfter geschieht es mir, daß ich nicht sagen kann: ich bin . . . , sondern, daß ich sagen muß: es ist . . . , aber dann schweige ich meistens (3, 135 f.).

Wie den Symbolisten geht es also auch Rilke darum, Seelenzustände nuancierter und differenzierter auszudrücken, als dies durch bloßes Benennen möglich wäre. Wie jene mißtraut auch er der abgegriffenen und in Schablonen erstarrten Alltagssprache[43]:

Die modernen Dichter haben den Glauben an das Wort verloren. [...] an das Wort, wie es als gebräuchliche Währung gilt im Tauschverkehr des Lebens [...] diese Scheidemünze [...] Tauschmittel des Alltags (WA 10, 348 f.).

Das Wort des Verkehrs, das kleine, tägliche, bewegliche, habe ich beobachtet [...]. An dieses Wort denke ich, wenn ich behaupte, die Seele hätte nicht Raum in ihm. Ja es scheint mir geradezu, als wären Worte solcher Art vor den Menschen wie Mauern (WA 10, 439).

Demgegenüber schafft sich der Lyriker seine eigene, unmittelbar wie Musik kommunizierende Sprache, die wirkt

wie Worte, welche nichts Bestimmtes meinen  
und dennoch gehn, ins Ohr hineingehn, weiter  
ins Hirn und heimlich auf der Nervenleiter  
durch alle Glieder Sprung um Sprung versuchen (WA 1, 446).

Wie bei den Symbolisten geht es auch bei Rilke nicht mehr um die Mimesis äußerer Vorgänge, sondern um einen nuancengetreuen »Naturalismus« der Psyche, in dem er das entscheidende Charakteristikum der den »objektiven Realismus vergangener Jahrzehnte« (WA 10, 369) überwindenden »Moderne« sieht[44]:

Man lernte die eigene Seele betrachten, wie früher die äußere Umgebung, man wurde auch hier Realist und Naturalist den intimen, inneren Sensationen, wie vorher den *äußeren* Ereignissen gegenüber und lernte wie früher die Welt, nun ebenso genau die eigene Seele kennen, das heißt man fand in sich selbst Alles reicher und vielgestaltiger wieder, was man in der objektiven Schulzeit außerhalb der eigenen Persönlichkeit gesucht hatte (WA 10, 370).

Die Gestaltung solcher Seelenzustände vollzieht sich nach Rilke allerdings spontan und intuitiv, im Gegensatz zu der auf Bewußtsein und poetischem Kalkül – man vergleiche Poes ›The principle of composition‹ – aufgebauten Dichtungstheorie des Mallarmé-Kreises. Der bewußtseinsgeschichtliche Hintergrund für diese Modifikation wurde bereits skizziert: Mit Nietzsche und der Lebensphilosophie war der für den französischen Symbolismus zentrale Dualismus von Geist und Natur aufgehoben, auch Gestaltung und Formung galten als unmittelbare und spontane Lebenskraft einer ganzheitlich neubegründeten Subjektivität. So kann Rilke formulieren:

auch das geistige Schaffen stammt von dem physischen her, ist eines Wesens mit ihm und nur wie eine leisere, entzücktere und ewigere Wiederholung leiblicher Wollust (An F. X. Kappus, 16. 7. 03; 5, 54)

und eine »organisch erwachsene Form« (WA 9, 87) fordern, die aus einem »unbewußten Tönen«, aus dem »Rhythmus der ganzen Persönlichkeit« heraus »unabsichtlich geschieht« (WA 10, 389 u. 380). Produktion wie Rezeption verlaufen also gleichermaßen spontan und intuitiv.

Wiederum ganz im Sinne des Symbolismus schließlich ist auch für Rilke das lyrische Ich der Dichtung nicht einfach mit dem empirischen Ich des Dichters identisch. Denn zwischen der völligen Eigentümlichkeit der durch »Vorwände« vermittelten »Geständnisse« und ihrer durch Abstraktion von jeder raum-zeitlichen Partikularität erlangten Allgemeinheit besteht für Rilke kein Widerspruch: »das innigste Intime eines Wesens nähert sich wieder dem Allgemein-Menschlichen« (WA 10, 301). Auch hier ist die lebensphilosophische Nuancierung des Grundkonzepts entscheidend. Wenn Rilke schreibt:

Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tieferes Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgiebt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann. Diese Selbständigkeit des Kunstwerkes ist die Schönheit (WA 10, 428),

so wäre das im Kontext des französischen Symbolismus zu lesen als präzise Formel für die Identität von autonomen Kunstwerk und Idee, als kunstmetaphysische Erlösung von Empirie und Willen. In Rilkes lebensphilosophischer Kunstmetaphysik hingegen wird die Vorwand-Ästhetik zur Verwirklichung zweier widersprüchlicher Bedürfnisse: Einerseits deutet er die Befreiung vom Empirischen um zur durchaus vitalistischen Monumentalisierung des im Kunstwerk autonom gewordenen realen Dichter-Ichs. Andererseits sieht er in der erreichten Allgemeinheit und in der vorwandhaften Verknüpfung von Innen und Außen auch den Beweis für das Aufgehen dieses Ichs im Leben. Die beiden Positionen scheinen einander auszuschließen; bedenkt man jedoch, daß in monistischem Denken zwischen All-Leben und menschlicher Innerlichkeit kein Widerspruch bestehen kann, so erkennt man in ihnen zwei unterschiedliche Akzentuierungen der gleichen Aussage.[45] Überall in Rilkes Werk stoßen wir auf diese Spannung zwischen dem Streben nach Eigentümlichkeit und dem Wunsch nach Beteiligung, wobei in verschiedenen Phasen der Akzent mal mehr auf den einen, mal mehr auf den anderen Pol gesetzt wird.

Die Kunsttheorie des »Florenzer Tagebuchs« etwa betont aus dem Erlebnis der Renaissance-Kunst und aus intensiver Nietzsche-Lektüre heraus einseitig die Erfüllung und Steigerung des Künstlers zum übermenschengroßen »Künstlergott«, mit dessen Apotheose das Buch endet:

Und der letzte, welcher nach lange kommt, wird alles in sich tragen, was um uns wirksam und wesenhaft ist; denn er wird der größte Raum sein, erfüllt mit aller Kraft. Das wird nur einer erreichen; aber alle Schaffenden sind die Ahnen dieses Einsamen. Es wird nichts sein außer ihm; denn Bäume und Berge, Wolken und Wellen sind nur Symbole gewesen jener Wirklichkeiten, die er in sich findet. [...] Wie andere ferne Welten zu Göttern reifen werden – weiß ich nicht. Aber für uns

ist die Kunst der Weg; denn unter uns sind die Künstler die Durstigen, die alles in sich trinken, die Unbescheidenen, die nirgends Hütten bauen, und die Ewigen, die über die Dächer der Jahrhunderte reichen. Sie empfangen Stücke des Lebens und geben das Leben (3, 119f.).

Der Künstler als dionysischer Künstlergott[46] und der junge Rilke als zweiter Zarathustra/Nietzsche – sieht man von dieser doppelten und doppelt mißglückten Stilisierung ab, so läßt sich das zugrundeliegende Konzept durchaus nachvollziehen und mit der skizzierten Vorwand-Ästhetik vermitteln.

Kunst als Freisetzung und Anwendung von Kreativität, unmittelbarer Lebensenergie erscheint im »Florenzer Tagebuch« als einzig geeignetes Medium zur Befreiung aus Konventionen und zur vollen Selbstverwirklichung als voller Aktualisierung der real nie auszuschöpfenden potentiellen Lebensfülle, der »möglichst vollzähligen inneren Intensität« (An R. Bodländer, 23. 3. 22; 5, 780); als Weg zum dionysisch gesteigerten »Übermensch«:

Wisset denn, daß die Kunst ist: ein Weg zur Freiheit. Wir sind alle in Ketten geboren. Der und jener vergißt seine Ketten [...]. Wir aber wollen sie zerreißen (3, 33).

Jede Kunsttat bedeutet eine Befreiung, und Kultur besitzen will nichts anderes heißen als befreit sein (3, 36).

Solche Befreiung meint die Absage an jede Konvention[47], an die »Gemeinsamkeiten aus gestern und vorgestern« und die »Gemeinsamkeiten von heute, die Mißverständnisse sind« (WA 10, 639), und damit die totale Opposition zu den Normen und Einschränkungen, denen die »Menge« gehorcht, meint eine ganz und gar individuelle Existenz jenseits der »Kollektivnamen« (3, 103) als »eine Welt für sich mit allen Mächten und Möglichkeiten« (3, 128). Im Schaffensakt verwirklicht der Künstler die unendliche Potentialität seiner Erlebensmöglichkeiten, mit jeder Gestaltung wächst er und steigert sich:

Wisset denn, daß die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen. Was Napoleon nach außen war, das ist jeder Künstler nach innen. Es geht über Siege wie über Stufen aufwärts. [...] Wisset denn, daß der Künstler für sich schafft – einzig für sich. Was bei euch Lachen wird oder Weinen, muß er mit ringenden Händen formen und aus sich hinausheben. Er hat im Innern nicht Raum für seine Vergangenheit, darum gibt er ihr in Werken ein losgelöstes, eigenmächtiges Dasein (3, 33).

Kunst heißt, nicht wissen, daß die Welt schon ist, und eine machen. Nicht zerstören, was man vorfindet, sondern einfach nichts Fertiges finden. Lauter Möglichkeiten. Lauter Wünsche. Und plötzlich Erfüllung sein, Sommer sein, Sonne haben (WA 7, 229).

Künstlerisches Schaffen als Selbstverwirklichung, in der

ich, der Pilger, dem Ich, das König ist und ein Rosenreich hat und eine Sommerkrone mitten im Leben von Ewigkeit her (3, 69)[48],

entgegenzieht, meint bei aller Betonung von Individualität jedoch nicht die Herausbildung einer isolierten und privaten Innerlichkeit. Durch die Lösung von aller Konvention und aller empirischen Bindung durchbricht der Künstler die Oberfläche von »Zufälligem und Zeitlichem« (WA 12, 1166), von jeder historisch, psychologisch und gesellschaftlich bedingten Partikularität[49] und wird so identisch mit dem dionysischen »Gesetz« (3, 131) des Lebens, der hinter allen Erscheinungen liegenden »freien, strömenden, unange-

wandten Kraft« (WA 12, 1163), dem »großen Rhythmus des Hintergrunds« (ebd.), dessen ewiges Werden und Vergehen damit für ihn seinen Schrecken verliert[50] – eine eindeutige Parallele zu beschriebenen Vorstellungen Nietzsches.

Der »Existenzentwurf« (Fülleborn; 55) des »Florenzer Tagebuchs« erweist sich so als genaue Entsprechung zur lebensphilosophischen Umdeutung der symbolistischen Vorwands-Ästhetik: als Absage an die Konvention zugunsten der Nuance, als Steigerung und Monumentalisierung des Ich sowie als Verknüpfung mit dem (inneren) Leben. Als apollinische »Bilder, Schicksale und Gestalten« (WA 12, 1163) verweisen die »Vorwände« auf die dionysische »gemeinsame Tiefe« (WA 10, 522) von »ganz persönlichen Geständnissen« (WA 10, 365) einerseits und »Geheimnissen der Dinge« (WA 10, 365) andererseits. Da Rilke glaubt, daß nur in der Kunst das Ich seine eigene Vergöttlichung zum Über-»Selbst« erreichen kann, sieht auch er in ihr eine »metaphysische Tätigkeit« (Nietzsche):

Die Kunst stellt sich dar als eine Lebensauffassung, wie etwa die Religion und die Wissenschaft und der Sozialismus auch. Sie unterscheidet sich von den anderen Auffassungen nur dadurch, daß sie nicht aus der Zeit [lies: aus einer bestimmten historischen Situation] resultiert und gleichsam als die Weltanschauung des letzten Zieles erscheint (WA 10, 426).

Der Künstler befreit sich und die von ihm gestaltete Wirklichkeit aus den Fesseln der Konvention[51], vermittelt »Seele und Außenwelt« (WA 10, 513) zu einem »unbegrenzten In-Allem-Leben« (WA 12, 1165)[52] und gestaltet seine neue Wirklichkeitserfahrung zur »Schönheit« des Kunstwerks als intuitiv gefundener »neuer Form« und »neuem Gesetz« (WA 10, 380), die »selbst das Grausame und Bange mit einer gewissen Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit erfüllt« (WA 10, 579).

In ihren Grundzügen bleibt diese frühe Ästhetik für Rilkes Gesamtwerk gültig, wird jedoch ständig nuanciert und modifiziert. Biographische Stationen in der nächsten Phase von Rilkes Entwicklung, die einen weiteren Schritt weg vom frühen Ästhetizismus und Subjektivismus bedeutet, sind die Rußlandreisen von 1899 und 1900 – die Begegnung mit der weiten russischen Landschaft und der Lebens- und Glaubensgemeinschaft der russischen Bauern – sowie der sich anschließende ausgedehnte Aufenthalt in der Worpstedter Künstlerkolonie, wo er ein vergleichbares Aufgehen der Menschen in einer elementaren und übermächtigen Landschaft erlebt.[53]

Die Summe aus diesen neuen Erfahrungen ziehen vor allem der Aufsatz »Von der Landschaft« und die »Worpstedt«-Monographie. Zum ersten Mal erscheint hier für Rilke die Welt der Objekte nicht nur als bloßes Ensemble von »Vorwänden« zur Evokation innerer Lebensfülle, sondern als eigenständiger Wirklichkeitsbereich, allen menschlichen Kategorien fremd und mit einer überlegenen Dauer und Sicherheit in sich ruhend, die dem durch seine Individualisierung vergänglicheren und durch sein Bewußtsein um diese Vergänglichkeit wissenden Menschen unerreichbar bleibt:

Wer aber die Geschichte der Landschaft zu schreiben hätte, befände sich zunächst hilflos preisgegeben dem Fremden, dem Unverwandten, dem Unfaßbaren. Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, – und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen, und die Landschaft *will* nicht, wenn sie sich bewegt. [...] gestehen wir es

nur: die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll der Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt und, gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert (WA 9, 10f.).

Die Erkenntnis, daß die Natur »dem Menschen gegenüber das Andere, das Fremde, das nichteinmal Feindliche, das Teilnahmslose« (WA 9, 66) ist, führt jedoch keineswegs zur Aufgabe der Vorwand-Ästhetik; im Gegenteil:

Gerade dieser Umstand macht es möglich, sich der Natur als eines Wörterbuches zu bedienen. Nur weil sie uns so sehr verschieden, so ganz entgegengesetzt ist, sind wir imstande, uns durch sie auszudrücken. Gleiches mit Gleichem zu sagen ist kein Fortschritt (WA 9, 66f.).

Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes [...] war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich mußte sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen (WA 10, 520).[54]

Die Leistung der Kunst besteht also gerade darin, »daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden« (WA 9, 15), also in einem Ausgleichsprozeß, in dem sich der Mensch zum einen in Beziehung setzt zu einer in sich ruhenden, durch kein Bewußtsein gebrochenen und durch keine Konvention verstellten ursprünglichen Daseinsform, wie sie etwa der Hirte als Gegenpol und Komplement zum »Künstlertgott« des »Florenzer Tagebuchs« verkörpert:

Still wie ein Baum steht er [...]. Er rührt sich nicht; wie ein Blinder steht er unter den Schafen, wie ein Ding, das sie genau kennen, und seine Kleidung ist schwer wie Erde und verwittert wie Stein. Er hat kein eigenes, besonderes Leben. Sein Leben ist das jener Ebene und jenes Himmels und jener Tiere, die ihn umgeben. Er hat keine Erinnerung, denn seine Eindrücke sind Regen und Wind und Mittag und Sonnenuntergang, und er muß sie nicht behalten, weil sie immer wiederkommen (WA 9, 19).

Zum anderen leistet Kunst gerade die Gestaltung und Humanisierung dieses Fremden und setzt so das allgemeine Geschehen des Lebens in Beziehung zum menschlichen Individuum, »macht das Übergroße zur Handlung unseres Herzens, damit es uns nicht zerstöre« (An C. Rilke, 13. 10. 07; 5, 187). Der für Rilke »künstlerisch-wichtige Moment, derjenige, in welchem die beiden Waagschalen sich das Gleichgewicht halten« (WA 9, 15), entspricht also genau der Vermittlung von Ich und Welt, Natur und Geist, Leben und Individuum, die wir an den Epiphanien Hofmannsthal und Rilkes herausgearbeitet hatten. Die Vermeidung der Extreme – Verabsolutierung des Ich oder seine völlige Aufhebung – zeigt, daß nicht mehr Nietzsche, sondern der lebensphilosophische Versuch einer Neubegründung der Subjektivität vorbildhaft sein dürfte.

Die Veränderungen gegenüber der Vorwand-Ästhetik des Frühwerks liegen also weniger im Bereich der Poetologie als in deren praktischer Umsetzung, in der die dinglichen Vorwände bisher willkürlich und beliebig verwendet wurden, in der alle Außenwelt nur »Stimmung«[55] war und »Gefühl«:



damals [zur Zeit des ›Stunden-Buches‹] war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging [...]. Ich schritt einher und sah, sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab (An C. Rilke, 13. 10. 07; 5, 187).

Erst mit dieser Einsicht, kann die Selbstkritik an den ästhetizistischen Anfängen, die Rilke in genauer Analogie zu Zeitgenossen wie Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Andrian und George vollzieht, in eine neue poetische Praxis umgesetzt werden. Dabei fallen das Streben, der Wirklichkeit, dem Gegenüber mehr Eigenwert einzuräumen, und das Streben, selbst wirklicher zu werden, zusammen. Die Absage an »Stimmung« und »Gefühl« meint auch die Absage an ein Ich wie Wirklichkeit gleichermaßen auflösendes »Sensationen-Chaos« (Nietzsche) à la Mach: im Bezug auf ein festes und eigenständiges Objekt soll auch das Subjekt Festigkeit und Eigenständigkeit erlangen. Damit aber das Ich sich am Gegenüber gestaltend bewähren und erfahren kann, müssen Subjekt und Objekt erst wieder auseinandertreten. Was in der frühen Ästhetik zunächst als Königsweg zum »Künstlertott« entworfen war, erweist sich dabei als mühevoller und komplexer Prozeß. Die Allmachtsphantasien des ›Florenzer Tagebuchs‹ finden beim Versuch, sich dichtend wie lebend der Erfahrungswirklichkeit zu öffnen, ihr Komplement in den Ohnmachtserfahrungen des Ich gegenüber einer unendlich weiten und archaisch fremden Landschaft, vor allem aber in der Begegnung mit der Pariser Großstadtwirklichkeit. Die ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Briggé‹ geben ein genaues Protokoll dieser schockhaften Desorientierung: Begegnung mit Elend, Häßlichkeit und Tod, Zerbrechen aller bisherigen Deutungsschemata und Verhaltenskonventionen, erneute Konfrontation mit verdrängten Kindheitsängsten. Jenseits des »schönen Lebens« aber erweisen sich Rilkes trivial-lebensphilosophischer Monismus und seine trivial-symbolistische Ästhetik aus den 90er Jahren als gleichermaßen unzureichend, wie der dritte Teil des ›Stunden-Buchs‹ beweist.

Daher versucht Rilke, in Anlehnung an die beiden großen künstlerischen Vorbilder seiner mittleren Schaffensperiode – Rodin und Cézanne – eine der neuen Wirklichkeitserfahrung gerecht werdende neue Poetik zu entwickeln; deren Schlüsselkategorien heißen: »unbeherrschtes Schauen« und »sachliches Sagen« ohne »Auswahl und Ablehnung«, »Oberfläche«, »Kunst-Ding« und »Figur«.

1) *Das neue Sehen und Sagen*: Rilkes Konzept eines »neuen Sehens« ergibt sich aus einer produktionsästhetischen Umdeutung der bisher in erster Linie rezeptionsästhetisch genutzten Vorwand-Ästhetik; was bisher symbolistisch nur als Wirkungsmechanismus des Gedichtes bestimmt war, wird nun zur Grundlage seiner Entstehung:

Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, *ohne uns*, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise,

ganz von fern, unter dem Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend (An C. Rilke, 8. 3. 07; 6 II, 279f.).

Das ist deutlich die genaue Beschreibung einer Epiphanie als sich intuitiv herstellender Bezug zwischen Außen und Innen. Ohne jede reflexive Brechung wird ein beobachteter Gegenstand zum äußerlichen Äquivalent, zum »Ausdruck« (Dilthey) für ein durch ihn ausgelöstes inneres »Erlebnis«. Solch »unwählerisches« (WA 11, 1021), »unbeherrschtes Schauen« (An C. Rilke, 23. 10. 07; 5, 206) liegt gleichermaßen jenseits des Subjekt-Objekt-Gegensatzes der intellektuellen wie jenseits der bisherigen emotionalen In-Besitznahme des Gegenstandes – genau wie die ihm entsprechende künstlerische Gestaltung, in der der Dichter »formt, ohne zu wissen, *was* gerade entsteht« (WA 9, 271).[56] Rilkes neue »harte Sachlichkeit« (An Baron Uexküll, 19. 8. 09; 5, 245) beruht auf einer dreifachen Suspendierung *bewußter* Aktivität des Ich:

– Das Ich spricht nicht *über* sein Erleben, sondern *spricht es aus*, »anonym« und namenlos.[57]

– Das Ich bewertet nicht, nimmt auch nicht emotional Stellung, gibt nicht direkt seine Stimmungen oder Gefühle an.[58]

– Das Ich wählt nicht aus (»unwählerisches Schauen« WA 11, 1021), d.h. es unterdrückt nicht von vorneherein die negativen Aspekte innerer und äußerer Wirklichkeit, das Schreckliche, Häßliche und Widerwärtige.[59]

Dabei geht es wohlgemerkt nicht um die »objektive« Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit, sondern um den intuitiven Ausdruck inneren Erlebens, wie noch zu zeigen sein wird. Zugrunde liegt also nach wie vor eine transzendente Aktivität des Ich – transzendental nicht im Sinne der Bewußtseinsphilosophie, sondern basierend auf der ganzheitlich neubegründeten Subjektivität. Sie leistet zweierlei: das amorphe Innere des Subjekts gewinnt Gestalt und Bestand und die Fremdheit der inneren wie äußeren Natur gewinnt Gestalt und Sinn. Was Rilke zunächst als selbstverständliches Vermögen des Subjekts erschien – die von rationalen Kategorien befreite Wirklichkeit aus der Omnipotenz des Gefühls heraus der Innerlichkeit einzuverleiben –, wird ihm jenseits des Ästhetizismus und seiner Auswahl und Stilisierung zum Problem. Das dissoziierte Ich bedarf eines Gegenübers, da es sich nur in Beziehung zu ihm überhaupt konturieren kann. Dazu aber ist ein Ausgleich nötig zwischen der rationalen Verdinglichung des Gegenübers zum Objekt und seiner emotionalen Aufhebung im Subjekt – daher werden explizite Beurteilung und Reflexion ebenso unterbunden wie explizite emotionale Stellungnahme. Zugleich bedeutet die Zurücknahme des Ich aus der Gestaltung die abstrahierende Ablösung des Erkennens vom Erkennenden – damit aber gefriert der epiphaniehafte Augenblick zum dauernden Kunstwerk, an dem das veränderliche Ich seinerseits Dauer und Identität erfahren kann. Den besonderen Ausgleich von Zeitlichkeit und Dauer im »Kunst-Ding« präzisieren die beiden anderen Schlüsselkategorien:

2) *Oberfläche*: Die vielfältig strukturierte, ungeglättete Oberfläche Rodinscher Plastiken – *le modelé*[60] – deutet Rilke als gestalterisches Äquivalent zum unendlich bewegten und nuancierten, in ständiger Veränderung begriffenen Leben, so daß diese

»Oberfläche« alle »Tiefen« auszudrücken vermag, genau wie Gesichtsausdruck und Gebärden alle inneren Bewegungen eines Menschen ausdrücken:

alles, was man machen kann, ist: eine auf bestimmte Weise geschlossene, an keiner Stelle zufällige Oberfläche herzustellen, eine Oberfläche, die, wie diejenige der natürlichen Dinge, von der Atmosphäre umgeben, beschattet und beschienen ist, nur diese Oberfläche, – sonst nichts. [...] Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? Und wer uns das geformt geben will, muß er sich nicht an das Greifbare halten, das seinen Mitteln entspricht, an die Form, die er fassen und nachfühlen kann? Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben? Alles, was je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war oder gar keinen Namen haben kann in seiner unsagbaren Geistigkeit? (WA 9, 212 f.; vgl. auch: 264 f.)

Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er [Rodin] sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu (WA 9, 150).

Entscheidend ist daran nicht so sehr, daß damit die Vorwand-Ästhetik auf den Bereich der Plastik übertragen wird – der menschliche Körper als Ausdrucksmittel für innere Erlebnisse –, sondern vor allem, daß Bewegung und Veränderung als Grundkategorien des Lebens Eingang ins statische Kunstwerk finden.

3) *Kunstding* und *Figur*: Das Kunstding ist jedoch mehr als die Wiedergabe und Sichtbarmachung des unendlich nuancierten und flüchtigen (inneren) Lebens; es hebt zugleich dessen Vergänglichkeit auf, nicht jedoch durch Statik, sondern indem Bewegung in die »Figur« – sei es eine plastische Gestalt oder ein Geschehensablauf – hineingenommen wird und gewissermaßen in ihr ausschwingt:

Es gab [...] keine Ruhe, nicht einmal im Tode; denn mit dem Verfall, der auch Bewegung ist, war selbst das Tote dem Leben noch untergeordnet. Es gab nur Bewegung in der Natur; und eine Kunst, die eine gewissenhafte und gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen. [...] Nicht die Bewegung war es, die dem Sinne der Skulptur [...] widerstrebte; es war nur die Bewegung, die nicht zu Ende geht, die nicht von anderen im Gleichgewicht gehalten wird, die hinausweist über die Grenzen des Dinges (WA 9, 157 f.).[61]

Auf dieser formalen Geschlossenheit – nicht auf irgendwelchen inhaltlichen Aspekten – beruht, ganz kunstmetaphysisch gedacht, die »Schönheit« des Kunstthings:

Sie entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen. War man eben noch ergriffen von der vielstimmigen Qual dieses Angesichts, so fühlt man gleich darauf, daß keine Anklage davon ausgeht. Es wendet sich nicht an die Welt; es scheint seine Gerechtigkeit in sich zu tragen, die Aussöhnung aller seiner Widersprüche (WA 9, 157).

Durch diese Eigenschaften ist das Kunstding den Dingen des »bedrohten offenen Lebens« (WA 9, 210) überlegen:

Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd gewor-

den, fähig zur Ewigkeit. Das Modell *scheint*, das Kunst-Ding *ist*. So ist das eine der namenlose Fortschritt über das andere hinaus, die stille und steigende Verwirklichung des Wunsches, zu sein, der von allem in der Natur ausgeht (An L. Andreas-Salomé, 8. 8. 03; 5, 58).[62]

Zum Kunstding geworden erreicht das sonst so amorphe und vergängliche Menschliche Gestalthaftigkeit und Dauer:

Darin liegt die ungeheure Hilfe des Kunstthings für das Leben dessen, der es machen muß –: daß es seine Zusammenfassung ist: [...] der immer wiederkehrende, für ihn selbst gegebene Beweis seiner Einheit und Wahrhaftigkeit, der doch nur ihm selber sich zukehrt und nach außen anonym wirkt, namenlos, als Notwendigkeit nur, als Wirklichkeit, als Dasein (An C. Rilke, 24. 6. 07; 5, 162).[63]

Auch für die Ästhetik von Rilkes mittlerer Schaffensperiode bleibt somit die Vereinigung von Apollinischem und Dionysischem, von unfaßbarem, amorphen, fremden und bedrohlichen Leben einerseits und Gestaltung, Sinnggebung und Distanzierung durch künstlerische Formung andererseits zentral. Diese Erkenntnis ermöglicht es, zwei Mißverständnisse auszuschließen:

- Es geht Rilke nicht um die Ontologie oder Phänomenologie von Objekten der Außenwelt; auch das Kunstding ist Vorwand, gestaltetes (Innen)Leben.
- Obwohl im Kunstwerk alle Spuren der Subjektivität seines Urhebers getilgt sind, bleibt die gestalterische Aktivität und die ganz persönliche Individualität des Künstlers doch sein verborgenes eigentliches Konstituentium.

Die »Arbeit« des Künstlers wird – wie bereits erwähnt – nicht von seinem Bewußtsein gesteuert; sie verläuft unmittelbar und intuitiv: »wie die Natur arbeitet, nicht wie die Menschen« (WA 9, 226; vgl. auch: S. 194 und 269). Ihre Hauptcharakteristika sind für Rilke »Vereinfachung«, »Auswahl des Notwendigen« – also Abstraktion von allem Partikularen und Zufälligen am realen Objekt wie am beobachtenden Künstler – und »Zusammenfassung« (WA 9, 173–188). Das Kunstding ist demnach nicht einfaches Abbild eines Gegenstandes der Außenwelt, sondern seine künstlerische Umsetzung – in der Zeit der »Elegien« wird Rilke von »Verwandlung« sprechen. Wie komplex dieser Aneignungs- und Transformationsprozeß abläuft, hat er am Beispiel Cézannes ausführlich beschrieben:

Bei Landschaftlichem oder Nature morte gewissenhaft vor dem Gegenstand aushaltend, übernahm er ihn doch nur auf äußerst komplizierten Umwegen. Bei der dunkelsten Farbigkeit einsetzend, deckte er ihre Tiefe mit einer Farbenlage, die er ein wenig über sie hinausführte und immer so weiter, Farbe über Farbe hinaus erweiternd, kam er allmählich an ein anderes kontrastierendes Bildelement, bei dem er, von einem neuen Zentrum aus, dann ähnlich verfuhr. Ich denke mir, daß die beiden Vorgänge, des schauenden und sicheren Übernehmens und des Sichaneignens und persönlichen Gebrauchs des Übernommenen, sich bei ihm, vielleicht infolge einer Bewußtwerdung, gegeneinander stemmten, daß sie sozusagen zugleich zu sprechen angingen, einander fortwährend ins Wort fielen, sich beständig entzweiten (An C. Rilke, 9. 10. 07; 5, 177 f.).

Das Abstrakt-Konstruktivistische bei Rodin und Cézanne, die Umsetzung des Gegenstands in vereinfachende Flächen – »le modelé« bzw. »les plans«[64] – rechtfertigt sich zudem als offene Manifestation der Mittelbarkeit des künstlerischen Aneignungsprozesses, der nur einen Bezug zum Gegenstand herstellt und ihn nicht einfach vereinnahmt – etwa durch begrifflich-allegorische Ausdeutung oder Verwendung als Stimmungsträger.

Das Verhalten des Künstlers ist somit auch hier pars-pro-toto einer behutsamen neuen Hermeneutik, einer neuen menschlichen Praxis überhaupt; bezeichnenderweise tauchen als seine Synonyma wieder auf: »Liebe« (WA 9, 216) und »gerecht sein« (WA 9, 181) – letzteres die in der Epoche immer wieder verwendete Formel für die Abkehr von einem ästhetizistischen, den Eigenwert jedes Gegenübers radikal negierenden Weltverhaltens[65], die wir auch als Grundtendenz in der Entwicklung von Rilkes ästhetischer Theorie herauszuarbeiten suchten. Welche Konsequenzen diese Veränderung der theoretischen Position für Rilkes poetische Praxis hat, soll abschließend an der Interpretation von zwei Gedichten gezeigt werden.

Um die ganze Spannweite der Vorwands-Ästhetik zwischen jeden Eigenwert der Gegenstände ignorierender Suggestion und auf genauer Beobachtung basierender Abstraktion zu veranschaulichen, wurden bewußt zwei Extrembeispiele gewählt: »Fragst du mich« aus »Dir zur Feier« von 1898 und »Der Ball« von 1907, das vom Entstehungsdatum her erste Gedicht von »Der Neuen Gedichte Anderer Teil«. Die Mitte zwischen diesen Extremen dürften Texte wie »Der Panther« markieren, in denen sich der Rilkesche »Vorwand« am stärksten dem klassischen Symbol annähert.

- 1 Fragst du mich: Was war in deinen Träumen,
- 2 ehe ich dir meinen Mai gebracht?
- 3 War ein Wald. Der Sturm war in den Bäumen
- 4 und auf allen Wegen kam die Nacht.
  
- 5 Waren Burgen die in Feuer standen,
- 6 waren Männer, die das Schlachtschwert schlugen,
- 7 waren Frauen, die in Wehgewanden
- 8 Kleinod weinend aus den Toren trugen.
  
- 9 Kinder waren, die an Quellen saßen,
- 10 und der Abend kam und sang für sie,
- 11 sang solange, bis sie das Heim vergaßen
- 12 über seiner süßen Melodie. (WA 5, 193)

Während in vielen anderen Gedichten aus »Dir zur Feier« reale Situationen zwischen den Liebenden durch Metaphorisierungen stilisiert werden[66], verläuft hier die entscheidende Trennlinie zwischen der den situativen Rahmen vorgebenden Frage und den Metaphernreihen der Antwort. Poetologisch gesprochen ist die Rahmenfrage die implizite Sachhälfte zur Bildhälfte der Antwort und damit Leseanweisung für deren Einzelelemente, die sie alle zu evokativen Äquivalenten für den Gemütszustand des lyrischen Ich vor der Liebesbegegnung mit dem Du erklärt. Allerdings wird der Gegensatz von Sach- und Bildhälfte in den ersten zwei Gedichtzeilen eher überspielt; statt mit einem Rahmen könnte man sie mit einem nach beiden Seiten weit geöffneten Türenpaar vergleichen: Der abrupte Beginn im Parlando-Stil[67] zieht den Leser unmittelbar in das Geschehen zwischen den Liebenden, das durch den Übergang zu – noch sehr konventionellem – metaphorischen Sprechen in V. 2 (»Mai«) wiederum unmerklich zu den kühneren Metaphern der Antwort überleitet. Zudem ist auch schon der Gedichteingang von den

für den Rest des Textes charakteristischen Stilisierungstendenzen bestimmt: man beachte das dichte Netz von Klangbeziehungen und die ornamentale Verschränkung von Ich und Du (»du mich«/»ich dir«/»deinen Träumen« – »meinen Mai«).

Die poetische Technik des Hauptteils entspricht – bei allen unübersehbaren Qualitätsunterschieden – genau dem an Hofmannsthals »Lebenslied« ausführlich beschriebenen symbolistischen Evokationsverfahren (s. o. S. 98 ff.). Statt den psychischen Zustand des Ich direkt zu benennen – etwa als Verschränkung von innerem Aufgewühltsein, vergeblichen Kämpfen, Schmerz, Weltflucht und unbestimmter Sehnsucht ohne Hoffnung auf Erfüllung und Klärung –, wird er über gereimte Kleinszenen dem Leser in all seinen Nuancierungen suggeriert; mit der bereits zitierten Formulierung Rilkes ausgedrückt: statt »ich bin« sagt das lyrische Ich »es ist«. Daß die »stofflichen Vorwände« für dieses »tiefinnere Geständnis« als Stoffe keinerlei Eigenwert haben, zeigt sich nicht nur an ihrer nicht zu einer einheitlichen fiktionalen Welt verbundenen anaphorischen Reihung, sondern auch im Überwiegen der Klangbeziehungen über alle Inhalte, in der jede Partikularität und Konkretheit tilgenden Allgemeinheit von Szenerie und Personal und an deren Entrücktheit ins vage Mittelalterliche und Märchenhafte.

Leser wie Liebende sind in ein »Traumkönigreich« der Innerlichkeit versetzt, in dem auch ein durch und durch negativer psychischer Zustand zu Wohllaut und stilisierter Bildlichkeit verklärt werden kann. In der poetischen Praxis dieser Harmonisierung demonstriert das Gedicht den bereits an den theoretischen Schriften erläuterten Unterschied zwischen Rilkes Frühwerk und Texten seiner mittleren Schaffensphase: Hier wird nicht ein konkret beobachtbares oder erlebtes Geschehen in all seiner Widerständigkeit dichterisch verwandelt; jeder Widerstand ist vielmehr durch ein strenges Selektionsverfahren bereits gebrochen, bevor der poetische Prozeß überhaupt einsetzt. Rilkes Stilisierungsbemühungen zielen auf die Homogenisierung der Vorwände zu einer entkonkretisierten paysage interieure. Der état d'âme selbst bleibt jedoch ein diffuses Gewebe aus widersprüchlichen Stimmungen, an die sich das Ich genauso verliert wie der jede Verantwortung abschüttelnde »Erbe« in Hofmannsthals »Lebenslied«.

Gemäß der Formel des Es-ist-Sagens – am Beispiel unseres Gedichts: des anaphorischen »war« – ist die Metapher die Grundfigur von Rilkes früher Dichtung: da keiner der als Evokationssymbole herbeizitierten Gegenstände einen Eigenwert hat, kann er auch mit allem gleichgesetzt werden, bevorzugt natürlich mit den »Geständnissen« des lyrischen Ichs, das seine Weltlosigkeit so als präexistenzielle Allmachts- und Allverbundenheitsphantasie in Szene setzt.

In den »Neuen Gedichten« dominiert nicht mehr die Metapher, sondern der Vergleich; in den 189 Texten finden sich 337 mitunter sehr ausgedehnte wie-Vergleiche[68], die eine doppelte Funktion haben: zum einen helfen sie, den thematisierten Gegenstand in all seinen Nuancen genau zu erfassen, wobei die vertrauten Schablonen der Wahrnehmung aufgebrochen werden. Zum anderen stellen sie einen Bezug zwischen Außen und Innen, zwischen Darstellungsobjekt und den ihm äquivalenten menschlichen Sinn her, einen Bezug, der wegen der mittelbaren Struktur des Vergleichs nur mittelbar und gewissermaßen versuchsweise gesetzt ist.

Ein zweiter wichtiger Unterschied zum Frühwerk liegt im fast völligen Verschwinden

des dort allgegenwärtigen lyrischen Ich, das allerdings nur formal getilgt wird, mindestens als Beobachterstandpunkt anwesend bleibt – wobei jedoch die Perspektive innerhalb eines Gedichts oft mehrfach wechselt – oder sich als »man« oder angeredetes »du« getarnt hat. Im Thematischen wird das neue Programm einer »harten Sachlichkeit« (An Baron Uexkuell, 19. 8. 09; 5, 245) dagegen nur bedingt eingelöst; als »Kunstdinge« fungieren in den »Neuen Gedichten« »Artefakte, Blumen, Tiere, Menschen, ihre Gebärden und einfaches Geschehen zwischen ihnen; Stoffe der biblischen und historischen Überlieferung und der antiken Mythologie« (Müller; 66, 30). Negativität und Häßlichkeit sind dabei zwar nicht mehr ausgeschlossen – man denke etwa an den »Aussätzigen König« oder an »Morgue« –, doch die gewählten Gegenstände sind von solcher lebensweltlichen Vertrautheit und Sinnfülle, daß sich die dichterische Sinnggebung in der Praxis als nicht so problematisch erweist, wie es die Theorie hatte vermuten lassen. Auch im Gedicht »Der Ball« wird nicht einfach ein wahrzunehmender Gegenstand in seiner fremden Objektivität thematisiert, sondern der Ballwurf und das Ballspiel.

#### Der Ball

- 1 Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
- 2 im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
- 3 sein Eigenes; was in den Gegenständen
- 4 nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,
  
- 5 zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
- 6 um nicht aus allem draußen Aufgereihten
- 7 unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
- 8 das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug
  
- 9 noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
- 10 als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
- 11 den Wurf entführt und freiläßt –, und sich neigt
- 12 und einhält und den Spielenden von oben
- 13 auf einmal eine neue Stelle zeigt,
- 14 sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,
  
- 15 um dann, erwartet und erwünscht von allen,
- 16 rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
- 17 dem Becher hoher Hände zuzufallen. (WA 2, 639f.)

Dreierlei erscheint auffällig:

- Anthropomorphisierung und die Verallgemeinerung von V. 3–9 machen den Ball unübersehbar zum Sinnträger, zum symbolischen Gegenstand.
- Das Gedicht konzentriert sich in fast geometrischer Abstraktion auf die Bewegungsabläufe des Ballspiels; es gibt – in Rilkes Terminologie – eine »Figur«.
- Der Text erscheint zugleich als äußerlich sehr geschlossen – dem »Warmen zweier Hände« aus V. 1 entspricht der »Becher hoher Hände« aus V. 17 – und seltsam unzusammenhängend. Während mit Abwurf und Auffangen ein Rahmen klar vorgegeben ist, wird der damit implizierte Bewegungsablauf immer wieder gebrochen: zunächst scheint der Ball den Scheitelpunkt seiner Parabel fast schon erreicht zu haben (»im Fliegen, oben«; »du zwischen Fall und Flug/noch Unentschlossener«), dann jedoch setzt das

Gedicht neu an, thematisiert die Aufwärtsbewegung ein zweites Mal (V. 9ff.) und hält den Ball fast quälend lange auf seinem Scheitelpunkt fest. Erst in der letzten Strophe löst sich diese Spannung nach erneuter, explizit gemachter Verzögerung (»erwartet und erwünscht von allen« V. 15) im weit ausschwingenden Schlußvers. Formal entspricht dieser inhaltlichen Verzögerung die komplexe Syntax: Das Gedicht besteht zwar aus nur einem – grammatikalisch höchst gewaltsamen – Satzgefüge, doch die zweimal ansetzende Apostrophe (V. 1 und 8f.) und die verschachtelten appositionellen Relativsätze erzeugen den gleichen Eindruck von Stocken und Unterbrechung, wie wir ihn für den inhaltlichen Ablauf beschrieben haben. Ganz entsprechend wirkt auch der eigenwillige Gedichtbau mit der überlangen dritten und der verkürzten vierten Strophe, die durch V. 13 und durch die Strophengrenze nach V. 14 zweifach gegen das zunächst etablierte Kreuzreimschema verstoßen.

All diese – für die »Neuen Gedichte« durchaus typischen – Besonderheiten lassen sich in eine Deutung integrieren, die im Ballwurf eine menschliche Daseinserfahrung exemplarisch repräsentiert sieht: Aufstieg und Fall als Lebensfigur schlechthin, analog zum Tages- und Jahreszeitenablauf oder zur zyklischen Abfolge von Geburt – Leben – Tod. Diese Daseinsfigur gestaltet Rilke immer wieder in seinen Dichtungen – auch in den »Duineser Elegien« wird sie uns noch begegnen –, und schon allein die Zusammenstellung all dieser Parallelstellen dürfte ausreichen, um dem zunächst vielleicht etwas gewaltsam wirkenden Deutungsansatz Evidenz zu verleihen. Doch gehen wir vom Text selbst aus. Was genau wird am Ballwurf thematisiert?

Zunächst das bereitwillige Vergeuden dessen, was der Ball von den ihn werfenden Händen empfangen hat – »das Warme«, »der Wurf« –, physikalisch würde man wohl von Energie sprechen. Doch das wäre immer noch zu speziell, gemessen an der extremen Verallgemeinerung von V. 3ff. [69] Die dem Ball verliehene Energie, Kraft ist nur ein Sonderfall von all dem, was wir als Subjekte auf Objekte aller Art projizieren – etwa: Lebensenergie, Gefühlswert, Sinn [70] – und was sich damit so weit verselbständigt hat, daß es eine quasi verdinglichte Existenz annimmt, deren Vergänglichkeit jedoch deutlich größer bleibt, als die des Dinges selbst; im Bild gesprochen: der Ball existiert weiter, auch wenn die Wurfenergie verbraucht ist; oder allgemeiner: ein Objekt – Ding oder Mensch – kann noch vorhanden sein, auch wenn sich der mit ihm verbundene Gefühlswert längst verflüchtigt hat. Der im Gedicht in V. 5–7 nur kurz angedeutete Bezug zum menschlichen Spender wird in der 2. Elegie noch deutlicher formuliert:

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir  
 atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut  
 geben wir schwächern Geruch. Da sagt uns wohl einer:  
 ja, du gehst mir ins Blut, dieses Zimmer, der Frühling  
 füllt sich mit dir . . . Was hilfts, er kann uns nicht halten,  
 wir schwinden in ihm und um ihn.

...  
 O Lächeln wohin? O Aufschaun:  
 neue, warme, entgehende Welle des Herzens –;  
 weh mir: wir *sinds* doch.

(II, 18–29)

In ›Der Ball‹ steht dagegen im Mittelpunkt die gerühmte Haltung des empfangenden Gegenübers: sorgloses Vergeuden ohne Besitzenwollen aus Angst vor Verlust und Vergänglichkeit.

Annahme der Vergänglichkeit: das ist auch der Sinn des zweiten thematisierten Aspektes, der bereitwillig vollzogenen Abwärtsbewegung, mit der der Ball sich in die Gesetzmäßigkeit des Naturablaufs (»ganz Natur« V. 16) einfügt – was zugleich eine dezidierte Absage an die traditionelle Metaphysik impliziert, in der die Bewegung nach oben, von der Immanenz in die Transzendenz allein entscheidend wäre. Auch hierzu findet sich in den ›Elegien‹ eine direkte Parallelstelle:

Und wir, die an *steigendes* Glück  
denken, empfänden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches *fällt*. (X, 110–113)

Im dritten thematisierten Aspekt – dem *Ballspiel* – erscheint dann die vorbehaltlos akzeptierte Vergänglichkeit wenigstens partiell aufgehoben in einer Art immanenten Transzendenz: der Ball wird aufgefangen und geborgen im »Becher hoher Hände« (V. 17), und auch der vergangene Wurf ist nicht folgenlos geblieben, da er im Ballspiel eine »Tanzfigur«, eine durch ihn geschaffene Konstellation hervorgebracht hat, die zwischen den Spielern momentan Gemeinschaft und Bezug herstellt. Auf der Ebene des Gedichts entspräche dem die Geschlossenheit des »Kunstthings«, in der dionysische Vergänglichkeit zugleich bejaht und apollinisch humanisiert wird.

Sowohl von seinem Thema her wie von seiner formalen Eigenart – der der an Rodin und Cézanne beobachteten Abstraktion entsprechenden Konzentration auf eine Sinnfigur aus Bewegungsabläufen – nimmt ›Der Ball‹ deutlich Züge von Rilkes Spätwerk vorweg, die uns bei der Interpretation der ›Elegien‹ noch beschäftigen werden. Hier soll es zunächst genügen, die Spannweite der Vorwand-Ästhetik aufgezeigt zu haben: Im Gegensatz zur symbolistischen Evokationspraxis der frühen Gedichte hat der Gegenstand zweifach an Eigenwert gewonnen; einerseits durch die genaue Beobachtung, andererseits dadurch, daß ihm Bedeutung nur mittelbar zugesprochen ist – als elementare Daseinserfahrung, die an ihm modellhaft anschaulich wird und dabei zugleich Festigkeit und Kontur gewinnt.

Daß eine solche Sinnerfahrung qua Analogie im Anschauen intuitiv entstehen kann, erscheint durchaus vorstellbar, und auch der komplizierte abstrahierende poetische Umsetzungsprozeß mag weitgehend intuitiv denkbar sein. Wesentlich problematischer bleibt Rilkes Konzept einer mit der Produktion praktisch identischen intuitiven Rezeption. Zwar wird durch die beschriebene Gedichtform das Fallen des Balls – Annahme von Vergänglichkeit – als befreiende Auflösung einer syntaktischen Spannung erlebbar, was die Gedichtsaussage sozusagen in die sinnliche Erfahrung des Leseprozesses umsetzt. Dennoch erscheint Unmittelbarkeit als Rezeptionskategorie eher bei den frühen, durch Sprachmusikalität und Assoziationspotential wirkenden Gedichten angebracht als bei einem so spröden, immer wieder die Grenze zum begrifflichen Sprechen streifenden Gebilde wie ›Der Ball‹. Der komplizierte Abstraktionsprozeß läßt keine unmittelbare Anschaulichkeit mehr entstehen und verlangt auch vom Leser eine kompliziertere Akti-

vität: er vollzieht den differenzierten Prozeß der Sinnkonstituierung nach, der das Gedicht ausmacht, nicht den beobachtbaren Verlauf eines Ballspiels selbst. Diesen Nachvollzug wird man sich eher als enggeführtes Ineinander oder Nebeneinander von rationalen und sinnlich-emotionalen Akten vorstellen müssen denn als ihre Verschmelzung – was wiederum deutliche Parallelen zu den am Anfang der Arbeit an den ›Duineser Elegien‹ gemachten Beobachtungen zeigt.

Sinn dieses Kapitels war es, einige der ästhetischen Konsequenzen einer veränderten Wirklichkeitssicht aufzuzeigen. Zum einen ergab sich eine neue Sicht der Rolle der Kunst: einer allen menschlichen Ordnungsvorstellungen fremden Wirklichkeit gegenüber erschien die künstlerische Tätigkeit als letztes glaubwürdiges Residuum von Gestaltung und Sinngebung, das der gleichermaßen diskreditierten Wissenschaft wie Metaphysik als überlegen gelten konnte. Zum anderen ergaben sich ganz konkrete poetologische Veränderungen, die wir am Thema der Sprachverwendung zu illustrieren suchten. Die französischen Symbolisten entwickelten als Alternative zur erstarrten, undifferenzierten und verbrauchten Begriffs- und Alltagssprache eine der Musik angenäherte Technik des Suggestierens und Evozierens, die von den deutschen Dichtern der Jahrhundertwende zwar übernommen, unter dem Einfluß der Lebensphilosophie und in Selbstkritik an den eigenen ästhetizistischen Anfängen jedoch entscheidend verändert wurde. Stärker als bei den Symbolisten sollte ihre Dichtung imstande sein, sich auf Wirklichkeit in ihrer Widerständigkeit und Eigenwertigkeit einzulassen – was gleichermaßen eine Öffnung zum Dionysischen und Häßlichen implizierte wie eine partielle Wiederannäherung an begriffliches Sprechen. In seiner neuen ganzheitlichen Gestaltung von Wirklichkeit sollte dabei zugleich das Subjekt Ganzheit und Gestalt, Identität gewinnen. Die erste Phase dieses literarhistorischen Entwicklungsprozesses wurde für Hofmannsthal und George kurz skizziert und an der Theorie und Praxis Rilkes im Übergang von der frühen zur mittleren Schaffensperiode exemplarisch beschrieben.

Die ausführliche Betrachtung des bewußtseinsgeschichtlichen und ästhetischen Kontextes in den Kapiteln 3 und 4 sollte eine Folie schaffen, vor der die ›Duineser Elegien‹ sowohl in ihrer Zeittypik wie in ihrer Eigenart begreifbar werden. Inwieweit das gelungen ist, müssen die beiden folgenden Kapitel zeigen.

### III. Weltmodell und poetischer Diskurs in den ›Duineser Elegien‹

5. »AUF DER BÜHNE DES HERZENS«:  
DIE »DUINESER ELEGIEN« ALS INSZENIERUNG DER CONDITION HUMAINE

5.1. *Dramatis personae: Grundkonstellation und Variationen*

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und  
Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.

Friedrich Nietzsche, »Zarathustra«

Das Anthropozentrische ist auch eine Art von Chau-  
vinismus.

Hugo von Hofmannsthal, »Buch der Freunde«

Hinüberlangen in jenes Andere, – in was?

Gottfried Benn, »Spät«

In den großen Gedichtzyklen der Moderne – Eliots »Waste Land«, Pounds »Pisan Cantos«, Georges »Siebentem Ring«, um nur einige zu nennen – überschreitet Lyrik deutlich die seit Ende des 18. Jahrhunderts selbstverständlichen Grenzen der Gattung und strebt ein Maß von Welthaltigkeit und Totalität an, wie es bisher nur dem Roman, bzw. dem Epos oder allenfalls dem Drama möglich schien. Rilke hat dies für seine eigene Dichtung formuliert als Anspruch der lyrischen Innerlichkeit, es mit der Wirklichkeit direkt aufzunehmen:

in einer Zeit, wo ein so großer Theil der Welt sich ins Innere zurückgezogen hat, wo fast alle früher sichtbaren, aufgezeigten Begebenheiten an einer Stelle des Herzens vor sich gehen, die sich nicht als Bühne einrichten läßt, entsteht der Lyrik [...] die Aufgabe, zu einer breiten gegenständlichen Kunst auszuwachsen, die nicht länger von Gefühlen handelt – sondern mit den unendlich vermehrten Mitteln des Gefühls eine Bewältigung der Welt versucht (An M. Brod, 10. 3. 08; 71, 300).

Doch solch bedenkenswerte Neubestimmung der Gattungsgrenzen müssen hier zunächst einmal außer acht bleiben. Wenn in der Überschrift dieses Kapitels Grundkategorien des Dramas auf die »Elegien« angewandt werden [1], so soll dies, mindestens vorerst, nicht mehr als den Status einer metaphorischen Redeweise beanspruchen, die – genau wie die gewaltsame Trennung der thematischen von den in Kapitel 6 zu untersuchenden formalen Aspekten – einzig dazu dient, die Differenz zwischen Text und Deutung unübersehbar zu markieren. Daß der Komplexität der »Duineser Elegien« durch kursorische Interpretation nicht beizukommen ist, hat die rezeptionsästhetische Untersuchung der 1. Elegie ja bereits gezeigt und damit zugleich begründet, warum die vergebliche

Mimikry jedes Kommentars an die ästhetische Erfahrung des Lesers zu deren Karikatur werden muß. Sinnvoller dürfte es daher sein, aus der Not unhintergebar Reduktivität des auf begrifflichen Sprechens angewiesenen Interpretierens eine methodische Tugend zu machen: Statt sich vorgeblich der Dichtung in einer Art Interlinearversion anzuschmiegen, verläuft die folgende Deutung quer zum Text und auf einer deutlich von ihm getrennten Meta-Ebene. So entsteht ein vereinfachtes Modell, das in jeder Lektüre der Dichtung wieder aufzuheben wäre und das seine heuristische Qualität daran zu erweisen hätte, daß es dabei – im Hegelschen Sinne – in der ästhetischen Erfahrung aufgehoben werden kann. Als notwendiges Komplement zur Reduktivität dieses Deutungsmodells soll dann – genauso mittelbar – in einem eigenen Kapitel die ihr entgegenwirkende Komplexität und Differenziertheit des poetischen Diskurses beschrieben werden.

Das Grundthema der ›Duineser Elegien‹ und ihr bewußtseinsgeschichtlicher Ort sind leicht zu benennen: nach der Entwertung aller Antworten der traditionellen abendländischen Metaphysik stellen sie erneut die alten Grundfragen menschlicher Existenz:

Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert. (WA 2, 743)

Leid, Liebe und Tod – oder, etwas allgemeiner formuliert: die Erfahrungen von Schmerz, Fremdheit und Vergänglichkeit und die Sehnsucht nach Sinn, nach Identität mit sich selbst und nach Vertrautheit und Nähe im Verhältnis zu anderen Menschen und der uns umgebenden Wirklichkeit – konstituieren für Rilke das Problemfeld der *condition humaine*, in dem die zu mythischer Allgemeinheit gesteigerten Figuren der ›Elegien‹-Welt und ihr proteushaftes lyrisches Ich agieren. Die Grenzen dieses menschlichen Spielraumes sind auf der einen Seite durch die Existenzform der Pflanzen und Tiere, auf der anderen Seite durch die der *Engel* markiert, die beide dem Menschen gleichermaßen unzugänglich bleiben, da sie jeweils einseitige Verabsolutierungen von Teilaspekten seiner aporetischen Natur darstellen.

Der Mensch zwischen Tier und Engel – das ist eine vertraute Formel, ein Topos abendländischen Denkens. Daß dieser Topos nicht nur für Rilke geeignet schien, die aktuelle bewußtseinsgeschichtliche Situation auszudrücken, mag die folgende Stelle aus einem Aufsatz ›Zum Problem des [von Ludwig Rubiner als Modifikation bestimmter expressionistischer Strömungen propagierten] Aktualismus‹ belegen:

Wir sind nicht wie der Expressionismus uns glauben machen will, Nur-Geist. Der Mensch steht in der Mitte zwischen Geist und Trieb, er ist weder Engel noch Tier, wie Rubiner sagt. Unsere Aufgabe ist also dahin zu fassen: in alle irdischen Funktionen den Sinn des Geistes zu legen; jedes irdische Geschehen erst sinnvoll zu machen; die Welt zu einem Organismus des Geistes werden zu lassen. Jedes nur natürliche Bestehen besteht nicht. Es ist ein dumpfes Chaos, solange der Mensch es nicht in den Geist hineingezwungen hat. Denn erst die geistige Welt ist qualitativ, erst im Geist wird der Schein vom Wesen gesondert, wird die Zufälligkeit des Einzelnen zur geistgeforderten Existenz (H. W. Keim, 1918; 85 II, 471). [2]

Zugleich soll das Zitat noch einmal den in Kapitel 3 rekonstruierten allgemeineren historischen Kontext evozieren, der im folgenden zwar vorausgesetzt, aber nur mehr am Rande thematisiert wird. Als hermeneutische Folie kann uns der entworfene Verstehenshorizont natürlich nicht einfach zu Zeitgenossen der ›Elegien‹ machen, doch soll er uns, gerade von unserer andersartigen geschichtlichen Position her, einen Zugang zum Text ermöglichen, in dem dessen Fremdheit zugleich reduziert wird und doch gewahrt bleibt.

In Analogie zu unserem vereinfachten Modell der Jahrhundertwende soll im folgenden das lyrische Weltmodell der ›Elegien‹ konstruiert werden durch eine sinnkonstituierende Verknüpfung von Textelementen – in der ja, wie wir gesehen haben, das eigentliche Verstehensproblem liegt – und zwar unter weitgehendem Verzicht auf die sonst nötigen Parallelstellen aus anderen poetischen oder theoretischen Schriften Rilkes. [3] Aus diesem Verfahren – Deutung als Herausarbeitung von Grundelementen und dem Versuch ihrer strukturierenden Verknüpfung – wird sich zugleich eine erste Einsicht in die Bauprinzipien ergeben, nach denen die Elemente im Text selbst angeordnet sind. Diese Prinzipien sollen – als implizite Grundlage der Konstruktion – nur gewissermaßen in Parenthese genannt werden; ihre genaue Darstellung bleibt dem 6. Kapitel vorbehalten.

Fragen wir zunächst nach der spezifischen Ausprägung, die die Konstellation von *Tier* – Mensch – *Engel* in den ›Duineser Elegien‹ erhält.

Die Existenz des *Tieres* – so wie sie am Anfang der 4. und vor allem in der 8. Elegie charakterisiert wird – scheint bestimmt durch sein völliges und selbstverständliches Einbezogensein in die zyklischen Abläufe des Lebens. Ohne Bewußtsein – also ohne die durch Reflexion verursachte Trennung von Subjekt und Objekt, ohne Wissen um Vergänglichkeit und Tod – ist das *Tier* einig mit seinem Dasein und mit allem Dasein außer ihm, befindet sich zu allem Leben in einem Verhältnis der Nähe, Vertrautheit und des selbstverständlichen Austausch, für die die Metapher des »Atmens« (VIII, 18, 50) [4] steht. Das *Tier* existiert in der Zeit, aber so, daß es mit jedem seiner Augenblicke und mit deren kontinuierlicher, fließender Abfolge immer identisch ist: es geht »in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen« (VIII, 13).

Für die nicht durch menschliches Bewußtsein aufgenommene Wirklichkeit stehen im Text die Termini »das Offene« (VIII, 8) [5] und das »Freie« (VIII, 30); die Bewußtseinstätigkeit wird mit vornehmlich negativen Metaphern wie »Falle« (VIII, 4), »Überwachen« (VIII, 18), »Verdunkeln« (VIII, 31) umschrieben, allerdings auch als »Ordnen« (VIII, 68f.) und »Gestalten« (VIII, 8) – auf diese Ambivalenz werden wir noch zurückkommen müssen. Fest steht auf jeden Fall, daß menschliches Reflexionsvermögen und das von ihm eingeschränkte sinnliche Wahrnehmen und emotionale Erleben nicht als Zugang zur Wirklichkeit, zum Anderen und zum eigenen Selbst erscheinen, sondern als dessen Verstellung: das Leben ist dem Denken nicht zugänglich. Wie unendlich fern und fremd uns die dem *Tier* zugeschriebene lebensunmittelbare Daseinsweise bleiben muß und wie sehr sie utopische Projektion menschlicher Sehnsüchte ist, zeigt sich daran, daß sie nur in immer weiterem Abstand vorgestellt werden kann: auch Säugetiere und Vögel erscheinen noch als durch einen Rest von Entfremdung gekennzeichnet – die zunächst aller »Kreatur« (VIII, 1) zugeschriebene Einheit kennt allenfalls das nicht aus einem Mutterleib geborene Insekt (VIII, 52 ff.).

In entsprechender utopischer Ferne, nur gewissermaßen in der vom Menschen aus



gesehen entgegengesetzten Richtung, verläuft die Existenz der *Engel*; gemäß der traditionellen metaphysischen Metaphorik von »oben« und »unten« sind sie »hinter den Sternen« (II, 7) zu denken. Doch genausowenig wie die dem *Tier* zugeschriebene radikal zeitliche und identitätslose kreatürliche Existenz in einem konventionellen – goethezeitlichen oder romantischen – Naturverständnis aufgeht, genausowenig sind die *Engel* einfach mit transzendenten Wesenheiten im Sinne des Christentums gleichzusetzen.

Wie das *Tier*, doch auf ganz andere Weise ist auch der *Engel* frei von der Gespaltenheit menschlicher Bewußtheit. Ging die Kreatur ganz in der Sichtbarkeit eines – wie noch zu zeigen sein wird: amorphen – Außen auf, so gehört der *Engel* ganz dem »Innigen«, dem »Innen«, dem »Unsichtbaren« an.[6] Beide existieren in der einen, Leben und Tod des Einzelwesens umgreifenden »ewigen Strömung« (I, 83), daher kann auch beiden das Prädikat des »Offenen« zugesprochen werden (vgl. etwa: Rilke an W. Hulewicz, 13. 11. 25; M I, 320); doch was für das *Tier* bewußtlos bleibt, ist im *Engel* zu »unendlichem Bewußtsein« (ebd.; M I, 322) geworden. Dieser qualitative Unterschied zeigt sich am deutlichsten im unterschiedlichen Verhältnis zur Zeit. Für das *Tier* ist sein Dasein »Gehen« (VIII, 12) als übergangsloses gleitendes Fließen – man erinnere sich an Bergsons Begriff der »durée« (s.o. S. 70). Auch die Welt der *Engel* ist keineswegs statisch, doch für sie wird Bewegung in Raum aufgehoben, zur in sich zurückmündenden Figur geschlossen, wie wir dies schon für das »Kunst Ding« beschrieben haben (s.o. S. 112f.); man vergleiche die Dynamik und Statik verbindenden Metaphern der 2. Elegie:

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, 12–17)

Im Gegensatz zum *Tier* haben sie demnach Identität (»einzeln«, »eigen«) und Gestalt (»Schönheit«, »Antlitz«, »Ordnungen«). Ließe sich der Gegensatz *Tier* – *Engel* also auf die Begriffsopposition reine Physis – reiner Geist bringen? Die Frage ist zu bejahen, wenn wir nur »Geist« nicht einseitig mit Ratio und Logos identifizieren. In der Terminologie der ›Elegien‹ ist die Welt des *Engels* die des gesteigerten, des »führenderen« Fühlens (IX, 54), das offenbar als eine potenzierte Form jenes kulturschaffenden menschlichen Vermögens zu denken wäre, aus dem etwa die in der 9. Elegie gerühmten Säulen, Pylone und Türme, der ägyptische Sphinx, die gotischen Kathedralen oder die Musik (VII, 73 ff.) hervorgegangen sind. Statt von »Geist« könnte man also – in der Begrifflichkeit der Lebensphilosophie – von »Seele« sprechen, die menschliches Bewußtsein, Gefühl und Gestaltungsfähigkeit des ganzheitlich neubestimmten Subjekts gleichermaßen umgreift.

In qualitativ verschiedener Weise »sind« *Engel* und *Tier* so gleichermaßen »wirklich« – beides im emphatischen Sinne des Wortgebrauchs, den in den ›Elegien‹ meist die Kursivierung anzeigt[7] –, d. h. frei von reflexiver Spaltung und unbedroht durch Vergänglichkeit und Tod. Genau das macht ihre Funktion im lyrischen Weltmodell der ›Elegien‹ aus: als poetische Zeichen konturieren sie qua Negation den zwischen ihnen liegenden Bereich menschlicher Existenz. Dessen Problematik wird jedoch nicht nur ex negatione sondern auch positiv durch direkte Aussagen bestimmt, was dann natürlich wiederum

dazu beiträgt, die utopischen Gegenpositionen von reiner Kreatürlichkeit und unendlicher Bewußtheit klarer werden zu lassen. Das damit umschriebene poetische Verfahren mittelbarer Aussage durch eine vom Leser zu interpretierende *komplementäre Opposition* gegeneinander gesetzter Figuren wollen wir als erstes Strukturprinzip der ›Elegien‹-Welt festhalten.

Fragen wir nun in einem zweiten Schritt nach den direkten Bestimmungen menschlicher Existenz.

Die in den ›Elegien‹ immer wieder beklagte Grunderfahrung ist die der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit menschlichen Daseins, die einer fortwährenden unaufhaltsamen Veränderung, in der es nichts Bleibendes und Beständiges gibt:

Denn Bleiben ist nirgends. (I, 53)

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir  
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut  
geben wir schwächern Geruch. (II, 18–20)

Und jene, die schön sind,  
o wer hält sie zurück? Unaufhörlich steht Anschein  
auf in ihrem Gesicht und geht fort. Wie Tau von dem Frühgras  
hebt sich das Unse von uns, wie die Hitze von einem  
heißen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschau:  
neue, warme, entgehende Welle des Herzens –:  
weh mir: wir *sinds* doch. (II, 23–29)

Siehe, die Bäume *sind*; die Häuser,  
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur  
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch. (II, 39–41)

die Fahrenden, diese ein wenig  
Flüchtigern noch als wir selbst (V, 1f.)

Unser  
Leben geht hin mit Verwandlung. (VII, 50f.)

Wer hat uns also umgedreht, daß wir,  
was wir auch tun, in jener Haltung sind  
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf  
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal  
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –,  
so leben wir und nehmen immer Abschied. (VIII, 70–75)

Uns, die Schwindendsten (IX, 12)

[...] uns, den Vergänglichsten (IX, 64).

Die unaufhebbare Zeitlichkeit hindert das Ich zu »sein«, denn in der ständigen Veränderung von Innen wie Außen kann es keine Identität ausbilden; es ist nicht substantielle Einheit, kein Bleibendes im Wandel, sondern in der Tat bloßer »Wartesaal der Empfing-

dungen« (Weininger). [8] Das hat seinen Grund darin, daß es nichts gibt, an dessen Beständigkeit sich das Ich als identisch erfahren könnte: weder eine Welt dauernder geistiger Ordnungen noch einen dauernden emotionalen Bezug zu einem Gegenüber – man erinnere sich an das Thema des *brauchens* in der 1. Elegie.

Die Ohnmacht des menschlichen Geistes ergibt sich zum einen daraus, daß all seine Sinngebungs- und Ordnungsversuche – die die »gedeutete Welt« (I, 3) bilden – keinen Bestand haben:

Uns überfüllt. Wir ordnen. Es zerfällt.  
Wir ordnen wieder und zerfallen selbst. (VIII, 68f.)

Als noch verhängnisvoller erweist sich jedoch, daß das Bewußtsein eine doppelte Entfremdung bewirkt: Der menschliche Geist verstellt nicht nur den Zugang zur Wirklichkeit, er verhindert auch, daß der Mensch im unmittelbaren spontanen Erleben des Augenblicks aufgehen kann wie das Tier, von dem es heißt:

sein Sein ist ihm  
unendlich, ungefaßt und ohne Blick  
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick. (VIII, 38–40)

Jede innere Erfahrung ist für den Menschen gebrochen durch seinen permanenten Reflexionszwang:

Aber Lebendige machen  
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden. (I, 80f.)

O Bäume Lebens, o wann winterlich?  
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-  
vögel verständigt. Überholt und spät,  
so drängen wir uns plötzlich Winden auf  
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.  
Blühen und verdorren ist uns zugleich bewußt.  
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,  
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht. (IV, 1–8)

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,  
ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft  
ist uns das Nächste. Treten Liebende  
nicht immerfort an Ränder, eins im andern,  
die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat.  
Da wird für eines Augenblickes Zeichnung  
ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,  
daß wir sie sähen; denn man ist sehr deutlich  
mit uns. Wir kennen den Kontur  
des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen. (IV, 9–18)

[...] wie voll Vorwand  
das alles ist, was wir hier leisten. Alles  
ist nicht es selbst. (IV, 63–65)

[...] was wir immerfort  
entzweien, indem wir da sind. (IV, 58f.)

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,  
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen  
unendlich aufgehn. (VIII, 14–16)

Unter dem Zwang zur Reflexion spalten sich Ich wie Welt in Subjekt und Objekt, und das Erleben des Augenblicks bricht sich am Wissen um Vergangenheit und Zukunft.

Was hier als *condition humaine* beschrieben wird, hat Hugo von Hofmannsthal auf die präzise Formel gebracht: »Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt« (›Der Tor und der Tod‹; 201 I, 284). Weder findet das Ich einen festen Halt, eine gesicherte Identität, noch kann es wie das *Tier* aufgehen im Prozeß der ständigen Veränderung, da es immer »Zuschauer« (VIII, 66) und immer »gegenüber« (VIII, 33) bleibt.

Im Gegensatz zum Bedürfnis des menschlichen Bewußtseins nach Sicherheit, Ordnung, Form und Beständigkeit erweisen sich innere wie äußere Wirklichkeit als unbeständig und amorph – und eben deshalb als fremd und bedrohlich.

An sich selbst erfährt dies das Ich besonders drastisch durch die Tiefenschicht seines Es – den »Fluß-Gott des Bluts« (III, 2) –, die immer wieder das Bewußtsein überwältigt und in »Schuld« (III, 2) und »wallendes Chaos« (III, 30) verstrickt. Am Es zerbricht die angestrebte Identität des autonomen, selbstbestimmten Ich – »er *will*, er entspringt [...] und nimmt und beginnt sich« (III, 23f.) – und mit ihr alle Versuche menschlicher Ordnung und Sinngebung. Bezeichnend sind die Metaphern, mit denen diese dionysische, alle apollinische »Gestaltung« (III, 43) zerbrechende Wirklichkeit in der 3. Elegie geschildert wird:

- Fremdheit und Schrecken: »Unkenntliches« (V, 6), »fremde« Welt (28), »das Furchtbare« (59), »Schreckliches« (60), »Entsetzliches« (61); dagegen: »die freundliche Welt« (28), »menschlichem Raum« (33).
- Reine Dynamik, amorphes Fließen und Strömen: »Fluß-Gott des Bluts« (2), »triefend« (6), »Aufruhr« (7), »des Blutes Neptun« (8), »Wind« (9), »wallendes Chaos« (30), »die Fluten der Herkunft« (46), »das ältere Blut« (58), »im Wasser gelöst« (65), »unvordenklicher Saft« (68), »das zahllos Brauende« (70), »entwandelte Wesen« (78); dagegen: »Antlitz« (11), »reines Gesicht« (13) »schlanke Gestalt« (30), »leichte Gestaltung« (43).
- Nacht, Dunkelheit, Tiefe: »aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr« (7), »dunkel« (9), »Wie die Nacht sich muldet und höhlt« (10), »dunkler Umgang« (22), »das nächtlich-verdächtige Zimmer« (31), »mischtest du menschlichem Raum seinem Nacht-Raum hinzu« (33), »Finsternis« (34), »Nachtlich« (35), »gewaltiger Ursprung« (56), »die Schluchten« (58), »wie Trümmer Gebirgs« (71), »Nächte« (83); dagegen: »Sterne« (10), »reines Gestirn« (13), »Nachtlich« (35), »ein verlässliches Tagwerk« (82).
- Tierisches und Pflanzliches: »des innern Geschehns weiterschlagende Ranken« (50), »würgendes Wachstum« (51), »tierhaft/jagende Formen« (51f.), »Urwald« (54); dagegen: »Garten« (83).
- Dionysische Musik: »Der dunkle Wind seiner Brust aus gewundener Muschel« [Tritonshorn] (9) – dagegen: menschliches »Rufen« (22), »erklären« (36).

Überdeutlich zeigt in dieser Metaphorik das zunächst so uneingeschränkt positiv erscheinende »Offene« sein anderes, sein inhumanes Gesicht. [9] Die Welt des steten Werden und Vergehens, unendlich vielfältig, veränderlich und gestaltlos, kann für das Tier Heimat sein; den Menschen fasziniert sie zwar als Erlösung von der Gespaltenheit des Bewußtseins, und er erkennt in ihr durchaus Tiefenschichten seiner Natur, die zu verleugnen oder zu verdrängen sinnlos und gefährlich wäre – aber eine humane Existenz ist im Bereich des »Offenen« unmöglich. [10]

Natürlich bleibt die Erfahrung der nicht vom Bewußtsein gegliederten und gefilterten Wirklichkeit nicht auf das uns »übersteigende« Herz (II, 76f.)[11] beschränkt; im Außen entsprechen ihr etwa – mit der gleichen Mischung von Faszinosum und Tremendum – die *Nacht*, der *Wind* oder der *Weltraum* [12], wie die gleiche – epochenspezifische – dionysische Metaphorik des formlosen Gleitens und Strömens belegt.

Dieser inneren wie äußeren Wirklichkeit, in der alles »so lose im Raume/flattert« (I, 77f.) vermag, wie wir gesehen haben, das Bewußtsein nicht Herr zu werden; seine Ordnungen – die »gedeutete Welt« – haben keinen Bestand und verursachen nur Entfremdung und Gespaltenheit. Wie aber steht es mit dem anderen menschlichen Vermögen, dem für Rilke so zentralen »Gefühl«? Auch und gerade im unmittelbaren und daher ungebrochenen emotionalen Bezug zu einem Gegenüber fände das Ich ja Bestätigung und Bestand. Ein wenig von dieser Selbstvergewisserung gewährt ja schon die rein physische Empfindung unserer selbst:

Seht, mit geschichts, daß meine Hände einander  
inne werden oder daß mein gebrauchtes  
Gesicht in ihnen sich schont. Das giebt mir ein wenig  
Empfindung. (II, 46–49)

Doch diese Bestätigung bleibt zu momentan, partiell und autistisch, um Identität zu garantieren: »wer wagte darum schon zu *sein*?« (II, 49). Der »Weltraum« wiederum – »Schmeckt denn der Weltraum, / in den wir uns lösen, nach uns?« (II, 29f.; vgl. auch: I, 23–25) – ist zu amorph, um uns als Individuen bestätigen zu können; die gesicherten Dinge und die gesicherte Kreatur »verschweigen« uns (II, 42), bleiben »teilnahmslos« (IV, 5); die *Engel* schließlich, die aus dem gleichen Grund immer wieder angerufen werden, sind zu sehr mit sich selbst beschäftigt:

Fangen die Engel  
wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,  
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig  
unseres Wesens dabei? Sind wir in ihre  
Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter  
schwangerer Frauen? Sie merken es nicht in dem Wirbel  
ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.) (II, 30–36)

Weder *Engel*, noch die »findigen« *Tiere*, noch »Menschen« vermögen wir also zu brauchen (I, 9f.). Nur zwischen den *Liebenden* scheint die ersehnte Synthese von Identität und Bezug, von dauernder Selbstvergewisserung am Anderen und äußerster dionysisch-unmittelbarer Lebenssteigerung – »Die Adern voll Dasein« (VII, 45) – Wirklichkeit zu werden:

Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen  
zunehmt, bis er euch überwältigt  
anlehnt: nicht *mehr* –; die ihr unter den Händen  
euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;  
die ihr manchmal vergeht, nur weil der andre  
ganz überhand nimmt: euch frag ich nach uns. Ich weiß,  
ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,

weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,  
zudeckt; weil ihr darunter das reine  
Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast  
von der Umarmung. (II, 50–60)

Doch dieses Gleichgewicht bleibt auf den Anfangszustand der ersten Verliebtheit beschränkt (II, 60–62). Danach gerät das Gefühl in das gleiche Dilemma, wie wir es für das Bewußtsein bereits beschrieben haben: also in die Aporie von Ich-Verlust einerseits und erstarrter, entfremdeter Konvention andererseits. Entweder die Liebenden verlieren sich in der gemeinsamen Hingabe, was dem Selbst-Verlust durch Aufhebung des Bewußtseins entspräche:

Liebende, *seid* ihr dann noch? Wenn ihr einer dem andern  
euch an den Mund hebt und ansetzt –: Getränk an Getränk:  
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung. (II, 63–65)

Oder aber die wechselseitige Bestätigung der Identität wird zur wechselseitigen Festlegung, Einschränkung und In-Besitznahme; denn sobald die Liebesbeziehung nicht mehr auf einem gegenseitigen Akt reiner Spontaneität beruht, in dem das Ich genauer Spiegel für das Gefühl des Du war und umgekehrt, sondern auf Gewohnheit und daraus abgeleiteten Ansprüchen, erfährt sie das Ich als eine seiner inneren Wirklichkeit nicht mehr entsprechende Rollenerwartung, als Bedrohung seiner Eigentümlichkeit und als Beschränkung seiner inneren Erlebnisfülle; dem Proteus-Charakter des Ich wäre nur ein genauso proteushaftes Du angemessen, das sich in genauer Parallelität zu ihm wandelte und ihn so als den Einen, Identischen bestätigte, ohne ihn doch je in seinen steten Verwandlungen einzuschränken. Da dies auf Dauer in einer Liebesbeziehung unmöglich ist, erstarrt der emotionale Bezug zu genau dem gleichen »Gegenübersein«, wie es durch die Tätigkeit des Bewußtseins verursacht wird:

Treten Liebende  
nicht immerfort an Ränder, eins im andern,  
die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat. (IV, 11–13)

Liebende, wäre nicht der andre, der  
die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen . . .  
Wie aus Versehen ist ihnen aufgetan  
hinter dem andern . . . Aber über ihn  
kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt. (VIII, 24–28)[13]

Gefühl wie Bewußtsein scheitern so gleichermaßen an der Aporie von Leben und Form – um die gängigen zeitgenössischen Begriffe zu verwenden: entweder zwingen sie die unendlich nuancierte und in ständiger Veränderung begriffene innere wie äußere Wirklichkeit in ein Netz starrer Schablonen und Konventionen oder sie negieren das menschliche Bedürfnis nach Beständigkeit, Form, Identität und Sinn.

Wie leicht dieses an sich durchaus humane Bedürfnis in Inhumanität umschlagen kann, erweist ein Blick auf die Art und Weise, in der der dargestellte Grundkonflikt in der allgemeinen Lebenspraxis bewältigt wird. Bereits unsere Analyse des *brauchens* aus der 1. Elegie zeigte ja die negativen Aspekte der »gedeuteten Welt« als einer Lebensordnung

aus erstarrten Konventionen und verkrampftem Besitzdenken, die befangen bleibt in einem *circulus vitiosus* von Verdinglichung und Verdrängung. Um das Leben lebbar zu machen, verdrängt man den Tod und die Tiefenschicht des Es gleichermaßen und ersetzt sie durch eine Scheinwirklichkeit aus vorgeformten Glaubens- und Trostformeln, leeren Konventionen und oberflächlichen ›Zerstreuungen‹ (X, 37), die geschäftig produziert und dargeboten werden:

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,  
wo die Modistin, *Madame Lamort*,  
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,  
schlingt und windet und neue aus ihnen  
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte –, alle  
unwahr gefärbt, – für die billigen  
Winterhüte des Schicksals. (V, 87–93)

O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt,  
den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte:  
reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag.  
Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt.  
Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!  
Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt,  
wo es zappelt von Ziel und sich blechern benimmt,  
wenn ein Geschickterer trifft. Von Beifall zu Zufall  
taumelt er [der Jüngling] weiter; denn Buden jeglicher Neugier  
werben, trommeln und plärren. (X, 20–29)

Die Metaphernfelder des Schauspielers-Scheinhaften und des Marktes zeigen erstmals das zeitkritische Potential von Rilkes bisher abstrakt-anthropologisch erläuteter Analyse der *condition humaine*. In der gesellschaftlichen Praxis wird aus der Vereinfachung durch Konventionalisierung ein allumfassender Rollenzwang, in dem auch Unmittelbarkeit nur gespielt werden kann – der Spießbürger dilettiert als Tänzer:

... 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 (IV, 22–26).

Und aus dem Besitzenwollen – »Am liebsten/alles behalten für immer« (IX, 20f.) –, mit dem man des Anderen und des eigenen Ich auf Dauer habhaft zu werden versucht, entsteht die universelle Verdinglichung des Geldverkehrs, dessen Obszönität auf dem »Jahrmarkt« der »Leid-Stadt« in einer lehrreichen Peep-Show zu bewundern ist:

Für Erwachsene aber  
ist noch besonders zu sehn, wie das Geld sich vermehrt, anatomisch,  
nicht zur Belustigung nur: der Geschlechtsteil des Gelds,  
alles, das Ganze, der Vorgang –, das unterrichtet und macht  
fruchtbar . . . . . (X, 29–33).

Die Aporien von Bewußtsein und Gefühl, vom Dilemma des Menschen zwischen *Tier* und *Engel* werden in den ›Elegien‹ als überzeitlich gültige Analyse der *condition humaine*

ne, als anthropologische Konstanten formuliert und waren so nur durch die Kenntnis des bewußtseinsgeschichtlichen Zusammenhangs als Analyse einer spezifisch modernen Situation erkennbar. In ihrer Ausweitung zur Zeitkritik nimmt diese bisher verschwiegene Geschichtlichkeit dann aber deutlich die Konturen der modernen Großstadtwirklichkeit an. Direkt und unmittelbar thematisch wird sie jedoch erst in einem dritten Aspekt, dem in der 7. und 9. Elegie beklagten »Schwinden des Außen«:

Und immer geringer  
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,  
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem  
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. (VII, 51–57)

Mehr als je  
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,  
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild. (IX, 43–45)

Beklagt wird hier ganz offensichtlich die Abstraktheit, die Unanschaulichkeit der aus moderner Wissenschaft und ihrer Anwendung hervorgegangenen Zivilisationswirklichkeit. Der bewußtseinsgeschichtliche Kontext dieses für Rilke zentralen Themas – das uns bei der Erörterung von »Verwandlung« und Mythos noch beschäftigen wird – ist uns ja bereits bekannt: Für das immer differenziertere Innenleben mit seinen neu entdeckten Tiefen und Abgründen finden sich keine angemessenen äußeren Äquivalente mehr; statt dessen bieten sich nur entweder überholte Konventionen aus der Vergangenheit an oder eben die rein abstrakten Produkte moderner Rationalität: funktionale Massenprodukte, nicht mehr anschaulich zu machende Verwaltungs- und Abhängigkeitsstrukturen, überkomplexe wissenschaftliche Erklärungsmodelle. Damit konfrontiert Rilke zum einen die Sinnlichkeit des Mythischen erreichenden Gestaltungsakte vergangener Kulturen [14] und zum anderen das mythopoetische Weltmodell der ›Duineser Elegien‹ selbst, dessen Ziel es ja eben ist, die Situation der Zeit mit einem Gefüge von Bildern und konkreten Einzelszenen auszudrücken – also poetisch die äußeren Äquivalente zu schaffen, die es in der Lebenswelt nicht mehr gibt.

Bei der Analyse der direkten Aussagen, die sich in den ›Elegien‹ zur *condition humaine* am Beginn des 20. Jahrhunderts finden, haben wir uns implizite ein zweites Bauprinzip der ›Elegien‹ zunutze gemacht, das schon in der 1. Elegie als Verfahren mittelbaren Sprechens aufgefallen war und als *paradigmatische Reihung* bezeichnet werden soll: Einzelne Aspekte werden durch eine Fülle von nuancierten Einzelbeispielen und Einzelaussagen dargestellt, die über den ganzen Zyklus verteilt sind und vom Leser zu ihrem virtuell bleibenden Allgemeinen zu synthetisieren wären.

Paradigmatische Reihung und komplementäre Opposition bestimmen auch die Darstellung der in den ›Elegien‹ gemachten Lösungsvorschläge, wobei in der ständigen *Spannung von Frage und Antwort*, Problem und Lösung ein drittes formkonstitutives Aufbaugesetz gesehen werden kann. Rilke gibt in den ›Elegien‹ jedoch nicht *eine* Antwort,

sondern – auch das hat schon unsere Analyse der 1. Elegie gezeigt – eine Fülle von prinzipiell gleich-gültigen Antworten, deren Konstellation auf die gleiche Weise zu rekonstruieren wäre, wie wir es für die Fragen versucht haben.

Analog zu unserer Unterscheidung zwischen den Menschen unerreichbar bleibenden Extrempositionen des *Tieres* und *Engels* einerseits und dem eigentlich menschlichen Bereich andererseits bietet sich dabei die Unterscheidung von für den Menschen praktikablen und von ihn überfordernden, absoluten Lösungen an. Erstere dürften der aporetischen Stellung des Menschen gerecht zu werden suchen, letztere dienen wohl primär dazu, als utopisches Telos der zu leistenden Veränderung eine Richtung zu weisen – man vergleiche etwa den im Wortsinne utopischen »Platz« aus den Schlußversen der 5. Elegie (V. 95–107) mit dem ja durchaus im menschlichen Bereich anzusiedelnden »Ort« des Umschlags, von dem eine Strophe zuvor die Rede ist (V. 73–86). Damit haben wir – reichlich schematisch und spekulativ – so etwas wie eine Matrix entworfen, die es uns ermöglichen soll, die Überfülle der in den ›Elegien‹ angebotenen Antworten zu ordnen.

Gleichermaßen extreme, da dem Menschen nur am Anfang und am Ende seines Lebens zugängliche Lösungen liegen in Kindheit und Tod. Beim Versuch, die Rolle der *Toten* in den ›Duineser Elegien‹ näher zu bestimmen, können wir an die Ergebnisse anknüpfen, die unsere Analyse der 1. Elegie in Kapitel 2 und der Vergleich der Epiphanien in Kapitel 3.1. erbracht haben: Für den *Toten* ist die Spannung von Zeitlichkeit und Allbezug einerseits und dem Bedürfnis nach Festigkeit, Form und Bestand andererseits offensichtlich aufgehoben. Nicht um den – unvorstellbaren – Zustand des Totseins selbst geht es Rilke jedoch, sondern um die Momente des Übergangs, wie sie für die Zeit unmittelbar vor und unmittelbar nach dem Sterben dichterisch imaginiert werden können. Deren Deutung erfolgt – gemäß einem vierten Bauprinzip, das wir *gleitende Nuancierung* nennen wollen – auf recht unterschiedliche Weise.

Wenn für den *Sterbenden* das bisher als zukünftig Befürchtete zur Gegenwart geworden ist und so nicht mehr gewußt, sondern unmittelbar gelebt wird, endet für ihn die bisherige reflexive Brechung allen Erlebens: der Mensch *ist* die Zeitlichkeit und das Vergehen, denen er sich bisher zu entziehen suchte:

Oder jener stirbt und *ists*.

Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr  
und starrt hinaus, vielleicht mit großem Tierblick. (VIII, 21–23)

Was hier als plötzlicher Umschlag imaginiert wird, ließe sich auch als langsamer Prozeß der »Entwöhnung« (I, 87; X, 48) vorstellen, wie ihn die 1. und 10. Elegie umschreiben; dem *Toten* ist alles genommen, woran er sich zu Lebzeiten so krampfhaft geklammert hat – alle von Menschen gesetzten Bedeutungen und Ordnungen (I, 69–72, 76–78), alle auf Besitz und Bestätigung zielenden Wünsche und Begierden (I, 71 f.; 76), jede eigene, abgegrenzte Identität (I, 73–75). Für die *Jungverstorbenen* [15] schließlich – eine dritte Nuancierung – ermöglicht der Tod die fast bruchlose Fortsetzung der ebenso ungebrochenen und unmittelbaren Existenz des *Kindes*; sie überspringen gewissermaßen die Daseinsstufe, auf der sonst die eigentlichen Aporien menschlicher Existenz erfahren

werden. Die dreifache Nuancierung belegt die bereits vermutete »Gleichnishaftigkeit« (X, 106) all dieser Figuren, die durch Kontrastierung mit der so ganz anderen alltäglichen Lebenspraxis nur Ansatzpunkte für die zu leistende Veränderung aufzeigen sollen.

Entsprechendes gilt für die Erlebensweise des *Kindes* [16], deren Ambivalenz sich erst zeigt, wenn man die je einseitigen Darstellungen der 3. und 4. Elegie zusammennimmt. [17] Das fehlende Wissen um die eigene begrenzte Identität, um die Grenze zwischen Subjekt und Objekt und um die Zeitlichkeit seiner Existenz kann einmal als beglückende Einigkeit, als unmittelbares ungebrochenes Dasein erfahren werden und dann wieder als schutzloses Preisgegebenheit an eine amorphe, fremde und bedrohliche innere wie äußere Wirklichkeit. Das *Kind* und – paradoxerweise – der *Sterbende* [18] existieren aus ihrer ganzen, ungebrochenen Lebenskraft heraus, die reine unbeschränkte Kreativität aber auch reine Destruktivität ist, dionysisches Werden und Vergehen ohne Bestand und ohne festumgrenzte Individualität.

Die gleiche Unmittelbarkeit erreichen die verlassenen *großen Liebenden* [19], deren »besitzlose«, »intransitive« Liebe sich nicht mehr auf ein einzelnes menschliches Gegenüber, einen »Geliebten« richtet. Ihr Gefühl wird ebenfalls zur reinen Lebenskraft, da von beiden Seiten her absolut: es meint nicht mehr ein bestimmtes Objekt – der Geliebte war bloßer Anlaß zur Auslösung einer äußersten inneren Erlebnisfülle, die dann weit über ihn hinausreichte –, sondern Alles; und da die intransitiv Liebenden nicht mehr von einem Gegenüber als bestimmtes Subjekt bestätigt werden, geht ihr Gefühl auch nicht mehr von einem begrenzten Ich aus. Solchem Leben ganz aus dem Gefühl fehlt zu Dauer und Identität des Engels nur noch das Zurückströmen des Gefühls in seinen Ursprung, wie Rilke in einem Brief vom 23. 1. 1912 am Beispiel der Marianna Alcoforado formuliert:

hätte es Gott gefallen, an ihr zu versuchen, was er beständig an den Engeln tut, daß er ihr ganzes Strahlen wieder in sie zurückwirft –: ich bin sicher, sie wäre auf der Stelle, wie sie da stand, in diesem traurigen Kloster, – Engel geworden, innen in ihrer tiefsten Natur (An A. Kolb; M I, 52).

Die Exempla der von Rilke immer wieder gerühmten *großen Liebenden* – in den ›Elegien‹ nennt er etwa Gaspara Stampa (I, 45) – belegen, daß eine solche Existenzweise durchaus lebbar ist; als »gesteigerte Beispiele« (I, 47) können sie so zur Nachfolge auffordern. Daß auch diese Lösung eine nicht unbedenkliche Extremposition darstellt, wird zum einen deutlich durch die Konfrontation mit einer zu äußerster Positivität steigerbaren Liebe zwischen zwei Partnern (vgl. etwa III; V, 95 ff.; VII, 5–9; IX, 35–41), zum anderen durch die komplementäre Opposition zwischen den *großen Liebenden* und dem *Helden*:

... es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm  
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt.  
Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur  
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,  
dieses zu leisten. (I, 41–45)

Wie die *Liebenden*, die *Sterbenden* und *jungen Toten* und wie das *Kind* existiert auch der *Held* aus reiner Lebenskraft heraus, ohne reflexive Brechung oder Einschränkung durch ein menschliches Gegenüber (VI, 42–44). Doch im Gegensatz zu jenen läßt er sich handelnd auf Wirkliches und Widerständiges ein und gewinnt durch seine Aktivität,

durch sein Wollen und die bleibenden Ergebnisse seiner Taten die Identität – er »wählt und kann« (VI, 35, 38) –, die die anderen preisgeben müssen. Er entspricht so am ehesten der im ›Florenzer Tagebuch‹ entworfenen Monumentalisierung des Ich und zeigt deutliche Affinitäten zu Nietzsches »Übermensch«.

Die bisher betrachteten Figurengruppen lassen sich demnach als extreme Zuspitzungen menschlicher Daseinsmöglichkeiten begreifen, in denen der Mensch sich einer Existenzweise jenseits von Reflexion und Todesfurcht annähert; *Kinder*, *Sterbende*, *Tote* und *große Liebende* erreichen sie durch ihre Identitätslosigkeit, der *Held* durch eine ganzheitliche, auf Machtstreben und Tat neubegründete Individualität – alle gehen sie auf sehr verschiedene Weise in einem sehr verschiedenen dionysischen All-Leben auf.

Daß solche Extrempositionen das Ideal eines humanen Ausgleichs zwischen *Tier* und *Engel* nicht ersetzen können, zeigt am deutlichsten die 4. Elegie. Wie in der 8. Elegie wird hier zunächst die Gespaltenheit des Bewußtseins beklagt, dann jedoch im Zusammenspiel von *Puppe* und *Engel* aufgehoben. Die Verse gehören sicherlich zu den schwierigsten in den ›Duineser Elegien‹ und sind auf verschiedenste Weise gedeutet worden. [20] Zentral scheint mir zu sein, daß es sich um ein Geschehen auf der »Bühne des Herzens« handelt, daß also *Puppe* und *Engel* für Verabsolutierungen von Grundmöglichkeiten des menschlichen Ich stehen; innerhalb des bisher entwickelten Verstehensmodells formuliert: der *Engel* wohl für das geistig-seelische Vermögen, die *Puppe* wohl für die völlige Ausschaltung dieser Fähigkeiten, also für den identitätslosen und unbewußten Zustand, wie er für das Tier natürlich ist, für den Menschen aber nur erreichbar wäre um den Preis einer gewaltsamen Amputation von Teilen seines Wesens.

Diese Deutung wird plausibler, wenn wir genauer verfolgen, wie das Ich die Voraussetzungen schafft, um in sich das Zusammenspiel von *Engel* und *Puppe* herbeizuführen. Zum einen scheint eine völlige Tilgung der eigenen Identität notwendig zu sein: als Absage an alle Familienbindungen und die sich aus ihnen ergebenden Erwartungen und Verpflichtungen, damit auch als Absage an die »bürgerliche« Existenz mit all ihren Verstrickungen und Bedingtheiten und als Absage an alle (Liebes)Beziehungen zu einem begrenzten und begrenzenden menschlichen Gegenüber [21] – wieder dürfen wir uns an Schopenhauers »reine Kontemplation« erinnert fühlen. Zum anderen muß der auf der inneren Bühne nach dem solchermaßen erzwungenen Abtreten des »Bürgers« hergestellte Zustand der »Leere« (IV, 32) – der ja zugleich ein Zustand völlig unbegrenzter, noch nicht aktualisierter Potentialität ist – nicht nur ausgehalten, sondern mit der äußersten Anspannung innerer Aufmerksamkeit begleitet werden, den Rilke als »Schauen« (IV, 54) bezeichnet. Entsprechendes kennen wir bereits aus seiner mittleren Poetik: Tilgung des bewußten Ich im – nach außen gewandten – »neuen Sehen«. Dem Zusammenspiel von *Puppe* und *Engel* in der 4. Elegie entspricht dort das Zustandekommen des epiphaniehaften Bezugs, in dem ein unbeobachtetes Innen im Außen einen momentan gültigen Ausdruck findet (s. o. S. 110f.). Auch das »Schauspiel« (IV, 57) der 4. Elegie läßt sich am leichtesten über das Beispiel der künstlerischen Inspiration vorstellen: als plötzlich auftretende ganzheitliche-intuitive Gestaltungsfähigkeit; doch das ist natürlich nur der Sonderfall des uns allen vertrauten Erlebnisses plötzlicher Kreativität: daß der *Engel* »über uns hinüber/spielt« (IV, 61f.) ließe sich so der viel vertrauteren Metapher verglei-

chen, daß uns »ein Licht aufgeht«, etwa wenn sich nach langem vergeblichen Überlegen ein Problem auf einmal wie von selbst löst. Das Zusammenspiel von *Engel* und *Puppe* entspricht am deutlichsten dem Versuch einer Neubegründung menschlicher Subjektivität, wie wir sie von der Lebensphilosophie her kennen; ihre gültige Einlösung bleibt jedoch für Rilke auf einen epiphaniehaften Moment beschränkt, der im Text sogar nur als erhoffte Möglichkeit erscheint. So nimmt dieser Versuch einer Aufhebung der Aporien menschlicher Existenz eine Mittelstellung ein zwischen den bisher behandelten utopisch-extremen und den weniger absoluten – und damit im doppelten Sinne: menschlicheren – Antworten der ›Elegien‹.

Diese zweite Gruppe von Lösungen ist um nichts eindeutiger und handfester als die erste. Am klarsten erscheinen noch die Voraussetzungen formuliert, auf denen eine veränderte menschliche Praxis aufbauen müßte; sie ließen sich zusammenfassen als ein Akzeptieren der neuen, nach-metaphysischen bewußtseinsgeschichtlichen Situation. Konkret hieße das etwa:

- Absage an jedes Streben nach Besitz und In-Besitznahme (vgl. etwa: I, 23–25) und an das ihm zugrundeliegende Streben nach Ewigkeit; statt dessen: Sich-Begnügen mit den wenigen – vielleicht nur: einem einzigen – Augenblicken epiphaniehaft erfüllten Daseins (VII, 42–45; IX, 10–16).
- Annahme der Fremdheit der Wirklichkeit, wie sie am unmittelbarsten als Leid, Schmerz und Tod erlebt wird (I, 66–95; IX, 24, 48–51, 75f.; X), als Bekenntnis zum »Hiesigen« (›Brief des jungen Arbeiters‹; M I, 241 ff.), Irdischen, statt seiner Abwertung zugunsten eines christlichen Jenseits oder eines Reichs der Ideen.
- Annahme des »Schicksals« (IX, 1–6)[22] – im Gegensatz zu *Tier*, *Engel*, *Kind*, *Toten*, *großen Liebenden* und der *Puppe*, die sich ihm gleichermaßen entzogen haben, und im Gegensatz zum *Helden*, der ihm seinen Willen aufzwingt –, d.h. Annahme aller Beschränktheiten, Bedingtheiten und Verpflichtungen menschlicher Existenz und zwischenmenschlicher Praxis.

Doch diese Annahme einer radikal diesseitigen Wirklichkeit ohne Telos, Sinn und Substanz wird nur möglich, wenn ein Mindestmaß an apollinischer Humanisierung geleistet werden kann, das die Extreme von Dionysisch-Offenem einerseits und der Erstarrung, Verdrängung, Abstraktheit und Konventionalisierung der »gedeuteten Welt« andererseits gleichermaßen vermeidet. Hierfür finden sich in den ›Elegien‹ mehrere Beispiele.

Bis in Metaphorik hinein entspricht diesem Streben nach einem ausgeglichenen Dritten zwischen den Extremen die Forderung nach *Verhalten*, *Mäßigung*, *Linderung* [23]:

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales  
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands  
zwischen Strom und Gestein. (II, 74–76)

Ein solches »verhaltenes Menschliches« entsteht etwa in der Einbindung von Sexualität in eine Liebesbeziehung (III, 81–84), im Zuspruch, den die Mutter dem sich in der Dunkelheit fürchtenden Kind spendet (III, 26–45), in einer menschlichen Beziehung

ohne Bemächtigung, Besitz oder Ichverlust (II, 66–72), im mythischen Denken, das Übermenschliches dem Bereich der Götter zuweist (II, 72f., 78f.; s.u. S. 158f.). In jedem Fall werden dabei für den Menschen zerstörerische Extreme gemildert, wird die dionysische innere wie äußere Wirklichkeit mit einem zarten apollinischen Schleier verhüllt.

Eine vergleichbar »leichte Gestaltung« dürfte mit der »unsäglichen Stelle« (V, 82) der 5. Elegie gemeint sein, dem Punkt des Umschlags, an dem die artistische Figur zum ersten Mal gelingt und der zwischen einem deutlich negativen Nicht-Können – die Metaphorik von »sich bespringenden, nicht recht/paarigen Tieren« (V. 75f.), »torkeln« (V. 80) und »wirbeln« (V. 79) läßt das »wallende Chaos« der 3. Elegie mit all ihren Assoziationen anklingen – und einem ebenso deutlich negativen, zur bloßen mechanischen Routine und Konvention erstarrten Können liegt. Gestaltung also wiederum als Akt epiphaniehafter Spontaneität, an einen Augenblick gebunden und mit ihm unwiederbringlich vergangen, ohne greifbares und dauerhaft gültiges Ergebnis (»zahlenlos« V, 86).

Ähnliches Humanum und ähnlich augenblicksgebunden dürfte das *Lächeln* [24] sein, das als nichts fordernde Geste von Freundlichkeit und Nähe wohl der »drucklosen« Berührung (II, 70) verwandt ist.

Das wichtigste Beispiel für einen humanen Ausgleich menschlicher Daseinsaporien aber ist natürlich die *Verwandlungs*-Lehre der 7. und 9. Elegie. Deren Deutung in der Sekundärliteratur divergiert in der gewohnten Weise; allerdings sind sich die meisten Interpreten darin einig, daß hier der eigentliche Aussagekern des Gedichtzyklus liegen müsse.

Evident dürfte sein, daß *Verwandlung* [25] das der zivilisatorischen Gegenwart einzig mögliche Äquivalent zu den Gestaltungsleistungen früherer Kulturen darstellt; von jenen unterscheiden sich ihre Sinn- und Formgebungen dadurch, daß sie nicht mehr sichtbar und gegenständlich im Außen verwirklicht werden, sondern nur noch »innen« (VII, 49f., 62; IX, 65 ff.) und »unsichtbar« (VII, 47–49, 60; IX, 67, 69). Ihr Zweck ist jedoch der gleiche geblieben wie früher: es handelt sich um eine »metaphysische Tätigkeit« im Sinne Nietzsches. Menschlichen Grunderfahrungen, menschlichem Leben und Erleben wird Form und Ausdruck gegeben, die gestaltete äußere Wirklichkeit erhält menschlichen Sinn, Außen und Innen verlieren ihre Fremdheit und Bedrohlichkeit, werden nah und vertraut, an die Stelle des dionysischen Chaos von Werden und Vergehen treten Dauer und Individualisierung, an denen sich auch der Mensch als beständig und identisch erfahren kann.

Ebenso evident ist wohl der poetologische Sinn von *Verwandlung*: als neue Zentralkategorie nimmt sie im Spätwerk genau den Platz ein, den in der frühen und mittleren Poetik »Vorwand« und »Kunst Ding« innehaben. [26]

Alle darüber hinausgehenden Bestimmungen von *Verwandlung* erweisen sich als äußerst schwierig, was vor allem zwei Gründe hat. Zum einen: die in den ›Elegien‹ gegebenen Beispiele stammen überwiegend aus dem Bereich künstlerischer Tätigkeit; wie der Künstler *verwandelt*, läßt sich aus ihnen und aus der poetischen Praxis der Dichtung selbst einigermaßen genau entwickeln; wesentlich schwerer fällt es zu sagen, worin die allgemeine menschliche Praxis bestehen könnte, für die künstlerisches Tun in

den ›Elegien‹ ja grundsätzlich Modell sein soll. [27] Zum anderen: es scheint zwei Arten der *Verwandlung* zu geben: »die Bewahrung/der noch erkannten Gestalt« (VII, 66f.) [28], die sich ausschließlich auf bereits früher geschaffene Kulturleistungen bezieht, und die Hervorbringung entsprechender »innerer« Gestaltungen in der abstrakten, zivilisatorischen Gegenwart; nur für ersteres finden sich jedoch ausführliche Beispiele im Text – weshalb wir uns erst einmal auf diesen Aspekt konzentrieren müssen.

Fragen wir also zunächst, was für »Dinge« es sind, deren »Gestalt« »bewahrt« werden soll. Die ›Elegien‹ nennen der Reihe nach: Säulen, Pylone, den Sphinx, »das strebende Stemma« des Doms, einen Turm, Chartres (VII), Haus, Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, Säule, Turm, (Tür) Schwelle, die Ergebnisse der handwerklichen Tätigkeit des Seilers in Rom und des Töpfers am Nil (IX); Grenzfälle solcher »Dinge« sind Musik – »reichte noch weiter hinan und überstieg uns« (VII, 83) – und das noch ungestaltete »Fühl« (VII, 80) einer Liebenden »allein am nächtlichen Fenster« (VII, 84). Ausnahmslos handelt es sich also um vom Menschen geschaffene Gegenstände: in der 7. Elegie um große Kulturleistungen, in denen Menschliches so monumentalisiert wurde, daß es fast kosmische Ordnung und Gültigkeit erreicht – man vergleiche die meist vertikale Richtung, den Bezug zum *Engel* und zu den Sternen –, in der 9. Elegie um bescheidenere Objekte aus der alltäglichen Lebenspraxis. Die *Verwandlung* dieser »Dinge« »in – o unendlich – in uns« (IX, 66) setzt also als ersten Schritt voraus, daß wir ihren menschlichen Sinn erkennen, die menschlichen Erfahrungen und Bedürfnisse, die sich in ihnen objektiviert haben – genau das tun wir ja auch als Leser, wenn wir die entsprechenden Verse der ›Elegien‹ zu verstehen suchen. Die lebensphilosophische Begründung solcher (Rück)*Verwandlung* kennen wir bereits von Dilthey her: alle geistigen wie materiellen Hervorbringungen des Menschen sind zu verstehen, indem wir sie als »Ausdruck« geistig-seelischen »Erlebens« erlebend nachvollziehen. Georg Simmel hat in seinen kulturphilosophischen Aufsätzen solch lebensphilosophische Hermeneutik mit großer Subtilität praktiziert und dabei auch einige der von Rilke in der 9. Elegie genannten Gegenstände behandelt. So schreibt er etwa im gleichnamigen Aufsatz zu Brücke und Tür:

Die Menschen, die zuerst einen Weg zwischen zwei Orten anlegten, vollbrachten eine der größten menschlichen Leistungen. [...] erst indem sie der Erdoberfläche den Weg sichtbar einprägten, waren die Orte objektiv verbunden, der Verbindungswille war zu einer Gestaltung der Dinge geworden [...]. Im Bau der Brücke gewinnt diese Leistung ihren Höhepunkt. [...] Während in der Korrelation von Getrenntheit und Vereinigung die Brücke den Akzent auf die letztere fallen läßt [...], stellt die Tür in entschiedenerer Weise dar, wie das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind. [...] Dadurch, daß die Tür gleichsam ein Gelenk zwischen den Raum des Menschen und alles, was außerhalb desselben ist, setzt, hebt sie die Trennung zwischen dem Innen und dem Außen auf. [...] Es ist dem Menschen im Tiefsten wesentlich, daß er sich selbst eine Begrenzung setze, aber mit Freiheit, d. h. so, daß er diese Begrenzung auch wieder aufheben, sich außerhalb ihrer stellen kann. [...] Die endliche Einheit, zu der wir ein für uns designiertes Stück des unendlichen Raumes verbunden haben, verbindet sie aufs neue mit diesem letzteren, mit ihr grenzen das Begrenzte und das Grenzenlose aneinander, aber nicht in der toten geometrischen Form einer bloßen Scheidewand, sondern als die Möglichkeit dauernden Wechseltausches – im Unterschied gegen die Brücke, die Endliches mit Endlichem verbindet; dafür enthebt sie uns im Beschreiten freilich diesen Festigkeiten (446, 2–4).

Wie und warum Simmel im einzelnen Brücke und Tür auf ein menschliches Grundbedürfnis und Grundvermögen zurückführt, auf dessen besondere Art zu trennen und zu verbinden, sich abzugrenzen und sich in Beziehung zu setzen, kann und muß hier nicht ausgeführt werden, denn nicht seine Ergebnisse sind für uns entscheidend, sondern das hermeneutische Verfahren, in dem die Lebenswelt als quasi-mythisches Bilderbuch der menschlichen Seele lesbar wird. Wenn Steiner mit Hilfe seines common sense und einiger Parallelstellen zu dem Ergebnis kommt: »die Brücke ist selbst das Vermittelnde. Und vermittelt heißt nichts anderes als Bezug setzen« (31, 221), so leistet er als Interpret die gleiche *Verwandlung*, wie sie Rilke und seine Zeitgenossen aufgrund der beschriebenen Hermeneutik den Objekten der Lebenswelt gegenüber vollzogen haben. [29]

Betrachten wir abschließend noch das Beispiel der Türschwelle; wieso steht sie in Bezug zu den *Liebenden*? Nun, ganz offensichtlich markiert die Schwelle den Ort des Übergangs, die überschreitbare Grenze und damit zugleich die Möglichkeit des Zueinanderkommens wie die des Bewahrens der abgegrenzten Eigentümlichkeit – ein geradezu ideales Symbol für eine im Rilkeschen Sinn positive Liebesbeziehung. Die Liebenden, in deren gesteigertem »Gefühl sich jedes und jedes entzückt« (IX, 37) können den »innigen« (IX, 35) Sinn der Schwelle fühlen – wie den aller anderen sie umgebenden Dinge. Damit aber ist für sie alle Fremdheit aufgehoben, alles gewinnt für sie Nähe, Vertrautheit und Bezug. Mehr noch: auch der radikalen Bedrohung durch die Zeit ist ein Gegengewicht entstanden; in der Türschwelle hat ihr vergängliches Liebes-Erlebnis einen sichtbaren Ausdruck gefunden, ist einbezogen in ein überzeitliches allgemein-menschliches Geschehen und hat – auf die paradoxe Weise, in der allein bei Rilke Zeitlichkeit aufgehoben werden kann – mit der kaum meßbaren Abnutzung der Schwelle eine dauernde Spur hinterlassen.

Doch das ist fast schon wieder zuviel an Sichtbarkeit, um für *Verwandlung* typisch zu sein; strenggenommen bleibt nur das einmalige Erlebnis und das seine Grunderfahrung bewahrende Sprachzeichen. [30] Denn heute schaffen wir keine direkten äußeren Äquivalente mehr und die noch vorhandenen gehören in einer zivilisatorischen Lebenswelt immer mehr der Vergangenheit an; sie überdauern nur in der Sprache – und aus solchen Sprachäquivalenten für Grunderlebnisse menschlicher Existenz sind ja auch die »Sterne des Leidlands« gemacht: Weg, Wiege, Puppe oder Fenster, um nur einige zu nennen.

*Verwandlung* in diesem Sinne macht also die erstarrten, abstrakt-rationalen Begriffe der Sprache transparent auf ihren vergessenen quasi-metaphorischen Ausdruckswert. In der Aneignung der geistigen Tradition vergewissert sich der Mensch seiner Fähigkeit zu ganzheitlicher Gestaltung und Wertsetzung, die durch eine zur zweiten Natur verselbständigte, einseitig rationale Zivilisation und ihr positivistisches Menschenbild in Zweifel geraten war. In der geistigen Welt einer wieder bildhaft gewordenen Sprache entsteht so ein modernes Äquivalent zu den mythischen und symbolischen Weltbildern der Vergangenheit. Auf ihre Weise haben T. S. Eliot in seinem ›Waste Land‹, Ezra Pound in seinen ›Pisan Cantos‹ und die Vertreter einer »konservativen Revolution« wie Hofmannsthal und George mit ihren Spätwerken Ähnliches versucht. Zu fragen wäre jedoch, ob *Verwandlung*, die ja ein menschliches Grundvermögen darstellt, nur in solchem Rückbezug auf Tradition denkbar ist; anders formuliert: wie wäre eine *Verwandlung* ins Unsichtbare vorzustellen, die sich nicht mehr bereits vorhandener Kulturgegenstände

bzw. ihrer sprachlichen Äquivalente bedient? Der Text selbst gibt hierzu kaum Anhaltspunkte. Deshalb greifen wir hier zunächst einmal auf die Ergebnisse Herman Meyers (41) zurück, der die Rilkesche *Verwandlung* gleichermaßen von den Abstraktionstendenzen der modernen Zivilisation wie von denen der modernen Kunst abgegrenzt hat, die für Rilke gleichermaßen falsche Wege ins »Unsichtbare« sind.

Wir stellten bereits fest, daß die »Dinge« der modernen Technik nicht mehr sinnlich erfahren werden können – und das heißt auch: daß der Mensch sich nicht mehr an ihnen erfahren kann – so wie etwa der Strom als nicht mehr sinnlich wahrnehmbare Kraftquelle (VII, 52–56). Ding wie Mensch verlieren in solch technischer *Verwandlung* ihr sinnlich-emotionales Element und damit ihre Ganzheitlichkeit (s. u. S. 154f.).

Auch in der abstrakten Malerei [31] wird für Rilke die Komplexität des Wirklichkeitsbezugs unzulässig vereinfacht. Die expressionistische Abstraktion (s. u. S. 205f.) deformiert ihren Gegenstand gewaltsam, bis er zum Ausdrucksmittel für die übersteigerte Emotionalität des Künstlers geworden ist. Doch genauso bedenklich erscheint Rilke der völlige »Fortfall des sujets« [32] in der Malerei Klee's; die sich hier ausdrückende Innerlichkeit hat sich für autonom und autark erklärt und versucht, sich ohne die Auseinandersetzung mit einem Gegenüber auszusprechen – Rilke mußte darin wohl den Rückfall in eine Haltung sehen, die er selbst mit seinem Frühwerk hinter sich gelassen zu haben glaubte.

Diese doppelte Abgrenzung hilft, die Rilkesche *Verwandlung* als Grenzfall der epochenspezifischen Tendenz zur Abstraktion zu sehen: im Gegensatz zu einseitig konstruktivistischen und geometrisierenden Tendenzen soll sie in Entstehung wie Rezeption gleichermaßen ganzheitlich verlaufen; im Gegensatz zu Expressionismus wie konkreter Kunst soll sie aus einer Auseinandersetzung des Subjekts mit einem Gegenüber hervorgehen, die diesem gerecht zu werden sucht.

Der Umweg über externe Textzeugnisse war nötig, da in der 7. und 9. Elegie explizit von solcher *Verwandlung* nicht die Rede ist; um weitere Spekulationen abzukürzen, sei hier knapp als These formuliert, was erst durch genaue Betrachtung des poetischen Diskurses belegt werden kann: neben dem neuen mythischen Sprechen praktizieren die ›Elegien‹ eine zweite Form der *Verwandlung* in der Gestaltung abstrakter Sinnfiguren, wobei zur Potenzierung der Uneigentlichkeit des Sprechens meist mehrere Figuren überlagert werden (s. u. S. 171 ff.).

Den Rahmen der 7. Elegie bildet die Forderung eines neuen Sprechens als Bezug des Ich zu einem Gegenüber – *Engel* oder Geliebte –, das nicht mehr »Werbung« (VII, 1) und »Greifen« (VII, 89) sein will, also nicht mehr Besitzverhalten im Sinne der »gedeuteten Welt«. Den Rahmen der 9. Elegie bildet – nach der Annahme von »Schicksal« und Zeitlichkeit – die Suche nach einer neuen Kontinuität im Verhältnis zu sich selbst, nach einem Dauernden, Identischen im Strom der Erlebnisse und Empfindungen. Wie innerhalb dieses zweifachen Rahmens *Verwandlung* als eine neue Form mittelbaren – mythischen oder abstrakten – Sprechens bestimmt wird, haben wir zu erläutern versucht. Zu fragen bleibt, ob damit die »vielstellige Rechnung« wirklich aufgeht – weniger metaphorisch gesagt: ob die im Rahmen gestellten Forderungen durch die gegebenen Antworten



auch wirklich eingelöst werden. Nehmen wir die Aussagen zur *Verwandlung* wörtlich, so kann die Antwort nur: nein lauten. Die »Dinge« der Lebenswelt zu sagen – das dürfte allenfalls einem Dichter einen praktikablen Ausweg aus den beschriebenen existenziellen Problemen zeigen. Wollen wir nach der allgemein-menschlichen Praxis als dem »Eigentlichen« fragen, auf das *Verwandlung* als dichterische Praxis metonymisch-uneigentlich verweist, so müssen wir die bisherigen Deutungslinien spekulativ noch ein Stück weiter ins Allgemeine verlängern. Die Antwort könnte dann etwa folgendermaßen lauten: Alle Sinn- und Formgebungen des Menschen nach Außen wie Innen, jeder Bezug zu einem dinglichen oder menschlichen Gegenüber und zum eigenen Ich ist legitim nur als spontan-ganzheitliche sprachlich-geistige[33] Setzung von zeitlich beschränkter Dauer. Traditionell metaphysische Aussagen über Transzendenz und das Absolute sind ohnehin kategorisch ausgeschlossen (VII, 27–29; IX, 26f.); doch auch Aussagen im Bereich der Immanenz erreichen so nie des Status absoluter Wahrheiten, sondern gelten nur in Relation auf das sie zu einem bestimmten Zeitpunkt formulierende Subjekt. Zur Konkretisierung mag man etwa an Vaihingens Philosophie des als-ob oder an den Modellbegriff der modernen Naturwissenschaften (vgl. Nieraad; 411a, 92 ff.) denken. Mit der Aufgabe absoluter Wahrheiten und der gleichzeitigen Absage an den »Willen zur Macht« wird so aus Nietzsches Erkenntnis, daß alles nur Setzung des Menschen ist – und damit prinzipiell revisionsfähig und potentiell revisionsbedürftig – ein sehr human anmutendes Ethos, das die am Anfang und Ende der 7. und 9. Elegie gestellten Forderungen einlöst: es ermöglicht eine neue Art des Bezugs zum Anderen – in der Liebe etwa beruht seine Gültigkeit auf der Gegenseitigkeit und Symmetrie des Gefühls und endet mit ihr – und gewährt ein gewisses Maß an Dauer und Identität: dem Ich bleibt nicht nur das Wissen um seine erlebten Bezüge[34], auch wenn sich deren Subjekt und/oder Objekt längst verändert haben, sondern es weiß sich auch als deren dauernden transzendentalen Ort; mit den bereits 1912 entstandenen Schlußversen der 9. Elegie formuliert:

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

Um dieses neue Ethos des Bezugs als Antwort von genügender Allgemeinheit formulieren zu können, mußten wir freilich die Grenzen dessen, was in den ›Elegien‹ selbst an konkreten Antworten formuliert wird, deutlich spekulativ überschreiten. Am Verhältnis all dieser Antworten zueinander zeigte sich ein fünftes Bauprinzip des Gedichtzyklus: die *forcierte Uneigentlichkeit* aller Aussagen.[35] Jeder der Lösungsvorschläge, die die ›Elegien‹ formulieren, bleibt konkret und partiell – das gilt auch für die *Verwandlungs*-Lehre als »Sagen-der-Dinge«; zudem widersprechen einander – wie sich gezeigt haben dürfte – vor allem die absoluten und die relativen Lösungen bis zur gegenseitigen Aufhebung. Auch unser Versuch, die leere Mitte des mit all diesen Uneigentlichkeiten umstellten Eigentlichen dennoch spekulativ auszufüllen, blieb eine gesetzte Sinnfigur. In dieser Formulierung liegt bereits ein Grund für die Berechtigung einer solchen Konstruktion: sie setzt das formale Grundprinzip des Zyklus in eine gehaltliche Aussage um. Daß dies nicht bloß ein dialektischer Kniff ist, sondern daß die

›Elegien‹ tatsächlich eine ästhetische Erfahrung induzieren, in der das Ethos des Bezugs angewendet werden muß, sollen die formalen Analysen von Kapitel 6 noch belegen.

»Das ist die Lehre. Gegen sie wendet sich unser Zweifel« – so zitierten wir in Kapitel 1 einen der ersten Interpreten der ›Elegien‹ (s. o. S. 18). Da wir uns auf die Modernität der Gedichtstruktur einzulassen versuchten, ist in unserer Deutung die »Lehre« recht abstrakt ausgefallen. Dennoch ergeben Ethos des Bezugs und Bestimmung der condition humaine zusammen eine durchaus faßbare weltanschauliche Position – und kritischen Lesern mag allein deren kritiklosen Darstellung schon zuviel an Geduld abverlangt haben.

Nun dürfte die Notwendigkeit von Ideologiekritik in einem direkt proportionalen Verhältnis zur aktuellen Bedrohlichkeit einer Ideologie stehen; was in den 50er Jahren Rilke und vor allem der Haltung seiner Rezipienten gegenüber mit äußerster Schärfe hätte geltend gemacht werden müssen, hat heute – darin mag ich zu optimistisch sein (vgl. Grimm; 62) – viel vom Einrennen längst offener Türen an sich. Daher glaube ich grundsätzlich, daß Rilke-Interpret wie Rilke-Leser ihre Kräfte produktiver auf das Öffnen einiger neuer Türen verwenden sollten – will sagen: sich bemühen sollten, das in seinen Fragen wie Antworten aufzuspüren, was mindestens noch des Bedenkens wert sein könnte. Genau das wurde und wird hier versucht. Um jedoch nicht mit denjenigen verwechselt zu werden, die sich Rilke-Lektüre nur als gläubige Exegese vorstellen können, möchte ich abschließend noch auf drei mir kritikbedürftig erscheinende Aspekte hinweisen.

1) *Leichtfertiger Dispens von der gesellschaftlichen Wirklichkeit*: Weniger daß Rilke die Erfahrung von Vergänglichkeit und Tod in seiner Zeit- und Existenzanalyse zur primären causa movens erklärt, ist bedenklich – solcher Reduktionismus aller monokausalen Erklärungsversuche mag durchaus einen Erkenntniswert haben –, sondern die dieser Anschauung zugrunde liegende Absolutsetzung des Individuums gegenüber allen gesellschaftlichen Bezügen. Freilich stellt sich Rilke damit in eine bewußtseinsgeschichtliche Tradition, die von Nietzsche über die Lebensphilosophie bis zum Existenzialismus reicht und sich eben nicht aus pseudoidealistischer Naivität herleitet, sondern aus dem bewußten Versuch eines Gegenentwurfs zum Bild eines völlig determinierten und verdinglichten Menschen, das der Jahrhundertwende mindestens ebenso gegenwärtig war wie uns, die wir so unübersehbar und bewußt an unseren vielfältigen Zwängen und Determinierungen laborieren. Als Emanzipationsmodell ist das wohl nicht illegitim, und die neue Ethik, um die es nach dem Bankrott der alten Metaphysik ja primär gehen mußte, ist vielleicht tatsächlich nur auf die Fiktion absoluter Freiheit und Verantwortlichkeit des Ich zu gründen.

So wäre selbst dieser Aspekt der ›Elegien‹ grundsätzlich noch hinzunehmen; unakzeptabel ist jedoch seine Konsequenz: das mit seinen Existenzproblemen beschäftigte »absolute« Ich tendiert dazu, jedes, aber auch jedes Bewußtsein von der Beschaffenheit der sozialen Wirklichkeit zu verlieren. Gerade an der Dichtung läßt sich dieses für die Moderne spezifische Syndrom gut studieren: Um ihre inneren Erlebnisse ausdrücken zu können, schaffen sich die Dichter metaphorische Systeme, in denen Außenwelt nur noch

die Bedeutung hat, die ihr durch den damit verbundenen Erlebniswert des Autors zukommt. Das mag eine allgemeine Eigenart aller Metaphorik sein – erschreckend bleibt jedoch, in welchem Maße viele Autoren der Moderne ihre gegen-empirischen Setzungen mit der empirischen Wirklichkeit verwechseln. Bekannt ist Rilkes fatale Seligsprechung der Armut im ›Stunden-Buch‹ und im ›Malte‹ – in den ›Elegien‹ wäre vor allem an VII, 39 ff. zu denken –, die aus dem fahrlässigen Wörtlichnehmen einer Metapher für Überwindung von Besitzdenken entsteht. Daß sich nicht nur Rilke solcher Verirrungen schuldig gemacht hat, sollen zwei vergleichbare Beispiele mindestens andeuten: Die Expressionistengeneration sah im »Krieg« eine Metapher für gesteigerte Lebensintensität – so schon bei Nietzsche – und traf auf das höchst reale Grauen und Massensterben des Weltkriegs.[36] Und noch die fatalste Verirrung von allen, die Sympathie für den aufkommenden Faschismus, die unter den Hauptvertretern der internationalen Moderne wie eine Seuche grassiert, dürfte auf die gleiche Unfähigkeit zurückzuführen sein, die Abgründe wahrzunehmen, die zwischen den hochfliegenden eigenen Konzepten für Veränderung und Erneuerung einerseits und der Schabrigkeit, Geistlosigkeit und Brutalität des im Faschismus an die Macht gelangten toll gewordenen Kleinbürgertums andererseits lagen.[37]

2) *Ontodizee* oder *Gesellschaft als Natur*: Dieser zweite Aspekt hängt mit dem ersten eng zusammen. Wir haben gesehen, daß Rilke in den ›Elegien‹ seine durchaus zeitbezogene Analyse als zeitlos-gültiges Drama der condition humaine inszeniert.[38] Wer aber überall nur existenzielle Probleme sieht, der verliert die Fähigkeit, zwischen anthropologischen und gesellschaftlich-geschichtlichen Fragestellungen zu unterscheiden. An einem Beispiel erläutert, das ähnlich schon Adorno als Argument gegen Sartre verwendet hat: es dürfte bedenkenswert sein, daß wir besser daran täten, unser Sterben-Müssen zu akzeptieren, als es zu verdrängen. Solche Annahme des Todes als Teil der condition humaine kann jedoch schlecht bedeuten, daß auch noch die Gefangenen der Konzentrationslager ihre Ermordung anzunehmen hätten. Wenn solche Unterscheidungen nicht mehr getroffen werden können, gerät die Forderung nach illusionsloser Sicht der menschlichen Existenz zur Forderung nach kritikloser Annahme der jeweiligen gesellschaftlichen Situation.[39]

Diese Tendenz zur Ontodizee geht Hand in Hand mit einer Tendenz zur Ontologisierung des Transzendental-Menschlichen, wie sie der Nach-Weltkriegs-Sehnsucht nach einem neuen Positiven entspricht, der die Theoretiker der Konservativen Revolution wie Heideggers neue Philosophie gleichermaßen ihre Popularität verdankten (s. u. S. 215 f.). Auf die ›Elegien‹ bezogen: Wir sahen, daß in der 7. und 9. Elegie ausschließlich Gegenstände der menschlichen Lebenswelt *verwandelt* werden. Die Formulierung »Auftrag der Erde« (IX, 67–70) dehnt diese Tätigkeit jedoch nun auch auf den Bereich der Natur aus, der damit als ebenfalls von Vergänglichkeit bedroht erscheint. Innerhalb der Logik der ›Elegien‹ bedeutet das eine auffällige Inkonzonanz: Kreatur, Pflanzen und Natur sind ja gerade dadurch vom Menschen unterschieden, daß sie selbstverständlich in den zyklischen Abläufen des Daseins aufgehen. Wenn nun plötzlich alles Seiende nach menschlicher Gestaltung verlangt, so ist – auf Kosten der Stimmigkeit – das bisher rein transzendente menschliche Gestaltungsvermögen auf einmal doch noch ontologisch abgesichert.[40]

3) *Der Bezug zu den »Dingen« als getarnter Narzißmus*: Daß die neue menschliche Praxis bei Rilke so penetrant Dingen und nicht Menschen gegenüber entworfen wird, dürfte seinen Grund nicht zuletzt darin haben, daß für Rilke das Gebot des Nicht-in-Besitz-Nehmens existenziell zweitrangig war gegenüber der Furcht, selbst vom Gegenüber in Besitz genommen zu werden. Dieser Gefahr entgeht man wesentlich leichter, wenn man sich als Gegenüber Dinge wählt, die nicht eine zu berücksichtigende Individualität haben, sich zumindestens nicht wie Menschen gegen deren Verfehlung wehren und auch sonst weder agieren noch reagieren können. Anita Forrer hat diese Eigenart Rilkes einmal zu dem rührend-bedenklichen Wunsch veranlaßt:

Ich möchte, ich wäre ein Ding. Ein Ding, das von Ihnen betrachtet und empfunden würde. Dies möchte ich (27. 5. 21; 8, 81).

Das neue Ethos des Bezugs wird erst zwischen gleichwertigen Partnern wirklich erprobt; aus Dingen dagegen kann das Ich immer narzißtisch Projektionen seiner selbst machen. Der ›Puppen‹-Aufsatz zeigt, daß Rilke dies wußte. Ihm vorzuwerfen, daß er daraus keine existenziellen Konsequenzen ziehen konnte, halte ich für wenig fruchtbar; entscheidender dürfte sein, daß alle inhaltlichen Lösungen der ›Elegien‹ von dieser Unfähigkeit zu zwischenmenschlicher Praxis geprägt sind, so daß als einzig gültige Umsetzung des neuen Verhaltens die ästhetische Gestaltungsleistung bzw. die im Leser induzierte ästhetische Erfahrung bleibt. Bevor dies über die Analyse des poetischen Diskurses präzisiert werden soll, wollen wir zunächst unsere Charakterisierung der in den ›Elegien‹ auftretenden dramatis personae komplettieren.

## 5.2. Die Rollen des lyrischen Ich

Let me play the lion too.

Bottom in Shakespeares ›A Midsummernight's Dream‹

Man vergißt, daß ja gerade der künstlerische Ausdruck, wo er nur einigermaßen in die Ebene reiner geistiger Verwirklichungen reicht, geeignet, ja geradezu gemeint ist, hinfällige persönliche Einzelheiten zu übertreffen und aufzuheben.

Rilke an A. Frerich, 23. 2. 1917

Unser bisheriges Vorgehen ließe sich mit strukturalistischen Kategorien umschreiben: Wir haben den Text in seine Bestandteile zerlegt – dramatis personae und ihnen zugeordnete »Handlungen« bzw. Verhaltensweisen –, diese in Paradigmen geordnet und neu syntagmatisch verknüpft. Damit das »Drama« der ›Elegien‹ auf der Metaebene des so konstruierten vereinfachten Modells als eine Art geordnetes Schachspiel ablaufen konnte, mußte der Interpret die Rolle übernehmen, die im Gedicht mit dem lyrischen *ich* [41] besetzt ist. Denn dessen Funktion besteht unübersehbar darin, die verschiedenen Figuren in Beziehung zueinander zu setzen und ihre Handlungen zu inszenieren und zu

kommentieren. Im Gegensatz zu seinem alter ego auf der Metaebene der Interpretation führt dieses *ich* freilich eine Doppelexistenz: es ist nicht nur Spielleiter, sondern zugleich auch Mitspieler, ja vielleicht der eigentliche Protagonist. Das erlaubt es uns, die bisher metaphorisch gebliebene Analogie zwischen den ›Elegien‹ und einem Drama zu präzisieren: Die Doppelexistenz des lyrischen *ich* läßt an die Möglichkeiten des epischen Theaters denken, eine im Spiel agierende Figur sich zugleich auch als Spielleiter und Kommentator direkt an den Zuschauer wenden zu lassen. Was allerdings dort meist zur Brechung unmittelbarer Identifikation dienen soll, führt in den ›Elegien‹ gerade zu deren Steigerung: Das Niederreißen der vierten Wand läßt auch den Zuschauerraum zum Teil der Bühne eines theatrum mundi werden, in dem sich das Publikum als Mit-Akteur begreifen muß. Daß diese Beschreibung durchaus mit Überlegungen Rilkes zum Drama vereinbar ist, wird abschließend noch auszuführen sein. Zunächst aber soll es darum gehen, die verschiedenen Rollen des lyrischen *ich* genauer zu bestimmen.

Kommentator – Spielleiter – Akteur: diese drei Rollen stehen für drei Beziehungsebenen: 1) *Ich und Zuschauer*: Auf vielfältige Weise wird in den ›Elegien‹ der Rezipient in das Geschehen einbezogen. Am auffälligsten ist sicher die direkte Anrede an ein nicht näher bestimmtes *du*, die zur Frage oder sogar zum imperativischen Appell intensiviert werden kann. Ähnlich automatisch wie hier wird man beim Lesen wohl auch alle nicht an einen konkreten Adressaten gerichteten Fragen und Aufforderungen auf sich beziehen – das überaus häufige »siehe« (II, 39; IV, 62; VI, 8; VII, 30; VIII, 56; X, 107; auch: III, 66; VI, 35; IX, 77; X, 90) ist gewissermaßen die ansonsten funktionslose Leerformel zur Herstellung eines solchen Bezuges. Implizites Äquivalent zu solch direkten Anreden sind die zahlreichen gleitenden Übergänge von *ich* zu *wir*, bzw. umgekehrt, und die zwischen einem leserbezogenen *du* oder *wir* einerseits und Figuren aus der ›Elegien‹-Welt andererseits gestifteten Beziehungen. Die Kombination dieser Techniken führt zu Versen wie:

*Liebende, euch, ihr* in einander Genügten,  
frag *ich* nach *uns*. *Ihr* greift *euch*. Habt *ihr* Beweise?  
*Seht, mir* geschiehts . . . (II, 44–46; meine Hervorhebungen)

Die so hergestellten vielfältigen Beziehungen können dreierlei Funktion haben: sie fordern zur Identifikation auf – bringen damit den Leser also zur Selbsterkenntnis – oder zur Opposition – warnen also vor bestimmten Verhaltensweisen – oder zur Nachfolge – stellen also ein Verhaltensideal auf.

2) *Das Ich und seine Mitspieler*: Innerhalb der ›Elegien‹-Welt entsteht ein ähnlich komplexes Beziehungsgeflecht; wie dem Leser gegenüber, kann das *ich* auch zwischen den Figuren Konstellationen stiften oder sich selbst direkt in eine Relation zu ihnen bringen und so dem Leser den strukturellen Zusammenhang und Sinn der dramatis personae vermitteln. [42]

Das Geschehen in den ›Elegien‹ ist durchwegs iterativ – es werden immer wieder ablaufende Handlungen einmal in ihrem grundsätzlich wiederholbaren Ablauf vorgestellt – und meist präsentisch; auch Vergangenes wird nicht einfach erzählt, sondern meist mehr oder minder intensiv szenisch vergegenwärtigt. Diese Dramatisierung erreicht Rilke nur selten dadurch, daß er zwei Figuren unmittelbar miteinander agieren läßt

– wie etwa beim Gang durch das »Leidland« (X, 54–105) mit direkten Reden, ausführlich evozierter Szenerie und Gestik, Auflösung in Kleinszenen und Außensicht der Figuren. Viel häufiger geschieht es, daß das Ich die handelnde oder eine der handelnden Personen direkt anredet und so deren Spiel auslöst und kommentiert – ein auffälliges Beispiel findet sich etwa in der 3. Elegie, wo das Geschehen zwischen Mutter und Kind (V, 26–65) über dauerndes Anreden der Mutter entwickelt wird. Das *ich* erzählt nicht einfach, was die Figuren tun, sondern es setzt sich, sie ansprechend, in ein Verhältnis zu ihnen, das alle Züge von Einfühlbarkeit und Intimität trägt – man vergleiche besonders die Anrede an die Kinder der Saltimbanques in der 5. Elegie. Erst aus diesem Bezug heraus und emotional durch ihn getönt entwickelt sich das szenische Geschehen.

3) *Das Ich als Akteur*: Auch wenn das *ich* selbst agiert oder räsoniert, geschieht es meist in dramatischer Selbstinszenierung und/oder in direkter Anrede an den Leser oder eine Figur – besonders auffällige Beispiele sind hier die »Bühne des Herzens« der 4. Elegie, vor der das *ich* zusammen mit den Lesern (vgl. die die *ich*-Form rahmenden *wir*-Formen) sich selbst beim Agieren in den Rollen *Tänzer*, *Bürger* und *Puppe/Engel* zusieht, oder die unvermittelte Anrede an die Geliebte in VII, 50 (»Nirgends, Geliebte, wird Welt sein als innen«), die wiederum so etwas wie die Leerformel für dieses Herbeizitiertens eines Gesprächspartners ist. Nach den Ausführungen über das für die ›Elegien‹ charakteristische innige Verhältnis zu den Dingen erübrigt es sich fast anzumerken, daß auch Gegenständen ihre Bedeutung nicht konstatierend zugesprochen, sondern als ihr affektiv getönter Bezug zum *ich* von diesem gesagt wird: »Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend . . .« (VI, 1).

Betrachten wir den schier omnipräsenten Hauptakteur des ›Elegien‹-Dramas etwas genauer, so zeigt er uns ein paradoxes Doppelgesicht. Einerseits scheint das *ich* von äußerster Allgemeinheit und Abstraktheit zu sein, andererseits gibt es Stellen, wo das *ich* Züge einer konkreten und besonderen Person annimmt, hinter der unschwer Rilke selbst zu erkennen ist: so etwa in den häufigen expliziten Bezugnahmen auf künstlerische Tätigkeit oder in den mit Rilkes Biographie verknüpfbaren Realien (z. B. Paris, Italien, Ägypten). Manifest wird dies dort, wo der Leser auf ein ihm fremdes biographisches Faktum stößt, wie etwa die »neulich« gesehene »Tafel in Santa Maria Formosa« (I, 65) oder den »Knaben mit dem braunen Schielaug« (IV, 35). So wäre es durchaus plausibel, das partikulare *ich* zum alleinigen Akteur auszuweiten: alle Anreden an ein *du* ließen sich auch als Selbstgespräche des *ich* deuten und die wiederholten Figurenanreden sowie die über eine Aufspaltung des *ich* in mehrere Rollenträger (z. B.: I, 54 ff.; IV, 19 ff.) oder über das Nachspielen von Figuren-Rollen (wie der des *Helden* in VI, 28 ff.) erreichte Selbstinszenierung verstärken zusätzlich den Verdacht, daß hier ein ins Monumentale gesteigerte *ich* sich selbst als Verwandlungskünstler in einem Einpersonenstück die unendliche Potentialität seiner inneren Möglichkeiten vorführt.

So weit der Versuch einer Deskription; fragen wir nach dem Sinn der beschriebenen Struktur, so bietet sich zunächst einmal eine poetologische Antwort an: Dieses lyrische *ich* beweist unübersehbar, daß Rilke die für seine mittlere Schaffensweise zentrale Forderung einer unpersönlichen Darstellung vollkommen revidiert hat. Bekannterma-

ßen wird diese »Wendung« im gleichnamigen Gedicht von 1914 programmatisch formuliert; vom nur Schauenden wird dort gesagt, »daß er der Liebe nicht habe«:

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.  
Und die geschautere Welt  
will in der Liebe gedeihn.

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.  
Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,  
dieses errungene aus  
tausend Naturen, dieses  
erst nur errungene, nie  
noch geliebte Geschöpf. (WA 3, 83 f.)

Die Begründung für die »Wendung« ist von einer für Rilke charakteristischen Ambivalenz, die sich noch steigert, wenn man auch die benachbarten Gedichte ›Vor Weihnachten 1914‹ und ›Waldeich, weicher, in sich eingekehrter‹ und die gleichzeitigen Briefe an Lou Andreas-Salomé berücksichtigt. Einerseits gilt gerade das bewußtlose Schauen und Sichbeziehen, das bisher den idealen Bezug zwischen Innen und Außen herbeiführen sollte, nun doch wieder als Bemächtigung und Vergewaltigung (»gefangen«, »überwältigtest«); andererseits scheint gegenüber dieser ethischen Forderung das ganz selbstbezogene Bedürfnis Rilkes nach einem liebenden Gegenüber – statt passiven Dingen – und nach einer an diesem bestätigten Identität zu überwiegen, das sich in der narzißtischen und ästhetizistischen Konzeption der Liebe zum »inneren Mädchen« ausdrückt. [43] Im Brief vom 26. 6. 1914 (M I, 108 ff.), aus dem wir bereits zitiert hatten (s. S. 242), wird deutlich, daß im bisherigen automatisierten Sehen und Gestalten das Ich sich selbst genauso abhanden gekommen ist, wie in der von Mach beschriebenen Abfolge von Empfindungen. Zusammen mit dem ›Puppen‹-Aufsatz ergibt das eine scharfe Kritik an den Verdinglichungstendenzen der mittleren Poetik: das Ich hat sich in wahrgenommene Dinge bzw. gestaltete Kunst-Dinge veräußert, durch die seine Empfindungen zwar Bestand und Gestalt haben, in denen es sich jedoch nicht mehr wiederfindet. Daher die veränderte Poetik des Spätwerks, in dem das Kunst-Ding nichts mehr von dinglicher Abgelöstheit an sich hat, sondern den Akt des Gestaltens und Beziehens in sich aufnimmt; auf eine knappe Formel gebracht: Kunst ist nicht mehr absolute Gestaltung und Sinnggebung, sondern relatives Gestalten und Sinnggeben, das die Tätigkeit des sie hervorbringenden Ich explizit einbezieht.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß das *ich* der ›Elegien‹ die ästhetische Realisierung der neu begründeten Subjektivität und ihres Weltverhaltens darstellt. In seinem werkimmanenten Kosmos sind all die beklagten Probleme der condition humaine gelöst: Für dieses *ich* verbinden sich die Verwirklichung von Eigentümlichkeit – als Individuell-Allgemeines, abgelöst von allen empirisch-gesellschaftlichen Zwängen und Beschränkungen der »gedeuteten Welt« (vgl. IV, 20–62) – und Allbezug, »zärtlicher Anschluß« (VIII, 48 f.) an alles ihm Begegnende. Alles Amorpe, Bedrohliche hat für es

mythische Gestalt angenommen, ein menschliches »Gesicht« bekommen. Im ständigen Akt des Beziehens, mit dem es sich zu allem in Relation setzt, der aber nie zur Verdinglichung erstarrt – die schafft erst sein alter ego, der Interpret –, findet es Identität durch ein antwortendes Außen und durch die Unbegrenztheit und Dauer seines Vermögens, Beziehungen zu setzen. Mit einer bekannten Rilkeschen Wendung gesagt: dieses *ich* lebt im »Weltinnenraum« – freilich nur, weil es in einem Gedicht lebt. Daß diese ästhetische Utopie trotz aller narzißtischen Züge auch Modell für eine veränderte Praxis sein kann, hat sich im Ethos des Bezugs bereits gezeigt und wäre über die Analyse des poetischen Diskurses noch zu konkretisieren.

Abschließend soll jedoch zuvor die beschriebene Struktur des lyrischen *ich* im literaturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden. Gegenüber der präntendierten Unmittelbarkeit des Erlebnisgedichts – man denke an den Beginn von Mörikes ›Im Frühling‹: »Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel« – forderten die Symbolisten, alle Spuren der Empirie zu tilgen – und dazu gehört eben auch das erlebende Ich. Während im Autonomie beanspruchenden symbolistischen Gedicht das Dichter-Ich ebenso zur »Idee« eines »état d'âme« geläutert sein soll wie die aufgenommene Wirklichkeit, löst es sich im Gedicht der realistisch-naturalistisch-impressionistischen Tradition zunehmend in die Abfolge von Empfindungskomplexen auf. In der deutschen Verbindung von symbolistischer Nuanciertheit mit einer lebensphilosophischen Grundposition kann das *ich* nun durchaus wieder einen prominenten Platz einnehmen, wenn es als denkführendes Transzendental-Ich exemplarisch Wirklichkeit gestaltet – freilich dann eben als »lyrisches Ich«, das bei aller Bezogenheit auf das empirische Ich von jenem doch deutlich getrennt bleibt. Demonstrieren ließe sich das an den Gedichtzyklen Georges wie an bestimmten expressionistischen Texten – etwa Stramms Zyklus ›Du‹ [44]. Im Gegensatz zum traditionellen Erlebnisgedicht sind solche Ich-Gedichte in ihrer Tendenz zur Verallgemeinerung vom Rollengedicht nicht mehr prinzipiell geschieden. Existenziell führt diese Trennung zu der bekannten Dichotomie von Kunst und Leben, unter der etwa Rilke, Kafka und Thomas Mann gleichermaßen gelitten haben und die Bennis als »Doppelleben« zum Programm gemacht hat.

Ein so verstandenes »lyrisches Ich« läßt sich demnach durchaus mit der Tendenz zur Abstraktion vereinbaren, erweist sich sozusagen als ihr lebensphilosophisch-existenzialistischer Grenzfall – man erinnere sich an die bereits zitierte Formulierung Rilkes: »das innigste Intime eines Wesens nähert sich wieder dem Allgemein-Menschlichen« (WA 10, 301; s. o. S. 106 ff.).

Von dieser Verbindung zwischen »lyrischem Ich« und Abstraktionstendenzen her erhält zugleich unsere metaphorische Übertragung von Kategorien des Dramas auf die ›Elegien‹ einen zusätzlichen Sinn. Denn mit den ›Elegien‹ gelingt Rilke, was er für das Theater vergebens postulierte. An den naturalistischen Dramen der Zeitgenossen hatte Rilke in zahlreichen Aufsätzen zu Maeterlinck und im ›Malte‹ vor allem zweierlei kritisiert: das Überhandnehmen verselbständigter empirischer Zivilisationswirklichkeit auf der Bühne ohne Bezug zum Menschen und die fehlende »Gemeinsamkeit« zwischen

den Zuschauern, die keine gemeinsame weltanschauliche Basis mehr haben. In seinen ›Marginalien zu Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ formuliert Rilke sein alternatives Konzept. Statt ›Wirklichem‹ und ›Wahrheitsnahmen‹ soll etwas ›den Menschen (und nicht den Menschen eines Standes, einer Zeit, einer Moral) den Menschen überhaupt Gemeinsames‹ (WA 12, 1168) hinter dem Geschehen auf der Bühne deutlich werden, und in einem analogen Schritt sollen die einzelnen Zuschauer durch Identifikation mit dem Chor die gleiche Allgemeinheit erreichen. Damit wird genau das propagiert, was in den ›Elegien‹ verwirklicht ist. Ihr Grundmodell – das *ich* als kommentierender Zuschauer vor der Bühne des eigenen Herzens – ist in den ›Marginalien‹ genau vorgezeichnet:

Da es nicht möglich ist, vor eine Gruppe von Menschen eine Wirklichkeit zu stellen, welche jeder Einzelne in *derselben* Weise erfasst, so muß zwischen Publikum und Szene ein Auge eingeschoben werden, für dessen ruhigen Blick die Handlung in jedem Moment richtig und wahrhaft ist. Und das Publikum muß an diesem Auge seine Auffassung korrigieren und mit seiner Hülfe ein großer Körper werden, der sich *einheitlich* zu den Vorgängen der Bühne stellt (WA 12, 1166).

Das lyrische *ich* der ›Elegien‹ erfüllt diese Funktion eines ›fühlbaren Chors‹ (WA 12, 1165); es ist ›Ursache jener Erscheinungen [. . .], die sich außerhalb [seiner] Sinne, als ob es in [seinem] Innern geschähe, auf der Szene als Handlung darstellen‹ (WA 12, 1164). So erzeugt es Gemeinschaft und Allgemeinheit einer (Innen)Welt gegenüber, an der die Spuren der Empirie fast völlig getilgt sind, und ordnet sie als ›zentrale Stelle‹ zu eben der ›Konstellation‹, die der empirisch-gesellschaftlichen Realität der Zeit fehlt.[45]

Dreierlei erscheint an dieser Konzeption bemerkenswert: Zum einen wird offensichtlich nicht eine ontologische Dichtung angestrebt, sondern eine besondere Form von Transzendentalpoesie, die – zweitens – auf der ganzheitlich neubegründeten Subjektivität und ihren Intellekt und Rationalität verbindenden Gestaltungsleistungen beruht, wie sie als neue Form menschlicher Praxis auch vom Leser im sinnkonstituierenden Rezeptionsakt zu leisten wäre. Drittens bleibt jedoch diese Lösung ein von der empirischen Wirklichkeit deutlich abgehobenes ästhetisches Modell; das, ›was nicht zu bewältigen war‹, wird nicht ›verwandelt‹ (WA 11, 1035), sondern verdrängt – alles Verdrängte hat jedoch bekanntlich die Tendenz, mit doppelter Kraft wiederzukehren.[46]

## 6. »WORTE GEHEN NOCH ZART AM UNSÄGLICHEN AUS . . .«: ZUM POETISCHEN DISKURS DER ›DUINESER ELEGIEN‹

In einem Sange den keiner erfasste  
Waren wir heischer und herrscher vom All.  
Stefan George, ›Ursprünge‹

So lernt ich traurig den verzicht:  
Kein ding sei wo das wort gebricht.  
Stefan George, ›Das Wort‹

Diese heiterste Auflösung des Nachdrücklichen in ein  
immer wieder schwebendes (und dabei wie genaues)  
Ermessen! Rilke an Lili Schalk, 14. 3. 26

Sammelt und ordnet man die Stellen in den ›Duineser Elegien‹, die sich auf Sprache und Sprechen beziehen, so erhält man zwei seltsam widersprüchliche Paradigmata. Einerseits wird unübersehbar auf die Grenzen menschlicher Sprache hingewiesen: Erfahrungen jenseits der ›gedeuteten Welt‹ mit ihrer Verdrängung von allem, was sich menschlichen Verstandeskategorien entzieht, Epiphanien ohne reflexive Brechung, ohne Subjekt-Objekt-Spaltung, sowie der ganze Bereich der Transzendenz sind ›unsäglich‹ (V, 81 f., 96; IX, 24 ff., 27, 52) und ›unbeschreiblich‹ (IV, 85; X, 87). Ihnen scheint allein das Schweigen angemessen[1] – oder allenfalls noch die Musik[2] oder die stumme Geste.[3] Andererseits wird emphatisch zu einem neuen ›Sprechen‹ (IX, 43) und ›Sagen‹ (IX, 31 ff., 42, 57) aufgefordert, das durch Synonyma wie ›Preisen‹ (I, 39 f.; IX, 51, 52) und ›Rühmen‹ (V, 61; VII, 76 f.; IX, 62 f.; X, 1 f.; auch: I, 36 f.) und Gegensätze wie ›Schreien‹ (I, 1) und ›Werben‹ (VII, 1 ff., 85 ff.) nur recht allgemein und von seinen weltanschaulichen Voraussetzungen her – Nietzschescher Bejahung des Diesseits und Absage an Besitzverhalten –, nicht aber formal charakterisiert ist. Klar wird nur, daß es in seiner Wort- und Dingbezogenheit im Bereich des ›Säglich‹ bleibt.

Damit sind in etwa die Pole abgesteckt – Suggestion und Evokation in der symbolistischen Tradition einerseits und magisch beschwörendes Benennen andererseits –, zwischen denen der poetische Diskurs der ›Elegien‹ als ständig in der Schwebelage gehaltene, modifizierte Diskursivität abläuft. Dies soll an der Analyse von Sprechhaltung, Bildlichkeit und Bauprinzipien verdeutlicht werden, um dann die Modalitäten einer textgemäßen Rezeption besser bestimmen zu können.[4]

### 6.1. Sprechhaltungen: Rhetorischer Appell und hypothetische Annäherung

Was wir in unserer rezeptionsästhetischen Betrachtung der 1. Elegie als Verschränkung von argumentativem bzw. apodiktischem, affektivem und hypothetischem Sprechen beschrieben haben, erweist sich bei Prüfung des gesamten Zyklus als durchaus repräsentativ; wir können uns daher hier auf eine knappe, in einigen Punkten ergänzte Rekapitulation beschränken.

Dort, wo Rilke an Gefühl oder Verstand des Lesers appelliert, setzt er – in einem für moderne Lyrik ungewöhnlichem Maße – die traditionellen rhetorischen Figuren ein (vgl. Hardörfer; 30, 84 ff.). Besonders auffällig ist die Häufung von rhetorischen Fragen – letztlich sind fast alle Fragen in den ›Elegien‹ im weiteren Sinne rhetorisch, da auch bei echten Fragen die Antwort fast immer impliziert ist oder gleich darauf gegeben wird. Ebenso häufig verwendet Rilke die vertrauten rhetorischen Pathosformeln der »hohen« Lyrik: Interjektionen wie »ach«, »wehe«, »o«; Apostrophen meist mit vokativischem »o«; im weiteren Sinne alle bereits beschriebenen Modi der Figuren- und Leseranrede. Schließlich bestimmten rhetorische Figuren auch weitgehend den Aufbau größerer Texteinheiten: paradigmatische Reihungen in der Tradition der *amplificatio*, oft strukturiert durch Wortwiederholungen und Anaphern, oft auch auf Steigerung (Klimax) hin angelegt oder antithetisch verbunden. [5]

Da, wie wir feststellten, diesen rhetorischen Appellen jedoch die konkreten Inhalte fehlen, vor allem dort, wo es sich um Gebote und nicht nur um Verbote handelt, führen sie das merkwürdige Dasein einer verselbständigten Oberflächentextur. Dazu trägt nicht nur die forcierte Uneigentlichkeit aller Aussagen bei, sondern vor allem auch die Dunkelheit der gnomischen Sentenzen, die in traditioneller rhetorischer Sprachverwendung die Funktion hätten, die begriffliche Sachhälfte des Diskurses zu vermitteln, bei Rilke jedoch größtenteils ebenfalls der Bildhälfte zuzurechnen sind. [6] Den gleichen Effekt hat die Subvertierung des durch Konjunktionen gebildeten Argumentationsgeflechts: Die Verwendung des besonders häufigen kausalen »denn« und des adversativen »aber« oder »doch« wird vielfach vom Rest des Satzes nicht begründet oder gestützt; die Konjunktionen fungieren dann allenfalls als Signale für den Leser, sich den in ihnen komprimierten Zusammenhang nach ihrer Maßgabe zu konstruieren. Besonders »doch« und »aber« sind oft rein punktuelle Oppositionsmarkierungen, durch die Figuren der ›Elegien‹-Welt miteinander oder mit dem Leser/dem Menschlichen konfrontiert werden; sie täuschen so einen dialektischen Fortschritt vor, wo es um gleichberechtigte Alternativen geht, oder wo das zwischen den Antithesen liegende Dritte auf Dauer ausgespart bleibt. [7]

Die Abschwächung des begrifflichen Textsubstrats [8] wird schließlich noch verstärkt durch das bereits beschriebene hypothetische und approximative Sprechen; Schlüsselpassagen stehen im Konjunktiv, der meist den Charakter des Optativs hat, mit dem Unerreichbares als utopisches Ziel sprachlich herbeizitiert werden kann. Qualifizierende Einschränkungen – fast, beinahe, ein wenig, wohl, vielleicht – machen deutlich, daß alles Gesagte nur näherungsweise gilt; Adjektive bzw. Adverbien wie »seltsam«, »unendlich« und vor allem »rein« [9] lösen die semantischen Konturen des von ihnen begleiteten Substantivs bzw. Verbuns weitgehend auf und lassen sie zu uneigentlichen Verweiszeichen auf etwas nur indirekt Sagbares werden.

Der emotionale und rationale Appellcharakter rhetorischer Strukturen hat sich so weitgehend von der Vermittlung eindeutig identifizierbarer Inhalte gelöst; oft bleibt nur die Aufforderung zur Identifikation, das »tua-res-agitur«, bzw. die Aufforderung zur Konstruktion von Zusammenhängen, die der Text aufgibt, statt sie vorzugeben. Inhaltlich nähert sich der von den ›Elegien‹ ausgehende Appell der Formel, mit der Rilke die Wirkung des »Archaischen Torso Apollons« zusammengefaßt hat: »Du mußt dein Leben

ändern« (WA 2, 557). Unerreichbar ferne oder abstrakte Ziele werden zwar genannt, der Weg zu lebbarer, konkreter Praxis wäre jedoch vom Leser selbst zu finden.

Konsequent wie kaum ein anderer Dichter des 20. Jahrhunderts hat Rilke damit rhetorisches Sprechen so transformiert, daß es der Offenheit moderner Dichtung kompatibel wird. Der autoritative Gestus, der in den ›Elegien‹ immer wieder herauszuhören ist, nimmt sich so dauernd selbst zurück – sogar die triumphalen rhetorischen Fragen der 7. und 9. Elegie mögen daher von dem Tonfall der hypothetischen Konjunktive gefärbt sein, mit denen der Zyklus endet.

## 6.2. *Bildlichkeit*

Bekanntlich ist die Übertragung traditioneller rhetorischer Tropen auf moderne Literatur deshalb so schwierig, weil die selbstverständliche Trennung von Bild- und Sachhälfte, auf der jene basieren, sich hier als äußerst problematisch erweist. Exemplarisch konnten wir dies bereits an Hofmannsthals symbolistischem ›Lebenslied‹ und seiner »metaphorischen, aber metaphernfreien Sprache« (Allemann; 400, 40) studieren: Die Grenzlinien zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen sind nicht mehr im Text selbst auszumachen, sondern verlaufen zwischen dem Sprachzeichen – wenn man so will: der Großmetapher – des Gedichts einerseits und dem damit Gemeinten – symbolistisch gesprochen: dem Evozierten – andererseits. Freilich kann es dabei innerhalb des Textes noch erhebliche Gradierungen von »Uneigentlichkeit« geben: bestimmte Passagen mögen etwa durch potenzierte Bildlichkeit besonders hermetisch erscheinen und wären zunächst einmal nur über ihre suggestive Wirkung aufzunehmen, andere wiederum muten fast wie begriffliche Aussagen an und werden so zu ersten Anhaltspunkten für einen rationalen Verstehensprozeß. Schon allein diese graduellen Unterschiede lassen es sinnvoll erscheinen, auch bei der Deskription moderner Texte an der traditionellen Terminologie festzuhalten, was ja auch ermöglicht, mit Hilfe einer konventionellen Folie die eigentlichen Neuerungen des poetischen Diskurses leichter zu erkennen.

Abzugrenzen sind die ›Elegien‹ jedoch nicht nur von der rhetorischen Tradition der Bildlichkeit, sondern auch von deren in Goethezeit und Romantik theoretisch wie praktisch geleisteten Umdeutung zur dingmagischen Symbolsprache; mit den Worten von Novalis: »Wenn ihr die Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt, so macht die äußern Dinge zu Gedanken« (Schriften III, 301). Genau wie in der modernen Lyrik die rhetorische Spaltung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit im Gedicht als Sprachzeichen aufgehoben wird, so auch – gewissermaßen in einem zweiten Schritt – die sie ersetzende Verlagerung geistiger Gehalte in nicht-menschliche, vorgeblich in ihrer außertextlichen ontologischen Realität herbeizitierte Gegenstände. Dieser Übergang vom dingmagischen zum wortmagischen Sprechen wird noch im einzelnen zu erläutern sein.

Hier soll es zunächst genügen, daran zu erinnern, daß es in den ›Duineser Elegien‹ ja darum geht, für menschliche Grunderfahrungen, für die unsichtbaren und begrifflich in ihrer Differenziertheit nicht faßbaren Vorgänge auf der »Bühne des Herzens« »äußere

Äquivalente« zu finden. Rilke hat dies immer wieder als in der Gegenwart fast unerreichbares Ziel der Dichtung formuliert – so etwa in der Aufzeichnung über Ibsen im ›Malte‹:

das kaum Meßbare: ein Gefühl, das um einen halben Grad stieg, den Ausschlagswinkel eines von fast nichts beschwerten Willens, den du ablasest von ganz nah, die leichte Trübung in einem Tropfen Sehnsucht und dieses Nichts von Farbenwechsel in einem Atom von Zutrauen: dieses mußttest du feststellen und aufbehalten; denn in solchen Vorgängen war jetzt das Leben, unser Leben, das in uns hineingeglitten war, das sich nach innen zurückgezogen hatte, so tief, daß es kaum noch Vermutungen darüber gab.

So wie du warst, auf das Zeigen angelegt, ein zeitlos tragischer Dichter, mußttest du dieses Kapillare mit einem Schlag umsetzen in die überzeugendsten Gebärden, in die vorhandensten Dinge. Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene (WA 11, 784f.).

Aus solch schwieriger Suche nach »äußeren Äquivalenten«, die weder in den Dingen der Lebenswelt noch in der Natur einfach vorzufinden sind – daher Ibsens Scheitern –, entsteht der überwiegende Teil der Bilder in den ›Duineser Elegien‹. Wesentlich seltener läuft der Prozeß in umgekehrter Richtung ab, wird also einem beobachteten Außen ein innerer Sinn zugesprochen. Auch dabei handelt es sich natürlich um eine graduelle und – wie bereits angedeutet – in der Moderne immer obsoleter werdende Unterscheidung, die hier jedoch noch ihren heuristischen und poetologischen Sinn hat: im ersten Fall haben wir es nämlich mit einer besonderen Variante mythischen Sprechens zu tun, im zweiten Fall mit einer besonderen Variante von Symbolik.

### 6.2.1. *Mythos und Allegorie*

Seinem historischen Ursprung nach ist der Mythos eine vorrationale Form von Wirklichkeitserklärung und Lebensbewältigung (vgl. Blumenberg; 416). Das im Außen wie im menschlichen Innen Unfaßbare und Bedrohliche faßt er in Geschichten und läßt so undurchschaubare Abläufe transparent werden auf anthropomorphe handelnde Wesen, die dann magischen und rituellen Praktiken zugänglich sind; in Natur wie Lebenswelt stiftet er Ordnungszusammenhänge und beglaubigt sie zugleich. Was Wissenschaft und Vernunft in ihren begrifflichen Diskursen zu leisten versuchen, das leistet der Mythos in Bildern und Handlungszusammenhängen: Fremdheit, Sinnlosigkeit und Rätselhaftigkeit der Wirklichkeit werden reduziert, die Welt humanisiert, d. h. den menschlichen Grundbedürfnissen nach Form, Ordnung und Sinn angeglichen.

Die Renaissance des Mythos in Literatur, Kunst und Philosophie (vgl. Bohrer; 417), die erstmals in der Frühromantik proklamiert wurde, deren Traditionslinie durch das ganze 19. Jahrhundert reicht und die in der Moderne – man denke nur an Yeats, George, Eliot, Joyce, Jahn, Thomas Mann, Kafka, Broch, Heym, D. H. Lawrence –, im Faschismus und im gegenwärtigen Poststrukturalismus so verschiedene Kulminationspunkte erreicht hat, läßt sich vor diesem Hintergrund gerade als Kritik an der wissenschaftlichen Welterklärung und Wirklichkeitsbewältigung begreifen, die aufklä-

rerischem Denken als entscheidender Fortschritt gegenüber frühgeschichtlichem Dunkel galt.

Wie solche Rationalitätskritik konkretisiert werden kann, haben wir am Beispiel von Rilkes Sicht der »gedeuteten Welt« und ihrer zivilisatorischen Lebenswirklichkeit bereits gesehen. Zweierlei wird der wissenschaftlich-rationalen Weltsicht vorgeworfen: zum einen muß sie entscheidende Grunddimensionen menschlicher Erfahrung entweder überhaupt ausklammern – wie der Positivismus alle Sinnfragen – oder auf ihr begrenztes quantifizierendes und mechanisierendes Begriffsinstrumentarium zurechtstutzen; zum anderen verhindern ihre Abstraktheit und ihre immer steigende Komplexität, daß sie im gleichen Maße entlastend und integrierend wirkt wie die älteren symbolischen Weltbilder. Die durch verselbständigte Rationalität ständig gesteigerte Abstraktionstendenz, die Rilke etwa in der 7. und 9. Elegie beklagt, läßt sich leicht veranschaulichen; sie zeigt sich zum Beispiel:

- in wissenschaftlichen Erklärungsmodellen (man vergleiche etwa das ptolomäische mit dem kopernikanischen Weltbild, das Bohrsche mit dem Heisenbergschen Atommodell),
- in den Gegenständen der Lebenswelt (man denke an Massenprodukte, an das Formideal des Funktionalismus, an die Undurchschaubarkeit auch relativ einfacher technischer Gebrauchsgegenstände),
- in menschlichen Beziehungen, Herrschafts- und Gesellschaftsstrukturen (man denke etwa an arbeitsteilige Produktionsprozesse oder die Diskussion von Verdinglichung, Tauschwert, Rollenverhalten und Bürokratisierung, die in der Rationalitätskritik eine zentrale Rolle gespielt hat).

Es liegt auf der Hand, daß demgegenüber das mythische Leben und Denken »in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen« (Nietzsche; 438 I, 413) einen neuen Reiz bekommen kann, ja sogar als utopisches Gegenbild zur zivilisatorischen Gegenwart erscheinen mag. Ebenso offensichtlich dürfte jedoch die Gefahr sein, daß das Unbehagen an der »Dialektik der Aufklärung« umschlägt in Regression und in die Preisgabe unverzichtbarer aufklärerischer Positionen – wie dies Habermas erst kürzlich wieder gegen Lévi-Strauss' Hochschätzung des »wilden Denkens« eingewendet hat (434 I, 79ff.). Diese Ambivalenz hat auch die literarische Mythen-Renaissance von Anfang an geprägt: während die Frühromantik den Akzent auf die poetischen Möglichkeiten eines sinnlich-konkreten Denkens legte, gerät schon der Spätromantik die »Neue Mythologie« zur Restauration der alten Mythen (vgl. Bohrer; 417). Die spezifische Problematik der Moderne liegt eben gerade darin, daß hier oft die Grenzen zwischen mythopoetischem Modell und der Selbststilisierung des Dichters zum mythische Wahrheiten verkündenden Mund des Seins nur schwer zu ziehen sind.

So weit der zeitgeschichtliche Hintergrund; um nun den mythischen Diskurs[10] der ›Duineser Elegien‹ genauer zu beschreiben, wollen wir zunächst die Objekte der Mythisierung sammeln und ordnen. Die überwältigende Mehrheit der personifizierten und konkretisierten Abstrakta bezeichnet innere oder äußere Aktivitäten des Menschen:

## – Gemütszustände und Grunderfahrungen:

Lust (III, 4; V, 99); Schrecken (III, 20); Gleichmut (IV, 45; V, 71); Unlust (V, 23); Leid (V, 37; IX, 60; X, 51, 58); Glück (V, 105); Sehnsucht (VI, 28); Gefühl (VII, 9); Nichtwissen-Wohin (VII, 69); Schermtut (VIII, 44); Eifer (X, 24); Klage (X, 42, 61, 63, 71); Zorn (X, 59); Liebe und Abschied (II, 67); Leere (I, 23, 94); Schicksal (I, 63; III, 40; VII, 68); Unrecht (I, 66); Fortschritt (I, 90); Zukunft (III, 41; IV, 41); Tod (VI, 16); Kindheit (VII, 36); etc.

## – Handeln und Werten, bzw. dessen Ergebnisse:

Gedanken (I, 34); das Schöne (I, 4); Aufschau (II, 27); Schauen (IV, 54); Zuschaun (V, 19); Anschauen (VII, 71); Gestaltung (III, 43); Fühlen (IV, 18); Dastehn (V, 13); Lächeln (VI, 17, 44); Stimme (VII, 1); Antwort (VII, 7); Wille (V, 4); Anruf (VII, 87); Rufen (VII, 89); Handeln (IX, 47); etc.[11]

Statt personifizierter und konkretisierter Abstrakta können für menschliches Tun auch synekdochisch verselbständigte Teile des menschlichen Körpers eintreten:

Herz (I, 20, 54; II, 76; III, 24, 32; IV, 19ff.; V, 52f., 98; VI, 40; VII, 4, 57; IX, 19, 49); Hände (I, 73; II, 46f.; IX, 56); Gesicht (II, 48; IV, 29; V, 50); Antlitz (V, 47); Blut (III, 2, 58; auch: III, 68, 80; VII, 45); Haut (V, 32); Nacken (V, 33); Zunge (IX, 49).

Genau wie hier Menschliches im mythischen Sprechen eine quasi-objektive Existenz annimmt, werden durch die Personifizierung von Gegenständen und Naturereignissen diesen die von ihnen im Menschen ausgelösten Wahrnehmungen bzw. emotionalen und geistigen Reaktionen als Aktivitäten zugeschrieben; ein solches dämonisches Eigenleben durch Umkehrung des intentionalen Bezugs erlangen etwa:

Wind (I, 18); Nacht (III, 7; X, 7ff.); Frühling (I, 26; VII, 10); Sterne (I, 27; III, 10); Inschrift (I, 64); Rosen (I, 71); Diele (III, 37); Tag (VII, 13, 20f.); Ding (IX, 34, 59ff.); Saiten (X, 4f.); etc.

Wenn kein bestimmtes Objekt als affizierender Auslöser genannt werden kann, tritt statt dessen ein mehr oder minder metaphorisiertes Abstraktum ein:

das Wehende (I, 59); die ewige Strömung (I, 83); wallendes Chaos (III, 30); die Fluten der Herkunft (III, 46); das zahllos Brauende (III, 70); das wolkige oder reine Verhängnis (III, 74f.); finstere Männer (III, 79); Wille (V, 4); die Verführung zum Blühen (VI, 13); der Ton der Verkündigung (VII, 11); etc.

Damit haben wir sozusagen ein Inventar der Akteure und Szenenbestandteile erstellt, mit dessen Hilfe Rilke inneres Geschehen mythisch veräußerlicht – gewissermaßen als mikrostrukturelles Pendant zu den bereits beschriebenen Abläufen auf der »Bühne des Herzens«. Um Rilkes poetisches Verfahren zu veranschaulichen, seien – nach den verschiedenen Techniken geordnet – einige Beispiele zitiert:

1) *Konkretisierung*[12]:

»Wirf aus den Armen die Leere/zu den Räumen hinzu, die wir atmen« (I, 23f.); »war nicht Liebe und Abschied/so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm/Stoffe gemacht als bei uns?« (II, 67–69); »Türme aus Lust« (V, 99).

2) *Verräumlichung*:

»Reiche von Gleichmut« (IV, 45f.); »im erschrockenen Raum« (I, 93); »[es stand] mitten/im Nichtwissen-Wohin« (VII, 68f.).

Mittels geeigneter Präpositionen und Verbpräfixe wird ein erheblicher Teil der Konkretisierungen zu räumlichem Geschehen erweitert:

»gewöhnt er/sich in dein heimliches Herz« (III, 23f.); »hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe« (VI, 42); »aus deinem Herzen voll Zuflucht/mischtest du menschlichem Raum seinem Nacht-Raum hinzu« (III, 32f.).

Durch noch stärkere Erweiterung dieser Kleinszenen entstehen die mythischen Räume und Landschaften, wie sie als Großformen etwa die 3., 5., 8. und 10. Elegie prägen.

3) *Personifizierung*

»jedes/Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt« (III, 59f.); »die [die Fahrenden] dringend von früh an/wringt ein *wem, wem* zu Liebe/niemals zufriedener Wille?« (V, 2–4); »du [Artistinmädchen], von den reizendsten Freuden/stumm Übersprungne« (V, 63f.); »Vielleicht sind/deine Fransen glücklich für dich« (V, 64f.).

Auf einer höheren Stufe der Mythisierung entsprechen solch personifizierten Abstrakta und Konkreta die bereits im Detail beschriebenen dramatis personae der ›Elegien: *Engel, Puppe, Liebende, Held* etc.

4) *Synekdoche*:

»du erschrakst ihm das Herz« (III, 20); »stand er am Ende der Lächeln« (VI, 44); »deinem erkühnten Gefühl die erglühte Gefühlin« (VII, 9); »wir/atmen uns aus und dahin« (II, 18f.).

5) *»Synästhetische« Verschiebungen*:

»das Wehende höre« (I, 59); »mein Rufen [...], seine zum Greifen/oben offene Hand« (VII, 89f.); »Du, der um mich so bitter/das Leben schmeckte, meines kostend« (IV, 37f.); »zeichnet weich in das neue/Totengehör [...] den unbeschreiblichen Umriß« (X, 85–87).

6) *Metonymische Verschiebungen* (besonders Enallage) und *Umkehrung* oder *Tilgung des Subjekt-Objekt-Bezugs*:

»wagende erste Musik« (I, 92); »ins verspätete Innre/unsrerer endlichen Frucht« (VI, 9f.); »ein reiner behahender Tag« (VII, 13); Mädchen »aus schwächlichen Gräbern« (VII, 31); »Zweifelnde Saiten« (X, 4f.).

»es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf« (I, 64); »das sichtbarste Glück [giebt sich] uns erst zu erkennen . . .« (VII, 48f.); »Sehnt es dich aber« (I, 36); »Hier ist alles Abstand« (VIII, 49).[13]

7) *Metapher und Vergleich*:

Grundsätzlich ist das mythische Sprechen als wörtlich und nicht als metaphorisch aufzufassen; häufig wird jedoch die Bildlichkeit von Konkretisierungen und Personifizierungen durch implizite oder explizite Metaphorisierung und/oder Vergleich intensiviert (s. u.: 6.2.2.).



Die Wirkung von Rilkes mythopoetischem Sprechen kann man sich am einfachsten verdeutlichen, indem man versucht, es in eine begrifflichere Sprache zurückzuübersetzen:

- »das verzogene Treusein einer Gewohnheit,/der es bei uns gefiel und so blieb sie und ging nicht« (I, 16 f.) – eine alte Gewohnheit, die man sich nicht abgewöhnen kann;
- »du [die Mutter] beugtest über die neuen/Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden« (III, 27 f.) – du beugtest dich mit deinem freundlichen Gesicht über das Kind und ließest es so seine ins dunkle Zimmer projizierten Ängste vergessen;
- »jene, die schön sind/[. . .]. Unaufhörlich steht Anschein/auf in ihrem Gesicht und geht fort« (II, 23–25) – Schönheit ist vergänglich;
- »wer stellt/[ein Kind] ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands/ihm in die Hand?« (IV, 76–78) – wer verdeutlicht uns die Erlebnisweise des Kindes so, daß wir begreifen, wie unendlich verschieden sie von der unseren ist.

Nicht der ästhetische Niveauunterschied von poetischem und prosaischem Sprechen ist dabei entscheidend, nicht einmal die größere Ökonomie und Dichte der poetischen Formulierung, die die Paraphrase so umständlich macht und mitunter fast unmöglich werden läßt. Wichtiger dürfte sein, daß hier an die Stelle von begrifflichem Sprechen und rationalem Verstehen das getreten ist, was man in der Lebensphilosophie und Gestaltpsychologie gerne als »Bedeutungserlebnis« (Stählin; 414, 321) bezeichnet hat – wir erinnern uns dabei an die in Kapitel 3.1. analysierten Epiphanien und ihre in Kapitel 3.2. rekonstruierte theoretische Begründung: Bergsons Theorie intuitiven Erkennens und seine Sprachkritik sowie Diltheys Dreischritt von Erlebnis – Ausdruck – Verstehen. Entscheidend ist allerdings, daß es sich hier nicht um konkret erlebte bzw. nacherlebbar, sondern um rein sprachlich erzeugte »unsichtbare« Epiphanien handelt – wenn man so will: um Epiphanimetaphern. Mythisches Sprechen macht »innere Erfahrungen« so zwar »wörtlich und handgreiflich« faßbar, beläßt sie aber durch seine manifeste Mittelbarkeit und Uneigentlichkeit »zugleich« »unsäglich« und »unantastbar«. [14]

Einen zweiten Aspekt mythischen Sprechens begreifen wir, wenn wir den semantischen Sinn des poetischen Verfahrens zu bestimmen suchen. Es drückt genau die Erfahrung aus, die Freud auf die – schon zitierte – Wendung gebracht hat: das Ich ist nicht mehr »Herr in seinem eigenen Haus«. Mythische Konkretisierung und Personifizierung des psychischen Geschehens machen deutlich, daß dieses weder vom Bewußtsein voll zu erfassen, noch vom Willen voll zu kontrollieren ist. Darin spricht sich eine berechtigte Skepsis aus gegen den Allmachtsanspruch von Rationalität und gegen eine einseitig auf den Verstand ausgerichtete Lebensführung mit ihrer Tendenz zu Verdrängung, Verdinglichung und emotionaler Verkümmern. Nicht gemeint ist damit jedoch – wie etwa unsere Analyse des lyrischen Ich gezeigt hat – die völlige Selbstentmündigung des Subjekts zum Spielball mythischer Mächte; das neuzeitliche Ich wird nicht einfach zur Abdankung aufgefordert, sondern zur Modifizierung seiner (Selbst)Beherrschungstechniken.

Das führt uns zum dritten Aspekt mythischen Sprechens: der im Mythos geleisteten apollinischen Gestaltung des bedrohlichen und amorphen Dionysischen, die in den ›Elegien‹ ausdrücklich thematisiert wird:

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 maßigt. (II, 74–79)

Was in der Gegenwart als dringliches Desiderat erscheint, war in der mythischen Welt der Vergangenheit selbstverständliche Lebenswirklichkeit. Die Mäßigung des Dionysischen geschah hier nicht nur – kunstmetaphysisch – durch die stilisierte Verhaltenheit, die menschliche Gesten in der künstlerischen Darstellung annahm, sondern vor allem dadurch, daß alles, was die Grenzen einer humanen und lebbar Existenz überschritten hätte, den überlebensgroßen Göttern zugeschrieben wurde – wenn man so will: eine mythische Form der Sublimierung.

Wie heute eine solche Mythisierung aussehen könnte – die ja nicht einfach auf die alten Mythen zurückgreifen darf –, demonstriert die 3. Elegie, indem sie dem Reich des Unbewußten einen neuen Mythos schafft. Mit dem – in manchen seiner Attribute an Neptun angelehnten – »Fluß-Gott des Bluts« (III, 2) und seinem Tiefenreich entwirft Rilke ein poetisches Pendant zum *Es* der Psychoanalyse, deren Modell von *Es* – *Ich* – *Überich* ja selbst durchaus mythische Züge trägt. Dadurch wird zweierlei erreicht: zum einen erhält das Unfaßbare und Bedrohliche eine faßbare Gestalt und verliert so etwas von seinem Schrecken; in dieser apollinischen Formung des Dionysischen hat Rilke immer eine der wesentlichen Aufgaben der Kunst gesehen:

Bin ich nicht so recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich nicht leben ließ, was zu groß, was vorzeitig, was entsetzlich war, Engel, Dinge, Tiere zu bilden, wenn es sein muß, Ungeheuer? (WA 11, 1079). [15]

Neben dieser apollinischen Gestaltung leistet die Mythisierung – genau nach der zitierten Vorgabe vom Ende der 2. Elegie – ein zweites: die zerstörerische verselbständigte Sexualität wird dem Gott zugesprochen, der Bereich des Humanums dagegen dadurch gekennzeichnet, daß hier Sexualität in eine menschliche Beziehung eingebunden und so »verhalten« wird. [16] Dies sollte man übrigens nicht mit Moralisierung oder Verdrängung verwechseln: Rilke hatte eine für seine Zeit ungewöhnlich liberale Einstellung zum Sexuellen – man vergleiche etwa den ›Brief des jungen Arbeiters‹ –, und in der 3. Elegie wird ausdrücklich betont, daß auch der Bereich des Unbewußten ein anzunehmender Teil unserer Natur sei (III, 59–65).

Zur Beschreibung des poetischen Diskurses wäre noch anzumerken, daß Rilke nicht ein mythisches Bild entwirft, sondern eine ganze Reihe gleichwertiger Bildkomplexe: den »Fluß-Gott des Bluts«, den Urwald mit seinen Raubtieren, das in der Tiefe lauernde Ungeheuer, die Archetypen der Mütter und Väter – also wieder »Unsaßbares« mit einer Fülle uneigentlicher Zeichen mittelbar ausdrückt.

Diese Mittelbarkeit verweist auf einen vierten Aspekt von Rilkes mythischem Sprechen: seine allegorische Grundstruktur. Wenn Jacob Steiner die »mythische Anschauungsform« folgendermaßen beschreibt:

das Bild ist nichts Uneigentliches und nicht zum Vergleichselement einer außerhalb des Bildes erst eigentlichen »Wirklichkeit« degradiert, sondern der Gehalt liegt gerade im Bilde selber, das Bild *ist* die Wirklichkeit (31, 241),

so ist das eine präzise Bestimmung des voraufklärerischen mythischen Denkens, in dem Zeichen und Bezeichnetes eben deshalb eins sind, weil das Wissen um den Zeichencharakter fehlt. Genau das ist aber bei Rilke nicht der Fall – und wäre auch nur um den Preis höchst bedenklicher Regression zu erreichen. Unsere Analyse des mythischen Sprechens hat ja gerade gezeigt, daß entweder direkt Begriffe konkretisiert/personifiziert werden oder daß bei der Verwendung von Bildern das Bezeichnete implizit oder explizit genannt wird – was Rilkes Mythen einen Zug ins Geistig-Abstrakte, Begrifflich-Gebrochene gibt. Dies sei am »Leidland« der 10. Elegie erläutert, dessen bisher ausgesparte Interpretation damit zugleich nachgetragen werden kann.

Der Ort dieser mythischen Landschaft ist durch die Raummetaphorik des Textes genau markiert: Zum einen handelt es sich um einen Zwischenbereich zwischen Leben – in der »Leid-Stadt« (X, 16) – und endgültigem Totsein – in den »Bergen des Ur-Leids« (X, 104) –, entsprechend dem in I, 69–80 beschriebenen Übergangszustand der »jungen Toten«. Dieser Grenzbereich ist auch den Lebenden zugänglich: der erste (noch lebende) der beiden in der 10. Elegie auftretenden Jünglinge kann hier einer »jungen Klage« begegnen, sobald er den Jahrmarkt der »Leid-Stadt« verlassen hat. Zum anderen wird deutlich, daß das »Leidland« in der Gegenwart seine Macht eingebüßt hat (X, 55–60), daß seine Burgen und Tempel schon verfallen sind (X, 62–64). Diese topographischen und geschichtlichen Koordinaten verdeutlichen, daß es in der 10. Elegie keineswegs um irgendein zeitlos-ewiges Jenseits geht, sondern um die mythische Gestaltung eines menschlichen Erfahrungsbereichs – eben um die Daseinserfahrungen von Leid, Schmerz und Tod, die in der Gegenwart verdrängt und durch »Zerstreuungen« (X, 37) »übertönt« (X, 17) werden. Jenseits des Jahrmarkts der Uneigentlichkeit liegt die Möglichkeit zu eigentlicher Existenz, zum uneingeschränkten und ungebrochenen Erleben, wie es *Kindern* und *Liebenden* für beschränkte Zeit möglich ist; daß der *Jüngling* der *Klage* nicht weiter folgt, erklärt sich so daraus, daß er sich von der Verdrängung der am nachdrücklichsten tabuierten Bereiche – Tod und Leid – nicht völlig freimachen kann. Darin mag Schuld und Versäumnis liegen, zum Teil mindestens ist dies jedoch Konsequenz der geschichtlichen Situation. Denn in früheren, mythisch denkenden Epochen lag die Grenze zum »Leidland« – bildlogisch gesprochen – eben weiter draußen, da Bereiche wie Tod und Schmerz selbstverständlicher Teil des Lebens waren; nicht umsonst läßt Rilke die Welt des alten Ägypten anklingen, in dem es einen hochentwickelten Totenkult gab (vgl. Fülleborn; 47). In diese Epochen wäre – wiederum bildlogisch – die vergangene Blütezeit des »Leidlands« zurückzudatieren. Daher hat es auch deutlich Züge solcher mythischen Hochkulturen:

– Es gibt für alles Innere die »äußeren Äquivalente«, die uns heute fehlen; alles Seelische ist sichtbar und alles Sichtbare lesbar, da zeichenhaft: zum Edelstein »geschliffenes Ur-Leid« (X, 58); Zorn-Schlacken (X, 59); »Tränenbäume und Felder blühender Wehmut (X, 65); »Tiere der Trauer« (X, 67); »Quelle der Freude« (99) und die für menschliche Grunderfahrungen einstehenden »Sterne des Leidlands« (X, 88). Hier, wo nichts verdrängt oder wissenschaftlich abstrahiert

wird, nimmt alles Menschliche konkrete Gestalt an, das heute allenfalls durch seine *Verwandlung* ins »Unsichtbare« gewußt und gesagt werden kann.

– Auch die Zwischenstellung des Menschen zwischen *Engel* und *Tier* ist in dieser intakten Kultur kein Problem, sondern hat im Doppelwesen des Sphinx[17] seine Apotheose gefunden. Im Gesicht des Sphinx nimmt alles Amorphe im Menschlichen eine so gültige Form an, daß diese gewissermaßen zur Formung schlechthin geworden ist, die den unerreichbaren transzendenten Gesetzmäßigkeiten der Sterne das Gleichgewicht hält.[18] Entsprechend können dann menschliche Grunderfahrungen als die »neuen« Sterne des »Leidlands« erscheinen (X, 88–95). Der Mensch hätte damit eine dem *Engel* ebenbürtige Position erreicht – wo immer auch ihr historischer Ort zu denken sein mag; in einem vergangenen goldenen Zeitalter oder in einer utopischen Zukunft. In der Gegenwart ist auf jeden Fall die analoge Apotheose des Kindertods nur als Sprachfigur möglich (IV, 76–78).

– Der gesteigerten Erfahrbarkeit dieser mythischen Welt entspricht eine gesteigerte sinnliche Wahrnehmung, wie sie Rilke im Aufsatz ›Urgeräusch‹ gefordert hat (WA 11, 1090 ff.): der Flug des aufschreckenden Vogels ist »schriftliches Bild seines vereinsamten Schreis« (X, 69) und der »unbeschreibliche Umriß« (X, 87) des Sphinx-Gesichts wird durch das Geräusch der ihn entlangfliegenden Eule hörbar, was natürlich – die Metaphern belegen es – ein Gegenbild zu unserer heutigen, reflexiv gebrochenen Wahrnehmung meint, die uns den »Kontur des Fühlens« (IV, 17f.) nur über einen »Grund von Gegenteil« (IV, 15) wahrnehmen läßt, während hier »eines Augenblickes Zeichnung« (IV, 14) sich ungebrochen auf ein »doppelt/aufgeschlagenes Blatt« (X, 87) einprägt. Die gesteigerte Wahrnehmung wird also möglich, weil – jenseits von Todesangst und Todesverdrängung – das Erleben des Augenblicks sich nicht mehr am Wissen um Vergangenheit und Zukunft bricht (s.o. S. 127 ff.). Nur hier, nach der unmittelbar erlebten Apotheose des ganzheitlichen Menschlichen im Sphinx schlägt das allegorische Sprechen in jenes direkte magisch-evokative Nennen um, wie es für den vorgeschichtlichen Mythos charakteristisch war; für uns – im Gegensatz zur *Klage* und zum *Jüngling*, die zugleich »sehen« (X, 90) – bleibt jedoch auch dies beschränkt auf »unsichtbare« Sprachzeichen.

Unmittelbare mythische Anschaulichkeit, Einheit von Zeichen und Bezeichnetem erscheint also als unerreichbare Utopie, die man zurückprojizieren mag in vergangene Hochkulturen oder voraus in einen Zustand nach dem Tod. Apollinische Gestaltung, wie sie die ›Elegien‹ praktizieren, ist zwar eine Alternative zu begrifflicher Abstraktheit, kann aber die Spuren reflexiver, allegorischer Gebrochenheit nie völlig verleugnen. Das macht ihre melancholische Trauer aus, von der Walter Benjamin in seiner Studie zum Trauerspiel (425) geschrieben hat, aber zugleich auch ihren positiven Wert: die Absage an Regression. Darin liegt der historische Sinn der unanschaulich-abstrakten Anschaulichkeit, die das mythische Sprechen der ›Elegien‹ prägt.

Am Beispiel der »Leid-Stadt« ist schließlich noch kurz auf einen fünften Aspekt einzugehen. Was hier vorliegt, entspricht am ehesten der negativen Mythologie, wie wir sie etwa von Kafka und Heym her kennen, in der vom Menschen Geschaffenes sich zur »zweiten Natur« verselbständigt hat, die nun genauso unbegreifbar und der Kritik entzogen scheint, wie in vorgeschichtlichen Zeiten die Welt der Mythen. Wie Heym, in dessen Gedichten die Zivilisationswirklichkeit sich selbst vernichtet, und wie Kafka, in dessen Romanen die Helden die neuzeitlicher Rationalität eigene Dialektik von Emanzipation und Unterwerfung selbstzerstörerisch austragen, leistet auch Rilke mit seiner mythopoetischen Metaphorisierung der in Mythos umgeschlagenen Aufklärung deren aufklärerische Kritik, indem er die ihr zugrundeliegende Verdrängung und Verdinglichung aufdeckt.

Das dürfte noch einmal besonders anschaulich belegen, daß Rilkes allegorische Mythopoesie nicht mit dem ontologischen Wahr-Sagen verwechselt werden darf, das heideggerisierende Interpretieren so gerne in sie hineinlesen. Zugespitzt formuliert ließe sich dies auf die Frage bringen, ob Rilke selbst an seinen *Engel* geglaubt hat. Nun: mindestens war er sich genau bewußt, ihn gemacht zu haben – was in gleicher Weise für den *Gott* des Frühwerks gilt:

Prié –: vers qui? Je ne peux pas vous le dire. [...] S'il [Gott] n'est plus ou pas encore: qu'importe. Ce sera ma prière qu'il le fera car elle est toute création telle qu'elle s'élance vers les cieux. Et si le Dieu qu'elle projette hors de soi ne persiste point: tant mieux: on le fera de nouveau, et il sera moins été dans l'éternité (An M. Romanelli, 5. 1. 10; 5, 257). [19]

Die gleiche eigentümliche Dialektik charakterisiert für Rilke jeden seiner poetischen Schöpfungsakte:

Das Prinzip meiner Arbeit ist eine leidenschaftliche Unterwerfung unter den Gegenstand, der mich beschäftigt, dem, mit anderen Worten, meine Liebe gehört.

Die Umkehr dieser Unterwerfung geschieht schließlich, mir selber unerwartet, in dem plötzlich in mir aufkommenden schöpferischen Akt, in dem ich ebenso schuldlos handelnd und überwindend bin, wie ich in jener vorhergehenden Phase rein und unschuldig unterworfen war (›Testament; 4,339).

Auf existenzieller Ebene liegt darin natürlich eine neue Variante des narzißtischen Beziehungsmodells – bezeichnenderweise wird demgegenüber »das Liebeserlebnis als eine gleichsam verkümmerte, unfähige Nebenform der schöpferischen Erfahrung, als ihre Herabsetzung« (ebd.) abgewertet, da sich in ihm das Ich einem nicht von ihm Geschaffenen unterwirft.

Doch das trifft nur die private Dimension der beschriebenen Dialektik, deren bewußtseinsgeschichtlicher Sinn viel allgemeiner ist: Wenn der Mensch – sagen wir: mit Nietzsche – weiß, daß alle Gestaltungen und Sinngewebungen von ihm hervorgebracht, seine Setzungen sind, so gibt ihm dies einerseits ein äußerstes Maß an Freiheit und Macht; andererseits müßte er jedoch daraus die Konsequenz ziehen, daß er unrettbar gefangen bleibt in einem Netz von willkürlichen Sinnbezügen, von – allenfalls nützlichen, aber unwahren – Fiktionen. Da letzteres nur schwer zu akzeptieren ist, konstruierten sich viele Denker der Jahrhundertwende auf höchst raffinierte Weise eine Hintertreppe zur Wahrheit: Zwar ist alles vom Menschen Geschaffene transzendentes Produkt – aber das kreative Vermögen selbst ist als Lebenskraft ontologisch abgesichert. Auf diese Weise heben sich etwa bei Nietzsche die Gegensätze von apollinisch und dionysisch letztlich wieder auf: auch apollinisches Tun ist Teil des dionysischen Willens zur Macht. [19 a] Die Zahl der Beispiele für solche Re-Ontologisierungen ließe sich beliebig vermehren: man denke an Kandinskys »innere Notwendigkeit« (s. u. S. 193) oder an die surrealistische Auffassung des Zufalls (vgl. Bürger; 87, 88 ff.). Vor diesem Hintergrund kann man vielleicht besser begreifen, warum Rilke – wie etwa auch George [20] – ein so ambivalentes Verhältnis zu den von ihm geschaffenen Mythen hatte.

In der avancierten Lebensphilosophie ist dieses prekäre Gleichgewicht von Transzendentalität und Ontologisierung so fein austariert und die Betonung der vom Menschen ganzheitlich zu leistenden Gestaltung seines Lebensraumes so klar betont, daß jeder, der

in der Suche nach Sinngarantien einen peinlichen Anachronismus sieht, achselzuckend über solche ontologischen Rückversicherungsversuche hinweglesen kann. Problematisch wird die Denkfigur erst dann, wenn die Ontologisierbarkeit menschlichen Tuns immer mehr davon abhängt, wie nachhaltig ihm alle Spuren von Bewußtsein und Rationalität ausgetrieben wurden. Diese Überbelastung der Intuition im Umfeld von Expressionismus und Avantgarde wird im Schlußkapitel noch ausführlich erörtert werden müssen. Obwohl auch Rilke von solchen Tendenzen nicht unbeeinflusst bleibt, dürfte unsere Analyse doch eindeutig belegt haben, daß seine allegorische Mythopoesie transzendentalpoetisch fundiert ist.

Letztlich war die Frage, ob er an seinen *Engel* geglaubt hat, auch falsch gestellt. Die willentlich nicht herbeiführbare äußerste Möglichkeit an geistig-seelischem Gestaltungsvermögen, für die er unserer Interpretation nach einsteht, ist keine Glaubensfrage, sondern jedermann – momentan und in gradueller Abstufung – als Erfahrung nachvollziehbar. Glauben ließe sich lediglich, daß das dafür eingesetzte Zeichen tatsächlich – mythisch – das Bezeichnete *ist*; das jedoch dürfte bei Rilkes radikal uneigentlichem Gebrauch ständig wechselnder Zeichen ausgeschlossen sein. Glauben ließe sich auch, daß menschliches Gestaltungsvermögen in irgendeiner übermenschlichen (Seins) Gesetzmäßigkeit abgesichert sei – mit diesem Gedanken hat Rilke zwar in der Tat immer wieder gespielt, war sich dessen aber nie so sicher wie manche seiner Interpreten.

### 6.2.2. Metapher und Vergleich

Metaphern und Vergleiche erfüllen in den ›Elegien‹ fast ausschließlich genau die gleichen Funktionen wie das bisher beschriebene mythische Sprechen. Da dessen Grundprinzip die Darstellung von Begrifflich-Abstraktem als Bildlich-Konkretes ist, verläuft die Grenze zur Metaphorisierung fließend: die starke Tendenz zur Verräumlichung innerer Vorgänge etwa ließe sich durchaus als Raum- und Bewegungsmetaphorik beschreiben.

Deutlicher noch konstituieren die zahlreichen impliziten Metaphern einen Grenzbereich, an dem noch einmal Mittelbarkeit – bzw. der Verzicht auf direkte, unmittelbare Verbildlichung – als wichtigstes Merkmal der ›Elegien‹-Metaphorik deutlich wird: Die Bildhälfte ist hier nur über Verbum, Adjektiv oder Adverb impliziert, direkt genannt ist allein die konkretisierte/personifizierte Sachhälfte; zwei Beispiele:

»in die Schluchten,/wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern« (III, 58 f.) – in direkte Metaphorik umformuliert könnte das etwa heißen: wo das furchtbare Raubtier lag, noch satt von den Vätern; »die ganze/lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder/reinen Verhängnis« (III, 73–75) – umformuliert etwa: unter dem wolkigen oder reinen Himmel.

Die für den Diskurs der ›Elegien‹ konstitutive Engführung von Bild und Begriff (s. u. S. 177) kann auch unmittelbarer Ausgangspunkt einer Metaphorisierung sein, wenn ein Wort zugleich in mehreren seiner Bedeutungsschichten – den eher wörtlichen und den eher übertragenen – gebraucht wird, zum Beispiel:

»nicht seine Mutter/hat ihm die Bogen der Braun so zur Erwartung gespannt« (III, 14f.); »das Nachtlicht [...] schien wie aus Freundschaft« (III, 35); »mein beschlagnes Aufschau« (IV, 42); »mein Anruf ist immer voll Hinweg« (VII, 87).

Auch dort, wo die Bildhälfte größere Eigenständigkeit gewinnt, überwiegen bei weitem die Konstruktionen, die die Mittelbarkeit der Metaphern betonen; so in den überaus häufigen Genitiv- und Kompositionsmetaphern:

»Tumulte/stürmisch entzückten Gefühls« (II, 14f.); »das trockene Flußbett/einstiger Mütter« (III, 72f.); »O Bäume Lebens« (IV, 1); »eines Augenblickes Zeichnung« (IV, 14); »die Rose des Zuschauns« (V, 19); »Ruf-Stufen« (VII, 14); »Trostmarkt« (X, 20); etc.,

in den Prädikats- und Appositionsmetaphern sowie in den Parallelkonstruktionen bzw. Verschränkungen von Bild- und Sachhälfte:

»O Aufschau:/neue, warme, entgehende Welle des Herzens« (II, 27f.); »die Szenerie war Abschied« (IV, 20); »Tempel [...]. Diese, des Herzens Verschwendung . . .« (VII, 57f.); etc.,

»ein reines, verhaltenes, schmales/Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands/zwischen Strom und Gestein« (II, 74–76); »der Sohn eines Nackens/und einer Nonne« – »erfüllt/mit Muskeln und Einfalt« (V, 33–35); »O Mütter der Helden, o Ursprung/reißender Ströme« (VI, 38f.); »Gewicht und Sorge einer großen Schwermut« (VIII, 44); »Hier ist alles Abstand,/und dort wars Atem« (VIII, 49f.); etc.

Wie konsequent Rilke immer wieder die begriffliche Brechung dem unmittelbaren Bild vorzieht, zeigt sich an Formulierungen wie:

»wenn auch von der Bühne/das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug« (IV, 31f.) – statt etwa: grau weht mich das Leere an, oder: grauer Lufthauch weht mich an; »Die Adern voll Dasein« (VII, 45) – statt etwa: Die Adern voll Blut, oder: Die Adern prall gefüllt.

Metaphorik dieser Art nähert sich der Mittelbarkeit des Vergleichs, der gerade dieser Mittelbarkeit wegen in der Moderne immer wieder mit einem Bannfluch belegt wurde – von Mallarmés »Je raye le mot *comme* du dictionnaire« (nach: Müller; 66, 97) über Marinetti (Apollonio; 225, 74f.) bis zu Gottfried Benns bekanntem Verdikt:

[Das] Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung [...] immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik [...], ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation« (»Probleme der Lyrik«; 285 IV, 1068),

von dem er Rilke allerdings ausdrücklich ausnimmt: »Rilke war ein großer WIE-Dichter« (ebd.). Was bei Benn wie Ausnahmegenehmigung für einen einzelnen klingt – »nun gut, Rilke konnte das« (ebd.) –, ließe sich durchaus verallgemeinern, indem man statt eines völligen Verzichts auf den Vergleich nur dessen Modifizierung forderte. Was man dem Vergleich üblicherweise vorwirft, ist seine rhetorische Grundstruktur: die durch *wie/als ob* betonte Uneigentlichkeit und das explizit oder implizit deutlich gemachte tertium comparationis, das die Bildhälfte weitgehend auf den Aspekt reduziert, der den Vergleich trägt – im Gegensatz zu der größeren Komplexität und Unmittelbarkeit der Metapher, ihrer »Bewußtseinslage der doppelten Bedeutung« (Stählin; 414), dem Interagieren von Sach- und Bildhälfte in allen ihrer Aspekte. [21] Diese rhetorische

Grundstruktur kann jedoch weitgehend getilgt werden – etwa durch die Verunklärung des tertium comparationis im besonders kühnen Vergleich, durch die Ausweitung der Bildhälfte bis ihr Vergleichscharakter, ihre »Uneigentlichkeit« in Vergessenheit gerät, oder durch die Potenzierung des Vergleichs, die die Bildhälfte auf einer zweiten Stufe zur Sachhälfte für einen neuen wie-Anschluß werden läßt. Mit Hilfe solcher Mittel hat etwa Hofmannsthal den Vergleich zu einem selbstverständlichen Bestandteil seines symbolistischen Diskurses gemacht – man denke nur an seine ›Terzinen II und III‹ – und Rilke hat in seinen ›Neuen Gedichten‹ Ähnliches erreicht (vgl. Krummacker und Müller; 408 und 66).

In den ›Duineser Elegien‹ verwendet Rilke den Vergleich nicht mehr so häufig wie in den ›Neuen Gedichten‹ – dies aber eben nur, weil durch die forcierte Uneigentlichkeit alles Sprechen ohnehin gleichnishaft geworden ist. Das führt dazu, daß mythisches Sprechen, Metapher und Vergleich weitgehend austauschbar geworden sind bzw. ständig ineinander übergehen – man erinnere etwa die folgende großartige Stelle:

Und wie bestürzt ist eins, das fließen muß  
und stammt aus einem Schooß. Wie vor sich selbst  
erschreckt, durchzuckt's die Luft, wie wenn ein Sprung  
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur  
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends. (VIII, 61–65)

Neben solchen Verschränkungen mit Metaphern gibt es in den ›Duineser Elegien‹ noch eine zweite Grundtendenz in der Verwendung des Vergleichs. Von einem Sonderfall mythischen Sprechens, der sich von den metaphorischen Konkretisierungen/Personifizierungen kaum unterscheidet:

»selbst den eigenen Namen/wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug« (I, 74f.); »die Väter, die wie Trümmer Gebirgs/uns im Grunde beruhen« (III, 71f.); »Aufgelegt wie ein Pflaster [der Teppich der Saltimbanques], als hätte der Vorstadt-/Himmel der Erde dort wehe getan« (V, 11f.),

über die zweigliedrige Analogie:

»man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten/milde der Mutter entwächst« (I, 87f.); »Sind wir in ihre [der Engel]/Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter/schwangerer Frauen?« (II, 33–35),

ließe sich eine Linie ziehen zum ausgedehnten Gleichnis:

»eingegangen in seiner gewaltigen Haut, als hätte sie früher/zwei Männer enthalten, und einer/läge nun schon auf dem Kirchhof, und er [der »Stemmer« der Saltimbanques] überlebte den andern/taub und manchmal ein wenig/wirr, in der verwitweten Haut.« (V, 28–32) – man beachte auch hier die typische Verschränkung von Vergleich und Metapher (»eingegangen«; »verwitwet«) und von Sach- und Bildhälfte (»taub und manchmal ein wenig wirr« als Sachaussage mitten im Vergleichsteil).

Großformen der Bildlichkeit, zu denen sich Vergleiche und Metaphern gleichermaßen zusammenfügen können, sind in den ›Elegien‹ Bildreihungen und Bildfelder.

In Bildreihungen – Sonderfall der uns als Aufbauprinzip bereits bekannten paradigma-

tischen Reihung – können für dieselbe Sachhälfte, die auch hier meist an irgendeiner Stelle relativ begriffsnah genannt wird, verschiedene analoge Bilder eintreten:

»Wie Tau von dem Frühgras/hebt sich das Unse von uns, wie die Hitze von einem/heißen Gericht.« (II, 25–27); »O leise, leise,/tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, – führ ihn/nah an den Garten heran, gieb ihm der Nächte/Übergewicht . . . . ./Verhalt ihn . . . . .« (III, 81–85).

Bildfelder integrieren größere Gedichtpassagen und geben für die mythische Konkretisierung/Personifizierung bestimmte Bildbereiche vor – etwa den Jahrmarkt in X, 23 ff. Dabei stehen – und das ist entscheidend – Metaphern, Vergleiche und nicht-metaphorische Aussagen völlig gleichwertig nebeneinander und gehen ständig ineinander über. Daran gemessen ist das folgende Beispiel relativ homogen; ein bestimmter Aspekt der condition humaine – die durch das Wissen um Zeitlichkeit und Tod bedingte Gebrochenheit allen Erlebens – wird hier durch Vergleiche, Metaphern und Beispiele aus Tier- und Pflanzenreich verdeutlicht:

O Bäume Lebens, o wann winterlich?  
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-  
vögel verständigt. Überholt und spät,  
so drängen wir uns plötzlich Winden auf  
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.  
Blühh und verdorrt ist uns zugleich bewußt.  
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,  
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht. (IV, 1–8)

Die Stelle zeigt noch einmal überdeutlich, wie sich Rilke auf seine Weise dem symbolistischen Ideal einer »metaphorischen, aber metaphernfreien Sprache« (Allemann; 400, 40) annähert; in der forcierten Uneigentlichkeit seines lyrischen Diskurses verliert die alte Unterscheidung von Sach- und Bildhälfte, von eigentlichem und uneigentlichem Sprechen ihre Bedeutung.

Daher lassen sich auch Metaphern, Vergleiche und Exempla nach den gleichen Bildbereichen ordnen; die drei wichtigsten seien hier genannt:

1) *Bilder des Fließens, Strömens, Wehens*, die epochentypisch für das in steter Veränderung begriffene, vom Verstand nicht faßbare Leben eintreten, als Sonderfall der Bewegungsmetaphorik; auf der nicht-metaphorischen Ebene haben wir diesen Bereich bereits beschrieben (s.o. S. 129f.), hier noch einige Beispiele aus dem Bereich uneigentlichen Sprechens:

»und wenn es [das Tier] geht, so gehts/in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen« (VIII, 12f.); »die entströmte eigene Schönheit/wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz« (II, 16f.); »das plötzlich begeisterte Schicksal/singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt« (VI, 24f.); »O Aufschau:n/neue, warme, entgehende Welle des Herzens« (II, 27f.).

2) *Naturbereich* (Tiere, Pflanzen, Landschaftselemente): Wie es in den ›Duineser Elegien‹ die Regel ist, sind die verwendeten Konkreta nicht durch Attribute spezifiziert oder gar individualisiert, sondern haben die Allgemeinheit von Gattungsbezeichnungen, bleiben ort- und zeitlose Realitätsvokabeln. Die Funktion von kreatürlicher Existenz

und Dingwelt als Gegenbild zur bewußten und gebrochenen Existenz des Menschen und seiner gesteigerten Vergänglichkeit haben wir auf der Ebene der Motive ebenfalls schon ausführlich beschrieben (s.o. S. 125f.); auf der bildlichen Ebene gilt Entsprechendes: Naturmetaphorik kann kontrastierend auf die Sonderstellung des Menschen verweisen:

»wir lieben nicht, wie die Blumen, aus einem/einzigen Jahr« (III, 66f.); »Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-/vögel verständigt« (IV, 2f.); »zur Scheinfrucht/[. . .] der Unlust befruchtet« (V, 22f.); »Marktfrucht des Gleichmuts« (V, 71); etc.,

oder umgekehrt den Menschen metaphorisch in den Naturbereich einbeziehen – sei es als Bedrohtsein durch das Amorphe der inneren Natur:

»wie er verstrickt war,/mit des innern Geschehns weiterschlagenden Ranken/schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem Wachstum, zu tierhaft/jagenden Formen« (III, 49–52); »seines Inneren Wildnis,/diesen Urwald in ihm« (III, 53f.),

sei es als – momentanes oder utopisches – glückhaftes Einheits- und Ganzheitserlebnis:

»die ihr [Liebende] unter den Händen/euch reichlicher werdet wie Traubenjahre« (II, 52f.); »du, die wandelt wie Frühwind [das daseinsnahe und -sichere Mädchen] (III, 19); »Dann entsteht/aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis/des ganzen Wandeln« (IV, 59–61); »das kleinblütige Heilkraut [Lächeln]« (V, 58); »Sie [die Schmerzen] aber sind ja/unser winterwähiges Laub, unser dunkles Sinngrün,/eine der Zeiten des heimlichen Jahres« (X, 12–14).

3) *Bilder aus der menschlichen Lebenswelt*, wobei Rilke – vergleichbar der Anachronistik der Heideggerschen Daseinsmetaphorik – das anheimelnd Alltägliche und Altvertraute bevorzugt, Technik und Zivilisationswirklichkeit dagegen eher verdrängt: Elektrizität etwa kann nur als »spannender Drang« (VII, 56) verkleidet Eingang in die ›Elegien‹-Welt finden, Kraftwerke und Stauseen nur als »weite Speicher der Kraft« (VII, 55). Da die Bildspanne zwischen den schwer faßbaren inneren Vorgängen und den sie verdeutlichenden, überaus vertrauten und anschaulichen Bildern oft besonders groß ist, entsteht hier mitunter der Eindruck manieristischer Gesuchtheit. Intendiert ist jedoch der genau gegenteilige Effekt; denn gerade am Gebrauch dieser lebensweltlichen Bilder wird am unmittelbarsten deutlich, was Metaphorik in den ›Duineser Elegien‹ leisten soll: den Ausdruck des unmittelbar erlebten, aber schwer auszusprechenden inneren Geschehens durch ebenso unmittelbar nachvollziehbare »Bedeutungserlebnisse«:

»und selbst den eigenen Namen/wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug« (I, 74f.) für die Erfahrung des Identitätsverlustes; »Aufgelegt wie ein Pflaster [der Teppich der Saltimbanques], als hätte der Vorstadt-/Himmel der Erde dort wehe getan« (V, 11f.) – für die transzendente Obdachlosigkeit und Entfremdung, unter der die Saltimbanques leiden; »die Modistin, Madame Lamort« (V, 88) und ihre »billigen/Winterhüte des Schicksals« (V, 92f.) – für die Hohlheit der den Tod verdrängenden uneigentlichen Existenz; etc.

In allen bisher beschriebenen Fällen verursacht die Bildlichkeit der ›Elegien‹ durch ihre Verbindung mit begrifflichem oder begriffsnahem Sprechen kaum wirkliche Verstehensschwierigkeiten. Nicht daß die Bilder bloß rhetorischer Schmuck wären: sie nuancieren die Bedeutung oft erheblich, bringen auch Wertungen ein – etwa in: »Perlen des Leids und die feinen/Schleier der Duldung« (X, 51f.) –, oder können mitunter nach concetto-

Art ein bildlogisches Argument entfalten – etwa in: »Daß mich mein strömendes Antlitz/ glänzender mache« (X, 5f.) oder im Wanderergleichnis der 9. Elegie (V. 28–31). Ihre Komprimiertheit und die Fülle konnotativer Obertöne machen zwar ihre genaue Verbe-grifflichung fast unmöglich, nicht jedoch ihre intuitive Begreifbarkeit; ihre Konkrettheit bildet das notwendige Gegengewicht zur situativen Abstraktheit allen Geschehens und schafft eine Mittelebene zwischen Bild und Begriff. Rilke selbst spricht einmal von »Gedanken der Augen« [22]: In den ›Duineser Elegien‹ verwendet er Bilder als handele es sich um Begriffe, und Begriffe, als handele es sich um Bilder.

Nur selten werden Metaphern unmittelbar, d.h. ohne Verständnishilfe gesetzt; so etwa wenn sie bildhafte Zentralbegriffe darstellen – z. B. »das Offene« (VIII, 2); »Verwandlung« (VII, 49, 51; IX, 65f., 70; auch: V, 83); der »andere Bezug« (IX, 21). Genau wie zum Verständnis der dramatis personae wäre hier der gesamte Kontext mit seinen Parallelen und Oppositionen einzubringen, den diese Bild-Begriffe komprimieren.

Auf andere Weise schwierig ist das Verstehen derjenigen Genitivmetaphern, die eigentlich eher Doppelmetaphern sind:

»fast tödliche Vögel der Seele [für die *Engel*]« (II, 2); »Höhenzüge, morgenrötliche Grate/aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,/Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,/ Räume aus Wesen« (II, 11–14); »wie eines Windes Lächeln« (IX, 4),

und der Metaphernreihen ohne begriffliche Zusätze:

»[Liebende,] die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat« (IV, 13); »[unsere Schmerzen] sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort« (X, 15); die »Sternbilder«: Reiter, Stab, Fruchtkranz, Wiege, Weg, Das Brennende Buch, Puppe, Fenster, die Mütter (X, 90–95).

In all diesen Fällen wäre den Wörtern bzw. Dingen gegenüber das zu leisten, was wir den »Dingen« der 7. und 9. Elegie gegenüber als *Verwandlung* beschrieben haben: der mit ihnen verbundene menschliche Erlebnis- und Erfahrungswert bildet hier wie dort den Schlüssel zum Verständnis, seine intuitive Kenntnis ist in solch »magischem Anruf« (An Gräfin Sizzo, 16. 12. 23; 5, 849) vorausgesetzt. Damit aber sind diese Metaphern nur Sonderfälle aller in den ›Elegien‹ – egal ob in eigentlichem oder uneigentlichem Sprechen – verwendeten Konkreta, wie sie Steiners Sachregister (31, 365ff.) übersichtlich zusammenstellt; also etwa: Abend, Baum, Fenster, Fontäne, Geige, Gesicht, Lächeln, Lorbeer, Mädchen, Spiegel, Stern, Tänzer, Turm, Vogel, Waage, um nur einige zu nennen. Solche Kernworte – die der von Rilke einmal postulierten Sprache aus »Wort-Kernen« (An N. Wunderly-Volkart, 4. 2. 20; 11, 143) nahekommen – könnten grundsätzlich gleichermaßen zu »Sternbildern« oder zu unmittelbaren Metaphern gemacht werden, in Vergleichen oder allegorisierten Metaphern und Mythisierungen Verwendung finden oder das Inventar für eine der zahllosen Kleinszenen der ›Elegien‹ bilden. In allen diesen Fällen wäre ihr Sinn über die gleiche Rück-*Verwandlung* in Menschlich-Seelisches zu finden, auf das ja alles in den ›Elegien‹ verweist. Die Frage nach der Struktur und nach den Bedingungen für die Möglichkeit dieses Verweisens zu stellen, heißt aber, nach Rilkes Symbol-Begriff fragen.

### 6.2.3. *Symbol und Figur*

In der gegenwärtigen literarischen Diskussion herrscht eine auffallende Zurückhaltung gegenüber dem Begriff des Symbols (Kurz; 409, 65).

Das ist für den Bereich der Literaturtheorie eine beinahe euphemistische Formulierung: hier ist von »Symbol« kaum mehr die Rede, während der Terminus sich in der Literaturgeschichte noch unveränderter Beliebtheit erfreut. Dieses unterschiedliche Verhältnis zum Symbolbegriff enthält in nuce bereits die Gründe für die gegenwärtige Kritik an ihm. Zum einen erweist sich die germanistische, an der Goethezeit orientierte Symbolkonzeption in der Tat als ärgerlich beschränkt: weder andere Literaturwissenschaften, noch die Kunstwissenschaft, die Psychoanalyse oder die Anthropologie können mit einem so eng begrenzten Begriff arbeiten, dessen Anwendungsbereich ja selbst in der Germanistik eng beschränkt bleibt und – großzügig bemessen – allenfalls vom späten 18. Jahrhundert bis zur Literatur der Jahrhundertwende reicht. Zum anderen: auch die sich so gern als ahistorisch-systematisch begreifende Literaturtheorie kann natürlich ihre Historizität nicht einfach abschütteln und entwickelt ihre Begrifflichkeit notwendigerweise aus der gegenwärtigen bewußtseinsgeschichtlichen Situation – und von der aus läßt sich eben das dem goethezeitlichen Symbolbegriff zugrundeliegende Verhältnis von Ich und Welt kaum mehr nachvollziehen. Vereinfacht formuliert: Was für die Goethezeit das »Symbol« war, dürfte für uns das »Zeichen« sein, dessen Signifiant-Signifié-Bezug nicht mehr ontologisch fundiert ist, sondern sich willkürlicher Konventionalisierung verdankt (vgl. Eco; 404). Diesen Begriff oder vergleichbare textlinguistische Konstrukte nun einfach zurückzuprojizieren, dürfte jedoch dem Bemühen um historische Erkenntnis wenig dienlich sein. Zudem haben wir ja festgestellt, daß gerade die Autoren der Jahrhundertwende von ihrem Selbstverständnis her gerne wieder Symbole von goethezeitlicher Dignität hervorgebracht hätten. Wir verwenden also auch hier den traditionellen Begriff als Folie, um die historischen Veränderungen besser erkennen und beschreiben zu können.

Der traditionelle Symbolbegriff hat zwei Hauptmerkmale: zum einen gehen Zeichen und Bezeichnetes, Besonderes und Allgemeines eine besonders enge Verbindung ein, die das vollgültige Auf-den-Begriff-Bringen des Gemeinten verhindert. Zum anderen kommt dem als Symbol fungierenden Objekt innerhalb der fiktionalen Welt gegenständliche Konkrettheit zu, es ist sozusagen als Ding und nicht nur – wie bei der Metapher – als Bild anwesend; in einer präzisen Formulierung von Gerhard Kurz: »Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewußtsein« (409, 72). Da in der Literatur alles Sprache werden muß, bleibt das natürlich eine problematische, heuristisch aber durchaus sinnvolle Unterscheidung, zumindestens solange der Schritt vom ding- zum wortmagischen Sprechen nicht endgültig vollzogen ist. Gerade um diese sich in der Moderne vollziehenden Veränderungen in bezug auf die »Lesbarkeit der Welt« (Blumenberg; 403) besser zu begreifen, wollen wir zunächst einmal ganz naiv unterstellen, daß die Unterscheidung von »Sprach- und Gegenstandsbewußtsein« in den ›Elegien‹ noch möglich sei, und fragen, wie Wirklichkeitselemente hier zu Symbolen werden.

Dabei bietet sich der Rückgriff auf Rilkes Aussagen zu den »lyrischen Summen« und den »Reminiszenzen der Belesenheit« an, die wir bei der Rezeptionsästhetischen Analyse der 1. Elegie bereits ausführlich zitiert hatten (s. o. S. 33 f.).

»Lyrische Summen« – also gewissermaßen zur Essenz verdichtete Erlebnisse des Autors, wie sie ja auch im Symbolismus gefordert wurden – sind für den mit der Biographie Rilkes vertrauten Literaturwissenschaftler leichter auszumachen als für andere Leser, denen sie nur dort auffallen, wo sie ihr Verständnis behindern, da sie selbst solche Erlebnisse weder gehabt haben, noch sie wegen der fehlenden Schilderung von Begleitumständen ohne weiteres imaginativ nachvollziehen können. Solche Erlebniskerne wären etwa:

- die »Kirchen/zu Rom und Neapel« (I, 62 f.) und die Inschrift der »[Grab-]Tafel in Santa Maria Formosa« (I, 65; vgl. MI, 99 f.),
- die attischen Grabstelen (II, 66 f.), die Rilke – vermutlich 1908 – in Neapel gesehen hatte (vgl. MI, 33 und 45 f.),
- die diversen Anklänge an Ägypten (II, 74–76; VI, 18 f.; VII, 73; IX, 58; X, 72–87 – vgl. dazu bes. MI, 94 ff.),
- die unmittelbar autobiographischen Passagen in der 4. Elegie (V, 33–52),
- die Pariser Saltimbanques, bzw. das Bild Picassos für die Artisten der 5. Elegie (vgl. MI, 25 ff., 119 f., 125 f., 131),
- gotische Kathedralen, besonders die von Chartres (VII, 73 f., 82; vgl. z. B. 5, 115 f.),
- der Seiler, dem Rilke in Rom bei der Arbeit zusah (IX, 58; vgl. MI, 307),
- das Etruskergrab in VIII, 58–60 (vgl. die dazu von Steiner gesammelten Belegstellen: 31, 329 f.).

Zu den »Reminiszenzen der Belesenheit«, also Begebenheiten aus Geschichte und Mythologie, die genauso kürzelnhaft verknüpft ohne die Angabe näherer Einzelheiten genannt werden, gehören etwa:

- die Dichterin und »große Liebende« Gaspara Stampa (I, 45; vgl. MI, 51 ff. und die Erläuterungen bei Steiner: 31, 27 f.),
- der Linos-Mythos als Ätiologie der Musik (I, 91 ff.; vgl. MI, 36 und Steiner: 31, 34 f.),
- die Anspielung auf die im apokryphen Buch Tobiae geschilderte Begegnung zwischen einem Engel und dem Sohn des Tobias (II, 3–6; vgl. Steiner: 31, 38 f.),
- die Ausstattung des »Fluß-Gotts« der 3. Elegie mit Zügen Neptuns (V, 8 f.),
- der Vergleich mit August dem Starken, Kurfürst von Sachsen (V, 16 f.; vgl. Steiner: 31, 107),
- die Anspielung auf den Leda-Mythos (VI, 8),
- die Anspielung auf den biblischen Helden Simson (VI, 30 f. und 36; vgl. Steiner: 31, 140),
- möglicherweise: Anspielung auf den Daphne-Mythos (IX, 1 ff.; vgl. Steiner: 31, 208).

Solche vorgeformten »äußeren Äquivalente« für innere Erfahrungen unterscheiden sich freilich nur für den Leser und meist nur graduell von allgemeineren und nicht so stark verkürzt dargestellten Realien, die direkt als Exempla oder Bilder auftauchen, etwa:

- die Beispiele für Brauchen und Gebraucht-Werden in der 1. Elegie (V, 13–30),
- der Feigenbaum in der 6. Elegie (V, 1–8),
- der Vogelruf in der 7. Elegie (V, 2–29),
- die in der 7. und 9. Elegie genannten Dinge (VII, 73–83; IX, 31–41),
- der Lorbeer in der 9. Elegie (V, 2–4),
- die »Sternbilder« des Leidlandes (X, 90–92),
- die Haselkätzchen in der 10. Elegie (V, 107 f.; vgl. MI, 269), etc.

All diese Realien sind »bedeutend« (VI, 1) – »erwecken uns ein Gleichnis« (X, 106) – als Erlebnissymbole; aufgrund ihrer physischen Beschaffenheit, aufgrund der lebensweltlichen Bezüge, innerhalb deren sie uns in der Regel begegnen, oder – soweit es sich um vom Menschen geschaffene Objekte handelt – aufgrund ihres »Ausdrucks«-Wertes verbinden sie mit ihnen bestimmte Erfahrungs- und Empfindungskomplexe, für die sie dann symbolisch eintreten können. Das entspricht der lebensphilosophischen Umdeutung des – auf die Aufhebung der empirischen Realität des Objektes abzielenden – symbolistischen Symbolbegriffes, die wir bereits ausführlich beschrieben haben, es entspricht damit auch der für Rilkes frühe und mittlere Poetik zentralen Vorwand-Ästhetik. Von solchen Erlebnissymbolen wäre der Symbolgebrauch in den ›Duineser Elegien‹ abzugrenzen, bei dem sich zwei Techniken unterscheiden lassen.

Zum einen können Dinge im Vertrauen auf ihr evokatorisches Potential in »magischen Anrufen« (s. o. S. 168) einfach genannt werden. Das entspricht grundsätzlich durchaus der symbolistischen Praxis und dem ästhetizistischen Trivialsymbolismus von Rilkes früher Lyrik. Auch in den ›Duineser Elegien‹ bleiben die verwendeten Objekte Realitätsvokabeln mit geringem Eigenwert; doch handelt es sich weder einfach um Stimmungssymbole, noch um besonders präziöse Gegenstände aus einer Traum- und Märchenwelt. Die ›Duineser Elegien‹ lösen zwar nicht gerade das Programm der »auswahllosen« »harten Sachlichkeit« (s. o. S. 111) ein – die moderne Zivilisationswirklichkeit schließt Rilke weitgehend aus –, doch wenn man von leichten Archaisierungstendenzen absieht, ist ihre Welt von konkreter Alltäglichkeit; zu archetypischen Symbolen werden nicht »Adler, Lamm und Pfau« wie im ›Lebenslied‹, sondern Vogel, (Säuge)Tier und Fledermaus (VIII); Kinder sitzen nicht mehr an Quellen, und der Abend kommt und singt für sie wie in ›Fragst du mich‹, sondern sie liegen voll Angst vor dem Dunkel in ihren Betten (III). Die Objekte haben so nicht nur ihre Erlesenheit, sondern auch ihre Nuanciertheit und Differenziertheit eingebüßt; sie sprechen nicht primär durch ihre sinnliche und klangliche Reizfülle zum Leser, sondern durch ihre archetypische Einfachheit – dadurch aber haben sie mehr von sprachlichen als von dinglichen Zeichen an sich. Die hohe Allgemeinheit dieser Erlebniskerne entspricht der Reduktion von autobiographischen Erlebnissen und historischen Begebenheiten zu »lyrischen Summen«; in allen Fällen kann sie der Leser durch Kenntnis oder Projektion von Details auffüllen oder in ihrer quasi-archetypischen Einfachheit auf sich wirken lassen.

Ist die Allgemeinheit der Erlebniskerne groß genug, so vertraut Rilke seiner neuen Archetypensprache so sehr, daß er ihre Vokabeln ohne weitere Verständnishilfen einsetzt. Bei spezielleren Gegenständen dagegen verläuft der Symbolisierungsprozeß in einer Weise, die sich als Weiterentwicklung der am Gedicht ›Der Ball‹ beschriebenen figurlichen Abstraktion begreifen läßt – so etwa bei der Schilderung der Saltimbanques.

Zweimal wird das Geschehen der 5. Elegie auf die bereits am Ballwurf nachgewiesene Kreisbewegung[23] transparent: Zum einen bei der Darstellung des Auf und Ab der artistischen Figuren und des An- und Abschwellens der die Saltimbanques umstehenden Zuschauermenge:

Ach und um diese  
Mitte, die Rose des Zuschauns:  
blüht und entblättert. Um diesen  
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen  
blühenden Staub getroffen, zur Scheinfrucht  
wieder der Unlust befruchteten, ihrer  
niemals bewußten, – glänzend mit dünnster  
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust. (V, 18–25),

zum anderen – und kontrastierend dazu – in der Fokussierung auf den Sohn der Artistenfamilie und die Beziehung zu seiner Mutter:

Du, der mit dem Aufschlag,  
wie nur Früchte ihn kennen, unreif,  
täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam  
erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig  
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) –  
abfällt und anprallt ans Grab:  
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes  
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten  
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,  
der es flüchtig verbraucht, das schüchtern  
kaum versuchte Gesicht . . . Und wieder  
klatscht der Mann in die Hand zu dem Ansprung, und eh dir  
jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer  
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohn  
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir  
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.  
Und dennoch, blindlings,  
das Lächeln . . . . . (V, 40–57)

Kein Zweifel: Seiendes, konkret beobachtbares Geschehen bedeutet, ein Besonderes steht für ein Allgemeines, analogisch und synekdochisch, wie es für das Symbol charakteristisch ist; in einer Formulierung von Gerhard Kurz: »Die Verbindung von Synekdoche und Analogie kann [...] als die Grundfigur des klassischen Symbolbegriffs angesehen werden« (404, 70). Da für Goethe jedes besondere Objekt, jedes besondere Geschehen die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten in sich enthält, kann es diese auch in unmittelbarer Anschaulichkeit offenbaren. Gerade diese unmittelbare Anschaulichkeit jedoch trifft für Rilkes Figuren ganz offensichtlich nicht mehr zu.

Zum einen läuft nicht einfach ein konkretes Geschehen vor unseren Augen ab, sondern der allegorische Mythos der es begleitenden Seelenzustände; nach Art des mythischen Sprechens konkretisierte und personifizierte psychophysische Prozesse treten interpretierend neben die äußerlichen Ereignisse (»Unlust«, »Schmerz«, »Lächeln« etc.). Zum zweiten wird das beobachtbare Geschehen von wechselnden Bildschichten überlagert: dem Blühen, der Befruchtung und dem Verwelken einer Rose, dem jahreszeitlichen Zyklus eines Baumes in Frühling, Sommer und Herbst bis zum Abfallen der reifen Frucht und dem Aufstieg und Fall einer Fontäne. Rilke verwendet also Analogieketten, wie sie schon Bergson vorgeschlagen hat (s. o. S. 70f.) und wie sie in Anlehnung an ihn Marinetti propagiert (s. u. S. 202f.). Beides zusammen bewirkt – ein dritter Punkt –, daß weniger anschauliche Vorgänge als vielmehr sehr abstrakte Bewegungsabläufe als das

eigentliche symbolische Geschehen erscheinen; sozusagen more geometrico werden Konkreta transparent auf die immer gleichen linearen Abläufe. Dabei ist noch die doppelte Opposition zu bedenken: die zweite Szene kontrastiert von ihrem Ende her offensichtlich mit der ersten und beide kontrastieren wiederum mit den eingeblendeten analogen Abläufen aus der Natur.

Doch die volle Komplexität der Symbolik erschließt sich erst, wenn man die Elegie als ganzes betrachtet. Denn dann treten neben den Bildbereich der Saltimbanques gleichberechtigt der der Modistin *Madame Lamort* und der der Liebenden, sowie die zwei vom lyrischen Ich imaginierten Plätze, wobei alle drei Bereiche durch ein Netz von metaphorischen Bezügen verklammert sind, das zugleich Parallelitäten und Kontraste anzeigt: Dem »Teppich« (V. 9f.) der Saltimbanques entsprechen der »Ort« »im Herzen« (V. 73), der »Platz in Paris« (V. 87) und der »Platz« »auf unsäglichem Teppich« (V. 95f.); den Figuren der Saltimbanques entsprechen die diversen artistischen Leistungen in V. 74–80, die Schleifen zur Dekoration der »Winterhüte des Schicksals« (V. 89–93) und die »Figuren des Herzschwungs« und »Türme aus Lust« (V. 98f.), etc.

Wir haben es also nicht mit *einem* bildhaften Geschehen zu tun, sondern mit einer Fülle kunstvoll verschränkter Bildbereiche. Entsprechend komplex fällt auch die Bedeutung aus; sie näherungsweise auf den Begriff zu bringen, scheint mir am ehesten noch über die Annahme eines dreifachen Entfremdungsprozesses möglich:

- Entfremdung vom Tod, Verdrängung des Lebenszyklus, dem der Mensch wie alle Kreatur unterworfen ist;
- Entfremdung der Menschen untereinander: die menschlichen Beziehungen zwischen den Artisten bzw. zwischen Artisten und Zuschauern sind aufs äußerste verdinglicht, reine Geschäftsbeziehungen, Mittel-Zweck-Verhältnisse;
- Entfremdung des Menschen von den Ergebnissen seiner Tätigkeit, den Formen, die seine Lebenswelt ausmachen, die er aber – im Zustand der Zivilisation – als sinnentleert, mechanisch und heteronom erfährt.

Dem so charakterisierten schlechten Hier und Jetzt kontrastiert Rilke verschiedene positive Gegenbilder: den Vollzug der ganzen Daseinsfigur, die auch den Tod mit einschließt; die Gestaltung und den Bezug aus reiner Spontaneität, die sich noch nicht zu mechanischer Routine verselbständigt haben, als momentanes Glückserlebnis (V. 81–86); die im Wortsinn utopische Ausweitung dieses Moments zum Dauerzustand, die erst möglich würde, wenn die unaufhebbaren Aporien der condition humaine durch den Tod beendet wären (V. 95–107).

In seinen Grundzügen entspricht dies in etwa der Deutung, wie sie sich für das Gedicht »Der Ball« ergab: auch dort ging es ja um die ganze, Aufsteigen *und* Fallen umgreifende Daseinsfigur, um die nur momentane Gültigkeit aller menschlichen Sinngebungen und Bezüge, um die zwischen den Spielern nur für einen Moment gestiftete Gemeinschaft. Bei sehr ähnlichem Gehalt sind die formalen Unterschiede jedoch recht deutlich: Zum einen wird die im früheren Gedicht bereits relativ große Mittelbarkeit, mit der einem Ding bzw. Geschehen Bedeutung zugesprochen wird, noch verstärkt; die Sinnfigur, die im Gedicht entsteht, erscheint durch Vervielfältigung der Bildbereiche noch weniger an einen bestimmten Gegenstand gebunden, noch weniger »verdinglicht«; noch deutlicher *verwandelt* sie sich in ein völlig virtuelles Gebilde aus gleitenden Bezügen: An die Stelle



eines konkreten Dingsymbols[24] tritt ein hochabstraktes sprachliches Relationsgeflecht, getreu Rilkes Forderung,

über allen Begriff des Eigentums hinaus in Aneignungen [zu] leben, nicht in besitzenden, aber in gleichnishaften (An I. Erdmann, 9. 10. 16; 5, 525).

In offensichtlichem Zusammenhang mit dieser ersten Veränderung steht die zweite: die Figur existiert nicht mehr in der Pseudoobjektivität eines Kunstthings, sondern ist in jedem Punkt auf das sie hervorbringende lyrische Ich bezogen.[25]

Die Besonderheiten von Rilkes Symbolbildung in den ›Elegien‹ lassen sich an einem Beispiel noch einmal besonders klar demonstrieren: der am Anfang der 9. Elegie erwähnte »Lorbeer« ist zugleich einfaches Symbol, Erlebniskern, und Teil eines komplexen, synthetischen Symbolgefüges. Sein archetypischer Sinn wird nicht expliziert, sondern als bekannt vorausgesetzt: als immergrüne Pflanze ist der Lorbeer in gewisser Weise der Vergänglichkeit enthoben; von seinen lebensweltlichen Bezügen her steht er in Verbindung zum siegreichen Helden, aber auch zum Dichter; mythologisch gesehen verbindet er sich mit der Gestalt der Daphne, die in Lorbeer verwandelt wird, um sie vor den Nachstellungen Apollos zu schützen (vgl. auch WA 2, 759). Er steht also – so können wir versuchsweise formulieren – für eine der Vergänglichkeit wie menschlichen Verwicklungen und Verpflichtungen (»Schicksal«) gleichermaßen entrückte Form der Existenz. Diese durch Binnenbezüge innerhalb der ›Elegien‹ noch gestützte Grundbedeutung (vgl. zur pflanzlichen Existenzweise: III, 66 f.; IV, 1; VI, 1 ff.; VIII, 15 f.) wird nun dadurch nuanciert, daß Rilke zwei genau beobachtete Spezifika der Pflanze auswählt – dunkle Färbung und Blattform – und durch Überlagerung mit anderen Bildbereichen deutet. Allerdings – und das macht den Unterschied zur bisher beschriebenen Symbolisierungstechnik aus – ohne das tertium comparationis einer gemeinsamen Grundfigur so deutlich und mit so klarer Allegorese zu akzentuieren wie sonst. Auch die überlagerten Bildbereiche – dunkel, Wellen, Wind, Lächeln – werden im Vertrauen auf ihre archetypische Suggestivität ohne weitere Deutung gesetzt; man könnte auch sagen: Rilke vertraut darauf, daß sie als archetypische Erlebniskerne durch ihre bisherige Verwendung in den ›Elegien‹ deutlich genug eingeführt worden sind: »dunkel« als verbunden mit Leid und Schmerz; »Wind« und »Wellen« als amorphe Lebensbewegung; »Lächeln« als eigentliches Humanum. So wie der Feigenbaum stünde damit auch der Lorbeer für eine dem unmittelbaren Lebensvollzug des Pflanzlich-Kreatürlichen weitgehend angenäherte Variante menschlicher Existenz; in spekulativer Einzeldeutung: »ein wenig dunkler« meinte dann: doch nicht ganz frei von Leid und Schmerz; »wie eines Windes Lächeln« verwies auf ein unaufhebbares Residuum von Humanität in einer ansonsten fast identitätslosen unmittelbaren Daseinsform, wie sie in sehr verschiedener Weise dem *Helden*, einer *großen Liebenden* oder auch einem nur in seiner Kunst und nur für sie lebenden Dichter zugänglich sein mag – was dazu stimmt, daß, wie bereits festgestellt, der Lorbeer ja auf alle diese Figuren verweist.

Unser Beispiel zeigt also erneut: das einfache Symbol basiert in den ›Elegien‹ auf dem archetypisierten Erlebniswert eines Gegenstandes, bzw. des Wortes, in dem dieser

komprimiert sein kann; dessen Konnotationen sollen intuitiv nachvollziehbar sein, wobei das Verständnis durch lebensweltlichen Gebrauch bzw. mythologische Vorprägung unterstützt wird. Komplexere Symbole entstehen durch die Auswahl bestimmter Charakteristika, durch deren sie auf menschliches Erleben beziehende mythische Allegorese sowie durch ihre Überlagerung mit anderen, analogen Bildbereichen.

Diese Beschreibung von Rilkes Verfahrensweise impliziert bereits eine ähnliche Antwort auf die Frage nach dem ontologischen Status des Symbols, wie wir sie für den Mythos bereits gegeben haben (s. o. S. 162 f.).

Daß Gegenstände für einen mit ihnen verbundenen Erlebniswert entstehen können, legt nahe, daß der ihnen zugesprochene Sinn menschliche Projektion bleibt – bekanntlich hat schon Schiller im Gegensatz zu Goethe Symbole solchermaßen transzendental begründet (vgl. Sörensen; 412, 96 ff.). Zwingend ist dies jedoch nicht; genauso könnte man umgekehrt behaupten, wie wir das etwa für Hofmannsthal festgestellt haben (s. o. S. 96 f.), daß die Tatsache, daß wir von Gegenständen in solcher Weise affiziert werden, eine ontologisch vorhandene Korrespondenz zwischen Ich und Welt beweist, wie sie – einsehbarer – ja auch zwischen dem Menschen und der von ihm hervorgebrachten Lebenswelt besteht. Dieses Argument verliert allerdings in dem Maße an Bedeutung, wie nicht mehr Dinge, sondern Worte zu Erlebniskürzeln werden – und dazu tendiert Rilke in den ›Elegien‹ eindeutig.

Daß die abstrakten und hypothetischen Sinnfiguren nur als transzendentales/transzendentalpoetisches Konstrukt zu begreifen sind, dürfte ziemlich evident sein; auch Rilke hat sich verschiedentlich zu dieser Ansicht bekannt – man vergleiche die folgenden Stellen:

Daß wir das tägliche Wesen entwirrn,  
das jeder anders erfuhr,  
machen wir uns ein Nachtgestirn  
aus der gewußten Figur. (WA 3, 496)

Auch die sternische Verbindung trägt.  
Doch uns freue eine Weile nun  
der Figur zu glauben. Das genügt. (WA 2, 738)

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur  
vergänglich übertreffen. (WA 2, 769 f.)

Eindeutig entspringt die Figur der apollinischen Ordnungsleistung des Menschen; gestaltpsychologisch formuliert: seiner Gestalt hervorbringenden Wahrnehmungs- und Erlebnisweise. Doch auch hier gibt es natürlich – wie beim poetischen Mythos – noch die Hintertür zur ontologischen Wahrheit, die sich Rilke mindestens offengehalten hat: die Figur wäre wahr, wenn das sie hervorbringende geistig-seelische Vermögen des Menschen transzendent oder mindestens ontologisch abgesichert wäre – kaum ein Künstler der Moderne hat diese Hoffnung völlig preisgeben wollen.

## 6.3. Bauformen

Bei der in Kapitel 5 versuchten Interpretation der ›Elegien‹ hatten wir uns bereits die Einsicht in einige der Baugesetze zunutze gemacht, die den poetischen Diskurs der ›Elegien‹ strukturieren. Wie solche Strukturierung im Detail abläuft, soll im folgenden an der relativ einfach gebauten 8. Elegie kurz demonstriert werden.

1) *Komplementäre Opposition*: Daß der Gegensatz von menschlicher und kreatürlicher Erlebnisweise den Aufbau des Textes im Ganzen wie im Detail bestimmt, bedarf wohl keines Nachweises. Ebenso klar dürfte sein, daß die radikale Antithese zwischen diesen Polen überwunden werden soll, ohne daß im Text Ansätze zu einer dialektischen Synthese erkennbar wären. Zur Bezeichnung einer derartigen Relation wurde daher der für die moderne Naturwissenschaft zentrale Begriff der »Komplementarität« verwendet (vgl. Fülleborn; 55 a, 184 f.).

2) *Paradigmatische Reihung*: In das zugrundeliegende Oppositionsgerüst werden immer wieder Beispiel- und Aussagereihen eingefügt, in denen jeweils ein bestimmter Aspekt der Opposition mit starken Redundanzen amplifizierend entfaltet wird; man vergleiche etwa V. 46–51:

die Erinnerung,  
als sei schon einmal das, wonach man drängt,  
näher gewesen, treuer und sein Anschluß  
unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand,  
und dort wars Atem. Nach der ersten Heimat  
ist ihm die zweite zwitterig und windig.

3) *Gleitende Nuancierung*: Bereits die bloße Amplifikation beinhaltet bei aller Redundanz immer auch eine gewisse Nuancierung; diese kann jedoch so weit gesteigert werden, bis die der Elegie zugrundegelegte prinzipielle Opposition zu einer bloß graduellen abgeschwächt ist:

Das Erleben des *Kindes* (V. 19–21), des *Sterbenden* (V. 21–23) und der *Liebenden* (V. 24–28) nähert die menschliche Existenz der kreatürlichen an; umgekehrt relativiert Rilke die zunächst absolute Daseinsgewißheit des *Tieres*: vom Insekt (V. 52–55) über den Vogel (V. 56–60) und die Fledermaus (V. 61–65) bis zum Säugetier (V. 43–51) gibt es offensichtlich erhebliche Abstufungen.

Der Sinn dieser gleitenden Nuancierung liegt wohl in der Aufhebung eindeutiger Gegensatzpaare, wie sie für die Begriffssprache konstitutiv sind.

4) *Forcierte Uneigentlichkeit*: Gleitende Nuancierung, paradigmatische Reihung und komplementäre Opposition unterstreichen gleichermaßen die Uneigentlichkeit und Gleichnishaftigkeit alles Gesagten. Auch wo vom *Tier* geredet wird, ist eigentlich – ex negatione – vom Menschen die Rede; alles direkt vom Menschen Gesagte bleibt dagegen partikulär und ohne integrierenden Oberbegriff. Wiederum wird ein Grundzug begrifflichen Sprechens – die Subsumierung von Besonderheiten unter einem Allgemeinbegriff – subvertiert; die Fülle der dargestellten Aspekte integriert Rilke eher metaphorisch als begrifflich.

5) *Wechsel zwischen bildlicherem und begrifflicherem Sprechen*: beide Sprechhaltungen sind unentwirrbar eingeführt, klären und verunklären einander wechselweise. Ständige Übergänge zwischen beiden machen die Mikrostruktur des Textes aus; man vergleiche etwa die folgende Passage, in der begrifflichere Stellen durch Kursivierung hervorgehoben wurden:

Wäre *Bewußtheit unsrer Art* in dem  
*sicheren Tier*, das uns entgegenzieht  
in anderer Richtung –, riß es uns herum  
mit seinem Wandel. *Doch sein Sein ist ihm*  
*unendlich*, ungefaßt und ohne Blick  
*auf seinen Zustand*, rein, so wie sein Ausblick.  
*Und wo wir Zukunft sehn*, dort sieht es Alles  
und sich in Allem und geheilt für immer. (V. 35–42)

Schon diese Unterscheidung von »begrifflich« und »bildlich« vergrößert natürlich, da die Übergänge gleitend und die Unterschiede graduell gehalten werden. Der Zentral»begriff« der Elegie ist zugleich ihre Zentralmetapher: »das Offene«.

6) *Frage-Antwort-Spannung*: In der 8. Elegie bleibt diese Spannung zwar strukturbestimmend, findet aber keine Lösung; der Umschlag zur Erlebnisweise der Kreatur wird ausdrücklich ausgeschlossen (V. 35–40), relative Antworten werden nicht angeboten – wenn man nicht in den Versen zum Etruskergrab (V. 58–60) eine Anspielung auf das Geborgensein in den Formen einer intakten Kultur sehen will. In diesem Punkt ist die 8. Elegie allerdings für den Gesamtzyklus untypisch (s. u. S. 178 f.).

7) *Integration im Bildfeld*: Trotz der nachgewiesenen strukturellen Gesetzmäßigkeiten gibt es weder ein kontinuierliches Argument noch eine übergreifende Gesamtkonstruktion. Immer wieder neu ansetzend und immer wieder auf Höhepunkten bildlicher Verdichtung (V. 13, 29–31, 50 f., 58–60, 64 f., 70–75) oder allsätzhafter Verallgemeinerung (V. 17–19, 33 f., 41 f., 55, 68 f.) abbrechend, verläuft der poetische Diskurs ohne eigentlichen Prozeß. Bei aller Vorsicht, die solchen Analogien gegenüber geboten ist, könnte man vielleicht am ehesten noch von der konsequenten Durchführung eines Motivs sprechen: der Text endet, wenn alle im gewählten Bildfeld zu veranschaulichenden Aspekte erschöpft sind.

8) *Integration im Koordinatensystem des poetischen Raumes*: Neben dem gewählten Thema – der Opposition von menschlicher und kreatürlicher Existenz – wirkt vor allem die Raum- und Bewegungsmetaphorik integrierend. Rilke bringt den Gegensatz von menschlicher Reflexivität auf die räumlichen Gegensätze: Spaltung Innen – Außen vs. Einheit; geschlossen vs. offen; ständige Rückwendung vs. lineare Vorwärtsbewegung. Bewegung im Raum meint in den ›Elegien‹ immer auch Bewegung in der Zeit: dem menschlichen »Umgekehrt-Sein« ist daher die Spaltung des menschlichen Zeit(durée)erlebens in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugeordnet. Dem wertpositiven Begriff des »Offenen« stehen schließlich, wie sonst auch, die negativen Bestimmungen des Amorphen und Identitätszerstörenden zur Seite (V. 66–69). Damit sind in den räumlichen Oppositionen der 8. Elegie praktisch alle im Gesamtzyklus thematisierten Aspekte der menschlichen Situation metaphorisch entfaltet und verknüpft: die Spannung zwi-

schen Subjekt und Objekt, die Unfähigkeit zu spontanem Erleben, die Besitz- und Herrschaftshaltung, die das menschliche Bewußtsein verschuldet, das jedoch zugleich auch die Möglichkeit zu Gestaltung und Identität in sich birgt.

Ähnliche Integrationstechniken und entsprechende Bauprinzipien ließen sich auch für die anderen ›Elegien‹ nachweisen – für die 1. Elegie wurde eine solche Analyse ja schon im zweiten Kapitel durchgeführt. Abschließend soll hier nur noch der Aufbau des Gesamtzyklus diskutiert werden.

9) *Die Rahmenstruktur und ihre Subvertierung*: Auch in der Abfolge der ›Elegien‹ gibt es weder ein kontinuierliches Argument, noch strenge Konstruktion, noch überhaupt so etwas wie Progreß. Zwar hat Rilke nicht einfach – wie etwa im ›Stunden-Buch‹ oder den ›Sonetten an Orpheus‹ – die Gedichte in ihrer Entstehungsfolge belassen – nach einer Aufzeichnung vom 9. 2. 22 hätte sich daraus die Reihenfolge: I, II, III, IV, VII, VIII, IX, ›Gegen-Strophen‹ (WA 3, 136 ff.), VI, X ergeben (vgl. M I, 231)[26]. Doch gerade die demgegenüber vorgenommenen Umstellungen zeigen (wie schon einmal beim ›Malte‹) eher eine Tendenz zur Öffnung der Form – entgegen der ursprünglichen geschlossenen Rahmenkomposition, die durch Einfügung der 5. Elegie zusätzlich geschwächt wurde. Rein äußerlich bleibt die Bogenspannung vom »verschluckten Lockruf« der 1. Elegie zum befreiten »Aufsingen« der 10. Elegie zwar gewahrt, doch was ursprünglich als Schlußpunkt konzipiert gewesen sein mag, rückt nun in eine optativische Zukunft[27], von der im Rest der Elegie nicht mehr die Rede ist.

10) *Konfrontation von absoluten und relativen Lösungen*: Der Gesamt-Rahmen betont noch einmal das Bauprinzip der Problem-Lösung-Spannung, das auch die einzelnen Elegien in besonderer Weise prägt. Mit Ausnahme der 6. und 8. Elegie konfrontieren alle Gedichte des Zyklus jeweils eine absolute, dauerhafte aber unerreichbare Lösung mit einer relativen, nur momentan oder beschränkt gültigen: die 1. Elegie setzt gegen den identitätlosen Zustand der *jungen Toten* dessen apollinische Umsetzung in dauernde Musik; die 2. Elegie gegen die absolute Dauer der *Engel* das »schmale« menschliche »Fruchtland«; die 3. Elegie gegen die rückhaltlose Hingabe an das »Offene« die »leichte Gestaltung« des »Verhaltens«; die 4. Elegie gegen die Einigkeit von *Tier* oder *Kind* den momentanen Ausgleich von *Puppe* und *Engel*; die 5. Elegie entsprechend gegen den »unsäglichen Platz« im Totenreich die ebenso »unsägliche Stelle« des epiphaniehaften Umschlags »im Herzen«; die 7. Elegie gegen den allumgreifenden »Ruf« das *verwandelde* »Sagen«; die 9. Elegie gegen das Verlangen nach »Unsäglichem« die Beschränkung auf »Sägliches«; die 10. Elegie schließlich stellt der Verdrängung von Leid und Tod in der »Leidstadt« ihre Annahme im Totenreich des »Leidlands« gegenüber und der euphorisch beschworenen neuen Lebenshaltung des Anfangs das hypothetische Schlußgleichnis, das anzeigt, daß alle Veränderung erst noch zu leisten wäre. Dabei sind, wie wir gesehen haben, weder die absoluten noch die relativen Lösungen jeweils einfach miteinander identisch, sondern verhalten sich zueinander wie prinzipiell gleichwertige Nuancierungen. Die eigentliche »Antwort« der ›Elegien‹ bleibt so virtuell, ausgespartes Drittes zwischen komplementären Polen. Dieses Dritte ist an jedem Punkt des Zyklus

prinzipiell gleichermaßen gegenwärtig und abwesend – die zehnte Elegie ist ihm nicht näher als die erste oder dritte. Von einem Progreß kann also sinnvollerweise nicht gesprochen werden, außer in dem rein ästhetisch-kompositorischen Sinne von Steigerung und akzentuierten Höhe- und Endpunkten, der sich auch für die einzelnen ›Elegien‹ nachweisen ließe.

11) *Mythopoetische Integration*: Die Einheit des Zyklus liegt in dem Netz von Bezügen, die sein poetisches Weltmodell entfalten; dessen ästhetische Gestalt ist das mythische Drama, das Rilke in den ›Elegien‹ inszeniert. Die mythopoetische Integration vollzieht sich dabei auf zwei Ebenen. Zum einen werden die oft äußerst heterogenen Einzelelemente – man denke nur an die biographischen und historisch/mythischen Reminiszenzen – aneinander angeglichen, indem sie alle auf die gleiche mythische Ebene gebracht werden; Lévi-Strauss hat am mythischen Denken gerade diese Fähigkeit zur Assimilierung und Integration einer unbegrenzten Fülle von Realitätspartikeln gerühmt (419, 11 ff.). Zum anderen werden sie als dramatisierter Mythos mit einer Reihe wiederkehrender »Personen« und »Handlungselemente« entfaltet, also mit einer Vielzahl von Binnenbezügen. Beides verleiht den ›Elegien‹ – bei aller Offenheit im Detail – ein ungewöhnliches Maß an ästhetischer Geschlossenheit.

#### 6.4. Intendierte Rezeption

Daß Rilke beim Schreiben den Aspekt der Rezeption und Rezipierbarkeit seiner Texte meist völlig außer acht ließ, ist notorisch[28] und hängt wohl unmittelbar damit zusammen, daß er sich die Aufnahme seiner Werke in genauer Parallele zu ihrer Hervorbringung vorstellte; Produktion wie Rezeption sollen also auf die gleiche intuitive Weise ablaufen:

Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen (An F. X. Kappus, 23. 4. 03; 5, 51).

Gestaltung und Sinnggebung entstammen dem »Inspirativen, unvorsehlich Aufkommenden« und nicht dem »Intellektiven, Absichtlichen, Willentlichen« (An E. de Waal, 20. 3. 22; 5, 776). Wie ein solcher intuitiver Formungsprozeß aussehen kann, haben wir an Rilkes ›Neuen Gedichten‹ bereits beschrieben und aus theoretischen Schriften der Lebensphilosophie begründet. Dabei wurde auch klar, daß es nicht um den Verzicht auf ordnendes Tun überhaupt geht; nur die einseitige Orientierung an instrumenteller Rationalität, die Verdinglichung, Schematisierung und Entfremdung zur Folge hat, wird kritisiert. Ein spontanes und nuanciertes Verhalten aus der ganzen Persönlichkeit heraus soll es dagegen ermöglichen, der ganzen, nuancenreichen und sich ständig verändernden inneren wie äußeren Wirklichkeit gerecht zu werden.

Für die Rezeption heißt das, daß der Leser »mit dem *ersten* Gefühl [...] ergreifen und auffassen« muß (An E. Aman-Volkart, Juni 22; M I, 269), »lebhaft und unmittelbar« (An

Gräfin Mirbach, 9. 8. 24; M I, 309); Details wären so mehr »mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man ›Verstehen‹ nennt, allgemein zu erfassen« (An N. von Escher, 22. 12. 23; M I, 297), das Ganze eines Kunstwerkes wäre »*hinzunehmen*, nicht im Einzelnen aufzufassen« (An W. Hulewicz, 10. 11. 25; 5, 891). Durch alle Veränderungen seiner Poetik hindurch hat Rilke an dieser Auffassung von Schaffen und Rezipieren festgehalten.

Bereits die klassische Symboltheorie basierte auf einer vergleichbaren Ästhetik intuitiver Produktion und Rezeption, und die meisten Vertreter der Moderne haben mindestens an die intuitive Rezipierbarkeit ihrer Werke geglaubt – wenn sie auch z. T. auf der Seite der Produktion ein relativ hohes Maß an Bewußtheit zugestehen wollten. Daß die so entstandenen Werke den Rezipienten oft überfordern, ja überfordern müssen, ist wohl so evidente allgemeine Erfahrung, daß sie nicht eigens belegt zu werden braucht: je avantgardistischer die Kunstwerke werden, desto dringlicher setzt Verstehen, ja Rezipieren überhaupt, die Kenntnis der zugrundeliegenden Theorie, der Ästhetik und Intentionen voraus. Dabei gibt es sicherlich graduelle Unterschiede und vielleicht auch historische Veränderungen. Ein »*état d'âme*« kann wohl in der Tat durch ein – sagen wir: symbolistisches – Gedicht oder durch ein gegenstandsloses Bild relativ direkt und vielleicht sogar intersubjektiv übermittelt werden; eine komplexere Aussage wohl kaum – schon die fast allegorische Bedeutung der Gegenstandskürzel in Kandinskys frühen abstrakten Bildern (man vergleiche etwa ›Komposition IV‹) dürfte ohne die Kenntnis der theoretischen Schriften dunkel bleiben. Zeitgenossen haben dabei freilich einen doppelten Vorteil: zum einen teilen sie mit dem Autor den mehr oder minder gleichen bewußtseinsgeschichtlichen Kontext, was die Kenntnis der Theorie zum Teil ersetzen dürfte; zum anderen: wenn es richtig ist, daß auch Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen historischen Veränderungen unterliegen, wäre es durchaus denkbar, daß es nach der äußersten Verfeinerung der Sensibilität um die Jahrhundertwende mindestens in bestimmten Kreisen eine erhöhte Fähigkeit zur intuitiven Rezeption auch relativ komplexer ästhetischer Gebilde gab.

Trotz alledem muß bezweifelt werden, daß die von Rilke postulierte Rezeptionsform sich seinen späten Zyklen gegenüber als wirklich praktikabel erweist – schon bei den ›Neuen Gedichten‹ wäre Skepsis angebracht. Unsere Analyse des poetischen Diskurses wies auf zwei Hauptschwierigkeiten hin: das Verstehen von Einzelstellen und die Konstituierung eines Gesamtsinnes. Zum Auffassen der Details gibt Rilke dem Leser Hilfen, die in der Regel ausreichen dürften: der Text der ›Elegien‹ ist zwar oft äußerst komprimiert und verkürzt, dafür aber auch äußerst redundant, was zur Folge hat, daß punktuelles Nicht-Verstehen die Gesamtrezeption nicht wesentlich behindert. Außerdem stellten wir ja fest, daß Begrifflichkeit nicht einfach suspendiert, sondern modifiziert wird: die begrifflichen Ausgangspunkte der in mythischem Sprechen erzeugten »Bedeutungserlebnisse« werden meist explizit genannt, was deren Kommunikativität beträchtlich erhöht – freilich den ›Elegien‹ auch ein höheres Maß an reflexiver Brechung gibt, als sich Rilke wohl einzugestehen bereit war. Wesentlich problematischer ist die vom Leser zu leistende Konstituierung eines Gesamtzusammenhangs: hier bedarf es entweder eines

erheblich gesteigerten Reflexionsaufwandes oder aber einer erheblichen Selbstbescheidung des Lesers auf ein sehr diffus bleibendes »Hinnehmen«.

Rilke selbst hat aus dem Ungenügen einer ausschließlich intuitiven Rezeptionsweise durchaus Konsequenzen gezogen, indem er sich nach Abschluß der Niederschrift selbst reflektierend um Verständnis bemühte und auch dem Leser eine zweiphasige Aufnahmeweise nahelegte, ihm dazu auch bereitwillig zusätzliche Erläuterungen als Verständnishilfen gab[29]; verallgemeinert hat er eine solche Verbindung von »großem Vergessen« und »größerm Einsehen« in der Rezeption von Kunstwerken einmal so formuliert:

man könnte sich vorstellen, es träfe beides zu: indem ein gewisses, bis ans Vergessen heranreichendes Hingegebensein die Vorstufe neuer Einsichten bilden könnte, gleichsam die Übersiedlung wäre auf eine höhere Lebensebene, auf der dann ein reiferes größeres Gewahren, ein Schauen mit ausgeruhten, frischen Augen einsetzt. Im Vergessen zu *bleiben*, wäre freilich das Falscheste. Ich glaube, daß viele Menschen denjenigen Künsten gegenüber, die mit starker Überwältigung auftreten (Musik z. B.), oft nichts als eine bequeme Hingabe leisten, ja dies wird es (fürcht ich) sein, was die Mehrzahl recht eigentlich unter Kunst-›Genuß‹ versteht, eine Trägheit auf Kosten der Überflüsse, die im Kunstwerk wirkend sind: hier setzt das drollige Mißverständnis des guten Bürgers ein, der sofort ins Ausruhen gerät, wo er mehr, als er begreift, geleistet sieht. Zuletzt wird es eine Sache des geistigen Gewissens sein, wie weit man in einem Kunsteindruck untergehen darf, oder, in ihm stehend, die Augen offenhalten muß (An Gräfin Dietrichstein, 1. 11. 16; 6 IV, 114).

Rilke – und wiederum nicht nur er – neigte dazu, das »mehr«, die »im Kunstwerk wirkenden Überflüsse« zu einer höheren Form von Wahrheit zu mystifizieren; wir haben sie nüchterner als ästhetisch begründete Differenzqualität des poetischen Diskurses zu beschreiben und zu erklären versucht. Dies läuft natürlich auf eine Glaubensfrage hinaus: kein Leser kann gehindert werden, an die ›Elegien‹ zu glauben – keiner ist jedoch dazu gezwungen.

Rilke selbst hat immer wieder darauf insistiert, daß Kunstwerke nicht durch eine ablösbare Botschaft wirken, sondern daß sie durch ihre »*jeder* menschlichen Betätigung unwillkürlich irgendwie vorbildhafte [...] angeborene Uneigennützigkeit, Freiheit und Intensität« (An R. Bodländer, 13. 3. 22; M I, 260) zu »Anlässen zur Veränderung« (An T. von Münchhausen, 28. 6. 15; M I, 126) werden. Worin diese Veränderungen bestehen könnte, haben wir in unserer Deutung der ästhetischen Erfahrung als Modifizierung neuzeitlicher Rationalität, die Verdinglichung wie Irrationalismus gleichermaßen vermeidet, zu beschreiben versucht. Daß dies als verändertes Verhalten zum Anderen und zum eigenen Ich zugleich einen eminent praktischen Sinn beinhaltet, hat Rilke selbst klar formuliert:

solange man [...] gezwungen ist, das Andere auch jedesmal für das Falsche, Arge, Feindliche zu halten, statt eben schlechthin für – das Andere, solange bekommt man keine gelassene und gerechte Beziehung zur Welt, in der jedes Raum haben soll, Teil und Gegenteil, ich und der von mir Allerverschiedenste. Und nur unter Voraussetzung und Zuegung einer solchen, vollzähligen, Welt wird man auch das eigene Innere, mit seinen internen Kontrasten und Widersprüchen, weit und geräumig und luftig einrichten (An A. de V., 25. 8. 15; 5, 497).

Was der Leser so in der ästhetischen Erfahrung einüben soll, muß der Interpret letztlich verfehlen:

den vollkommenen Takt [einer] Auslegung, die sich nirgends anheftet, die, spielend, wieder losläßt, woran sie sich eben zu halten schien und die, bei kaum zu übertreffender Genauigkeit, doch überall das rein Unabsehbliche zuläßt und ausspart (An A. von Hohenlohe, 23. 12. 22; 5, 799).

Literaturwissenschaftliches Sprechen sistiert mit Notwendigkeit, was dann in erneuter Lektüre wieder in Bewegung kommen kann und soll. Eine recht präzise Analogie zu der dem Interpreten verschlossenen »gesteigerten Einheit« von Körper, Seele und Geist (An M. Taxis, 7. 1. 23; 10, 786), die die ›Elegien‹ von ihren Lesern fordern, dürfte der Besucher Wagnerscher Opern erfahren; hier sind Musik und Text nicht einfach tautologisch – im Bereich der Literatur hieße das: rhetorisch – aufeinander bezogen, sondern interagieren gleichberechtigt und auf höchst komplexe Weise.

Unübersehbar bedeutet jedoch die gesteigerte Mittelbarkeit des poetischen Diskurses, die bei aller Forderung nach intuitiver und ganzheitlicher Rezeption der Ratio des Lesers wieder mehr Raum läßt, eine erhebliche Modifikation der symbolistischen Poetik, von der Rilke ausgegangen war. Damit aber stellt sich erneut die Frage nach der »Modernität« der ›Duineser Elegien‹, d.h. nach ihrem entwicklungslogischen Ort im Prozeß der modernen Lyrik.

## IV. Avantgarde als Kontext und Kontrast

## 7. THESEN ZUR ENTWICKLUNGSLOGIK DER MODERNEN LYRIK UND IHRES POETISCHEN DISKURSES ZWISCHEN JAHRHUNDERTWENDE UND DEM BEGINN DER ZWANZIGER JAHRE

Human kind cannot bear very much reality.

T. S. Eliot, »Murder in the Cathedral«

Nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre eigenen Elemente in der sie umgebenden Umwelt findet. Wie unsere Vorfahren Stoff für ihre Kunst aus der religiösen Atmosphäre zogen, die auf ihre Seelen drückte, so müssen wir uns an den greifbaren Wundern des zeitgenössischen Lebens inspirieren.

»Manifest der futuristischen Malerei«

Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie.

W. Kandinsky, »Über das Geistige in der Kunst«

einfache sachlichkeit, klare ruhe, übersichtlichkeit, daher zusammenfassen von teilen zum ganzen, daher das zweckdienliche material, daher system in allen dingen, das ist das ziel unserer zeit, entsprungen aus dem neuen lebensgefühl, welches uns technik einerseits und der wille zu einem neuen stil, dem stil der zeit, gegeben hat.

K. Schwitters, »typographie und orthographie: kleinschrift«

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: »Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!« Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten »Faden der Erzählung« (466 II, 650).

Dem Anachronismus des Geschichtenerzählens, den Robert Musil hier seinen Helden Ulrich, den »Mann ohne Eigenschaften«, entdecken läßt, entspricht im Bereich der Geschichte – und damit auch der Literaturgeschichte – der Anachronismus eines kontinuierlichen und notwendigen historischen Ablaufes mit eindeutigen Kausalverknüpfungen. Wenn dennoch von der Entwicklungslogik der modernen Lyrik die Rede sein soll, so nur, weil vorausgesetzt wird, daß der entworfene Prozeß im doppelten Sinne Konstruktion bleibt. Zum einen: nur post festum betrachtet erhält ein historischer Ablauf den falschen Anschein von Notwendigkeit; willkürlich markierter Anfangs- und Endpunkt bestimmen eine Linie, die nur wenige der unendlich vielen Epochenpunkte enthält. Zum zweiten: Entwicklungslinien ergeben sich nur aus der Perspektivik von Leitfragen; es versteht sich daher, daß verschiedene Leitfragenbündel zu verschiedenen Entwicklungsfiguren führen müssen.

Über die Qualität eines solchen Entwicklungsmodells entscheidet sein heuristischer

Wert – und der bemißt sich nicht zuletzt danach, wieviel Empirie es abzudecken vermag. Natürlich gehören nicht alle wichtigen Dichter des 20. Jahrhunderts zur Moderne; die Auswahl, die so notwendigerweise zu treffen ist, sollte jedoch nicht zur Erleichterung der Konstruktion zusätzlich eingeschränkt werden. Obwohl wir noch lange nicht über einen brauchbaren Epochenbegriff der »Moderne« verfügen, hat sich die opinio communis darüber, was in der Literatur als »modern« gelten soll, bemerkenswert stabilisiert. Von diesem Vor-Urteil soll im folgenden ausgegangen werden; was ihm als Randphänomen gilt, bleibt ausgespart. Obwohl wir uns hauptsächlich an deutschsprachigen Autoren orientieren, sollen die hier aufgezeigten Entwicklungen in ihren Grundzügen idealiter auch auf parallele Tendenzen in der Literatur anderer Sprachräume übertragbar sein.

Wie im bisherigen, auf die »Duineser Elegien« ausgerichteten und an Rilkes Entwicklung orientierten Teil dieser Arbeit gehen wir auch beim Versuch, den literargeschichtlichen Prozeß zwischen Jahrhundertwende und dem Beginn der Zwanziger Jahre zu rekonstruieren, vor allem von drei Leitfragen aus:

- 1) Verhältnis von Ich und Welt, bzw. von Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit: bewußtseinsgeschichtlich meint das die Frage nach der jeweiligen Erkenntnistheorie, im Bereich der Literatur involviert es Kategorien wie: mimetisch, abstrakt, konkret.
- 2) Sprachverwendung: also die Frage nach der Organisationsweise des poetischen Diskurses, etwa nach dem Verhältnis von Begrifflichem und Bildlichem, nach der Struktur der Metaphorik etc.
- 3) Formbegriff: also die Frage nach Theorie und Praxis lyrischer Integrations- und Desintegrationstechniken.

### 7.1. Grundkategorien: »Abstraktion« und »Avantgarde«

Aus der Perspektive der Germanistik scheint die literarische Entwicklung des 19. Jahrhunderts von einer einheitlichen Tendenz bestimmt: dem Weg zu einer immer konsequenter »realistischen« Literatur. Sobald man jedoch Philosophie und bildende Kunst einbezieht oder den Blick auch auf die englische und französische Literatur richtet, wird es plausibler, sich statt dessen zwei Entwicklungsstränge zu konstruieren<sup>[1]</sup>: Einerseits gibt es nach dem Zusammenbruch einer idealistischen Weltansicht die Möglichkeit, sich quasi an der Hand des Positivismus auf die Welt der Empirie einzulassen, wobei die neu zu entdeckenden naturwissenschaftlichen, soziologischen und psychologischen Gesetzmäßigkeiten die alten kosmischen bzw. metaphysischen Gesetze ablösen. Zum anderen kann es jedoch auch zu einer angewiderten Abkehr von einer Welt rein mechanischer Determiniertheit und rationaler Sachlogik kommen, zum ästhetischen Entwurf antiempirischer Gegenwelten. Diese beiden Tendenzen kulminieren dann einerseits im Naturalismus, andererseits im Symbolismus/Ästhetizismus und konvergieren in der Literatur der Jahrhundertwende.

Diese Konvergenz ist zugleich Ausgangspunkt wie auch, nach dem erneuten Auseinanderdriften der Pole, ins Utopische gerückter Fluchtpunkt der klassischen Moderne.

An der Entwicklung Rilkes haben wir bereits gesehen, wie in der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende das symbolistische Konzept einer über jede mechanistische Reduzierbarkeit hinaus differenzierten, nur poetisch zu gesetzlicher Allgemeinheit zu formenden und nur in der Kunstwelt der Dichtung geborgenen Innerlichkeit modifiziert wird. Die die materielle Welt gegenüber ihrer positivistischen Entzauberung rehabilitierende Lebensphilosophie ermöglicht die Überwindung von Décadence und Ästhetizismus; Innen und Außen, Ich und Anderes, Geist und Leben sollen von einem ganzheitlich neubegründeten Subjekt auf eine differenzierte und ganzheitliche Weise neu vermittelt werden. Poetologisch führt das zu einer Renaissance des epiphaniehaften Erlebnis-Symbols – in England prägen Hulme und Pound dafür den Begriff des »image« –, das freilich im Gegensatz zu seinem goethezeitlichen Vorbild seinen Erkenntniswert als Möglichkeit zur Einsicht in die humane Gesetzmäßigkeit des Kosmos weitgehend eingebüßt hat. Daß jedoch Äußeres mit der gleichen Unmittelbarkeit und Intensität wie innere Erfahrungen erlebt werden kann, wird immerhin als Beweis dafür genommen, daß der Mensch trotz seiner bewußtseinsbedingten Entfremdung in die Gesetzmäßigkeiten des universellen Lebenszusammenhangs einbezogen bleibt. Aus dieser Grundposition ergeben sich zwei Konsequenzen: zum einen die Verpflichtung, sich der Fülle der inneren wie äußeren Erfahrungswirklichkeit ganz zu öffnen – und das meint gleichermaßen die Annahme eigener dionysischer Abgründe (etwa Trieb und Tod) wie die Annahme jedes Anderen als unverfügbar und eigenständig; zum anderen die Verpflichtung, einer unendlich vielfältigen und in ständiger Veränderung begriffenen inneren wie äußeren Wirklichkeit möglichst gerecht zu werden – ästhetisch formuliert: die Bemühung um eine sich dem Dionysischen möglichst zwanglos anschmiegende apollinische Gestaltung. Die erkenntnistheoretische Basis dafür haben wir als Entwicklung einer neuen, ganzheitlichen Hermeneutik ausführlich beschrieben, die auf der Grundlage einer ganzheitlich neubegründeten Subjektivität die Alternative von »rational« und »irrational« hinter sich lassen will.

Daß eine solche Position auch von dem dem Symbolismus entgegengesetzten Ausgangspunkt einer möglichst exakten Orientierung an der empirischen Wirklichkeit her erreicht werden kann, ließe sich an der Entwicklung des Romans leicht belegen – das Werk von James Joyce etwa ergäbe ein besonders stringentes Paradigma.<sup>[2]</sup> Zu denken wäre auch an die parallele Entwicklung in der Philosophie: der konsequente Positivismus von Ernst Mach, Richard Avenarius und William James revoziert das Versprechen einer exakten Erfassbarkeit der Wirklichkeit und ihrer Gesetze, dem der Positivismus im 19. Jahrhundert – und sei es aufgrund eines allgemeinen Mißverständnisses – seine Popularität verdankt hatte.

Zum Teil aus gattungsspezifischen Gründen, zum Teil wegen der literarisch durch die zunehmend epigonale Orientierung an der Goethezeit bedingte Rückständigkeit der Literaturentwicklung in Deutschland läßt sich dieser »naturalistische« Weg in die Moderne an der deutschen Lyrik nicht ganz so klar demonstrieren. Nachdem der erste Ansatz der »Modernen Dichter-Charaktere« an formaler Epigonalität gescheitert war, haben die meisten Naturalisten die Lyrik als zur Verwirklichung ihrer Ziele ungeeignet verworfen. Nur die Impressionisten – freilich mit ihrem anderen Gegenstandsbereich –

bemühten sich, der als vielfältig und veränderlich erfahrenen neuen Wirklichkeit auch formal mit ihrer Dichtung gerecht zu werden; daher ließen sich dann auch in der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende symbolistische und impressionistische Techniken mühelos verbinden.

Am deutlichsten zeigt sich jedoch in der Dichtung und Theorie von Arno Holz, wie »konsequenter Naturalismus« über die Zwischenstufe des Impressionismus in Jugendstil übergehen kann. Was Holz in seiner Kunsttheorie zunächst als maximale Mimesis der Außenwelt konzipiert, wird in seiner lyrischen Praxis über die Mimesis der Wirklichkeitserfahrungen, in denen diese Außenwelt allein gegeben ist, zur evokativen Poiesis der Innenwelt, der inneren Erlebnistotalität – eine für die Moderne typische Tendenz: nur die innere Erfahrung gilt ja nach der Desavouierung von Vernunft und Verstand als unmittelbar zugänglich; wir haben diese These und ihre Begründungen bereits an Äußerungen von Schopenhauer (s. o. S. 67), Dilthey (s. o. S. 67f.) und Bergson (s. o. S. 70) kennengelernt. Zur Darstellung dieser inneren Erfahrungen aber sind eben neue literarische Ausdrucksmittel nötig.

Auch bei Arno Holz vermitteln sich die Pole von Außen und Innen noch auf der Basis eines lebensphilosophischen Monismus. Wie für Mach (s. o. S. 64f.) ist auch für ihn das Ich »unrettbar«:

Horche nicht hinter die Dinge. Zergrübele dich nicht. Suche nicht nach dir selbst.

Du bist nicht!

Du bist der blaue, verschwebende Rauch, der sich aus deiner Cigarre ringelt,  
der Tropfen, der eben aufs Fensterblech fiel,  
das leise, knisternde Lied, das durch die Stille deine Lampe singt.

(»Phantasmus«; 165, 71)

Was jedoch Autoren der Wiener Moderne, was George, Rilke ebenso wie den französischen Symbolisten oder Proust zum Problem wird: der Verlust von Identität im Strom der Wirklichkeitseindrücke – das gilt Holz als Mittel zur Ich-Steigerung; man vergleiche etwa die beiden folgenden, häufig zitierten Passagen:

Das letzte »Geheimnis« der [...] Phantaskomposition besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufföhrlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich *vor* meiner Geburt die ganze *physische* Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so *seit* meiner Geburt ihre *psychische*. Ich war »alles« und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie kunterbunt in mir aufgespeichert. Ein Zufall, und ich bin nicht mehr Arno Holz [...], sondern ein beliebiges Etwas aus jenem Komplex. Das mag meinewegen wunderlich ausgedrückt sein, aber was dahinter steckt, wird mir ermögliehen, aus tausend Einzelorganismen nach und nach einen riesigen Gesamtorganismus zu bilden, der lebendig aus ein und derselben Wurzel wächst (An K. H. Strobl, 25. 6. 1900; 167, 127).

Ich gestalte und forme die »Welt«, sagte ich mir, wenn es mir gelingt, den Abglanz zu spiegeln, den sie mir in die »Seele« geworfen! Und je reicher, je mannigfaltiger, je vielfarbiger ich das tue, um so treuer, um so tiefer, um so machtvoller wird mein Werk! (164 X, 651).

Auf den ersten Blick entspricht das ziemlich genau den bekannten L6sungen der Jahrhundertwende – man erinnere sich an Hofmannsthals »Lebenslied« oder an die Poetik des jungen Rilke (s. o. S. 106f.); es föhrt auch zur gleichen Konsequenz: das eigentliche Interesse des Dichters konzentriert sich auch bei Holz auf das innere Erleben, für das

alles Außen zunehmend zum »Vorwand« wird; das umfassende Weltgedicht, das Holz nach dem Wegfall des für die Gattung konstitutiven geschlossenen Weltbildes mit dem »Phantasmus« neu zu begründen sucht, gerät ihm so zum Gedicht der menschlichen Erlebnistotalität.

In der Erkenntnistheorie wie in der Poetik von Holz fehlt jedoch – im Unterschied zu den bisher dargestellten Autoren – das Konzept des kunstmetaphysischen Ausgleichs von Apollinischem und Dionysischem. Diese theoretische Leugnung jeder künstlerischen Gestaltungsleistung – den »notwendigen Rhythmus« als einzig zugelassenes Formelement »greift man, wenn man die Dinge greift. Er ist allen immanent« (164 X, 510) – basiert letztlich wohl auf der eigentlich schon obsoleten Annahme einer sinn- und gestalthaften Wirklichkeit. Daß es die auch für Holz nicht mehr gibt, belegt seine die eigenen Theorie dementierende poetische Praxis: Die zahlreichen Umarbeitungen des »Phantasmus« sind nicht nur dadurch bestimmt, daß immer mehr Wirklichkeit immer genauer erfaßt werden soll, sondern auch dadurch, daß diese Wirklichkeit sowohl im Detail wie in ihren Zusammenhängen immer stärker gestaltet – und das heißt: versprachlicht – werden muß. Die dazu verwendeten Techniken, die dem »Phantasmus« immer modernere Züge geben, können hier nicht im Detail beschrieben werden (vgl. etwa Schulz; 168). Wir beschränken uns daher darauf, zwei resümierende Urteile aus der Sekundärliteratur zu zitieren:

eine solch lückenlose »Verwortung« der Natur, das Übermaß an Konkretem schlägt um ins Abstrakte. Die Wörter und Sätze verlieren ihren logisch-begrifflichen Sinn. Sie verlieren ihre sachliche Aussagesubstanz. Und was eigentlich bleibt, ist ein von Assoziationen begleiteter Rhythmus und Klang [...]. Die inhaltlichen Aussagen werden unmerklich zu Elementen einer reinen Form, die subjektiv bestimmt ist (Brinkmann; 106, 95).

Der Grund für die Abstraktion läßt sich [...] relativ genau fixieren. Holz übersieht die Differenz, die zwischen Wirklichkeitsabläufen und ihrer sprachlichen Vergegenwärtigung besteht. Sprache als Kommunikations- und Verständigungsmittel abstrahiert immer schon von den in der Empirie sich ereignenden Vorgängen. Sie kondensiert und konzentriert einen Sachverhalt, wenn sie ihn beschreibt, und ist gerade in dieser aufs Charakteristische beschränkten Zusammenfassung »realistisch«. Holz indessen nötigt die Sprache zu einer gleichsam pantomimischen Nachahmung, die ihrer normalen Funktion widerspricht, weil sie sie zwingt, nicht mehr auf ein außersprachliches Geschehen zu verweisen, sondern durch totale Imitation an dessen Stelle zu treten und es damit im Grunde überflüssig zu machen und vollständig zu ersetzen. [...] Die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Sprache und Realität, Dichtung und Wirklichkeit ist aufgehoben, Wirklichkeit ist Sprache und Dichtung geworden, und damit wird die Dichtung abstrakt (Kemper; 329, 155f.).

Nach der Auflösung der Wirklichkeit in Impression und der Verlagerung des Primats von der äußeren Wirklichkeit auf die innere Erfahrung ergibt sich also als dritter Entwicklungsschritt der Primat der evokativen Sprache vor den Gegenständen – in nuce ist das der Weg, der vom Naturalismus über eine moderne Wirklichkeitsauffassung zur modernen Dichtung föhrt.

Was Holz nicht wahrhaben will: daß Sprache Wirklichkeit nicht sein kann, sondern sie mittelbar poetisch evozieren muß, wird von den meisten Lyrikern gerade als Chance begrüßt, die traditionelle mimetische Bindung ihrer Dichtung an Wirklichkeit endgültig aufzukündigen.



Die Erscheinungsformen abstrakter, nicht-mimetischer Kunst und die Begründungen für ihre Notwendigkeit sind so vielfältig, daß es schwerfällt, genau zu bestimmen, was mit »Abstraktion« jeweils gemeint ist und sinnvollerweise gemeint sein kann. Sicher dürfte nur sein, daß abstrakte Kunst auf einer erheblichen Lockerung der mimetischen Bindung an eine empirische Außenwelt beruht und daß ein entscheidendes Movens dafür in einer mitunter bis zum Ekel gesteigerten Ablehnung dieser Erfahrungswirklichkeit zu suchen ist. Trotz der damit in die Definition eingebrachten Unschärfe empfiehlt es sich, von einer Lockerung des mimetischen Außenbezugs zu sprechen und nicht einfach von seiner Aufhebung, zu der es erst in der »konkreten« Kunst kommt. [3] Damit greifen wir eine Unterscheidung auf, die sich in der Kunstwissenschaft leider nicht durchgesetzt hat: konkrete – also gegenstandslose – Malerei arbeitet ausschließlich mit Formen und Farben – man denke etwa an den Kandinsky der Bauhauszeit –, während etwa die expressionistische Malerei – z. B. auch der frühe Kandinsky – meist einen wie auch immer reduzierten Gegenstandsbezug beibehält.

Die Übertragung dieser vorläufigen Definition auf Literatur [4] ist nicht unproblematisch, da es dort ja ohnehin nur die in gewissem Sinne »abstrakte« Sprache gibt und nicht die (mehr oder minder) direkte visuelle Abbildung von Außenwirklichkeit wie in der Malerei. Wiederum vorläufig formuliert: Reduzierung des mimetischen Bezugs bedeutet in der Literatur wohl: Reduzierung der referentiellen Funktion der Sprache – also etwa in der sprachlichen Deformierung einer in Grundzügen noch erkennbaren außersprachlichen Wirklichkeit zum Ausdrucksmedium eines aus empirisch-psychologischer Determinierung befreiten Subjekts. Konkrete Literatur entstünde durch die völlige Verselbständigung ihrer Ausdrucksmittel – je nachdem, was man als das eigentliche Medium der Dichtung ansieht, kann das Ergebnis Lautdichtung sein (wenn man von der akustischen Seite ausgeht) oder das typographische Gedicht (wenn man vom Druckerzeugnis ausgeht). Insistiert man jedoch wohl zurecht darauf, daß das Ausdrucksmittel der Dichtung Sprache sei, so läßt sich eine derartig totale Aufhebung des referentiellen Bezuges nicht erreichen. Möglich wären allenfalls: die Erzeugung einer nur in Sprache existenten Wirklichkeit, gewissermaßen als antimimetische Potenzierung symbolistischer Traum- und Märchenwelten; die Zerschlagung des Sprachsystems und die Konzentration auf das evokative Einzelwort; die Thematisierung von Sprache als Material, als Verdinglichung bestimmter Bewußtseinsstrukturen in parole wie langue.

Als ersten Versuch diese vorläufigen Begriffsbestimmungen zu präzisieren, seien die Grundgedanken von zwei Pionierwerken der abstrakten Malerei kurz skizziert, die auch die moderne Literatur entscheidend beeinflusst haben: Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einfühlung« von 1908 (459) und Wassily Kandinskys »Über das Geistige in der Kunst« von 1912 (454).

Was Worringer, in Anlehnung an Theodor Lipps (vgl. 437) als »Einfühlung« beschreibt, entspricht durchaus dem Subjekt-Objekt-Verhältnis, wie wir es für das lebensphilosophische Erlebnis-Symbol beschrieben haben. Zitieren wir Lipps selbst:

Einfühlung besagt zunächst, daß Dasjenige, was ich einfühle, zum Beispiel Kraft oder Freude oder Sehnsucht, nichts Sichtbares noch Hörbares, mit einem Wort: nichts sinnlich Wahrnehmbares ist, sondern daß ich dies Alles nur in mir zu erleben oder zu fühlen vermag. Und es besagt dann

weiter, daß ich trotzdem das Eingefühlte in den Dingen außer mir finde, daß ich etwa im Sturm ein Wüthen oder Drohen finde. [...] Finde ich irgendwelche Thätigkeit, [...] irgendwelche Weise des Ablaufes meines Lebens oder der inneren strebenden Bewegung, in einem sinnlichen Gegenstand, dann, nur dann bin ich in diesen Gegenstand eingeführt oder ist mein Lebens- oder mein Selbstgefühl darin »objektivirt« (437, 101 f. und 103).

Worringer legt nun dar, daß solche »Einfühlung« an ein Vertrauensverhältnis von Ich und Welt gebunden ist, das keineswegs immer vorhanden war, sondern erst allmählich erworben wurde; Philosophie und Wissenschaft mußten erst den Schrecken des Undurchschaubaren und Fremden von der Wirklichkeit nehmen, damit gelten konnte:

Man war in der Welt zu Hause und fühlte sich als ihren Mittelpunkt. Mensch und Welt waren keine Gegensätze und, von diesem Glauben an die Wirklichkeit der Erscheinung getragen, gelangte man zu einer umfassenden sinnlich-intellektuellen Beherrschung des Weltbildes (459, 144).

In der Gegenwart ist jedoch dieses »glückliche pantheistische Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen« (S. 49) zusammen mit dem ihm zugrundeliegenden »durch den Intellekt geordneten und zum sinnvollen Geschehen gestalteten Weltbild« (S. 181) in eine Krise geraten:

Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, »daß diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesensloser Schein [Schopenhauer]« (S. 52).

Indem Worringer hier Schopenhauer als Gewährsmann zitiert, macht er deutlich, was den Zusammenbruch des »Vertrauensverhältnisses zwischen Ich und Welt« verursacht hat: die Erkenntnis, daß die Welt in ihrem innersten Wesen »Willen« ist, sinnlos, vernunftwidrig, unbeherrschbar, bedrohlich. Worringer umschreibt dies mit Formulierungen wie: »verwirrendes und beunruhigendes Wechselspiel der Außenwelt« (S. 70), »Undurchdringlichkeit der Schöpfung« (S. 145), »Willkür des Organischen« (S. 55), »Qual des Relativen« (S. 145), »Bedingtheit menschlichen Seins« (S. 145), »unergründliche Verworrenheit aller Lebenserscheinungen« (S. 50), etc. In eine solche Welt des »Willens« kann sich der Mensch nicht mehr »einfühlen«; er muß ihr vielmehr eine geistgeschaffene Wirklichkeit aus Gesetz und Notwendigkeit entgegensetzen. Aus dem gleichen »Angstgefühl« (S. 49) wählt der Mensch der Gegenwart damit bewußt den gleichen Weg, wie ihn instinktiv (S. 52) der primitive Mensch schon in vorgeschichtlichen Zeiten beschritten hatte: den Weg der Abstraktion. Nur »im lebenverneinend Anorganischen, im Kristallinischen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit« (S. 36) sind noch Sicherheit und Ruhe zu finden – Abstraktion also als apollinische Tätigkeit von geometrischer Strenge und Gewalttätigkeit, als radikale Absage an den dionysischen »Willen« in Außen wie Innen, als »Selbstentäußerung« »organischer Vitalität« (S. 60) im Subjekt und als »Reinigung« des Objekts »von allem, was Leben und Zeitlichkeit an ihm ist« (S. 81).

Wie nun sieht die künstlerische Praxis dieses Abstraktionsprozesses aus? Worringer nennt drei Techniken:

– Isolation des Gegenstandes von Umgebung und Betrachter:

das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herausreißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d. i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen (S. 51);

es nach Möglichkeit unabhängig zu machen sowohl von der umgebenden Außenwelt als auch von dem Subjekt des Beschauers (S. 81).

– Transponierung in die Fläche:

Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdranges, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltbilde gibt [...]. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform (S. 57).

– geometrische Linearisierung:

die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit (S. 54); Verquickung der Darstellung mit der starren Welt des Kristallinisch-Geometrischen (S. 82).

Fast zwangsläufig erinnert das an den geometrisierenden Flügel des Jugendstils, an die Kubisten oder auch an Rilkes Theorie und Praxis des »Kunstdings«. Doch bevor wir solchen Bezügen nachgehen, sei erst noch Kandinskys erheblich nuancierte Darstellung und Begründung abstrakter Kunst referiert.

Bei Worringer soll dem organischen, verworrenen, willensbestimmten Leben eine kristalline, geometrisch geordnete Welt des Geistes entgegengestellt werden. Wenn dagegen Kandinsky gleichermaßen heftig gegen Materie und Materialismus polemisiert, so richtet sich dies eher gegen das mechanische Weltbild der Naturwissenschaft und des Positivismus, in dem Natur wie Menschen zu quantifizierbaren und berechenbaren Objekten werden. Mit seiner Forderung einer »geistigen Wendung« (454, 36) geht es Kandinsky so primär um die Erweiterung menschlicher Sensibilität und Aktivität, um die Differenzierung und Nuancierung von Wahrnehmung und Empfindung über die konventionellen Schablonen hinaus. Seine Kunst soll »der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele dienen« (S. 134), soll »feinere Gefühle, die jetzt namenlos sind, erwecken« (S. 23).

So ist »Geist« für Kandinsky auch deutlich geschieden von der reinen Ratio und meint die Gesamtheit der zu stimulierenden menschlichen Vermögen, die Einheit von Denken und Fühlen. Dementsprechend lehnt Kandinsky die geometrisierende Abstraktion der Kubisten ab, für die Worringer implizite plädiert hatte und die Kandinsky selbst in abgewandelter Form in seiner Bauhauszeit später verwenden wird; statt dessen befürwortet er eine »versteckte Konstruktion«:

Ich finde [...], daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem »geometrischen« Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen (An Schönberg, 18. 1. 1911; 458, 19);

unter K[onstruktion] verstand man bis heute das aufdringlich-geometrische (Hodler, Kubisten usw.). Ich will aber zeigen, daß K[onstruktion] auch auf dem »Prinzip« des Mißklanges zu erreichen ist (An Schönberg, 22. 8. 1912; 458, 72);

nicht eine klar daliegende, oft in die Augen springende (»geometrische«) Konstruktion [scheint] die an Möglichkeiten reichste bzw. die ausdrucksvollste zu sein, sondern die versteckte, die aus dem Bilde unbemerkt herauskommt und also weniger für das Auge als für die Seele bestimmt ist (454, 129).

Genauso intuitiv wie sie rezipiert wird, entsteht diese Konstruktion aus der »inneren Notwendigkeit« (454, 64 und passim) heraus, die auch die Wahl der zur Übermittlung eines »Seelenvorgangs« (457, 191) geeigneten Farben und Formen bestimmt; gerade weil dabei der Künstler nicht willentlich und bewußt schafft, ist sein Tun frei von Willkür, auch dort, wo es den Gegenstand verzerrt oder gegen die Normen des gebräuchlichen Schönheitsbegriffes verstößt – eine Argumentationsfigur, die uns ja schon zur Genüge vertraut ist. [5]

Abstraktion meint für Kandinsky, daß in der Trias von Gegenstand, Form und Farbe, die jedes Bild ausmacht, der Gegenstand möglichst weit zurückgedrängt wird; auf ihn als »beiklingendes Element« (454, 75) wagt Kandinsky noch nicht völlig zu verzichten: bei der gegenwärtigen, noch nicht genügend verfeinerten Sensibilität könnte völlig gegenstandsfreie Malerei noch keine »inneren Erlebnisse« (S. 115) auslösen und liefe Gefahr, zu kunsthandwerklicher »geometrischer Ornamentik« (ebd.) zu degenerieren. Verändert man Farbe und Proportion des Gegenstandes – und geht damit über die bereits bisher übliche »Idealisierung und Stilisierung« (S. 71) hinaus, so durchbricht man den Automatismus der abgestumpften Alltagswahrnehmung und setzt die suggestive Wirkung des Objekts, seinen »inneren Klang« (S. 45 und passim) frei, was den Gegenstand der »feineren und stärkeren« Wirkung der konkreten Farben und Formen annähert, die überhaupt keine »Interpretation von Körperlichem erhalten« (S. 77). [6]

Eine Analogie zu diesem malerischen Abstraktionsverfahren sieht Kandinsky in der literarischen Praxis des Symbolisten Maeterlinck:

*Das Wort ist ein innerer Klang.* Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im »Herzen« eine Vibration sofort hervorruft. [...] Geschickte Anwendung (nach dichterischem Gefühl) eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes [...] verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. Diesen »reinen« Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklänge mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände. Im letzten Falle aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen »übersinnlicher« ist als eine Seelenschütterung von einer Glocke, einer klingenden Saite, einem gefallenen Brette usw. Hier öffnen sich große Möglichkeiten für die Zukunftsliteratur (S. 45 f.).

Damit entwirft Kandinsky das Programm einer konkreten Literatur, die über den Symbolismus Maeterlincks weit hinausweist und erst von der Wortkunst des Sturm-Kreises und von der dadaistischen und surrealistischen Dichtung eingelöst werden wird.

Die Ausführungen Kandinskys und Worringers ermöglichen es uns, den Abstraktionsbegriff weiter zu differenzieren. Mit einer Unterscheidung, die der zwischen den in Kapitel 4 erläuterten Kunstauffassungen von Schopenhauer und Nietzsche analog ist, ergeben sich zwei Paradigmen abstrakter Kunst:

– Die Wirklichkeit ist chaotisch, sinn- und formlos; der Mensch muß ihr durch Gestaltung Sinn und Form verleihen oder ihr eine naturferne, autonome geistige Wirklichkeit entgegenstellen.

– Die Wirklichkeit ist – subjektiv – im Automatismus unserer durch Wissenschaft und Ratio deformierten Wahrnehmung und – objektiv – als aus der neuzeitlichen Rationalität gebildete zivilisatorische Lebenswelt dem allem Außen wie Innen zugrundeliegenden nuancierten und veränderlichen Leben durch Starrheit und Mechanik entfremdet; ihre erstarrten Schablonen wären daher entweder zu zerstören oder gleich durch eine die innere spontane Erfahrung unmittelbar evozierende Kunstwirklichkeit zu ersetzen, in deren Rezeption auch die innere Erstarrung aufbrechen soll.

Zwischen den Extremen absoluter Konstruktion – man denke etwa an Mondrian – und absoluter Spontaneität – Beispiele dafür fänden sich im Dadaismus, im Surrealismus, vielleicht am deutlichsten im amerikanischen abstrakten Expressionismus – läge die Ausgleichsposition, die Kandinsky eigentlich anstrebt und die uns aus der Literatur der Jahrhundertwende bereits vertraut ist: eine ganzheitlich-intuitive Gestaltung jenseits von Chaos und mechanisch-rationaler Ordnung, eine Form, die mit Geometrie und Begriff nichts zu tun hat und dennoch Allgemeingültigkeit anstrebt.

Diese Begründung von abstrakter Kunst als Ausdruck der Lebenshaltung eines ganzheitlich neubegründeten Subjekts, als Paradigma für eine neue Weise des Lebens und Erlebens und für eine entsprechend neu gestaltete Lebenswelt sei abschließend noch einmal ganz summarisch an Carl Einstein erläutert, der von allen Autoren der Zeit wohl die intensivste und intimste Kenntnis der modernen bildenden Kunst hatte und sich am nachdrücklichsten darum bemühte, ihre neuen Ausdrucksmittel auf die Literatur zu übertragen.[7]

Auch für Carl Einstein liegt dem Streben nach einer nicht mehr mimetischen Kunst die Einsicht in die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen »seelischen und äußeren Abläufen« zugrunde (»Probleme heutiger Malerei«; nach: 293, 53). »Äußere Abläufe« – das meint die empirische Welt, wie sie die Naturwissenschaften entworfen haben, als Universum mechanischer Gesetzmäßigkeiten und allumfassender kausaler Determination – eine solche Welt ist mit der unmittelbar gegebenen Welt unserer inneren Erfahrung unvereinbar. Die Begründungen, die Einstein für diese Inkompatibilität gibt, sind uns bereits vertraut. Zum einen schematisieren und reduzieren Logik und Begriff die Fülle und Intensität des inneren Erlebens; sie sind »biologisch negativ«, wie Einstein in Anlehnung an Gottfried Benn formuliert: »Alle Logik ist von Todesangst bestimmt und ein Sterbeprozess, nämlich eine Beziehungseinschränkung und -minderung« (»Gestalt und Begriff«; nach: 293, 78).[8] Zum zweiten haben sich Logik und Begriff in der Ordnung der menschlichen Lebenswelt zur zweiten Natur verdinglicht; der Mensch ist der verselbständigten Sachlogik der von ihm geschaffenen Objekte ausgeliefert:

Die Ideologie der Sachen, das ist falsch. Die Formen des Denkens in Sachen zu drängen, dies schließt Auflösen des Menschen in die Dinge ein und heißt, die Dinge zum selbständigen Subjekt machen, deren Prädikat oder Adjektiv man dann eben ist. Das ist Aberglaube der Weltseele, Pantheismus der funktionslosen Sachideologie (»Unverbindliches Schreiben«; 292 I, 489).

Keine Alternative zu dieser Entmündigung des Ich durch die Dialektik der Aufklärung wäre für Einstein die Selbstentmündigung des Ich durch Absage an die Aufklärung; »Gesetz« und »Ordnung« sind Schlüsselbegriffe seiner Ästhetik – nur eben eine Ordnung, die intuitiv aus dem ganzheitlichen Ich entstehen soll, und ein Gesetz, das – in Anlehnung an Simmels »individuelles Gesetz« – ein »Akt menschlicher Unmittelbarkeit« wäre (»Das Gesetz«; 292 I, 219):

Es handelt sich darum, den Sinn des Gesetzes gänzlich aus dem menschlich Elementaren, nicht aus den Wissenschaften zu gewinnen, und diese unterzuordnen (ebd.).

Die abstrakte Kunst, wie sie Einstein bestimmt, entwirft eine solche elementargesetzmäßige Wirklichkeit gegen ein empirisch determiniertes und einseitig rationales Ich und gegen eine empirische Außenwelt; in ihr drückt sich die gleiche vorbewußte »halluzinatorische« Gestaltungsfähigkeit des Menschen aus, die es uns ermöglicht, erlebend und erinnernd nicht zusammenhanglose Eindrucksfetzen, sondern »intensive« und »qualitative« »Totalitäten« hervorzubringen (vgl. »Totalität I–V«; 292 I, 223 ff.).

All dies erinnert unübersehbar an das Synthesemodell der Jahrhundertwende – die »intensiven Totalitäten« dürften etwa eine unmittelbare Entsprechung zu Diltheys »Erlebnissen« darstellen. Einsteins dichterische Praxis – der »Bebuquin« etwa oder die der Wortkunst verwandte Lyrik – zeigt jedoch ebenso deutlich, daß die aus seiner Theorie hervorgegangene Literatur sich von Texten aus der Jahrhundertwende radikal unterscheidet – analog etwa zum Unterschied zwischen einem Bild Cézannes und dem eines expressionistischen Malers.

Eine Vorstufe von »Abstraktion« haben freilich auch schon die Künstler der Jahrhundertwende gekannt. Zwar findet sich bei ihnen keine radikale Deformierung der Außenwelt, wohl aber strenge Auswahl, Typisierung und Stilisierung; nur Gegenstände des »schönen Lebens« finden Aufnahme in die Kunst. Die Objekte behalten zwar durchaus eine gewisse sinnliche Konkretetheit, werden aber bis hin zur bloßen Realitätsvokabel entwirklicht und neu gestaltet. Integriert sind sie in einer Form, die als künstlerische Imitation der Lebensbewegung zu begreifen wäre, als paradoxes Ineinander von innerer Dynamik und Statik aus äußerer formaler Geschlossenheit, wie wir es aus Rilkes Theorie des »Kunstdings« kennen. Rilkes Kunst Ding würde in etwa die Mitte markieren zwischen der stärker gleitenden, fließenden Bewegung in Hofmannsthals Gedichten, deren vollkommenste ästhetische Umsetzung die Terzinenform sein dürfte, und den strengeren Techniken formaler Gestaltung, die George verwendet – in allen drei Fällen aber bleibt bei aller Offenheit die traditionelle Forderung nach der harmonischen Ganzheit eines poetischen Gebildes durchaus gewahrt.

Im Prinzip entspricht so die poetische Praxis der Jahrhundertwende auf verblüffende Weise den Forderungen Worringers – allerdings ganz ohne dessen Fixierung auf das Geometrisch-Kristalline: der Gegenstand wird von Umgebung und Betrachter gelöst – als »Ausdruck« existiert er unabhängig von dem raum-zeitlich gebundenen »Erlebnis«, dem er seine Entstehung verdankt –; er wird »flächenhaft« entkonkretisiert und in eine gleitende, aber ästhetisch geschlossene Bewegung eingepaßt; am Paradigma der Zeitlichkeit: er trägt Zeit in sich – im Gegensatz zu den Objekten des Ästhetizismus – und ist dennoch der Zeit entrückt.[9]

Soll Kunst nun – wie dies etwa Carl Einstein fordert – in noch konsequenterer Absage an den Ästhetizismus ganz in die Lebenspraxis einbezogen werden, so wird sie wohl einen Teil der ihrer Zeitentrücktheit verdankten Schönheit und Harmonie preisgeben müssen. Ebenso wird in der Auseinandersetzung mit einer widerständigeren Wirklichkeit das Ich eine aggressivere Haltung einnehmen müssen – und es wird sich zeigen, daß dabei die in der Jahrhundertwende entworfene Synthese von Rationalität und Irrationalität auf der Strecke bleibt und Apollinisches und Dionysisches sich wieder trennen.

Dieser Prozeß ist im einzelnen noch zu beschreiben. Für unsere Begriffsbestimmung von Abstraktion halten wir als vorläufiges Ergebnis fest: Abstrakte wie konkrete Kunst entstehen aus einer Radikalisierung des ästhetischen Ansatzes der Jahrhundertwende. Die ihm gemäße Wirklichkeit findet das Subjekt nur noch in sich selbst; es setzt daher seine innere Erfahrung absolut und versucht, sie gegen die empirische Wirklichkeit zu behaupten. Die abstrakt oder konkret ausgedrückte innere Wirklichkeit gilt dabei als notwendig und allgemeingültig; zufällig ist dagegen gerade das Empirisch-Besondere, das dem bloß relativen Erleben eines empirisch determinierten Ich entspringt.

Den so pauschal vorentworfenen radikaleren und aggressiveren Flügel der Moderne bezeichnet man üblicherweise als »Avantgarde« [10] – ein Komplementbegriff zur klassischen Moderne, die an den Synthesekonzeptionen der Jahrhundertwende festhält und die Bindung an die klassischen ästhetischen Normen nie ganz aufgibt. Peter Bürger hat in seiner ›Theorie der Avantgarde‹ (87) von 1974 an Surrealismus und Dadaismus zwei Kriterien zur Definition avantgardistischer Literatur entwickelt:

– Aufhebung der Autonomie der Kunst:

Die Intention der historischen Avantgardebewegungen ist [...] Zerstörung der Institution Kunst als einer von der Lebenspraxis abgehobenen (S. 117).

Die Avantgardisten intendieren nun keineswegs, die Kunst in *diese* Lebenspraxis [die zweckrational geordnete des bürgerlichen Alltags] zu integrieren; im Gegenteil, sie teilen die Ablehnung der zweckrational geordneten Welt, die die Ästhetizisten formuliert haben. Was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren (S. 67).

– Aufhebung des organischen Werkbegriffs:

Das avantgardistische Werk ist bestimmt als nicht organisches Gebilde. Während im organischen Kunstwerk das gestaltende Prinzip die Teile durchherrscht und sie zur Einheit verbindet, haben im avantgardistischen Werk die Teile eine wesentlich größere Selbständigkeit gegenüber dem Ganzen (S. 117).

Im organischen (symbolischen) Kunstwerk ist die Einheit von Allgemeinem und Besonderem vermittlungslos gesetzt, im nicht-organischen (allegorischen) [Bürger bezieht sich auf Benjamins Allegorie-Begriff] dagegen [...] ist sie eine vermittelte. Hier ist das Moment der Einheit gleichsam unendlich weit zurückgenommen; im Extremfall wird es überhaupt erst durch den Rezipienten erzeugt. [...] Das avantgardistische Werk negiert nicht Einheit [...], sondern einen bestimmten Typus von Einheit, den das organische Kunstwerk charakterisierenden Bezug von Teil und Ganzem (S. 76f.).

Damit hat Bürger sicherlich zwei Grundtendenzen der Avantgarde richtig bestimmt; er übersieht, daß beide bereits in Jahrhundertwende wie klassischer Moderne vorgeprägt

waren und von den Avantgardisten nur radikalisiert wurden. Am Beispiel des Jugendstils formuliert: auch hier sollte Kunst die ganze Lebenswirklichkeit umgreifen, auch hier sollte eine neue, dynamische und lebensnähere Form verwirklicht werden.

Die genauen Unterschiede zwischen klassischer Moderne, die in der Tat stärker an der Kategorie ästhetischer Totalität und an der Aura einer für das Leben zwar vorbildhaften, jedoch nicht mit ihm identischen Kunst festhält, und den diversen Ismen der Avantgarde werden im folgenden noch deutlich werden. Als These ließe sich jedoch vielleicht schon andeuten, daß gerade das, was als der eigentliche Fortschritt der Avantgarde über die ästhetizistischen Restideologeme der Jahrhundertwende hinaus erscheinen mag, zu ihrem eigentlichen Dilemma wird. Soll etwa Lyrik in Lebenspraxis überführt werden, so konvergieren das empirische Dichter-Ich und das einstige lyrische Ich; anders formuliert: das reale Subjekt setzt sich als absolutes Ich und übernimmt damit für all seine Lebensakte die Ansprüche, die in der traditionellen Kunstmetaphysik allein seinen ästhetischen Leistungen vorbehalten waren. In der Lebenswirklichkeit erweist sich ein solcher Anspruch nicht nur als äußerst bedenklich – nicht umsonst hatte Schopenhauer für die »reine Kontemplation« die Ausschaltung des (Macht-)Willens gefordert –, sondern verführt auch dazu, die Widerständigkeit der zivilisatorischen »Sachlogiken« zu unterschätzen. Überführung von Kunst in Lebenswirklichkeit impliziert zudem eine stärkere Betonung von Unmittelbarkeit und Vitalismus, der gegenüber die Reflexion noch weit nachdrücklicher verworfen wird als bisher. Damit aber verschiebt sich die theoretische Rechtfertigung intuitiven Erkennens und intuitiven Verhaltens: Dionysisches und Apollinisches sollen nicht mehr im momentanen Ausgleich vermittelt werden, sondern in einem unmittelbaren Akt zusammenfallen. Für solches In-der-Wahrheit-Sein bezahlt das Subjekt mit seiner Differenziertheit, die durchaus einen Teil seiner Emanzipation ausmacht: um vorindividuelle Allgemeinheit zu erreichen, muß es auf einen vorindividuellen Zustand regredieren – gelebter Mythos ersetzt die Mythopoesie. Erst durch diese avantgardistische Überbelastung der Intuition treten ratioides und nicht-ratioides Verhalten wieder auseinander, deren Versöhnung das eigentliche Versprechen von Jahrhundertwende und klassischer Moderne ausmacht. Im berechtigten Protest gegen den lebensphilosophischen Restidealismus, daß Versöhnung bereits sei, gibt die Avantgarde dabei unter der Hand die Forderung preis, sie möge werden. Nicht daß avantgardistische Kunst nicht mehr idealistisch sein will wäre kritisierbar, sondern daß sie am idealistischen Anspruch auf absolute Gültigkeit festhält, daß sie auch dort, wo sie sich lautstark als Anti-Kunst geriert, doktrinär auf ihre auratische Würde und Wahrheit pocht.

## 7.2. Die Konstitution der Avantgarde und die Dialektik der Intuition

Mit den bisherigen Vorüberlegungen zu »Abstraktion« und »Avantgarde« verfügen wir über die begrifflichen Voraussetzungen, um die Entwicklung der modernen Lyrik nach der Jahrhundertwende zu beschreiben. Der erste entscheidende Neuansatz geht hier vom italienischen Futurismus aus, der – nicht zuletzt durch die geschickte Public-Relations-

Tätigkeit seines Wortführer Marinetti in Deutschland, Rußland, Frankreich und England – einen entscheidenden Einfluß auf die europäische bildende Kunst und Literatur ausübte. Nicht daß in Italien völlig Neues formuliert und dann vom Ausland einfach nachgeahmt worden wäre; der Futurismus löst vielmehr quasi als Initialzündung gesamt-europäisch einen neuen künstlerischen Entwicklungsschub aus – und das weniger durch die überragende Qualität seiner Kunstwerke, sondern durch sein Programm, in dem sich zum ersten Mal nach Naturalismus und Symbolismus wieder weltanschauliche Position und deren formale Umsetzung richtungsweisend verbanden. Richtungsweisend war der Futurismus vor allem dadurch, daß er die aktuellsten Tendenzen aufgriff: Elemente aus dem Denken der einflußreichsten Philosophen der Zeit – Bergson und Nietzsche – wurden erstmals, wenn auch sehr eklektisch, mit der Hinwendung zur Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts zusammengebracht, und diese geistige Position wurde ihrerseits mit einer produktiven Rezeption des Kubismus vermittelt, der avanciertesten Errungenschaft der Pariser Kunstszene. Im Bereich der Literatur war wohl entscheidend, daß die Futuristen erstmals ein Programm für die Übertragung der neuen Ausdrucksmittel von der bildenden Kunst auf die Dichtung vorlegten. In nuce enthält der Futurismus praktisch das gesamte Arsenal avantgardistischer Ästhetik und Poetik; er soll daher als Schnittpunkt zentraler Entwicklungslinien und als wichtige Gelenkstelle im Prozeß der Moderne kurz dargestellt werden, ohne daß auf seine poetische Praxis näher eingegangen werden kann (vgl. dazu: Finter; 227).

In mancher Hinsicht erscheint der italienische Futurismus als eine durch die zeitverschobene soziale Entwicklung Italiens verspätete, zugleich aber aufs äußerste radikalisierte Reprise des Naturalismus. Wie für die Naturalisten stand auch für die Futuristen zunächst die thematische Öffnung von Kunst und Literatur für neue, »zeitgemäße« Inhalte im Zentrum des Interesses. Vor allem durch die Auseinandersetzung mit der Pariser Kunst-Szene (vgl. Baumgarth; 226, 52ff. und 74ff.) wurde jedoch sehr viel schneller als im Naturalismus klar, daß die neuen Inhalte auch nach neuen Formen verlangten: dem »bildnerischen Dynamismus« (Boccioni) und den »befreiten Worten« (Marinetti).

Der Kampf gegen überholte Konventionen auf allen Ebenen des öffentlichen und privaten Lebens ist uns aus Äußerungen von Philosophen und Literaten der deutschen und österreichischen Jahrhundertwende wohlvertraut; entzündete sich dort die lebensphilosophische und naturalistische Kritik am schon fast bizarren Historismus des wilhelminischen Kaiserreiches oder an der unübersehbaren Morschheit der k. und k. Monarchie, so treibt die Futuristen das Gefühl um, im historisch ohnehin zurückgebliebenen Italien wie in einem überdimensionalen Museum zu leben, einem »Markt von Trödlern«, voll von »unzähligen Museen, die [Italien] wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken« (Marinetti; 225, 34). Dem »Passatismus«, der Orientierung an der Vergangenheit, setzen die Futuristen ihre »modernolatria« entgegen, ihr Bekenntnis zur Welt des 20. Jahrhunderts, zu Technik und Fortschritt, zur modernen Zivilisation, die für sie durch die Maschine gekennzeichnet ist mit ihrer Möglichkeit zu Geschwindigkeitsrausch und Potenzierung menschlicher Kraft, zur Erfahrung dionysischer Simultaneität und Diskontinuität.

Das Verlangen nach einem durch Intensivierung und Dynamisierung gesteigerten

Lebensgefühl, das uns im deutschen Expressionismus wiederbegegnen wird, hatte bereits der späte Nietzsche formuliert, dabei allerdings eine allenfalls indirekte Verbindung zur modernen Technik gesehen (s.o. S. 64) – was ihm die Futuristen dann auch prompt vorwarfen (vgl. Baumgarth; 226, 127f.). Von Nietzsche übernahmen sie – in zeittypischer Vulgarisierung und Vereinfachung – nicht nur den Imperativ: »Gefährlich leben!« (226, 129f.) mit seiner Idealisierung von Krieg und Gewalt, sondern auch das Konzept des amoralischen, grausamen und machthungrigen Willensmenschen, der sich die Erde untertan macht; mit den Worten von Marinettis futuristischem Romanhelden Mafarka:

Unser Wille muß aus uns heraustreten, um sich der Materie zu bemächtigen und sie nach unserem Belieben zu verändern. Dann können wir alles, was uns umgibt, bildend gestalten und ohne Ende das Gesicht der Welt erneuern (226, 247).

Der zentrale, unreflektierte und unaufgelöste Widerspruch des Futurismus liegt in der Verbindung von offensichtlich lebensphilosophischen Konzeptionen einerseits – Feier von Dynamik und vitaler Steigerung, Verständnis der Materie als dionysischer Kraft (z.B.: 225, 77f.), Ablehnung der Ratio und der wissenschaftlichen Erkenntnis (z.B.: 225, 77 und 80), Rühmung der Intuition im Sinne Bergsons, Kampf gegen jede Erstarrung – und der überschwänglich positiven Sicht der mechanischen Technik andererseits. [11] Aus dieser seltsamen Verbindung geht die spezifisch futuristische Variante des »Übermenschen« hervor, der sich von seinen Stiefbrüdern – wie etwa Rilkes »Künstlergott« oder dem expressionistischen »Neuen Menschen« – dadurch unterscheidet, daß er als »uomo moltiplicato« (vgl. Baumgarth; 226, 135ff.) mit auswechselbaren Ersatzteilen selbst Züge einer Maschine annimmt und Alter, Tod aber auch die Liebe überwunden hat.

Von unserer Analyse der Lebensphilosophie her erkennen wir freilich in diesem Widerspruch die karikaturhafte Radikalisierung eines ihrer Grundziele: nicht um den Rückfall in bewußtlosen Monismus ging es ihr ja, sondern um die Verbindung von Apollinischem und Dionysischem in ganzheitlichem Erkennen und Gestalten. Am Futurismus ist so nicht nur abzulesen, unter welche Spannungen dieses Ausgleichsmodell gerät, wenn sein apollinischer Pol auch die moderne Technik einschließen soll; es zeigt sich auch, wie erschreckend fremd dem intuitiven Blick die Gesetzmäßigkeiten und Eigenheiten der gesellschaftlichen Wirklichkeit bleiben.

Die ästhetische Praxis dieser angespannten Synthese läßt sich besonders deutlich am futuristischen Konzept von Abstraktion entwickeln. Eindeutig wird jede Form von direkter Mimesis abgelehnt (z.B.: 225, 38); statt dessen geht es den futuristischen Malern in offensichtlicher Weiterentwicklung des symbolistischen Programms – das dadurch noch einmal als Keimzelle der abstrakten Kunst ausgewiesen ist – um die Wiedergabe von »Seelenzuständen« (»stati d'animo«; vgl. 225, 64 und 226, 170f.), um den »klangmalerischen psychischen Akkord«, den »sonoren, aber abstrakten Ausdruck einer Emotion oder eines reinen Gedankens« (Marinetti; 225, 130), nicht als zeitliche und partikuläre Sensation, sondern als »Idee« (Boccioni; 225, 117).

Die malerische Abstraktion der Futuristen basiert auf einer doppelten »Deforma-

tion« (Carrá; 225, 240) des Gegenstandes: Zum einen wird seine Statik aufgehoben, um seine »relative Bewegung« (Boccioni; 226, 144) wiederzugeben, also die ihm wie aller Materie innewohnenden Veränderungstendenzen und dynamischen Relationen. Zum anderen soll seine »absolute Bewegung« (ebd.) gezeigt werden, die dem dynamischen Erlebniswert entspricht, den der Gegenstand bei intuitiver Aufnahme im Betrachter auslöst; in deren ebenfalls intuitiver bildnerischer Umsetzung wird der dargestellte Gegenstand in ein Gefüge unregelmäßiger und – im Gegensatz zum Kubismus – ungeomtrischer Teilflächen aufgebrochen (man vgl. etwa Boccionis Bild ›Elastizität‹). Der intuitive Erlebniswert des Gegenstandes läßt sich noch dadurch intensivieren, daß man ihn mit analogen Objekten überblendet – etwa das Meer mit einer Tänzerin und/oder einem Blumenstrauß (Severini; 225, 165).

In dieser futuristischen Subjekt-Objekt-Verschmelzung als abstrakter Mimesis[12] des dionysischen inneren wie äußeren Lebens ergibt sich eine doppelte Simultaneität der Perspektiven. Zum einen wird der Gegenstand über seine Veränderungsmöglichkeiten und Umweltbeziehungen dynamisiert – gemäß der »relativen Bewegung«. Zum anderen kommt es – »absolute Bewegung« – bei Künstler wie beim Betrachter des Bildes zu einer »Synthese von Erinnerung und optischer Wahrnehmung« (225, 62), von »Wissen vom Gegenstand und seiner Erscheinung« (Boccioni; 225, 220), mit anderen Worten: zu einer Synthese von Ding und den mit ihm erlebnishaft bzw. assoziativ verknüpften Bedeutungen und Emotionswerten:

Wir erzeugen intuitiv die Sympathien und die Zuneigungen, die zwischen der äußeren (konkreten) Handlung und der inneren (abstrakten) Emotion bestehen und schaffen so in gewisser Hinsicht eine emotionelle Umwelt (›Katalog futuristischer Ausstellungen‹; 225, 64).

Für uns ist das Bild keine äußerliche Szene mehr, keine Bühne, auf der sich das Geschehen vollzieht. Für uns ist das Bild eine architektonische Konstruktion mit Ausstrahlungsvermögen, in deren Kernpunkt der Künstler und nicht der Gegenstand ist (Boccioni; 225, 229).

Der Subjekt-Objekt-Gegensatz ist damit aufgehoben, dargestellt wird – ganz im Einklang mit unseren theoretischen Vorüberlegungen zur abstrakten Kunst – nicht der von einem Betrachter gesehene Gegenstand, sondern ein Gegenstandserlebnis; in Boccionis berühmter Formel: »Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild« (225, 229). In seinem frühen Bild ›Der Lärm der Straße dringt ins Haus‹ hat Boccioni den Betrachter noch mit ins Bild gemalt, später ersetzt ihn die deformierende Auflösung des Gegenstandes gemäß seiner »absoluten Bewegung«. Damit ist noch einmal belegt, daß das intuitiv-abstrahierende Gestaltungserlebnis theoretisch in genauer Analogie zum Erlebnissymbol der Jahrhundertwende begründet wird; in der malerischen Praxis haben jedoch Gegenstandsdeformation und Konstruktion unübersehbar zugenommen: um ein Objekt noch zu einem Äquivalent für menschliches Inneres machen zu können, scheint immer mehr Gewaltamkeit nötig zu werden – was nur wenige abstrakte Künstler so offen eingestehen wie die Futuristen.

Im futuristischen Konzept verbinden sich so in der Tat die beiden Grundtendenzen moderner Abstraktion: das dionysische Leben hinter der Oberfläche der erstarrten und entfremdeten Erscheinungswelt wird aufgedeckt; zugleich aber erhält das Objekt eine ästhetische Gestalt. Im kunstgeschichtlichen Selbstverständnis der Futuristen wird das zurecht als gleichzeitige »Verfestigung der [impressionistischen] Impression« (Boccioni;

225, 221) und Dynamisierung der kubistischen Konstruktion (Boccioni; 225, 223 ff.) aufgefaßt.

Dynamisierung des Kubismus meint Dynamisierung der Formkategorie. Die Futuristen kündigen nicht nur die Bindung an den traditionellen Schönheitsbegriff auf (vgl.: 225, 205), sondern auch die Abgeschlossenheit der Kunstwerke gegenüber dem Leben, an der die Jahrhundertwende noch festgehalten hatte. An zwei Details läßt sich das besonders gut veranschaulichen:

– Paul Valéry schätzte, wie wir gesehen haben (s. o. S. 90), an der Musik besonders, daß sie über ein vom Alltagsbereich der Geräusche klar geschiedenes Ausdrucksmedium verfügt; die Futuristen dagegen fordern, die Musik solle – wie die Dichtung auch – bruitistisch alle Geräusche verwenden (vgl. Russulo, ›Die Geräuschkunst‹; 225, 86 ff.), »alle brutalen Töne gebrauchen, alle ausdrucksvollen Schreie des heftigen Lebens, das uns umgibt« (Marinetti; 225, 80).

– Rilke hatte in seiner mittleren Poetik ausdrücklich auf der Geschlossenheit des »Kunstdings« insistiert; die Futuristen dagegen wollen die plastisch wie malerisch dargestellten Gegenstände zur Umgebung hin öffnen und in Interaktion mit ihr zeigen:

proklamieren wir die absolute und vollständige Abschaffung der endlichen Linie und der in sich geschlossenen Statue. Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umwelt in sie hinein (Boccioni; 225, 70).

Der gesteigerten Deformierung des Abstraktionsverfahrens entspricht also eine gesteigert dionysische Formkonzeption – eine für die Avantgarde konstitutive Verschärfung der Antinomien. Nicht mehr soll apollinische Form sich möglichst geschmeidig dem beweglichen Leben anschmiegen – man denke etwa an Rilkes Behandlung der Sonettform in den ›Sonetten an Orpheus‹ –, sondern Form wird selbst zum vitalen Akt: »Wir Futuristen haben die in Bewegung befindliche Form und die Bewegung der Form entdeckt«, erklärt Boccioni und umschreibt dies mit den Synonyma des »reinen bildnerischen Rhythmus« und der »Kraft-Form« (225, 117). Solch dynamische Öffnung der Form meint die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben; Kunst »ist nur Spontaneität und Kraft« (225, 43),

ein höheres Leben, intensiver und gesammelter als das tägliche Leben und wie dieses aus höchst lebendigen und agonisierenden Elementen zusammengesetzt (Marinetti; 225, 124).[13]

Auch diese Argumentationsfigur kennen wir bereits aus der Jahrhundertwende; auch den Futuristen ist ein Zustand utopisches Telos, »in dem das Leben Kunstwerk-Leben sein wird«, »durch die unzähligen Feste der Kunst aufgeheitert und verschönt« (Marinetti; 226, 160). Produzent wie Rezipient von Kunst werden eines solchermäßen gesteigerten Lebens in der ästhetischen Erfahrung teilhaftig, wozu allerdings erst die Erstarrung der Konvention aufgebrochen werden müssen – daher der Zug zum Happening und zur Provokation, der besonders die futuristischen Vorträge und Lesungen auszeichnet, die in vielem die dadaistischen Publikumsattacken vorwegnehmen.

In den drei Programmschriften ›Technisches Manifest der futuristischen Literatur‹ (1912), ›Supplement zum technischen Manifest der Literatur‹ (1912) und ›Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte – Die futuristische Sensibilität‹ (1913) hat Marinetti dargelegt, welche formalen Konsequenzen sich aus der Übertragung des futuristischen Abstraktionsverfahrens auf die Literatur ergeben.

Zunächst einmal ist die mit der neuen, dionysischen Wirklichkeitsauffassung nicht mehr vereinbare traditionelle Syntax zu zerstören und durch die intuitive Reihung von »unverbundenen Worten ohne syntaktische Leitfäden« (225, 124) zu ersetzen. Dieser Befreiung des Einzelwortes (»parole in libertà«) – entsprechend der Freisetzung der Einzelsensationen im unverbundenen Strom der ständig wechselnden äußeren wie inneren Wahrnehmungen – dienen auch die Abschaffung – bzw. Verselbständigung (225, 126 f.) – von Adjektiv und Adverb [14], die Ersetzung des flektierten Verbs durch den Infinitiv und die Aufgabe der üblichen Zeichensetzung. Sprachkritik äußert sich hier also als Kritik an dem logischen Ordnungsgefüge, das in der sprachlichen Artikulation von Wirklichkeit immer schon impliziert ist; das Vertrauen in das suggestive und evokative Potential des Einzelwortes bleibt dagegen ungebrochen. In der Entwicklung des poetischen Diskurses bedeutet das einen deutlichen Schritt über die in Symbolismus wie Jahrhundertwende praktizierte Auflockerung und Komplizierung der Syntax hinaus und eine deutliche Radikalisierung des in Impressionismus wie Naturalismus praktizierten Reihungsstils.

Entsprechend dem futuristischen Abstraktionsbegriff geht es auch in der Literatur nicht um die Mimesis von Gegenständen und Wirklichkeitsabläufen, sondern um die Evokation von deren Erlebniswert. Dazu dienen besonders die ja auch für die Malerei propagierten Analogienhäufungen:

Jedes Substantiv muß sein Doppel haben, d. h., jedem Substantiv muß ohne Bindewort das Substantiv folgen, dem es durch Analogie verbunden ist. Beispiel: Mann-Torpedoboot, Frau-Meerbusen, Menge-Brandung, Platz-Trichter, Tür-Wasserhahn (225, 74).

Dabei werden besonders fernliegende Analogien bevorzugt, da sie Wahrnehmungs- und Denkklichees durchbrechen und das ganze »Leben der Materie umfassen« (225, 75), also die Erfahrungsspanne der Totalität möglichen Erlebens annähern. Um alle Aspekte des Objekts bzw. Augenblicks und dessen ganze Dynamik auszudrücken, schlägt Marinetti die Verwendung von Analogieketten vor:

Um alles zu umfassen und zu erfassen, was es an Flüchtigem und Unfaßbarem in der Materie gibt, muß man *engmaschige Netze von Bildern oder Analogien* bilden, die man in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen auswerfen wird (225, 76).

Als Beispiel mit allerdings noch konventioneller Syntax zitiert Marinetti u. a. eine Passage aus seiner ›Schlacht von Tripolis‹, die das futuristische Bild eines Sonnenuntergangs entwirft:

Der Sonnenuntergang-Dirigent sammelt mit einer weiten Handbewegung die zerstreuten Flöten der Vögel in den Bäumen, die klagenden Harfen der Insekten, das Geknarre der Äste und das Knirschen der Steine. Plötzlich winkt er den Pauken der Kochgeschirre und der aneinanderstoßenden Gewehre ab, um mit voller Stimme unter Begleitung des gedämpften Orchesters alle die goldenen Sterne singen zu lassen, die aufrecht, mit offenen Armen, auf der Bühne des Himmels stehn (225, 77).

Die unmittelbare Anregung zur Vermittlung einer intuitiven, begrifflich nicht faßbaren Wirklichkeitserfahrung durch potenzierte Analogien ist sicherlich von Bergson ausgegangen (s. o. S. 70 f.); ausgiebig praktiziert wurde das Verfahren ja, wie wir gesehen haben, bereits in der Lyrik des Symbolismus und der Jahrhundertwende. Allerdings waren dort die Bilder entweder in einen »realistischen« Kontext integriert – etwa die paysage interieure – oder als Metaphern/Vergleiche deutlich von der intakt bleibenden Wirklichkeitsebene des Gedichts abgehoben. Marinetti fordert dagegen – über das zitierte, noch recht konventionelle Beispiel hinausgehend – als letzte Konsequenz die Verselbständigung der Analogien. Diesen Übergang von der abstrakten zur konkreten Darstellung umschreibt er mit dem Terminus ›drahtlose Phantasie‹ (»immaginazione senza fili«):

Zusammen werden wir erfinden, was ich *drahtlose Phantasie* nenne. Eines Tages werden wir zu einer noch essentielleren Kunst gelangen, wenn wir erst die ersten Glieder unserer Analogien [also die »Sachhälften«] zu unterdrücken wagen und nur noch die ununterbrochene Folge der zweiten Glieder geben (225, 80).

Damit wird erstmals definitiv die bisher immer nur überspielte Grenze vom dingmagischen zum wortmagischen Sprechen überschritten. Nicht mehr die Gegenstände evozierten – denn in der Analogienflut verliert das Einzelding jeden realistischen Kontur und jede konkrete Imaginierbarkeit [15] –, sondern die Worte als Konnotationspotentiale. Vor allem in der Literatur haben die Futuristen dieses Programm einer konkreten Dichtung nur unzureichend eingelöst – die wirklich gültige ästhetische Umsetzung gelang wohl erst den Workünstlern, Dadaisten und Surrealisten. [16] Doch bevor wir diese Entwicklungslinie weiter verfolgen, soll erst noch der deutsche Expressionismus betrachtet werden, der – obwohl in vielen Details sicher vom Futurismus beeinflusst – doch eher dessen gleichzeitiges deutsches Pendant im Entwicklungsprozeß der Moderne darstellt.

Der künstlerische Neuanatz der Expressionisten [17] um 1910 ist der künstlerische Neuanatz einer neuen Generation; dabei werden die Tendenzen der Jahrhundertwende nicht einfach fortgesetzt oder durch andere ersetzt; eher durchlaufen die – zumeist recht jungen – Dichter und Künstler noch einmal, nur radikalisiert und beschleunigt, die gleiche Entwicklung wie ihre Vorgänger, ziehen jedoch daraus – altersbedingt und bedingt durch die Zuspitzung der geistigen und gesellschaftlichen Probleme – radikalisierte ästhetische Konsequenzen.

Ausgangspunkt ist im Expressionismus – wie ja auch schon in der Jahrhundertwende – die Erfahrung einer aller metaphysischen Sinnggebung und Idealisierungen baren Wirklichkeit. Hofmannsthals Notiz von 1911, die wir bereits als Motto zu Kapitel 3.2. zitiert haben:

Das gräßliche des Ideen-losen – alles lebt dahin, paart sich, frißt, brüllt, stinkt, übervorteilt, unterdrückt, höhnt, belauert, beargwöhnt einander – greift an einander herum . . . (201 VII, 195),

drückt eine für Symbolismus/Jahrhundertwende wie für die Expressionisten gleichermaßen grundlegende Erfahrung aus. Im expressionistischen Jahrzehnt haben sie Trakl – man denke an die Inzest- und Verfalls-Thematik – und der frühe Benn mit größter Schärfe formuliert; in den Gedichten von van Hoddiss und Lichtenstein wird die gleiche Erfahrung nur mühsam durch die Flucht ins Grotteske bewältigt. Das Tagebuch Georg Heyms läßt vielleicht verstehen, wieso der von uns bis zu Schopenhauer und Büchner zurückverfolgte Desillusionierungsprozeß immer noch als neu und schockierend erfahren werden konnte: Offensichtlich vermittelte das wilhelminische humanistische Gymnasium noch immer beharrlich ein idealistisches Menschen- und Weltbild, durch das die Begegnung mit der eigenen Kreativität, mit Physis und Sexualität zur Krise führen mußte; Heyms negative Mythologie ist nicht zuletzt auch eine Kontrafaktur der griechischen Götterwelt und der eigenen frühen Hölderlinbegeisterung.

Demgegenüber stand – und auch das gilt für Jahrhundertwende wie Expressionismus gleichermaßen – mit den späten Schriften Nietzsches ein philosophisches Paradigma zur Verfügung, das es ermöglichte, die positiven Aspekte einer neuen, entidealisierten, radikal diesseitigen Wirklichkeitssicht zu begreifen und den Nihilismus (im Nietzsche-schen Sinne) zu überwinden. Gottfried Benn etwa vollzieht exemplarisch zwischen dem ›Morgue‹-Zyklus und dem Zyklus ›Söhne‹ den Wechsel von radikalem Daseinsekel zur dionysischen Daseinsbejahung, zur neuen ›hyperämischen Metaphysik‹ (285 V, 1257 und 1277f.) von Blut und Rausch.

Doch nicht nur deshalb war Nietzsche für die Expressionisten von so entscheidender Bedeutung, sondern auch und vielleicht vor allem, weil sie in seiner Philosophie zugleich die Grundzüge einer Zeitkritik und eines Aufbruchs- und Veränderungspathos fanden, die ihrem Lebensgefühl genau entsprachen. Die Hauptpunkte der expressionistischen Zeit- und Kulturkritik sind bekannt; wiederum in Radikalisierung von Positionen der Jahrhundertwende attackieren die Expressionisten die wilhelminischen Zwänge und Heucheleien – die (Sexual)Moral, die autoritären Strukturen in Familie wie Staat, die erstickende Lebensfeindlichkeit der Konvention und die Geistlosigkeit und Saturiertheit des Bürgertums – sowie die negativen Auswirkungen der schnell fortschreitenden Industrialisierung, Technisierung und Rationalisierung aller Lebensbereiche [18] – Mechanisierung und Verdinglichung im gesellschaftlichen Leben wie im wissenschaftlichen Denken, Verselbständigung der Technik, individualitätsvernichtende Vermassung. Im Frühexpressionismus bleibt diese Kritik freilich reine Negation des Bestehenden; alles soll anders werden, ohne daß Ziel und Weg der Veränderung benannt werden könnten – Georg Kaiser hat das einmal auf die Formel ›Im Aufbruch das Ziel‹ gebracht.

Entsprechend fiel auch im ästhetischen Bereich die Abgrenzung von den Vorgängern leichter als die Formulierung einer eigenen Position; polemisiert wird vor allem gegen den Naturalismus und Impressionismus einerseits und gegen Symbolismus, Ästhetizismus und die deutschen Lyriker der Jahrhundertwende andererseits.

Naturalismus und Impressionismus wirft man ihre rein passive Auffassung des Subjekts vor, das sich für sie nur registrierend und rezeptiv verhält – wenn es nicht mit Mach überhaupt zur bloßen Fiktion erklärt wird – oder das in seinem Tun und Denken als restlos determiniert und berechenbar gilt; einige Zitate:

Hermann Bahr (wie immer wieder einmal ganz auf der Höhe der Zeit): ›Impressionismus, das ist der Abfall vom Geiste, Impressionist ist der zum Grammophon der äußeren Wirklichkeit erniedrigte Mensch‹ (›Expressionismus‹; nach: 200, 277); Kurt Hiller: ›Man stellt sich unter [Impressionismus] heut weniger einen Stil vor als eine unaktive, reaktive, nichts als ästhetische Gefühlsart, der man als allein bejahbar eine wieder moralhafte entgegengesetzt (Gesinnung, Wille, Intensität, Revolution)‹ (›Die Weisheit der Langenweile‹; nach: 266, 7); Max Picard: ›Durch den Impressionismus hat sich der Mensch der Verantwortung enthoben‹ (›Expressionismus‹; nach: 264, 568).

Gegen Symbolismus und Jugendstil, die sich entweder in der Kunst eine wirklichkeits-enthobene Welt reiner Innerlichkeit geschaffen oder die Wirklichkeit zum ›schönen Leben‹ verklärt hatten, erhebt man dagegen den Vorwurf der ›Dekadenz‹ im Nietzsche-schen Sinn; auch hier einige Belegstellen:

Ernst Loewenson: ›Die Qual der *décadence* ist das Erlebnis von heute. Ihre Formel lautet: keines Erlebnisses fähig sein – aller Steigerung seines Lebens verschlossen sein‹ (267 I, 378); ›Menschen der zweiten Stufe sind solche, die einen tief-erlebten Nihilismus hinter sich haben, durch einen Machtenschluß hinter sich ließen und – wieder von vorn anfangen‹ [...]. Er weiß jetzt, daß Wahrheit nicht möglich ist [...]; er weiß, daß das Wahrste, was er erleben kann, eine *Dichtung des Seins* ist [...]. Der Mensch der zweiten Stufe ist der, der die *Décadence* in sich überwunden hat‹ (ebd., S. 187f.); Rudolf Kayser: ›Die Lyrik der älteren Generation [...] einigt das Erlebnis der Form, die restlose Sprachwerdung seelischen Gehalts. [...] Georges metaphysische Feiern; Rilkes franziskanische Frömmigkeit; Hofmannsthal's Spätknabentage [...]. [Die] Atmosphäre ist artistisch-verfeint und psychologisch-gestuft. Nichts von gemeinsamen Aufständen gegen ein zivilisatorisch-materialistisches Zeitalter. Nichts von Pathos und moralischem Kampf. Nichts von gleichgerichteter Leidenschaft. Die technisch-biologische Gesinnung der Jahrhundertwende läßt dem geistigen Menschen nur noch das Reich innerer Erfahrungen, ohne es nach außen hin schöpferisch zu machen‹ (›Verkündigung‹; nach: 265, 168).

Jenseits von Passivität und Determiniertheit einerseits, Avitalität und Wirklichkeitsflucht andererseits propagiert der Expressionismus so ein Weltverhalten, in dem der ›Mensch in der Mitte‹ (Rubiner; 264, 219) steht und sich zum Herrn jener Wirklichkeit macht,

die starr und wild, mild und sanft uns umgibt, jener Wirklichkeit, die unsere Sinne lockt, ätzt, quält, entzückt, jener Wirklichkeit, von der wir nicht wissen, was eigentlich an sich sie ist, jenes uns ganz Fremde, das außer uns, ohne uns ist, Chaos, jenseits unseres geistigen Willens, in das mühsam wir Gesetze hineininterpretieren (Pinthus; nach 264, 30).

Paradigmatisch geschieht dies in der Schöpfung von Kunst,

die ganz und gar aus uns selbst strömt, die ganz in der Idee, in der von uns gegebenen Form lebt, also ganz und immer Schöpfung und Werk unseres Gefühls, Geistes und Willens ist (ebd.).

Der Expressionismus setzt so

den Menschen wieder in die Mitte der Schöpfung [...]. Das Problem der individuellen Freiheit, dieses Kernproblem des Denkens und Wollens, sucht er nicht zu durchgrübeln, nicht zu beantworten, nicht zu systematisieren, sondern er sucht es kurzweg aufzuheben durch ein schöpferisches Handeln (Huebner; 265, 38).

Darin läßt sich das Programm der Jahrhundertwende durchaus noch wiedererkennen (vgl. auch: Fritz; 200); nicht zuletzt jedoch, weil nunmehr auch die gesellschaftliche Lebenswelt dem Gestaltungswillen des Ich unterworfen werden soll [19], hat sich die zu



leistende Aufgabe beträchtlich verschärft. Dem tragen Formulierungen Rechnung, bei denen man eher Nietzsches »Willen zur Macht« heraushört als ein Streben nach harmonischem Ausgleich: F. M. Huebner fordert etwa ganz unverblümt, »keinen Pardon zu geben und zwischen Ich und Welt die Machtfrage zu stellen« (85 II, 203). Das Bemühen, »Herr der Abläufe« zu werden (Hiller; 85 II, 434), führt in der Kunst zu einer radikalisierten Form der »Verwandlung«, für die die Expressionisten die Termini »Abstraktion« und »Vision« praktisch synonym verwenden: die Wirklichkeitselemente, mit denen das Ich sich ausdrückt, werden radikal umgeformt, umgruppiert und ihrer empirisch-konkreten Besonderheit und Einmaligkeit beraubt. Max Picard nennt dazu zwei Wege:

Man muß ein Ding [...] verwandeln, als ob es niemals mit den anderen Dingen des Chaos in Beziehung gewesen wäre [...]. Man drückt also so viel Leidenschaftlichkeit in ein Ding hinein, bis es fast auseinanderbricht und das Ding sich nur damit abgeben kann, die Spannung des eigenen Bruches zu bewahren; es kann sich dann gar nicht mehr zu einem anderen hinspannen. Oder man statuiert Typen (Max Picard; nach: 264, 569).

Gegenstände bzw. Erlebnisse werden also zum einen mit der Emotion und Lebensenergie des Ich angereichert und zum anderen von ihrer Bindung an einen bestimmten Ort, einen bestimmten Zeitpunkt und eine bestimmte Perspektive, von jeder vorgegebenen empirischen Determination befreit – eine Befreiung, die auch auf das Subjekt zurückwirkt:

Der Mensch wird losgelöst von seinen historischen und physikalischen Fundamenten. Er ist nicht mehr Individuum, das an Familie, Gesellschaft, Milieu, Sitte, Pflicht gebunden ist [...]; er ist nur noch Mensch (R. G. Binding; nach: 85 II, 348).

Das menschliche Vermögen, das dieser Abstraktions- und Emanzipationsleistung zugrundeliegt, nennen die Expressionisten »Geist« – zweifellos der am meisten inflatierte und schillernde Begriff der Epoche. »Geist« kann mal rationaler und apollinischer bestimmt werden – so besonders im Spätexpressionismus und Aktivismus –, mal dionysischer und irrationaler – so etwa, wenn der Wahnsinnige zu seinem paradigmatischen Träger erklärt wird (vgl.: 264, 181ff. und Anz.; 261); auf jeden Fall aber bleibt er Gegenbegriff zu instrumenteller Vernunft und Wissenschaft, eine mehr oder minder »unbewußte« »seelisch-gefühlsmäßige Erlebniskraft« (Worringer; 460, 92): »Denken heißt: vital aufs äußerste sich gebärden« (G. Kaiser; 85 I, 162). Identifiziert man so den Geist mit dem Leben, mindestens mit einer Lebenskraft, so erreicht man die gleiche ontologische Absicherung der emotional-geistigen Gestaltungsakte, wie wir sie als epochentypisch schon bei Nietzsche, Rilke und Kandinsky kennengelernt haben.[20]

Derjenige, der sich mittels seines »Geistes« zum »Herren der Abläufe« macht, gilt den Expressionisten als »Neuer Mensch« – ein genauso vielfältig schillernder Schlüsselbegriff der Epoche, der am ehesten über seine Oppositionen bestimmt werden kann. Der »Neue Mensch« ist das genaue Gegenteil des durch Wissenschaftlichkeit, Bürgerlichkeit oder Dekadenz lebensschwachen, avitalen Menschen der Zivilisation – diese beiden, von Nietzsches »Übermenschen« abgeleiteten Oppositionen dominieren vor allem im Frühexpressionismus – sowie des vereinzelt, materialistisch denkenden, gemeinschaftsfernen Egoisten – ein im Spätexpressionismus stärker in den Vordergrund tretender Aspekt.

Auch all dies läßt sich noch als radikalisierte Lebensphilosophie begreifen, deren Ausgleichsmodell jedoch zunehmend belastet wird. Dieser Verschärfung der Widersprüche dürfte die Epoche wohl auch ihre Vielfältigkeit verdanken, der gegenüber die hier formulierte Position bestenfalls ein kleinster gemeinsamer Nenner sein kann. In grober Schematisierung ließen sich vielleicht vier Richtungen unterscheiden:

- 1) Der satirisch-groteske Frühexpressionismus, der innere wie äußere Ohnmachtserfahrungen zu überdecken versucht und dabei wesentliche formale Ausdrucksmittel der Epoche erarbeitet – eine im Dadaismus fortgesetzte Traditionslinie, die an Gedichten von van Hoddis und Lichtenstein zu demonstrieren wäre.
- 2) Der vitalistisch-visionäre Expressionismus, in dem im Bereich der Lyrik sicherlich die eigentliche Leistung des Jahrzehnts zu suchen ist – Heym, Stadler und Benn wären wohl dieser Linie zuzurechnen.
- 3) Der messianisch-hymnische Expressionismus, der in der »Menschheitsdämmerung« quantitativ eindeutig dominiert. In der Bemühung um direkteres Engagement und direktere Wirkung kommt es hier immer stärker zu einer Re-Rhetorisierung der Ausdrucksmittel, wobei das vitale frühexpressionistische Pathos nur allzuleicht zur hohlen Pathetik degeneriert – ein Umschlagsprozeß, der an Bechers Gedicht »Klänge aus Utopia« in nuce zu studieren wäre.
- 4) Eine stärker abstrahierende und dann auch zunehmend konstruktivistische Richtung – August Stramm und die »Wortkünstler« – überschreitet die Grenze zur konkreten Kunst; auf ganz andere Weise hatte zuvor bereits Trakl in einer Weiterentwicklung des Symbolismus den gleichen Schritt getan.

In diesen, oft sehr stark divergierenden Strömungen kommt es auch zu sehr stark divergierenden Formen des poetischen Diskurses. Wir können auch hier nur einen Idealtypus, wiederum als kleinsten gemeinsamen Nenner, beschreiben, wobei wir uns an den Werken orientieren, die gegenüber der Jahrhundertwende am deutlichsten einen Neuansatz markieren.

Dem skizzierten Selbstverständnis gemäß, wonach die lebens- und willensverneinende Dekadenz zu überwinden sei, bemüht man sich um »Pathos«, um Intensivierung und Dynamisierung des Ausdrucks. Die dazu eingesetzten Mittel im Bereich von Metaphorik und Gedichtform sind so vielfältig beschrieben worden, daß dies im einzelnen hier nicht mehr dargelegt werden muß (vgl. etwa Schneider und Newton; 278 und 275). Nur auf die Techniken der Bildverwendung und auf den Formbegriff soll kurz eingegangen werden.

Paradigmatisch läßt sich der Wandel gegenüber Symbolismus und Jahrhundertwende am Gebrauch der Farbadjektive studieren. Daß Farben einen bestimmten emotionalen Suggestionwert haben, hatten sich natürlich schon die Symbolisten zunutze gemacht. Sie entwarfen in ihren Gedichten traum- und märchenhafte Räume, in die sich – meist sehr pretiöse – Objekte mit den gewünschten, oft aufs äußerste nuancierten Farbwerten[21] einfügen ließen. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren ist etwa die folgende Strophe aus Georges »Algabal«-Zyklus:

Daneben war der raum der blassen helle  
Der weisses licht und weissen glanz vereint  
Das dach ist glas · die streu gebleichter felle

Am boden schnee und oben wolke scheint. (213 I, 46)

Demgegenüber verwenden die Expressionisten – wie Kurt Mautz (297) herausgearbeitet hat (S. 332 ff.) – Farbadjektive auch in direktem Gegensatz zur Erfahrungswelt – etwa: »rote Dunkelheit«, »blaue Finsternis« (Heym) – oder übertragen sie auch »auf Phänomene und Vorgänge außerhalb des Bereichs der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt« (297, 333) – etwa: »violett Schweigen«, »gelbe Seuchen« (Heym); »schwarzes Schweigen«, »weißer Schlaf« (Trakl).

Genau wie hier die traditionellen Lizenzen des poetischen Diskurses – etwa die Synästhesie – deutlich überschritten werden, so in der Metaphorik allgemein: intensivierend, dynamisierend und emotionalisierend verfremden die Expressionisten Charakteristika der einbezogenen Objekte. Für dieses Verfahren, in dem die gegenständliche »Sachhälfte« in aller Deformierung noch erkennbar bleibt, sei hier der Terminus *visionäre Metaphorik* vorgeschlagen.

Einen Schritt weiter in Richtung konkrete Gestaltung führt das Verfahren der Bildhäufung, das wir bereits von Marinettis »engmaschigen Netzen von Bildern oder Analogien« kennen (s. o. S. 202). Diese *Bildkaskaden* sind allenfalls bildlogisch oder eben durch Analogiebeziehung miteinander verknüpft und konstituieren kaum noch eine kohärente fiktionale Realität – Heyms »Krieg« und Bechers »Klänge aus Utopia« seien als Beispiele genannt.

Die Grenze zum wortmagischen Sprechen wird eindeutig überschritten mit der Emanzipation der Einzelworte und ihrer Kombination ohne Rücksicht auf jeden Realitätszusammenhang; ausführlicher wird dies noch an August Stramm und den Wortkünstlern zu erläutern sein, hier sei zunächst nur auf die *Reizworttechnik* Gottfried Benns verwiesen: dionysische Reizwörter – etwa die zum »Süd-Komplex« gehörigen: Meer, Bläue, Haar, Brust, Sommer – sollen eine Intensität und Unmittelbarkeit des Erlebens evozieren, die vom Leiden am Bewußtsein erlöst. Dabei entstehen kühne Komposita – etwa: »Säulensucht«, »Rosen-Hirn«, »letzte Glück-Lügenstunde unserer Südlichkeit« – und realistisch nicht mehr nachvollziehbare Formulierungen wie »Brüste bluten vor Tanz«.

Noch radikaler wirkt Georg Trakls Übergang von einer noch gegenstandsgebundenen visionären zur *absoluten Metaphorik*. Der Terminus hat der Literaturwissenschaft Schwierigkeiten gemacht – handelt es sich wirklich noch um Metaphorik? –, mitunter bevorzugt man daher den Bennschen Begriff der »primären Setzung« (vgl. auch Neumann und Nieraad; 411 und 411a, 38 ff.). Nach der Logik der »Tropen« könnte man vielleicht von einem »Sprachsymbol« sprechen: in der Welt des Gedichts treten verselbständigte, von jeder gegenständlichen Sachhälfte gelöste – daher »absolute« – Bildhälften mit einer dinglichen oder situativen Konkretheit auf, die in einem traditionellen Gedicht bedeutungstragende Wirklichkeits-elemente gewesen wären, also Symbole.

Trakl wagt so in seinen späten Gedichten auf seine eigene, vom Rimbaudschen Symbolismus beeinflusste Weise den Schritt, den Marinetti zwar gefordert, aber kaum je getan hatte: in einer parataktischen Reihung analoger Bilder, die fast keinen Rückbezug auf die Erfahrungswirklichkeit mehr zulassen, fallen die Sachhälften weitgehend weg – damit aber ist die für konkrete Dichtung konstitutive Aufhebung des Referenzbezugs der

Sprache praktisch erreicht. Dieses Konvergieren von symbolischem und metaphorischem Sprechen läßt sich mit der Terminologie der modernen Semiotik präziser fassen. Traditionelle Symbolik und dingmagisches Sprechen basieren auf der Unterscheidung von willkürlichen Zeichen – abstrakten Begriffen, in denen signifiant und signifié willkürlich verbunden sind – und konkreten Gegenständen, deren ebenfalls nur sprachlich-mittelbare Verfügbarkeit nicht reflektiert wird, da man logomystisch von der Einheit von Ding und Zeichen ausgeht (vgl. Sörensen; 412, 32 ff.). In der modernen Semiotik wird die Zeichenrelation dagegen dreigliedrig angesetzt (vgl. Eco; 404, 28 ff.); man unterscheidet: *Referent* (der als Zeichen angesprochene Gegenstand) – *Signifikant* (das diesen Gegenstand bezeichnende Laut- bzw. Buchstabengebilde) – *Signifikat* (das mit dem Zeichen Gemeinte, also etwa der allgemeine Begriff mit seinen Konnotationen; poetologisch gesprochen: das durch den Referenten Symbolisierte). Während im dingmagischen Sprechen Referent und Signifikant als identisch gelten, bleibt in der konkreten, wortmagischen Sprachverwendung nur noch der Bezug Signifikant – Signifikat übrig; der Bezug zu einem realen Referenten wird – wie in Trakls absoluter Metaphorik (»blaues Wild«) – etwa durch eine Steigerung der Deformierungstechniken visionärer Metaphorik weitgehend gekappt.

Analoges gilt für metaphorisches/metonymisches Sprechen: In traditioneller Literatur wird ein (fiktionaler) Wirklichkeitsbereich (Referent), der selbst wiederum mehr oder minder symbolisch sein kann, mit einer zusätzlichen Ebene von Bildern – z. B. Metaphern, Metonymien, Vergleiche – überlagert, die uneigentlich auf ihn verweisen (z. B. »Löwe« = Achill) und dabei so etwas wie eine implizite Leseanweisung, eine Art Kommentar zu ihm darstellen (also etwa: Achill kämpft ungewöhnlich tapfer und kraftvoll). Beide zusammen (als Signifikant) verweisen dann wiederum auf die eigentliche »Aussage« des Textes (Signifikat). In konkreter Literatur fällt nun die Binnenspannung zwischen Referent und seiner bildlichen Überhöhung weg; einziger Bedeutungsträger ist hier idealiter eine Sprachwirklichkeit aus Konnotationen und Klangwirkungen, daher – wie schon mehrfach zitiert – die »metaphorische, aber metaphernfreie Sprache« (Allemann; 400, 40).

Viele expressionistische Gedichte bleiben in ihrer Bildlichkeit relativ konventionell; die Tendenz zu Intensivierung und/oder Dynamisierung durch visionäre Metaphorik ist jedoch verbreitet genug, um ein ziemlich zuverlässiges Epochenkriterium abzugeben. In Bezug auf die formalen Integrationstechniken fällt die Suche nach einer Epochenorm wesentlich schwerer. In der Theorie dominiert eindeutig die Forderung nach Sprengung aller alten Formen, nach reimlosen freien Rhythmen; neuere Untersuchungen (z. B. Ziegler und Newton; 282 und 275) haben jedoch gezeigt, daß nicht nur Georg Heym, sondern erstaunlich viele Lyriker der »Menschheitsdämmerung« konventionelle Formen – bis hin zum Sonett – völlig traditionell verwenden. Diese ambivalente Haltung der Form gegenüber dürfte auf den ambivalenten »Geist«-Begriff des Expressionismus zurückzuführen sein. Auch durch Zersprengung der alten Formen soll ja nicht einfach Chaos entstehen, sondern aus »inneren Notwendigkeit« mehr oder minder intuitiv eine mehr oder minder strenge neue Ordnung hervorgehen. Von dieser Verpflichtung zu einer nur schwer einsichtig zu machenden intuitiven Form kann der Rückgriff auf alte

Formschablonen entlasten – wie etwa bei Georg Heym der Rückgriff auf den auch sonst beliebten, ganz schematisch und ohne Inhaltsbezug eingesetzten fünfhebigen jambischen Vierzeiler. Die vitalistische Intuition der Expressionisten, der die Ratio viel gründlicher ausgetrieben wurde als bei den Autoren der Jahrhundertwende, kann aus sich heraus eine überzeugende formale Reintegration offensichtlich nur mehr mit Mühe leisten; dionysische Dekomposition und apollinische Rekompositionstechniken fallen so meist auseinander, überzeugende neue Integrationsweisen bleiben die Ausnahme.

Sicherlich ist der vielbeschworene expressionistische Reihungsstil – parataktische Fügung von Bildeinheiten, die meist eine Zeile oder ein Zeilenpaar umfassen – als Desintegrationstechnik auch ein Mittel zur Erzeugung eines dionysischen Eindrucksstromes für den Leser. Dennoch darf er nicht einfach mit dem der impressionistisch/naturalistischen Epoche zuzurechnenden Phänomen der Ichdissoziation identifiziert werden, wie dies Vietta und Kemper tun (281). Denn während dort in der Tat die Auflösung des Ich an einem bestimmten Ort, in einer bestimmten zeitlichen Abfolge durch eine Flut wechselnder äußerer Eindrücke wiedergegeben wird, basiert der expressionistische Reihungsstil in aller Regel auf der bewußten Abstraktion von einem bestimmten, raum-zeitlich fixierten Perspektivpunkt (aperspektivische Simultaneität) – ist also eine Leistung des sich als »Herr der Abläufe« setzenden dionysisch-apollinischen Ich, das Eindrücke auswählt, visionär umformt und dann – oft wiederum in Analogieketten – über das Schema von abgeschlossenen Zeileneinheiten neu zusammenfügt. Die von den Expressionisten geforderte Ich-Aktivität bleibt so auch gerade dort erhalten, wo einer dionysischen inneren wie äußeren Wirklichkeit Ausdruck gegeben wird. [22] Gerade im Reihungsstil gelingt so den Expressionisten auf rudimentäre Weise der Ausgleich von Apollinischem und Dionysischem, der in Bezug auf Vers-, Reim- und Strophenbehandlung oft so wenig überzeugend ausfällt.

Der bei Trakl und Benn weitgehend vollzogene Übergang zum wortmagischen, konkreten Sprechen wird in der Wortkunst zum Programm – wobei das Programm, ähnlich wie bei den Futuristen, oft interessanter ist als die nicht immer überzeugende poetische Umsetzung.

August Stramm macht die lebensphilosophische Thematik von ausgeglichenem Verhältnis zwischen Ich und Du, Leben und Geist, auf die wir bei unseren Interpretationen immer wieder gestoßen sind, zum expliziten Sujet seiner Dichtung. Grundmotive der Expressionistengeneration liegen hier offen zutage: Kreatürlichkeit, Physis und Trieb werden erfahren als Auslöschung von Individualität, Willen und Bewußtsein; umgekehrt verliert das sich ganz aus seinem Geist begründende Subjekt solipsistisch jeden Kontakt zu Leben und »Du« – man vergleiche das späte Drama »Geschehen«. Ganz im Sinne Simmels, dessen Vorlesungen er gehört hat, begreift Stramm das Leben als Zyklus von Gestaltwerdung bzw. Individuation und Gestaltauflösung – man vergleiche das Gedicht »Menschheit«. Daß dabei der Geist immer wieder das Leben vergewaltigt oder von ihm vergewaltigt wird, ist Stramms eigentliches Thema. Der entscheidende Unterschied zur Jahrhundertwende liegt jedoch darin, daß in der formalen Gestaltung nicht mehr ein Ausgleich erreicht wird, sondern Komplementarität. Es kommt so zu einem spannungs-

vollen Gegeneinander von dionysischen Inhalten äußerster emotionaler Intensität und äußerster Verallgemeinerung und Strenge, bis hin zur konstruktivistisch-exakten Fügung der Elemente, die wir aus der konkreten Poesie kennen (vgl. etwa »Urtod«).

An August Stramm und seiner Entwicklung aus naturalistisch/impressionistischen Anfängen läßt sich noch einmal exemplarisch die Funktion moderner Abstraktionstendenzen studieren. Stramm löst seine Erfahrungen von ihrer empirischen Konkretheit und bezieht sie auf ein lebensphilosophisches Grundschema; dadurch entstehen abstrakte Grundfiguren menschlichen Verhaltens, archetypische Miniaturen. Auf ihre Weise soll Dichtung also den gleichen Status allgemeiner Gültigkeit erreichen wie begriffliches Erkennen. Für den Autor mag das eine kunstmetaphysische Bewältigung der Erfahrung darstellen, ein Mittel, des Sinnlichen Herr zu werden; gerade an Stramm fällt jedoch die Gewaltigkeit dieser Bewältigung auf, deren Grundmetaphern nicht umsonst »Kampf« und »Krieg« sind. An seiner Dichtung wird evident, daß im Expressionismus aus dem Ausgleichsmodell von Jahrhundertwende und klassischer Moderne eher eine Bindestrichsynthese geworden ist; noch deutlicher als bei anderen Expressionisten erweist sich an Stramm das postulierte »halluzinatorisch-konstruktive« Verfahren (Gottfried Benn) als nurmehr aporetischer Begriff.

Stramms Poetik, die aus seinen wenigen theoretischen Äußerungen und vor allem aus seinen Gedichten und dem (über erhaltene Vorstufen dokumentierten) Schaffensprozeß zu entwickeln wäre, kann hier ebensowenig dargelegt werden wie die Strukturen seines poetischen Diskurses. Statt dessen sollen kurz die wichtigsten Theoreme und Regeln der im Sturm-Kreis propagierten und praktizierten Wortkunst referiert werden.

Die Einzelheiten dieser Dichtungstheorie sind zwar in Anlehnung an das Werk des im Weltkrieg gefallenen August Stramm entwickelt worden, in dem der Herausgeber des »Sturm«, Herwarth Walden, und seine Freunde die erste gültige und daher wegweisende Übertragung ihrer an der modernen Malerei orientierten Kunstauffassung auf die Literatur sahen. Dennoch bleiben nicht unerhebliche Differenzen; ging es Stramm eher um die gestaltend-geistige Bewältigung sinnlichen Erlebens, so fordert man im Sturmkreis gerade den Durchbruch von Intuition und Gefühl. Die Kritik an Rationalität, Grammatik und Begrifflichkeit wird dabei mit den gängigen Argumenten geführt:

Verständige Sprache, Verstandessprache setzt eine ruhende, erstarrte Welt, eine übersichtliche Mosaik voraus, die bloß abzubilden ist in Begriffen und ihrer logischen Verknüpfung. Aber Welt ist nicht starr, sondern fließt. Erlebnisse sind durchaus vieldeutig. Begriff erdröselt Schauen und Wollen im Schraubstock; die Leiche heißt Klischee. Welt ist nicht logisch, ist nicht bloß logisch, ist alogisch, überlogisch. Sprache, Gedicht, Musik wollen wie Welt nicht durch Verstand aufgenommen sein, der, Narziß, nur eigenes Spiegelbild schaut (O. Pander; 264, 613).

Wichtiger für die Begründung abstrakter Kunst ist jedoch die zweite, ebenfalls bereits bekannte Argumentationslinie: Alle Wahrnehmung und alle rationale Erkenntnis sind perspektivisch und relativ; die auf Intuition beruhende innere Wahrnehmung ist jedoch absolut – so ja schon Schopenhauer und Bergson. Unmittelbares inneres Erleben und dessen ebenso unmittelbarer Ausdruck sind so der einzige mögliche Zugang zum Wahren, Absoluten, da nicht mehr Relativen. Auch das Kunstwerk darf daher nicht Wirklichkeit wiedergeben – das würde es produktionsästhetisch an einen bestimmten Beob-

achterstandpunkt und rezeptionsästhetisch an eine ebenso mittelbare, auf »Denken und Vergleichen« (Walden; 317, 27) basierende Aufnahme binden. Daher die Notwendigkeit des »abstrakten [lies: konkreten] Expressionismus«, der »Gabe und nicht Wiedergabe« (Walden; nach: 85 II, 226) sein will, unmittelbarer Ausdruck unmittelbaren Lebens, der genauso unmittelbar zu rezipieren wäre:

Was kann die Kunst als Gestaltung unmittelbaren Fühlens mit Gedanken oder gar mit verstandesmäßiger Logik zu tun haben. Jede Beschreibung ist eine Feststellung. Jede Feststellung ist subjektiv, denn sie hängt von dem Feststellenden ab, ist also mittelbar. Daher haben Beschreibungen mit Kunst nichts zu tun (Walden; nach 85 I, 415).

Wir haben keine Weltanschauung mehr. Wir schauen die Welt nicht an. Wir schauen. In der Schau, im Gesicht sind wir und die Welt eins. Gelöst von der Natur sind wir erlöst. Erlöst vom Leben sind wir lebendigen Geister Geist (L. Schreyer; nach 85 I, 436).

Die argumentative Volte ist bezeichnend und ebenfalls bereits vertraut: den Geist, den man der äußeren Natur abspricht, spricht man der inneren (menschlichen) Natur zu. »Kunst ist *Gestaltung* des Erlebnisses« (Walden; nach 85 I, 417), aber eben unmittelbare Gestaltung:

Bilden heißt etwa soviel wie gestalten. Es bezeichnet also eine schöpferische Tätigkeit. Die schöpferische Tätigkeit ist durchaus primär. Sie kommt also aus dem Unbewußten. Alles Bewußte ist stets sekundär. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Kunst und Leben beruht darauf, daß die Kunst eben primär und das Leben sekundär ist (Walden; nach: 85 I, 397f.).

Der von Arno Holz übernommene Terminus der Wortkünstler für die aus innerer (Lebens-)Bewegung hervorgehende bewegte Gestalt ist »Rhythmus« (s. o. S. 189): »Form ist Bewegung-Rhythmus« (O. Herzog; 313). Auf seltsame Weise bleiben dabei jedoch die Kategorien klassischer Ästhetik in Kraft; die rhythmische Form geht unmittelbar aus dem Inhalt hervor:

Die Form des Kunstwerkes entsteht mit dem Inhalt. Von ihm ist sie nicht zu trennen. Denn Inhalt und Form sind eins (Blümner; nach 85 I, 453);

sie garantiert die »innere Geschlossenheit«, die die »Schönheit des Kunstwerks« ist (Walden; 85 I, 405), und macht die »Kunstgestalt« zum »Organismus« (Schreyer; 85 I, 434). Form-Inhalt-Entsprechung, Geschlossenheit, Organik – selten dürfte eine avantgardistische Kunstform konventioneller begründet worden sein. Die gleiche Gesetzmäßigkeit, die der Goethezeit in allem Außen erlebbar war, wird jetzt der inneren »Logik des Fühlens« (Walden; 317, 26) zugeschrieben.

Nun ist uns die Argumentationsfigur einer dionysischen Apollinik überall dort begegnet, wo moderne Ästhetik sich lebensphilosophisch begründet – und wir haben gesehen, daß das von der Jahrhundertwende bis in die 20er Jahre praktisch immer der Fall ist. Selten werden jedoch die Aporien, die sich aus der avantgardistischen Zuspitzung dieser Position ergeben, so deutlich wie in der Wortkunst. Ganz offensichtlich wird die Intuition überbelastet. Zwar zeigt uns gerade die moderne Kunst, in der in der Regel nicht vorgegebene Formen übernommen, sondern Formen und Formkonventionen mit dem Kunstwerk neu geschaffen werden, welche großartige Gestaltungsleistungen weitgehend intuitiv möglich sind. Zugleich wissen wir jedoch von dem ungewöhnlichen Maß an Reflexion, das diese Gestaltungsakte vor- und nachbereitend begleitete. Hier aber wird

jede Reflexivität, auch eine modifizierte und nuancierte, abgewehrt – nur das garantiert ja absolute Wahrheit. Der Intuition wird so zwar abverlangt, formale Lösungen hervorzu- bringen, die die Sicherheit, Ordnung und Evidenz der alten verlorenen Sinnsysteme haben – dies aber eben weder durch Reflexion noch durch Ausgleich zwischen Reflexion und Intuition, sondern allein über eine extrem vitalistisch begründete Gestaltungsfähigkeit. Daß hier in Wirklichkeit die Synthese von rationalen und irrationalen Elementen zerbrochen ist, zeigt sich daran, daß die theoretisch eskamotierte Reflexion in den stark konstruktivistischen Zügen der poetischen Praxis wiederkehrt, zeigt sich an der Aporie von lautstark proklamierter Intuitivität einerseits und den einfachen und klaren Grundregeln der neuen Poetik andererseits.

Baustein der Wortkunst ist das aus allen Bezügen und Konventionen befreite Einzelwort im Unterschied zum Begriff:

Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung, nicht der Begriff, der das Wort verstellt (Walden; 85 I, 407).

Das Wort in seiner »Ur-Bedeutung« (Blümner; 85 I, 452) wirkt durch eine Kombination von Klanggestalt, »Wortinhalt und den Gefühlsvorstellungen des Wortinhaltes«, sowie durch die zu beiden gehörigen »Assoziationen« (Schreyer; 85 I, 435); es löst ein ganzheitliches »Spracherlebnis« (Hatvani; 264, 610) aus, in dem der zugehörige Referent nur mehr ein Faktor unter vielen ist. Um dies zu erreichen, ist die Rückkehr zu quasi ursprachlichen Wortkernen und Kernwörtern nötig, die – poetologisch gesehen – in der Wortkunst genau die gleiche Funktion haben wie Trakls die visionäre Metaphorik vom Gegenstandsbezug lösende absolute Metaphern. Bei solch bewußter sprachlicher Regression stützt man sich implizite auf eine gängige Theorie der Sprachentstehung, wie sie etwa Ernst Cassirer im ersten Band seiner »Philosophie der symbolischen Formen« dargelegt hat:

Alle Urworte waren einsilbige Wurzeln, die entweder einen objektiven Naturlaut onomatopoeisch wiedergaben, oder die als reine Empfindungslaute der unmittelbare Ausdruck eines Affekts, eine Interjektion des Schmerzes oder der Lust, der Freude oder der Trauer, der Verwunderung oder des Schreckens waren (nach: 320a, 94).

Die poetische Praxis dazu hat August Stramm vorgegeben<sup>[23]</sup>; entweder löst man Worte aus ihrer Schablonierung zu Begriffen durch Reduktion auf den Wortkern – »bären« statt »gebären« –, durch neologistischen Wechsel der Wortklassen – »dirnen« aus »Dirne« – oder man kombiniert die »urwörtlichen« Klangkerne mehrerer Worte zu einem neuen – »frechzen«, »schreikrolles Meer«, »schamzerpört«.

Lothar Schreyer hat aus Stramms Dichtung so ein relativ einfaches Regelsystem ableiten können:

Konzentration und Dezentration sind die Mittel, die Begriffsgestalten der Worte in Kunstgestalten der Worte zu verwandeln (nach: 85 I, 441).

Wie »Konzentration« auf der Wortebene funktioniert, haben wir bereits beschrieben. Auf Satzebene konzentriert man durch Umstellung oder Verkürzung; Schreyer »konzentriert« zum Beispiel den Satz »Die Bäume und die Blumen blühen« zum »Wortsatz«: »Baum blüht Blume«. »Dezentration« als amplifizierendes Komplement zur Konzentra-

tion nimmt die sprachspielerischen Etüden der konkreten Poesie vorweg; Schreyer nennt hier: Wortfiguren (unmittelbare Wiederholung, Wiederholung in Zwischenräumen, Parallelismen, Umkehrungen), die Abwandlung nach Unter- und Oberbegriffen oder Mitgliedern der gleichen Wortfamilie, allgemein die »Assoziation von Wortform zu Wortform« (nach: 85 I, 439ff.).

Unübersehbar erinnert das an das einfache Regelsystem der konkreten Poesie der Nachkriegszeit – nur daß man dort auch die weltanschaulichen Konsequenzen gezogen hat und nicht mehr auf einer intuitiv-vitalistischen Fundierung künstlerischer Gestaltungsfähigkeit beharrt.

Abschließend seien an Expressionismus wie Wortkunst noch einmal die Bürgerschen Avantgardekriterien überprüft. Daß man hier wesentlich nachdrücklicher an Wert und Eigenexistenz von Kunst festhält, zeigt noch einmal, was mit der Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis eigentlich gemeint ist: Kunst gilt als ein unmittelbarer und vitaler kreativer Akt, gewissermaßen eine Tathandlung des sich aus allen empirischen Zwängen befreienden Künstler-Ich:

Die schöpferische Tätigkeit ist durchaus primär. Sie kommt also aus dem Unbewußten. Alles Bewußte ist stets sekundär. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Kunst und Leben beruht darauf, daß die Kunst eben primär und das Leben sekundär ist. Der Künstler ist der bildende Mensch, der Nichtkünstler der gebildete Mensch. Der gebildete Mensch muß das Gebildete vergessen oder verlieren, um Künstler, das heißt bildender Mensch sein zu können (Walden; nach 85 I, 397f.).

Gerade konkrete Kunst ist so die konsequenteste, streng anti-mimetische Aufhebung einer ästhetizistisch-avitalen Autonomie wie einer ebenso passiven Reaktion und Reproduktion. Mindestens die Wortkünstler waren sich darüber im klaren, daß solch unmittelbare und freie, über alle Zwänge der Sachlogik triumphierende Aktivität in voller Konsequenz nur in Kunst und nur als Kunst möglich sein kann.

In Expressionismus wie Wortkunst zeigten sich in der dichterischen Praxis deutliche Übergänge zu einem – im Sinne Benjamins – allegorischen Formkonzept; wir verwiesen auf die Reaktivierung alter Formschemata im Expressionismus und auf die einfache Regelpoetik der Wortkünstler. In der Theorie allerdings hält man unbeirrbar an der Forderung einer »organisch«-intuitiven, Dionysisches und Apollinisches vereinigenden Form fest.

Die Ursachen für diese Aporien im Formbegriff suchten wir in einer »Dialektik der Intuition«. In der lebensphilosophischen Erkenntnistheorie sollte der ganzheitlich-intuitive Verstehensakt gewährleisten, daß die unendlich feinen und vielfältigen Nuancen des Erlebens in einer geschmeidigen, anschniegenden Gestaltung aufgehoben bleiben. Dort aber, wo Intuition die absoluten Wahrheiten hervorbringen soll, die Metaphysik, Philosophie und Wissenschaft nicht mehr zugestanden werden, zahlt sie dafür einen hohen Preis: dem radikalisierten Anspruch auf Allgemeingültigkeit müssen Differenzierung und Individualisierung geopfert werden – dieser Aspekt wäre bei unserer bisherigen Begriffsbestimmung von Abstraktion nachzutragen. Die emanzipatorische Flucht aus der Verdinglichung schlägt also um in Emanzipation negierende Regression; insofern ist gerade das zunehmend uneingestandene konstruktivistische Moment avantgardistischer

Kunst das, was sie vor den Barbarismen ihrer Ideologie bewahrt: ästhetische Reflexion wird zum Statthalter von Reflexivität überhaupt, dem entfremdenden aber unverzichtbaren Erbe der Aufklärung.

Natürlich vollzieht sich diese Dialektik der Intuition nicht in einem abstrakten geistesgeschichtlichen Raum. Ihr geschichtliches Realsubstrat bildet nicht zuletzt der 1. Weltkrieg – später dann der Faschismus –, in dem sich unübersehbar zeigt, wie dringlich eine neue ethische und reflexive Fundierung geworden war. Denn denen, die Nietzsches Erkenntnisse zu leben versuchten, war der Weltkrieg nicht nur der – durchaus erwünschte – Totentanz der alten Wertsysteme, sondern auch praktische Einsicht in die Abgründe potentieller Barbarei im »gefährlich lebenden« (Nietzsche) antireflexiven und antirationalen Subjekt. So lassen sich in Kunst und Literatur der 20er Jahre nach dieser Krise des intuitiv-absoluten Ich die verschiedensten Versuche zu Neuansatz und Neuorientierung belegen.

Lothar Köhn (355) hat dieses der Literaturgeschichte traditionell als disparat und widersprüchlich geltende Jahrzehnt überzeugend auf die Formel: »Überwindung des Historismus« – besser vielleicht: Relativismus – gebracht:

Historismus heißt [...] Auflösung der Metaphysik, Historisierung und Individualisierung des Wahrheitsbegriffes (vor allem zunächst in bezug auf Geschichte und Gesellschaft selbst) und der Wertbegriffe (Handlungs- und Orientierungsnormen einschließlich religiöser Bindungen) (355, 750).

Politisch und soziologisch gesehen war die Suche nach neuen verbindlichen Orientierungsnormen die Konsequenz aus dem völligen Zusammenbruch, aus verlorenem Krieg und gescheiterter Revolution. Im Bereich von Kunst und Literatur entsprach dem das unübersehbare Scheitern der Expressionisten, denen widerfahren war, was Denkern wie Künstlern gleichermaßen Wunsch- wie Alptraum sein muß: Sie hatten die Gelegenheit gehabt, die Anwendbarkeit ihrer Ideale, Theorien und Programme in der Praxis zu erweisen – erwiesen hatte sich jedoch nur deren völlige Realitätsblindheit und Praxisunfähigkeit. Die Expressionisten hatten sich mehrheitlich nach dem Krieg als großem, vitalem Aufbruchs- und Gemeinschaftserlebnis gesehnt – gekommen war ein unvorstellbar grausames, jeder Romantik bares Gemetzelt; sie hatten mehrheitlich die Revolution propagiert – ihrer notwendig unidealen Realität standen sie dann aber schnell fremd und ratlos gegenüber (vgl. dazu die bei Anz/Stark gesammelten Materialien; 264, 326 ff.). Der Expressionismus hatte der Welt »das Gesicht des Menschen aufdrücken« wollen (O. Pander; nach: 264, 613); doch die gesellschaftlich-empirische Wirklichkeit erwies sich gegenüber der in der Kunst so wirkungsvollen »visionären Metaphorik« als ärgerlich wider- und eigenständig. Der expressionistische »Geist« war mit seinem Anspruch auf absolute, quasi-metaphysische Gültigkeit an der Realität kläglich gescheitert, was auch den Anspruch der zunehmend regressiveren Intuition diskreditierte, aus der die nachcartesianische, nachrationale Subjektivität neu begründet werden sollen. In der Kunstskritik reagierte man mit der Aufkündigung des Glaubens an die »innere Notwendigkeit« als hinreichende Legitimierung von Produktion wie Rezeption. Expressionistische

Kunst gilt nun plötzlich auch bei ihren ehemaligen Verfechtern als willkürlich in ihrer Wirklichkeitsdeformierung, als formlos und als unverständlich (vgl. Anz/Stark; 264, 98 ff.).

In offensichtlicher Parallele zum Übergang von der Frühromantik zur Spätromantik häufen sich so plötzlich die Konversionen – man denke an Hugo Ball, an Alfred Döblin, an T. S. Eliot. Alternativ sucht man nach neuen, empirisch überprüfbaren und wissenschaftlich exakten Grundlagen für die neue künstlerische Gestaltung an Stelle der rein intuitiven »inneren Notwendigkeit« – was etwa Kandinskys Weg zum Bauhaus oder Schönbergs Entwicklung der Zwölf-Ton-Musik belegen mögen. Wer trotz allem an der Intuition festhält, muß sie wenigstens vom Zwang entlasten, streng gesetzmäßige Formen hervorzubringen, und sie auf eine neue, verbindliche Grundlage stellen: die Surrealisten fundieren sie etwa psychologisch im kollektiven Unbewußten, wobei sogar der Zufall – ontologisches Komplement der Intuition – eine neue Würde erhält; Heidegger fundiert sie ontologisch im »Sein« – worin man wohl schwerlich eine Überwindung der Metaphysik sehen kann, eher wohl einen neuen metaphysischen Sündenfall; andere wiederum finden zu einem neuen Glauben an die alten Mythen, in dem lebensphilosophische Denkmuster zu eben dem Irrationalismus pervertiert werden, in dessen Vermeidung wohl die eigentliche Leistung der Jahrhundertwende gelegen hatte (vgl. Ziolkowski; 357). Als vierte Möglichkeit eines Neuansatzes findet sich schließlich die Rückkehr zu den Dingen der empirisch-gesellschaftlichen Lebenswelt – man denke etwa an die »Neue Sachlichkeit« mit ihrem neuen Engagement, in der das ästhetische Erbe der Avantgarde – etwa in Form der Collage (vgl. Jürgens-Kirchhoff; 108) oder in Brechts »Verfremdung« (vgl. Bürger; 87, 126 ff.) – neuen Zwecken zugeführt werden.

All diese Tendenzen liegen jenseits unseres mit Blick auf die ›Duineser Elegien‹ gewählten Betrachtungszeitraums. Obwohl sie einen Einschnitt markieren – kunst- und bewußtseinsgeschichtliches Komplement zum Weltkrieg als historischer Epochen-schwelle – bedeuten sie keineswegs das Ende der Moderne, die allerdings besonders in Deutschland und hier besonders in der Literatur nicht mehr so eindeutig dominierend ist wie im ersten Viertel des Jahrhunderts. Im Bereich der Avantgarde vollzieht man nunmehr offen den Bruch zwischen einer konstruktivistisch-apollinischen und einer dionysisch-spontanen Richtung, wobei allerdings in der Theorie die lebensphilosophischen Argumentationsmuster immer noch mit erstaunlicher Hartnäckigkeit durchscheinen. Die klassische Moderne wird dagegen von Autoren fortgeführt, die zumeist noch durch die Jahrhundertwende geprägt sind und sich weiter um einen Ausgleich bemühen – Gottfried Benn, Thomas Mann, Robert Musil und Hermann Broch seien stellvertretend genannt.

Diese Entwicklungen und ihre Konsequenzen für den lyrischen Diskurs können hier nicht mehr ausführlich dargestellt werden. In nuce lassen sie sich jedoch vielleicht am Dadaismus demonstrieren, neben der Wortkunst die zweite der Filiationen, mit denen der Expressionismus in die 20er Jahre hineinreicht. Während die Wortkünstler, gegen ihre explizite Intention, Grundlagen der Konkreten Poesie erarbeiteten, erweist sich Dada als Keimzelle von Surrealismus, Konstruktivismus und Neuer Sachlichkeit und

damit als die eigentliche literarhistorische Gelenkstelle zwischen dem expressionistischen Jahrzehnt und den 20er Jahren.

Mit Dada hat der Intuitionismus – nach und vor so viel dubioser Überlastung – einen kurzen Moment der Ehrlichkeit als Proklamation spielerischer Spontaneität. Wie kurz dieser Moment sein konnte, zeigt das Beispiel Hugo Balls, der sich noch während des ersten Vortrags des lautspielerischen Gedichts ›Gadji beri bimba‹ zum eine magisch-mystische Ursprache psalmodierenden »magischen Bischof« verwandelte (Ball; 341, 100). [24] Von den Grundtendenzen des Dadaismus her wird jedoch intuitives Schaffen von der Last des expressionistischen »Geist«-Begriffs befreit, ohne dabei kunstmetaphysische Zielsetzungen völlig aufzuheben.

Von daher sind die Dadaisten wohl die fröhlichsten Erben von Nietzsches »Umwertung aller Werte«:

Dada hat die Weltanschauungen durch seine Fingerspitzen rinnen lassen. Dada ist der tänzerische Geist über den Moralen der Erde. Dada ist die große Parallelerscheinung zu den relativistischen Philosophien dieser Zeit, Dada ist kein Axiom, Dada ist ein Geisteszustand, der unabhängig von Schulen und Theorien ist, der die Persönlichkeit selbst angeht, ohne sie zu vergewaltigen. [...] Dadaist ist man, wenn man lebt. Dada ist der Indifferenzpunkt zwischen Inhalt und Form, Weib und Mann, Materie und Geist (Huelsenbeck; nach: 85 II, 517).

Auch der Dadaismus strebt nach einer Synthese von Apollinischem und Dionysischem, die auch ihm ein Lebensakt ist; doch Schaffen und Rezipieren sind ihm wichtiger als das zwischen ihnen stehende Werk. Nach der meist spektakulären Dekomposition – »Formen heißt entformeln« (Schwitters; 346 V, 188) – ist Rekomposition nötig, die jedoch als extrem offene und rein ästhetische Reorganisation begriffen wird, in der die Wirklichkeits- und Sprachelemente ihre Selbständigkeit und Fremdheit behalten. Anders als der Konstruktivist oder der seine Umwelt visionär deformierende Expressionist hat der Dadaist seinen »Willen zur Macht« zum Spiel sublimiert; er beherrscht, als beherrsche er nicht, indem er dem Material und zufälligen Elementen erlaubt, den Schaffensprozeß mitzubestimmen. Seine neue Form kann mehr oder minder streng sein – wie Werk und Schriften von van Doesburg, Hans Richter und Kurt Schwitters beweisen, gibt es noch keine starre Grenze zwischen Dada und dem Konstruktivismus –, immer aber bleibt sie spielerisch; das unterscheidet zum Beispiel Schwitters von der ihn in vielen Punkten beerbenden konkreten Poesie der Nachkriegszeit. Die »entformelte Form« der Dadaisten erscheint so als äußerste Radikalisierung der formalen Auflockerungstendenzen, die die Jahrhundertwende entwickelt hatte. Mit seinen überzeugendsten Werken inszeniert Dada das heitere Satyrspiel zum Drama der klassischen Moderne, das durch die Übersteigerung der an die Werke gestellten kunstmetaphysischen Forderungen nur zu oft zur Tragödie zu werden drohte.

Daß bei den Dadaisten Dekomposition und Rekomposition von vorneherein zusammengehörten – wenn auch mit sehr unterschiedlichen Akzentuierungen – ließe sich an den unter dem Einfluß Kandinskys stehenden Zürcher Dadaisten Arp und Ball ebenso leicht zeigen wie an Hausmann und Schwitters, die beide eine Zeitlang mit dem Sturm-Kreis sympathisiert hatten. Eine auf die Zürcher Zeit bezogene Äußerung von Arp soll hierzu genügen:

Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte (nach: 336, 51).

Schwerer fällt es dagegen, sich über das Verhältnis der Dadaisten zur Abstraktion klar zu werden, die man in Zürich bejahte und in Berlin scharf ablehnte. Dadas eindeutigster Beitrag zur dichterischen Abstraktion ist wohl die Entwicklung der Lautdichtung, die über Vorgänger wie die bruitistischen Futuristen und Nachfolger wie den dem Sturm-Kreis zugehörigen Rudolf Blümner deutlich in die abstraktionistischen Entwicklungstendenzen der Avantgarde einbezogen ist. Im Gegensatz zur verbrauchten Alltags- und Begriffssprache gab der freigesetzte Sprachklang ein Medium ab, mit der man gleichermaßen die Dissonanz der modernen Lebenswirklichkeit ausdrücken wie Seelenzustände »magisch« und »hypnotisch« unmittelbar evozieren konnte (Ball; 341, 94). Ersteres ließ sich auch durch bruitistische Dichtung und Simultangedichte erreichen, letzteres auch durch eine Flut analoger absoluter Metaphern – ein Verfahren, das sich dann die Surrealisten zunutze machten, indem sie es ernst nahmen und von der dadaistischen Tendenz zu Satire und Destruktion ablösten. Diese Veränderung enthält in nuce die eigentliche Besonderheit des dadaistischen Verfahrens: Die abstrakte Malerei und Dichtung, die wir bisher kennengelernt hatten, verwarf die empirische Wirklichkeit – sei es als sinnlos-chaotischen »Willen«, sei es als sinnlos-determinierte Mechanik. Daher mußten Wirklichkeitselemente erst isoliert und gereinigt werden; man löste sie aus ihrem raumzeitlichen Zusammenhang heraus, zu dem auch der Betrachter gehört, und nahm ihnen, je nachdem, ihre dingliche Härte, Fremdheit, Sinn- oder Formlosigkeit – damit allerdings auch ihre Individualität und Differenziertheit. Ging man einen Schritt weiter, so blieb nur noch eine Sprachwelt, deren referentieller Außenbezug durch im Widerspruch zur Erfahrungswelt stehende absolute Bildlichkeit oder durch Verknappung zu Wortkernen und Kernworten weitgehend getilgt war. Die Dadaisten entdeckten dagegen – in Weiterführung frühexpressionistischer Techniken – die Möglichkeit, solchermaßen konkret gewordene Dichtung wieder auf die empirische Erfahrungswelt zurückzubeziehen – nicht als Objekt für Mimesis, sondern als Material und Ausdrucksmittel im Sinne der konkreten Kunst. Worte, Redewendungen und Aufbaustrukturen – etwa die Totenklage in Arps »kaspar ist tot« – werden so als Spielmaterial eines satirischen und/oder parodistischen Destruktionsprozesses wieder zugelassen.

Damit aber sind im Dadaismus insgesamt drei Möglichkeiten konkreter Dichtung entwickelt worden:

- absolute Sprachmusik zum Ausdruck innerer Erfahrungen, als Radikalisierung symbolistischer Tendenzen – darauf werden die Surrealisten aufbauen und wesentlich später werden etwa Ingeborg Bachmann und Paul Celan die symbolistisch-surrealistische Tradition fortsetzen;
- Sprache als Parole, als Sedimentation bestimmter Denk- und Verhaltensmuster (was sich auf bestimmte Aspekte der langue ausdehnen ließe); dieser materiale Sprachbegriff liegt nicht nur den Collage- und Montagetechniken zugrunde, die der Berliner Dada perfektionierte und die in klassischer Moderne, Avantgarde wie auch in der »Neuen Sachlichkeit« so vielfältige Verwendung fanden, sondern auch den wohl wichtigsten und interessantesten Werken der Konkreten Poesie;

– Lautgedichte, »optophonetische« Gedichte und lettristische Gedichte, im Dadaismus von Ball und Hausmann entwickelt und ebenfalls von der Konkreten Poesie der Nachkriegszeit aufgegriffen; man wird sich allerdings fragen müssen, ob es für einen Sprachkünstler wirklich sinnvoll sein kann, sich der eigentlichen Ausdrucksmöglichkeiten seines Mediums selbst zu berauben, ohne dadurch der Malerei oder der Musik wirklich nahezukommen.

Mit diesem kurzen Überblick dürfte die Rolle des Dadaismus als Gelenkstelle in der künstlerischen und literarischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts deutlich geworden sein. Auf unsere Ausgangsfragen (s. o. S. 186) zurückkommend ergäben sich damit drei Thesen zur Veränderung des lyrischen Diskurses zwischen Jahrhundertwende und dem Beginn der 20er Jahre:

1) *Ich und Welt*, bzw. *Literatur und außersprachliche Wirklichkeit*: Der neue Wirklichkeitsbegriff, aus dem heraus wir die Literatur der Jahrhundertwende abgeleitet hatten, bleibt bis in die 20er Jahre ebenso bestimmend wie die ihm zugrundeliegende Lebensphilosophie. Mimesis dieser nuancierten und in ständiger Veränderung begriffenen Wirklichkeit heißt speziell in der Lyrik zunehmend: Mimesis der inneren Erfahrung, in der diese Wirklichkeit ja allein unmittelbar zugänglich ist. Im Gegensatz zum Ästhetizismus soll Kunst allerdings nicht mehr bloße Flucht- und Gegenwelt sein; als unmittelbare Lebenspraxis meint sie entweder abstrahierende und deformierende visionäre Umformung der entfremdeten empirischen Lebenswelt zur Erlebenswelt eines freien, jedoch präindividuellen Subjekts oder, in noch radikalerer Absage an die Empirie, die Schaffung eines wirklichkeitsunabhängigen konkreten Ausdrucksmediums. Im Gefolge des Dadaismus findet die konkrete Dichtung dann wieder zur Lebenswelt zurück; präformiertes Material, Wirklichkeit zweiter Ordnung sozusagen, wird zum Gegenstand künstlerischer Entformelung und Neugruppierung – der konkrete »Merzer« Schwitters hat sich konsequenterweise dann auch wieder an der Totalität der partikularen Alltagswirklichkeit zu bewähren. In jedem Fall bleibt jedoch avantgardistische Kunst in dem Sinne autonom, daß sie sich weder als mimetisch, noch als Vermittlungsvehikel einer ablösbaren Botschaft begreift.

2) *Sprachverwendung*: Parallel zum Übergang von abstrakter zu konkreter Kunst wird das immer noch dingmagisch orientierte symbolistische Sprechen über die Zwischenstufe der visionären Metaphorik zunehmend von wort/sprachmagischen Verfahrensweisen abgelöst – absoluten Metaphern (»Sprachsymbolen«); Reizwörtern und Wortkernen; entformeltem Sprachmaterial –, in denen der referentielle Bezug möglichst weitgehend getilgt sein soll.

3) *Formbegriff*: Auch hier ergab sich im Bereich der Theorie eine weitgehende Kontinuität zum lebensphilosophischen Postulat nach einem Ausgleich von Apollinischem und Dionysischem. In der Praxis zeigte sich jedoch, daß die Pole gerade dort, wo sie zusammenfallen sollten, zunehmend auseinandertraten. Die immer noch auf Integration angelegten Formen der Jahrhundertwende werden im Streben nach immer größerer dionysischer Intensität so stark geöffnet, daß sie gewissermaßen von außen wieder integriert werden müssen, wenn der kunstmetaphysische Allgemeinheitsanspruch auf-

rechterhalten werden soll. Parallel dazu wird in den theoretischen Schriften zunehmend irrationaler argumentiert, wodurch die überbelastete Intuition immer mehr ihren bisherigen rationalen Beiklang verliert. In der Avantgarde treten so »anorganische« Konstruktion und »organische« Formlosigkeit als gleichberechtigte Pole zunehmend auseinander.

### 7.3. Klassische Moderne und Avantgarde: Am Beispiel der ›Duineser Elegien‹

Blicken wir auf die ›Duineser Elegien‹ zurück, deren Erscheinungsjahr wir in unserer Rekonstruktion avantgardistischer Strömungen in etwa eingeholt haben, so scheinen zwischen Rilke und den Dadaisten Welten zu liegen [25] – Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen? Das hieße freilich, konstruierte Entwicklungslogik und vielschichtigeren historischen Ablauf zu verwechseln. Denn mit ihrem Übergang zu stärkerer Begrifflichkeit, ihrer Suche nach einer neuen Welt- und Wertorientierung und ihrem Rückgriff auf mythische Ausdrucksweisen passen die ›Elegien‹ ganz gut in die 20er Jahre, während die neue Sehnsucht nach dem Positiven eher Dada als überholt – oder mindestens: als zu überholend – erscheinen läßt. [26]

Bei unserer Interpretation der ›Duineser Elegien‹ hatten wir einen aus der Lebensphilosophie der Jahrhundertwende entwickelten Kontext als Verstehenshilfe zugrundegelegt. Diese zeitliche Verschiebung wird durch den Ausblick des Schlußkapitels noch einmal gerechtfertigt, denn die hier nachgetragenen bewußtseinsgeschichtlichen wie poetologischen Entwicklungen aus der eigentlichen Entstehungszeit des ›Elegien‹-Zyklus (1912–1922) haben auf dessen Verfasser ganz offensichtlich nicht mehr in dem Maße prägend gewirkt wie die zwei Jahrzehnte der Jahrhundertwende. Dennoch gibt es zwischen Spätwerk und Rilkes mittlerer Werkstufe deutliche Unterschiede; es wäre daher zu fragen, ob zwischen diesen Veränderungen einerseits und den Tendenzen des expressionistischen Jahrzehnts und der frühen 20er Jahre andererseits irgendwelche Beziehungen bestehen. [27]

Fragen wir nach dem Verhältnis Rilkes zu Symbolismus und Expressionismus, so fällt die Antwort nicht leicht. Abgesehen von wenigen Gedichten – wie etwa ›Tränen, Tränen‹ (WA 3, 406) – finden sich Anklänge an den Expressionismus und seine visionäre Metaphorik bei Rilke noch am ehesten in einigen Passagen des ›Malte Laurids Brigge‹, der auch am deutlichsten an dem Aufbruchspathos partizipiert, mit dem das expressionistische Jahrzehnt begann. Zwar hatte auch Rilke das reine Anschauen des Außen abgelehnt und eine innere Schau mit dem »Herzen« gefordert (s.o. S. 147f.) – doch nicht wegen der Passivität bloßen Schauens und Wiedergebens, sondern im Gegenteil wegen dessen verdinglichender Gewaltbarkeit und Inhumanität. Trotz anfänglicher Sympathie für einzelne Autoren hat Rilke konsequenterweise die formale Gewaltbarkeit der expressionistischen Deformation immer abgelehnt; in einer von Lou Andreas-Salomé überlieferten Äußerung aus dem Jahre 1919 spielt er etwa in diesem Sinne Mallarmé gegen die Expressionisten aus:

Mallarmé ist so vollkommen, weil er mit dem Objekt zuende kommt und es dennoch in sich behält, etwa wie ein fertig gebildetes Kind im Mutterleib vor der Geburt. Von daher die Erlaubnis, beinahe damit zu spielen, das Objekt fort und fort aufzulösen: so sicher seiner vollendeten Bildung – statt des im eignen Subjektiven steckenbleibenden Expressionismus (7, 614).

Ob das für Mallarmé wirklich zutrifft, darf bezweifelt werden; immerhin macht es deutlich, was Rilke am Expressionismus ablehnte. Hat er also konsequent die symbolistische Tradition fortgesetzt? Sicherlich nicht die der trivialsymbolistischen Dekadenzlyrik, die er wie andere deutschsprachige Autoren der Jahrhundertwende zunächst rezipiert und modifiziert hatte – doch das war eben nur eine erste Phase in der Rezeption des französischen Symbolismus; in einer zweiten Phase fanden die Expressionisten – wie später auch die Surrealisten – im ganz andersartigen Symbolismus Rimbauds ein Vorbild für ihre dionysische Dichtungsauffassung und ihre visionäre und absolute Metaphorik – man denke etwa an die Rimbaud-Anklänge in Trakls ›Psalm‹. Rilke seinerseits hatte sich seit etwa Frühjahr 1921 intensiv mit Paul Valéry beschäftigt und dann, besonders im Jahr nach der Vollendung der ›Elegien‹, einige von dessen Gedichten übersetzt, deren an den späten Mallarmé angelehnter konstruktiverer und abstrakterer Symbolismus die Lyrik von Rilkes letzter Werkstufe deutlich beeinflußt. Auch Gottfried Benn orientiert sich in seiner nachexpressionistischen Phase, besonders aber nach 1945, wieder verstärkt am Symbolismus von Valéry und Mallarmé. Zusätzlich zur avantgardistischen Entwicklungslinie, die wir bis zum Beginn der 20er Jahre verfolgt haben und die sich in Surrealismus und Konkreter Poesie fortsetzt, gibt es nach dem expressionistischen Jahrzehnt also nicht nur eine auf neue Weise engagierte und gesellschaftszugewandte Lyrik – für die in Deutschland Brecht, in England Auden eintreten mag –, sondern auch die klassisch-moderne Fortsetzung von Symbolismus und Jahrhundertwende, die dann in der hermetischen Lyrik der deutschen Nachkriegszeit – etwa mit Celan, Huchel, Eich, Meister und Ingeborg Bachmann – eine späte Blütezeit erleben wird. – Das zumindestens als Andeutung einer Matrix, nach der sich die Lyrik des 20. Jahrhunderts vielleicht ordnen ließe.

In diesem idealtypischen Schema könnte man Rilkes Entwicklung nach 1910 gewissermaßen als »klassisch-moderne« Parallele zur stärker zum Avantgardismus tendierenden expressionistischen (in Italien/Rußland: futuristischen; in England: vortizistischen) Lyrik und den diversen Ismen der folgenden Jahre begreifen, deren radikale formale Neuerungen hier ihr erheblich abgetöntes, stärker um Ausgleich und Integration bemühtes, weitgehend an der Autonomie des Kunstwerks und seiner kunstmetaphysischen Totalität festhaltendes Äquivalent finden. Um diesen Bezug zu konkretisieren, sollen die aus der Analyse der ›Duineser Elegien‹ gewonnenen Ergebnisse mit den radikaleren avantgardistischen Modifikationen des poetischen Diskurses vermittelt werden, da erst vor dieser kontrastiven Folie ihr eigentlicher Sinn und ihr literarhistorischer Stellenwert erkannt werden kann.

Genau wie den Symbolisten und den Expressionisten geht es auch Rilke darum, äußere Äquivalente für innere Erfahrungen zu finden; wie bei den Expressionisten und in gemeinsamem Gegensatz zu den Symbolisten sollen dabei negative Daseinserfahrungen nicht mehr kategorisch ausgeschlossen sein; wie die Expressionisten schließlich



geht auch Rilke von der Lebensphilosophie aus, allerdings ohne die für den Expressionismus charakteristische Überbetonung des Irrationalen, Vitalen, Dionysischen.

Vor diesem Hintergrund ließe sich etwa Rilkes mythopoetisches Sprechen mit seinen Konkretisierungen und Personifizierungen als seine Alternative zur visionären Metaphorik des Expressionismus und zur konkreten Dichtung begreifen. In jedem Fall werden menschliche Grunderfahrungen unter starker Typisierung dargestellt und als »Bedeutungserlebnisse« vermittelt (s. o. S. 158); der entscheidende Unterschied liegt darin, daß Rilke am Bezug zu einer dem Ich eigenständig gegenüberstehenden Wirklichkeit festhält und deren visionäre Deformierung vermeidet. Das Ich drückt nicht der Welt sein Gesicht auf – wie es die Expressionisten forderten und praktizierten –, wenn es sie mythopoetisch zum Ausdruck seiner Erfahrungen verwendet, da vor allem in den Begriff und Bild koppelnden Genitivmetaphern der referentielle Sprachbezug bereits stark reduziert ist, ohne daß jedoch Mittelbarkeit und Gleichnishaftigkeit des Sprechens aufgegeben werden.

Ähnlich wirkt die Potenzierung der Bildhälften, die den futuristischen, expressionistischen, dadaistischen und surrealistischen Bildkaskaden entspricht. Auch hier vermeidet jedoch Rilke jede schockierende Gewaltigkeit in der Zusammenstellung; statt forcierter Unmittelbarkeit entsteht der Eindruck forcierter Mittelbarkeit, die dann wiederum der Reflexion des Lesers mehr Raum läßt. In beiden Fällen erreicht also Rilke mit wesentlich konventionelleren Mitteln den gleichen Übergang vom dingmagischen zum wort/sprachmagischen Sprechen, ohne es zum endgültigen Bruch mit der Erfahrungswelt kommen zu lassen.

Entsprechend behutsam sind auch seine Symbolisierungen. Auch die »lyrischen Summen« und die »Reminiszenzen der Belesenheit« basieren auf Abstraktion, auf der Lösung vom direkten Erleben und seiner Kondensierung, wie sie ebenso den kürzelhaft archetypisierten Erlebnissymbolen (»Wortkerne«) zugrundeliegt. All diese »Verwandlungen« führen in den gleichen Zwischenbereich von dingmagischem und wortmagischem Sprechen, dem – gewissermaßen von der anderen Seite her – auch Rilkes Begriffliches versinnlichende Mythopoesie zustrebt. *Verwandlung* verbindet die Verfahrensweisen von abstrakter und konkreter Dichtung: sie setzt das Evokationspotential ihrer Kernworte frei, ohne den Erfahrungszusammenhang, in den sie gehören, gewaltsam abzublenden oder die Wortgestalt zu deformieren. Ähnliches gilt für die abstrakten Figuren; auch hier bleibt der Gegenstandsbezug zugleich gewahrt und doch durch die Potenzierung der Bildfelder in der Schwebe gehalten. Die abstrahierende Gestaltung wird gewissermaßen nur über die Gegenstände gelegt und gleich wieder weggezogen, wobei – im Unterschied zu den »Neuen Gedichten« – das die Bezüge setzende und aufhebende Ich immer anwesend bleibt; dadurch aber werden alle Setzungen auf dieses Ich zurückbezogen, verlieren also ihre Absolutheit und ihren Absolutheitsanspruch. So behält der poetische Diskurs seine Mittelbarkeit und Relativität, die nach den uns bekannten Argumentationsschemata mit der Verbindung von rationalen und unmittelbar-intuitiven Verhaltensweisen zusammenhängen dürfte; denn Unmittelbarkeit und Absolutheit abstrakter bzw. konkreter Kunst werden ja traditionell damit begründet, daß der perspektivische Bezug von Reflexion und Außenwahrnehmung wegfällt und die absolute innere Wahrnehmung unmittelbaren Ausdruck findet. Dem lyrischen Ich der

»Elegien« bleibt bei aller Verallgemeinerung immer noch ein Restbereich von Individualität und Partikularität, von Komplexität und Differenziertheit, die auch die Fähigkeit zur Reflexion einschließt. Die eigentliche Leistung von Weltmodell wie Diskurs der »Duineser Elegien« dürfte so im Ausgleich zwischen ratioiden und nicht-ratioiden Verhaltensweisen liegen – die Übernahme Musilscher Terminologie mag die Verwandtschaft der Problemstellung andeuten. Gerade heute, wo berechtigte Rationalitätskritik wieder in Irrationalismus umzuschlagen droht, könnte dies Rilkes späten Zyklen, ihrem ganzheitlichen Subjektivitätsentwurf, ihrer Bemühung um eine herrschaftsfreie Vermittlung von Ich und Anderem und der von ihnen induzierten differenzierten ästhetischen Erfahrung eine beachtliche Aktualität verleihen.

Die Bedingung für die Möglichkeit solcher harmonischen Vermittlungen scheint allerdings in der Aufrechterhaltung aller Dimensionen des ästhetizistischen Autonomiebegriffs und der Orientierung an einer schon vergangenen (Sprach)Welt zu liegen: Die Fähigkeit des Rilkeschen Gedichtes, moderne Lebenswirklichkeit zu integrieren, bleibt begrenzt[28] – in den »Sonetten an Orpheus« wirkt schon die gerühmte Maschine als Fremdkörper –, was für Produzenten wie Rezipienten die Grenze zwischen Kunst und Leben aufrechterhält. Platz hat in einem Rilkeschen Gedicht nur, was vorher *verwandelt* wurde[29] – dafür kann dann, trotz der Annäherung an den Reihungsstil, die lyrische Integration immer noch ein relativ hohes Maß an Geschlossenheit erreichen. Zwar ließen sich größere Passagen streichen oder umgruppieren – was in einer geschlossenen Form unmöglich wäre; dennoch entsteht nicht der Eindruck von Montage oder Collage: alle Einzelbestandteile sind homogenisiert, die Spannungen zwischen ihnen weitgehend ausgeglichen.

Mit dieser Gegenüberstellung sollen jedoch nicht einfach klassische Moderne und Avantgarde gegeneinander ausgespielt werden; gerade Rilkes Entwicklung nach dem Abschluß der beiden späten Zyklen erweist, daß die Avantgarde mit ihrer Liquidierung der Synthesekonzeption der Jahrhundertwende nicht reale Harmonie zerstörte, sondern nur deren ästhetischen Schein- und Utopiecharakter bloßlegt: Im Versuch, Kunstmetaphysik lebenspraktisch einzulösen, wird deren unaufhebbarer ästhetischer Scheincharakter zur Kenntlichkeit entstellt, um eine bekannte Formulierung Blochs aufzugreifen.

Nach den »Elegien« und »Sonetten« verfaßt Rilke eine Reihe von deutschen und französischen Gedichten, deren Leichtigkeit und die Erlebnislyrik streifende Direktheit sich wohl unmittelbar dem Gelingen eines poetischen Ausgleichs aller Probleme in den großen Zyklen verdankt. Daß dieser Ausgleich existenziell nicht einklagbar wird, belegen zunächst nur zahlreiche Fragmente. Rilkes späteste Werkstufe zeigt dann jedoch wieder ein ganz anderes Gesicht. In den »Elegien« strebte Rilke nach einer *Verwandlung* ins »Unsichtbare«, dem in den »Sonetten an Orpheus« die Dominanz des nur Hörbaren, des »Gesangs« entsprach. In den spätesten Gedichten jedoch tritt an die Stelle des Klangs die Annäherung an das Schweigen. Die Begründung dafür mag in der in einem Brief vom 24. 3. 1926 formulierten Einsicht zu suchen sein, die wichtig genug ist, um ausführlich zitiert zu werden:

Mir ist [...] (wieder einmal) klar geworden, eine wie drückende und aussichtslose Beschäftigung das lyrische Gedicht in gewissen Jahren darstellt, eben weil es mit den Mitteln der Sprache arbeitet und nicht genug Handwerk anbietet, um in ihm ein Selbständiges (dies nun nicht im künstlerischen, sondern im rein vitalen Sinne gemeint) auszubilden. Das Ausgeatmete des Lebens schlägt aus ihm immerfort wieder in das Leben zurück –, ein Dasein, das sich, mittels seiner, zu entlasten versucht, belädt sich vielmehr mit dem gesteigerten Ausdruck seiner Unerträglichkeiten, bleibt umdrängt von seinen, durch eine scheinbare Fort- und Überhebung durchgegangenen Nöten, ist ihnen ausgelieferter, als wenn es sie nie in einem lyrischen Bewußtsein aufgefangen und verdichtet hätte. Selbst wo eine frühe Begabung dieser Bemühung zustatten oder gewissermaßen zuvorkommt (Heym oder Trakl), das Ergebnis hat zu wenig Stoff zu überwinden gehabt, um durch Transsubstantiation zu beglücken; ein Trakl (man bedenke das), der seine Genialität, statt im Gedicht, in der Malerei oder in der Musik hätte ausüben dürfen, würde nicht an dem Übergewicht seiner Gestaltung, an der Verdunkelung, mit der sie ihn überhing, zugrunde gegangen sein (An Hanns Ulbricht; 5, 935).

Damit wird nichts Geringeres in Frage gestellt als die Fähigkeit von Dichtung zu kunstmetaphysischer Gestaltung; erst hier, in der Forderung nach völliger Aufhebung unverwandelbarer Empirie, hat Rilke den Absolutheitsanspruch erreicht, den Mallarmé schon ein Vierteljahrhundert früher erhoben hatte – damit aber biegt sich die Entwicklungslinie, die wir vom Symbolismus über die deutsche Jahrhundertwende bis zu den »Elegien« gezogen haben, zum Kreis zurück. Für Gestaltung im Sinne des Kulturbegriffs der Lebensphilosophie scheinen sich moderne Lebenswirklichkeit und Lebenserfahrung als zu widerständig zu erweisen; in seinen spätesten Gedichten schließt Rilke seine Lyrik wieder hermetisch ab – implizites Eingeständnis, daß eine »Ontodizee« der »harten Sachlichkeit« gescheitert ist.

Im Diskurs dieser letzten Gedichte überlagert Rilkes bereits *Verwandelt* – also in Sprache zurückgenommene, da in der Realität fast völlig verschwundene Dinge der Lebenswelt, in denen menschliche Erfahrung sedimentiert ist – in der für ihn charakteristischen Weise mit weiteren Bildfeldern. Im Gedicht »Gong« wird dabei nicht mehr ein Sprechen thematisch, das sich auch noch in der Zurücknahme der eigenen Setzungen in seiner Produktivität und Gestaltungsfähigkeit bestätigt fühlt, wie dies in den Schlußversen der 9. Elegie proklamiert wurde (s. o. S. 142); hier nimmt vielmehr das Sprechen sich selbst zurück, indem es sein Ende vorwegnimmt; auch bei einer an Mallarmés »absence« erinnernden Tilgung alles Empirischen entsteht nicht Dauer, sondern gewissermaßen pure Vergänglichkeit und Vergeblichkeit. So redet das Gedicht verschwebend davon, daß es wird schweigen müssen – dementiert dies freilich nicht nur durch die Vollkommenheit seiner formalen Integration, sondern auch durch die potentielle Zeitenthobenheit seiner vielfältigen papierenen Existenz: letztlich zelebriert es so doch die Kunstmetaphysik, die es bezweifelt. Gegen die symbolistische Perfektion dieses Textes könnte man polemisch Rilkes letztes, fragmentarisches, vergeblich um Positivität ringendes Gedicht ausspielen – »Komm du, du letzter, den ich anerkenne,/heilloser Schmerz im leiblichen Geweb« (WA 3, 511) –, um zu zeigen, wie wenig durch Hermetik erkaufte ästhetische Lösungen wert sein können. Der Plumpheit eines literaturwissenschaftlichen Diskurses, seinem Mangel an »Takt der Auslegung« (Rilke) stünde es jedoch vielleicht besser an,

einem ihm uneinholbar bleibenden Sprechen zitierend seinen Respekt zu bezeugen, dessen Hermetik nicht zuletzt Chiffre unerreichbarer Versöhnung ist.

### GONG

Nicht mehr für Ohren . . . : Klang,  
der, wie ein tieferes Ohr,  
uns, scheinbar Hörende, hört.  
Umkehr der Räume. Entwurf  
innerer Welten im Frein . . . ,  
Tempel vor ihrer Geburt,  
Lösung, gesättigt mit schwer  
löslichen Göttern . . . : Gong!

Summe des Schweigenden, das  
sich zu sich selber bekennt,  
brausende Einkehr in sich  
dessen, das an sich verstummt,  
Dauer, aus Ablauf gepreßt,  
um-gegossener Stern . . . : Gong!

Du, die man niemals vergißt,  
die sich gebar im Verlust,  
nichtmehr begriffenes Fest,  
Wein an unsichtbarem Mund,  
Sturm in der Säule, die trägt,  
Wanderers Sturz in den Weg,  
unser, an Alles, Verrat . . . : Gong!

*Zu: Vorbemerkungen (S. 1–8)*

- 1 Wie unbrauchbar Friedrichs Unterscheidung ist, ließe sich besonders eindringlich am Werk Franz Kafkas demonstrieren: Wir wissen heute, daß Kafkas Schreiben oft mit einer intuitiven Unmittelbarkeit ablief, die fast an »écriture automatique« denken läßt; und doch hat kaum ein anderer Autor Werke geschaffen, die so reißbretthaft konstruiert wirken und nach so exakten schachspielartigen Gesetzmäßigkeiten ablaufen – die Kafka-Forschung hat diese paradoxe Konstellation gelegentlich auf den Begriff des »intuitiven Modell-Denkens« gebracht (vgl. etwa: 465 II, 285).
- 2 Vgl. dazu etwa die scharfsinnige Analyse und Kritik von Kaspar H. Spinner mit dem zutreffenden Titel: »Wissenschaftsgläubigkeit und Wirklichkeitsverlust« (397).
- 3 Konsequenz daraus ist eine verständliche, mitunter bis zur völligen Ablehnung gesteigerte Kritik aller Literaturwissenschaft, wie sie zur Zeit wieder verstärkt in den Feuilletons zu finden ist. Man vgl. auch Susan Sontags intelligente Polemik »Gegen Interpretation (Against Interpretation)« (396), deren Schlußfolgerung: »Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst« ich allerdings nicht teilen kann. Eher brauchen wir wohl eine Hermeneutik *und* eine Erotik der Kunst, wobei sich sinnliche Erfahrung und vernünftige Reflexion abwechseln und gegenseitig steigern sollten. Die Literaturwissenschaft kann allerdings nur den Part der Reflexion liefern – die »Erotik« bleibt der eigenen ästhetischen Erfahrung des Lesers am Text vorbehalten. Vielleicht darf jedoch der Literaturwissenschaftler darauf hoffen, daß es auch so etwas wie eine Erotik intellektueller Luzidität gibt.
- 4 Man vgl. etwa die folgenden Ausführungen Franz Mons zur »Auguste Bolte« von Kurt Schwitters:  
 »Deutlich ist die Idee aus dem Inhaltlich-Ideellen [...] ins Formal-Sprachstrukturelle abgewandert. Es ist nicht zu bezweifeln, daß unter dem strukturellen Textverlauf bestimmte Formvorstellungen, formale Absichten liegen, die abgelesen werden können und den klassischen Grundgedanken analog sind. Denn auch die scheinbar bloß formale Struktur eines Textverlaufes hat – wenn man sie sich bewußt macht und sprachlich vergegenwärtigt – eine inhaltliche Seite« (383, 88).
- 5 *Exkurs*  
 Ich verzichte darauf, die damit implizierte Auseinandersetzung mit Positionen der Hermeneutik und Rezeptionsforschung ausführlich darzulegen. Nur einige Grundentscheidungen seien knapp begründet.  
 Die immer wieder für überholt erklärte Hermeneutik verdankt ihre ungebrochene Aktualität dem – utopischen – Versprechen, das Einzelne und Individuelle verstehen zu können, ohne es einfach in einem Allgemeinen aufzulösen (vgl. Frank; 388). Die alte Kontroverse über eine gläubig-exegetische oder eine kritische Hermeneutik, wie sie zwischen Gadamer und Habermas initiiert wurde, dürfte inzwischen weitgehend entschieden sein. Aktuell sind dagegen die Bemühungen, die irrationalistisch-divinatorischen Momente traditioneller Hermeneutik und ihre Begriffslosigkeit zu überwinden. Die vorliegende Studie versteht sich so als praktischer Beitrag zu Bemühungen (vgl. die beiden Sammelbände von U. Nassen; 393 und 394) um eine »relative

Objektivierung hermeneutischen Verstehens« (394, 32). Dazu soll neben dem Streben nach möglichst klarer Begrifflichkeit und einer möglichst genauen Beschreibung von Textstrukturen vor allem auch die Einbeziehung des literarischen und bewußtseinsgeschichtlichen Kontextes dienen. Dies natürlich nicht in dem Sinne, als könnte zur Reduktion von Subjektivität einfach das rein Objektive von Werkstruktur und Kontext herbeizitiert werden – beides bleibt selbstverständlich seinerseits wieder Ergebnis von Auswahl und Interpretation. Doch je dichter etwa das Netz der Zeitbezüge geknüpft wird, desto eher kann es auch das fassen, was Historizität als das dem Nicht-Zeitgenossen fremd Gewordene ausmacht. An der Utopie objektiven Erkennens als Grenzwert wissenschaftlichen Tuns festzuhalten, obwohl man um ihre Uneinlösbarkeit weiß, scheint mir eine notwendige Aporie zu sein, die im bescheideneren Ziel intersubjektiver Überprüfbarkeit der Ergebnisse und im Modell-Begriff (vgl. Nieraad; 411a, 92ff.) pragmatisch aufgehoben sein mag.

Das Konzept der »intendierten Rezeption« impliziert Anleihen bei der Rezeptionsforschung, die bei deren orthodoxen Vertretern auf wenig Gegenliebe stoßen dürften. Wird doch hier zur Beschreibung der »Leserrolle« in sehr traditioneller Weise auf die Analyse des poetischen Diskurses vertraut, ganz davon zu schweigen, daß das Konzept einer dem Text gemäßen Rezeption sich – noch deutlicher als Isers Konzept des »impliziten Lesers« (vgl. dazu: Link; 392, 25) – dem Verdacht aussetzt, am verpönten substantialistischen Werkbegriff festzuhalten. Ich gehe in der Tat davon aus, daß die Rezeptionsforschung die Möglichkeiten traditioneller Hermeneutik bereichert und modifiziert, nicht aber ersetzt hat und daß das Konzept einer »adäquaten Konkretisation« (H. Link) nicht preisgegeben werden darf: Verstehen bleibt gebunden an die Intention des Autors, die allerdings zum einem am Text überprüft und zum anderen von der dem Autor nicht voll überschaubaren synchronen wie diachronen Geschichtlichkeit des Textes her ergänzt oder korrigiert werden müßte. Will man das »Textsinn« nennen, so ist es wohl von der Werkideologie der werkimmanenten Interpretation deutlich genug geschieden, um auch heute noch aktuell und akzeptabel zu sein. Die Kategorie der »adäquaten Konkretisation« scheint zudem in der neueren Rezeptionsforschung ebenso an Bedeutung zu gewinnen (vgl. etwa Stierle; 398) wie die Bemühung um eine weniger reduktionistische, an der tatsächlichen Komplexität der ästhetischen Erfahrung orientierte Vorstellung von Rezeption (vgl. Jauß; 390).

Zu: Kapitel 1 (S. 11–29)

- 1 Zur Unterscheidung von abstrakter und konkreter Kunst s. S. 190.
- 2 Vgl. etwa: »[Rilke] war überzeugt, eine Botschaft auszusprechen, die ihm aus einem Ursprung heraus »diktiert« worden sei, der wohl nicht anders als religiös genannt werden kann« (Guardini; 27, 19); die säkulare Inspiration wird so für den Interpreten wieder zur Offenbarung.
- 3 Konkret heißt das praktisch ausschließlich: an Heideggers Philosophie orientiert, die hier – trotz einiger Bedenken – zur Existenzialphilosophie gerechnet wird.
- 4 In früheren Interpretationen ist statt dessen noch vom »Leben« die Rede.
- 5 Unter den Interpreten der »Elegien« ist wohl nur Anthony Stephens zur »Einsicht in die Gleichnishaftigkeit [ihrer] poetischen Welt« gelangt (M II, 343); die forcierte Uneigentlichkeit des poetischen Diskurses in den »Duineser Elegien« wird uns in den Kapiteln 2, 5 und 6 noch ausführlich beschäftigen.
- 6 Diese gerade für die Deutung der »Elegien« zentrale Frage haben sich in der Rilke-Forschung letztlich wohl nur Fülleborn (bes. 55), Allemann (bes. 51) und Stephens (bes. 79) gestellt.
- 7 Nach der strengen Lehre der Werkimmanenz wäre bereits der Rückgriff auf Äußerungen des Autors unerlaubt – zu dieser Theorie gibt es freilich aus einsichtigen Gründen kaum interpretatorische Praxis.
- 8 Man könnte sich dabei sogar auf Rilke selbst berufen:  
»Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes »und« oder »der«, »die«, »das«) ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte« (An Gräfin Sizzo, 17. 3. 22; M I, 264).
- 9 Vgl. etwa Steiners Ausführungen zu Rilkes Symbolbegriff (31, 11 sowie: 216 und 241).

Zu: Kapitel 2 (S. 30–41)

- 1 Walther Killy verwendete diese Formulierung als Titel eines Vortrags; jetzt in: W. K., Schreibweisen – Leseweisen. München 1982.
- 2 Meine Übersetzung; im Original lautet die Stelle – mit ausführlichem Kontext:  
»[Paraphrase] proceeds by a complex and, in the case of a skillful reader, subtle strategy of expansion and elision, the most important being not so much what one develops, makes explicit, and repeats, but what one omits. The principle of omission is usually quite simple: one omits what one does not understand. [...] Paraphrase is the best way to distract the mind from genuine obstacles and to gain approval, replacing the burden of understanding with the mimicry of its performance. Its purpose is to blur, confound, and hide discontinuities and disruptions in the homogeneity of its own discourse« (meine Hervorhebungen; Paul de Man, Introduction, in: Carol Jacobs, The dissimulating harmony. The image of interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin. Baltimore 1978, S. IX).
- 3 Zum besseren Verständnis der folgenden Analyse empfiehlt sich eine mehrmalige Lektüre der 1. Elegie, deren mit Verszahlen versehener Text für den Rest dieses Kapitels ohnehin aufgeschlagen bleiben sollte.
- 4 Zu Rhythmus und Metrik der »Elegien« – auf die hier wie im folgenden nicht näher eingegangen wird, da dies eine eigene Untersuchung erforderte – vgl. Weigand (33), Ziolkowski (38) und Hardörfer (30; dort zur 1. Elegie: S. 22f.).
- 5 S. auch S. 146f.; Rilkes eigenwilliger Umgang mit den Personalpronomina in den »Elegien« ist eingehend erstmals von A. Stephens beschrieben worden (M II, 311ff.).
- 6 Vgl. IX, 60ff., sowie etwa: WA 1, 392f.; WA 11, 864 etc.
- 7 Darin liegt der entscheidende Unterschied zur Exempla-Reihung im Barock, wo das Begrifflich-Allgemeine meist den Bildreihungen vorangestellt ist, die zu dessen Verständnis nichts Neues beitragen, sondern eher den Witz des Autors, seine Fähigkeit zu kühner Kombinatorik beweisen.
- 8 Vgl. etwa: »das Schöne [...] verschmäh, uns zu zerstören« (V. 4ff.); »das verzogene Treusein einer Gewohnheit« (V. 16); »die Frühlinge brauchten dich wohl« (V. 26); »gab eine Geige sich hin« (V. 30); »daß sie der riesige Ruf/aufhob« (V. 55f.); »wagende erste Musik« (V. 92); etc.
- 9 Vgl. etwa *es* als Vorsubjekt in: V. 15, 26, 27, 36, 41, 61, 64, 69; *alles* als Subjekt: V. 30, 32. Vgl. auch das nicht näher bestimmte *es* als Objekt in: V. 11, 23, 31, 51, 57; *alles* in: V. 77.
- 10 Nicht berücksichtigt wurden dabei die Syntax, die nicht übermäßig komplex ist, aber zahlreiche Abweichungen von der vertrauten Wortstellung aufweist (vgl. Bürger; M II, 265f.), sowie die Besonderheiten des Tempus-Gebrauchs (vgl. ebd., 266ff.).

Zu: Kapitel 3 (S. 45–76)

- 1 Die wichtigsten Beiträge zu unserem Text nach dieser »Wende« sind:  
– August Stahl, »Konfusion ohne Absicht«? Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters« [im folgenden: »DSdH«], in: Saarbrücker Beiträge zur Ästhetik. Hg. von Rudolf Malter und Alois Brandstetter. Saarbrücken 1966, S. 67–78,  
– Heinz Hillmann, Das Sorgenkind Odradek, in: ZfdPh 86 (1967), S. 197–210,  
– Gerd Backenköhler, Neues zum »Sorgenkind Odradek«, in: ZfdPh 89 (1970), S. 269–273,  
– Dieter Bansberg, Durch Lüge zur Wahrheit. Eine Interpretation von Kafkas Geschichte »DSdH«, in: ZfdPh 93 (1974), S. 257–269,  
– Peter Uwe Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt 1974 (= FAT 2014), S. 145ff.,  
– Gerhard Neumann, Die Arbeit im Alchimistengäßchen, in: 465 II, bes. 342–344,  
– Gerhard Kurz, Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart 1980, bes. S. 92ff.,  
– Gerd Michels, Scheiternde Mimesis. Zu Franz Kafkas »DSdH«, in: G. M., Textanalyse und Textverstehen. Heidelberg 1981 (= UTB 1044), S. 62–79,

– Theo Elm, Von »erkenntnistheoretischer« Hermeneutik zur »Hermeneutik des Seins«, in: Elm; 90, 171–182.

- Seit der kritischen Auseinandersetzung mit der früheren Deutungspraxis, wie sie von Hillmann und Becken geleistet wurde, zeichnet sich – erfreuliche Ausnahme von der Regel – ein Konsens in allen zentralen Fragen ab, in den sich auch die hier versuchte Interpretation einfügt.
- 2 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, § 33, in: J. P., Werke in 12 Bden. Hg. von Norbert Miller. München 1975, Bd. 9, S. 131.
  - 3 Zur Beziehung zwischen Kafka und dem im Expressionismus sehr einflußreichen Otto Groß vgl.: Hartmut Binder, Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. Stuttgart 1976, S. 374ff.
  - 4 Zu Recht verweist Gerhard Kurz (s.o. Anmerkung 1) auf eine Parallelstelle aus dem frühen Fragment »Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande«:

»Und solange du *man* sagst an Stelle von *ich*, ist es nichts und man kann diese Geschichte auf sagen, sobald du aber dir eingestehst, daß du selbst es bist, dann wirst du förmlich durchbohrt und bist entsetzt« (F. Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod. Frankfurt 1980 (= Fischer Tb 2067), S. 8).

- 5 Von daher ließen sich dann doch einige Aussagen über Odradek machen; in ihm scheint die bestimmte Negation von Denk-, Verhaltens- und Lebensweise des Hausvaters quasi als absolute Metapher (Sprach)Gestalt angenommen zu haben: reine Eigentümlichkeit jenseits des Teufelskreises von Herrschen und Beherrschtwerden. Diese Deutung ließe sich leicht mit der von Gerhard Neumann vorgeschlagenen vereinbaren: »Chiffrierung als Utopie der Freiheit, als der sich selbst erzeugende, autonome Text« (465 II, 344) – wie überhaupt seine Interpretation Kafkascher Texte als Kampf um Eigentümlichkeit der hier vorgeschlagenen Lesart sehr nahekommt; vgl. auch: G. N., Franz Kafka: »Das Urteil. Text, Materialien, Kommentar. München 1981 (= Hanser Literatur-Kommentare 16), bes. S. 103ff.
- 6 Die Konsequenzen, die sich aus Textstruktur und Inhalt für die intendierte Rezeption ergeben, untersuchen Michels und Elm (s.o. Anmerkung 1).
- 7 Ein knapper, allerdings sehr tendenziöser Forschungsbericht zum »Brief« findet sich bei: Joachim Kühn, Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin 1975, S. 20ff.; dort auch weitere Literaturangaben.

Das auffälligste Unterscheidungsmerkmal zum Kafka-Text liegt darin, daß der »Partner« der Begegnung abwesend bleibt, da jene nur in der Phantasie stattfindet; strenggenommen begegnet das Ich nur sich selbst. Doch der Text fordert ganz ausdrücklich dazu auf, diesen Aspekt zu ignorieren (S. 467), und in der Tat erweist sich an der Beschreibung ähnlicher Erfahrungen in anderen Texten Hofmannsthal's dieses Moment als irrelevant; man vgl. etwa: »Soldatengeschichte«; »Briefe des Zurückgekehrten«; Augenblicke in Griechenland«; die bekannten Briefe an Edgar Karg von Bebenburg vom 27. 9. 1894 und vom 18. 6. 1895.

- 8 Deutlich wird das an der imaginierten Identifikationsfigur des Sklaven, der die »erstarrende Niobe« nicht einfach beobachtet, sondern ihr Erlebnis »voll ohnmächtigen Schauders« »durchmacht«.
- 9 Dies erklärt auch den scheinbaren Widerspruch, daß die Sprachkrise für Chandos nicht zur Sprachlosigkeit führt, sondern zur äußersten Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks; gerade so soll – gut symbolistisch und dingmagisch (s.S. 89ff.) – evoziert werden, was nicht *begrifflich* gesagt werden kann.
- 10 Vgl. etwa die folgende Passage aus Nietzsches »Geburt der Tragödie«:

»Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muß, [...] und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trust reißt uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie notwendig, bei dem Übermaß von unzähligen, sich ins Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen [...]; wir werden von dem wütenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die

Glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das *eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind« (438 I, 93).

- 11 Wie das Rattenerlebnis zeigt, sind die neuen Erfahrungen durchaus Äquivalente für die in geschichtlicher Überlieferung und Mythologie kodifizierten (die Berichte über die Zerstörung Karthagos und Alba Longas, der Niobe-Mythos), nur daß sie jetzt ungedeutet, unmittelbar und mit äußerster Intensität selbst erlebt werden: als »vollste erhabenste Gegenwart«.
- 12 In der Terminologie des späten Hofmannsthal hieße das: der Schritt zur Existenz wird nicht zur Gänze vollzogen; konsequent bestimmt er so die Position von Chandos als die der »Introversion« (>Ad me ipsum«; 201 X, 601 und passim).
- 13 Auch hier soll ein grundsätzlicher Unterschied zu den beiden bisher untersuchten Texten außer acht bleiben: die Authentizität der »Erlebnisse«. »Erlebnis I«, niedergeschrieben 1913 in Spanien, ist der Versuch, eine »merkwürdige Begebenheit«, die Rilke im Januar 1912 im Schloßpark von Duino – also in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entstehung der ersten »Elegien« – »widerfahren« war, »mit möglichster Eindringung und Genauigkeit aufzuzeichnen« (An Gräfin Stauffenberg, 23. 1. 19; MI, 153).
- 14 Vgl. etwa:
 

»Wenn man [...] die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, [...] also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtseyn einnehmen läßt; sondern [...] die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtseyn ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, [...] indem man [...] sich gänzlich in diesen Gegenstand *verliert*, d.h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so, daß es ist, als ob der Gegenstand allein dawäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann [...]: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die *Idee* [...]: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum [...]: sondern er ist *reines*, willenloses, schmerzloses, zeitloses *Subjekt der Erkenntniß*« (Schopenhauer; 443 I, 231f.).

Rilke kannte Schopenhauers Philosophie seit er – während er sich in Prag mit Privatunterricht auf das Abitur vorbereitete (Herbst 1892/Juli 1895) – von seinem Vater eine Werkausgabe geschenkt bekommen hatte. In einem Brief vom Februar 1897 an Freiherrn Du Prel erklärt er sich vertraut mit Schopenhauer (71, 55); vgl. auch: WA 1, 35 und 78; 71, 347; 6 V, 320. Trotz solcher Bezüge geht es hier wie sonst in dieser Arbeit nicht um den Nachweis direkter Abhängigkeiten und Beeinflussungen; philosophische Texte dienen zum einen als (begrifflichere) Verständnishilfen, zum anderen als exemplarische Ausformulierungen zeitgenössischer Denk- und Verhaltensmuster.
- 15 Vgl. etwa Rilkes Brief an Ellen Delp vom 27. 10. 15:
 

»Die »Arbeit nach der Natur« hat mir das Seiende in so hohem Grade zur *Aufgabe* gemacht, daß mich nur sehr selten noch, wie aus Versehen, ein Ding während und gebend anspricht, ohne die Anforderung, in mir gleichwertig und bedeutend hervorgebracht zu sein« (M I, 132f.).
- 16 Vgl. etwa Ziolkowskis Aufsatz (111), der allerdings in Anlehnung an theoretische Äußerungen von Joyce den Terminus so eng faßt, daß er nicht einmal dessen eigene Praxis abzudecken vermag. Eine genaue Begriffsbestimmung, die auch die genannten anderen Autoren zu berücksichtigen hätte, muß einer ausführlicheren eigenen Studie vorbehalten bleiben.
- 17 Vgl. etwa Schillers Briefe »Über die ästhetische Erziehung« oder Friedrich Schlegels bekannte Formulierung: »der Idealismus, in praktischer Ansicht, [ist] nichts anders als der Geist [der] Revolution« (Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler u.a. München 1958ff. Bd. II, S. 314).
- 18 Die bei Nietzsche besonders häufigen Hervorhebungen werden – wie auch sonst in Zitaten – nur dann übernommen, wenn sie auch im zitierten Ausschnitt noch sinnvoll sind; alle Nietzsche-Zitate im folgenden nach der Schlechta-Ausgabe (438), mit Band- und Seitenangabe.
- 19 Vgl.: »Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts außerdem! Und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht – und nichts außerdem!« (III, 917).

- 20 Vgl. bes.: ›Menschliches, Allzumenschliches‹, Teil I: Zur Geschichte der moralischen Empfindungen (I, 475 ff.).
- 21 Demgegenüber ist die Entwicklung in Österreich beträchtlich verzögert – was erklären mag, daß in der Literatur dem Berliner Naturalismus der Wiener Impressionismus korrespondiert.
- 22 ›Krisis der Kultur‹ [1916], in: G. S., Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. München 1917, S. 51.
- 23 Man vgl. bes. das Verhältnis von David Strauß – für Nietzsche Inbegriff des »Bildungsphilisters« – zur Religion (I, 167 ff.).
- 24 Diese und andere zeitgenössische Äußerungen – darunter auch solche Rilkes – zitiert auch Herman Meyer (41, 296). Vgl. auch Simmels Aufsätze: ›Der Begriff und die Tragödie der Kultur‹ (447, 116–147); ›Der Konflikt der modernen Kultur‹ (447, 148–173); ›Die Zukunft unserer Kultur‹ (446, 95–97). Die Bestimmung eines positiven Kulturzustandes gibt etwa August Macke in dem von Kandinsky und Marc herausgegebenen Almanach ›Der Blaue Reiter‹:  
»eine Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, eine Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserm Leben geboren, nur aus unserem Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume« (457, 56).
- 25 Zur üblichen Unterteilung von Nietzsches Gesamtwerk in drei Phasen vgl. etwa Pütz (441, 23 f.).
- 26 Nach der wissenschaftlichen Erklärung seiner Erfahrungen durch Mach tröstet sich Bahr:  
»[wir werden] erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, [...] sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich« (S. 101).  
Das entspricht genau der Konsequenz, die ein anderer ungemein einflußreicher Philosoph der Zeit aus der Einsicht in den unaufhebbaren Perspektivismus aller menschlichen Setzungen gezogen hat: Hans Vaihinger akzeptiert in seiner ›Philosophie des Als-Ob‹ (entstanden 1876–78, veröffentlicht 1911), daß alle Ergebnisse von Denken und Wahrnehmung nicht mehr sein können als nützliche und notwendige Fiktionen.
- 27 Die Bedeutung der Lebensphilosophie für die gesamteuropäische Moderne kann gar nicht hoch genug bewertet werden; wie hilfreich die Kenntnis von Bergson und Simmel für das Verständnis der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts sein kann, haben etwa Rasch für die Jahrhundertwende (176), Vietta/Kemper und Martens für den Expressionismus (281 und 274), Kemper und Philipp für Wortkunst und Dada (329 und 330) gezeigt.  
Ich verdanke es Monika Ritzer, daß sie mich auf diese heute zu Unrecht vergessene Philosophie hingewiesen und mir ihre Grundgedanken und vor allem auch ihre Aktualität nahegebracht hat; vgl. auch ihre Studie zu Hermann Broch (100).
- 28 Zur Abgrenzung der Naturwissenschaften von der Metaphysik vgl.: 430 I, 368 ff.
- 29 Zu den »Kantischen Argumenten gegen die ›objektive Wahrheit des in der inneren Wahrnehmung Gegebenen‹ [Dilthey]« vgl. Hans Ineichen (433, 134 ff.).
- 30 Da er die Aktivität des Subjekts (= Selbst) noch stärker betont als Dilthey, lehnt es Nietzsche ab, an eine unmittelbar gegebene innere Wahrnehmung zu glauben; vgl. etwa:  
»Ich halte die Phänomenalität auch der ›inneren Welt‹ fest: alles, was uns bewußt wird, ist durch und durch erst zurechtgemacht, vereinfacht, schematisiert, ausgelegt, – der ›wirkliche Vorgang der inneren ›Wahrnehmung‹ [...] ist uns absolut verborgen – und vielleicht eine reine Einbildung« (438 III, 673).  
Zum Verhältnis Nietzsche – Dilthey vgl. auch: Pfothner (440).
- 31 Einen Überblick über die Entwicklung der Rationalismuskritik von Max Weber bis zur Kritischen Theorie gibt Jürgen Habermas (434 I, 225 ff.). Der einflußreiche Begriff »Verdinglichung« wurde erstmals von Georg Lukács mit der Kritik an neuzeitlicher Rationalität in Zusammenhang gebracht; vgl.: G. L., Geschichte und Klassenbewußtsein [1922]. Darmstadt 1968 (= Sammlung Luchterhand 11), S. 170 ff., dazu auch Habermas (434 I, 474 ff.).
- 32 Man vgl. auch die Kulturkritik in Hofmannsthal etwa gleichzeitig entstandenen ›Briefen des Zurückgekehrten‹, deren nach Deutschland zurückgekehrter Held erwartet hatte, ein Kulturvolk vorzufinden; statt dessen sieht er sich mit einer Zivilisation voller Entfremdung und

- Verlust von Ganzheitlichkeit konfrontiert, unvereinbar mit seinem Wahlspruch: »The whole man must move at once.«
- 33 Ein praktisches Anwendungsbeispiel gibt Bergson auf S. 7 ff., wo er für die »Dauer« nacheinander die folgenden Bilder verwendet: Abrollen oder Aufwickeln einer Fadenspule – tausendfarbiges Spektrum – gedehntes Gummiband. Diese Häufung verschiedener Bildhälften für eine sprachlich kaum faßbare Sachhälfte dürfte eines der wichtigsten Stilmittel der modernen Lyrik sein, wie im einzelnen noch zu zeigen sein wird.
- 34 Zur Entwicklung von Diltheys Verstehensbegriff zwischen der oben zitierten frühen ›Grundlegung‹ und dem im folgenden zitierten späten ›Aufbau der geschichtlichen Welt‹ vgl. Manfred Riedel (431, 53 ff.). Wichtige Anregungen für die folgende Darstellung verdanke ich der Studie von Hans Ineichen (433).
- 35 Zur Abgrenzung Diltheys von der Transzendentalphilosophie vgl. Riedel (431, 49 ff.).
- 36 Ergänzend seien Otto Weininger, Hans Vaihinger, Edmund Husserl und die Gestaltpsychologie wenigstens genannt; vgl. auch die einflußreiche Lipssche Einfühlungs-Ästhetik (437), die auffällige Parallelen zu Diltheys Hermeneutik aufweist.

Zu: Kapitel 4 (S. 77–119)

- 1 Schopenhauer exemplifiziert dies an niederländischen Stilleben (443 I, 253). Die gleiche Herauslösung aus dem »Strohme des Weltlaufes« widerfährt auch dem Rezipienten: er ist nicht mehr partikulares Individuum, sondern »reines willenloses Subjekt des Erkennens« (443 I, 267).
- 2 Zu Schopenhauers Auffassung der »Form« als durch den Geist »assimilierte« Materie vgl. etwa: 443 X, 464 ff.
- 3 Vgl. auch die späte Aufzeichnung ›Die Kunst in der Geburt der Tragödie‹ (438 III, 691 ff.) und: ›Die Geburt der Tragödie‹ (438 II, 1108 ff.). In den mittleren Schriften Nietzsches wird Kunst dagegen als »Lüge« abgewertet.
- 4 In diesen drei Positionen sind zugleich die wichtigsten Tendenzen der Moderne vorgezeichnet:  
– die Einsicht in den universellen Perspektivismus kann gleichermaßen zu einer Ästhetik der Negation führen, zur Zerstörung aller sich als wahr gerierender weltanschaulicher Klischees und Denkstrukturen, wie zum (sprach)spielerischen Entwurf von als-ob-Welten oder zur polyperspektivischen Darstellung (vgl. Nietzsche; 438 II, 861);  
– Kunst als Entwurf neuer Ordnungen, bzw. als exemplarische Entfaltung menschlicher Gestaltungsfähigkeit – in sehr unterschiedlicher Umsetzung etwa in Symbolismus, Jugendstil und Konstruktivismus;  
– Kunst als »Mimesis« (bzw. Evokation) einer alogischen Wirklichkeit – wiederum auf sehr verschiedene Weise bei Futuristen, Expressionisten, Dadaisten und Surrealisten.
- 5 Der Vortrag war übrigens Rilke gut bekannt; vgl. Wodtkes Sammlung der wichtigsten Belegstellen (83, 75).
- 6 Vgl. auch:  
»Das Entstehen des metaphorischen Ausdruckes ist ein geheimnisvolles Ding; der Anschauung eines Vorgangs substituiert sich plötzlich unwillkürlich die Anschauung eines andern nur in der Idee verwandten Bildlicheren, Körperlicheren« (201 X, 360),  
»Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen« (201 VIII, 478).
- 7 Terminologisch wird in dieser Arbeit zwischen der »Konkreten Poesie« der Nachkriegszeit und dem weiter zu fassenden Begriff von »konkreter Dichtung« überhaupt unterschieden.
- 8 »Reporter« und »Zeitungsbericht« als sprachkritische Metaphern verweisen auf eine weitere wichtige Wurzel der Sprachkrise: Die modernen Massenmedien intensivieren die sprachimmanente Gefahr der Schematisierung und Schablonierung und tragen wesentlich zum Sprachverschleiß bei. Bekanntlich hat Karl Kraus sich die Kritik an solcher Sprachzerstörung zur Lebensaufgabe gemacht.
- 9 Wieder abgedruckt in: Jean Moréas, Les premières Armes du Symbolisme. Paris 1889, hier

zitiert nach der Erstveröffentlichung im ›Figaro‹; auszugsweise in – mitunter erheblich divergierender – Übersetzung bei Delevoy (134, 71) und Hofstätter (136, 227 ff.).

10 Deutsch:

»Die Parnassiens nehmen die Sache als Ganzes und zeigen sie vor; so verfehlen sie das Geheimnis; sie nehmen dem Geist die köstliche Freude, selbst zu erschaffen. Ein Ding nennen, heißt drei Viertel der Freude am Gedicht ersticken, das allmählich erraten werden will; ein Ding suggerieren, darin liegt der Traum. Das ist das ganze Geheimnis des Symbols: nach und nach eine Erscheinung der Welt aufzurufen, um einen Zustand der Seele zu zeigen oder, umgekehrt, ein Ding auszuwählen und durch eine Reihe von Dechiffrierungen einen seelischen Zustand herauszulösen« (131, 155).

Vordtriede weist nach, daß Mallarmé den Terminus »Seelenzustand« vermutlich von Wagner übernahm (140, 103 f.).

11 Deutsch: »Sprechen hat auf die Dinge nur in geschäftlicher Weise Bezug« (131, 144).

12 Deutsch:

»Meine Sinne leiden darunter, daß es der Rede nicht gelingt, die Dinge mit Pinselstrichen auszudrücken, die ihnen in Farbgebung und Geste entsprechen würden, zu denen gleichwohl das Instrument der Stimme fähig wäre, und wie sie sich unter den Sprachen verstreut auch finden. Neben dem dichten DUNKEL wirkt in der Sprache die noch dunklere FINSTERNIS fast hell; und wie enttäuscht uns die Verirrung, die darin besteht, JOUR (Tag) in einer dunklen, NUIT (Nacht) in einer hellen Tonart sprechen zu müssen. Man wünscht sich einen Ausdruck für strahlendes Licht und umgekehrt einen Ausdruck für das Erlöschen des Lichts« (131, 148).

13 Vgl. Mallarmés Brief an Émile Verhaeren vom 22. 1. 1888:

»Ou plutôt l'ouvrier disparaît (ce qui est absolument la trouvaille contemporaine) et le vers agit: un sentiment avec ses sursauts ou son délice s'y rythme tout seul et devient le vers, sans que quelqu'un l'impose brutalement et de son fait!« (147 III, 167).

Vgl. auch die bekannte Formulierung: »L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots . . .« (146, 366).

14 Man vgl. dessen für die Verwandtschaft von Symbolismus und Ästhetizismus ungemein bezeichnenden Bericht über seine Lektüre Mallarmés (142, 332 ff.).

15 Man vgl. etwa die symbolistischen Autoren und Texte, die Stefan George übersetzte. Von Mallarmé besaß er bezeichnenderweise eine Abschrift des frühen Gedichts ›L'Après-Midi d'un Faune‹, die er auch Hofmannsthal zur Verfügung stellte (214, 11; auch: S. 235 und 240). Vgl. auch Boehring (218), Anhang V: Verzeichnis der fremdsprachigen Gedichte und Prosatexte, die der jugendliche Stefan George abgeschrieben hat (zu Mallarmé: S. 212).

16 Für die Rezeption im englischen Sprachraum war die Studie von Arthur Symons prägend: *The Symbolist Movement in Literature* [1908]. New York 1971.

Zum Einfluß auf William Butler Yeats vgl. etwa dessen Aufsatz ›The Symbolism of poetry‹ [1900] (157, 43–52).

T. S. Eliots poetischer Zentralbegriff des »objective correlative« ist eine präzise Umschreibung des symbolistischen Symbolbegriffes:

»The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ›objective correlative‹; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked« (›Hamlet‹; 244, 145).

Entsprechendes gilt für Pounds bekannte Definition des »image«.

17 Zur Rezeption des französischen Symbolismus speziell in Österreich vgl. die materialreiche Arbeit von Sondrup (185, bes. 19 ff.).

18 Zuerst in: ›Die Nation‹ (Berlin) 18. 6. 1892, S. 576 f.; dann wieder in den einflußreichen ›Studien zur Kritik der Moderne‹ (1894). Zur Rezeption des französischen Symbolismus durch H. Bahr vgl. auch Gsteiger (181, 31 ff. und 36 ff.).

19 Vgl. auch weitere Aufzeichnungen: 201 X, S. 317, 357, 364, 379 f. Weitere Stellen bei Sondrup (185, 37 ff.); vgl. auch Böschstein (180) und Steffen (186) sowie die Aufsätze von Walter Perl (183 und 184).

20 Der Briefwechsel Georges mit Mallarmé – bis zu dessen Tod 1898 – und mit anderen Symbolisten ist abgedruckt im Anhang zu Boehringers Monographie (218).

21 Vgl. auch eine mündliche Äußerung Georges, die der Belgier Albert Mockel überliefert hat:

»Sie haben recht, den Parnasse zu bekämpfen: er würde Ihre Dichtung unfruchtbar machen. Doch wir, wir müssen in Deutschland einige seiner Methoden wenigstens für den Augenblick einführen. Es ist dies ein notwendiges Beginnen. . . wir müssen zunächst die Plastik der Sprache entwickeln; wir müssen die Werkzeuge für unsere Arbeit schaffen, die Dichter ihr Künstlerhandwerk lehren« (zitiert nach der Übersetzung Klussmanns; 221, 134; frz. Original: ebd., S. 9).

22 Kleins Versuch, durch einige Novalis-Zitate die eigentlichen Ursprünge Georges wie der französischen Symbolisten in der deutschen Romantik nachzuweisen – also einer nationalen Quelle – ist allerdings durch die neuere Forschung durchaus bestätigt worden; vgl. Vordtriede (140).

23 Traum – man vgl. die Bestimmung Nietzsches in der ›Geburt der Tragödie‹ (438 I, 21 ff.) – in diesem apollinischen Sinne ist nicht nur ein für Hofmannsthal wie George zentraler Begriff, sondern vielleicht das Schlüsselwort zum Verständnis des Symbolismus überhaupt. Man vgl. auch die Bestimmungen von Traum in Beer-Hofmanns ›Tod Georges‹, z. B.:

»Der träumte, schuf eine Welt und setzte in sie, nur was für ihn bedeutete; von ihm gesteckt, waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden, allwissend war er in ihr, und alles wußte von ihm« (198, 111).

Es dürfte evident sein, daß der so bestimmte »Traum« mit Hofmannsthal's Zentralbegriff der Präexistenz konvergiert; vgl. dazu auch: ›Ein Traum!‹ von großer Magie.

24 Zur Kritik des Ästhetizismus vgl. neben Hofmannsthal's zahlreichen eigenen Äußerungen vor allem die drei Erzählungen: Andrian, ›Der Garten der Erkenntnis‹; Beer-Hofmann, ›Der Tod Georges‹; Hofmannsthal, ›Das Märchen der 672. Nacht‹.

25 Zu Hofmannsthal's Symbolbegriff und seiner Auffassung vom Bild in der Dichtung vgl. auch die Aufsätze: ›Philosophie des Metaphorischen‹ (1894); ›Bildlicher Ausdruck‹ (1897) und das ›Gespräch über Gedichte‹ (1903).

26 Wie symbolistisch Georges Dichtung auch hier noch bleibt, kann nicht detailliert nachgewiesen werden; es mag genügen, andeutend auf die implizite Poetik des bekannten Eingangsgedichtes ›Komm in den totgesagten park und schau‹ zu verweisen, auf die Reduktion von »Natur« auf die Elemente einer Parklandschaft und auf den Schlußsatz der Vorbemerkung: »Selten sind sosehr wie in diesem buch ich und du die selbe seele« (213 I, 119), der keineswegs nur der Versuch ist, biographische Spuren zu verwischen.

27 Vgl. etwa: 215 II (1894), S. 111 f.

Damit ist ein weiterer wichtiger Unterscheidungspunkt berührt: Nicht zuletzt durch Hugo Friedrichs Monographie (119) gelten die französischen Symbolisten als Prototypen des bewußt, konstruktiv, ja kühl kalkulierenden Dichters; daß daran manches zu sehr durch die Binn-Brille der 50er Jahre gesehen sein dürfte, wurde bereits angedeutet. Sicherlich gibt es aber diese Tendenz zur bewußten Konstruktion im französischen Symbolismus, deren Traditionslinie über die Vermittlung Baudelaires zu Poes berühmtem Aufsatz ›The philosophy of composition‹ zurückreicht. Dagegen ist für Hofmannsthal Dichten bis zuletzt ein fast ausschließlich intuitiver Prozeß, gebunden an den epiphaniehaften glücklichen Augenblick (zur Beschreibung des Schaffensaktes vgl. auch die Briefe an Arthur Schnitzler vom 19. 7. 1892 und an Ernst Bernhard vom 5./6. 12. 1901). Bei George spielt das Bewußte, Konstruktive zwar eine wesentlich größere Rolle; die Gestaltung geht jedoch nicht von der Ratio aus, sondern vom »Geist«; und der gilt – nach Nietzsches Neubegründung der Subjektivität – als ganzheitliches organisches Vermögen, als Lebenskraft. Diese intuitive Begründung des Gestaltungsaktes wird uns bei allen Autoren begegnen, die von der Lebensphilosophie geprägt sind – natürlich auch bei Rilke.

28 In dieser Veränderung, die gerade bei Hofmannsthal weniger als linearer Prozeß zu denken ist – wenn sich auch mit der Militärdienstzeit die Akzente deutlich verschieben –, sondern eher als stetes Schwanken zwischen den immer wieder nuancierten und einander angeglichene Polen der »Präexistenz« und »Existenz«, dürfte wahrscheinlich auch der Grund für die auffällige Ambivalenz seines »Lebens«-Begriffes liegen (vgl. Exner; 206, 54 ff.).

- 29 Zum Jugendstil als literaturwissenschaftlichem Begriff vgl. Josts Forschungsbericht (193), Hermands Sammelband (192) – mit Beiträgen zu Rilke und George als Jugendstil-Dichtern –, die Monographie von Fritz (200), der am Beispiel Richard Dehmels die Epochenkontinuität von Jugendstil und Expressionismus nachweist – womit er sich leichter getan hätte, wäre er nicht literaturimmanent, sondern die philosophischen Orientierungspunkte der Zeit (Schopenhauer, Nietzsche, die Lebensphilosophie) einbeziehend vorgegangen. Als ersten Ansatz, die Epochen-einheit der Jahrhundertwende auf der Basis der Lebensphilosophie zu rekonstruieren, vgl. die Arbeit von Schlinkmann (177). Den hier vorgeschlagenen Jugendstil-Begriff verdanke ich den Anregungen von Monika Ritzer (vgl. 100).
- 30 Zur Interpretation vgl. die immer noch grundlegende Studie von Richard Exner (206) mit einer Transkription der handschriftlichen Entwürfe und Varianten sowie seine ergänzenden Hinweise (206a); außerdem die Aufsätze von Rasch (210) und Klussmann (207).
- 31 Wenige Gedichte Hofmannsthals sind so durchgängig in symbolistischer Manier gestaltet wie das ›Lebenslied‹ – meist verwendet er neben der symbolistischen Evokation auch viel stärker das direkte begriffliche Benennen. George wahr selbst in seinen – ebenso seltenen – rein symbolistischen Gedichten noch die Einheit des Gesamtbildes, geht also in seiner Dekomposition nicht so weit wie Hofmannsthal; man vgl. als besonders eindeutig symbolistische Gedichte aus dem ›Algabal‹: ›Der saal des gelben gleisses und der sonne‹; ›Daneben war der raum der blassen helle und bes. ›Vogelschau‹.
- 32 In der Vorstufe EI ist in der Tat vom »Enkel« die Rede.
- 33 Das gelingt erst, wenn man die Situation einsetzt, die Hofmannsthal nach dessen eigener Auskunft die Anregung für das Gedicht gab, mit der es jedoch nicht einfach identisch ist; vgl. den Brief Heinrich Gomperzs vom 10. 4. 42, abgedruckt bei Exner (206, 84 f.).
- 34 Ähnlich wird der Gedichtschluß betont durch die Brechung der üblichen Verspaar-Einheiten in eine bzw. drei Zeilen in der letzten Strophe (V. 29–32). Zur Strophenform vgl. auch Exner (206a, 446 ff.).
- 35 Vgl. den Forschungsüberblick bei Exner (206).
- 36 Für Einzelheiten vgl. die ausführlichen Erläuterungen bei Exner (206).
- 37 Diese Ambivalenzen waren in den Vorstufen noch wesentlich deutlicher: vgl. etwa »Er lernte: in den Spalten/des Lebens wohnt der Tod« (EI); »Der Flüsse Dunkelwerden/Verräth ihm sein Geschick« (EII); »schwebet in den Gärten/Des seligen Ver[?]wehrt/Des Lebens auf und ab« (E II); »Von Schwalben wie Gewalten/Beseligt und bedroht/Ahnt er in allen Spalten/Das Leben und den Tod« (E III).
- 38 Natürlich ist damit der Text noch nicht erschöpfend gedeutet; einzugehen wäre etwa noch auf die Gestalt des »Erben« und die in ihr thematisierte Absage an die Last der Tradition, des geistigen Erbes, bei der durchaus an die (Hofmannsthal wohlbekannte) ›Zweite unzeitgemäße Betrachtung‹ Nietzsches zu denken wäre.
- 39 Das Fehlen einer naturalismusspezifischen Poetik auf dem Gebiet der Lyrik – die entwarf in impressionistischer Radikalisierung erst Arno Holz, dessen ›Phantasia‹ erst 1898 erschien (vgl. S. 188 ff.) – erklärt auch das zunächst verblüffende Nebeneinander von epigonaler Stimmungslirik und naturalismusunahen Erzählungen und Dramen beim frühen Rilke. In allen Gattungen läßt sich die gleiche Entwicklungstendenz nachweisen, freilich mit gattungsgeschichtlich interessanten Verschiebungen: Der Übergang zur symbolistischen Verfahrensweise nach dem Vorbild Maeterlincks – Rilke kannte seine Werke spätestens seit Mai 96 – ist bei den Dramen markiert mit den ›Vigilien‹ (Sommer oder Herbst 96), endgültig vollzogen mit den lyrischen Szenen der ›Drei Spiele‹ (Herbst 98 und 25. 11. 1900), dem ›Spiel‹ (13. 11. 98) und der ›Weißen Fürstin‹ (1. Fassung: Ende 98). In der Prosa steht nach den Versuchen einer realistisch-satirischen Abrechnung mit der Kleinbürgerwelt des Elternhauses erst der über weite Strecken prosalyrische Roman ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ für den konsequenten Wechsel zu moderneren Erzähltechniken.
- 39a Zum lyrischen Frühwerk vgl. jetzt auch Andrea Pagni (67a).
- 40 Die literarischen und philosophischen Begegnungen, die die Übergänge zwischen den drei Phasen begleiten und wohl auch auslösen, lassen sich nur höchst fragmentarisch rekonstruieren. Frühe Schopenhauerkenntnis (vgl. S. 231), die Lektüre von Maeterlinck, Verlaine und Verhae-

ren, sowie die über Rezensionen belegbare Kenntnis zeitgenössischer deutscher Lyrik (vgl. bes. WA 10, 301 ff.) waren sicher prägend für die ästhetizistische Phase. Die Lebensbejahung der dritten Phase steht biographisch natürlich in eindeutigem Zusammenhang mit der Liebe zu Lou Andreas-Salomé, die auch eine neue intensive Beschäftigung mit Nietzsche – nach einer ersten, vermutlich um 1895/96 anzusetzenden Rezeptionsperiode (s. u. Anmerkung 46) – ausgelöst haben dürfte, verbunden mit einem auf Burckhardts Büchern basierendem Studium der italienischen Renaissance (vgl. ›Florenzer Tagebuch‹). Nicht zu unterschätzen ist daneben auch die Bekanntschaft mit den Münchner Künstler- und Literatenzirkeln – geprägt durch die schon für George wichtigen »Kosmiker« und die Anfänge des Jugendstils – und die persönliche Begegnung mit Georg Simmel, dessen Vorlesung er im April 1899 in Berlin hört (vgl. den Briefwechsel mit Simmel in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Hg. von Kurt Gassen und Michael Landmann. Berlin 1958). Sowohl wegen der symbolistischen Erzähltechnik wie wegen der Kritik an ästhetizistischen Verhaltensweisen wäre schließlich noch die Lektüre von Beer-Hofmanns ›Tod Georgs‹ zu erwähnen (vgl. den Tagebucheintrag vom 2. 12. 1899; 3, 173).

Kompendien für die Belesenheit des jungen Rilke sind das Inhaltsverzeichnis zu der von Karl Henckell herausgegebenen Lyrik-Reihe ›Die Sonnenblumen. Blütenlese der Lyrik aller Völker in Sammelmappen und Einzelblättern‹ (WA 12, 1323 ff.) und der Vortrag ›Moderne Lyrik‹, in dem Rilke u. a. die Gebrüder Hart, Liliencron, Richard Dehmel, Alfred Mombert, Stefan George – Rilke kannte das ›Jahr der Seele‹ und hatte zusammen mit Lou Andreas-Salomé George am 14. 11. 1897 im Haus Lepsius lesen hören (vgl. auch Rilkes Briefe an George vom 7. 12. 1897 und 7. 4. 1899 sowie: WA 6, 596 ff.); am 15. 4. 1898 war es in Florenz zu einer überraschenden persönlichen Begegnung gekommen –, Max Dauthendey, Arno Holz und Hugo von Hofmannsthal kritisch zu würdigen versucht.

- 41 Wie genau Rilke die Zielsetzungen des Jugendstils verstanden hatte – als ›Vereinigung von Kunst und Leben‹ (WA 10, 557 f.), als Zurückfinden der Kunst ins Leben, »dessen Zufälle und Alltäglichkeiten sie zu Freuden und Festen machen kann« (WA 10, 328) – zeigen vor allem die Aufsätze: ›Münchener Kunstbrief‹; ›Auch ein Münchener Brief‹; ›Die neue Kunst in Berlin‹. Rein äußerlich läßt sich die Affinität Rilkes zum Jugendstil schon durch seine Mitarbeit an Zeitschriften wie ›Pan‹, ›Ver Sacrum‹, ›Die Insel‹, und ›Die Jugend‹ belegen.
- 42 Die Bedeutung dieses Aufsatzes und der Kategorie des »Vorwandes« hat erstmals Anthony Stephens herausgearbeitet; vgl. seine Studie zum ›Malte Laurids Brigge‹ (79, bes. 133 ff.) und den Aufsatz ›Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke‹ (80). Zum Verhältnis Rilkes zum Symbolismus vgl. auch: Saalman (69 und 70), die Anmerkung von Ernst Zinn (WA 12, 1282 ff.) und Gsteiger (181, bes. 91 f. und 243 f.); bereits 1897 hatte der junge Rilke in der ›Wiener Rundschau‹ eine Nachdichtung von Fernand Greghs ›La brise en larme‹ veröffentlicht.
- Ob der Terminus »Vorwand« eine Prägung Rilkes ist, vermag ich nicht zu entscheiden; bereits Mallarmé spricht von »prétexte« (s. o. S. 90) und noch 1914 findet sich der Begriff in einem Aufsatz Kandinskys im ›Sturm‹ (85 II, 156).
- 43 Vgl. auch den Aufsatz ›Der Wert des Monologes‹ (1898; WA 10, 434 ff.) und das bekannte Gedicht ›Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort‹ (WA 5, 257 und WA 1, 194 f.).
- Eine unmittelbare symbolistische Quelle für die Sprachkritik des jungen Rilke findet sich in Maeterlincks ›Schatz der Armen‹ (144); vgl. etwa: »Man glaube nur ja nicht, daß Worte den wirklichen Mitteilungen zwischen zwei Wesen dienen . . .« (S. 2) oder: »Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam« (S. 31). Da der Dramatiker – im Gegensatz zum Lyriker – nicht einfach in eine rein suggestive Sprache ausweichen kann, muß die dargestellte Szene als ganzes suggestiv wirken: das ist der Grundgedanke in Rilkes Kritik am zeitgenössischen Drama und in seinen Überlegungen zu einer neuen symbolistischen Dramatik (vgl. die zahlreichen Aufsätze und brieflichen Äußerungen aus der Zeit der Jahrhundertwende und die auf das Drama bezogenen Aufzeichnungen im ›Malte‹).
- 44 Vgl. die oben zitierte Äußerung von Gustave Kahn (s. o. S. 91) und die Aufsätze Bahrs zur ›Überwindung des Naturalismus‹ und zur ›Moderne‹ (173, 192 ff. und 199 ff.). Vgl. auch Rilkes Erläuterungen zu dem im April 1896 von ihm in Prag gegründeten »Bund der wahrhaft modernen oder Intimkünstler« (WA 12, 1327 und 71, 44).
- 45 Es ist das Verdienst von Anthony Stephens, auf diese Spannung hingewiesen zu haben (vgl.



etwa: 80, 97f.), allerdings übersieht er deren epochenspezifische Typik. Auch für Nietzsches Übermenschlichen fallen Apollinisches und Dionysisches zusammen im »Willen zur Macht«, auch für ihn ist die dionysische Zerstörung des Ich mit der Steigerung des Selbst zu höchster Eigentümlichkeit und Machtentfaltung identisch; Auslöschung des »Ich« meint Auslöschung des durch vielfältige Determination und einseitige Rationalität beschränkten Ich – und eben damit Befreiung und Steigerung des »Selbst« zur Fülle seiner Lebensmöglichkeiten (s.o. S. 65f.).

- 46 Unmittelbar anregend dürfte hier eine Passage aus Nietzsches »Versuch einer Selbstkritik« zu seiner »Geburt der Tragödie« gewesen sein:

»das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, – einen »Gott«, wenn man will, aber gewiß nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit innerwerden will, der sich, Welten schaffend, von der *Not* der Fülle und *Überfülle*, vom *Leiden* der in ihm gedrängten Gegensätze löst« (438 I, 14).

Rilke erwähnt Nietzsche erstmalig in einem Aufsatz aus dem Jahre 1895 (WA 10, 294), und frühe Texte wie etwa »Der Apostel«, die »Christus-Visionen« oder »Ewald Tragy« zeugen deutlich von dessen Einfluß. Durch Lou Andreas-Salomé wurde Rilke zu erneuter und intensiverer Auseinandersetzung mit Nietzsche angeregt (vgl. auch ihre Monographie: »Friedrich Nietzsche in seinen Werken«), die sich am deutlichsten wohl im »Florenzer Tagebuch« niederschlägt und bis etwa 1902 reicht – vgl. die »Marginalien zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie« (WA 12, 1163ff.).

- 47 Bezeichnenderweise beginnt Rilke in dieser Zeit damit, seine Kindheit und Jugend als Ablösungsprozeß aus einer Welt kleinbürgerlicher Enge und Beschränktheit in autobiographischen Prosatexten aufzuarbeiten.

Vgl. auch die ganz aus dem Geist Nietzsches und der Lebensphilosophie heraus formulierte Zeitkritik im »Samskola«-Aufsatz:

»Unsere Gesetze sind nicht mehr die unserigen. Sie sind zurückgeblieben, während das Leben lief. [...] Und das ist unsere Not: daß wir Gesetze haben aus Stein. Gesetze, die nicht immer mit uns waren, fremde, unverwandte Gesetze« (WA 10, 674).

- 48 Schon die Metaphorik des Pilgerns zeigt, daß für den Zielpunkt des Selbstverwirklichungsprozesses auch »Gott« stehen kann; das ermöglicht es uns, Rilkes unorthodoxen Gottesbegriff präziser zu fassen: Rilkes Gott ist nicht mehr ein personaler Gott, sondern in allem Seienden, nicht mehr transzendent, sondern immanent, nicht mehr ewig und statisch, sondern ein werdender Gott, den der Mensch in der völligen Aneignung seiner inneren Lebensfülle erst erlebend und schaffend hervorbringt – woraus als vierte Heterodoxie folgt: er ist nicht Gemeinsames und Allgemeines, sondern etwas ganz Individuelles, vom je einzelnen Individuum in und mit seinem Leben zu Schaffendes (vgl.: 3,38 und 46f.; WA 12, 1163; An Mimi Romanelli, 5. 1. 10, in: 5, 257; An Lotte Hepner, 8. 11. 15, in: 5, 511ff.). An vielen Stellen ist daher »Gott« bei Rilke ein Synonym für »Leben« im Sinne der Lebensphilosophie – was übrigens auch begreifen hilft, weshalb für Rilke »Gott« und Lou Andreas-Salomé austauschbar werden können: auch das Liebeserlebnis wird als lebenssteigernde All-Begegnung erfahren (vgl. etwa den Brief an Lou vom 8. 6. 97; 7, 15).

Auch für Rilkes Gottes-Vorstellung dürfte sich direkter Nietzsche-Einfluß nachweisen lassen (vgl. etwa Nietzsche zum »werdenden Gott«: 438 I, 593f.).

- 49 In Rilkes Terminologie »Schicksal«; vgl. bes. die Begriffsbestimmung im »Malte« (WA 11, 898f.).

- 50 Vgl.:  
»Wenn ich denke, daß ich selbst einmal von denen war, die das Leben verdächtigten und seiner Macht mißtrauten [vgl. oben die Ausführungen zur frühen *Décadence*-Lyrik Rilkes]. Jetzt würde ich es lieben auf jeden Fall« (3, 79; s. auch: ebd., S. 100).

- 51 Vgl. auch die folgenden Stellen:

»Aus allen Wandlungen und Wirrnissen und Übergängen soll die Kunst den »Extrakt der Dinge«, welcher ihre Seele ist, retten; sie soll jedes einzelne Ding isolieren aus dem zufälli-

gen Nebeneinander heraus, um es in die größeren Zusammenhänge einzuschalten, längs welcher die Ereignisse, die wirklichen Ereignisse sich vollziehen« (WA 10, 474).

»Das ist das Rufen, das der Künstler vernimmt: der Wunsch der Dinge, seine Sprache zu sein. Er soll sie aus den schweren unsinnigen Beziehungen der Konvention in die großen Zusammenhänge seines Wesens heben« (WA 12, 1162).

»Der Künstler ist das Wunderbare, der Mensch das Erklärliche; der Mensch ist in dem Flecken So und So geboren [...], ist, aus was für Verhältnissen er auch kommen mag, doch immerhin Produkt dieser bestimmten Verhältnisse, selbst dann, wenn er sie widerlegt. Den Künstler aus diesen Verhältnissen heraus ableiten zu wollen, ist falsch, schon deshalb, weil er sich überhaupt aus nichts ableiten läßt« (WA 9, 56).

Vgl. auch die Ausführungen zum lyrischen Ich (bes. S. 149) und zum Abstraktionsbegriff (S. 190ff.).

- 52 Vgl. auch die folgenden Stellen:

»ein Dichter [...], der, weniger bewußt und weniger analytisch, Seele und Außenwelt wieder *ungesondert* sah und der [...] seine Aufgabe darin fand, diese beiden sich ergänzenden Elemente des Lebens, gerade in ihrem fortwährenden Verflochtensein, möglichst gewissenhaft und einfach darzustellen« (WA 10, 513f.).

»Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen [...] und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. Die Geheimnisse der Dinge verschmelzen in seinem Innern mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen und werden ihm, so als ob es eigene Sehnsüchte wären, laut. Die reine Sprache dieser intimen Geständnisse ist die Schönheit« (WA 10, 365).

»die Lyrik [...], die uns leise mit der Welt verknüpft, indem sie von unseren Gefühlen spricht als von den Dingen der Welt« (WA 12, 1176).

- 53 Besonders in Rilkes Dramentheorie wird die Herstellung eines Gemeinschaftserlebnisses nun zum eigentlichen Gestaltungsziel – ganz im Gegensatz zu der Konzentration auf den »Einzelnen« und »Einsamen« im »Florenzer Tagebuch«. Entsprechend geht es ihm nun auch nicht mehr um die Evokation subtiler Gefühlsnuancen, sondern um die Darstellung großer Elementargefühle:

»An Stelle unaussprechlicher Gefühlsnuancen, die in ihrer Kompliziertheit und Abgeleitetheit doch nur wie ein Reizmittel einzelner Verwöhnter wirken konnten, finden wir Mittel wieder, einfache Gefühle groß darzustellen, d.h. von der Bühne her die Zusammenfassung einer Menge, nicht aber die Differenzierung einzelner zu verfeinertem Genuß zu erzielen« (3, 313; vgl. auch: ebd., S. 238, und: WA 12, 1164ff.).

Zu den problematischen Aspekten solcher Verallgemeinerung vgl. die Ausführungen zur »Dialektik der Intuition«: S. 214f.

- 54 Vgl. auch die ähnlichen Stellen im Brief an S. Nádherný vom 13. 6. 1908:

»gerade darum hilft uns das alles so: die Landschaft, dieser Baum [...], dieses Ding [...]: weil wir nichts von alledem mitreißen können in unser Ungewisses, in unsere Gefahr, in unser dunkles unaufgeklärtes Herz [...]. Und ist Ihnen nie aufgefallen, daß dies der Zauber aller Kunst ist, ihre ungeheueren und heroischen Kraft: daß sie uns mit diesem Fremdesten verwechselt, es in uns und uns in es verwandelt, unser Leid in die Dinge legt und das Unbewußte und Unbefangene der Dinge in uns hineinwirft aus rasch gewendeten Spiegeln?« (9, 70f.),

und im Brief an Mathilde Vollmoeller vom 3. 4. 10:

»Fremde Gegenstände, die nicht irgendwo mit einem zusammenfließen, so daß man gar nicht mehr in die Lage kommt, Gleiches durch Gleiches zu sagen, sondern die Mühe hat, die fortwährende Aufgabe, die aktive Beunruhigung, sich durch das auszudrücken, was vollends anders ist« (71, 347f.).

- 55 Vgl. auch:  
»das was man »Stimmung« nennt [...] ist doch nur ein erster unvollkommener Versuch, die Landschaft hinter Menschen, Worten und Winken durchschimmern zu lassen« (WA 10, 420); dagegen – für eine frühere Werkstufe typisch:

»ich weiß nicht bestimmt, ob der Wald, durch den wir gehen, nicht nur meine Stimmung ist, – eine dunkle, schattige. Wer weiß: vielleicht ist auch Venedig nur ein Gefühl« (3, 134).

In der Absage an die frühe Stimmungsliteratur und ihren Solipsismus liegt nicht nur für Rilke – man vgl. etwa die englischen Imagisten – der entscheidende Schritt zur Überwindung des Ästhetizismus (vgl. auch: WA 9, 22).

56 Vgl.:

»Wer dazwischenspricht, wer anordnet, wer seine menschliche Überlegung, seinen Witz, seine Anwaltschaft, seine geistige Gelenkigkeit irgend mit agieren läßt, der stört und trübt schon ihre Handlung [die der Farben im Bild]. Der Maler dürfte nicht zum Bewußtsein seiner Einsichten kommen (wie der Künstler überhaupt): ohne den Umweg durch seine Reflexion zu nehmen, müssen seine Fortschritte, ihm selber rätselhaft, so rasch in die Arbeit eintreten, daß er sie in dem Moment ihres Übertritts nicht zu erkennen vermag. Ach, wer sie dort belauert, beobachtet, aufhält, dem verwandeln sie sich wie das schöne Gold im Märchen, das nicht Gold bleiben kann, weil irgendeine Kleinigkeit nicht in Ordnung war« (An C. Rilke, 21. 10. 07; 5, 201).

57 Daher dann die Kritik an Rodin, an der »Deutung und Deutbarkeit« seiner Kunst (An C. Rilke, 15. 10. 07; 5, 189).

58 Vgl.:

»Man merkt auch [. . .], wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche). Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es« (An C. Rilke, 13. 10. 07; 5, 187f.).

O alter Fluch der Dichter,  
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,  
die immer urteilen über ihr Gefühl  
statt es zu bilden; die noch immer meinen,  
was traurig ist in ihnen oder froh,  
das wüßten sie und dürftens im Gedicht  
bedauern oder rühmen.

»Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth« (WA 2, 663).

59 Vgl.:

»Diese Arbeit, die keine Vorlieben mehr hatte, keine Neigungen und keine wählerischen Verwöhntheiten« (An C. Rilke, 18. 10. 07; 5, 194)

und – bezogen auf Baudelaire's Gedicht »Das Aas« –:

»Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*. Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebenso wenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt« (An C. Rilke, 19. 10. 07; 5, 195).

60 Vgl. Rilkes Definition:

»Es ist die Art der Flächen, etwa im Gegensatz zur Kontur, das was die Konturen alle ausfüllt. Es ist das Gesetz und die Beziehung dieser Flächen. [...] es giebt für ihn [Rodin] *nur* le modelé . . . an allen Dingen [. . .] er löst es von ihnen los, macht es [. . .] zur selbständigen Sache, d. h. zur Plastik, zum plastischen Kunstwerk« (An C. Rilke, 5. 9. 1902; 6 I, 258).

Vgl. dazu die folgenden Bestimmungen von Rodins Kunst: »eine stille und gewissenhafte Wiederholung des Lebens« (WA 9, 180); »ohne die Absicht, etwas anderes zu wirken als das Leben selbst, namenloses Leben« (WA 9, 179); »Ausdruck nieverkündeten Lebens« (WA 9, 183); »Neues Leben heißt für ihn letzten Sinnes nur: neue Oberflächen, neue Gebärden« (WA 9, 200).

61 Vgl. auch: »Alle Bewegung der Welt verwandelte sich in Kontur, und die Zeit, aufgenommen von der großen Gleichzeitigkeit des Raumes, – zeigt ihren ganzen Kreis und kehrt in sich selbst zurück« (WA 9, 258); sowie: »eine eigene Welt, ein Ganzes [das Kunstding], erfüllt von einem Leben, das kreiste und sich nirgends ausströmend verlor« (WA 9, 193).

62 Der letzte Satz ist natürlich eine genaue Vorwegnahme des »Auftrags der Erde«, von dem in der 7. und 9. Elegie die Rede sein wird; vgl. auch oben: Anmerkung 51, 2. Zitat.

63 Entsprechend versucht Rilke selbst, sich seiner bedrohlichen Pariserlebnisse durch künstlerische Gestaltung zu erwehren; vgl. etwa den Brief an Lou Andreas-Salomé vom 18. 7. 03:

»Hätte ich die Ängste, die ich so erlebte, *machen* können, hätte ich Dinge bilden können aus ihnen, wirkliche stille Dinge, die zu schaffen Heiterkeit und Freiheit ist und von denen, wenn sie sind, Beruhigung ausgeht, so wäre mir nichts geschehen. [. . .] Hätte ich es besser gehabt, stiller und freundlicher [. . .], vielleicht hätte ich es doch gekonnt: Dinge machen aus Angst« (7, 74f.; vgl. auch: WA 9, 145).

64 Vgl.: »die ›plans‹ (von denen er [Cézanne] sehr merkwürdigerweise genau mit denselben Worten wie Rodin immer wieder spricht)« (An C. Rilke, 9. 10. 07; 5, 179f.).

65 Vgl. etwa Hofmannsthal's kurze Erzählung »Gerechtigkeit« [1893], sowie die folgenden Stellen aus Briefen von ihm:

»In meinem Alter handelt es sich um nicht viel anderes als einsehen zu lernen, von welchen Mächten das Leben der Menschen um uns her bestimmt wird, wie diese durcheinanderspielen und wie man, um ihnen gerecht zu werden, alle Subjektivität und alle Spielerei und Sucht, voreilig zu konstruieren, abstreifen muß« (An Felix Baron Oppenheimer, Ende 1897; 202, 239);

»Wir sind nicht von der glücklichen Möglichkeit ausgeschlossen, dem Leben gerecht zu werden« (An Beer-Hofmann, 10. 5. 1896; 204, 59);

»Er [D'Annunzio] scheint doch einer von denen zu sein, die an fast alles im Leben Vorkommende schon einmal gedacht haben, also dem Leben gerecht zu werden suchen« (An H. Bahr, 15. 6. 1895; 202, 141).

Genauso in Beer-Hofmann's »Tod Georgs«: »Ein Wort nur hatte sich herabgesenkt, und aller Glanz ging von dem *einen* aus: ›Gerechtigkeit‹« (198, 108).

Wählt man nicht den Ästhetizismus, sondern Nietzsches Philosophie als Bezugspunkt, so bedeutet die Forderung von »Gerechtigkeit« natürlich die Absage an dessen »Willen zur Macht«.

66 Vgl. etwa die zweite Strophe von »Das Land ist licht«:

Ich liebe dich. Du liegst im Gartenstuhle,  
und deine Hände schlafen weiß im Schooß.  
Mein Leben ruht wie eine Silberspule  
in ihrer Macht. Lös meinen Faden los. (WA 5, 177)

Wie leicht und wie stark der metaphorische Teil sich verselbständigen kann, zeigt z. B. »Du warst so kinderweiß« (WA 5, 187).

Eine genaue Analyse dieser Jugendstil-Variante der Erlebnislyrik – mit Beispielen von Hofmannsthal, Stadler, Rilke und Dehmel – gibt Rüdiger Campe (189); Stefan George hat das Verfahren im »Jahr der Seele« zu höchster Perfektion geführt.

67 Diese Deutung scheint mir wahrscheinlicher als die Auffassung als Frage des *ich* an das *du*.

68 Nach Wolfgang Müller (66, 94f.); auch in den folgenden zusammenfassenden Ausführungen zur Poetik der »Neuen Gedichte« stütze ich mich auf die Ergebnisse von Müllers ausgezeichnete Monographie.

69 Der offensichtliche Fehler in Käte Hamburgers Interpretation des Gedichts besteht darin, daß sie den Relativsatz von V. 3f. als Bestimmung des Balls liest, nicht als Bestimmung des Wurfes (vgl.: 63, 99ff.).

70 Explizit thematisiert und problematisiert Rilke diesen Wirklichkeitsbezug in seinem »Puppen-Aufsatz« (WA 11, 1063ff.); dagegen noch durchaus positiv: WA 9, 208f.

Zu: Kapitel 5 (S. 123–150)

1 Vorgeschlagen und praktiziert hat das erstmals Anthony Stephens (M II, 308–350), allerdings mit anderer Begründung: Ihm geht es darum, die durchgängige »Gleichnishaftigkeit der »Elegien« (S. 344) herauszuarbeiten, wegen der auch die scheinbar direkten Aussagen des Textes nur als ob-Charakter haben. Dieser für jede Interpretation zentrale Aspekt – Gadamer hatte ihn als

»mythopoetisches« Verfahren Rilkes beschrieben (M II, bes. 250ff.) – wird uns als »forcierte Uneigentlichkeit« im folgenden noch ausführlich beschäftigen.

2 Vgl. etwa auch: Eckart von Sydow, »Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus« (264, 244), und: Salomo Friedländer, »Zur Psychologie der Engel« (85 I, 94ff.).

3 Eine vorzügliche Sammlung von Parallelstellen hat Jacob Steiner in seinen »Elegien«-Kommentar (31) eingearbeitet; vgl. auch die in M I zusammengestellten Materialien.

Selbstverständlich ist gegen eine solche Verwendung von Parallelstellen nichts einzuwenden; hier geht es jedoch primär darum, Rilkes Gedanken, Termini und Bilder vor dem Hintergrund ihrer epochenspezifischen Allgemeinheit zu begreifen.

4 Vgl. auch: I, 23f.; II, 18f., 40f.; VI, 26f.; VII, 24, 37f., 76; vgl. auch: »Sonette an Orpheus« (WA 2, 751).

Natürlich ist der Wort- und Motivgebrauch in den »Elegien« nicht von normierter Einheitlichkeit und Konsequenz; es werden daher hier wie im folgenden nur immer die auf die jeweilige Deutung beziehbaren Belegstellen gegeben. Der alte Streit darüber, ob man für Dichter der Moderne so etwas wie ein »Bild-Wörterbuch« erstellen kann oder nicht, ist müßig: daß ein und dasselbe Bild sehr verschiedene Vorstellungskomplexe evozieren kann oder auch bei relativer Konstanz der Bedeutung sehr stark kontextabhängig nuanciert wird, dürfte ebenso selbstverständlich sein wie die Erfahrungstatsache, daß es bei jedem Dichter gewisse Regelmäßigkeiten in Bildverwendung und -bedeutung gibt, die in einem komplizierten Zusammenhang zu den von anderen Dichtern – oder auch Philosophen – der gleichen Epoche verwendeten Bildlichkeit stehen (»Epochenmetaphorik«).

5 Den Begriff übernahm Rilke bekanntlich von Alfred Schuler – neben Ludwig Klages der zweite wichtige Theoretiker der Münchner »Kosmiker«, die um die Jahrhundertwende eine betont irrationale, auf Rausch, Ekstase und mythische Urerfahrungen abzielende Variante der Lebensphilosophie entwickelten, die auch George zeitweise faszinierte, ohne daß er sein Insistieren auf Geist und menschlicher Gestaltung je völlig aufgab.

Vgl. in Schulers »Fragmenten und Vorträgen aus dem Nachlaß« besonders den ersten der Vorträge »Vom Wesen der ewigen Stadt« – Rilke hatte den dritten selbst gehört (vgl.: 71, 496ff.) – in dem er das »offene Leben« als von Besitz und Ratio freies »Gefühl des Einsseins mit der Schrankenlosigkeit des Universums« bestimmt: »Es ist der große Feiertag des Lebens, und wo Fest, Feier, Glück ist, da ist auch das offene Leben nah« (444, 163).

Zu Rilkes Bestimmung des »Offenen« vgl. bes. seine Briefe an N. Wunderly-Volkart vom 24. 2. 20 (11, 161), an G. Ouckama-Knoop vom 12. 4. 23 (M I, 290) und an L. P. Struve vom 25. 2. 26 (M I, 325f.).

6 Vgl.: I, 25; III, 12; IV, 44; VII, 5, 47ff., 50, 62; VIII, 54; IX, 35, 65ff., 68f.

7 Vgl.: I, 3f., 41f.; II, 29, 39f., 48f., 63; VI, 34f.; VII, 42ff., 69; VIII, 21, 38ff.; IX, 15f., 34f.; X, 38. Vgl. auch »ewig«, »Ewigkeit«, »dauern«: I, 79f., 83; II, 57ff.; IV, 71f.; V, 104; VII, 52; VIII, 12f.

8 Wie sehr für Rilke dieses zeittypische Auflösungsyndrom – Silvio Vietta prägte dafür den Begriff »Ich-Dissoziation« (281, 30ff.), wendet ihn dann allerdings auf den Expressionismus an (siehe dazu auch S. 210) – bedrohliche existenzielle Erfahrung war, ließe sich durch zahllose Zitate belegen; wir beschränken uns hier auf die folgenden zwei Beispiele:

»O alle diese lautlosen Verwandlungen des Lebens. Dieses nicht mehr das sein und nicht mehr jenes, während man glaubt, es zu werden. Dieses Ausströmen, leise, wie eine umgefallene Flasche, die liegt und sich ganz wohl fühlt und doch schon wertlos ist wie eine zerschlagene. Wie die leisen Dinge einfach fortgehen, wenn wir sie mit irgendeinem Anspruch kränken; wie sie so gar keine Anhänglichkeit haben, so ganz unsentimental sind, – einfach weggehen, fortfliegen, nicht mehr gesehen werden« (An C. Rilke, 14. 6. 06; 5, 133).

»Ich bin auch [wie eine über Nacht offen gebliebene Anemone] so heillos nach außen gekehrt, darum auch zerstreut von allem, nichts ablehnend, meine Sinne gehn, ohne mich zu fragen, zu allem Störenden über, ist da ein Geräusch, so geb ich mich auf und *bin* dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz Eingestellte, auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende« (An L. Andreas-Salomé, 26. 6. 14; 7, 337).

9 Rilke verwendet den Begriff in der Regel im positiven Sinne; es finden sich jedoch auch Stellen,

in denen das Bedrohliche und Inhumane des »Offenen« deutlich wird – vgl. etwa: »daß Du [Benvenuta] mir das Offene bist und die Zuflucht vor ihm« (Briefwechsel mit Benvenuta. Hg. von Magda von Hattingberg. Vorwort und Anmerkungen von Kurt Leonhard. Esslingen 1954, S. 39). Der Schrecken des amorphen »Offenen« wird im »Malte Laurids Brigge« mit äußerster Drastik geschildert – man denke an den Tod des Kammerherrn, an die »Fortgeworfenen«, den Epileptiker oder an den Patienten in der Salpetrière u. a.

10 Daß die Hingabe an ein menschlich ungeordnetes »Offenes« für Rilke nie gültige Lösung sein kann, belegt auch die folgende Passage aus einem Brief vom 13. 9. 22 an einen jungen Mann (E. M.), wo es – nach genauem Bezug auf die in der 3. Elegie gestaltete Erfahrung der bedrohlichen Tiefenschichten des Es – heißt:

»das Chaos, wenn wir nur ein wenig Abstand davon gewinnen, erregt in uns sofort die Ahnung neuer Ordnungen und, sowie unser Mut an solchen Ahnungen nur im mindesten sich beteiligen mag, auch schon die Neugierde und die Lust, jenes noch unvorhergesehene künftige Ordnen zu leisten« (5, 795).

11 Vgl. auch die großartige Aufzeichnung im »Malte«, die beginnt mit: »Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft . . .« (WA 11, 776f.).

12 »Nacht«: I, 18ff., 33ff.; II, 37f.; VI, 11ff., 26f.; VII, 84; X, 7ff. »Wind«/»Sturm«: I, 18f.; III, 9; IV, 4; VIII, 50f.; II, 14f.; VI, 25, 42; I, 59f. »Weltraum«: I, 18f.; II, 29f.; IV, 50f.; V, 9f. Vgl. auch: »Frühling« und »Sommer«.

13 Vgl. auch: I, 21f., 32ff.; II, 20ff., 37f.; IV, 47ff.; VI, 42ff.; VII, 6ff.

14 Vgl.: I, 91–95; II, 3–6, 66–79; VII, 67–83; VIII, 58–60; IX, 31–33, 54–62; sowie den Sonderfall des mythischen »Leidlands« der 10. Elegie (s. dazu auch S. 160f.).

15 Vgl.: I, 61–68; VI, 11–14, 20; VII, 31–38; X, 47ff.

16 Vgl.: III, 26ff.; IV, 65ff.; VII, 34–38; VIII, 6–9, 19–21; X, 39.

17 Bereits zusammengefaßt sind diese Aspekte im Elegienfragment »Laß dir, daß Kindheit war« (WA 3, 130ff. und 457ff.), das darüberhinaus auch noch die im »Puppen«-Aufsatz entwickelte Narziß-Problematik einzubeziehen versucht. Man könnte vermuten, daß es gerade dieser Versuch einer Integration radikal widersprüchlicher Aspekte war, der die Vollendung des Gedichtes unmöglich machte.

18 Vgl. zu dieser epochenspezifischen Todesvorstellung das Sterben des im Leben so sehr auf Rücksicht und Konvention bedachten Kammerherrn (WA 11, 715ff.), den Tod des Cornet als »Fest« des Lebens (WA 1, 248, bzw. WA 5, 303) und die Begegnung der »weißen Fürstin« mit dem für den Tod stehenden Mönch (bes. in der 1. Fassung: WA 5, 285ff. – dazu: 3, 70ff.).

19 Vgl.: I, 36–53; VII, 30ff., 83–85.

20 Diese Schwierigkeit ist wohl in der Komplexität des Puppen-Motives bei Rilke begründet, das als lyrisches Modell für ganz unterschiedliche existenzielle Probleme dienen kann, je nachdem ob sich das Ich als *Puppe* oder gewissermaßen als *Engel* – wie im »Puppen«-Aufsatz – oder als Verbindung beider imaginiert. Um die Verwendung des Motivs in der 4. Elegie zu verstehen, scheinen mir besonders hilfreich: Kleists »Marionettentheater«-Aufsatz sowie Rilkes Briefe an Lou Andreas-Salomé vom 1. 3., 26. 6. und 12. 9. 1914, die zeigen, daß *Puppe* auch für den Körper, die menschliche Physis stehen kann.

Vgl. in der Forschung vor allem die Beiträge von Steiner (74) und Stephens (77 und 78).

21 Vgl. dazu auch die Parabel vom »Verlorenen Sohn« am Schluß des »Malte«.

22 Vgl.: III, 39f.; IV, 45f.; V, 92f.; VI, 23–25; VII, 36, 67–69; VIII, 33f.; IX, 4–6 und – wohl nicht in diesem Sinne – I, 62f.

23 Was damit gemeint sein kann wird deutlicher, wenn wir das weitere semantische Umfeld betrachten: zu »verhalten« (I, 8; II, 55f., 74f.; III, 84), »lindern« (III, 5, 38; VI, 13), »mäßigen« (II, 79), »besänftigen« (II, 77f.) gehören »leise« (I, 66f.; III, 81f.; X, 50, 72), »milde« (I, 87f.; VI, 18f.), »zart«/»zärtlich« (II, 57f.; III, 38f., 61f.; V, 47f.; VII, 20; VIII, 48f.), »leicht« (II, 68; III, 18, 40f., 42f., 65; IV, 23; IX, 39–41), »drucklos« (II, 70), im weiteren Sinne auch: »Garten« (II, 62; III, 81–83; IV, 20–22; VI, 15f.; auch: II, 75), »Gesicht« (I, 18f.; II, 46–48; III, 10–13; V, 46–50; X, 5f., 75–79), »Gestalt« (III, 29f., 42f.; VII, 20f., 55, 65–67; IX, 54–56, 60), »Licht« (II, 13; III, 35, 55), »Tag« (III, 82; VII, 13, 19, 20) und »Sterne der Erde« (IV, 76–78; VII, 27–29; X, 88–95).

- 24 Vgl.: II, 27; III, 36, 61–63; V, 24f., 56f., 61, 106; VI, 17f., 44; IX, 4.
- 25 Wie bei den meisten anderen poetologischen Schlüsseltermini Rilkes – Vorwand (s.o. S. 104ff.), Figur, Bezug – ist auch für *Verwandlung* die genaue Herkunft aus der zeitgenössischen Diskussion nur ansatzweise zu belegen. Rilke verwendet offensichtlich bevorzugt für durchaus gängige ästhetische und poetologische Aspekte Termini, die in der allgemeinen Diskussion nur am Rande gebraucht werden.
- Sowohl im Symbolismus (vgl. Mallarmés Vortrag ›La musique et les lettres‹, in dem er von »transposition« und »transfiguration« spricht) wie im Expressionismus war *Verwandlung* eine gängige ästhetische Kategorie (vgl. Ziegler; 282, 171ff. und passim; vgl. auch: Max Picard in: 264, 569).
- Unentbehrlich zum Verständnis von *Verwandlung* ist die gründliche und umfassende Studie von Klaus Mühl (39), der über die Sammlung und Deutung aller wichtigen Belegstellen Genese wie Entwicklung des Konzepts in Rilkes Gesamtwerk darstellt.
- 26 Darin erweist sich erneut, daß die Zielsetzungen bei Rilke praktisch von Anfang an feststehen und nur die Mittel zu ihrer Erreichung behutsam und allmählich nuanciert und weiterentwickelt werden; »Vorwand«, »Kunst Ding« und *Verwandlung* lösen so auf unterschiedliche Weise die immer gleichbleibende Zielsetzung ein, die Rilke 1902 einmal umschrieb als glückbringende »Arbeit [...], welche wir leisten, wenn wir ein Ereignis, das uns von außen anrührt, aufnehmen und zu unserem eigenen umgestalten« (WA 10, 540).
- 27 Wir haben diese epochenspezifische Verallgemeinerung von künstlerischer Tätigkeit zu menschlicher Praxis überhaupt bereits am *brauchen* der 1. Elegie nachgewiesen; im Kontext der *Verwandlung* sind am auffälligsten die Verse IX, 38–40 (analog: VII, 83–85), in denen das zunächst als dichterische Tätigkeit mißzuverstehende »sagen« auch den *Liebenden* zugesprochen wird – als genaue Entsprechung zum Übergang von den als Künstlern mißverständbaren *Saltimbanques* zu *Madame Lamort* und den *Liebenden* am Schluß der 5. Elegie.
- 28 Solche »Bewahrung« war nicht immer Rilkes Ideal; im ›Malte‹ etwa schien ein radikaler Bruch mit allem Vergangenen notwendig zu sein (vgl. bes. die »großen Fragen«: WA 11, 726ff., und die apokalyptische Vision von der ›Zeit der anderen Auslegung‹: WA 11, 756), und im 1915 entstandenen ›Patmos-Gedicht ist *Verwandlung* noch als radikale Zerstörung aller vorhandenen »Formen« und »Begriffe« konzipiert (WA 3, 440ff.). Auch hierin ist Rilkes Entwicklung (vgl. Mühl; 39, 160f.) zeittypisch; sie entspricht der allgemeinen Abkehr vom expressionistischen Aufbruchs- und Veränderungs-pathos in den 20er Jahren (s. S. 215f.), dessen Ziel, durch Sprengung aller Konventionen das ›Leben‹ freizusetzen, Georg Simmel in seinem Aufsatz ›Der Konflikt der modernen Kultur‹ so scharfsinnig auf den Begriff gebracht hat (447, 148–173).
- 29 Einige beliebig ausgewählte Beispiele mögen belegen, wie selbstverständlich solcher Umgang mit Objekten der Lebenswelt war; man vgl. etwa:
- Georg Simmel, ›Der Henkel‹ (447, 96–104) und Blochs Bemerkungen zu einem Krug auf den ersten Seiten seines ›Geistes der Utopie‹; zu beiden: Adorno, ›Henkel, Krug und frühe Erfahrung‹ (422);
  - Hugo von Hofmannsthal ›Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński‹ (201 VIII, 20–25); Hofmannsthal weitet auch hier den Lebensbegriff monistisch so aus, daß er über die Grenzen der vom Menschen geschaffenen Lebenswelt hinausreicht (s.o. S. 71f.);
  - von Rilke gibt es zahllose Beispiele; eines der eingängigsten zitiert auch Meyer (41, 302f.): die Beschreibung der Herren-Insel im Chiemsee im Brief an Gräfin Dietrichstein vom 16. 6. 17 (5, 531ff.).
- Man vgl. auch die systematischen Kulturphilosophien von Cassirer und Spengler.
- 30 Literaturgeschichtlich entspricht dem der Übergang von der dingmagischen Suggestionsexpraxis der Symbolisten zum Arbeiten mit Worten als Konnotationspotentialen, etwa bei Gottfried Benn (s. S. 208) oder in der Wortkunst (s. S. 213).
- 31 Alle relevanten Äußerungen Rilkes zu diesem Thema sind bei Meyer (41) zusammengestellt; zu Rilkes Äußerungen über Klee liest man am besten die Seiten 109–116 in Hausensteins Klee-Monographie (451) – von Rilke 1921 mit Zustimmung zur Kenntnis genommen –, auf deren Bedeutung wiederum Meyer zuerst verwiesen hat.

- 32 Das Zitat stammt aus Rilkes Brief an Merline [Baladine Klossowski] vom 28. 2. 21; auch diese Formulierung ist bei Hausenstein vorgeprägt (451, 101).
- 33 Darin scheint mir auch der Sinn der besonders schwierigen Passage IX, 28–31 zu liegen: Von seiner Erfahrung – spekulativ ließe sich unter Heranziehung von ›Ausgesetz auf den Bergen des Herzens‹ wohl formulieren: der Erfahrung, daß auch in extremer Fremdheit, Entfremdung und Verzweigung noch ein bescheidenes Glück möglich sein kann – bleibt dem Wanderer nicht ein empirisch handfester und dauernder Beweis, sondern nur ein Wort, in dem das Erlebnis und sein Trospotential kürzelhaft geborgen sind: »Enzian«.
- 34 Nur in diesem sehr eingeschränkten Sinne haben *Verwandlung* und »Weltinnenraum« etwas mit der Erinnerung zu tun, mit der sie Steiner (31) allzu kurzschlüssig identifiziert; wichtiger ist der aus der Hermeneutik des Erlebens und der neubegründeten geschichtlichen Individualität abgeleitete Akt des Bezugsetzens, der dann erinnernd bewahrt werden kann.
- 35 Vgl. oben, Anmerkung 1.
- 36 Man vgl. auch Rilkes ›Fünf Gesänge‹. Dabei handelt es sich übrigens keineswegs um eine spezifisch deutsche Verirrung: man vgl. die sattsam bekannte Haltung der italienischen Futuristen zum Krieg und die weniger bekannte der englischen Vortizisten (siehe die »War-Number« ihrer Zeitschrift ›Blast‹: 236 II [Juli 1915], bes. S. 33).
- 37 Damit ist das wichtige Thema »Moderne und Faschismus« natürlich längst nicht erschöpfend behandelt, vor dessen Hintergrund auch die Frage nach Rilkes Verhältnis zu Mussolini zu diskutieren wäre. Dem Beitrag von Egon Schwarz (72) zu diesem Thema ist nicht etwa vorzuzurufen, daß er zu kritisch gewesen sei, sondern daß er es sich durch Ausblendung des Kontextes und durch die Oberflächlichkeit seiner Analyse-kategorien wie seiner Einzelinterpretationen zu leicht gemacht hat.
- 38 Bezeichnenderweise fand das Fragment ›Soll ich die Städte rühmen . . .‹ (WA 3, 385f.; auch: M I, 55) in der Endfassung keine Verwendung.
- 39 Gleichermaßen berüchtigt sind in diesem Zusammenhang Rilkes Brief an Hermann Pongs vom 21. 10. 24 (5, 883ff.) und bestimmte Passagen aus dem ›Brief des jungen Arbeiters‹, der zum unmittelbaren Werk-Kontext der ›Elegien‹ gehört (bes. M I, 242f.).
- 40 Vergleichbar – wenn auch auf deutlich höherem intellektuellem Niveau – wäre Simmels in der späten ›Lebensanschauung‹ formulierter Vermittlungsversuch: das Leben tendiert aus sich selbst heraus zum ›Mehr-als-Leben‹, zu Form und Gestalt – freilich dann auch wieder zur Auflösung und Zerstörung aller Form; auf den menschlichen Bereich beschränkt: jede Gestaltung und Formung ist ein ganzheitlicher Lebensakt von zeitlich begrenzter Gültigkeit. Bei Simmel begründet dies jedoch eben die ›Tragik der Kultur‹ und die Tragik von Geschichte überhaupt – während Rilkes ›Auftrag der Erde‹ pseudometaphysierend Zeitlichkeit eskamotieren soll.
- 41 Wir verwenden den Terminus zunächst einmal in dem pragmatischen, von Stephens vorgeschlagenen Sinne zur Isolierung der Ichform des Gedichts vom biographischen Hintergrund des realen Autors (128, 56), werden aber im folgenden versuchen, mindestens ansatzweise den bewußtseinsgeschichtlichen Ort dieser Unterscheidung zu bestimmen – der Terminus ›lyrisches Ich‹ wurde ja bekanntlich in der Entstehungszeit der ersten ›Elegien‹ von Margaret Susman, einer Simmel-Schülerin, geprägt (129). Eine befriedigende Geschichte der Ich-Form in der Lyrik ist mir nicht bekannt; vgl. auch: Spinner (127) und Pestalozzi (125).
- 42 Es gibt dafür zu viele Beispiele, als daß sie im einzelnen anzuführen wären. Wir greifen hier nur das Verhältnis zwischen *ich* und *Engel* heraus, weil es einige Interpreten dazu verführt hat, aus der sich verändernden Funktion dieser Relation auf Veränderungen in der Figur des *Engels* zu schließen (Mühl; 39 und Stephens; M II, 336ff.). Das *ich* kann zur Klärung der condition humaine entweder seine absolute Opposition zum *Engel* konstatieren (I; II; X, 20f.) oder sich im Sinne einer absoluten Lösung eine geglückte Verbindung zu ihm imaginieren (IV; V, 95ff.; X, 1f.) oder seine relative und irdische Lösung als Vorschein (V, 58–61) oder Abglanz der angelschen darstellen (VII, IX).
- 43 Vgl. die Selbstdeutung Rilkes zum ersten Entwurf von ›Wendung‹: »Daß dieses leerzehrende Aus mir hinausschaun abgelöst werde durch ein liebevolles Bemühtsein um die innere Fülle« (WA 3, 417).

Der biographische Hintergrund zu ›Wendung‹ ist bekanntlich die gescheiterte Liebe zu

- Magda von Hattingberg (»Benvenuta«); sein poetisches Umfeld bilden die Versuche, sich mit der *Nacht*, dem *Engel* und der *zukünftigen Geliebten* lyrische Modelle eines idealen Gegenübers zu entwerfen.
- 44 In reduzierter Form findet sich ein solches Einheit schaffendes Transzendental-Ich auch in der Figur des Tiresias in Eliots »Waste-Land« (vgl. bes. Eliots Anmerkung: 243, 148) oder etwa in der in Trakls Gedichten – oft nur in den Vorstufen – auftretenden Figur des Schlafenden/Träumenden (vgl. z. B.: »Der Psalm« 300 I, 55f. und 366f. sowie II, 106; »Nachtseele« 300 I, 184 sowie II, 330).
- 45 Vgl. den Brief an L. von Schölzer vom 21. 1. 20:  
 »Ja, solche Epochen mag es schon gegeben haben, voller Untergänge, aber waren sie ähnlich ohne Gestalt? Ohne eine Figur, die das alles um sich zusammenzöge und von sich hinausspannte; so bilden sich Spannungen und Gegenspannungen ohne zentrale Stelle, die sie erst zu Konstellationen machte, zu Ordnungen, wenigstens Ordnungen des Untergangs« (5, 618).
- Der weitere Kontext dieses Zitats demonstriert noch einmal die Partizipation der »Elegien« an der Nachkriegssehnsucht nach einer neuen Ordnung: als ideologisch höchst bedenkliches Analogon und gewissermaßen als Alternative zum »lyrischen Ich« der »Elegien« beschwört Rilke hier den »Führer«, den »großen Überlegenen« (ebd.).
- 46 Vgl. etwa die obige Anmerkung.

Zu: Kapitel 6 (S. 151–182)

- 1 Vgl. »Schweigen«, »Stille«, »lautlos«, »tonlos«: I, 60; III, 73f.; IV, 33; VII, 7, 12f.; VIII, 19f.; IX, 19, 35f.; X, 52f., 75, 78, 96, 105, auch: 17f., 69.
- 2 Vgl. »Musik«, »Gesang«, »Tönen«, »Rauschen«: I, 30, 36, 59–61, 83–85, 91–95; II, 2; III, 1f., 9; VI, 23–27; VII, 10–17, 82f.; IX, 60–62; X, 1–5.
- 3 Die Fülle und Prägnanz des Gestischen und Mimischen in den »Elegien« – auf die etwa Marcel Marceau hinweist (M III, 297f.) – ist in der Forschung bisher kaum beachtet worden. Ich beschränke mich hier auf wenige, besonders auffällige Beispiele: I, 2f., 23f.; II, 46–48, 55–60, 63–65, 66–73; V, 46ff., 103ff.; VII, 88ff.; VIII, 70ff.; IX, 57f.; X, 50–52, auch: 80–87.
- 4 Natürlich können hier nicht alle Aspekte des poetischen Diskurses berücksichtigt werden; Metrik, Rhythmus, der ganze Bereich klanglicher Wirkungen und die Behandlung der Syntax bleiben ausgespart. Vgl. dazu Hardörfer (30), zur Versbehandlung auch Weigand (33) und Ziolkowski (38).
- 5 Hier wie im folgenden gebe ich nur überdurchschnittlich auffällige Beispiele; besonders deutlich rhetorisch strukturierte Passagen finden sich etwa in: III, 47–61; IV, 30–36; VII, 18–29.
- 6 Etwa: »das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang« (I, 4f.); »Jeder Engel ist schrecklich« (I, 7; II, 1); »Alles/ist nicht es selbst« (IV, 64f.); »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen« (VII, 50); »Mit allen Augen sieht die Kreatur/das Offene« (VIII, 1f.).
- 7 Vgl. etwa die Reduktion von »doch« (VI, 20), »denn« (I, 46) zu bloßen Füllwörtern, die Reduktion von »aber« (X, 29) zur bloßen Aufzählung; »denn« in VII, 65 begründet unlogisch mit einer bloßen Behauptung; »zwar« (VII, 2) hängt syntaktisch völlig in der Luft – der im Wort komprimierte Beziehungssinn ist ebenso erst zu konstruieren wie der von »aber« in I, 43 und von »denn« in II, 18.
- 8 Vgl. auch Kapitel 2 für weitere Mittel, die Rilke verwendet, um Eindeutigkeit aufzulösen.
- 9 Vgl.: I, 66ff.; II, 57ff., 74f.; III, 73ff.; IV, 74f.; V, 82f.; VI, 3f.; VII, 2f., 13; VIII, 14ff., 16ff., 38ff.; IX, 30f., 60; X, 93f.
- 10 Als erster und einziger hat Gadamer (M II, 244–263) Rilkes »mythopoetisches« Verfahren in seinen Grundzügen dargestellt; seine Einzeldeutungen greifen allerdings oft zu kurz.
- 11 Im weiteren Sinne wären zu dieser Gruppe auch zu rechnen: die substantivierten Adjektive, Adverbien und Partizipien auf -sein (Treusein, I, 16; Schwersein, IX, 24; etc.) und viele andere substantivierte Adjektive und Partizipien (Heiteres, VII, 5; Unüberwachtes, VIII, 18; Rettendes, IX, 64); weitere Beispiele bei Hardörfer (30, 48f.).
- 12 Ich vermeide den negativ besetzten und mit Zweck-Mittel-Denken verbundenen Terminus

- »Verdinglichung« (vgl. oben S. 232, Anmerkung 31); daß menschliches Innen dinghaftig wird – wohl gemerkt nur auf sprachlicher Ebene –, ist für Rilke durchaus positiv, da es so mythische Anschaulichkeit erreicht und damit eben nicht begrifflich-verdinglichend, sondern ganzheitlich-erlebbar gesagt werden kann. Negative Verdinglichung im üblichen Wortsinne läge dagegen in V, 62–72 vor, wenn sich das Artistenmädchen als »Marktfucht« zur Schau stellen muß, wobei das innere Leid den äußeren Aufputz Lügen straft.
- 13 Im weiteren Sinne gehören hierher auch die häufigen unpersönlichen Konstruktionen mit »es« als nicht näher bestimmtem Subjekt: »mir geschieht, daß meine Hände . . .« (II, 46); »ists mir bedeutend« (VI, 1); »Sehnt es dich aber« (I, 36); etc. Vgl. auch: »uns [...] ist schon fühlbar« (IV, 9f.); »man ist sehr deutlich/mit uns« (IV, 16f.); »wenn mir zumut ist« (IV, 52); »will dir ein liebes/Antlitz entstehen« (V, 46f.); u. ä.
- 14 Diesen Doppelaspekt des Mythos formuliert Rilke im bekannten Brief an R. Bodländer vom 23. 3. 22 über die Sexualität und ihre Bewältigung; die Passage lautet:  
 »Das Entsetzliche ist, daß wir keine Religion besitzen, in der diese Erfahrungen, so wörtlich und handgreiflich wie sie sind (: denn: zugleich so unsäglich und so unantastbar), in den Gott gehoben werden dürfen, in den Schutz einer phallischen Gottheit, die vielleicht die *erste* wird sein müssen, mit der wieder eine Götterschar bei den Menschen einbricht, nach so langer Abwesenheit« (5, 778f.).  
 Vgl. auch die Formulierungen zum Mythos in den »Marginalien zu Nietzsche«, etwa:  
 »Da wir aber nicht in stande sind, unangewandte Kraft, (d. h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen [...] immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg« (WA 12, 1163).
- 15 Bekannt ist, daß Rilke eben deswegen Kunst und Psychoanalyse für einander ausschließende Alternativen hielt (vgl. M I, Register S. 389, wo die wichtigsten Belegstellen nachgewiesen sind).  
 Von der apollinischen Leistung der Kunst handelt auch die schöne Passage über eine Bootsfahrt in Ägypten im Aufsatz »Über den Dichter«:  
 »Das Schiff bewältigte den Widerstand; er aber, der Zauberer, verwandelte Das, was nicht zu bewältigen war, in eine Folge langer schwebender Töne . . .« (WA 11, 1033).  
 Zur Erinnerung an die bereits ausführlich nachgewiesene Zeittypik dieser apollinischen Kunstfassung sei noch eine Äußerung Hofmannsthal zitiert:  
 »Poet [...] er humanisiert die Phänomene der Welt. [...] Kunst die Antwort des Menschen auf die undurchdringliche Rücksichtslosigkeit der Natur. Kunst expliziert alles, schon die Mythologie Explikation des unheimlichen Naturwaltens« (201 X, 361).
- 16 Wie Rilke sich dies vorstellt, verdeutlicht etwa sein Brief an Anita Forrer vom 2. 2. 20 (8, 26ff.).
- 17 Zur Verwendung des Sphinx-Motivs in der Jahrhundertwende vgl. Schlinkmann (177, 504ff.).
- 18 Ich formuliere dies in teilweiser Paraphrasierung von Rilkes Brief an seine Frau vom 20. 1. 1907 (5, 155f.).
- 19 Stephens zitiert diese und eine entsprechende, auf den *Engel* bezogene Stelle (M II, 308).
- 19a Vgl. die ähnliche Dialektik in Rilkes Briefwechsel mit Lou über die Bilder des schizophren Wölflin anlässlich der Monographie Morgenthalers »Ein Geisteskranker als Künstler«: im Wahnsinnigen, dem jede Ordnung zusammengebrochen ist, entsteht ganz spontan, ungewollt und unbewußt die äußerste Gestaltungsfähigkeit und Schöpfungskraft (7, 430–435).
- 20 *Exkurs* zur Mythopoesie Stefan Georges:  
 1) *Der Engel* im »Vorspiel« zum »Teppich des Lebens«  
 Wie bei Rilke ist auch bei George der *Engel* auf der existenziellen Ebene der in der Lebenswirklichkeit vergeblich gesuchte ideale Gefährtin (vgl. 213 I, 315); ähnlich wie für Rilke Fremdheit und Selbstverlust der normalen Ich-Du-Beziehung in einem narzißtischen Beziehungsmodell aufgehoben sind, entfällt bei George im Verhältnis zum *Engel* die leidvolle, bis zu den Extremen von Sadismus und Masochismus getriebene Dialektik von Herrschaft und Unterwerfung: der *Engel* ist ihm »freund« und »führer« und »ferge« (213 I, 176) – also sowohl gleichgestellt wie unter- und übergeordnet. Während in den »Elegien« der Abstand zum *Engel* jedoch selbst bei äußerster Anstrengung nur unzureichend überbrückt werden kann, ist der mögliche Kontakt unter prinzipiell Gleichwertigen bei George gleich zu Anfang hergestellt: als das lyrische Ich sich nach den dem *Engel* entfallenen Rosen bückt, kniet auch dieser nieder.

Ganz im Sinne des Jugendstils steht Georges *Engel* als Bote des »schönen lebens« (213 I, 172) für die Einheit von Geist und Leben, Geist und Leib – man vgl. die Metaphorik von »lilien« und »rosen«, Engel und nacktem Körper. Damit ist er Mythos der Kultur, Garant ihrer Möglichkeit und so auch Vergöttlichung der dichterischen Fähigkeit als reinsten Ausprägung des menschlichen Vermögens zu ganzheitlicher Form- und Sinngewandtheit, als Vereinigung von Apollinischem und Dionysischem (vgl. das Gedicht Nr. XIX). Obwohl eine Figur der Immanenz steht der *Engel* doch außerhalb der Zeit: genauso dauern die geistigen Leistungen des Menschen über seinen Tod hinaus – daher kann der *Engel* über das Sterben-Müssen hinwegtrösten (Nr. XXIV). Bei Rilke ist die Distanz zwischen Geist und Leben größer, sein *Engel* existiert jenseits der Physis als reiner Geist; statt die Polarität von Leben und Geist aufzuheben, verschärft er sie so eher. Der Mensch kann nur versuchen, auf die ihm mögliche bescheidenere Weise eine dem angelischen Tun analoge Gestaltungsleistung zu vollbringen. Trotz dieser Unterschiede ist für Rilke wie für George der *Engel* Legitimierungsinstanz der Dichtung, Beglaubigung ihrer höchsten Möglichkeiten.

## 2) *Maximin*

Der *Engel* des »Vorspiels« kann seine Funktionen nur sehr bedingt erfüllen: zu deutlich bleibt er fiktives Produkt der dichterischen Einbildungskraft. Das schafft sozusagen die Leerstelle, in die dann die Begegnung mit Maximilian Kronberger genau hineinpaßt. Zu *Maximin* vergöttlicht erfüllt dieser die Funktionen des *Engels* wesentlich überzeugender – als empirisch-reales Exemplum bezeugt er die Wahrheit des poetischen Entwurfs, genauso wie das Wera Knoop in Rilkes »Sonetten an Orpheus« tut.

*Maximin* verkörpert exemplarische Menschlichkeit nach dem Vorbild der griechischen Antike; wie der *Engel* des »Vorspiels« ist er Inkarnation des Ideals in der Wirklichkeit, fleischgewordenes Wort bzw. leibgewordener »Traum«, Einheit von »Rausch« und »Helle« (213 I, 350), Körper und Geist: »vergotteter leib« und »verliebter gott« (213 I, 256).

Mag es George – prädisponiert wie er war – auch möglich gewesen sein, die Differenz zwischen der erlebten Person Maximilian und seiner dichterischen Mythisierung zum Gott *Maximin* imaginativ zu überbrücken, so besteht grundsätzlich für ihn doch die gleiche Ambivalenz, wie sie auch Rilkes Verhältnis zum Mythos prägt: das gleiche Wissen, den überlegenen Gott selbst hervorgebracht zu haben – »Ich geschöpf nun eignen sohnes« (213 I, 291); »wie er mein kind ich meines kindes kind« (213 I, 353). Da die Himmelfahrt *Maximins* nur durch den Dichter garantiert wird – »Am dunklen grund der ewigkeiten/Entsteigt durch mich nun dein gestirn« (213 I, 288) –, bleibt die Skepsis, ob nicht der Mythos letztlich nur Produkt der transzendentalen Einbildungskraft ist; eine Skepsis, die sich gerade dann bezeugt, wenn sie zum Schweigen gebracht werden soll:

War der gott der mich erleuchtet  
 War der geist der mir erschienen  
 Fern aus unermessnen höhn?  
 Hab ich selber ihn geboren?  
 Schweig gedanke! seele bete! (213 I, 377).

Nur wo der Gedanke nicht schweigt, sind die poetischen Mythen der Moderne akzeptabel; wenn die Seele betet, sind sie bestenfalls lächerlich – aber eben nur bestenfalls: denn vor den Folgen geglaubter Mythen kann einem das Lachen schnell vergehen.

- 21 Zur Abgrenzung von Vergleich und Metapher vgl. auch: Hillmann (406, 17 ff.).  
 22 Im französischen Original: »une pensée des yeux« (An Sophy Giauque, 26. 11. 25; 5, 903).  
 23 Zur Kreis-Figur beim späten Rilke vgl. auch die von Stephens (76) gesammelten Belegstellen.  
 24 Diese Steigerung der Abstraktion hängt zusammen mit einer späten Selbstkritik der Kunst- ding-Poetik: verdinglicht ist der état d'âme nicht genügend *verwandelt*, um wirklich bewältigt zu sein; durch seine dingliche Verselbständigung wirkt er eher bedrohlich (vgl. S. 224 als impliziter Widerruf der einstigen Erwartungen: S. 241, Anmerkung 63).  
 25 Die drei anderen ausführlichen Gestaltungen der Kreis-Figur in den »Elegien« – der Feigenbaum (VI, 1–19), die aufliegende und aufsingende Lerche (VII, 1–38), das Schlußgleichnis der 10. Elegie (V. 106–113) – sind gehaltlich jeweils leicht nuanciert, doch formal gleich gebaut: immer wird über das abstrakte Grundschema eines aufsteigenden und wieder fallen-

den Bewegungsablaufs eine Vielzahl von miteinander verschränkten analogen Bildbereichen gelegt.

- 26 Bemerkenswert an dieser Aufzeichnung wie an den in ihrem Umkreis entstandenen Briefen ist vor allem, daß Rilke offensichtlich den Zyklus auch *ohne* die 10. Elegie für beendet hielt!  
 27 Im Gegensatz zu Steiner und anderen Interpreten halte ich es ohnehin für äußerst wahrscheinlich, daß sich »an dem Ausgang der grimmigen Einsicht« (X, 1) auf den Moment des Sterbens bezieht.  
 28 Eine der wenigen Ausnahmen stellt der Brief an Bernhard von der Marwitz vom 12. 2. 18 dar, wo Rilke beklagt, daß die Orientierung am »getragenen höheren Wort« Breitenwirkung unmöglich mache (5, 542).  
 29 Vgl. etwa Ernst Kreneks Bericht:  
 »Rilke las seine »Duineser Elegien« vor, wobei er in einer bei ihm zunächst nicht zu erwartenden intellektuell klaren und sachlichen Weise erklärende Erläuterungen gab« (M III, 207), oder den bekannten Brief an den Übersetzer Hulewicz (M I, 319–323).

## Zu: Kapitel 7 (S. 185–225)

- 1 Vgl. dazu Monika Ritzer (100), der ich diese Einsicht verdanke.  
 2 Für die moderne englischsprachige Literatur hat dies etwa Jacob Korg in seiner ausgezeichneten Studie (94) im Detail nachgewiesen; für den deutschen Sprachraum vgl. man die auf das 19. Jahrhundert beschränkte Arbeit von Richard Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1966<sup>2</sup>.  
 3 Belegstellen zur Begriffsgeschichte – etwa bei van Doesburg und Mondrian – gibt Klaus Weis (370, 270); zu ergänzen wären die beiden Aufsätze Kandinskys »Konkrete Kunst« und »Abstrakt oder konkret« (456, 217–221 und 223–225).  
 4 Vgl. dazu etwa die Aufsätze von Allemann (105), Brinkmann (106 und 320) und Sheppard (107) sowie die Ausführungen von Kemper (329, 172 ff.).  
 5 Kandinsky ist jedoch – wie andere Künstler der Zeit – mit der alleinigen Berufung auf eine intuitive »innere Notwendigkeit« als höchst notdürftiger Verteidigung gegen den gängigen Vorwurf der Willkür nicht zufrieden (454, 142 f.) und versucht bereits in dieser ersten Veröffentlichung etwa die Gesetzmäßigkeiten der Farbwirkung möglichst verbindlich festzulegen; im Bauhaus wurden derartige Versuche systematisch weitergeführt.  
 6 Vgl.:  
 »Wenn [...] im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und bekommt ihre volle innere Kraft« (Kandinsky, »Über die Formfrage«; 457, 161 f.).  
 7 Vgl. etwa seine in den folgenden Aufsätzen in nuce entworfene Theorie eines nicht mehr mimetischen, nicht mehr deskriptiven Romans, deren praktische Einlösung er mit seinem »Bebequin« bereits vorausgeliefert hatte: »Vathek«; »Brief über den Roman«; »Über den Roman«; »Über Paul Claudel« (alle in: 292 I).  
 8 In nuce enthält dieser Satz eine genaue Interpretationsanweisung zu Kafkas »Sorge des Hausvaters«, zur Verbindung von instrumenteller Rationalität und Todesthematik (s. o. S. 50 f.).  
 9 In der Kunstgeschichte wird man aufgrund der wohl durch das andere Medium bedingten zeitverschobenen Entwicklung vielleicht zu anderen Ergebnissen kommen, für die Literatur würde ich jedoch vorschlagen, von Abstraktion im strengen Sinne erst dort zu sprechen, wo es nicht nur zu gesteigerter Stilisierung und Typisierung der Empirie kommt, sondern zu deren deutlicher Verzeichnung und Deformierung; dies ist in Deutschland erst mit dem literarischen Expressionismus der Fall.  
 10 »Avantgarde« wird hier also als historisch begrenzter Epochenbegriff für die diversen Ismen zwischen Futurismus und Surrealismus verwendet – im weiteren Sinne umgreift er auch die Neoavantgarde der Nachkriegszeit. Terminologisch ist das natürlich eine Verlegenheitslösung, genau wie im Falle der »Moderne«. Dabei ist zwar eine historische Abfolge impliziert, in der

- Praxis bestehen jedoch im 20. Jahrhundert klassische Moderne, Avantgarde und »realistische« Gegenströmungen über weite Strecken gleichberechtigt nebeneinander.
- 11 Erst in dem späten Manifest ›Die mechanische Kunst‹ (1922) haben die Futuristen versucht, diesen Widerspruch durch Unterscheidung zwischen dem »äußeren Aspekt und dem Geist der Maschine« (nach: 226, 222) aufzuheben:  
 »Als wir von Bolzen, Stahl, Getrieben und Zahnrädern sprachen, hat man uns mißverstanden. [...] Wir Futuristen wollen,  
 1. daß man den Geist der Maschine und nicht ihre äußere Form wiedergibt [...];  
 2. daß die Ausdrucksmittel und mechanischen Teile von einem ureigenen lyrischen Gesetz und nicht von einer aus der Wissenschaft übernommenen Regel koordiniert werden;  
 3. daß man unter dem Wesen der Maschine ihre Kräfte, ihren Rhythmus und die unendlich vielen Analogien versteht, die die Maschine suggeriert;  
 4. daß die so verstandene Maschine die Inspirationsquelle für die Entfaltung und die Entwicklung der bildenden Künste wird« (nach: 226, 222f.).
- Rückblickend macht die Technikbegeisterung der Futuristen deutlich, wie sehr auch das Aufkommen der Lebensphilosophie und ihrer Wirklichkeitsauffassung mit den von ihr meist bekämpften technikbedingten Veränderung der Lebenswelt, ihrer Beschleunigung und Dynamisierung zusammenhängt.
- 12 Vgl.:  
 »Obwohl also unsere Schöpfungen ein inneres Leben darstellen, das völlig verschieden vom wirklichen Leben ist, kann sich unsere Malerei und Plastik der bildnerischen Analogien eine Malerei und Plastik nach der Natur nennen« (Severini; 225, 165).  
 Wie für Kandinsky ist auch für die Futuristen der Gegenstand »als bildnerisches Intensivierungselement wie auch als eigene Emotionsursache« (Severini; 225, 162) dabei ein *noch* notwendiges Übel: »Damit das breite Publikum unsere herrliche geistige Welt, die ihm unbekannt ist, genießen kann, müssen wir ihm noch materielle Anhaltspunkte geben« (225, 65).
- 13 Vom futuristischen Formbegriff her ist Bürgers Bestimmung der avantgardistischen Form mindestens terminologisch zu korrigieren: auch die Form aus »agonisierenden Elementen« gilt als »organisch« – geändert hat sich nur, etwa gegenüber der Goethezeit, die Auffassung vom Organischen, das nun synonym mit dem Dionysischen ist. Zur Kritik von Bürgers Formbegriff vgl. auch S. 209f. und 212f.
- 14 Dies richtet sich natürlich auch gegen die als dekadent geltende Nuancierung und Verfeinerung im poetischen Diskurs von Symbolismus und Jahrhundertwende:  
 »Ich bekämpfe die dekorative und präziöse Ästhetik von Mallarmé und seine Experimente mit dem seltenen Wort, dem einen, unauswechselbaren, eleganten, suggestiven und erlesenen Adjektiv [siehe unten Anmerkung 21]. Ich will eine Idee oder Empfindung nicht mit passatistischer Anmut oder Ziererei auslösen. Ich will sie vielmehr brutal anpacken und sie dem Leser mitten ins Gesicht schleudern« (Marinetti; 225, 128).
- 15 Auch dies ist in der von Bergson vorgeschlagenen Sprache aus Analogien bereits angelegt; im Anschluß an die oben (S. 71) zitierte Passage heißt es:  
 »Indem man die Bilder so auseinander liegend wie möglich wählt, wird man verhindern, daß irgendeines von ihnen die Stelle der Intuition, die es aufrufen soll, usurpiert, da es dann sogleich durch seine Rivalen verdrängt werden würde« (427, 10).
- 16 Wichtig für Tendenzen zur visuellen Poesie war der futuristische Versuch, auch typographische Mittel zu Ausdruckszwecken einzusetzen; vgl. etwa Marinetti (225, 128f.).
- 17 Im Moment scheint in der Forschung die Tendenz vorzuherrschen, die Brauchbarkeit des Epochenbegriffes völlig in Frage zu stellen. Das läßt sich aus der Geschichte der Expressionismusforschung und ihrem Ausgehen von allzu simplen Vorstellungen durchaus begreifen; der Verzicht auf den Epochenbegriff ist jedoch keineswegs nötig: Wenn man nicht die Scheuklappen der Spezialforschung trägt, wird einem der Expressionismus genauso disparat bzw. genauso einheitlich erscheinen wie alle anderen Epochen auch.
- 18 Im Unterschied zu den Futuristen hatten daher die meisten Expressionisten ein höchst ambivalentes Verhältnis zu Großstadt und Technik, in dem sich Faszination und Kritik seltsam mischten.

- 19 Vgl.:  
 »Unter Wirklichkeit soll nicht etwa nur die Erscheinungswelt der Natur und der uns umgebenden, von uns selbst geschaffenen, körperlichen Kulissen der Städte und der Erzeugnisse formender Technik verstanden werden, sondern vor allem das Gewirr unserer sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Beziehungen und Einrichtungen« (Pinthus; nach: 294, 31).
- 20 Daher wird auch oft postuliert, die expressionistische Abstraktion führe zum »Wesen« des Gegenstandes; in der künstlerischen Praxis meint das jedoch wohl immer: zu seinem Erlebniswert.
- 21 Vgl. etwa die folgenden Beispiele aus Hofmannsthal's Gedichten: silbergrau, gelbrot, dunkelglühend, blaßgolden, silberweiß, schwarzgrün, grüngolden, weißleuchtend etc.
- 22 Bei näherer Prüfung erweist sich keines der von Vietta/Kemper (281) als Beleg für Ichdissoziation angeführten Beispiele als stichhaltig – was kein Wunder ist: Der Expressionismus hat sich ja gerade als Konsequenz aus der durch Reizüberflutung verursachten Ichauflösung verstanden, nicht als deren Mimesis. Das expressionistische Ich ist aktiv durch die Gestaltung seiner Eindrücke – die visionäre Umformung der Außenwelt – und durch deren Auswahl und Neugruppierung.  
 Man vgl. etwa Lichtensteins bekannte Selbstinterpretation seines Gedichtes ›Die Dämmerung‹ (85 I, 242f.) oder Bechers Anmerkungen zum ›Weltende‹ von van Hoddis (283, 5ff.).
- 23 Vgl. etwa die Rechtfertigung seines Neologismus »schamzerpört« (im Gedicht ›Freudenhaus‹), die unter anderem die folgende, für seine Sprachauffassung bezeichnende Passage enthält:  
 »das Wesen des Wortes ›empören‹ liegt meinem Gefühl nach nicht in dem ›em‹, das höchstens für die Wortlehre als Erklärung Bedeutung hat, für das Gefühl liegt der Begriff des Empörens aber lediglich in dem ›pören‹ oder vielmehr einfach vollständig in der einen Lautverbindung ›pö‹ (Stramm an Herwarth und Nell Walden, 11. 6. 1914; 85 I, 46).
- 24 Vgl. dazu auch Balls spätere scharfe Kritik an der Intuition (341, 186f. und passim).
- 25 Am nächsten käme der Erfahrung der dadaistischen oder surrealistischen Dekomposition noch die bekannte Stelle im ›Testament‹, die als Dokument äußerster Verzweiflung nur noch Einzelwörter als Chiffren der Negativität reiht (4, 33f.).
- 26 Exemplarisch ließe sich dies etwa an Schwitters Kritik am Dadaismus und seiner Zuwendung zu Bauhaus und ›Stijl‹ ab etwa 1922/23 demonstrieren; vgl. etwa die folgenden Äußerungen: »Wir wenden uns gegen dada und kämpfen nur noch für den Stil« (346 V, 132); »Der reine Merz ist Kunst, der reine Dadaismus Nichtkunst« (ebd., S. 148); »Während Dadaismus Gegensätze nur zeigt, gleicht Merz Gegensätze durch Wertung innerhalb eines Kunstwerks aus« (ebd.).
- 27 Wir werden dabei die ›Duineser Elegien‹ der Einfachheit halber weiter als homogenes Ganzes behandeln; es wäre jedoch sicher lohnend, in einer eigenen Untersuchung zu prüfen, inwieweit sich die geschichtlichen und ästhetischen Veränderungen des Entstehungsjahrzehnts über formale Veränderungen in der Abfolge der einzelnen ›Elegien‹ und Elegienbruchstücke – wie auch der anderen, in diesem Jahrzehnt entstandenen Gedichte – niederschlagen.
- 28 Das Fortbestehen dieser Problematik ließe sich noch an Celan nachweisen: in seiner ›Todesfuge‹ heißt der Revolver des KZ-Aufsehers noch immer »das Eisen im Gurt«, genau wie bei Trakl die Soldaten des 1. Weltkriegs noch immer »sterbende Krieger« sind (›Grodek‹) – schlechte Ritterromantik in beiden Fällen. Celans Entwicklung demonstriert ebenfalls, was dem symbolistisch-schöntönenden Gedicht widerfahren muß, wenn es sich auf die Erfahrungswirklichkeit einläßt: es wird zur »nicht mehr schönen Kunst«.
- 29 Rilke lehnt es ab, wie Dehmel »›Rohmaterial des Lebens‹, unverarbeitet, in einen sonst starken und verwandelten Vers zu wälzen« (An Gräfin Sizzo, 17. 3. 22; 5, 768).

## LITERATURVERZEICHNIS

## 1. Rainer Maria Rilke

## 1.1. Primärliteratur

- 1 Sämtliche Werke in zwölf Bänden [Werkausgabe; abgekürzt als: WA]. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Ernst Zinn. Frankfurt 1976.  
Die ›Werkausgabe‹ ist text- und seitenidentisch mit der ebenfalls von Ernst Zinn besorgten sechsbändigen Ausgabe der ›Sämtlichen Werke‹ [übliche Abkürzung: SW]; für die Umrechnung von Belegstellen ist also nur zu berücksichtigen, daß jeweils zwei Bänden der WA ein Band der SW entspricht.
- 2 Übertragungen. Hg. von Ernst Zinn und Karin Wais. Frankfurt 1975.
- 3 Tagebücher aus der Frühzeit. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt 1973<sup>2</sup>.
- 4 Das Testament. Edition und Nachwort von Ernst Zinn. Frankfurt 1975 (= Bibliothek Suhrkamp 414).
- 5 [Ausgewählte] Briefe. Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt 1966<sup>2</sup>.
- 6 [Gesammelte] Briefe in sechs Bänden. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber:  
Bd. I: Briefe aus den Jahren 1892–1904. Leipzig 1939;  
Bd. II: 1904–1907. Leipzig 1939;  
Bd. III: 1907–1914. Leipzig 1939;  
Bd. IV: 1914–1921. Leipzig 1938;  
Bd. V: 1921–1926. Leipzig 1937.
- 7 Rilke/Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt 1975<sup>2</sup>.
- 8 Rilke/Anita Forrer, Briefwechsel. Hg. von Magda Kerényi. Frankfurt 1982.
- 9 Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. Hg. von Bernhard Blume. Frankfurt 1973.
- 10 Rilke/Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich 1951.
- 11 Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt 1977.

## 1.2. Sekundärliteratur zu den ›Duineser Elegien‹

- 12 Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hg.), Rilkes ›Duineser Elegien‹. 3 Bde. Zitiert als: M I, II, III:  
Bd. I: Selbstzeugnisse. Mit einem Vorwort von Ulrich Fülleborn. Frankfurt 1980; 1983<sup>2</sup> (= st 574 bzw. stm 2009).  
Bd. II: Forschungsgeschichte. Mit einem Vorwort von Ulrich Fülleborn. Frankfurt 1982 (= stm 2010).  
Bd. III: Rezeptionsgeschichte. Mit einem Vorwort von Manfred Engel. Frankfurt 1982 (= stm 2011).

- Eine Vollständigkeit anstrebende Bibliographie zu den ›Duineser Elegien‹ findet sich in M II, 362ff. Daraus werden im folgenden nur die Titel genannt, auf die in der vorliegenden Arbeit referierend oder zitierend Bezug genommen wird; in chronologischer Reihenfolge:*
- 13 Justus Schwarz, Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen, in: Die Kreatur 2 (1927/28), S. 200–221; hier zitiert nach dem Neuabdruck in: M II, S. 21–44.
  - 14 Karl Näf, Die Weltanschauung Rainer Maria Rilkes (Ein Beitrag zur Deutung der ›Duineser Elegien‹), in: Jb. des Verbandes der Renaissance-Gesellschaften 7 (1928/29), S. 32–46.
  - 15 Käte Grunewald, Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: Zeitschrift für Deutschkunde 43 (1929), S. 469–479.
  - 16 Helmut Wocke, Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: GRM 20 (1932), S. 333–350.
  - 17 Maria Ch. Bentivoglio, Die ›Duineser Elegien‹ und ihre Stellung im Gesamtwerk Rainer Maria Rilkes. Diss. Wien 1933.
  - 18 Fritz Dehn, Rainer Maria Rilke und sein Werk. Eine Deutung. Leipzig 1934.
  - 19 Egon Vietta, Über die ›Duineser Elegien‹, in: Neue Rundschau 47 (1936), S. 1306–1318; hier zitiert nach dem Neuabdruck in: M II, 66–79.
  - 20 Eudo Colecestra Mason, Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke. Weimar 1939.
  - 21 Helmut Wocke, Rilkes Welthaltung in den ›Duineser Elegien‹. Grundsätzliches zur Frage der wissenschaftlichen Interpretation, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 37 (1943), S. 32–41.
  - 21a Eudo Colecestra Mason, Romano Guardini über Rilke [Rezension zur ersten Teil-Ausgabe von 27], in: Schweizer Annalen 36 (1946/47), S. 82–85.
  - 22 Dieter Bassermann, Der späte Rilke. München 1947.
  - 23 Ferdinand Bergenthal, Die Spätdichtung Rilkes und die christliche Entscheidung, in: Theologie und Glaube 4 (1948), S. 338–355.
  - 24 Else Buddeberg, Die ›Duineser Elegien‹ Rainer Maria Rilkes. Ein Bild vom Sein des Menschen. Karlsruhe 1948.
  - 24a Hans Egon Holthusen, Der späte Rilke. Zürich 1949.
  - 25 Otto Friedrich Bollnow, Rilke. Stuttgart 1956<sup>2</sup>; hier zitiert nach dem auszugsweisen Neuabdruck in: M II, 112–129.
  - 26 Else Buddeberg, Heideggers Rilke-Deutung, in: DVjs 27 (1953), S. 387–412.
  - 27 Romano Guardini, Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der ›Duineser Elegien‹. München 1977<sup>3</sup> [zuerst: 1953; in Teilen bereits 1941].
  - 28 Eduard Lachmann, Der Engel in Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: DVjs 27 (1953), S. 413–430.
  - 29 Else Buddeberg, Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Interpretation von Dichtung, in: Studium generale 7 (1954), S. 363–371.
  - 30 Ludwig Hardörfer, Formanalytische Studien zu Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹. Diss. Mainz 1954.
  - 31 Jacob Steiner, Rilkes ›Duineser Elegien‹. Bern 1969<sup>2</sup> [1. Auflage: 1962].
  - 32 Eudo Colecestra Mason, Die ›Duineser Elegien‹, in: E. C. M., Rainer Maria Rilke. Sein Leben und Werk. Göttingen 1964; hier zitiert nach dem Neuabdruck in: M II, 210–224.
  - 33 Hermann J. Weigand, Zu Rilkes Verkunst. Das Wort als plastischer Stoff im Vers der ›Duineser Elegien‹, in: Neophilologus 48 (1964), S. 31–51.
  - 34 Hans Georg Gadamer, Mythopoietische Umkehrung in Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: H. G. G., Kleine Schriften, Bd. II. Tübingen 1967, S. 194–209; hier zitiert nach dem Neuabdruck in: M II, 244–263.
  - 35 Christa Bürger, Textanalyse und Ideologiekritik: Rilkes Erste Duineser Elegie, in: H. Ide u. a. (Hg.), Ideologiekritik im Deutschunterricht. Analysen und Modelle. Frankfurt 1972, S. 76–86; hier zitiert nach dem Neuabdruck in: M II, 264–278.
  - 36 Johannes P. Kern, Marginalien zu den ›Duineser Elegien‹, in: Neue Deutsche Hefte 22 (1975) H. 148, S. 689–705.
  - 37 Hermann Kunisch, Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. Berlin 1975<sup>2</sup>.
  - 38 Theodore Ziolkowski, The classical German elegy 1795–1950. Princeton 1980; zu den DE: S. 234–253.



- 39 Klaus Mühl, »Verwandlung« im Werk Rilkes. Studien zur inneren Genese der ›Duineser Elegien‹. Nürnberg 1982 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 68).
- 40 Anthony Stephens, »Alles ist nicht es selbst« – Zu den ›Duineser Elegien‹, in: M II, 307–348.

*Ergänzungen zur Bibliographie in M II, 362ff. – Nachträge und Neuerscheinungen – in chronologischer Folge:*

- 41 Herman Meyer, Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung, in: H. M., Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. 287–334; zuerst in: DVjs 31 (1957), S. 465–505.
- 42 Richard E. Ziegfeld, The elegies of Rilke and Henderson: influence and variation, in: Studies in Scottish Literature 16 (1981), S. 217–234.
- 43 Elaine E. Boney, Structural patterns in Rilke's ›Duineser Elegien‹, in: Modern Austrian Literature 15 (1982) H. 3/4 [Rilke-Sonderheft], S. 71–90.
- 43a Konstantin Kolenda, Death defused: Rilke's ›Duino Elegies‹, in: K. K., Philosophy in literary metaphysical darkness and ethical light. Totowa 1982, S. 209–226.
- 44 Kathleen L. Komar, The crisis of consciousness in Rilke's ›Duineser Elegien‹, in: GR 57 (1982), S. 149–156.
- 45 Ingeborg Solbrig, Gedanken über literarische Anregungen zur verfremdenden Engelkonzeption des mittleren und späten Rilke, in: MAL 15 (1982) H. 3/4 [Rilke-Sonderheft], S. 277–290.
- 46 Manfred Engel, Die ›Duineser Elegien‹ verstehen – Verstehen in den ›Duineser Elegien‹, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft H. 10 (1983), S. 6–22.
- 47 Ulrich Fülleborn, Rilke und Ägypten, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft H. 10 (1983), S. 37–49.
- 47a Erich Meuthen, »Bogengebete«. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan [Diss. Aachen 1983]. Bonn 1983; zu den ›Duineser Elegien‹: S. 135–212.

### 1.3. Allgemeine Sekundärliteratur

- 51 Beda Allemann, Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. Pfullingen 1961.
- 52 Ders., Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik, in: Käte Hamburger (Hg.), Rilke in neuer Sicht. Stuttgart 1971, S. 63–82.
- 53 Ders., Rilke und der Mythos, in: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Zweiter Band. Frankfurt 1976 (= st 355), S. 7–28.
- 54 Richard Exner, Ach, armer Rilke: Leser und Narziß – Kühnheit der Furcht – Zeitgenossenschaft – Sprache der Fische, in: Rilke heute II [s. Nr. 53], S. 59–94.
- 55 Ulrich Fülleborn, Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg 1973<sup>2</sup>.
- 55a Ders., Form und Sinn der ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman, in: Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch. Berlin 1961, S. 147–169; hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Hartmut Engelhardt (Hg.), Materialien zu Rainer Maria Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Frankfurt 1974 (= st 174), S. 175–197.
- 56 Ders., Rilke und Celan, in: Ingeborg H. Solbrig/Joachim W. Storck (Hg.), Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Erster Band. Frankfurt 1975 (= st 290), S. 49–70.
- 56a Ders., »Veränderung«. Zu Rilkes ›Malte‹ und Kafkas ›Schloß‹, in: Études germaniques 30 (1975), S. 438–454.
- 57 Ders., »Besitz« und Sprache. Zur geschichtlichen Bedeutung der Dichtung Rainer Maria Rilkes, in: Rilke heute II [s. Nr. 53], S. 29–58.
- 58 Ders., »Werther« – »Hyperion« – »Malte Laurids Brigge«. Prosalyrik und Roman, in: U. F./Johannes Krogoll (Hg.), Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck. Heidelberg 1979, S. 86–102.
- 59 Ders., Nachwort, in: Rainer Maria Rilke, Die Sonette an Orpheus. Frankfurt 1979 (= Bibliothek Suhrkamp 634), S. 67–83.

- 60 Ders., Johannes Schlaf und Rilke?, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft (1980/81) H. 7/8, S. 13–20.
- 61 Ders., Rilkes Weg ins 20. Jahrhundert, in: Arnim Arnold (Hg.), Zu Rainer Maria Rilke. Stuttgart 1983 (= LGW-Interpretationen 62), S. 55–68.
- 62 Reinhold Grimm, Von der Armut und vom Regen. Rilkes Antwort auf die soziale Frage. Frankfurt 1971.
- 63 Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: Rilke in neuer Sicht [s. Nr. 52], S. 83–158.
- 64 Herman Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis, in: Zarte Empirie [s. Nr. 41], S. 244–286.
- 65 Ders., Rilkes Begegnung mit dem Haiku, in: Euphorion 74 (1980), S. 134–168.
- 66 Wolfgang Müller, Rainer Maria Rilkes ›Neue Gedichte‹. Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim 1971.
- 67 Ders., Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Beziehungen zwischen Rilke und Baudelaire als Paradigma, in: Neophilologus 58 (1974), S. 157–179.
- 67a Andrea Pagni, Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Erlangen 1984.
- 68 Judith Ryan, Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914). München 1972.
- 69 Dieter Saalman, Rainer Maria Rilkes ›Erlebnis‹ als symbolistisches Phänomen, in: Orbis Litterarum 29 (1974), S. 93–106.
- 70 Ders., Symbolistische Echos in R. M. Rilkes Essay ›Moderne Lyrik‹, in: Neophilologus 59 (1975), S. 277–286.
- 71 Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Frankfurt 1975.
- 72 Egon Schwarz, Das verschluckte Schluchzen. Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke. Frankfurt 1972.
- 73 August Stahl, Das Sein im »angelischen Raum«. Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik Rilkes, in: Rilke in neuer Sicht [s. Nr. 52], S. 196–224.
- 74 Jacob Steiner, Das Motiv der Puppe bei Rilke, in: Helmut Sembdner (Hg.), Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin 1967, S. 132–170.
- 75 Ders., Die Thematik des Wortes im dichterischen Werk Rilkes, in: Rilke in neuer Sicht [s. Nr. 52], S. 173–195.
- 76 Anthony Stephens, The problem of completeness in Rilke's poetry 1922–1926, in: Oxford German Studies 4 (1969), S. 155–187.
- 77 Ders., Rilkes Essay ›Puppen‹ und das Problem des geteilten Ich, in: Rilke in neuer Sicht [s. Nr. 52], S. 169–172.
- 78 Ders., »Puppenseele« und »Weltinnenraum«, in: Seminar 6 (1970), S. 63–75.
- 79 Ders., Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern 1974.
- 80 Ders., Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke, in: Rilke heute II [s. Nr. 53], S. 95–114.
- 81 Ders., Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes ›Gedichte an die Nacht‹. Frankfurt 1978.
- 82 Joachim W. Storck, Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den Gedichten 1906 bis 1926, in: Akzente 4 (1957), S. 346–358.
- 83 Friedrich Wilhelm Wodtke, Das Problem der Sprache beim späten Rilke, in: Orbis Litterarum 11 (1956), S. 64–109.

## 2. Zur literarischen Moderne

## 2.1. Materialien – Überblicke, Periodisierungen, Gesamtdarstellungen – Sprachskepsis – Ästhetische Kategorien

## Materialien

- 84 Beda Allemann (Hg.), *Ars Poetica*. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Darmstadt 1971<sup>2</sup>.
- 85 Paul Pörtner (Hg.), *Literaturrevolution 1910–1925*. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. I: Zur Ästhetik und Poetik; Bd. II: Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied 1960 und 1961.
- Überblicke, Periodisierungen, Gesamtdarstellungen*
- 86 Malcolm Bradbury/James McFarlane (Hg.), *Modernism 1890–1930*. Hassocks 1978.
- 87 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt 1981<sup>3</sup> (= es 727).
- 88 W. Martin Lüdke (Hg.), »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt 1976 (= es 825).
- 89 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt 1973.
- 90 Theo Elm, *Die moderne Parabel*. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München 1982.
- 91 Theo Elm/Gerd Hemmerich (Hg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne*. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Festschrift für Ulrich Fülleborn. München 1982.
- 92 Ulrich Fülleborn, *Zur Frage der Identität von österreichischer und moderner Literatur*, in: Karl Konrad Polheim (Hg.), *Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur*. Ein Bonner Symposium. Bonn 1981, S. 47–72.
- 93 Jost Hermand, *Stile, Ismen, Etiketten*. Zur Periodisierung der modernen Kunst. Wiesbaden 1978.
- 94 Jacob Korg, *Language in modern literature: Innovation and experiment*. Sussex 1979.
- 95 Helmut Kreuzer, *Zur Periodisierung der »modernen« deutschen Literatur*, in: *Basis 2* (1971), S. 7–32.
- 96 W. Martin Lüdke, *Anmerkungen zu einer »Logik des Zerfalls«: Adorno – Beckett*. Frankfurt 1981 (= es 926).
- 97 Edgar Piel, *Der Schrecken der »wahren« Wirklichkeit*. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur. München 1978.
- 98 Renato Poggioli, *The theory of the Avant-Garde*. Cambridge 1969.
- 99 Karl Riha, *Das Experiment in Sprache und Literatur*. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. VI: *Die moderne Welt*. 1914 bis heute. Berlin 1982, S. 440–463.
- 100 Monika Ritzer, *Die Krisis der Freiheit*. Eine problemgeschichtliche Studie zu Hermann Broch. Dissertation Erlangen 1985 [noch unveröffentlicht].
- Sprachskepsis*
- 101 *Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. vom Institut für Österreichkunde. Wien 1974.
- 102 Walter Eschenbacher, *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900*. Frankfurt 1977 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bd. 163).
- 103 Cecil A. M. Noble, *Sprachskepsis*. Über Dichtung der Moderne. München 1978 (= edition text + kritik).
- 104 Silvio Vietta, *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*. München 1981.

## Ästhetische Kategorien: Abstraktion

- 105 Beda Allemann, *Gibt es abstrakte Dichtung?*, in: Adolf Frisé (Hg.), *Definitionen*. Essays zur Literatur. Frankfurt 1963, S. 157–184.
- 106 Richard Brinkmann, »Abstrakte« Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage, in: Hans Steffen (Hg.), *Der deutsche Expressionismus*. Formen und Gestalten. Göttingen 1970 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 208S), S. 88–114.
- 107 Richard Sheppard, *Kandinsky's early aesthetic theory: some examples of its influence and some implications for the theory and practice of abstract poetry*, in: *Journal of European Studies* (1975), S. 19–40.

## Montage/Collage

- 108 Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenzen der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Lahn-Gießen 1978.
- 109 Karl Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking*. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971 (= Texte Metzler 22).
- 110 Jürgen Wissmann, *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: *Immanente Ästhetik* [s. Nr. 124], S. 327–360.

## Epiphanie

- 111 Theodore Ziolkowski, *James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*, in: *DVjs 35* (1961), S. 594–616.

## Experiment

- 112 Hans Schwerte, *Der Begriff des Experiments in der Dichtung*, in: Reinhold Grimm/Conrad Wiedemann (Hg.), *Literatur und Geistesgeschichte*. Festgabe für Heinz Otto Burger. Berlin 1968, S. 387–405.

## 2.2. Zur Lyrik, besonders zur Lyrik der Moderne

- 113 Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt 1969<sup>3</sup> (= dtv sr 35/36).
- 114 Ulrich Fülleborn (Hg.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. Eine Textsammlung. München 1976.
- 115 Walter Höllerer (Hg.), *Theorie der Modernen Lyrik*. Dokumente zur Poetik I. Reinbek 1965 (= rde 430/31).
- 116 Harald Hartung (Hg.), *Gedichte und Interpretationen Bd. V: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*. Stuttgart 1983 (= RUB 7894).
- 117 Walter Hinck (Hg.), *Gedichte und Interpretationen, Bd. VI: Gegenwart*. Stuttgart 1982 (= RUB 7985).
- 118 Heinz Otto Burger/Reinhold Grimm, *Evokation und Montage*. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik. Göttingen 1961.
- 119 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 1973 (= rde 25).
- 120 Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983.
- 121 Reinhold Grimm (Hg.), *Zur Lyrik-Diskussion*. Darmstadt 1966 (= WdF 111).
- 122 Norbert Groeben, *Die Kommunikativität moderner deutscher Lyrik*, in: *Sprache im technischen Zeitalter H. 34* (1970), S. 83–105.
- 123 Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf 1961.
- 124 Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966 (= Poetik und Hermeneutik II).
- 125 Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.

- 126 Hartwig Schultz, Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten. München 1970.
- 127 Kaspar H. Spinner, Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt 1975.
- 128 Anthony Stephens, Überlegungen zum lyrischen Ich, in: Geschichtlichkeit der Moderne [s. Nr. 91], S. 53–67.
- 129 Margarete Susman, Die Grundbedingungen der modernen Lyrik, in: M. S., Vom Geheimnis der Freiheit. Gesammelte Aufsätze. Hg. von Manfred Schlösser. Darmstadt 1965, S. 183–244.
- 130 Silvio Vietta, Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg 1970 (= Literatur und Reflexion Bd. 3).

### 3. Zu den »Ismen« der Moderne (Schwerpunkt Lyrik)

#### 3.1. Symbolismus

##### Materialien

- 131 Wolfgang Kraus (Hg.), Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde. Texte von Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont und Mallarmé in der Übersetzung von Herbert Zand. Bremen 1961 (= Sammlung Dieterich, Bd. 185).
- 132 Edgar Allan Poe, Complete poetry and selected criticism. Hg. von Allen Tate. New York 1968 (= Signet Classic CY 384).

##### Sekundärliteratur allgemein

- 133 Hans-Peter Bayerdörfer, Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters, in: Jahrhundertwende [s. Nr. 178], S. 191–216.
- 134 Robert Delevoy, Der Symbolismus in Wort und Bild. Stuttgart 1979.
- 135 Paul Hoffmann, Zum Begriff des literarischen Symbolismus, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981, S. 489–509.
- 136 Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln 1975.
- 137 Lothar Hönnighausen, Präraphaeliten und Fin de siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München 1971.
- 138 Wolfgang Kayser, Der europäische Symbolismus. Versuch einer Einführung, in: Jahrhundertwende [s. Nr. 178], S. 49–59.
- 139 Josef Theisen, Die Dichtung des französischen Symbolismus. Darmstadt 1971 (= EdF 31).
- 140 Werner Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart 1963 (= Sprache und Literatur 8).

##### Einzelne Autoren

- 141 Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Picois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Darmstadt 1977 ff. [bis jetzt erschienen: Bd. I, II, III, IV, VII].
- 142 Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich. Aus dem Französischen von Hans Jacob. Mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry. Zürich 1981 (= de-tebe 236).
- 143 Comte de Lautréamont, Die Gesänge des Maldoror. Übersetzt von Ré Soupault. München 1981 (= Heyne dbb 46).
- 144 Maurice Maeterlinck, Der Schatz der Armen. Übertragen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Jena 1913.

- 145 Hartmut Riemenschneider, Der Einfluß Maurice Maeterlincks auf die deutsche Literatur bis zum Expressionismus. Aachen 1969.
- 146 Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes. Hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris 1945.
- 147 Ders., Correspondence I–VI. Hg. von Henri Mondor und Lloyd James Austin. Paris 1959–1981.
- 148 Ders., Selected Prose Poems, Essays and Letters. Translated and with an introduction by Bradford Cook. Baltimore 1956.
- 149 Arthur Rimbaud, Leben und Dichtung. Übertragen von K. L. Ammer [= Karl Klammer]. Leipzig 1907.
- 150 Ders., Poetische Werke. Bd. 1: Prosa; Bd. II: Gedichte. Aus dem Französischen übersetzt und begleitet von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München 1979.
- 151 Paul Valéry, Herr Teste. Deutsch von Max Rychner. Frankfurt 1981 (= Bibliothek Suhrkamp 162).
- 152 Ders., Leonardo. Drei Essays [D. i.: »Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci«; »Anmerkung und Abschweifung«; »Leonardo und die Philosophen«]. Übertragen von Karl August Horst. Frankfurt 1960.
- 153 Paul Valéry, Eupalinos oder Der Architekt. Eingeleitet durch »Die Seele und der Tanz« übertragen von Rainer Maria Rilke. Durchgesehen und kommentiert von Karin Wais. Frankfurt 1973 (= Bibliothek Suhrkamp 370).
- 154 Ders., Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt 1975 (= Bibliothek Suhrkamp 474).
- 155 Paul Verlaine, Galante Feste. Die frühen Zyklen. Französisch/deutsch. Übertragung und Nachwort von Wilhelm Richard Berger. München 1980 (= Heyne Lyrik 21).
- 156 William Butler Yeats, Selected Poetry. With an introduction and notes ed. by Norman Jeffares. London 1976<sup>3</sup> (= Pan Books).
- 157 Ders., Selected Criticism. Hg. von Norman Jeffares. London 1976 (= Pan Books).

#### 3.2. Naturalismus und Impressionismus

##### Materialien

- 158 Theo Meyer (Hg.), Theorie des Naturalismus. Stuttgart 1980 (= RUB 9475).
- 159 Jürgen Schutte (Hg.), Lyrik des Naturalismus. Stuttgart 1982 (= RUB 7807).

##### Sekundärliteratur allgemein

- 160 Manfred Diersch, Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1973.
- 161 Günther Mahal, Naturalismus. München 1975 (= UTB 363).
- 162 Jürgen Schutte, Lyrik des deutschen Naturalismus (1885–1893). Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler 144).

##### Einzelne Autoren

- 163 Hermann Babr, Das unrettbare Ich, und: Philosophie des Impressionismus, in: H. B., Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 79–101 und 102–114.
- 164 Arno Holz, Das Werk. Erste Ausgabe mit Einführungen von Dr. Hans W. Fischer. 10 Bände: Band X: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. Berlin 1925.

- 165 Ders., Phantasmus. Faksimiledruck der Erstfassung. Hg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1975 (= RUB 8549).
- 166 Ders., Werke. Hg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. 7 Bände. Bd. I–III: Phantasmus [Nachlaßfassung]. Neuwied 1961–1962.
- 167 Ders., Briefe. Eine Auswahl. Hg. von Anita Holz und Max Wagner. München 1948.
- 168 Gerhard Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München 1974.
- 169 *Detlev von Liliencron*, Werke. 2 Bde. Hg. von Benno von Wiese. Frankfurt 1977.
- 170 Ders., Gedichte. Hg. von Günter Heintz. Stuttgart 1981 (= RUB 7694).
- 171 Ders., Ausgewählte Briefe. 2 Bde. Hg. von Richard Dehmel. Berlin 1910.

### 3.3. Zur Literatur der Jahrhundertwende

#### Materialien

- 172 Erich Ruprecht/Dieter Bänsch (Hg.), Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890–1910. Stuttgart 1970.
- 173 Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981 (= RUB 7742).

#### Sekundärliteratur allgemein

- 174 Roger Bauer (Hg.), Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts Bd. 35).
- 174a Gerald Chapple/Hans H. Schulte (Hg.), The turn of the century. German literature and art, 1890–1915. Bonn 1981.
- 175 Jens Malte Fischer, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.
- 176 Wolfdieterich Rasch, Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: W. R., Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S. 1–48.
- 177 Adalbert Schlöckmann, »Einheit« und »Entwicklung«. Die Bildwelt des literarischen Jugendstils und die Kunsttheorie der Jahrhundertwende. Diss. Freiburg 1974.
- 178 Viktor Žmegač (Hg.), Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hanstein 1981 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 113).

#### Zur Rezeption des französischen Symbolismus

- 179 Bernhard Böschstein, Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende: I. Stefan George und Francis Vielé-Griffin; II. Georg Trakl und Arthur Rimbaud, in: B. B., Studien zur Dichtung des Absoluten. Zürich 1968, S. 127–149.
- 180 Ders., Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten, in: Arcadia 10 (1975), S. 156–170.
- 181 Manfred Gsteiger, Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914). Bern 1971.
- 182 Ders., Anspruch und Resignation. Stefan George in der Literatur des Symbolismus, in: Neue Rundschau 85 (1974), S. 425–441.
- 183 Walter H. Perl, Der österreichische Symbolismus 1890–1900, in: Duitse Kroniek 23 (1971), S. 133–143.
- 184 Ders., Österreichischer Symbolismus und Jugendstil, in: MAL 5 (1972) H. 3/4, S. 70–81.
- 185 Steven P. Sondrup, Hofmannsthal and the French Symbolist tradition. Bern 1976 (= Utah Studies in Literature and Linguistics 4).
- 186 Hans Steffen, Hofmannsthals Übernahme der symbolistischen Technik, in: Literatur und Geistesgeschichte [s. Nr. 112], S. 271–279.
- 187 Werner Vordtriede, Direct echoes of French poetry in Stefan George's works, in: MLN 60 (1945), S. 461–468.

#### Zum Jugendstil

- 188 Jost Hermand (Hg.), Lyrik des Jugendstils. Stuttgart 1977 (= RUB 8928).
- 189 Rüdiger Campe, Ästhetische Utopie – Jugendstil in lyrischen Verfahrensweisen der Jahrhundertwende, in: Jahrhundertwende [s. Nr. 178], S. 217–241.
- 190 Claude David, Stefan George und der Jugendstil, in: Jugendstil [s. Nr. 192], S. 382–401.
- 191 Edelgard Hajek, Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf 1971.
- 192 Jost Hermand (Hg.), Jugendstil. Darmstadt 1971 (= WdF 110).
- 193 Dominik Jost, Literarischer Jugendstil. Stuttgart 1969 (= Sammlung Metzler 81).
- 193a Irma Kellenberger, Der Jugendstil und Robert Walser. Studien zur Wechselbeziehung von Kunstgewerbe und Literatur. Bern 1981.
- 194 Volker Klotz, Jugendstil in der Lyrik, in: Jugendstil [s. Nr. 192], S. 358–367.
- 194a Hartmut Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien. München 1984 (= Artemis Einführungen 12).
- 195 Rudolf Walther, Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München 1976.

#### Einzelne Autoren

- 196 *Leopold Andrian*, Frühe Gedichte. Hg. von Walter H. Perl. Hamburg 1972.
- 197 Ders., Der Garten der Erkenntnis. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1970.
- 198 *Richard Beer-Hofmann*, Der Tod Georgs. Mit einem Nachwort von Hartmut Scheible. Stuttgart 1980 (= RUB 9989).
- 199 *Richard Dehmel*, Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. VIII: Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt. Berlin 1909.
- 200 Horst Fritz, Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart 1969 (= Germanistische Abhandlungen 29).
- 201 *Hugo von Hofmannsthal*, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt 1979/80 (= Fischer TB 2159–2168).
- 202 Ders., Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
- 203 Ders./Edgar Karg von Bebenburg, Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
- 204 Ders./Richard Beer-Hofmann, Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
- 205 Richard Brinkmann, Hofmannsthal und die Sprache, in: DVjs 35 (1961), S. 69–95.
- 206 Richard Exner, Hugo von Hofmannsthals ›Lebenslied‹. Eine Studie. Heidelberg 1964.
- 206a Ders., Zu Hugo von Hofmannsthals ›Lebenslied‹ (1896). Einige Addenda und Hinweise zum Verständnis des Gedichts, in: Hofmannsthal Blätter H. 12 (1974), S. 439–453.
- 207 Paul Gerhard Klusmann, Hugo von Hofmannsthals ›Lebenslied‹, in: Sibylle Bauer (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968 (= WdF 183), S. 224–253.
- 208 Eckhart Krämer, Die Metaphorik in Hugo von Hofmannsthals Lyrik und ihr Verhältnis zum modernen Gedicht. Diss. Marburg 1963.
- 209 Wolfram Mauser, Sensitive Lust und Skepsis. Zur frühen Lyrik Hofmannsthals, in: Wolfgang Paulsen (Hg.), Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 116–129.
- 210 Wolfdieterich Rasch, Adler, Lamm und Pfau. Zur Deutung von Hofmannsthals ›Lebenslied‹, in: Deutsche Literatur seit der Jahrhundertwende [s. Nr. 176], S. 124–134.
- 211 Judith Ryan, Die »allomatische Lösung«: Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal, in: DVjs 44 (1970), S. 189–207.
- 212 Eugene M. Weber, A chronology of Hofmannsthal's poems, in: Euphorion 63 (1969), S. 284–328.
- 213 *Stefan George*, Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. von Robert Boehringer. Düsseldorf 1976.
- 214 Ders./Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel. Hg. von Robert Boehringer. München 1953<sup>2</sup>.

- 214a Ders./Friedrich Gundolf, Briefwechsel. Hg. von Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann. München 1962.
- 215 Blätter für die Kunst. Begründet von Stefan George. Hg. von Carl August Klein 1892–1919. Abgelichteter Neudruck. Düsseldorf 1967.
- 216 Georg Peter Landmann (Hg.), Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Stuttgart 1980<sup>2</sup>.
- 217 Bernhard Zeller (Hg.), Stefan George 1868–1969. Der Dichter und sein Kreis [Katalog zur Ausstellung des deutschen Literaturarchivs]. Stuttgart 1968.
- 218 Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George. Düsseldorf 1968<sup>2</sup>.
- 219 Claude David, Stefan George. Sein dichterisches Werk. München 1967 (= Literatur als Kunst).
- 220 Manfred Durzak, Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung. München 1968.
- 221 Paul Gerhard Klussmann, Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne. Bonn 1961.
- 222 Gerd Michels, Lyrischer Herbst. Zu Stefan Georges ›Komm in den totgesagten park und schau‹, in: G. M., Textanalyse und Textverstehen. Heidelberg 1981 (= UTB 1044), S. 34–61.
- 223 Ernst Morwitz, Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München 1960.

### 3.4. Italienischer Futurismus

#### Materialien

- 224 »Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild«. Futurismus 1909–1917. Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1914.
- 225 Umbro Apollonio (Hg.), Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln 1972.

#### Sekundärliteratur

- 226 Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus. Reinbek 1966 (= rde 248/49).
- 227 Helga Finter, Transformation gesellschaftlicher Erfahrungsmuster in den Texten der europäischen Avantgarde am Beispiel des italienischen Futurismus. Beitrag zu einer Semiotik der poetischen Interessebildung. Diss. Konstanz 1976.
- 228 János Riesz, Deutsche Reaktionen auf den italienischen Futurismus, in: Arcadia 11 (1976), S. 256–271.

### 3.5. Imagismus/Vortizismus/Autoren der englischsprachigen Moderne

#### Imagismus

- 229 Peter Jones (Hg.), Imagist Poetry. Harmondsworth 1972 (= Penguin Books).
- 230 William Pratt (Hg.), The imagist poem. New York 1963.
- 231 John T. Cage, In the arresting eye. The rhetoric of Imagism. London 1981.
- 232 Arnim Paul Frank, Das Bild in imagistischer Theorie und Praxis, in: Jb. für Amerikastudien 13 (1968), S. 174–195.
- 233 Wilhelm Hortmann, Das »image« und sein Wirklichkeitsbezug, in: Kuno Schuhmann u. a. (Hg.), Miscellanea Anglo-Americana. Festschrift für Helmut Viebrock. München 1974, S. 297–319.
- 234 Franz H. Link, Bild und Mythos in der Dichtung Hilda Doolittles, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 18 (1977), S. 271–308.
- 235 Jürgen Peper, Das imagistische »Ein-Bild-Gedicht«, in: GRM 53 (1972), S. 400–418.

#### Vortizismus

- 236 Blast. Review of the Great English Vortex. Numbers 1–2 (1914/15). Kraus Reprint. New York 1967.
- 237 Richard Cork, Vorticism and abstract art in the first machine age. London 1976.

- 238 Peter Groth, Der Vortizismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Studien zur Bewegung der »Men of 1914«: Ezra Pound, Wyndham Lewis, Gaudier-Brzeska, T. S. Eliot u. a. Hamburg 1971 (Hamburger Philologische Studien 18).
- 239 Geoffrey Wagner, Wyndham Lewis and the Vorticist aesthetic, in: The Journal of aesthetics and art criticism 13 (1954), S. 1–17.
- 240 William C. Wees, England's »Avant-Garde«: The Futurist-Vorticist phase, in: The Western Humanities Review 21 (1967), S. 117–128.
- 241 Ulrich Weisstein, Vorticism: Expressionism English style, in: U. W. (Hg.), Expressionism as an international literary phenomenon. Paris 1973, S. 167–180.

#### Einzelne Autoren

- 242 Thomas Stearns Eliot, Collected Poems 1909–1962. London 1974.
- 243 Ders., The Waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound. Hg. von Valerie Eliot. London 1971.
- 244 Ders., Selected Essays. London 1972.
- 245 Ders., Werke in vier Bänden. Frankfurt 1966ff.
- 246 M. C. Bradbrook, T. S. Eliot: The making of ›The Waste Land‹. London 1972 (= Writers and their work).
- 247 Cleanth Brooks, ›The Waste Land‹: Critique of the myth, in: C. B., Modern poetry and the tradition. London 1948, S. 137–170.
- 248 Wolfgang Iser, Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots ›Waste Land‹, in: Immanente Ästhetik [s. Nr. 124], S. 361–393 und 495–508.
- 249 Wolfgang Riehle, T. S. Eliot. Darmstadt 1979 (= EdF 106).
- 250 John B. Vickery, The literary impact of ›The golden bough‹. Princeton 1973.

- 251 Thomas Ernest Hulme, Speculations. Essays on humanism and the philosophy of art. Hg. von Herbert Read. London 1977.

- 252 Ezra Pound, Selected poems. Hg. von T. S. Eliot. London 1973.
- 253 Ders., Die Pisaner Gesänge [Nr. 74–84; englisch und deutsch]. Übertragen von Eva Hesse. Darmstadt 1956.
- 254 Ders., Literary Essays. Hg. von T. S. Eliot. London 1974.
- 255 Ders., ABC des Lesens [1934]. Deutsch von Eva Hesse. Frankfurt 1976 (= Bibliothek Suhrkamp 40).
- 256 Ders., Dichtung und Prosa. Ausgewählt und übertragen von Eva Hesse. Zürich 1953.
- 257 Ders., Wort und Weise – »motz el sol«. Ausgewählt und übersetzt von Eva Hesse. Frankfurt 1971 (= Bibliothek Suhrkamp 279).
- 258 Eva Hesse, Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn. München 1978 (= Kindlers Literarische Portraits).
- 259 Franz H. Link, Mythos und Image in der frühen Dichtung Ezra Pounds, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 20 (1979), S. 209–260.
- 260 Gertrude Stein, Selected Writings. Hg. von Carl van Vechten. New York 1946.

### 3.6. Expressionismus

#### Materialien

- 261 Thomas Anz (Hg.), Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte. München 1980.
- 262 Kurt Pinthus (Hg.), Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus [1919]. Reinbek 1982 (= rororo rk 55).
- 263 Silvio Vietta (Hg.), Lyrik des Expressionismus. Tübingen 1976 (= Deutsche Texte 37).
- 264 Thomas Anz/Michael Stark (Hg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart 1982.
- 265 Otto F. Best (Hg.), Theorie des Expressionismus. Stuttgart 1982 (= RUB 9817).

- 266 Paul Raabe (Hg.), Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München 1965 (= dtv sr 41).  
 267 Richard Sheppard (Hg.), Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. Band I. Hildesheim 1980.

*Sekundärliteratur allgemein*

- 268 Thomas Anz, Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart 1977.  
 269 Richard Brinkmann, Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart 1980 (= Sonderband der DVjs).  
 270 Bruno Hillebrand, Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik, in: ZfdPh 96 (1977), S. 234–269.  
 271 Gerhard P. Knapp, Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München 1979 (= Beck'sche Elementarbücher).  
 272 Edgar Lohner, Die Lyrik des Expressionismus, in: Wolfgang Rothe (Hg.), Expressionismus als Literatur. Bern 1969, S. 107–126.  
 273 Gisela Luther, Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. The Hague 1969.  
 274 Gunter Martens, Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart 1971.  
 275 Robert P. Newton, Form in the ›Menschheitsdämmerung‹. A study of prosodic elements and style in German Expressionist poetry. The Hague 1971.  
 275a Wolfgang Paulsen, Deutsche Literatur des Expressionismus. Bern 1983 (= Germanistische Lehrbuchsammlung 40).  
 276 Wolfdietrich Rasch, Was ist Expressionismus?, in: Literatur seit der Jahrhundertwende [s. Nr. 176], S. 221–227.  
 277 Wolfgang Rothe, Der Geisteskranke im Expressionismus, in: Confin. psychiat. 15 (1972), S. 195–211.  
 278 Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1968<sup>3</sup>.  
 279 Walter H. Sokel, Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1970.  
 280 R. Hinton Thomas, Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft, in: Expr. als Literatur [s. Nr. 272], S. 19–36.  
 281 Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper (Hg.), Expressionismus. München 1975 (= UTB 362).  
 282 Jürgen Ziegler, Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus. Bonn 1972 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 125).

*Einzelne Autoren*

- 283 Johannes R. Becher, Lyrik, Prosa, Dokumente. Eine Auswahl. Hg. von Max Niedermayer. Wiesbaden 1965.  
 284 Norbert Hopster, Das Frühwerk Johannes R. Bechers. Bonn 1969 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 78).  
 285 Gottfried Benn, Gesammelte Werke in acht Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. München 1975 (= dtv 6045–6052).  
 286 Ders., Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Hg. von Bruno Hillebrand. Bd. I: Gedichte. Frankfurt 1982 (= Fischer Tb 5231).  
 287 Ders., Briefe an F. W. Oelze. 3 Bde. Hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. Frankfurt 1979–82 (= Fischer Tb 2187, 5701, 5702).  
 288 Bruno Hillebrand, Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München 1966.

- 289 Ders. (Hg.), Gottfried Benn. Darmstadt 1979 (= WdF 316).  
 290 Harald Steinhagen, Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik. Stuttgart 1969.  
 291 Friedrich Wilhelm Wodtke, Gottfried Benn. Stuttgart 1970<sup>2</sup> (= Sammlung Metzler 26).  
 292 Carl Einstein, Werke. Bd. I: 1908–1918. Hg. von Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin 1980; Bd. II: 1919–1928. Hg. von Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese und Jens Kwasny. Berlin 1981; Bd. III: 1929–1940. Hg. von Marion Schmid und Liliane Meffre.  
 293 Sibylle Penkert, Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlaßtexte. Wiesbaden 1970.  
 294 Georg Heym, Dichtungen und Schriften. 4 Bde. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg 1960ff.  
 295 Günter Dammann/Karl Ludwig Schneider/Joachim Schöberl, Georg Heyms Gedicht ›Der Krieg‹. Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption. Heidelberg 1978.  
 296 Hermann Korte, Georg Heym. Stuttgart 1982 (= Sammlung Metzler 203).  
 297 Kurt Mautz, Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Bonn 1961.  
 298 Jakob van Hoddis, Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hg. von Paul Pörtner. Zürich 1958.  
 299 Ernst Stadler, Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Karl Hurlebusch und Karl Ludwig Schneider. München 1983.  
 300 Georg Trakl, Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in zwei Bänden. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg 1969.  
 301 Alfred Doppler, Orphischer und apokalyptischer Gesang. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 9 (1961), S. 219–242.  
 302 Ders., Die Stufe der Präexistenz in den Dichtungen Georg Trakls, in: ZfdPh 87 (1968), S. 273–284.  
 303 Ders., Georg Trakl und Weininger, in: Peripherie und Zentrum. Festschrift für Adalbert Schmidt. Hg. von Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz. Salzburg 1971, S. 43–54.  
 304 Hans Esselborn, Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981.  
 305 Hans-Georg Kemper, Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen 1970.  
 306 Ders., Trakl-Forschung der 60er Jahre: Korrekturen über Korrekturen, in: DVjs 45 (1971) Sonderheft, S. 496–571.  
 307 Wolfgang Preisendanz, Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls, in: Immanente Ästhetik [s. Nr. 124], S. 227–261 und 485–494.  
 308 Gerhard Rusch/Siegfried J. Schmidt, Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig 1983 (= Konzeption empirischer Literaturwissenschaft 6).  
 309 Jürgen Walter, ›Orientierung auf der formalen Ebene‹ – Paul Klee und Georg Trakl. Versuch einer Analogie, in: DVjs 42 (1968), S. 637–661.  
 310 Gunther Witting, Literarische Sprachverwendung. Zur Frage der Kohärenz von Georg Trakls ›Psalm‹. Diss. Konstanz 1975.  
 311 Kurt Wölfel, Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls, in: Euphorion 52 (1958), S. 50–81.  
 312 Klaus Ziegler, Georg Trakls ›Psalm‹, in: Studien zur deutschen Sprache und Literatur [Universität Istanbul] 5 (1966), S. 87–97.

## 3.7. Wortkunst

## Materialien

- 313 Oswald Herzog, Der abstrakte Expressionismus, in: Der Sturm 10 (1919/20), S. 29.  
 314 Johannes Moltzahn, Das Manifest des abstrakten Expressionismus, in: Der Sturm 10 (1919/20), S. 90–92.  
 315 Lothar Schreyer, Das Wort, in: Der Sturm 13 (1922), S. 125–128; 141–150; 168–172.  
 316 Herwarth Walden, Einblick in Kunst, in: Der Sturm 6 (1915/16), S. 122–124.  
 317 Ders., Die neue Malerei. Berlin 1919\*.  
 318 Ders., Kunst und Leben, in: Der Sturm 10 (1919/20), S. 8 f.  
 319 Nell Walden/Lothar Schreyer, Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden 1954.

## Sekundärliteratur allgemein

- 320 Richard Brinkmann, Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung, in: Unterscheidung und Bewahrung [s. Nr. 55a], S. 63–78.  
 320a Georg Brühl, Herwarth Walden und »Der Sturm«. Köln 1983.  
 320b Kurt Möser, Literatur und die »Große Abstraktion«. Kunsttheorien, Poetik und »abstrakte Dichtung« im »Sturm« 1910–1930. Erlangen 1983 (= Erlanger Studien 46).

## Zu August Stramm

- 321 August Stramm, Das Werk. Hg. von René Radrizzani. Wiesbaden 1965.  
 322 Jeremy D. Adler/J. J. White (Hg.), August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Düsseldorf 1979.  
 323 Elmar Bozzetti, Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms. Diss. Köln 1961.  
 324 Christoph Hering, Die Botschaft des Schweigens. Über die Steigerung der Ausdrucksgebärden im Verstummen der Sprache, in: Adler/White [s. Nr. 322], S. 14–30.

## 3.8. Dada

## Materialien

- 325 Arp/Huelsenbeck/Tzara, Dada. Gedichte der Gründer. Zürich 1957.  
 326 Raoul Hausmann, Am Anfang war Dada. Hg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Gießen 1980\*.  
 327 Richard Huelsenbeck (Hg.), Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek 1964.  
 328 Karl Riha/Hanne Bergius (Hg.), Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. Stuttgart 1979 (= RUB 9857).

## Sekundärliteratur allgemein

- 329 Hans-Georg Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur. Kronberg 1974 (= Scriptor Taschenbuch S 50).  
 330 Eckhard Philipp, Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des »Sturm«-Kreises. München 1980 (= UTB 527).  
 331 Hans Richter, Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1964.  
 332 Karl Riha, Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze und Dokumente. München 1980.

## Einzelne Autoren

- 333 Hans Arp, Gesammelte Gedichte. Bd. I: Gedichte 1903–1939. In Zusammenarbeit mit dem Autor hg. von Marguerite Arp-Hagenbach und Peter Schifferli. Zürich 1963.  
 334 Ders., Unsern täglichen Traum . . . Erinnerungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich 1955.  
 335 Ders./Sophie Täuber-Arp, Zweiklang. Zürich 1960.

- 336 Reinhard Döhl, Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart 1967.  
 337 R. W. Last, In defence of meaning: A study of Hans Arp's »Kaspar ist tot«, in: GLL 22 (1968/69), S. 333–340.  
 338 Ders., »Schneethlehem«: Four »nonsense« poems by Hans Arp, in: Études germaniques 24 (1969), S. 360–367.  
 339 Johannes Baader, Oberdada, Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten. Hg. von Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha. Lahn-Gießen 1977.  
 340 Hugo Ball, Gesammelte Gedichte. Zürich 1963.  
 341 Ders., Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946.  
 341a Ders., Der Künstler und die Zeitenwende. Ausgewählte Schriften. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt 1984.  
 342 Andeheinz Mößner, Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7. 4. 1917, in: DVjs 51 (1977), S. 676–704.  
 343 Theo van Doesburg, Das Andere Gesicht. Gedichte, Prosa, Manifeste, Roman 1913–1928. Übersetzt und hg. von Hansjürgen Bulkowski. München 1983 (= Frühe Texte der Moderne).  
 344 Raoul Hausmann, Texte bis 1933. Hg. von Michael Erlhoff in zwei Bänden. Bd. I: Bilanz der Feierlichkeit; Bd. II: Sieg. Triumph, Tabak mit Bohnen. München 1982 (= Frühe Texte der Moderne).  
 345 Richard Huelsenbeck, Phantastische Gebete [1916]. Zürich 1960.  
 346 Kurt Schwitters, Das literarische Werk. Hg. von Friedhelm Lach in 5 Bden. Köln 1973–1981.  
 347 Ders., Wir spielen bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Hg. von Ernst Nündel. Frankfurt 1975 (= Ullstein Tb 3381).  
 348 Friedhelm Lach, Der Merzkünstler Kurt Schwitters. Köln 1971 (= Dumont Dokumente).  
 349 Bernd Scheffer, Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters. Bonn 1978.  
 350 Christoph Spengemann, Die Wahrheit über Anna Blume. Hannover 1920.  
 351 Text und Kritik 35/36: Kurt Schwitters. München 1972.  
 352 Walter Sermer, Letzte Lockerung. Manifest dada. Faksimile der Erstausgabe [1920]. München 1982.

## 3.9. Zwanziger Jahre

- 353 Horst Denkler, Die Literaturtheorie der 20er Jahre: Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland, in: Monatshefte 59 (1967), S. 305–319.  
 354 Ders., Sache und Stil. Die Theorie der »Neuen Sachlichkeit« und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung, in: WW 18 (1968), S. 167–185.  
 355 Lothar Köhn, Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933, in: DVjs 48 (1974), S. 704–766 und 49 (1975), S. 94–165.  
 356 Karl Prümm, Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch eines Begriffs in neueren literaturwissenschaftlichen Publikationen, in: ZfdPh 91 (1972), S. 606–616.  
 357 Theodore Ziolkowski, Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den 20er Jahren, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), Die sogenannten 20er Jahre. First Wisconsin Workshop. Bad Homburg 1970, S. 169–201.

## 3.10. Surrealismus

## Materialien

- 358 André Breton/Philippe Soupault, Die magnetischen Felder. Bitte. Ihr werdet mich vergessen. Übersetzt von Ré Soupault und Eugen Helmlé. München 1981 (= Frühe Texte der Moderne).
- 359 Philippe Soupault, Gedichte 1917–1930. Übersetzt und hg. von Eugen Helmlé. München 1983 (= Frühe Texte der Moderne).
- 360 André Breton, Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry. Reinbek 1977 (= Rowohlt dnb 95).
- 361 Günter Metken (Hg.), Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart 1976.

## Sekundärliteratur allgemein

- 362 Walter Benjamin, Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Gesammelte Schriften [s. Nr. 425] II. 1, S. 295–310.
- 363 Peter Bürger, Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt 1971.
- 363a Ders. (Hg.), Surrealismus. Darmstadt 1982 (= WdF 473).
- 364 Hermann H. Wetzel, Das Leben poetisieren oder »Poesie leben«? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus, in: Peter Brockmeier/H. H. W. (Hg.), Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Bd. III: Von Proust bis Robbe-Grillet. Stuttgart 1982, S. 71–132.

## 3.11. Konkrete Poesie

## Materialien

- 365 Eugen Gomringer (Hg.), konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Stuttgart 1980 (= RUB 9350).
- 366 Thomas Kopfermann (Hg.), Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974 (= dtv wr 4266).

## Sekundärliteratur allgemein

- 367 Thomas Kopfermann, Konkrete Poesie. Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde. Frankfurt 1981.
- 368 Siegfried J. Schmidt, Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur. Köln 1971 (= Kiepenheuer pocket 20).
- 369 Text und Kritik 25 und 30: Konkrete Poesie I und II. München 1971<sup>2</sup> und 1971.
- 370 Klaus Weis, Theorie und Ästhetik konkreter Poesie. Zum Verständnis einer nicht-mimetischen Dichtung, in: Literaturwissenschaftliches Jb. 20 (1979), S. 261–276.

## Einzelne Autoren

- 371 Eugen Gomringer, Worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968. Reinbek 1969.
- 372 Ders., konstellationen, ideogramme, stundenbuch. Stuttgart 1973 (= RUB 9841).
- 373 Ernst Jandl, Laut und Luise. Stuttgart 1976 (= RUB 9823).
- 374 Ders., Der künstliche Baum. Neuwied 1970 (= Sammlung Luchterhand 9).
- 375 Ders., [Selbstkommentar], in: Walter Höllerer (Hg.), Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay. Berlin 1967, S. 383–390.
- 376 Andreas Okopenko, Ärger, Spaß, Experiment und dgl. Der Wiener Antilyriker Ernst Jandl, in: Wort in der Zeit 10 (1964), S. 8–18.
- 377 Helmut Heißenbüttel, Textbücher 1–6 [1960–1967]. Stuttgart 1980.
- 378 Ders., Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied 1972 (= Sammlung Luchterhand 51).

- 379 Ders., [Selbstkommentar zu »Gedicht über Hoffnung«], in: Gedicht und Autor [s. Nr. 375], S. 488–497.
- 380 Ulrich Fülleborn, Helmut Heißenbüttel, in: Klaus Weissenberger (Hg.), Die deutsche Lyrik 1945–1975. Düsseldorf 1981, S. 287–300 und 461 f.
- 381 Jörn Stückrath, Zur Poetik der Zitatmontage. Helmut Heißenbüttels Text »Deutschland 1944«, in: Replik 4/5 (1970), S. 16–31.
- 382 Text und Kritik 69/70: Helmut Heißenbüttel. München 1981.
- 383 Franz Mon, Texte über Texte. Neuwied 1970.
- 384 Text und Kritik 60: Franz Mon. München 1978.

## 4. Zur literaturwissenschaftlichen Methodologie

- 387 Hendrik Birus (Hg.), Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer. Göttingen 1982 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1479).
- 388 Manfred Frank, Was heißt »einen Text verstehen«?, in: U. Nassen (Hg.), Texthermeneutik [s. Nr. 394], S. 58–77.
- 389 Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976 (= UTB 636).
- 390 Hans Robert Jauf, Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie ästhetischer Erfahrung, in: Harald Weinrich (Hg.), Positionen der Negativität. München 1975 (= Poetik und Hermeneutik VI), S. 263–339.
- 391 Ders., Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur, in: Poetica 9 (1975), S. 325–344.
- 392 Hannelore Link, Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart 1976 (= Urban TB 215).
- 393 Ulrich Nassen (Hg.), Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik. München 1979.
- 394 Ulrich Nassen (Hg.), Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik. Paderborn 1979.
- 395 Peter Rusterholz, Zum Problem des adäquaten Textverstehens, in: Materiale Hermeneutik [s. Nr. 393], S. 234–253.
- 396 Susan Sontag, Gegen Interpretation (Against Interpretation), in: S. S., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt 1982 (= Fischer TB 6484), S. 11–22.
- 397 Kaspar H. Spinner, Wissenschaftsgläubigkeit und Wirklichkeitsverlust in der Sprach- und Literaturwissenschaft, in: Johannes Andereg (Hg.), Wissenschaft und Wirklichkeit. Zur Lage und zur Aufgabe der Wissenschaften. Göttingen 1977, S. 115–133.
- 398 Karlheinz Stürle, Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?, in: Poetica 8 (1975), S. 345–387.
- 399 Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis (= UTB 303). München 1975.

## 5. Zu Poetik und Ästhetik uneigentlichen Sprechens

## 5.1. Bildlichkeit

- 400 Beda Allemann, Die Metapher und das metaphorische Wesen der Sprache, in: Weltgespräch 4 (1968), S. 29–43.
- 401 Alfred Biese, Die Philosophie des Metaphorischen in Grundlinien dargestellt. Hamburg 1893.
- 402 Hans Blumenberg, Beobachtungen an Metaphern, in: Archiv für Begriffsgeschichte 15 (1971), S. 161–214.
- 403 Ders., Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt 1981.
- 404 Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt 1981 (= es 895).
- 405 Willi Erzgräber, Zum Allegorie-Problem, in: LiLi (1978) H. 30/31, S. 105–121.



- 406 Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt 1971.  
 407 Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen 1978 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1022).  
 407a Peter Kobbe, *Symbol*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4. Hg. von Klaus Kanzog und Achim Maser. Berlin 1980, S. 308–333.  
 408 Hans-Henrik Krummacker, *Das »als ob« in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke*. Köln 1965.  
 409 Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1486).  
 410 Die *Metapher* (Bochumer Diskussion), in: *Poetica* 2 (1968), S. 100–130.  
 411 Gerhard Neumann, *Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, in: *Poetica* 3 (1970), S. 188–225.  
 411a Jürgen Nieraad, »Bildgeseget und Bildverflucht«. *Forschungen zur sprachlichen Metaphorik*. Darmstadt 1977 (= EdF 63).  
 412 Bengt Algot Sörensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963.  
 413 Ders. (Hg.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt 1972.  
 414 Wilhelm Stählin, *Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. Eine methodologische Untersuchung*, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 31 (1914), S. 297–425.

### 5.2. *Mythos*

- 415 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Frankfurt 1974 (= es 92).  
 416 Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel*. München 1971 (= *Poetik und Hermeneutik* 4), S. 11–66 und 527–547.  
 417 Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt 1983 (= es 1144).  
 418 Leszek Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. München 1973.  
 419 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*. Frankfurt 1979 (= stw 14).

### 6. *Zum bewußtseinsgeschichtlichen Kontext*

- 420 Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [1955]. Frankfurt 1976 (= stw 178).  
 421 Ders., *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* [1964]. Frankfurt 1974 (= es 91).  
 422 Ders., *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in: T. W. A., *Noten zur Literatur IV*. Frankfurt 1974 (= *Bibliothek Suhrkamp* 395), S. 90–104.  
 423 Ders., *Negative Dialektik* [1966]. Frankfurt 1975 (= stw 113).  
 424 Ders., *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt 1972 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7).  
 425 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: W. B., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. 1. Frankfurt 1974, S. 203–430.  
 426 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehungen zwischen Körper und Geist*. Frankfurt 1982 (= *Ullstein Tb* 35126).  
 427 Ders., *Einführung in die Metaphysik*. Jena 1909.  
 428 Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*. Berlin 1958.  
 429 Ernst Cassirer, *Der Begriff der Symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* [1921/22], und: *Zur Logik des Symbolbegriffs* [1938], in: E. C., *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1965, S. 169–200 und 201–230.  
 430 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*. Bd. I–XIX. Leipzig und Göttingen 1922–1982;

- davon bes.: Bd. I: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Hg. von Bernhard Groethuysen. Leipzig 1922.  
 431 Ders., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Einleitung von Manfred Riedel*. Frankfurt 1981 (= stw 354).  
 432 Ders., *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* [1905]. Göttingen 1970 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 191 S).  
 433 Hans Ineichen, *Erkenntnistheorie und geschichtlich-gesellschaftliche Welt. Diltheys Logik der Geisteswissenschaften*. Frankfurt 1975.  
 434 Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Frankfurt 1981.  
 435 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [1944]. Frankfurt 1973 (= Fischer Tb 6144).  
 436 Hans-Joachim Lieber, *Kulturkritik und Lebensphilosophie. Studien zur deutschen Philosophie der Jahrhundertwende*. Darmstadt 1974.  
 437 Theodor Lipps, *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, in: *Die Zukunft* 14 (1906), S. 100–114.  
 438 Friedrich Nietzsche, *Werke in vier Bänden und einem Registerband*. Hg. von Karl Schlechta. Frankfurt 1972 (= Ullstein TB 2907–2911); Seiten- und Bandangaben erfolgen nach der dreibändigen – text- und seitenidentischen – Standardausgabe des Hanser-Verlages.  
 439 Bruno Hillebrand (Hg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Bd. I: *Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873–1963*; Bd. II: *Forschungsergebnisse*. Tübingen 1978 (= dtv wr 4333/4334).  
 440 Helmut Pfothner, *Mythos, Natur und historische Hermeneutik. Nietzsches Stellung zu Dilthey und einigen »lebensphilosophischen« Konzepten um die Jahrhundertwende*, in: *Literaturmagazin* 12: *Nietzsche*. Reinbek 1980 (= rowohlt dnb 135), S. 329–372.  
 440a Ders., *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Stuttgart 1985.  
 441 Peter Pütz, *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart 1975<sup>2</sup> (= *Sammlung Metzler* 62).  
 442 Manfred Riedel (Hg.), *19. Jahrhundert: Positivismus, Historismus, Hermeneutik*. Stuttgart 1981 (= Bd. 7 der von Rüdiger Bubner herausgegebenen *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung*; RUB 9917).  
 443 Arthur Schopenhauer, *Werke in zehn Bden. Zürcher Ausgabe* [Text nach der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher]. Besorgt von Claudia Schmolders, Fritz Senn, Gerd Haffmans, Angelika Hübscher. Zürich 1977 (= detebe 140/1–10).  
 444 Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*. Hg. von Ludwig Klages. Leipzig 1940.  
 445 Georg Simmel, *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*, in: *Berliner Tageblatt*, 29. 9. 1902.  
 446 Ders., *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Hg. von Margarete Susman und Michael Landmann. Stuttgart 1957.  
 447 Ders., *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*. Hg. von Michael Landmann. Frankfurt 1968 (= *Suhrkamp Theorie*).  
 448 Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche* [entstanden 1876–1878; zuerst erschienen: 1911]. Leipzig 1918<sup>2</sup>.  
 449 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* [1921]. Frankfurt 1978 (= es 12).

### 7. *Zur bildenden Kunst der Moderne*

- 450 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. Textband und Bild-Enzyklopädie*. München 1979<sup>6</sup> und 1973<sup>2</sup>.  
 451 Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München 1921.

- 452 Walter Hess (Hg.), Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek 1975 (= rde 19).
- 453 Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1978 (= Kröners Taschenausgabe 355).
- 454 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst [zuerst: Dezember 1911; datiert: 1912]. Bern 1973.
- 455 Ders., Übers Kunstverstehen, in: Der Sturm 3 (1912), S. 157f.
- 456 Ders., Essays über Kunst und Künstler. Hg. und kommentiert von Max Bill. Bern 1973<sup>2</sup>.
- 457 Ders./Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München 1979.
- 458 Ders./Arnold Schönberg, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Hg. von Jelena Hahl-Koch. München 1983 (= dtv 2883).
- 459 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie [zuerst: 1908]. München 1976 (= Serie Piper 122).
- 460 Wilhelm Worringer, Kritische Gedanken zur neuen Kunst [1919], in: W. W., Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München 1956, S. 86–105.
- 461 Ders., Künstlerische Zeitfragen [1921], in: Fragen und Gegenfragen [s. Nr. 460], S. 106–129.

#### 8. Sonstiges

- 462 Christian Enzensberger, Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur. Zweite, fortgeschriebene Fassung. Frankfurt 1981 (= stw 302).
- 463 Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt 1972 (= Fischer Tb 1078).
- 464 Ders., Tagebücher 1910–1923. Hg. von Max Brod. Frankfurt 1973 (= Fischer Tb 1346).
- 465 Kafka-Handbuch in zwei Bden. Hg. von Hartmut Binder. Stuttgart 1979.
- 465a Kurt Weinberg, Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos. Bern 1963.
- 466 Robert Musil, Gesammelte Werke in neun Bden. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978.
- 467 Michael Stürmer, Das ruhelose Reich. Deutschland 1866–1918. Berlin 1983 (= Die Deutschen und ihre Nation: Neuere deutsche Geschichte in 6 Bden.: Bd. III).

#### 0. VORBEMERKUNGEN

Der Registerteil ist nach folgenden Prinzipien erstellt worden:

1) Das erste der folgenden Register soll das Auffinden von behandelten Personen wie von interpretierten Texten ermöglichen. Dabei wurde versucht, nur solche Verweise zu geben, die dem Benutzer auch wirklich hilfreich sein können – d.h. die bloße Nennung eines Namens oder Werktitels begründet nicht schon automatisch einen Eintrag.

Autoren der Primärliteratur – bzw. deren Werke (im Register unter dem Verfassernamen in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet) – wurden in der Regel nur dann berücksichtigt, wenn mindestens eine der folgenden Voraussetzungen erfüllt ist:

- wenn im Text unmittelbar und ausführlich auf sie eingegangen wird;
- wenn der Konstellation mit anderen Autoren/Texten, in die sie an der fraglichen Stelle gebracht werden, eine mittelbare Aussagequalität zukommt;
- wenn sie von ihrer direkten Beziehung zu Rilke und dessen Werk oder von ihrer literatur- bzw. bewußtseinsgeschichtlichen Bedeutung her relevant sind.

Autoren der Sekundärliteratur wurden nur berücksichtigt bei direkter Referierung oder Kommentierung ihrer Arbeiten.

Das Literaturverzeichnis wird vom Register nicht erfaßt, der Anmerkungsteil nur insoweit, als sich hier neue, über den Textteil noch nicht belegte Registerstichworte ergeben.

2) Ein zweites Register weist zur Gänze oder in Teilen behandelte Dichtungen und Schriften Rilkes mit Ausnahme der ›Duineser Elegien‹ nach. Die allgemeinen Aussagen zum Autor wurden nicht eigens aufgeführt.

3) Die ›Duineser Elegien‹ stellen einen offensichtlichen Sonderfall dar: Nachweise zum Gesamtzyklus erübrigen sich; da aber hier die ›Elegien‹ nicht kursorisch interpretiert wurden, sondern einzelne Passagen an ihrem jeweils vom systematischen Aufbau der Studie bestimmten Ort analysiert sind, soll es ein drittes Register ermöglichen, gezielt nach Aussagen zu einzelnen Elegien und Elegienstellen zu suchen.

#### 1. Register der Personen und der interpretierten Texte

Adorno, Theodor W.: 13, 30, 144, 244  
 Andreas-Salomé, Low: 237, 238  
 Andrian, Leopold: 110, 235  
 Arp, Hans: 217f.  
 Auden, Hugh W.: 221

Bachmann, Ingeborg: 218, 221

Bahr, Hermann: 64f., 93f., 99, 205, 237  
 Ball, Hugo: 216, 217, 218, 219  
 Bassermann, Dieter: 24  
 Baudelaire, Charles: 96, 235, 240  
 Becher, Johannes R.: 207, 208, 251  
 Beckett, Samuel: 46  
 Beer-Hofmann, Richard: 110, 235, 237, 241

Benjamin, Walter: 161, 196, 214  
 Benn, Gottfried: 46, 77, 86, 149, 164, 194, 204,  
 207, 208, 210, 211, 216, 221, 244  
 Bergenthal, Ferdinand: 18  
 Bergson, Henri: 66, 70f., 73, 74, 85, 126, 158,  
 172, 188, 199, 203, 211, 250  
 Blümer, Rudolf: 212, 213, 218  
 Boccioni, Umberto: 198, 200, 201  
 Bollnow, Otto F.: 20  
 Brecht, Bertolt: 88, 216, 221  
 Broch, Hermann: 46, 98, 154, 216  
 Büchner, Georg: 59f., 204  
 Buddeberg, Else: 26f.  
 Burckhardt, Jacob: 237  
 Bürger, Christa: 40f.  
 Bürger, Peter: 196., 214f., 250  
  
 Cassirer, Ernst: 213, 244  
 Celan, Paul: 12f., 218, 221, 251  
 Cézanne, Paul: 110–114, 118, 195  
  
 Dehmel, Richard: 236, 237, 241, 251  
 Dilthey, Wilhelm: 60, 66–68, 70, 71–74, 83,  
 111, 139, 158, 233  
 Döblin, Alfred: 46, 216  
 van Doesburg, Theo: 217, 249  
  
 Eich, Günter: 221  
 Einstein, Carl: 194–196  
 Eliot, Thomas Stearns: 123, 140, 154, 216, 234,  
 246  
  
 France, Anatole: 89  
 Freud, Sigmund: 64, 158  
 Friedrich, Hugo: 1f., 227, 235  
  
 Gadamer, Hans-Georg: 74, 227, 241f., 246  
 George, Stefan (und sein Kreis): 13, 69, 75, 83–  
 85, 85f., 93, 94f., 95–98, 104, 110, 123, 140,  
 149, 154, 188, 195, 207f., 234, 236, 237, 241,  
 242, 247f.  
 Groß, Otto: 48  
 Grunewald, Käte: 27  
  
 Habermas, Jürgen: 155, 227, 232  
 von Hattingberg, Magda [»Benvenuta«]: 245f.  
 Hausmann, Raoul: 217, 219  
 Heidegger, Martin: 4, 15, 19, 20f., 24, 50, 74,  
 144, 162, 216, 228  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 60, 73  
 Heym, Georg: 154, 161, 204, 207, 208, 209f.,  
 224  
 Hiller, Kurt: 205, 206  
 van Hoddis, Jakob: 204, 207

von Hofmannsthal, Hugo: 13, 46, 65, 68f., 74,  
 75, 77, 84f., 85f., 88, 93f., 95–98, 104, 110,  
 129, 140, 165, 175, 195, 203, 231, 234, 235,  
 237, 241, 244, 247, 251  
 – »Ein Brief: [Chandos-Brief]: 51–55, 56,  
 57, 58, 71f., 74, 109  
 – »Die Briefe des Zurückgekehrten«: 232f.  
 – »Der Dichter und diese Zeit«: 63, 81–83,  
 84f.  
 – »Lebenslied«: 98–102, 115, 153, 171, 188  
 Holthusen, Hans Egon: 22f., 24  
 Holz, Arno: 188f., 212, 236, 237  
 Hopkins, Gerald Manley: 58  
 Huchel, Peter: 221  
 Huelsenbeck, Richard: 217  
 Hulme, Thomas Ernest: 187  
 Huysmans, Joris-Karl: 92  
  
 Iser, Wolfgang: 228  
  
 Jauß, Hans Robert: 228  
 Joyce, James: 58, 154, 187  
  
 Kafka, Franz: 13, 45, 48, 75, 149, 154, 161, 227  
 – »Die Sorge des Hausvaters«: 46–51, 52, 71,  
 75, 249  
 Kahn, Gustave: 91  
 Kaiser, Georg: 204, 206  
 Kandinsky, Wassily: 162, 180, 190, 206, 216,  
 217, 237, 249, 250  
 – »Über das Geistige in der Kunst«: 192–194  
 Klages, Ludwig: 242  
 – »Aus einer Seelenlehre des Künstlers«: 83–  
 85  
 Klee, Paul: 141  
 Klein, Carl August: 94  
 Knoop, Wera: 248  
 Köhn, Lothar: 215  
 Kraus, Karl: 233  
 Kronenberger, Maximilian [»Maximin«]: 248  
  
 Lautréamont, Comte de [d. i. Isidore Ducasse]:  
 92  
 Lévi-Strauss, Claude: 155, 179  
 Lichtenstein, Alfred: 204, 207, 251  
 Lipps, Theodor: 190f., 233  
 Loewenson, Ernst: 205  
 Lukács, Georg: 68  
  
 Mach, Ernst: 64f., 110, 148, 187, 188, 204  
 Macke, August: 232  
 Maeterlinck, Maurice: 92, 149, 193, 236, 237  
 Mallarmé, Stéphane: 78, 89–91, 92, 94, 105,  
 164, 220f., 224, 234, 244, 250

Mann, Thomas: 46, 98, 149, 154, 216  
 Marinetti, Filippo Tommaso: 164, 172, 198–  
 203, 208  
 Mason, Eudo C.: 21f.  
 Meister, Ernst: 221  
 Meyer, Herman: 141  
 Mondrian, Piet: 92, 194, 249  
 Moréas, Jean  
 – »Manifeste du Symbolisme«: 89  
 Musil, Robert: 46, 58, 98, 216, 223  
  
 Näf, Karl: 24f.  
 Nietzsche, Friedrich: 2, 15, 52, 53, 55, 57, 60,  
 61–66, 68, 69, 74, 75, 77, 79–81, 96, 105,  
 106f., 108, 109, 110, 136, 138, 142, 143, 144,  
 150, 151, 155, 162, 193, 198, 199, 204, 205,  
 206, 215, 217, 235, 236, 237, 238, 241  
 – »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen  
 Sinn«: 87f.  
  
 Pinthus, Kurt: 205, 251  
 Poe, Edgar Alan: 105, 235  
 Pound, Ezra: 123, 140, 187, 234  
 Proust, Marcel: 58, 188  
  
 Richter, Hans: 217  
 Rimbaud, Arthur: 89, 92, 95, 208, 221  
 Rodin, Auguste: 85, 110, 111–114, 118, 240  
 Rubiner, Ludwig: 124, 205  
 Russulo, Luigi: 201  
  
 Sartre, Jean Paul: 46, 58, 144  
 Schnitzler, Arthur: 65  
 Schönberg, Arnold: 216  
 Schopenhauer, Arthur: 57, 60, 62, 67, 70, 75,  
 78f., 80, 91f., 95f., 136, 188, 191, 193, 197,  
 204, 211, 236  
  
 2. Zu Dichtungen und Schriften Rilkes  
  
 »Advent«: 103  
 »Der Apostel«: 238  
 »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brig-  
 ge«: 22, 46, 110, 144, 149, 154, 220, 236, 237,  
 238, 243, 244  
 »Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens ...«:  
 245  
  
 »Der Ball: [aus: »Der Neuen Gedichte anderer  
 Teil«]: 116–119, 171, 173f.  
 »Der Brief des jungen Arbeiters«: 17, 159, 245  
 »Das Buch der Bilder«: 104

Schreyer, Lothar: 212, 213f.  
 Schuler, Alfred: 242  
 Schwitters, Kurt: 217, 219, 227, 251  
 Simmel, Georg: 63, 66, 69, 72, 74, 75, 76, 85,  
 139f., 195, 210, 232, 237, 244, 245  
 Sontag, Susan: 227  
 Spengler, Oswald: 224  
 Stadler, Ernst: 207, 241  
 Steiner, Jacob: 25, 26, 159f., 245  
 Stephens, Anthony: 228, 237, 237f., 241f., 245  
 Stramm, August: 149, 207, 208, 210f., 213  
 Susman, Margarete: 245  
 Symons, Arthur: 234  
  
 Trakl, Georg: 12f., 204, 207, 208f., 210, 213,  
 221, 224, 246, 251  
  
 Vaihinger, Hans: 142, 232  
 Valéry, Paul: 5, 76, 89f., 91, 92, 201, 221  
 Verhaeren, Emile: 92, 236f.  
 Verlaine, Paul: 236  
 Vietta, Silvio: 210, 242  
  
 Wagner, Richard: 78, 79, 182, 234  
 Walden, Herwarth (und der »Sturm«-Kreis):  
 211–214  
 Weber, Max: 68, 75  
 Weinberg, Kurt: 47f.  
 Weininger, Otto: 65, 72, 127f.  
 Wittgenstein, Ludwig: 86f.  
 Worringer, Wilhelm: 75, 195, 206  
 – »Abstraktion und Einführung«: 190–192  
  
 Yeats, William Butler: 154, 234, 227

- ›Fragst du mich ... [aus: ›Dir zur Feier]: 114 f., 171  
›Fünf Gesänge: 245  
›Gong: 224 f.  
›Komm du, du letzter ...: 224  
›Larenopfer: 103  
›Laß dir, daß Kindheit war ...: 243  
›Leben und Lieder: 103  
›Marginalien zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie: 150, 238, 247  
›Mir zur Feier: 104  
›Moderne Lyrik: 104–106  
›Die Neuen Gedichte/›Der Neuen Gedichte anderer Teil: 114, 115–119, 165, 179, 180  
›Der Panther [aus: ›Die Neuen Gedichte]: 114  
›Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel: 145, 148, 241, 243  
›Schmargendorfer Tagebuch: 106 f.
- ›Soll ich die Städte rühmen ...: 245  
›Die Sonette an Orpheus: 85, 201, 223, 248  
›Spiel: 236  
›Das Stunden-Buch: 17, 110, 144, 238  
›Das Testament: 251  
›Tränen, Tränen ...: 220  
›Traumgekrönt: 103  
›Über den Dichter: 247  
›Vigilien: 236  
›Von der Landschaft: 108 f.  
›Vor Weihnachten 1914: 148  
›Waldteich, weicher ...: 148  
›Wegwarten: 103  
›Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke: 243  
›Die weiße Fürstin: 236, 243  
›Wendung: 147 f., 245 f.  
›Worpswede: 108 f.  
›Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos: 244

### 3. Zu einzelnen der ›Duineser Elegien‹

- ›Die erste Elegie: 30–41, 127 f., 128 f., 130, 131 f., 134, 135 f., 137, 147, 158, 160, 167, 178, 244, 245  
›Die zweite Elegie: 177 f., 126, 127 f., 130, 131, 137 f., 146, 158, 159, 166, 168, 178, 245  
›Die dritte Elegie: 129, 135, 137 f., 147, 158, 159, 163, 166, 178  
›Die vierte Elegie: 128 f., 130, 131, 132, 135, 136 f., 147, 148, 158, 161, 164, 166, 168, 178, 245  
›Die fünfte Elegie: 28, 127 f., 132, 134, 135, 138, 147, 165, 167, 171–174, 178, 244, 245, 247, 248 f.  
›Die sechste Elegie: 135 f., 147, 248 f.  
›Die siebente Elegie: 126, 127 f., 130, 133, 135, 137, 138–143, 144, 147, 153, 164, 167, 168, 178, 241, 245, 248 f.  
›Die achte Elegie: 125 f., 127 f., 128 f., 131, 134, 136, 148, 165, 176–178  
›Die neunte Elegie: 126, 127 f., 132, 133, 135, 137, 138–143, 144, 153, 168, 174 f., 178, 241, 244, 245  
›Die zehnte Elegie: 27 f., 118, 132 f., 134, 137, 140, 146 f., 160 f., 166, 167, 168, 178, 245, 249