

ZUR FORM DES "DINGGEDICHTS" BEI R. M. RILKE

VON

Safinaz Duruman

Der Platz

(Furnes)

Willkürlich von Gewesnem ausgeweitet:
von Wut und Aufruhr, von dem Kunterbunt,
das die Verurteilten zu Tod begleitet,
von Buden, von der Jahrmarktsrufer Mund,
und von dem Herzog der vorüberreitet,
und von dem Hochmut von Burgund,

(auf allen Seiten Hintergrund):

ladet der Platz zum Einzug seiner Weite
die fernen Fenster unaufhörlich ein,
während sich das Gefolge und Geleite
der Leere langsam an den Handelsreihn

verteilt und ordnet. In die Giebel steigend,
wollen die kleinen Häuser alles sehn,
die Türme vor einander scheu verschweigend,
die immer masslos hinter ihnen stehn.

Der Untertitel "Furnes" verweist uns auf ein gleichnamiges Prosa-fragment aus ungefähr derselben Zeit¹, in dem der folgende Abschnitt zunächst geradezu wie eine Umschreibung des eben zitierten Gedichtes wirkt:

"Begrift man nicht besser die Grand'Place Brügges, wenn man innerlich schon ausgedehnt ist durch den ungeheuren Hauptplatz von Furnes, an den die Stadt sich ganz ausgegeben hat -wie es scheint- über ihn hinaus nur noch einen Platz bildend und Gassengänge nach allen Seiten, die es zu nichts bringen? Erwartet man nicht schon Brügges berühmten

* Das Folgende ist ein Fragment aus einer umfassenden Untersuchung über den "Wandel der dichterischen Sprachform bei Rilke", die im Jahre 1953 der philosophischen Fakultät der Universität Istanbul als Habilitationsschrift vorgelegt wurde.

¹ Das Gedicht ist nach der Angabe von E. Zinn vom 21. Juli 1907, der Prosatext erschien etwas früher (April-Juni) im Berliner Tageblatt.

Es gehört zu Rilkes Arbeitsweise, seine 'Modelle' ab und zu im voraus zu skizzieren, so sind z. B. Prosa-skizzen vom "Panther" und von der "Gazelle" in Briefstellen zu finden.

Glockenturm steigen zu sehn, wenn man die **Masslosigkeit** flandrischer **Türme** in Furnes kennengelernt hat, die über die **Giebel hinausseh**n, als gehörten sie in die Himmel Der enorme Platz nimmt fortwährend noch **Zuflüsse von Leere** auf, die aus allen Strassen in ihn münden. Der lange, schräge 'Apfelmarkt' nebenan hat einen schmalen Verkehr, den die **vielen Fenster** zu zählen scheinen.²

Dem Ausdruck so wie dem Inhalte nach scheint das Hauptsächliche schon hier gesagt zu sein, (obwohl Furnes eigentlich nur als Sprungbrett zur Beschreibung des Platzes von Brügge dient) die massgebenden Bilder schon hier gegeben, die Thematik der Weite schon hier ausgeführt: der Prosatext gibt genau -wenn auch mit der sehr eigenen Rilkeschen Metaphorik- das Wesentliche des Platzes wieder, nämlich jene ungeheure Weite, welche nur durch eine entsprechende innere "Ausdehnung" zu erfassen ist. Er beschreibt sie, indem er sagt, dass man, um die Weite des Platzes zu verstehen ("*man begreift*"), "sich innerlich ausdehnen" müsse. Er lässt uns die "Masslosigkeit der Türme" "*kennen lernen*", setzt unser Bewusstsein, unser Schauen in Bezug zu einem Gegenstand, einem Geschauten. Die Beschreibung bewegt sich zwischen reflektierendem Subjekt (so sehr es auch in dem "man" als abgeschwächt erscheint) und sich anbietendem Objekt.

Der Vorgang im Gedicht ist ein völlig anderer: Im Gegensatz zu dem Prosatext, der den Leser allmählich und geradewegs auf seinen Gegenstand zuführt, überrascht das Gedicht durch einen gänzlich unerwarteten und scheinbar von weither kommenden Einsatz:

Ein weit gespannter Satz dehnt sich vor uns aus, der mehr als die Hälfte des ganzen Gedichtes umfasst. Eine Partizipial-Konstruktion mit untergeordneten präpositionalen Bestimmungen ("ausgeweitet von Wut... von Aufruhr, ...von Buden, ...vom Herzog, ...vom Hochmut") geht voran. Unsere staunende und gespannte Erwartung folgt, glaubt bei dem unvollständigen Prädikat "ladet der Platz..." Halt zu finden, wird aber in ungelöster Spannung, umsonst nach einem Ruhepunkt suchend, dem abstrakten "Einzug (der) Weite" weiterausgeliefert, um sich schliesslich an den "fernen Fenster(n)" zu verlieren, nicht mehr fähig, den noch folgenden Temporalsatz "während sich das Gefolge und Geleite / der Leere langsam an den Handelsreihn / verteilt und ordnet", mit seiner abstrakten Bildlichkeit und seinem alliterierenden und assonierenden Vokalismus, logisch zu verstehen.

Man ist überwältigt. Überwältigt durch den unerwarteten Beginn des Gedichtes, der uns aus allen gewohnten Verhältnissen wie herausgerissen hat, überwältigt durch die langatmige Spannung, die uns innerlich wie

² R. M. Rilke, gesammelte Werke Leipzig 1927 Bd. IV, S. 241-242.

ausgehöhlt hat, überwältigt endlich durch die zahlreichen, eigenartigen Alliterationen und Assonanzen, die sich uns im Laufe des Gedichtes wie eingehämmert haben; da umringt am Schluss der kurze zweite Satz diese "Weite", umgrenzt und begrenzt den an den Fenstern hinaufschweifenden Blick, welcher von den immer höher steigenden Giebeln und Türmen aufgefangen wird.

Man hat das Gefühl, selber nach allen Richtungen hin ausgedehnt worden zu sein wie ein Platz. Die Spannung, die durch den fast bis zur Unerträglichkeit in die Länge gezogenen Eingangssatz hervorgerufen wurde, bewirkt in uns eine *innere Ausdehnung*, welche die *aeussere* des Platzes überhaupt erst erzeugt, so dass man zuletzt den Eindruck hat, selbst am Entstehen dieses Platzes, an seinem Werden mitgearbeitet, ja ihn erst eigentlich und mit dem Dichter zusammen geschaffen zu haben.

Hier liegt der Unterschied zwischen dem Prosafragment und dem Gedicht. Was dort lediglich ausgesagt wurde, hier ist es *geschaffen* und, um Rilkes eigene Ausdrucksweise zu verwenden, *gemacht*³.

Diesem syntaktischen Bau des Gedichtes entspricht das metaphorische Verfahren, welches ebenfalls höchst eigenartig, unerwartet und überwältigend, im Bereich des akustischen und visuellen Bildes, ein Ähnliches bewirkt:

— **Das visuelle Bild:** Auffallend wirkt gleich zu Beginn des Gedichtes die ungewohnte Verbindung einer abstrakt-zeitlichen Vorstellung mit einer konkret-räumlichen: "Willkürlich von *Gewesnem ausgeweitet*" Die herkömmliche Metaphorik wäre hier anders verfahren. Sie hätte den räumlichen Begriff des Ausgeweitet-werdens mit ebenfalls räumlichen Bezeichnungen versehen und die Beschreibung der Weite und Ausdehnung des Platzes von sichtbaren, greifbaren, messbaren (d.i. räumlichen) Kategorien aus unternommen. Das dem Worte "Gewesnes" innewohnende Zeitmoment hätte sie gesondert verwertet³, ohne die Kategorien zu vertauschen wie es hier der Fall ist, und das Phänomen der Zeit in den Dienst des Raumes zu stellen. Denn nicht Räumliches ruft hier die Raumwirkung hervor, sondern es ist ein Zeitvorgang, der sich in räumliche Wirkung umsetzt: Indem nämlich der Zeitbegriff "Gewesnes" an **der** Stelle erscheint, wo normalerweise eine konkrete Bezeichnung hätte stehen müssen, übernimmt er in der Struktur des Bildes die Funktion und die Wirkung dieses Räumlich-Konkreten. Die Zeit wird zu einem konstruktiven Element des Platzes, gewissermassen gegenständlich seine Ausdehnung und Weite, das heisst ihn selbst, herstellend. Das einmal Ge-

³ Wie es in diesem Falle z. B. auch bei Mörike geschieht, s. u. "Auf eine Lampe" S. 7.

wesene, die Geschichte des Platzes, das für jeden von uns Vergangene hört auf Vergangenes zu sein, um als ein zeitlos Seiendes, ein räumliches Attribut des Platzes zu werden und zu dessen Aufbau zu dienen. Insofern ist Schneditz* im Unrecht, wenn er behauptet "dass Rilke hier zuerst einen historischen Überblick auf die buntbewegte Vergangenheit eines Platzes gibt". Denn diese Vergangenheit ist für Rilke gar nicht vergangen, da die Zeit als solche aufgehoben ist. Im Praesens reihen sich die Einzelelemente dieser scheinbaren Vergangenheit auf, die zeitbedingtes Nacheinander in das gegenwärtig bleibende Nebeneinander räumlicher Gleichzeitigkeit verwandelt haben: Wut und Aufruhr... das Kunterbunt das die Verurteilten zum Tode begleitet, ...die Buden ...der Mund der Jahrmarktsrufer... der Herzog und der Hochmut von Burgund.." Selbstverständlich wirkt jetzt in dieser Aufzählung, die uns schon aus den Frühen Gedichten her bekannte, wenn auch völlig anders begründete Zusammen- und Gleichstellung von Abstraktem und Konkretem: Wie aus einem Farbentiegel geholt werden sie auf dieselbe Leinwand geworfen: Der Platz ist "ausgeweitet vom Herzog (konkret) und vom Hochmut von Burgund (abstrakt), "das Gefolge (konkret) und Geleite (konkret) der Leere (abstrakt) usf..". Und wenn in folgender Metapher: "ladet der Platz zum Einzug seiner Weite / die fernen Fenster unaufhörlich ein" der Dichter die "Weite" zu etwas Konkretes, zu einer handelnden Figur werden lässt, die von den "Fenstern" gleich Zuschauern umgeben, sich wie auf einer Bühne bewegt, so reiht sich auch dieses Verfahren in denselben Vorgang einer Verräumlichung der Zeitperspektive ein. Die aktiven Verben schliesslich, die zwischen den festen, unbewegten, starren Raumdungen dynamische Beziehungen herstellen (wie: "ladet ein, verteilt, ordnet, steigend, wollen sehen") zeugen ebenfalls dafür, dass die Zeit zu einer Funktion im Raum geworden ist. Mit der spannungsvollen Fülle ihrer Erscheinungen, eine Spannung die technisch durch die Aufzählung dieser Erscheinungen hervorgerufen wurde, erhöht und verwirklicht sie die räumliche Qualität des Platzes.

Denn -und hierin besteht die eigentliche Leistung der Metapher in diesem Gedicht -durch die Einbeziehung und Verwandlung der Zeit in Raum hat sich die der *Zeitlichkeit implizite Spannung* in eine *raeumliche umgestaltet*, nämlich in *Ausdehnung* und *Weite*. Aber zugleich ist dadurch in den ruhig geschlossenen Raum des Platzes jenes Element der Unruhe, Bewegtheit, Spannung und Dynamik getreten, das die starren Konturen eines rein statischen Raumes sprengt und einen neuen, von Leben durchpulsten, beseelten, ebenso inneren wie äusseren Raum ermöglicht, der, weil ein lebendig Werdendes, erst im Verlauf des Gedichtes entsteht. Auf

* W. Schneditz, Rilke und die bildende Kunst, Graz 1947, S. 99.

diese Weise hat das metaphorische Verfahren Rilkes, genau so wie sein syntaktisches, dazu gedient das Wesen des Platzes von Furnes, seine Ausdehnung und Weite herzustellen.

Das akustische Bild: Ein sonderbarer, in Klammern gestellter, fast bühnenartiger Hinweis: "Auf allen Seiten Hintergrund" unterbricht den langen Eingangssatz, die vom Zentrum nach der Peripherie sich amphitheatermässig ausweitende Form des Platzes vorwegnehmend, und macht uns durch die gleichzeitige und plötzliche Unterbrechung des gekreuzten Reimes "eit- und" auf die starke Resonanz aufmerksam, die dem Gedicht zugrunde liegt. "u' und' ei' sind die Haupttöne: 'u' ist der schwere, dunkle erdgebundenere Ton. Er herrscht vorwiegend im ersten Teil: *Wut, Aufruhr, Kunterbunt, Verurteilten, Buden, Rufer, Hochmut*"; verbindet sich mit den Nasalen und vibriert sodann wie ein Gong, den man in einem leeren Raum anschlägt: "*Burgund, Mund, Hintergrund*" von dieser Resonanz ergiffen vibrieren die beiden "*und..und*" mit. Die helleren, gespannteren und beweglicheren 'ei' tönen gleich von Anfang an mit, glitzern am Reim und zwischen den 'u' durch und gewinnen schliesslich in der zweiten Hälfte des Gedichtes die Oberhand. Der Um - Lautung des Klangbildes entsprechend, wendet sich -vom Worte "Einzug" ab-, auch das visuelle Bild: Genau dort wo die 'u' aufhören hebt sich der Blick vom Boden in die Höhe an Fenster und Türme.

An die Stelle des dumpfen "u" ist jetzt im Reim und in der Assonanz ein langes "e" getreten. Alliterierende "f" und "t" verhalten dabei den sich etwas zu sehr ausdehnenden Ton. Am auffälligsten klingt diese Ausdehnung und Weite in dem "ei" an, demjenigen Ton, der ganz besonders am Reim hörbar, sich am einheitlichsten durch das Gedicht zieht. Dabei soll nicht gesagt werden, dass die Vokabel an sich Weite suggeriere; -in beliebigen Worten wie 'klein, leise, ein, mein, Getreide, Reihe, steige, schweige, usf.. ist davon nichts zu verspüren, - sondern der Laut holt sich seine Bedeutung und Wirkung zuerst aus dem sinnhaften Worte "ausgeweitet", überträgt sie sodann, von ihm sozusagen gefärbt, beseelt, mit neuer Substanz geladen, auf seine Klangkamaraden. Von nun ab spürt man Weite auch in "begleitet, reitet, Geleite, Handelsreihn, steigend und verschweigend". Ganz allein und gerade dadurch in seiner Wirkung verschärft, hebt sich am Schluss ein gewaltiges "a" (in "masslos") von seinen Klangantipoden, den vier "i", die es umrahmen ab, genau so wie die Türme masslos und allein hinter den kleineren Häusern und Giebeln stehn.

In dieser Wechselwirkung von Sinn und Materie durchdringen und erneuen sich beide: der Vokal am Wort, am Sinn, das abgebrauchte Wort

an der Ursprünglichkeit des Vokals, des Lautes.

„Sprache“ sagt E. Frey⁵. „als Urphänomen, ist beides zugleich: Klang, Sinnliches und Bedeutung, Sinn. Den Geist nun, der von neuem Sehen ergriffen ist, treibt es zurück in die Ursituation des Sprechens, da eine Totalergriffenheit sich in das Ganze einer Sprechmelodie hineingliederte, dieses Ganze zum Satz, zum Wort artikulierend. Daher geht, so widersinnig es klingen mag, Rilke der Dichter einer geistigeren, den Schwerpunkt ins Nicht-ich legenden Fühlweise, vom Klang aus, wie der junge Goethe, der Alibesceler, von der Gefühltheit, der Gefühlsnähe der Bedeutung ausging. Der junge Goethe ballt Worte; Rilke stuft und rhythmisiert Klänge: Vokale und Konsonanten, und in diesem Zusammenhang, auf diesem Hintergrund ist auch, der rhythmisch wiederholte Gleichklang (der Reim) zu betrachten..... Das sind so ausserordentliche Formtatsachen, dass wohl Anlass ist zu fragen, wie man sich mit einer derartigen Erscheinung abzufinden gedenke. Ersichtlich handelt es sich hier weder um eine Spielerei noch um einen gewollten Effekt, sondern um ein Symptom tiefer, fast ungläublicher Durchordnung des Materials; Ergebnis langen Umgangs. Wie bei Goethe ist keine Stelle leer, keine unangeschlossen an den Herzschlag des Ganzen.“

Diese wesensbestimmende Lautung ist es auch welche den besonderen Rhythmus dieses Gedichtes erzeugt. An sich weicht die Syntax nicht von der Prosastellung ab. Was aber das Ganze zu einem rhythmischen Gefüge gliedert, sind der Reim und die alliterierenden und assonierenden Laute, welche diese Prosa melodisch durchwirken. Die Akzente liegen, unregelmässig verteilt, ziemlich weit von einander entfernt, sodass natürlich kein fliessender, vorwärtsdrängender, oder um W. Kaysers⁶ Terminologie zu gebrauchen, „strömender“ Rhythmus entsteht, sondern eine langsamere, verhaltene Bewegung, mit *weiten ausgedehnten* Wellen, ein Hin- und Herschwingen mit grossem, weitausholendem Pendelschlag.

Der Rhythmus erzeugt, genau so wie die Syntax und das Bild, jene Wirkung von „*Weite*“, die dem Wesen des Platzes innewohnt.

Diese aus Lauten und Bildern, aus Rhythmus und Begriffen gemachte Form einer Ausdehnung und Weite ist auch der Inhalt, d.h. die Intention, der Hauptgedanke, der Sinn des Gedichtes. Dabei darf unter ‚Form‘ nicht die rein äussere Erscheinung eines Dinges verstanden werden, der einfache Eindruck des Angeschauten, wie er sich der Netzhaut darbietet und den die Impressionisten im Widerspiel von Licht und Farbe zu blendenden Wirkungen zerlegten, sondern das „modelé“ von Rodin. Für den Bildhauer bezeichnet das „modelé“ das Verhältnis der Flächen zu

⁵ Emmy Frey. Über R. M. Rilkes Gedichte, in „Der Deutschunterricht“ Stuttgart 1948, H. 2/3, S. 80.

⁶ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948.

einander, ein Verhältnis, durch welches in der Skulptur die plastische Raumwirkung hervorgeht. Was es für den Dichter bedeutet, soll im Verlauf vorliegender Untersuchung entwickelt werden; nur eines sei schon hier gesagt, dass nämlich beide, Rilke und Rodin, die *Form* als das Grundelement betrachten, vermittels welchem die Wirklichkeit zu greifen und festzuhalten ist, durch welches sich das Wesen des Gegenstandes, des Dings offenbart. Auf dieses *Wesen* kommt es beiden an. Sie suchen in jedem Ding, das sie gestalten, "den innersten Punkt, den Brennpunkt, in dem die Summe aller geringfügigen unscheinbaren *Détails*, deren Resultierende das Wesenhafte eines Objekts ausmacht, zusammenläuft." Erst wenn sie diesen "Brennpunkt", diesen Kern gefunden haben, gehen sie ans Werk.

Worin besteht nun das Wesen, der Kern dieser Gedichte und was ist unter dem Rilkeschen "modelé" zu verstehen? Man hat, nur zum Teil mit Recht, von "Dinggedichten" gesprochen, "unter Hinweis auf gewisse Vorläufer in dieser Gattung vom Barock bis Mörike"². Ob und inwiefern das Dinggedicht Rilkes sich von dieser Gattung abhebt und was es Neues darstellt, möchte durch einen Vergleich mit Dinggedichten aus der älteren Lyrik gezeigt werden. Als Ausgangspunkt diene Mörikes "*Auf eine Lampe*":

"Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form.
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

Schon die beiden ersten Worte "Noch unverrückt" setzen sogleich den Gegenstand in Beziehung zu Raum und Zeit als den bestehenden, festen Kategorien, dem tragenden Hintergrund auf dem sich dingliches Dasein entfalten wird. Der eigentlichen Beschreibung der Lampe gehen die Angaben ihrer Geschichte ("noch unverrückt"- "fast vergessnen Lustgemachs") ihrer Lage ("an der Decke" - "aufgehangen") voraus. Dazu kommt noch der Beweggrund, der es rechtfertigt die Lampe aus dem Strom der Zeit und der Vergessenheit heraus in die ewige Gegenwart der Dichtung zu rücken: die Lampe wird, gleich im voraus, als "schön" be-

¹ W. Schneditz. Rilke und die bildende Kunst. a.a. O. S. 79.

² W. Kohlschmidt. R. M. Rilke, Lübeck 1948. S. 98.

zeichnet. Die Feststellung ihrer Schönheit setzt also erst die Beschreibung in Gang. Mit ihr aber rückt gleichzeitig die scheinbar ausgeschaltete Subjektivität des Dichters, wenn auch noch so unsichtbar, in den Vordergrund. Die eigentliche Beschreibung der Einzelheiten erfolgt sodann: "weisse Marmorschale", das Bild der "fröhlichen Kinderschar" und des "Efeukranzes", welches die Schale schmückt, (es sind nur drei Zeilen) wird aber wiederum übertönt durch die Bemerkung "wie reizend alles", mittels welcher der Aussagende, der Dichter, seine Haltung dem Gegenstande gegenüber äussert, mittels welcher er ihn seiner Stimmung näher rückt, sich zu ihm in Beziehung setzt. Diese subjektive Bewertung wird weiter ausgeführt: "lachend und ein sanfter Geist des Ernstes..." und mündet zuletzt in jene beiden Schlussverse, in welchen der Sinn des Ganzen gipfelt und auf welche es im Grunde ankam: "Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

Die Frage "wer achtet sein", diese Frage nach dem Zuschauer, scheinbar gleichgültig ausgesprochen, aber von latenter Spannung geladen, bildet den Hebel des Gedichtes. Es ist fast dieselbe Frage, die sich auch Nietzsche stellt, nachdem seine Seele ihr "Gondellied" in die Venetianische Nacht gesungen hat: "Hörte jemand ihr zu?..." Etwas von dieser bedürftigen Unbedürftigkeit ist auch hier zu verspüren, wo das schauende und teilnehmende Subjekt zugleich gerufen und verschmäht wird.

Die Lampe ist -ihrer Schönheit wegen- Sinnbild des Kunstwerkes überhaupt, "ein Kunstgebild der echten Art". Nach seiner Beziehung zum Menschen wird gefragt: "Wer achtet sein?" Die Antwort: dieser Bezug ist nicht nötig, denn "was schön ist, selig scheint es in ihm selbst" diese gelassene, ins Allgemeingültige erhobene Antwort bejaht die Selbstständigkeit und Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes. Als ein in sich Vollkommenes bedarf das Schöne nicht der Anerkennung des wahrnehmenden, betrachtenden und an seinem Sein teilnehmenden Subjekts. Andererseits aber bezeugt die Frage nach einem Wahrnehmenden, ja schon die Tatsache, dass diese Frage überhaupt gestellt wurde, dass das Schöne eigentlich des Wahrnehmenden bedarf, erst in ihm sich erfüllt. Somit entsteht eine seltsame Balance zwischen Objektivität und Subjektivität des Kunstwerkes, als welche das Schöne, als das Sinnlich-Vollkommene, den *Sinn* für das Schöne, das heisst, die Empfänglichkeit des Betrachters die Subjektivität, jeweils mit einschliesst, zugleich aber in objektiver Distanz jegliche Abhängigkeit von menschlich-subjektiver Anerkennung und Bewertung ausschliesst. Mit dieser den klassischen Begriff der Kunst bestimmenden Dialektik zwischen der *Objektivität* und *Subjektivität* des Kunstwerkes, verlegt sich die Thematik dieses Gedichtes in das Gebiet

des Ästhetischen und mündet in eine Frage nach dem Wesen des Schönen schlechthin, eine Frage, die über das rein gegenständliche Sein der Lampe weit hinausgreift. Der Schwerpunkt des Gedichtes liegt also nicht in dem Ding, über welches ausgesagt wird, sondern in der Qualifikation seiner Schönheit, welche eben doch, trotz ihres autonomen Ruhens in sich selbst, des die Schönheit wahrnehmenden Betrachters, des Subjekts also, nicht entraten kann.

So schliesst dieses "Dinggedicht" zuletzt doch das erlebende Ich, das ästhetisch geniessende mit ein. Und nur scheinbar ist kein solches Ich, als Ausgangspunkt der Aussage gegenwärtig. Sein Dazugehören erweisen indirekt schon die stimmungshaften Beiwörter: "schön, reizend, zierlich, echt, usf...", welche die Lampe dauernd urteilender Betrachtungsweise unterordnen. Die Lampe wird also um eine Eigenschaft erhöht, die nicht ihrem objektiv-dinglichen Sein als Lampe bereits zugehört, sondern die ihr vom Betrachter, bzw. vom Dichter zuerkannt wird. Das Gefühl des Dichters, und nur es, sein Ergriffensein von der Schönheit der Lampe, löst die Bewegung aus, welche den als schön *erlebten* Gegenstand zum *allgemeinen Symbol* des Schönen erhebt und somit die Frage nach seiner Bedeutung laut werden lässt.

Bei Rilke ist dieser symbolische Bezug überhaupt nicht vorhanden. Der "Platz" verpflichtet zu sich, nicht weil er im Lichte einer subjektiven Bewertung diese oder jene Eigenschaft besitzt, dieses oder jenes Gefühl des Zuschauers wachruft, nicht weil er "schön" oder "unschön" ist, sondern überhaupt weil er "ist". Sein Da-sein als dieser bestimmte Platz von Furnes, sein einmaliges und als solches unwiderruffliches Da-sein, hebt ihn über jeden andern Bezug heraus. Dadurch erhalten die Gegenstände bei Rilke ihre ganz besondere Intensität: sie erscheinen nicht mehr in der Perspektive eines sie im voraus bewertenden Urteils. In Rilkes Vokabular fallen alle kritisch beurteilenden, ethisch oder ästhetisch bewertenden Worte fast völlig aus; 'gut, edel, schön, schlecht, böse usf..' sind Wörter, denen man kaum begegnet, es sei denn, sie würden als Steigerungsmittel gebraucht. Die Dinge werden vielmehr durch ihr Gewicht, ihre Härte, ihre Farbe, durch ihre Stellung im Raum bezeichnet. ("Gleichgewicht, Masse, kleiner Ausschlagwinkel, Konturen usf..." sind Ausdrücke die öfters wiederkehren), durch alles was ihr Verhalten und ihre Gebärde ausmacht, was sie individuell charakterisiert, ihre spezifische Eigenschaft ist. Sie werden nicht mehr ihrer autonomen Seinsmässigkeit beraubt, um nur noch als das Gefäss subjektiver oder allgemein menschlicher Verhalte und Gefühle diesen Form zu geben, um nur noch eine übergreifende, höhere Idee symbolhaft in sich widerzuspiegeln. Es zielt im Gegenteil alles darauf hin, ihnen ihre Selbstständigkeit zurück zu verleihen. Ganz auf sich selbst verwiesen, ohne Rücksicht auf einen urteilenden und empfin-

denden Betrachter verströmen sie nicht ihre Kraft, sondern existieren für sich allein in gesteigerter aber ichfremder dinglich-spröder Substanz, einfache Wesenheiten und als solche zugleich wahr, beängstigend-real und überwältigend.

Nirgends geht die Blickperspektive von ihnen auf ein zuschauendes Ich hin oder von einem solchen aus: Der 'Platz', als autonomes Subjekt, ladet nicht, wie es die gewöhnliche Metaphorik erwarten liesse, die Blicke eines Zuschauers ein, sondern die "fernen Fenster", also einen Teil dessen, was schon zu ihm gehört, -nichts was ausserhalb seines Sein-kreises stünde, dem "Kreis der Einsamkeit", der sich um einen Gegenstand schliesst⁹.

Könnte man nicht scheinbar Ähnliches von C.F.Meyers "*Römischem Brunnen*" behaupten? Ganz streng ist hier das 'Ich' des Dichters ausgeschaltet; und der Gegenstand steht allein und ohne Hintergrund und ganz auf sich selbst bezogen da:

"Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht."

Die Bewegung, die von dem aufsteigenden Strahle, dem Subjekt des Satzes ausgeht, kehrt fallend auf den anderen Teil seines selbst (die Schalen) zurück, und nirgends wird der "Kreis der Einsamkeit" durch subjektives Eingreifen gesprengt. Kühl, ruhig und in sich gekehrt, begrenzt sich der Gegenstand mit seinem Eigen-Dasein und der ihm zugehörigen Bewegung, hier dem Kreislauf des Wassers. Und genau so kühl, knapp und sachlich feststellend, ohne Urteil und ohne individualisierende Nuancierung verhält sich die Sprache.

Aber gerade diese unpersönliche, allein auf die Sache zielende Aussageweise, die nichts tut als den allgemeinen Naturvorgang, die Bewegung des

⁹ Vergl. K. Kippenberg, R. M. Rilke, ein Beitrag Leipzig 1942, S. 165: "sie (die Neuen Gedichte) nehmen keinen Bezug auf den Beschauer, sie sind für sich. Die Bewegung in ihnen findet in ihren eigenen Schichten statt - ewig kreisend. Es sind sehr dichte Gedichte. Um einen Mittelpunkt steht versammelt was zu diesen Gestalten gehört."

Vergl. ebfd. W. Kohlschmidt, R. M. Rilke, a.a.O. S. 83: "Der Begriff des Kunstthings im Rodin-buch, des plastischen Kunstthings, wie es auf sich gestellt da steht, ruhevoll in seinem "ganz-mit-sich-Beschäftigtsein" findet sich ausgearbeitet in den Neuen Gedichten in der völligen Isolierung ihrer Gegenstände."

Wassers, sein Strömen und Ruhen, widerzuspiegeln, gerade sie ist es, die in ihrer Schlichtheit den symbolhaften Charakter des Gedichtes erzeugt. Denn in diesem Wechsel von Ruhe und Bewegung, von Geben und Empfangen, durch welchen hinter dem einmaligen Brunnen der Villa Borghese zugleich auch der Grundriss jedes Brunnens, des Brunnens schlechthin, das Urphänomen eines Brunnens (wie Goethe sagen würde) offenbar wird, ist zugleich ein Bild alles Seins und Werdens, aller Dauer im Wechsel enthalten, der Rhythmus einer kosmischen Bewegung, der Kreislauf des Lebens, ein allgemeines Gesetz.

In dieser Einheit von Sinnlich-Übersinnlichem, oder um in Schelling-scher Terminologie zu reden, im Zusammenfallen des Allgemeinen und des Besonderen liegt das Symbol. Dennoch ist der Weg, der hier zur Gestaltung des Symboles führt nicht derselbe wie bei Mörike. Dort bildete das Gefühl des Dichters, seine an der Schönheit der Lampe entzündete Begeisterung, das heisst, seine innere Gestimmtheit, den Mittel- und Ausgangspunkt, aus dem das Symbol hervorstiegen konnte. Der Schnittpunkt des Sinnlich-Übersinnlichen, die Einheit vom Allgemeinen und Besondern lag nicht direkt im Gegenstand der Lampe, sondern im 'Ich' des Dichters als der notwendigen Voraussetzung für das Bestehn des allgemeinen Verhaltes, nämlich der Schönheit.

Bei C. F. Meyer dagegen treten Anwesenheit und Gefühl des Dichters ganz zurück. Der sinnbildliche Bezug vollzieht sich ohne das sichtbare Eingreifen der Subjektivität des Dichters, wie es bei Mörike der Fall war, scheinbar unmittelbar, aus dem Sein des Gegenstandes selbst. Aber doch ist es wieder die symbolschaffende Kraft des Dichters allein, welche es vermag, sich dabei scheinbar ausschaltend, den beziehungslos dastehenden Gegenstand aus seinem Nur-für-sich-sein herauszulösen, um ihn zum Sinnbild gültiger Lebensgesetze und Seinserfahrung überhaupt zu erheben. Hinter den konkreten Konturen des gestalteten Dinges, hinter seiner einmaligen Wirklichkeit, erscheint die auf das Ewige und Ganze des Lebens weisende, unerschöpfliche *Bedeutung*, - beide zu einer nicht mehr streng von einander trennbaren, von einander abgrenzbaren Einheit verschmolzen.

Dass diese Struktur des Symbols jeweils eine idealistische Weltanschauung voraussetzt, ist nach der eingehenden Studie Fritz Strichs über das "Symbol in der Dichtung*" ohne weiters verständlich. Nur die Gewissheit, dass die Wirklichkeit, Hülle und Erscheinungsform eines Geistigen und Gültigen ist, kann auch das Ding aus seiner Zufälligkeit herauslösen und es durchsichtig machen auf einen höheren, allgemeinen, gültigen Sinn.

Keiner dieser Vorgänge trifft auf Rilke zu - und das ist erstaunlich,

* In "Der Dichter und die Zeit" Bern 1947.

weil seine Sprache gerade so vergeistigt, so abstrakt und übersinnlich erscheint. Die ausserordentliche Abstraktionsfähigkeit dieser Sprache, ihr fast gespensterhaftes Vergeistigungs- und Beseelungsvermögen hat wohl die meisten Interpreten dazu geführt und verführt in den "Neuen Gedichten" den vollendeten Typ einer sinnbildschaffenden Dichtung zu sehn. Ursula Emde¹⁰, um nur eine der vielen zu zitieren, führt diesen Gedanken, gerade in Hinblick auf Rilkes "Römische Fontäne" folgendermassen aus: "und die Römische Fontäne ist ein Symbol allgemein menschlichen Daseins in dem ewigen Wechsel von Empfangen und Weitergeben, Symbol aber wiederum vor allem des Dichters, der in stärkerer Masse als andere Menchen offene Schale ist.." Dieser allgemeinen Ansicht gegenüber bleiben einzelne Stimmen wie die von H. Kuhn oder E. Frey Ausnahmen: So schreibt E. Frey nur ganz kurz und ohne weiter auszuführen: "All diese Dinge (etwa das Karussell, die Römische Fontäne) bedeuten nichts im Sinne der älteren Lyrik, etwa wie C. F. Meyers Römischer Brunnen, wie könnten sie, da sie selbst sind?.. Es ist nicht die Absicht dieser Gedichte Sinnbilder zu zeigen, sie meinen das Wirkliche, das Sichtbare, das Einmalige."¹¹

Vereinzelte Stimmen dieser Art haben doch die Diskussion offen gehalten, die sich an die "Neuen Gedichte" anschliesst. Wenn man zu solch diametral entgegengesetzten Meinungen noch die vielen Zwischenstufen und die Nuancierungen besonders der ersten Auffassung hinzufügt, das "Dämonische Einfühlungsvermögen" von dem H. Pongs spricht¹², das "Sich einfühlen in die Dinge" und "das Sprechen aus den Dingen heraus"¹³ usf... so hat man ein Bild der Widersprüchlichkeit, die die Rilke-Literatur jeweils beherrscht.

Die Stilanalyse des Rilkeschen Gedichtes soll nun in der Gegenüberstellung zu dem Meyerschen "Brunnen" das spezifisch Rilkesche an dieser "Fontäne", und ihren *unsymbolischen* Charakter hervorheben:

Römische Fontäne

Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

¹⁰ Ursula Emde, Rilke und Rodin, Marburg / Lahn 1949, S. 74.

¹¹ E. Frey, Über R. M. Rilkes Gedichte, in "der Deutschunterricht" a.a.O. S. 95.

¹² H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marburg 1939, Bd. II, S. 322.

¹³ K. Pfeiffer, zitiert bei W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, a.a.O. S. 285.

dem leise redenden entgegenschweigend
 und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand
 ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
 wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
 verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
 nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
 zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
 von unten lächeln macht mit Übergängen.

C. F. Meyers "Römischer Brunnen" und Rilkes "Römische Fontäne" sind öfters verglichen worden (so von Gasser¹⁴, Schneditz¹⁴, Pfeiffer¹⁵ u. a.) Sie laden gerade dazu ein, schon weil es sich beidemal um denselben Brunnen der Villa Borghese handelt und weil bei einer Gegenüberstellung ähnlicher Thematik die Eigenart jedes Dichters besser hervortritt. Es bleibt dabei den drei Interpreten gemein, dass sie bei sehr genauer Abwägung einzelner Differenzierungen immer nur von den Bildern ausgehen und die Untersuchung des Stils vollkommen ausser Acht lassen.

Schneditz¹⁴ hebt mit Recht das Malerische bei Rilke hervor im Gegensatz zu Meyers architektonischer Art:

"Meyer ist der kühlere, scharf abgrenzende Plastiker und Architekt. Rilke bleibt auch dort, wo er Plastik oder Architektur gestaltet, vor allem dem Malerischen verbunden, also lockerer, flüssender..... Knapp und kühl ohne weitere metaphorische Zusätze schildert Meyer das Architektonische des Brunnens und den sich immer wiederholenden Kreislauf des Wassers. Rilke baut aus, weitet und vertieft nach allen Richtungen, gibt ganz malerisch die Spiegelungen des Himmels wieder (grün und dunkel zeigend) und stattet es reich mit einer menschlichen Beziehungsmetaphorik aus: ("das Wasser steht wartend", "es schweigt dem leise Redenden entgegen", das Becken "lächelt leise", sein Wasserspiegel wird durch herabfallende Tropfen verzogen wie die Wangen des Menschen um seinen lächelnden Mund.)"

Und Johannes Pfeiffer¹⁵ hält auch nur erste Eindrücke "der Verschiedenheit der kategorialen Formung" fest, ohne einen genauen stilistischen Vergleich vorzunehmen:

"Der Gegensatz der menschlichen Grundhaltung ist gar nicht zu übersehen: dort die betrachtende Fernstellung zum gegenständlichen Eindruck, hier das sich Hineingeben in die Wesenheit der Dinge, dort das beseelende Erfassen strenggefügtter, rein-gerundeter Gestalt, hier ein erfüllendes Eintauchen in die leisesten Regungen, in die feinsten Schwingungen, in die zartesten Verästelungen dieses dinglichen Vor-

¹⁴ W. Schneditz, Rilke und die bildende Kunst, a.a.O. S. 92.

¹⁵ Zitiert bei W. Kayser in "Das sprachliche Kunstwerk" a.a.O. S. 285.

gangs; dort das Gegenüber von geistig-bedeutsamem Gegenstand und besonnenem Gegenstandsbewusstsein, hier das Einswerden mit dem Leben des Gegenstandes, dort das sinnbild-ahnende An-sprechen der Dinge, hier das Sprechen von den Dingen her und aus den Dingen heraus."

Und Gasser¹⁶, der von der Verschiedenheit der Bewegung in beiden Gedichten ausgegangen war, (wobei das Wort "Bewegung" für das Rilkesche Gedicht noch einer besonderen Erläuterung bedürfte) kommt mit manchen guten, richtig gesehenen Einzelheiten (so Meyers Verzicht auf Einzelnes zugunsten des als Ausgleich von Ruhe und Bewegung gefassten Gesamtbildes des Brunnens, gegenüber Rilkes Hervorheben der ganz bestimmten Fontäne Borghese) zu dem Ergebnis, dass Rilke "vielfältiger und intimer den Gefühlsgehalt des Objekts erfasst, als wäre er verwachsen mit dem beschriebenen Ding":

"Der Dichter verweilt im engsten Kreis des Objekts. Der Aufbau bei Meyer ist klarer und zugleich organischer, da er von einem objektiv Bewegten, dem Wasserstrahl ausgeht, während Rilke mit dem "Steigen der Becken" beginnt, einer Bewegung, die der betrachtende Blick fingiert, wenn er von unten nach oben steigt, die nicht das Ding selbst ausführt. Im Ganzen betrachtet erfüllt Rilke in diesem Gedicht den Kräftekreis des Brunnens und macht ihn als etwas Bestimmtes, Abgrenzbares sichtbar. Das Gedicht ist plastisch."

So sehr diese Gegenüberstellungen bei aller Widersprüchlichkeit untereinander auch zum Teil richtig sind, scheinen sie doch an manchen wesentlichen zumal sprachlichen, Zügen vorbeizusehen: vor allem an der eigenartigen Syntax des Gedichtes und der entsprechenden Bewegung, die sich in ihr auswirkt.

E. Gasser hatte zwar auch die Gegensätzlichkeit der Bewegungen bei Meyer und Rilke unterschieden, war aber dabei wiederum nur von den Bildern ausgegangen, was ihn bis zu einer falschen Abschrift des Rilkeschen Textes führte: wenn er nämlich dem "Aufsteigt der Strahl" Meyers das "Steigen der Becken" Rilkes gegenüberstellt, übersieht er, dass bei Rilke überhaupt kein solches "Steigen" vorhanden ist, kein freier, unabhängiger Infinitiv, der die Verantwortung seiner Bewegung zu tragen hätte. Diese Bewegung ist bei Rilke eine Eigenschaft der Becken, welche "steigend" sind. Ja nicht einmal das, denn "sind" steht gar nicht da, sondern nur: "Zwei Becken... steigend" und "Wasser... sich neigend" und "... entgegenschweigend" usf. Das prädikative Verbum fehlt¹⁷. Das ganze Gedicht besteht aus einem unvollständigen Satz. Zwar kann man das aus-

¹⁶ E. Gasser, Grundzüge der Lebensanschauung Rilkes. Diss. Bern 1925, S. 60.

¹⁷ Auf dieses Fehlen des Prädikats hatte bereits J. F. Angelloz in einem kurzen Vergleich der beiden Gedichte aufmerksam gemacht. Siehe: R. M. Rilke, L'évolution spirituelle du poète, Paris 1936, S. 215.

gelassene Praedikat gedanklich hinzufügen, aber die stilistische Tatsache seines Fehlens ist nicht belanglos.

Das Partizip ist eine Grenzform zwischen Verbum und Adjektiv, zwischen Aktivität und Zuständlichkeit, Bewegung und Eigenschaft. In ihm kann jeweils die Bewegung zu einer Eigenschaft werden. Rilkes Gedicht ist aus Partizipien aufgebaut, welche zum grossen Teil am Reime stehen und seine rhythmische Gliederung bestimmen. Dem Wortlaut nach erzeugen sie alle eine Bewegung, d.h. sind dynamisch und aktiv: "übersteigend, entgegenschweigend, (als Synthese von Ruhe und Bewegung), zeigend, verbreitend und sich niederlassend". Die Bewegungslosigkeit und Zuständlichkeit, die durch das -grammatische- Fehlen des Verbuns notwendig zutage tritt, wird durch die Wirkung der -in ihrer Bedeutung- höchst aktiven, bewegten Partizipien wieder aufgehoben. Die Bewegung ist zwar zu einer Eigenschaft, einer statischen Erscheinung am Subjekt (an den Becken und am Wasser) geworden, aber über die grammatischen Formen hinaus, bricht die zurückgehaltene Dynamis im Sinn der Worte wieder durch. Ein Ausgleich hat also stattgefunden.

Wäre der Satz vollkommen ausgesprochen worden, (etwa: es sind zwei Becken, oder: zwei Becken sind... übersteigend... usf.), dann hätte das Partizip eine viel deutlichere attributive Rolle zu spielen gehabt und brauchte nicht, wie es jetzt der Fall ist, die Verantwortung des Satzes in so starkem Maasse mit dem Substantiv zu teilen, d.h. das Prädikat zu vertreten. Gerade dadurch aber gewinnt es wiederum an Beweglichkeit. Es verhält sich zwischen "steigen" (der verbalen Form) und "sind steigend" (der partizipialen), genau so wie die Spannung offen bleibt zwischen Bewegung und Ruhe.

Die Verschiedenheit der Vorgänge bei Meyer und Rilke tritt nun deutlich hervor: Der Ausgleich von Ruhe und Bewegung, von dem Meyer in seinem Gedichte *sagte* "und strömt und ruht", hier wird er durch die Form des Gedichtes vollzogen, "*gemacht*".

Die sprachlichen Mittel, welcher sich Rilke bei dieser Leistung bedient, sind zunächst, neben dem eben angeführten grammatischen:

— **Die Laute:** Die "ei", "ä" und "a", um nur ein Beispiel zu geben, werden diesmal nicht zu einem akustischen Raumeffekt gebraucht wie in der Weite von "ausgeweitet" im "Platzgedicht", sondern zur Herstellung einer bestimmten Bewegung: indem sie gleich in der ersten Zeile, wie in die beiden Schalen einer Waage geworfen, zugleich an ihren beiden Rändern erscheinen (einmal im starren 'zwei', dann im bewegteren 'übersteigend'):

"zwei Becken eins das andre übersteigend"

erzeugen sie, gleichsam für Auge und Ohr, jene Balance zwischen Bewegt- und Nicht-bewegtsein, die figürliche Auswirkung jener Spannung von Strömen und Ruhen, von welcher die Rede war.

— **Die Bilder**, aus dem Umkreis menschlichen Seelenlebens stammend, lassen wieder Abstraktes und Konkretes, Menschliches und Dingliches zusammenspielen: "Wasser ... in der hohlen Hand ... dem Himmel zeigend. Das Wasser sich verbreitend ohne Heimweh... träumerisch... sein Becken lächeln macht..." oder antithetische Vorstellungen zusammenfließen: "dem leise redenden entgegenschweigend", und führen auf diese Weise ebenfalls dazu, den Ausgleich von Ruhe und Bewegung *herzustellen*.

Auch hier bestehn, wie man sieht, die eben berührten Stilmittel nicht gesondert und für sich, sondern sie stehn alle im Dienste der gleichen, das primäre künstlerische Anliegen des Gedichtes ausmachenden Intention und bilden insofern eine innig zusammenwirkende Ganzheit. Die Grundintention, der alle Einzelelemente des "modelé" des "Platzes" untergeordnet waren, war, wie gezeigt wurde, seine ungeheure Ausdehnung und seine Weite. Diese im Gedicht wirksam werden zu lassen, sie also *hervorzubringen*, war sodann die künstlerische Aufgabe. Das "modelé" der "Römischen Fontäne" dagegen arbeitet jene durch sich selbst hervorgerufene und ausgelöste Spannung heraus, welche im Ineinander von Ruhe und Bewegung besteht; - darin offenbart sich das eigentliche Wesen, das innerste Sein der Fontäne.

Jedoch - und hierin liegt der radikale Unterschied zu C. F. Meyer und zur älteren Lyrik - dieser Ausgleich von Ruhe und Bewegung, als Spannung entgegengesetzter Kräfte, ist keine vom Gedicht ablösbare, allgemeine "Idee", kein allgemein-gegebener Bedeutungsverhalt wie die "Schönheit" oder der "Kreislauf des Lebens", gleichsam auch neben und ausserhalb des Gedichtes bestehend, kann gar nicht als ein solcher bestehen, denn er wird *erst im Vollzug des Gedichtes*, durch die Syntax, die Laute und die Bilder (die partizipiale Konstruktion, die vibrierenden 'ei' Vokale, die nasalen 'end'... usf.) also *durch die Form*, das "modelé" erzeugt; er entsteht also erst während der und durch die Vollziehung des Gegenstandes -bzw. des Brunnens- als *der wesentliche Bestandteil und die formende Qualität* dieses Brunnens. Als solche wurde auch die ungeheure 'Weite' im "Platz" erst im Vollzug des Gedichtes durch die Spannung und Aushöhlung, welche die Akkumulationen, die lange Satzkonstruktion, die Verwandlung von Zeit in Raum, die resonierenden Nasal- und 'au' Laute ins uns bewirkten, d.h. durch die Form, also durch das "modelé", zu dem Wesen, der Existenzform dieses einen Platzes gemacht. (Auf welche eigenartige Weise, durch diesen Prozess, Form und Wesen zusammenfallen, soll noch erörtert werden.)

Das Gedicht kann folglich gar nichts *über* diese allgemeinen Bedeutungsverhalte sagen, da sie ja erst im Werden des Gedichtes entstehn, sich mit und durch den Vorgang der Aussage, verwirklichen.

Das Gedicht will zuletzt auch gar nichts *über* sie aussagen. Es geht ihm gar nicht um die Offenbarung einer allgemeinen, in der Wirklichkeit des Gegenstandes als Wahrheit enthaltenen *Idee*, welche durch die symbolisierende Kraft des Dichters sichtbar, fühlbar, erlebbar gemacht werden soll. Es soll ja gar nicht dem Leser im Besonderen des Gegenstandes der Blick eröffnet, das Gefühl in Schwingung gebracht werden für ein Allgemeines und Gesetzmässiges, für eine ewige, d.h. den Gegenstand transzendierende Wahrheit.

Es ist nicht so wie U. Emde es behauptet hat, dass die "Römische Fontäne": Symbol allgemein menschlichen Daseins in dem ewigen Wechsel von Empfangen und Weitergeben" sei. Denn wie könnte sie ein Symbol für etwas sein, das sie ja nur selber ist. Oder wie könnte der "Stifter" ein "Symbol" für "die Haltung des Ganz-bereit-seins für den Ruf aus dem Überweltlichen, für die Gnade"¹⁷ bedeuten, da doch diese Haltung nichts als sein eigenstes Sein ist, ihm erst seine spezifische Wirklichkeit des "Stifters" gibt und durch die Leistung des Gedichtes überhaupt erst entdeckt, be-greifbar wird. Und die "Rosen" in der "Rosenschale", sollten sie ein Sinnbild der "Haltung des Ganz-offenseins für das Leben, seine Eindrücke und Einflüsse, in der sich der Mensch dem Dasein hinzugeben hat..." für das "Äusserste von Sein und Neigen, Hinhalten, Niemals-gebenkönnen, Dastehn...usf." sein? - wo sie doch selber gerade aus der Sprachgebung dieser "Haltung" vor uns entstehn, als die Rosen, die sie wirklich s i n d . Die konsequente Durchführung einer solchen Auffassung müsste dann zu dem "Panther" als einem Symbol für "den Tanz von Kraft um eine Mitte", zu dem "Platz" als dem Symbol seiner eigenen ungeheuren Weite und dergl. führen. U. Emde umgeht denn auch diese Schwierigkeit, indem sie ganz einfach den "Panther" u.a. Gedichte als Vorstufen zu den "eigentlichen Neuen Gedichten" betrachtet. Aber diese Gedichte brauchen keineswegs hinter den andern, scheinbar symbolhaften, zurückzustehen, da sie diese meistens noch an künstlerischer Vollkommenheit, Unzweideutigkeit und Reinheit übertreffen.

Der Vorgang und die Absicht in Rilkes Gedichten ist im Grunde, wie es die Einzelanalysen zu erweisen suchten, eine völlig andere: Auf den Gegenstand allein ist es in ihnen abgesehn, auf sein S e i n ; auf den zufälligen, einmaligen Gegenstand und seine Wirklichkeit als Platz, als Fontäne, als Stifter, als Rosen oder als Panther und auf die unübergeh-

¹⁷ Ursula Emde, Rilke und Rodin a.a.O. S. 75.

bare Tatsache, dass alle diese Gegenstände, (als seiende oder als gewesene) schlechthin überhaupt *s i n d*. Um diesen Gegenstand zu "machen" greift der Dichter nach einer allgemeinen Idee, einem geistigen oder gefühlsmässigen Sachverhalt, wie die Empfindung von Ausdehnung und Weite (im "Platz"), dem Begriff des Ausgleichs von Ruhe und Bewegung (in der "Römischen Fontäne"), der Idee der absoluten Bereitschaft (im "Stifter"), der Idee der Spannung von Kräften in kreisförmiger Bewegung um eine Mitte (im "Panther"), usf. Aber diese geistigen Verhalte werden nicht als höhere, als übergreifende Ideen, zum eigentlichen Ziel der Aussage und Darstellung im Gedicht, sondern sie bilden so zu sagen nur das *Material*, den Baustoff, woraus der dingliche Vorgang, das Stück Wirklichkeit modelliert werden soll, genau so wie der Marmor und das Erz die Baustoffe des Bildhauers sind, sein Material und nicht der Gegenstand und das Ziel seiner Arbeit. Meyers "Römischer Brunnen" machte die allgemeine Idee des ewigen Kreislaufs des Lebens an einem besonderen, konkreten Beispiel offenbar - darin lag das symbolische Verfahren dieses Gedichtes. Rilke dagegen, in der "Römischen Fontäne", verwendet, in vollkommener *Umkehrung des üblichen Verfahrens*, die Idee des Ausgleichs von Ruhe und Bewegung nur dazu, um mit dieser allgemeinen Idee die bestimmte Fontäne Borghese herzustellen, um ihre besondere Form und Bewegung, ihre spezifische Seinsart zu verwirklichen.

Was jedoch dem Bildhauer Erz und Marmor sind, nämlich Baustoff und Material, das sind für den Dichter die Laut - Satz - und Wortgefüge, d.h. die Formen der Sprache. Diese sprachlichen Formen haben gegenüber dem Erz und dem Marmor des Bildhauers den Vorzug, zugleich sinnlich und geistig zu sein, sinnlich durch den Klang, geistig durch die Bedeutung. Die Bedeutung eines Wortes ist "konkret" oder "abstrakt" je nachdem es Vorstellungen bezeichnet, die von den Sinnen zu ergreifen oder nicht zu ergreifen sind. Wenn man im allgemeinen von einem Dichter nun sagt, dass seine Sprache "abstrakt" sei, so versteht man darunter oder schliesst daraus, dass die Themen, die Gegenstände seiner Dichtung ebenfalls "abstrakt", d.h. mit den Sinnvorstellungen nicht ergreifbar, gedanklich und philosophisch sind. Wenn man aber von Rükés "Neuen Gedichten" sagt, dass sie "abstrakt" seien so ist darunter etwas ganz anderes und besonderes zu verstehn, da ja die Themen der "Neuen Gedichte" sinnliche, konkrete, vorstellbare Gegenstände sind: Dadurch dass Rilke etwas Allgemein-Geistiges, eine Idee als *Material* zur Herstellung konkreter, sinnlicher Gegenstände verwendet, ist er notgedrungen dazu geführt, eine geistig-abstrakte Sprache zu sprechen, da ja die Sprache das Material des Dichters ist. Dass diese vergeistigte Sprache zugleich durch und durch klangvoll ist, und dass der Klang, wie es an den Einzelinterpretationen gezeigt wurde, im selben Maasse wie der Sinn das Material

des Dichters bestimmt, gehört zu der sprachlichen Leistung der "Neuen Gedichte".

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, kann man jetzt verstehen, dass eine so konkrete, gegenständliche Vorstellung wie die eines bestimmten Platzes vom Allgemeinen, Abstrakt-geistigen her artikuliert werden konnte und dass Zeitvorstellungen und seelische Momente Raumeffekte verursachen konnten, so dass "Gewesnes" (als Kunterbunt der Jahrmarktsbuden, Wut und Aufruhr, der Herzog und der Hochmut von Burgund usf.) dieselbe konkrete Wirkung hervorzurufen vermochte, wie sie etwa von einem anderen Dichter durch die anschauliche, konkrete Beschreibung der äusseren Merkmale eines Platzes erzielt würde. In diesem Sinne werden auch die Rosen in der "Rosenschale" als höchst greifbare, konkrete Gegenstände, als Rosen im eigentlichen Sinn vor uns hergestellt mittels einer "abstrakten", ungegenständlichen, völlig durchgeistigten und beseelten Sprache. Sie werden "gemacht" durch:

"jenes Äusserste von Sein und Neigen,
Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn,
das unser sein mag: Äusserstes auch uns."

und noch durch jenes

"lautlose Leben, Aufgehn ohne Ende,
Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum
zu nehmen, den die Dinge rings verringern,
fast nicht Umrissensein wie Ausgespartes
und lauter Inneres; viel seltsam Zartes
und Sich-Bescheinendes bis an den Rand"

so wie durch diese

"Gebärden von so kleinem Ausschlagswinkel,
dass sie unscheinbar blieben, liefen ihre
Strahlen nicht auseinander in das Weltall."¹⁸

(Die Rosenschale s. 110-111).

Genau so wird auch der "Panther" hergestellt, "gemacht" durch die wortgewordene Idee von einem "Tanz von Kraft" um einen "betäubten Willen" - eine sinnlich visuell unvollziehbare Vorstellung.

"der weiche Gang geschmeidig starker Schritte
der sich im allerkleinsten Kreise dreht
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte
in der betäubt ein grosser Wille steht." (Der Panther S. 44)

¹⁸ R. M. Rilke, Die Neuen Gedichte, Gesammelte Werke, Leipzig 1927 Bd. II, S. 110 - 111.

In allen diesen Beispielen zeigt sich wiederholt, wie das Allgemeine und Generelle ("das Äusserste von Sein und Neigen...das Hinhalten, Dastehn... das Aufgehn... Raumbrauchen... usf. in der "Rosenschale", oder der "Tanz von Kraft um eine Mitte" im "Panther") dazu dienen und verwendet werden, das Besondere und Individuelle vor die Augen zu rufen.

Die Leistung der dichterischen Sprache in den "Neuen Gedichten" besteht eben darin, dass nicht mehr das Besondere zur Offenbarung eines Allgemein-Geistigen dient, sondern dass das Allgemeinste und Ungegenständlichste, das Ideelle und Abstrakte zur Herstellung von Gegenständen, von Gegenständlichem, Konkretem, herangezogen wird. Diese Verkehrung der dichterischen Perspektiven führt notwendigerweise zu einer Umkehrung der Funktion der poetischen Sprache bzw. des poetischen Bildes. Wendungen wie "der Wagen wird mit Kaltem ausgeschlagen"¹⁹ oder "An dem Überdruss um ihren Mund hat man herumgewaschen",¹⁹ die zu den typischen der "Neuen Gedichte" gehören, geben uns schon jetzt einen Einblick in die besondere Art der Bildlichkeit Rilkes, der es nicht so sehr auf die Vergegenwärtigung, auf das Näherrücken eines Geistigen ankommt, als vielmehr auf die Herstellung eines neuen, dichterischen Materials, das, gerade weil es selber geistig, ungegenständlich, fast entstofflicht ist, der dinglichen Realität, die aus ihm geformt werden soll, einen neuen Glanz verleiht, unberührtes Seelentum und Tiefgehalt.

Dieser Umstand jedoch, dass dieses Material ein geistig-seelisches ist und dass ihm entsprechend die Sprache Rilkes auch vor allem eine - im eben angeführten besonderen Sinne - geistig - abstrakte und keine sinnliche ist und dass mit diesem vorwiegend geistigen Material nun Sinnlich-konkretes hergestellt werden soll und auch wird, diese paradoxe Tatsache ist es, welche Rilkes "Neuen Gedichten" ihre so seltsame, fantastische, unheimliche, aber auch trügerische Beleuchtung verleiht. Sie werden für symbolische Gedichte gehalten weil ihnen, entgegen der auf rein äussere Sinneneindrücke ausgehenden Kunst des Naturalismus und bzw. des Impressionismus, wieder ideelle Gehalte, seelische Momente einverwoben sind. Sie werden als Höchstleistung der Formkunst betrachtet, weil die poetische Form in ihnen eine so augenfällig bedeutende Rolle spielt. Aber der fundamentale Unterschied, der diese Gedichte von jeder idealistischen, idealisierenden, oder ästhetisierenden Lyrik trennt, bleibt dabei unbeachtet: dass nämlich die "Idee", das "Seelische", genau so wenig wie die künstlerische Vollkommenheit der "Form", das Ziel der

¹⁹ Vergl. dazu Rilkes "Neue Gedichte" Insel-Verlag 1950, S. 243 "Die Entführung"; "Und sie fand ihn (den Wagen) mit Kaltem ausgeschlagen" so wie S. 43 "Morgue"; "An dem Überdruss / um ihren Mund hat man herumgewaschen / er ging nicht ab ; er wurde nur ganz rein".

Aussage bilden. Sie sind beide nur Material, Weg und Mittel zum Zweck, auch wenn ihre Bedeutung als ein solches "Mittel" nicht zu unterschätzen ist.

Dieser letzte Punkt, nämlich die Beziehung dieses neuartigen dichterischen "Materials" zum realen, das Ziel des Gedichtes darstellenden Gegenstand, soll nun erläutert werden.: Es wurde bereits weiter oben S. 110 gezeigt, wie Rilke es zustande brachte, das Wesen des Dinges, welches "gesagt", "gemacht" werden sollte (also das eigentliche Ziel der Aussage) schon durch das "wie" des Sagens selber, durch die Sprachform auszudrücken. So bildete, um diesen Prozess noch einmal an einem bekannten Beispiel zu vergegenwärtigen, die Idee der Ausdehnung und Weite, der Masslosigkeit, welche im Gedicht "der Platz" durch die Sprachform (Laute -Bilder -Syntax) erzeugt wurde, zugleich auch das Wesen d.h. die Seinsform des realen Platzes, dergestalt dass die Erscheinungsform dieses Platzes sich uns gewissermassen nur als Konsequenz seines Wesens unmittelbar aufdrängte. Oder um es an einem weiteren Beispiel noch genauer auszudrücken: in der "Römischen Fontäne" wird der Ausgleich von Ruhe und Bewegung, der als solcher ja die Seinsform, das Wesen der Fontäne bestimmte, im Gedicht hergestellt durch die sprachliche Form (Laut- Bild -Syntax). Wie man es auch jeweils formuliert, der Tatbestand bleibt jedesmal derselbe, nämlich: *das geistig-seelische Material, woraus der "Platz" oder die "Römische Fontäne" sprachlich gebaut werden, ist zugleich auch der geistige Kern, das Wesen, die Seinsform dieser Dinge.*

Andere Beispiele mögen noch hinzugenommen werden : Der "Panther" modelliert sich als "ein Tanz von Kraft um eine Mitte" — das ist sein Wesen —, durch die ermüdenden Wiederholungen der langgezogenen 'ä' in "Stäbe - gäbe", die in ihrer unablässigen Wiederkehr die Wirkung einer magnetischen kreisförmigen Bewegung ausüben, eben jenen Tanz von Kraft um eine Mitte, als spezifische Seinsform des Panthers.

Und der "Stifter", dessen Wesen in dem Ganz-bereit-sein für den Ruf besteht, in dem *angespannten* Hinhalten seiner Seele auf das Kommende zu, das noch nicht ist, realisiert sich überhaupt nur in der und durch die sprachliche Form: durch die spannungserzeugende Wiederholung derselben Vorstellung, durch das immer wiederkehrende Wort "vielleicht": "*vielleicht*, dass ihm der Heiland nie erschien, ..., *vielleicht* trat auch kein Bischof mild an seine Seite..., *vielleicht* war dieses alles..." und der Weiterdehnung und Entwicklung dieser Vorstellung durch folgende Wiederholung: "so zu knien ... zu knien: dass man die eigenen Konturen..." und dem Umstand, dass diese Spannung ungelöst bleibt, da der Konjunktiv ("Dass wenn ein Ungeheures *geschaeh*..... dass es uns nicht *saehe*... und näher *kaeme*...") der den Schluss des Gedichtes beherrscht, es

zu keiner Entspannung kommen lässt, einer Entspannung, die durch die Verwirklichung der Erwartung mittels der indikativischen Realitätsform eintreten würde.

Es lassen sich -man könnte noch beliebig andere Gedichte heranziehen- fast alle Gedichte der Sammlung auf einen solchen geistigen Kern, einen gemeinsamen geistigen Nenner, zurückführen, einen abstrakt-geistig - seelischen Verhalt, (eine Idee) der aber als solcher nicht mehr vom Gedicht (bzw. vom Gegenstand) zu isolieren ist, da er als das Wesen, als die Seinsform (und damit auch als die Erscheinungsform) des Gegenstandes erst durch die Sprachform des Gedichtes hergestellt wird.

Dieses nun, diese verblüffende Verkürzung, die darin besteht, dass *die Form des Gedichtes* (das Sprachmaterial: Laute-Worte- Syntax Bilder) *nicht die Form*, sondern das *Wesen des Gegenstandes* herstellt, dergestalt, dass seine Form, d.h. die Erscheinungsform des Gegenstandes, nur als Konsequenz dieses seines Wesens zu entstehen scheint, diese Verkürzung ist das, was wir am Anfang vorliegender Untersuchung als das "modelé" bezeichnet hatten.

Unter dem Rilkeschen "modelé" wäre somit das Einswerden von Wesen und Form in dem Vollzug der Wirklichkeit durch das dichterische Wort zu verstehn. Wesen und Form des Gegenstandes, sprachliche Form und Gehalt des Gedichtes fallen völlig in eins zusammen, Geist und Stoff sind identisch.

Das bedeutet sodann in letzter Konsequenz, dass das Wesen, die Essenz (eines Dinges) als Geist und als Seele, auch immer zugleich Form ist, genau so wie die Farbe oder das Gewicht: Qualität. Und dass sie als solche untrennbar, unablösbar vom Gegenstande ist, genau so wie das Gewicht sich nicht von der Masse, das "Weiss-sein" sich nicht vom "Weiss des Kleides"²⁰ trennen lässt.

Das bedeutet aber auch, wenn wir das Ergebnis der bisherigen Betrachtung der "Neuen Gedichte" noch einmal zusammenfassend ausdrücken wollen, dass sich mit den "Neuen Gedichten" Rilkes eine radikale Wendung, gegenüber der herkömmlichen wie auch gegenüber Rilkes eigener Frühlyrik vollzogen hat:

Die Idee, der geistig-seelische Verhalt, ist Mittel zum Zweck geworden und steht als solches in einem neuen, untergeordneten Verhältnis zu dem Gegenstand selbst. Der Gegenstand, auf dessen Sein es allein ankommt, ist das Entscheidende und Primäre; der geistig-seelische Verhalt, durch

²⁰ Verg. dazu die Stelle in Rilkes späten Gedichten, S. G. Leipzig 1935 S. 101:

..... Hier und Dortsein, dich ergreife beides
seitsam ohne Unterschied. Du trennst
sonst das Weiss-sein von dem Weiss des Kleides"

welchen er mithervorgebracht wird, bleibt sekundär. Er dient nur dazu, die einmalige und in ihrer Einmaligkeit absolute Wirklichkeit des Dinges zu formen. Die Welt des Allgemeinen, die übersinnliche Welt, welche als ein höheres, wertvolleres Seinsgefüge die Welt der Dinge in sich trug, umwölbte und beseelte, hier tritt sie dadurch, dass sie Form geworden ist, in den Lehensdienst des einzelnen, einzigartigen Dinges.

Durch die Wortwerdung aber tritt gleichzeitig in das Wirkliche der Funken Seele, ein "Unkenntliches"²¹ mit herein, das die Wirklichkeit von innen heraus beleuchtet, das für die Geistigkeit dieses Wirklichen bürgt. Und die nicht mehr isolierbare und nicht mehr absolute Wahrheit, sie ist dann nur noch der köstliche Widerschein der Wirklichkeit, eine ihr immanente Qualität.

*
**

Man könnte dem hier Gesagten gegenüber einwenden, dass die besprochenen Gedichte sich gerade durch ihre Themen dazu eignen, eine rein auf das Sein des Gegenstandes zielende Aussageweise zu gewährleisten, dass aber dadurch das eigentliche Thema der Lyrik ausgeschlossen bleibt, nämlich die Welt der Gefühle und das Innenleben. Um einem solchen Einwand vorzubeugen, mag noch einmal eins der "Neuen Gedichte" mit -nur scheinbar ähnlichen- Gedichten der älteren Lyrik verglichen werden, und zwar ein solches, das seiner Thematik nach der Erlebnisdichtung am nächsten zu stehn scheint, wie der "Abschied" - ein an sich so beliebtes Thema der Lyrik, weil es am ehesten das leidende Herz zur Aussprache kommen lässt.

Man stelle nun dem Rilkeschen "*Abschied*" eine Reihe bekannter Abschiedsgedichte gegenüber:

"Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne
In deinen Augen welcher Schmerz!

Ich ging, du standst und sahst zur Erden
Und sahst mir nach mit nassem Blick,
Und doch welch Glück geliebt zu werden
Und lieben Götter, welch ein Glück!"

Um ein persönliches Erlebnis kreisen hier die Gefühle und Gedanken des Dichters. Er spricht aus der Intensität des eigenen getroffenen Herzens heraus: "Doch ach.....verengt mir das Herz.....welche Wonnewelcher Schmerz.....welch Glück.....welch ein Glück!"

²¹ Vergl. Rilke S. G. a.a.O. s. 144:

"Wir stehen und stemmen uns an unsere Grenzen
und reißen ein Unkenntliches herein."

Auch bei Eichendorff werden, wenn auch in gedämpfterem Tone, abschiedsgemässe Gedanken und Gefühle laut:

“O Täler weit, o Höhen,
O schöner grüner Wald,
Du meiner Lust und Wehen
Andächtger Aufenthalt!

.....

Bald werd' ich dich verlassen,
Fremd in der Fremde gehn,
Auf buntbewegten Gassen
Des Lebens Schauspiel sehn;
Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernsts Gewalt
Mich Einsamen erheben,
So wird mein Herz nicht alt.”

Auch hier steht das sich über sich selbst und sein Schicksal besinnende Herz des Dichters im Mittelpunkt der Aussage.

Auf ähnliche Weise gestaltet sich der Abschied bei Storm im gleichnamigen Gedicht als Aussprache von Gefühlen und Gedanken bei einem Abschiede:

“Kein Wort, auch nicht das kleinste, kann ich sagen,
Wozu das Herz den vollen Schlag verwehrt;
Die Stunde drängt, gerüstet steht der Wagen,
Es ist die Fahrt der Heimat abgekehrt.”

Der Schmerz der Trennung von der Heimat, gelindert durch den Gedanken der Treue und der möglichen Wiederkehr, nicht direkt ausgesprochen, sondern in die Schilderung der Abfahrt vom Heimatsorte gekleidet, bildet das Thema des Gedichtes, wobei der Hauptgedanke nicht so sehr im Begriff des Abschieds selber liegt als vielmehr in der Aussprache der Gefühle von Liebe und Treue zur Heimat, die den Dichter beseelen. Wiederum liegt der Schwerpunkt des Gedichtes im Gefühl des Erlebenden.

Auch das Volkslied gestaltet das Gefühlserlebnis von zwei Liebenden, die sich trennen müssen:

“Morgen muss ich weg von hier
Und muss Abschied nehmen;
O du allerschönste Zier,
Scheiden das bringt Grämen.
Da ich dich so treu geliebt
Über alle Massen,
Soll ich dich verlassen.”

Am gewaltigsten lässt sich dieser Gefühlsmässige Zug bei Mörike durchspüren, in seinem Gedicht “Lebewohl”:

“Lebewohl” - Du fühlst nicht,
 Was es heisst, dies Wort der Schmerzen;
 Mit getrostem Angesicht
 Sagtest du's und leichtem Herzen.

“Lebewohl” - Ach tausendmal
 Hab' ich mir es vorgesprochen,
 Und in nimmersatter Qual
 Mir das Herz damit gebrochen.”

Was beim Abschiednehmen hier ausgedrückt wird, ist der heftige und tiefe Schmerz, den ER empfindet, weil SIE diesen Schmerz nicht empfunden hat. Es ist, zusammengedrängt in die Kürze zweier Strophen, das unmittelbare Gefühlserlebnis zweier Menschen, die sich voneinander getrennt haben und darunter (zumindestens der eine) leiden. Der Abschied ist zwar die Ursache dieses Leidens, der Schwerpunkt des Gedichtes jedoch liegt auf dem Gefühlserlebnis, dem Schmerz, das er verursacht und nicht auf dem Abschied an sich.

Bei Dehmel ist es eine Abschieds-Szene, die in dem Gedicht: “Auf See” vor uns entsteht:

“Doch hatte niemals tiefere Macht dein Blick
 als da du Abschied fühlend, still am Ufer
 standest, schwändest. Nur der Blick noch
 blieb und bebte über den Wassern.
 Dunkel folgte der Schein der leuchtenden Furchen.
 Und ich sah den Schaum der tiefen Flut,
 Sah dein weisses Kleid zerfließen:
 du Seele - Seele -

Das zarte, höchst poetische “Sternenlied” Carossas ist ebenfalls eine Szenenskizze, das Bild einer Abschiednehmenden:

“Morgen werden viele Sterne scheinen,
 Morgen wirst du nach mir weinen
 Und ins tote Fenster spähn.
 Dann hinauf zum Glanz der Ferne
 Wirst du fliehn; und tausend Sterne,
 All die stillen, kleinen Sterne
 Wirst du durch zwei helle Tränen
 Gross wie Sonnen zittern sehn.”

Bei Hofmannsthal wird im Gedichte “Erlebnis” sogar der Tod als ein Abschiednehmen vom Leben zu einem vorgekosteten Erlebnis:

“..... Und dieses wusst ich,
 Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wusst es:
 Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
 Gewaltig sehnend, süss und dunkelgühend,
 Verwandt der tiefsten Schwermut.

Aber seltsam!

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
 In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
 Wie einer weint, wenn....."

Und auf derselben Stufe des Gefühlten und Erlebten verweilt auch Hermann Hesse in dem Gedicht "Bei einem Abschied":

"O Abschied nehmen für ungewisse Zeit,
 Voll von Ahnung verfehlter und schmerzlicher Lose!
 Duftend welkt in der Hand die unwiederbringliche Rose,
 Und das geängstigte Herz sucht Schlummer und Dunkelheit.

Aber oben unwandelbar stehen die Sterne,
 Ihnen folgen wir immer, auch ungewollt,
 Ihnen entgegen durch Licht und durch Dunkel rollt
 Unser Schicksal und ihnen gehorchen wir gerne."

Rilkes Gedicht fängt mit fast demselben Wortgehalt wie dasjenige Mörikes an:

"Wie hab' ich das gefühlt, was Abschied heisst.
 Wie weiss ichs noch: ein dunkles unverwundnes
 grausames Etwas, das ein Schönverbundnes
 noch einmal zeigt und hinhält und zerreisst.

Wie war ich ohne Wehr, dem zuzuschauen,
 das, da es mich, mich rufend, gehen liess,
 zurückblieb, so als wärens alle Frauen
 und denonch klein und weiss und nichts als dies:

Ein Winken, schon nicht mehr auf mich bezogen,
 ein leise Weiterwinkendes - schon kaum
 erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,
 von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen."

Als Ausdruck heftiger Erregtheit steigern sich, gleich am Anfang des Gedichtes, die 'Wie' Ausrufe: "Wie hab" ich ... gefühlt.....wie weiss ichs noch..." Aus der Vergangenheit ("hab ich gefühlt") wird ein Gefühl in die Gegenwart des Bewusstseins gehoben ("wie weiss ichs noch"), bewegt sich also in der Zeit, wird erzählend dargestellt, so dass man sich fragen könnte, ob es sich denn nicht auch hier um die Gestaltung eines Erlebnisses, um eine Ich-Aussage handelt. Die Antwort ist: Nein. Denn während Mörike und die anderen Dichter von einer konkreten Situation des Abschiednehmens ausgehend, die Menschen, das menschliche Herz darstellen, das diese Situation erlebt, (man bemerke nur wie oft das Wort Herz wiederkehrt) und bei der Darstellung und Ausmalung der Gefühle und Gedanken dieser Menschen anlässlich des Abschieds verweilen, sodass das *Erlebnis* des Abschieds zum eigentlichen Gegenstand ihrer Aussage wird, biegt Rilke, der ebenfalls von einem Gefühlsgehalt ausgegangen war, gleich ab und verlegt den Akzent seines Ge-

dichtes auf den *Abschied* überhaupt. Sein Gedicht ist eine, alle individuelle Einzelsituationen einbegreifende und dadurch über sie hinausstrebende Wesensbestimmung des Abschieds, es beantwortet die Frage nach dessen Sein: Zwar wird auch hier, in vielleicht noch erhöhterem Maasse als bei den anderen Dichtern, das gefühlsmässige Element des Abschieds, seine Wirkung auf das menschliche Ich betont, - denn es gehört zum Sein des Abschieds von einem fühlenden Herzen, das ihn begehen muss, empfunden zu werden - aber dieses gefühlshafte Moment ist gleichsam nur das Medium, in dem sich das Wesen des Abschieds allein zu verwirklichen vermag, der Masstab, an welchem es gemessen wird: je heftiger der Schmerz empfunden wird um so deutlicher hebt sich das Wesen des Abschieds ab.

Was ist der Abschied in seinem Wesen? Der Abschied ist, so lautet die Antwort, jenes "dunkle unverwundene grausame *Etwas*, das ein Schönverbundnes zerreisst", ist jenes "*das*, da es mich, mich rufend, gehen liess, zurückblieb.....", jenes *Winken.....* und leise *Weiterwinkendes...*", ist eben jenes Gefühl des *Zerrissenwerdens* ("... und zerreist") das sich durch die Form, das "modelé" des Gedichtes, genau so wie es in den Gedichten "der Platz" oder "der Panther" der Fall war, zu dem Wesen und der Erscheinungsform des Abschieds entwickeln wird. In der Tat wird in der Form des Gedichtes dieses "zerreisst" buchstäblich ausgeführt:

— **In der Syntax:** Die Sätze sind ein wirres Knäuel von Verknotungen, bald ineinander geschachtelt und elliptisch: (z.B. "so als wären alle Frauen", es müsste heissen: so als wären alle Frauen, die mich riefen) bald zerhackt und zerrissen wie lose Fetzen: ("das, - da es mich, - mich rufend, - gehen liess, - zurückblieb, - so ...") Die vielen Konjunktionen "und" trennen hier statt zu verbinden, weil es eben immer nur kleine, disparate Teilchen, meistens monosyllabische Worte sind, die verbunden werden: "noch einmal zeigt *und* hält *und* zerreisst."... "*und* dennoch klein *und* weiss *und* nichts als dies:"

— **In der Lautung:** Harte Zischlaute wirken zerreisend: (z-ss) in "zeigt - zerreisst - heisst/reisst, liess/dies; (z-sch-k) in zuzuschauen, - zurückblieb; (k-) in Kuckuck.

— **In der Reimordnung,** die unregelmässig ist: abba, cdcd, effe.

— **In dem Rhythmus,** wenn man von einem solchen noch sprechen kann. Denn er ist überhaupt nicht mehr poetisch, sondern nur noch ein hektisches, stossweise vorwärtskommendes Atmen, peinigend und störend.

— **In den Bildern:** Hauptakteur und Subjekt ist jenes dunkle, unverwundene grausame "*Etwas*," bildlich ganz unvorstellbar, ein völlig Unbekanntes, Unheimliches, seiner Farb- und Gestaltlosigkeit wegen gerade

so beängstigend und tyrannisch -in aller Ruhe aus dem Hinterhalt sein grausames Katz- und Mausspiel treibend-. Vertreten wird sodann dieses "Etwas" durch ein noch fahleres, bestandloseres Wort, durch: "das". Und der Mensch wird zu einem Spiel in den Händen dieses "das"; dieses Spiel inszeniert sich in dem einzigen wirklichen Bild des Gedichtes, wenn man jenen verschwommenen Eindruck, den jeder, der mit einem Zug oder Schiff eine Stadt verlassen hat, aus seiner Erinnerung heraufholen mag, ein Bild nennen kann: den Eindruck der winkenden Frauen, die zu ihrem kleinen, weissen Taschentuch, mit dem sie winken, zusammenschrumpfen, immer kleiner werdend, bis von diesem bewegten Farbeindruck nichts mehr zurückbleibt als die Bewegung selbst, vergleichbar der kurzen, hastigen Schwingung, in die ein weissblühender Pflaumenbaum gerät, von dem ein Kuckuck plötzlich abgeflogen ist.

Alle einzelnen Elemente der Form zielen darauf hin, ein "Zerrissenwerden" zu modellieren. Und alle gefühlhaften Momente dienen ebenfalls dazu, diesen Zustand herzustellen; sie sind im selben Maasse wie es die 'Idee', der 'geistig-seelische Verhalt' in Gedichten wie" die römische Fontäne", "der Stiffer", "der Panther" n.a. waren, das *Material*, womit der Abschied hergestellt werden soll. Als ein solches Material bilden sie aber gleichzeitig das durch die sprachliche Form des Gedichtes (durch Syntax - Lautung - Reimordnung - Rhythmus - Bild) hergestellte *Wesen* des auszusagenden Dinges, d.h. des Abschieds. So ist auch der Abschied auf einen gemeinsamen Nenner, einen -hier nicht ideellen, sondern ehergefühlsmässigen Kern zurückzuführen, auf eben jenes, sein Wesen, seine Seins- und Erscheinungsform ausmachende *Zerreissen eines "Schönverbundenen"*.

Was Rilkes "Abschiedsgedicht" von allen anderen seiner Vorgänger oder Zeitgenossen trennt, ist eine Verlegung des Akzents, der Absicht des Gedichtes von einem subjektiven Erlebnis zu einer objektiv-sachlichen Wesensbestimmung. Für ihn existiert der Abschied als ein Modus des Seins, als eine Wesenheit; dieses sein Wesen ist das Primäre, es soll im Gedicht definiert werden; das Erlebnis des Menschen, seine Gefühlsreaktion, mittels welcher der Abschied hervorgebracht werden kann, ist sekundär, dient dazu, das Wesen des Abschieds zu bestimmen. Insofern ist auch der "Abschied" und nicht das leidende und fühlende Subjekt, die Wirklichkeit auf die es im Gedicht ankommt, das "Ding" das gesagt werden soll, genau so wie es auf die Fontäne, den Platz, den Panther, den Stifter usf... ankam und nicht auf die geistig-seelischen Verhalte, aus denen sie geformt wurden.

Der technische Griff bleibt, wie gesehn, jeweils derselbe und zeugt für die Richtigkeit einer Auffassung, die es uns erlaubt, alle "Neuen

Gedichte" auf eine gleiche Ebene zu bringen, sie im selben Maasse als "Dinggedichte" in einem besonderen Sinn zu betrachten. Als ein Dinggedicht jedoch, das sich in seinen Grenzen erweitert hat, indem es alle gefühlsmässigen Momente in seinen Bereich einbezogen hat, um sie ebenfalls wie einen "Gegenstand" zu betrachten und zu behandeln.

Hier in dieser Fähigkeit Rilkes, menschliche Gefühle (Abschied, Liebe, Sehnsucht, Einsamkeit...) als etwas ebenso Greifbares, Wirkliches, Seiendes, fast konkret darzustellen, wie die sichtbaren Gegenstände, die "Dinge", entwickelt sich eine Tendenz seiner Dichtung, die man fälschlicherweise auf eine charakteristische Wendung seiner Spätzeit zurückgeführt hat, die Tendenz nämlich, durch die Wendung zu den Dingen und ihrer objektiven Schau zu einer ebenfalls objektiven Gefühlsaussage vorzustossen. Im Grunde wäre hier vielmehr das organische Wachstum seiner Dichtung zu sehn, die, wenn sie auch plötzlich ganz neue Wege einschlägt, immer auch ihre alten Formen weiter- und mitentwickelt. Wenn es Rilke später gelingt, Grenzerfahrungen des Geistes und des Herzens objektiv zu gestalten, so heisst das nur, dass er auch noch in seiner Spätzeit "Dinggedichte" schreibt und dass seine Fähigkeit objektiver Gefühlsgestaltung auf die Stufe der "Neuen Gedichte" zurückzuführen ist, auf der es ihm bereits gelungen, der erst später formulierten Forderung zu entsprechen und:

"auch noch das Entzücken wie ein Ding auszusagen".

Dass diese Auffassung des "Neuen Gedichtes" auch alle Gedichte mit historischen Motiven einbezieht und dass die sogenannten historischen Motive der "Neuen Gedichte, sowie die biblischen Geschehnisse oder die antiken Figuren, keinen Augenblick historisch zu deuten sind, lässt sich jetzt, auch ohne eingehende Einzelinterpretation, sagen. Auch sie meinen jeweils das Seiende, das was ist und "bleibt", -als Gewesenes-, das was zeitlos gesehn, als reine Formen des Seins, einfach da i s t . .

Alle diese Themen: der Abschied, die Berufung, die Todeserfahrung, die Einsamkeit, sie werden zu Dingen, zu Gegenständen, auf derselben Ebene und von derselben Art wie das "Portal", die "Kathedrale" oder der "Panther". Und genau so wie in diesen letzteren tritt die subjektive, an Freuden, Lieben und Leiden, an Erfahrung schwere Welt des Dichters in den Lehensdienst dieser neuen, eigenartigen Dinge.

So kann man den "Heiligen" nicht als "ein Symbol für die Tragik dichterischer Existenz"²² auffassen, nicht "als den von seinen Gesichten Ausgehöhlten und Ausgebrannten, den von seinen eigenen Worten verfolgten, Bedrängten, Heimgesuchten, den von Grund aus Heimatlosen, den allen flüchtigen Ausgeburten seiner Phantasie Preisgegebenen"²², d.i.

²² U. Elmde. Rilke und Rodin a.a.O. S. 95.

den Dichter. Sondern die Perspektive wäre auch hier wieder umzu-kehren: Rilkes Erfahrung des Ausgehöhlt- und Ausgebranntseins, der durchlittenen Heimatlosigkeit sind nur formale Mittel, welche dazu dienen das Wesen des Heiligen, auf dessen Gestaltung es ankommt, herzustellen. Seine eigene Tragik, in der auch immer alle erfahrbare und mitfühlbare Tragik des Menschen schlechthin mitschwingt, gebraucht er dabei genau so wie der Steinmetz seinen Stein: als ein Material, einen Baustoff, aus welchem das Ding, der Heilige, geformt werden soll. So hatte Rilke den "Abschied" gedichtet, so dichtet er den "Ölbaumgarten" -aus seiner erlittenen Einsamkeit- so verdichtet er Erfahrungen des Herzens und des Geistes zu "Dingen."

Malte "hatte die Gewissheit dass man Kräfte austauschen könnte, dass man dem bedürftigen Nachbarn, gleichsam "durch die Wand", etwas von der eigenen Seelenkraft hinüberreichen könne²³. Diesen Gedanken Maltes vollzieht Rilke in den "Neuen Gedichten". Er reicht den Dingen, die er "machen" will, machen muss, seine Kraft, seine erworbene Erfahrung hin und dies mit einer derartigen Intensität, mit einer ihm eigenen Maasslosigkeit, dass diese Dinge, die so lange immer nur Gefäss menschlicher, seelischer Verhalte gewesen, ihrer Autonomie beraubt waren, jetzt wie erschrocken vor ihrer eigenen, neuen Daseinskraft, fast raubtierhaft, beängstigend, heranwachsen zum Ganz-andern, zum "Gespenst".²⁴

Der Dichter hält seine Kraft nur hin, bietet sie an, gewissermassen "nur durch die Wand", selber unsichtbar bleibend, ein anonymer, unauffälliger Zeuge. Mit einer Geste des Hinweisens auf den Gegenstand der Aussage fangen eine Anzahl dieser Gedichte an:

"Das war der Seelen wunderliches Bergwerk" (Orpheus, Eurydike und Hermes S. 99)
 "Das war der Auftrag an die Malergilde" (Der Stifter S. 48)

Meistens geschieht dies noch in der Form fragender Anrede, als riefte der Dichter als Zeuge einen zweiten stillen Zeugen hinzu:

"Wer nahm das Rosa an, wer wusste auch
 dass es sich sammelte in diesen Dolden". (Rosa Hortensie S. 242)

"Wind der Vorgebirge, war nicht ihre
 Stirne wie ein lichter Gegenstand." (Kretische Artemis S. 118)

"Sieh, er geht und unterbricht die Stadt" (Der Blinde S. 174)

"Denk es wäre nicht: es hätte müssen
 endlich in den Bergen sich gebären..." (Das Gold S. 153)

²³ "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", R. M. Rilke. Ausgewählte Werke, Leipzig 1942 Bd II. S. 30.

²⁴ "Vergl. dazu das Gedicht" der Junggeselle" (in den "Neuen Gedichten", Insel - Verlag 1950, S. 247) sowie "die Fensterrose" ebd. S. 40," das Portal" S. 37. u.a.

Oder der Gegenstand selber wird unmittelbar angeredet durch den ihm gegenüberstehenden Dichter:

„Mitte aller Mitten, Kern der Kerne (Buddha S. 255)

„Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen oben fortgibt, (Der Ball S. 251)

„Sind nicht Sterne ganz in deiner Nähe (Der Käferstein S. 254)

Dieses Hinweisen auf den Gegenstand und Anrufen eines Zeugen, -als ob es gälte die fremde Existenz zu beweisen - widerlegt endgültig die Theorie des „Sich-Einfühlens in den Gegenstand“, des „Sprechens aus dem Gegenstand heraus“²⁵; denn wie könnte der Dichter in subjektiver Ergriffenheit aus dem Gegenstand heraus sprechen, sich mit ihm identifizieren, wenn er ihm in sachlicher Distanz gegenübersteht?²⁶

Auch kann dieses Deuten und Hinweisen auf das Ding nicht wie in Rilkes eigenen frühen Gedichten den Sinn eines Abstand-nehmens, eines Sich-absondern des Ichs haben, denn es wird nicht von einem Seelenzustand ausgegangen oder auf einen subjektiven Verhalt gewiesen; Es ist keine Gebärde bewussten Sich-wiederfindens, Ausdruck der Rückkehr zu sich nach der Hingabe an die Welt, sondern ein einfaches Stehen -bleiben neben den Dingen in der Seinsweise des Dichters, der, sich entäussernd, nur auf das Sein des Gegenstandes hinzuweisen, für dessen „unwiderrufliches“ Dasein zu zeugen und in dessen Dienst alle selbstlose Kraft seines Fühlens zu stellen hat.

Wo Rilke noch in den „Frühen Gedichten“ und bis in „das Buch der Bilder“, durch die Kommunion mit den Dingen und mit der Welt, seine Seele bereicherte, im Wechselspiel des Nehmens und des Gebens, des Schenkens und des Empfangens, sich auströmend und immer wieder zurückempfangend, da beschenkt er jetzt die Welt der Dinge mit den Kräften, den Reichtümern seiner Seele:

„Alle Dinge an die ich mich gebe
werden reich und geben mich aus.“ (N. G. S.....)

Die im „Stundenbuch“ gestellte Forderung der wahren „Armut“ wird hier erfüllt.

Die „Dinge sagen“ bedeutet nicht mehr wie in der herkömmlichen und in Rilkes eigener Frühlyrik, sie im Spiegel der eigenen Empfindung zu entdecken und nachzuempfinden, ist kein sich Einfühlen in des fremde Dasein, das man nacherleben und als ein solches Nacherlebtes oder Nach-

²⁵ Vergl, weiter oben Anmerkungen 12 und 13.

²⁶ Dass es sich nicht um ein Ansprechen in der Art Mörikes handelt („... o schöne Lampe“) ist klar, da ja keine subjektive Ansprache des Dinges gegeben wird, keine Aussage über das Ding, sondern Feststellung seines Seins.

erlebbares dem Leser darbieten würde. Es handelt sich aber auch nicht mehr um jenes "Nennen", Bannen und Beschwören der Dinge, wie im "Stundenbuch". Denn mit jenem "schlichthin Benamen"²⁷ der unzähligen Dinge war ihr Wesen dennoch unfassbar geblieben, weil die Begeisterung mit welcher diese Dinge in Gott angeredet und beschworen wurden der Subjektivität, dem Gefühl des ergriffenen Dichters viel zu grossen Bewegungsraum liess.

Was wäre aber, wenn es gälte "nachzuerleben", mit Gedichten wie "die blaue Hortensie", "der Platz", "der König" und ihrer manchmal bis zur trockenen Ironie gesteigerten Sachlichkeit ("der König im Münster") anzufangen? Solche Gedichte entsprechen kaum noch unserem Gefühl des Poetisch -Lyrischen.

Jedoch Verse, sagt Malte, sollen nicht mehr Aussage von Empfindungen und Gefühlen sein, keine Wiedergabe von Stimmungen, Ahnung und Sehnsucht, keine Atmosphäre²⁸. Sondern "Verse sind Erfahrungen", sind Welterfahrung, Formwerdung des Seienden.

Die "Dinge sagen", sie "machen", das heisst, wie es sich wiederholt gezeigt hat, sie durch die Form der Dichtung, durch das "modelé", zu ihrer eigenen, realen, sichtbaren Form verdichten, und das heisst somit auch, ihnen nicht nur die Form geben, die sie haben, nämlich ihre Erscheinungsform, sondern zugleich auch die Form, die sie sind, nämlich ihre Seinsform, ihr Wesen. Das heisst aber zuletzt, bei einer bis zur völligen Selbstaufgabe gehenden Verdrängung aller Subjektivität, unter Verzicht auf jedes persönliche Eingreifen, der Wirklichkeit auf den Kern rücken, sie noch einmal als ein objektives Ganzes in ihrer Seinsganzheit erstehen lassen.

Dieser Drang nach Verwirklichung der Seinsganzheit liegt in den "Neuen Gedichten", als ein künstlerisches Ethos, dem "Sagen der Dinge" zu Grunde. Diesem Ethos ordnet sich die Haltung des Dichters sowohl im Hinblick auf den künstlerischen Vorwurf wie im Hinblick auf die Sprache unter.

²⁷ Verg. die Verse aus dem "Stundenbuch" S. 54:

"und so will ich die Dinge in dir nur bescheiden und schlichthin benamen,
will die Könige nennen..."

²⁸ "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", R. M. Rilke, Ausgewählte Werke, Leipzig 1942 Bd. II S. 20. Vergl. dazu ebf. die bekannte Stelle aus den "Briefen an einen jungen Dichter Dichter" Inselbuch S. 10-12.

Vergl. dazu das Gegenteil bei Hofmannsthal welcher schreibt: "ein Hauch von Leben und Tod müsste aus einem Gedicht zu uns herschweben, eine Ahnung des Blühens, ein Schauder des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich." (Zitiert bei A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit Bd. I, S. 518).

Die sprachliche Leistung der "Neuen Gedichte" liegt in der Bewältigung dieses Kunstethos - das selber nur Ausdruck eines unmittelbaren Bedürfnisses nach Wirklichkeit ist, der Drang, sie in ihrer Ganzheit zu fassen - durch die Ausbildung und das Ausüben eines besonderen poetischen Verfahrens, eines Kunstgriffes, dem sich alle Gedichte der Sammlung unterziehen, und der nun an Hand der in der vorliegenden Arbeit besprochenen typischen Gedichte auf eine Formel gebracht werden kann:

Inhalt des Gedichtes und Form des Gedichtes bilden eine Einheit, genau so wie der geistige Kern, das Wesen des Gegenstandes und seine Erscheinungsform eine Einheit bilden. Indem nun durch die *Formwerdung* des Gedichtes, durch den Prozess des Sagens also, das *Wesen* des Gegenstandes hergestellt wird, entsteht in mathematischer Konsequenz sogleich auch seine sichtbare *Erscheinungsform* und somit auch die *Seinsganzheit dieses Gegenstandes*.

Hierin liegt nun die Kunst des Dichters, die Aufgabe und die Leistung seines sprachlichen "modelé": Er hat den Brennpunkt zu finden wo Sein und Form, Wesen und Erscheinung sich berühren, so dass aus dieser getroffenen Mitte heraus, mit folgerechter Sicherheit, das Ding in seiner Ganzheit erstehe.²⁹

Daher die ungeheure Anstrengung, der riesige Aufwand aller Kräfte, das "hingekniete Anschauen", mit welchem auf diesen Brennpunkt gezielt wird, aus dem sich mit einem Mal, wie aus einem Guss, die Form und der Inhalt des Gedichtes, die Seins- und Erscheinungsform des Gegenstandes entfalten wird. Daher die "lange Geduld" die gefordert wird, das "ich lerne sehen" "mit welchem der Dichter sich den Gegenständen zuwendet, das Ethos des "toujours travailler", das er seiner Begegnung mit Rodin verdankt. Sie entspringen alle der verpflichtenden Einmaligkeit des Dinges, seiner unersetzbaren und daher unvertauschbaren Eigenartigkeit, das heisst seiner unbedingten Wirklichkeit.

Daher auch die "Genauigkeit" und Treffsicherheit zu der die Sprache erzogen werden muss und die sie bei höchster Verhaltenheit des Gefühls, bei Ausschaltung der Subjektivität, zu letzten, scheinbar gefühlsmässigen Steigerungen des Ausdrucks treibt. Denn was sie versucht, ist Wirklichkeit in Form zu übersetzen, Wirkliches schöpferisch zu bewältigen. Zuletzt liegt die befremdende, ja beängstigende Wirkung der "Neuen Gedichte" in dieser jeden Rest von Distanz beseitigenden Unmittelbarkeit mit welcher die Sprache über das Sein verfügt³⁰.

²⁹ Es ist hierzu höchst wichtig zu bemerken, dass die meisten der "Neuen Gedichte" in einem Guss, wenn auch nach längerer unsichtbarer Vorarbeit, erstanden sind. Sonst hätte Rilke nämlich nicht, wie es K. Kippenberg (R. M. Rilke, a.a.O. S. 171) angibt, sieben bis acht solcher Gedichte an einem Tag niederschreiben können.

³⁰ Siehe dazu H. Ruhn, Rilke und Rilke. Literatur in, Deutsche Vierteljahrschrift. 17 Jg. 1939 Heft I. S. 132.

