

ZOLTÁN SZENDI (PÉCS)

Formen der Daseinsdynamik in der Lyrik Rainer Maria Rilkes

Es ist auffallend, wie oft die Symbolik der Daseinsbeschreibung und -deutung in der Lyrik Rilkes den räumlichen Bewegungsformen folgt. Eine Erklärung dafür ist im visuellen Charakter der ästhetischen Wahrnehmung seiner Poesie zu suchen. Eine tiefergründigere Ursache liegt aber in der Daseinserfahrung selbst, die sich zwar größtenteils in bekannte philosophische und literarische Traditionen des 19. Jahrhunderts einordnen lässt, jedoch auch unverkennbare Merkmale der dichterischen Individualität aufzeigt.

Die „Choreographie“ der poetischen Bewegungen richtet sich sowohl nach dem Willensprinzip von Schopenhauer und Nietzsche als auch nach dem Naturgesetz und stellt in den hier behandelten Texten mit einer Ausnahme die monotone Kreisform der „ewigen Wiederkehr“ dar. Ob die Kreisbewegung eine horizontale oder vertikale Richtung hat, entscheidet die im Gedicht symbolisierte Seinsform. Interessanterweise verweisen die fünf Gedichte *Der Panther* (1902), *Spanische Tänzerin* (Juni 1906), *Das Karussell* (Juni 1906), *Römische Fontäne* (8. Juli 1906) und *Die Treppe der Orangerie* (Mitte Juli 1906), die in chronologischer Reihenfolge interpretiert werden, auf einen Vergeistigungsprozess, der von einer elementar-instinktiven zu einer ästhetisch-sublimierten Daseinsform führt.

Eines der bekanntesten Rilke-Gedichte, *Der Panther*, gehört wohl auch heute noch trotz seiner zahlreichen Interpretationen zu den schwierigsten Texten aus der mittleren Periode des Dichters. Jede der drei Strophen exponiert eines der eng zusammengehörenden zentralen Motive: in der ersten wird die Determiniertheit des Daseins hervorgehoben, in der zweiten das Lebensprinzip

als determinierende Kraft und schließlich in der dritten die zeitweilige Aufhebung dieser kausalen Beziehung. Das ästhetisch überraschende Element, das auch die Aussagekraft der Textsemantik weitgehend bestimmt, ist vor allem in der ungewöhnlichen Perspektivierung zu suchen. Sie ist sogar zweimal, in der ersten und in der dritten Strophe, mit visuellen Kunstgriffen verbunden, die in erster Linie aus der Filmtechnik bekannt sind. In den Anfangsbildern besteht diese Wirkung in der optischen Täuschung, die sich aus der Verwechslung der Bewegungsobjekte ergibt. Der Eindruck, als ob sich die Gitterstäbe beim Vorbeigehen bewegten, kommt vom inneren Blickwinkel des Panthers, der die Außenwelt wahrnimmt. Das aber hängt schon unmittelbar mit der Hauptproblematik des Werkes zusammen: der Projektion des menschlichen Bewusstseins in die Perspektive des Tieres.¹ Die Innensicht, die in der anthropomorphischen Fiktion des Textes zugleich einen reflektierten Bewusstseinszustand ermöglicht, stellt die Begrenzung der subjektiven Perspektive als Grenze der Welt dar.

Diese Textperspektive ermöglicht drei philosophische Deutungen. Erstens nimmt sie eine agnostische Position ein, die auch in der Konjunktivform („gäbe“) ausgedrückt wird und welche mit der Negation zumindest die Unerforschbarkeit der Welt suggeriert. Zweitens steht die Aussage – „Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe – und hinter tausend Stäben keine Welt“² – der Hauptthese der Phänomenologie nahe, dass es in der Welt der Phänomene „kein Dahinter“ gibt. Und drittens deutet die lyrische Situation eine Daseinslage an, in der das pure Sein – ähnlich wie in der

¹ Klaus-Dieter Hänel spricht von „einer deutlicheren ‚Subjektivierung‘ des Panther-Bildes“. Hänel, Klaus-Dieter: Rainer Maria Rilkes „Der Panther“. In: Weimarer Beiträge 28 (1982): 6, S. 26.

² Die Rilke-Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski u. August Stahl. Frankfurt/M. / Leipzig: Insel 1996.

FORMEN DER DASEINSDYNAMIK IN DER LYRIK...

Existenzphilosophie – in die Welt hineingeworfen wird. Aus rein psychologischer Sicht könnte man auch von einem eingeeengten Bewusstseinshorizont sprechen, der unmittelbare Folge des erschöpften Zustandes ist, in dem sich das in seinem engen Käfig herumlaufende Wildtier befindet. Die ersten beiden Zeilen unterstreichen gerade diese Wahrnehmungsunfähigkeit bzw. Abstumpfung des abgehetzten Wesens:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.

Welche Deutungskomponente man auch hervorhebt: im vorherrschenden Bild dieser Texteinheit ist die Käfig-Symbolik nicht zu umgehen. Trotz der konkreten Situation, die durch den pragmatischen Hinweis des Untertitels – *Im Jardin des Plantes, Paris* – noch bestätigt wird und die das Eingesperrtsein als einen von außen kommenden Zwang darstellt, lässt der Kontext des Gesamtstückes keinen Zweifel daran, dass die Gefangenschaft auch von innen bedingt ist. Wenn die Grenzen zwischen dem Mikrokosmos des Käfigs und dem Makrokosmos der weiten Welt aufgehoben werden durch die Annahme, es gäbe nur eine Welt, nämlich diejenige innerhalb der „tausend Stäbe“, dann wird die ganze Welt zu einem Gefängnis. Die Existenz lebt folglich in ihrer eigenen ewigen Gefangenschaft. Wodurch sie in der Gefangenschaft gehalten wird, auf diese Frage gibt die mittlere Strophe Antwort:

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 Wille, der sowohl bei Schopenhauer als auch bei Nietzsche ein alles bewegendes Lebensprinzip bedeutet, wird hier beim Namen genannt. Nicht nur der äußere Umstand zwingt das Tier zu einer

fortwährenden Kreisbewegung, vor allem die innere Kraft hält es im Banne. Von diesem überwältigenden Magnetismus, der den Panther gefangen hält, zeugen die Merkmale seines ungebändigten Herumlaufens: dass er „sich im allerkleinsten Kreise dreht“ und dass es „wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte“ erscheint.³ Dem adäquaten Ausdruck dieses gesteigerten Zustands dient die Vertauschung von Ursache und Wirkung bei dem Attribut ‚betäubt‘ im Abschlussvers der zweiten Strophe. Denn nicht der Wille ist „betäubt“, sondern das Tier durch die betäubende Ausstrahlung des Willens. Die gewaltige Spannung dieser Verseinheit ist schon durch die zusammengesetzte Gegensatz-Konstruktion der ersten Zeile markiert. Einerseits stehen hier die zwei adjektivischen Syntagmen ‚der weiche Gang‘ und ‚starker Schritte‘ in Opposition, andererseits wiederholt sich dieser Gegensatz auch innerhalb des Adjektivpaars ‚geschmeidig starker‘. In beiden Fällen werden die bedrohlichen Eigenschaften des Raubtiers bezeichnet. Diese Spannung, die eigentlich schon aus der natürlichen Beschaffenheit des Panthers folgt, wird durch die Kraft erhöht, die der Wille erzeugt und mit der er das Tier in seiner Macht hält.⁴

Der Wille als Lebensprinzip, das den Raum und die Form der Bewegung aller Wesen bestimmt, widerspricht der Freiheit, über die man zu verfügen meint. Mit Hilfe des seltsamen Bildes, dass der Tanz des ‚betäubten‘ Tieres einen engeren Kreis beschreibt, als der Raum einnimmt, dessen Grenzen die Stäbe markieren, kann man nun auch das Käfig-Symbol besser verstehen: Die Gefangenschaft in der Existenz ist durch das innere Wesen bestimmt, und das Gitter von außen bedeutet nur eine zusätzliche Einschränkung.

³ Vgl. dazu noch: Jayne, Richard: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 66f.

⁴ Gunnar Decker sieht in diesen Bildern die „Utopie des dionysischen Traums“. Decker, Gunnar: *Überschreiten, aber kein Wohin*. In: *neue deutsche literatur* 44 (1996): 6, S. 51.

Die düstere Symbolik des Gedichtes wird jedoch in der letzten Strophe etwas gemildert. Der mit der Adverbialbestimmung ‚nur manchmal‘ eingeleitete Satz hat trotz der doppelten Einschränkung eine konzessive Bedeutung. Mit der zeitweiligen Öffnung des ‚Vorhangs‘ entsteht nämlich ein Durchlass nicht nur an der Pupille, sondern auch an der Wand des Gefängnisses. Die ganze Metaphorik des Abschlussteils hebt den lückenlosen Determinismus der Existenz wieder auf, indem sie gleichzeitig den symbolischen Weg von außen nach innen, vom Objekt zum Subjekt, vom Raum der Stäbe zum Ort der Gefühle zulässt. Das Bild, das durch die Öffnung zum Herzen gelangt, ist zugleich Symbol der Besinnung oder zumindest der weiteren Erfahrung, die dem Blick mehr Einsicht ermöglicht. Der Blick, der im Auftakt des Gedichtes durch das „blinde Spiel“ (*Das Karussell*) des Willens so betäubt ist, „daß er nichts mehr hält“, erfüllt in seltenen Momenten doch seine eigentliche Funktion: die innere Wahrnehmung. Und wie das Herz dem unreflektierten Willen gegenüber gestellt wird, so steht die „angespannte Stille“ der besessenen Bewegung gegenüber.

Genauso elementar, aber auf einer höheren Ebene, manifestiert sich das Lebensprinzip im Gedicht *Spanische Tänzerin*. Die Erhöhung findet auf komplexe Weise statt. Die Erscheinungsform der Lebensdynamik ist nicht die rohe Kraft eines Wildtiers, sondern die bewusste Choreographie einer Tänzerin. Die gewaltige Spannung ergibt sich folglich diesmal nicht aus dem blinden Determinismus des Lebenswillens, sondern aus dem Kunstwillen, der die primäre Lebenskraft neu schafft und nach ästhetischen Prinzipien umformt.⁵ Während der Panther von der auch in ihm selbst wohnenden Natur vollkommen abhängig ist, hält der Mensch die Natur unter Kontrolle, lenkt sie sogar, indem er sie bändigt, ohne sie eliminieren zu wollen oder zu können. Die ästhetische Formgebung bedeutet auch in der Vorstellung der Tänzerin eine

⁵ Vgl. Jayne 1972, S. 70.

zweifache Herausforderung des Geistes der Natur gegenüber, insofern sie ihre Wirkung einerseits aus der Natur schöpft, andererseits aber aus der Gestaltungskraft, die den primären Stoff künstlich verwandelt. Es fragt sich jedoch, welche Quelle der ästhetische Wille hat, ob seine Energie nicht selbst, zwar auf anderen Wegen, auf die primäre Kraft zurückzuführen ist. In der Absonderung und Andersartigkeit der ästhetischen Erscheinung sind jedenfalls die beiden Kräfte vorhanden, die gezähmte und die zähmende, die sich entgegenspannen und die Spannung aufrechterhalten.

Von der Differenz der Natur- und Kunstdynamik zeugen nicht nur die unvergleichbaren Bewusstseins Ebenen, in denen sich Tier und Mensch befinden, sondern im Zusammenhang damit auch die Unterschiede in der Bewegungsart. Der eintönigen und ermüdenden Kreisbewegung des Panthers steht die vibrierende und kaum nachvollziehbare Tanzkunst der Frau gegenüber. Der „Tanz von Kraft um eine Mitte“ des Panthers findet nur auf der horizontalen Ebene statt, während die Tanzbewegungen der spanischen Tänzerin sich sowohl horizontal als auch vertikal erstrecken. Diese komplexe Bewegungsform weist auf die bewusste künstlerische Intention hin, die eine umso höhere Wirkung erzielt. All diese Momente beweisen, dass die *Spanische Tänzerin* das Kunstbewusstsein sowie die bewusste und selbstbewusste Künstlergestalt feiert, die mit ihrem perfekten Tanz die Essenz des Lebens und die Erfüllung der allbesiegenden Leidenschaft darstellt. Das Motiv der Flamme, dessen Bildvariationen den ganzen Text umspannen, symbolisiert im weitesten Sinne die überwältigende Macht des pulsierenden Lebens selbst, in einer engeren Bedeutung steht es aber wohl für die Liebesleidenschaft.⁶ Da es sich zugleich um eine Kunstauf-führung handelt, fallen die drei Bedeutungskomponenten notwen-

⁶ Siehe dazu noch: Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 204.

FORMEN DER DASEINSDYNAMIK IN DER LYRIK...

digerweise zusammen. Genauer genommen: im Tanz, der zweifellos die sinnlichste Kunstform ist, lösen sich Leben und Liebe auf, andererseits werden Leben und Liebe durch die Kunstgestaltung ‚beseelt‘, das heißt ihre Sinnlichkeit behaltend, gleichzeitig vergeistigt.

Die Rahmensituation bilden zwei Gestusmomente: einerseits das Bild von der Hand, die ein Zündholz hält, in der ersten Zeile, andererseits das Schlussbild in der letzten Zeile, wo die Flammenreste mit Füßen gestampft und gelöscht werden. Diese betonte Markierung des Anfangs und des Endes der Kunstaufführung, die der Tanz in einer primären Form doch darstellt, hebt den Kunstwillen hervor und dessen absolute Herrschaft über das von ihm geschaffene Produkt. Die ausdrückliche Abrundung zeugt also in erster Linie von dem bewussten Formprinzip. Die Bewegungsreihe der Tänzerin hat einen genauso spektakulären Anfang wie ein außergewöhnlich effektvolles Ende. Die beiden Gesten weisen aber darüber hinaus auch auf die Plötzlichkeit hin, mit der das einmalige Erlebnis beginnt und dann aufhört. Dass die eigengesetzliche Inszenierung auch willkürliche Momente beinhaltet, das wird auch schon früher in der Beschreibung des erotischen Spiels mit dem Rock angedeutet:

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde

Die Gesten der Tänzerin werden als „herrisch“ und „hochmütig“ bezeichnet. Was aus der Sicht der Frau für bewusstes Spiel gehalten werden kann, erscheint den Zuschauern als unberechenbare Willkür. Ähnlich ist es im menschlichen Schicksal, wo einen das Leben und die Liebe sowie ihr Auslöschen gleichfalls so unkalkulierbar treffen.

Da die Textperspektive die ganze Produktion aus dem Blickwinkel des Beobachtenden sehen lässt, wird das Erlebnis der

Bewunderung beibehalten. Die Faszination gilt vor allem der Virtuosität der Tänzerin, mit der sie nicht nur ihren Körper, sondern auch ihr Kleid bewegt. Während die Frau in einem Kreis von magischer Kraft flattert, steigern ihre Handbewegungen die Tanzdynamik in horizontaler und in vertikaler Richtung. Wie sie ihr Kleid immer wieder mit rasender Schnelligkeit hochhebt und ebenso schnell zu den Füßen herunterlässt und es dabei „mit gewagter Kunst“ dreht, all das erzeugt einen blendenden Effekt, der das auflodernde und erlöschende Feuer assoziieren lässt.

In dem vierteiligen Gedicht entwickeln die einzelnen Strophen – parallel zum steigenden und fallenden Rhythmus des Tanzes – die Feuersymbolik zur Versinnbildlichung der Dreiheit von Leben, Liebe und Kunst. Zunächst wird in der ersten Strophe auf den Beginn und die Beschleunigung des Tanzes fokussiert. Der zweite Teil, der nur aus einer einzigen Zeile besteht, hebt gerade durch seine typographische Absonderung und Kürze den exzeptionellen Augenblick der Verwandlung hervor, in der das herrliche Bild auf eine symbolische Ebene transponiert wird: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“ Von nun an tritt die Feuer-Flamme-Metapher mit ihren symbolischen Konnotationen an die Stelle des Tanzes, ohne deren sinnlichen Charakter zu verlieren. Im Gegenteil: Das in eine Flamme verwandelte Kleid, das durch metonymische Verbindung zugleich auch den Körper der Tänzerin mit evoziert, kann gerade durch diese doppelte Wirkung die Leidenschaft selbst symbolisieren. Die Bilder in der dritten Strophe zeigen dann die Übermacht des Feuers, dessen Flammen – die nackten Arme – „wie Schlangen die erschrecken“ erscheinen. Wir wissen aber, dass die Schlangen nicht nur Angst einflößende Tiere sind, sondern auch Symbolwesen der Versuchung, was wiederum die Macht der gefährlichen Leidenschaft beweist.

Es ist auffallend, dass gerade der Abschlussteil mit der Schilderung des Erstickens der Flammen am umfangreichsten ist. Bestimmt nicht deshalb, weil die Agonie des Rausches mehr

Aufmerksamkeit verdiente, als seine Vollendung, denn das würde weder zum Hauptthema noch zum Grundton des Gedichtes passen. Was in diesem Textteil hervorgehoben wird, ist eigentlich die spannende Situation des Zweikampfs zwischen der Tänzerin und ihrer ‚Flamme‘, das heißt zwischen der Künstlerin und ihrer Kunst. Das geschaffene Produkt, das Werk, scheint sich zu verselbständigen und seiner Urheberin zu trotzen. Dieses Motiv kommt auch in anderen Gedichten Rilkes vor, am deutlichsten in den Zyklusstücken *Der Alchimist*, *Der Reliquienschrein* und *Der Goldschmied*. Im Gegensatz aber zu diesen Texten, in denen die Eigenständigkeit des Werkes auf seine Vollkommenheit zurückzuführen ist, die der Künstler erst durch mühsame Formung und Beseelung des rohen Stoffes erreicht, ist in *Spanische Tänzerin* der bezähmende Stoff selbst schon lebendig. Deshalb will er sich nicht ergeben:

und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
und flammt noch immer und ergiebt sich nicht –.
Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.

Jedoch: die souveräne Aufführung und die perfekte Choreographie, die auch auf die kleinsten Details achtet, zeigen nicht nur die Macht der Leidenschaft, sondern auch die Macht der Kunst, die allein fähig ist, diesen Lebensrausch authentisch zu vergegenwärtigen.

Das Sein, dessen Bewegungsform auch von Rilke als Kreislauf erkannt und gezeigt wird, erscheint in seiner vollen Komplexität und faszinierenden Widersprüchlichkeit wohl am besten in *Das Karussell*. Die lyrische Situation ist auch dieses Mal ein konkretes Bild, der Anblick der beliebten Volksfestunterhaltung, die ihre explizite Symbolfunktion erst im Abschlussteil erhält, die aber durch den ganzen Text bedingt ist. Zur Vertiefung der Textsymbolik

trägt zugleich und noch mehr die doppelte Perspektivierung bei, die die bunte Szene aus zwei Blickwinkeln sehen lässt: sowohl aus der Sicht der selbstvergessenen kindlichen Freude, als auch vor dem Wahrnehmungshorizont des Déjà-vue-Erlebnisses der erwachsenen Welt.

Das Gedicht gliedert sich in zwei ungleiche Teile: in den ersten sechs Strophen dominieren die visuellen Erlebnisse der plastisch umrissenen Bilder eines sich bewegenden Karussells, während in der letzten Strophe die reflektierenden Elemente die Oberhand gewinnen. In beiden Teilen ist das Präsens die allein herrschende Zeitform, was im Hauptteil das Gegenwartserlebnis des beschriebenen Anblicks betont bzw. im Abschlussteil die Allgemeingültigkeit der summierenden Gedanken suggeriert. Die Tiere auf dem Karussell erwecken den Eindruck oder eher die Illusion der Lebendigkeit, weil ihre Attribute – mit der einzigen Ausnahme des Elefanten – wenn nicht gerade das wahre Naturerlebnis, so zumindest dessen Vergegenwärtigung in einer urbanen Umgebung, etwa im Zoo oder im Zirkus, markieren. Die Pferde sind „bunt“, der Löwe ist „böse“, und der Hirsch sieht „ganz wie im Wald“ aus. Diese poetische Täuschung entspricht vollkommen der Kinderphantasie, die auch die reale Umgebung in eine Zauberwelt verwandelt und die leblosen Gegenstände beseelt. Aus dieser Perspektive erscheint die kleine geschlossene Welt des Karussells als Symbolbild des Lebens, dessen Buntheit und Abenteuerlichkeit, Geheimnisse und Gefahren durch das Spielzeug überschaubar gemacht und so auch verharmlost werden.

Die Einbildungskraft des schöpferischen Geistes nimmt einen gegensätzlichen Weg, indem sie dieses Spiel als Sinnbild des Seins erkennt und uns darlegt. Die Kreisbewegung dient also nicht nur als entzückendes Spiel mit uneingeschränkten Freuden, die das Dasein harmonisch abrunden, sondern auch als Metapher für die „ewige Wiederkehr“, deren Ziellosigkeit uns entmutigt. Die dreimalige Wiederholung der Zeile „und dann und wann ein weißer

Elefant“ verweist folglich nicht nur auf das konkrete Bild der immer in neuer Runde auftauchende Tierfigur, was das visuelle Erlebnis des von außen Betrachtenden imitiert, sondern auch auf die *Déjà-vue*-Erfahrung, die einem gerade den Reiz der Neuigkeit nimmt. Sowohl der Textrhythmus als auch die typographische Anordnung der Verseinheiten zeugen von der Ambivalenz der doppelten Perspektivierung. Während nämlich die längeren Strophen des ersten Teils hauptsächlich die spannenden Augenblicke der Miterlebnisse schildern, fallen die getrennt stehenden beiden Wiederholungen – „Und dann und wann ein weißer Elefant“ – durch ihre Monotonie auf. Diese Dichotomie wird auch durch die Gegenüberstellung der bunten Farbenwelt von Rot und Blau und des eintönigen Weiß unterstrichen. Die grellen Farben charakterisieren eindeutig das Kinderreich: Auf dem Hirsch sitzt ein „blaues Mädchen“ und auf dem roten Löwen „reitet weiß ein Junge“. Von dieser Sphäre hebt sich der Elefant nicht nur rein optisch ab, sondern auch durch das Alleinsein. Auch in der kontrastierenden Verwendung von Verbalstil und Nominalstil ist dieser Unterschied zu beobachten. Sowohl die Spielzeugtiere als auch ihre kleinen Reiter sind, worauf die Verben verweisen, in Aktion:

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Sogar die Aufregung, die das berauschte Spiel begleitet, ist mit dem assonanten Adjektivpaar ‚weiß‘ – ‚heißen‘ ausgedrückt. Von der Dynamik dieser autonomen Kinderwelt weicht der funktionslose Leerlauf der Kreisbewegung ab, dessen Leblosgkeit die syntaktische Nominalisierung verdeutlicht, denn zwar bewegt sich auch der Elefant, aber er spielt nicht mit.

Da die anderen Tierfiguren durch Anthropomorphisierung in eine fingierte Märchenwelt transponiert werden, deren Lebendigkeit

dem mechanischen Kreislauf keineswegs entspricht, ergibt diese Perspektive eine Steigerung, die das Leben imitiert und dessen Schönheit andeutet. Und doch, trotz dieser symbolischen Botschaft der Daseinsfreude, bleibt auch das dingliche Bild des Karussells aufrechterhalten. Es stellt nämlich gleichzeitig die Partialität und die Geschlossenheit einer Welt dar, die nicht mit der Unendlichkeit des Makrokosmos zu verwechseln ist. Denn das Bild in der 5. Strophe von den Mädchen, die „diesem Pferdesprunge – fast schon entwachsen“ sind, weist über die Enge des „magischen Kreises“ hinaus: „mitten in dem Schwunge – schauen sie auf, irgendwohin, herüber“. Animiert oder sogar berauscht durch den Schwung des Karussells begnügen sie sich nicht mehr mit dem engen Kreis, den das Spiel ermöglicht: Sie blicken weiter, „irgendwohin“ in die ungewisse Ferne, verträumt und wohl sehnsuchtvoll. Die Metaphorik dieses einzigen Gestusmomentes involviert die Annahme, dass es auch eine andere Welt gibt, was noch eine dritte Perspektive im Text öffnet, deren Bedeutung aber am besten erst mit der Symbolik der letzten Strophe zu deuten ist. Im letzten Teil erscheinen nochmals alle wichtigen Motive, ähnlich wie im Schlusssatz eines Musikstückes, wo die Hauptthemen nacheinander kurz erklingen, dieses Mal aber nur ansatz- und andeutungsweise und das Gesamterlebnis quasi zusammenfassend. Die einzelnen Bilder, die in den vorangegangenen Versen trotz der ständigen Bewegung noch klare Konturen haben, werden in Stimmungseindrücke zusammengerafft und auf eine reflektierende Ebene transponiert. Zur ästhetischen Kohärenz des Textes gehört, dass das kontemplative Element mit dem sinnlich Metaphorischen untrennbar verschmolzen ist.

Die Reflexion, die den Anblick des Karussells begleitet, hebt die Grenzen zwischen dem erlebbaren Mikrokosmos und der Erahnung des Makrokosmos, zwischen Gegenstand und Symbol auf. Der Augenblick wird an der Zeitlosigkeit und die Daseinserfahrung am Telos gemessen. Diese tiefsinnige Paradoxie liegt dem poetischen

Fazit zugrunde, dass das Unbedingte, das Elementare auf einer anderen Ebene als Bedingtes bezweifelt wird. Zwei in der Fin-de-siècle-Zeit vorherrschende geistige Richtungen kommen in dieser komplexen gedanklichen und gefühlsmäßigen Attitüde des Textsubjektes zum Vorschein. In den ersten beiden Versen sowie im letzten werden einige der Grundgedanken von Schopenhauers und Nietzsches Lebensphilosophie formuliert. Schopenhauer spricht in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* von der „Grundlosigkeit des Willens“, der das Lebensprinzip darstellt und der Zeit und dem Raum enthoben ist. Die Person, das Individuum ist nur Erscheinung und als solche der Zeit-Raum-Dimension sowie der Kausalität zugehörig. Der Philosoph hebt auch hervor, „daß die *Erscheinung* des an sich grundlosen Willens doch als solche dem Gesetz der Nothwendigkeit, d. i. dem Satz vom Grunde unterworfen ist“.⁷ Die pessimistische Lehre Schopenhauers von Grundlosigkeit und Determinismus des Seins findet eine nihilistische Bestätigung bei Nietzsche – mit der Ergänzung der Formel von der Kreisbewegung:

Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!⁸

Auch wenn wir wissen, dass Nietzsches Philosophie mit ihren lebensbejahenden Gesten die Schopenhauersche Grundidee zu

⁷ Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden. Band I. Zürich: Diogenes 1977, S. 158 ff.

⁸ Nietzsche, Friedrich: Werke in sechs Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München / Wien: Hanser 1980, S. 202.

überholen versucht, bleibt das Bild der „ewigen Wiederkehr“ eine schmerzhaft beklemmende Einsicht in das menschliche Dasein, dessen Symbol bei Rilke das Karussell darstellt, denn es „kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel“. Und der Mensch, der durch das „atemlose blinde Spiel“ des Lebens geblendet ist, macht den Rausch erregenden Kreis ahnungslos mit. Jedoch, trotz dieser düsteren Erkenntnis, ist die gewinnende Schönheit des Bildes nicht zu leugnen. Denn das impressionistische Erlebnis des Augenblicks, in dem sich – wenn auch nur für eine so kurze Zeit – der unendliche Reichtum des triumphierenden Lebens zeigt, deutet den Sinn des Daseins, die Erfüllung der ewigen Gegenwart an. Diese Sehnsucht durchdringt die ganze lyrische Situation: in dem flüchtigen Moment die faszinierende Schönheit des Lebens zu ergreifen und zu bewahren. Die Perspektive des Schlussteils lässt die Konturen verschwimmen: Nochmals wird die bunte Welt heraufbeschworen, dieses Mal werden aber nur die Farben aufgezählt, ohne die Figuren zu erwähnen, die sie kennzeichnen: „Ein Rot, ein Grün, ein Grau“. Wie hier die Metonymie, so markiert in den nächsten beiden Zeilen die Synekdoche die glückliche Kinderschar: „ein kleines kaum begonnenes Profil“ und „manchesmal ein Lächeln“ erscheint vor dem Betrachtenden. Jetzt nur andeutungsweise zwar, jedoch mit empirischer Lebendigkeit wird die verschwenderische Pracht des Daseins gerühmt, um seiner Ziellosigkeit und Vergänglichkeit zugleich zu trotzen.

Obwohl die Fahrgäste des Karussells während des Kreislaufs im gleichmäßigen Rhythmus gehoben und gesenkt werden, hält die horizontale Richtung die Seinsdynamik in Erdennähe. Die Symbolik der vertikalen Kreisbewegung in der Lyrik Rilkes weist dagegen auf eine andere, höhere Dimension des menschlichen Daseins hin, in der die beiden Sphären, die irdische und die himmlische, durch den ununterbrochenen Kreislauf miteinander verbunden werden. Die Gedichte *Das Kapital* und *Römische Fontäne*, die in derselben

Zeit entstanden sind,⁹ exemplifizieren wohl am besten diese Wechselbeziehung zwischen den beiden kosmischen Bereichen. Da der erste Text als Teil des Kathedralen-Zyklus in einem anderen Aufsatz interpretiert wird,¹⁰ soll hier nur die *Römische Fontäne*, und zwar aus der Sicht der Daseinssymbolik gedeutet werden.¹¹

Es ist auffallend, dass das Dingsymbol der Fontäne die Kreis-
dynamik als ästhetische Seinsform darstellt. Trotz der visuell treuen
Abbildung des Gegenstandes wird daher der Anblick der Fontäne
von Anfang an stilisiert erhöht und verfeinert vergegenwärtigt.
Anstatt die Lebendigkeit und Stärke der Dynamik zu präsentieren,
werden in diesem Text alle Bewegungsformen gefiltert und
veredelt. Ästhetisierende Verlangsamung und Eleganz der Ruhe
kennzeichnen die Bewegungen, die die stille Größe vergangener
Zeiten hervorrufen. Das Adverb ‚leis‘, ‚leise‘ oder dessen Synonym
‚ruhig‘ kommen in jeder Strophe vor: „leis sich neigend“, „dem
leise redenden“, „selber ruhig“, „leis – von unten lächeln“. Eine
unantastbare Harmonie dominiert in diesem Anblick des Pracht-
stückes, das uns nicht nur das ästhetische Ideal einer früheren
Epoche vorstellt, sondern viel mehr noch dessen symbolische und
daher allgegenwärtige Bedeutung hervorhebt.

Die zwei Becken als Dingsymbole des oberen und des unteren
Bereiches des Daseins ergänzen und bedingen sich. Die Verbindung
durch Kreuzreime in der ersten Strophe „übersteigend“ – „sich
neigend“ verweist auf die gegenseitige Bedingtheit und Zusam-
mengehörigkeit beider Bewegungsrichtungen. Während das Wasser

⁹ *Das Kapital* wurde zwischen dem 8. und dem 11. Juli, *Römische Fontäne* am 8. Juli 1906 geschrieben.

¹⁰ Zoltán Szendi: Formen der Perspektivierung in drei Sonetten aus dem „Kathedralen-Zyklus“ Rilkes. In: Barota, Mária u. a. (Hg.): Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Konferenz 25.-26. Oktober 2001. Szombathely 2002 (= Acta Germanistica Savariensia 7), S. 233–241.

¹¹ Walter Simon gibt einen Überblick über die zahlreichen Interpretationen dieses Gedichtes. Simon, Walter: Zu Rilkes Sonett *Römische Fontäne*. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Heft 18 (1991), S. 95ff.

unten „wartend“ gleichsam nach oben blickt, fällt das obere Wasser nach unten. Die Fortsetzung der Kreuzreime in der zweiten Strophe „entgegenschweigend“ – „zeigend“ macht aber den Gegensatz des aktiven oberen zum passiven unteren Wasser deutlich. Diese Bewegung und diese Richtung werden vom Ausgangspunkt an bis zum Endpunkt geschildert, und ihre Dynamik ist trotz des ruhigen Tempos hervorgehoben.

Einen außergewöhnlichen Kunsteffekt bewirkt die von Gegensätzlichkeiten bestimmte Textdynamik, die auf mehreren Ebenen der Werkstruktur zu deuten ist.

1. Aus grammatischer Sicht fällt am meisten die Partizipialisierung der Verben auf. Obwohl das Gedicht das Wasserspiel eines Springbrunnens beschreibt, finden wir im ganzen Text nur zwei reine Verbformen, und zwar in der ersten Strophe („stand“) und in der letzten („macht“), die anderen Verben kommen achtmal als Partizip Präsens vor. Dieser Partizipialstil entschärft den Verbalcharakter des Gedichtes und weist dadurch auf die Gezähmtheit des Wassers hin. Bändigung bedeutet aber – zumindest hier – Formgebung, die das Hauptkriterium jedes Kunstwerkes ist. So wird das Gesetz der Natur mit dem der Kunst verbunden. Aber das völlige Übergewicht des Partizip Präsens hat noch eine weitere Wirkung: es hebt das Gegenwärtige des Anblicks in das Zeitlose hinüber. So werden die Dauerhaftigkeit und Vollständigkeit des Kunstwerkes und die Beständigkeit und Harmonie des Naturgesetzes aufeinander bezogen.

2. Auf der Ebene der Metaphorik zeigt sich der Gegensatz in der aktiven und passiven Bedeutung der einzelnen Bilder. Der wichtigste Unterschied in den personifizierten Grundhaltungen des „oberen“ und des „unteren“ Wassers ist in der Bewegung und im Warten zu sehen. Diese einfache Polarität wird allerdings durch die unterschwellige Kontrastierung von Reden und Schweigen erschwert. Das herunter laufende Wasser verhält sich schweigend dem unten wartenden und zu ihm „leise redenden“ gegenüber. Der

Austausch der Funktionen in den „Nebenrollen“ deutet schon das Geheimnisvolle und Symbolische in den Bewegungsformen an.

3. Die Gedichtform selbst zeigt genau jenen Gegensatz, der den ganzen Text mit Spannung erfüllt: den Widerspruch zwischen der klassischen Form des Sonetts und dem Fluss der Enjambements, in dem sich diese vollkommen geschlossene Struktur auflöst. Die Disparität, mit der sich Statik und Dynamik gegeneinander stemmen, erscheint hier zwar auf formaler Ebene, bewahrt dabei aber ihre wichtigste Bedeutung. Die Bewegung der Enjambements und ihre Richtung sind mit denen der Wassertropfen, wie sie herunterrollen, in Parallele zu stellen, während die gleichmäßige Versform eine ähnliche Funktion hat wie das Becken, das die Tropfen auffängt.

Von der Bewegung des Springbrunnenwassers wird nur die fallende hervorgehoben, und diese Senkung wird als beinahe feierlich langsam geschildert. In der symbolischen Schicht der Textsemantik bedeutet dies, dass die anthropomorphen Gesten der Wasserteile einem Ritual folgen, das weit über das Gesetz der Kinetik hinausweist. Immer dem sich gerade oben befindenden Wasser fällt die Rolle zu, dem unteren Wasser den „Himmel hinter Grün und Dunkel“ zu zeigen. Nach der Logik der Kreisbewegung ist es also dasselbe und dennoch immer auch anderes Wasser, das die Botschaft von oben mitbringt und das sie unten wartend annimmt. Der Himmel wird mit einem „unbekannten Gegenstand“ verglichen, dessen Geheimnis ohne Hast anvertraut wird. Verträumtheit und Gemächlichkeit kennzeichnen die Bewegung des Wassers, das „träumerisch und tropfenweis“ das untere Becken erreicht, wo es „zum letzten Spiegel“ wird.

Zwei Fin-de-siècle-Elemente sind im Text entscheidend: Symbolismus und Ästhetizismus. Die stille Kommunikation zwischen den beiden Becken deutet – den „Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend“ – das Außergewöhnliche nur an, ohne aber das metaphysisch Höhere näher zu bestimmen. Diese Verschleierung hat

allerdings nicht bloß mit dem Prinzip des Symbolismus zu tun, denn sie hängt zugleich auch mit dem Spiegel-Motiv zusammen. Das untere Becken kommt als Spiegel des oberen vor, und das erweckt das freudige Gefühl der nahen Verwandtschaft. Dem Platzwechsel folgt kein „Heimweh“, weil der neue Ort ebenfalls zum Wasser gehört. Das Lächeln des Wiedererkennens, in dem wohl auch das Narziss-Glück eine wichtige Rolle spielt, zeugt von Zusammengehörigkeit, von einer vertrauten Beziehung, die für die Außenstehenden unnahbar ist. So stärken sich im Gedicht die Hermetik der symbolistischen Sinngebung und die Exklusivität des Ästhetizismus gegenseitig.¹² Die Verbindung des Naturelementes mit dem Ästhetischen in der Fontäne-Symbolik bedeutet zwar eine Einengung für die Daseinsdeutung, zugleich aber auch eine Erhöhung. Die Entfernung zwischen der göttlichen Sphäre und der irdischen Welt wird durch die Homogenisierung des ästhetischen Gestus vermindert und in einen harmonischen Kreis vereinigt. Das Dasein wird damit in die Welt der Utopie gerückt und aus dieser Perspektive gedeutet.

Die Bewegungsperspektive ist auch in *Die Treppe der Orangerie* geradlinig und vertikal, sie führt aber – im Gegensatz zur *Römischen Fontäne* – von unten nach oben. Diese komplementäre Perspektivierung macht auch die Hierarchie, die die Welten von unten und oben trennt und zugleich verbindet, in zweifachem Sinne sichtbar. Die Treppe als Dingsymbol repräsentiert nämlich nicht nur die gesellschaftliche Rangfolge, sondern auch den Weg der Spiritualisierung. Den sozialen Aspekt hebt die Außergewöhnlichkeit des Baustückes gleich am Anfang hervor: erstens durch die Lokalbezeichnung der Überschrift „Versailles“, die die luxuriöse Macht der französischen Monarchie heraufbeschwört, zweitens durch die Erwähnung der Könige, die diese Treppe einst benutzt

¹² Otto Friedrich Bollnow sieht in der Fontäne „das Bild des künstlerischen Schaffens“. Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. Stuttgart: Kohlhammer 1951, S. 248.

haben, schon im Auftakt. Mit dem Vergleich – „Wie Könige“ – werden Gegenstand und Mensch nicht nur miteinander verbunden, sondern auch als austauschbare Objekte gedeutet: die leblose Stiege wird personifiziert, während die hochwürdigsten Vertreter der menschlichen Gesellschaft versachlicht werden.¹³ Diese doppelböde Beschreibung erhöht den Gegenstand und degradiert die Monarchen, ohne jedoch den Status von beiden zu nivellieren. In der Symbolik des Anthropomorphismus ist nämlich ein Steigerungsprozess vorhanden, der sich auf Person und Ding gleichmäßig bezieht und der eine Spiritualisierung darstellt. Diese Verwandlung findet an der zentralen Stelle des Gedichtes statt. In dem dreistrophigen Text sind die Zäsur und der Wendepunkt in der Mitte der zweiten Verseinheit mit Doppelpunkt markiert. Danach wird die Bewegung auf eine andere, zumindest scheinbar transzendente Ebene transponiert. Das Steigen bedeutet ja nicht mehr bloß eine physische und soziale Erhebung, sondern zugleich auch göttliche Erwähltheit: Die Treppe steigt „langsam und von Gottes Gnaden – und auf den Himmel zu und nirgends hin“. Die Metaphysik des symbolischen Vorgangs trägt wiederum einen janusköpfigen Charakter. Denn der Himmel als Ziel jeder nach oben trachtenden Bewegung erweist sich als Selbstzweck. Da der Text explizit nur das Ende des Weges formuliert, ohne jeden Hinweis auf eine Sinnerfüllung, bleibt die transzendente oder religiöse Funktion des Emporsteigens offenbar fraglich.

Trotz dieses strittigen Endziels und des fragmentarischen Charakters der Treppen-Funktion ist dieses Bauwerk jedoch nicht sinnlos. Seine Rolle besteht nämlich in der Repräsentanz der ästhetischen Formen, ganz im Sinne Thomas Manns, in dessen Roman *Königliche Hoheit* die „formale Existenz“ des Fürsten gerade durch seine

¹³ Wolfgang Müller verweist darauf, dass es sich hier um eine Vergleichsbeziehung handelt, in der das „Vergleichsbild weiter ausgeführt ist als der verglichene Gegenstand und diesen dominiert“. Müller, Wolfgang: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. Vielfältigkeit eines Gedichtstypus. Meisenheim / Glan: Hain 1971, S. 105.

ästhetische Repräsentanz legitimiert wird. Die Erwähltheit bedeutet auch bei Rilke, genau wie bei Thomas Mann, nicht nur Gnade, sondern auch Fluch. Der Preis der allgemeinen Bewunderung, die den Erwählten gebührt, ist die Einsamkeit: die Treppe steigt „allein zwischen den Balustraden“ – übrigens mit einer Tonbeugung auf „zwischen“, so dass eine schwebende Betonung entsteht, die sowohl das Gefühl zeremoniellen Gehens wie einer gewissen Unsicherheit hervorruft. Getrennt von der menschlichen Umgebung führen die höher Gestellten ein isoliertes Leben. Ihr Glück ist deshalb eine narzisstische Icherfüllung. Der Weg nach oben bietet einen majestätischen Anblick an: unten steht die Schar der Huldigenden, die dem Hochsteigenden nicht folgen dürfen. Die Konjunktion ‚als ob‘ drückt hier nicht nur die Konditionalform des Vergleichs, sondern auch die Entfernung aus, welche die zwei Welten, die der Gewöhnlichen und des einzigen Erwählten, voneinander trennt.

Die immer schlanker werdende Stiege symbolisiert neben der Erhöhung auch die Verfeinerung. Das Dingsymbol der aristokratischen Seinsform ist mit der ästhetischen Verwandlung und Spiritualisierung verbunden. Und das ist der Punkt, wo sich der „nirgends hin“ führende Weg seine eigentliche Funktion erhält, denn die ästhetische Repräsentanz rechtfertigt sich auch als Selbstzweck, indem sie als Ideal oder eher als Idol dient. Da aber in dieser Hierarchie die Spitze nicht irgendein abstrakter Geist darstellt, sondern das sinnlich wahrnehm- und genießbare Gebilde der Schönheit, ist die Verlockung noch stärker. Diese doppelte Ausstrahlung hält die Dynamik der hochstrebenden Kraft aufrecht. Es ist kein Zufall, dass die Textstruktur explizit nur diese Linearität, diese Aufwärtsbewegung zeigt, den eigentlichen Sinn der ästhetischen Teleologie. Zur Doppelbödigkeit der Textsemantik gehört aber die implizite Ergänzung der Bewegung, die – nach irdischem Gesetz – einen Kreis bildet, so wie ausdrücklich in *Das Kapital*, wo die aufwärts zum Himmel treibende Kraft schließlich doch zur Erde zurückfällt.