

R. M. Rilkes „Alkestis“

Dichterische Sprache als sich selbst bewahrheitendes „Versprechen“ von Seinshaftigkeit





R. M. Rilkes „Alkestis“





Roland Ruffini

R. M. Rilkes „Alkestis“

Dichterische Sprache als sich selbst bewahrheitendes „Versprechen“ von Seinshaftigkeit



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

Dieses Werk ist copyrightgeschützt und darf in keiner Form vervielfältigt werden noch an Dritte weitergegeben werden.
Es gilt nur für den persönlichen Gebrauch.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2018

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2018

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2018

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9878-0

eISBN 978-3-7369-8878-1



Inhalt

	S.
Einführung.....	11
A) Rilkes oppositionelle Position in der dualistischen Tradition abendländischer Geistesgeschichte.....	11
a) Rationale und ganzheitlich-gestalthafte Denkweisen als alternative Schulen abendländischer Philosophie.....	
b) Begriffliche und bildhaft-poetische Sprache als gegensätzliche Konstitutionsformen rationaler und gestalthaft-ganzheitlicher Daseinsweisen.....	11
B) Thematische, methodische und darstellungsmäßige Konsequenzen aus der zentralen poetischen Bedeutung der Seinsthematik bei Rilke.....	30
Der Text „Alkestis“, sein Inhalt und Aufbau.....	39
Vergleichende Analyse des „Alkestis“-Texts	46
Textteil I (Z. 1-24): Der Einbruch des Göttlichen, der Verkörperung ganzheitlicher Einheit, in das Dasein als vergegenständlichte Realität in der ersten Strophe.....	46
A) Das Verhältnis zwischen Göttlichem als Daseinsganzheit an sich und dem Dasein als vergegenständlichter Realität bzw. ganzheitlichem ‚Werden‘.....	46
a) Die Figur Hermes mit ihrer Forderung im Admetos-Mythos und in Rilkes Gedicht	46
b) Hermes' Forderung nach Admets sofortigem Tod als von suprarationaler Natur.....	51

B) Die schrittweise Epiphanie des Göttlichen als der Daseinsganzheit an sich bei gleichzeitig fortschreitender Aufhebung vergegenständlichten realen Daseins	67
a) Erste Hälfte der Anfangsstrophe: Verdeckter Eintritt des Göttlichen in vergegenständlichtes Dasein.....	67
α) Erstes Strophenviertel: Der „Bote“ Hermes als Stellvertreter des Göttlichen im Dasein und Parallelfigur zu Rilkes „Engel“	69
β) Zweites Strophenviertel: ‚Ontologische Differenz‘ zwischen realem Dasein und Daseinsganzheit an sich	76
1. Der Einbruch des Göttlichen als Repräsentanz der Daseinsganzheit an sich in Admets Hochzeitsgesellschaft..	76
2. Motive der Enthobenheit der Daseinsganzheit an sich bei Rilke	91
b) Zweite Hälfte der Anfangsstrophe: Affirmatives Hervortreten des Göttlichen in vergegenständlichtem Dasein.....	108
α) Drittes Strophenviertel: Das Zurücktreten vergegenständlichten Daseins vor der numinosen Erscheinung der Daseinsganzheit an sich.....	108
β) Letztes Strophenviertel: Die Konfrontation der menschlichen Welt mit der des Göttlichen im Mythos.....	116
1. Paradoxe Darstellung der unmittelbaren Erscheinung des Göttlichen als der Daseinsganzheit an sich im Dasein.....	116
2. Affinität von Mythos und Poesie als Grund für Rilkes Motivwahl.....	117
 Textteil II (Z. 25-57): Die Reaktion des Subjekts auf den Einbruch des Göttlichen als Verkörperung der Ganzheit an sich in sein Dasein.....	 121
 A) Admet als Vertreter des Menschen rationalen Bewußtseins und eines Daseins einseitiger Anwesenheit.....	 121
a) Admets Entsetzensschrei: Ausdruck der Erfahrung der Tödllichkeit einer unmittelbaren Konfrontation mit der Daseinsganzheit an sich.....	121

b) Der totale Zusammenbruch des Subjekt-Ichs Admets und des Propheten aus „Tröstung des Elia“ in der Konfrontation mit dem Tod als komplementäre Entsprechung zur Hybris ihres Verfügungswillens über das Dasein.....	122
c) Admets unangemessener ‚Handels‘-Versuch mit Gott Hermes als dem Vertreter der Ganzheit	133
B) Die Eltern und der Geliebte Admets als in ihrer Nichteignung, im Tod an dessen Stelle zu treten, vorbereitende Kontrastfiguren zu Alkestis.....	136
a) Das vergegenständlichende Daseinsverhältnis der Eltern und des Geliebten Admets.....	136
b) Vergleich des Verbrauchtseins der Eltern Admets mit dem Motiv des dünner werdenden Teppichs in der 5. DE.....	137
c) Das Verbrauchtsein der Eltern Admets bzw. die jugendliche Schönheit seines Geliebten Kreon als Ausdruck der Unfähigkeit zu existentieller Erneuerung.....	146
Textteil III (Z. 58-79): Alkestis’ Auftritt: Die Reaktion des Menschen ganzheitlichen Bewußtseins auf den Einbruch des Göttlichen als der Verkörperung der Daseinsganzheit an sich in das Dasein.....	148
A) Alkestis’ Erscheinung in der Perspektive Admets.....	148
B) Alkestis’ Charakterisierung ihres Daseins.....	162
a) Alkestis’ Blick auf ihr bisheriges unreflektiert ganzheitliches Dasein.....	162
b) Alkestis’ Vision existentieller Seinshaftigkeit.....	169
Textteil IV (Z. 80-92): Alkestis’ Gewinnung existentieller Seinshaftigkeit.....	184
A) Admets Reaktion auf seine persönliche Rettung und der Umschlag seiner Haltung.....	184



B) Alkestis' Wendung im Hinausgehen zum „Eingang“ als „Eingang eines neuen Lebens“.....	189
a) „Eingang eines neuen Lebens“ als Bewußtseinswandlung...	189
b) Aufhebung der vergegenständlichenden Differenz von „draußen“ und „innen“	202
C) Alkestis' ganzheitlichkeitssetzendes „Versprechen“.....	213
D) Der Motivkomplex „Mädchen“, ‚Erwachsensein‘, ‚Lächeln‘ und ‚Spiel‘ in ‚Das Karussell‘, ‚Die Erwachsene‘ und ‚Wendung‘	215
a) ‚Das Karussell‘ als ironisches Bild vergegenständlichender Pervertierung der Kindheit.....	215
α) Relativierende zusammenfassende Charakterisierung des Karussells als ‚das atemlose blinde Spiel‘	215
β) Die ironisierende Darstellung der Kindheit in den Strophen eins bis vier von ‚Das Karussell‘	224
b) ‚Die Erwachsene‘ als im Umschlag positives Gegenbild zu ‚Das Karussell‘.....	235
α) Die Zentralgestalt in ‚Die Erwachsene‘ als Trägerin des Daseins im Ganzen.....	235
β) Daseinsganzheit als vergegenständlichte Idee des Subjekts in ‚Die Erwachsene‘ und ‚Eingang‘	246
γ) Umschlag in Ganzheitlichkeit mit dem Zurücktreten des Subjekts.....	251
1. Die Motive des ‚Schleier[s]‘ und des ‚Loslassens‘ in ‚Die Erwachsene‘ und ‚Eingang‘	251
2. Die Gestalt des ‚innere[n] Mädchen[s]‘ in ‚Wendung‘.	256
δ) Die Motive der ‚Kindgewesene[n]‘ und des ‚Loslassens‘ in ‚Die Erwachsene‘ und ‚Eingang‘	261
c) Die beiden Schlußstrophen von ‚Das Karussell‘ positiv als Darstellung vergegenständlichender Daseinshaltung.....	265
α) Das Motiv des ‚Aufschauns‘ als scheiternde Befreiung aus vergegenständlichtem Dasein.....	265



β) „Lächeln“ in „Das Karussell“ als Ausdruck (vergegenständlichenden) magischen Kunstwillens.....	280
γ) Das Motiv des „Spiel[s]“ in „Das Karussell“ und „Die Erwachsene“ als Bild disparaten Daseins bzw. magischen Kunstwillens.....	296
E) Alkestis’ „Lächeln“: Ausdruck der Verklärung dichterischen Sprechens als Seinssetzung.....	302
a) ‚Erwachsenesein‘ und „Lächeln“ als Ausdruck ganzheitlichen Bewußtseins.....	302
1. Alkestis’ „Versprechen“ und Nietzsches „Lehre[.] der ewigen Wiederkunft“.....	307
2. Alkestis’ existentielle Wandlung im Unterschied zur „ewigen Wiederkunft“ des „Übermensch[en]“ Nietzsches.....	316
b) Dichterisches Sprechen als sich selbst bewahrheitendes „Versprechen“ von Seinshaftigkeit.....	319
 Textteil V (Z. 91-96): Admets Faszination: Die Aufhebung des Subjekts in der Gewinnung ganzheitlichen Bewußtseins.....	 326
 Zusammenfassung.....	 331
 Literaturverzeichnis.....	 335



Einführung

A) Rilkes oppositionelle Position in der dualistischen Tradition abendländischer Geistesgeschichte

a) Rationale und ganzheitlich-gestaltliche Denkweisen als alternative Schulen abendländischer Philosophie

In seinem Brief an Witold Hulewicz vom 25.11.1925 fordert Rilke, wir, die Menschen, müßten „versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten“, das Leben und Tod als eine Einheit umfasse, die „ein Ganzes, [...] *das Ganze*“ darstelle.¹ Dieses nennt er früher in seinem Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923 die „wirkliche[.] heile[.] und volle[.] Sphäre und Kugel des *Seins*“². Abgesehen von der idealistischen Ineinsetzung von „*Sein*[.]“ und „Bewußtsein“ ist es, faßt man die Aussage nicht als die häufig geäußerte allgemeine Redensart auf, die Idee der Einheit von Leben und Tod, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, die den Brief provokatorisch erscheinen läßt. So bezeichnet Gottfried Wilhelm Leibniz in seinen „Principes de la nature et la grâce fondés en raison“ (Prinzipien der Natur und der Gnade, gegründet in der Vernunft) die Frage „Pourquoi il y a plus tôt quelque chose que rien?“ (Warum gibt es eher etwas als nichts?) als „la première question“ (die erste Frage), die zu stellen sei.³ Zu ihrer Beantwortung fordert er, „il faut s'élever à la métaphysique“ (man muß sich zur Metaphysik erheben) mit ihrem Prinzip, „que rien ne se fait sans raison suffisante“ (daß nichts geschieht ohne ausreichenden Grund).⁴ Der Begriff der ‚erste[n] Frage‘ heißt also ‚oberste oder grundsätzliche Frage der Metaphysik‘. Sie setzt der Einheit von Leben und Tod, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, Rilke sagt auch „la présence et l'absence“⁵, die Antinomie von „quelque chose“ (etwas) und „rien“ (nichts) entgegen.

Leibniz' Betonung der Rationalität und des Kausalitätsprinzips als oberste Instanzen für die Untersuchung seiner Frage entspricht der Aussage, daß deren Beantwortung eine Sache der Metaphysik sei. Dieser Begriff,

¹ vgl. Briefe, S. 896-898

² Briefe, S. 807

³ Anm.: Unter dem Titel „Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?“ verfolgen Daniel Schubbe, Jens Lemanski und Rico Hauswald als Herausgeber in Einzelessays verschiedener Autoren „Wandel und Variationen“ dieser ‚ersten Frage‘ in der Geschichte der europäischen Philosophie, welcher Arbeit der Autor nützliche Text-Angaben verdankt.

⁴ Leibniz, Principes de la nature et de la grâce, p. 727

⁵ Briefe, S. 808; an Gräfin Sizzo, 6.1.1923

nicht nur verstanden als, was Aristoteles' Werke nach der „Physik“ behandeln und deshalb als „Meta-physik“ – ‚nach der Physik‘ – bezeichnen, ist vielmehr Ausdruck des:

„aristotelischen Erkenntnisweg[s] von den <physischen>, also sinnfälligen Gegenständen zu den übersinnlichen [...]. ARISTOTELES selbst nennt diese Disziplin <Erste Philosophie> [...]“¹

Leibniz' Begriff der „première question“ ist offenbar von dieser aristotelischen Bezeichnung für die philosophische Disziplin inspiriert, für die der antike Denker die Aufgabe angibt, die auch Leibniz formuliert: „διό καὶ ἡμῶν τοῦ ὄντος ἢ ὄν τὰς αἰτίας ληπτέον. (Daher müssen auch wir die ersten Ursachen des Seienden als Seienden [‚insofern es seiend ist‘²] erfassen.)“³ Das heißt:

„Aristoteles etabliert damit eine Art Universalwissenschaft, die nicht wie die Einzelwissenschaften einen kleinen Teil des Seienden unter einem besonderen Aspekt betrachtet, sondern alles Seiende zum Gegenstand hat, freilich nur in der Hinsicht, daß es ist.“⁴

Leibniz' Berufung auf die Vernunft und das Kausalitätsprinzip sowie die Deklaration seiner „première question“ als eine solche der Metaphysik bedeuten also, daß diese eine Diskussion abstrakter rationaler Begriffe ist. Schon daß ‚etwas ist‘ bzw. ‚nichts ist‘, deutet mit der sprachlich vorgegebenen Setzung von Verb und, als Träger der Handlung, Subjekt, an, daß diese Aussagen per se ein Seiendes begrifflich als ein Vorhandenes und Anwesendes konstituieren. Der grundsätzlich gegebene Vorrang eines ‚etwas‘, das ‚ist‘, gegenüber einem ‚nichts‘, das ‚ist‘, wird einmal darin deutlich, daß ‚nichts‘ als „*substantivisches Zahlpronomen*“ die Bedeutung „*nicht irgend etwas*“ hat,⁵ also die bloße Verneinung eines zuvor und unabhängig davon schon gesetzten ‚etwas‘ ist. Es wird in seinem begrifflichen Gesetzsein durch solche Verneinung nicht berührt. Sie betrifft nur ein unter dem Begriff Erfasstes, nicht den Begriff „etwas“ an sich. Dieser liegt nämlich schon in dem Verb des Satzes ‚ist‘ und ist als dessen Subjekt nur sozusagen aus ihm herausobjektiviert wie ebenso das ‚nichts‘ in seiner so ver-

¹ Hist. Wb. Philos. 5, sp. 1188

² Hist. Wb. Philos. 5, sp. 1189

³ Aristoteles' Metaphysik, Γ 1, 1003 a 31, S. 122-123

⁴ Hist. Wb. Philos. 5, sp. 1189

⁵ DWG, Bd. 13, sp 718

standen paradoxen Gegenaussage. Etymologisch entstand ‚nichts‘, eine Genitivform aus „Icht“ in der alten Bedeutung von „*irgend ein ding*“, wozu die Negationssilbe ‚ni, ne‘ trat.¹ Außerdem dient ‚sein‘ als Vollverb „*schlechthin [dazu], [...] die existenz eines dinges zu behaupten*“².

In der Feststellung ‚nichts ist‘ treten also das Verb und Subjekt in Gegensatz zueinander, die Aussage ist paradox: für rationales Denken, auf das Leibniz sich beruft, in sich widersprüchlich. Dazu und vor allem aber setzt hier das Verb ‚sein‘ als Satz Kern und damit Ausdruck des grundsätzlichen Sinns einer Aussage „*die existenz eines dinges*“ an, schon bevor das Subjekt als seine grammatische ‚Ergänzung‘ Gegenteiliges behauptet. Leibniz’ Frage „Warum gibt es eher etwas als nichts?“ ist schon damit, daß sie gestellt wird, entschieden, noch bevor sie an ihren ‚Gegenstand‘ kommt. Denn sie setzt ihn als solchen selbst schon, ohne ihn in Frage zu stellen, obwohl sie das vorgibt. Daher kann Leibniz metaphysisch sagen: „il y a quelque chose plus tôt que rien“. Das ist aber die Auffassung, welcher Rilke aus poetischer Sicht und Haltung widerspricht.

Philosophische Unterstützung erfährt Rilke bei Martin Heidegger mit dessen Kritik der abendländischen „Metaphysik“. Im Zusammenhang damit stellt dieser „Die metaphysische Warumfrage“:

„Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr nichts? [...] So wurzelhaft diese Frage scheinen mag, sie hängt doch nur im Vordergrund des gegenständlich vorgestellten Seienden. Sie weiß nicht, was sie fragt; denn damit jenes wese, was sie als Gegenmöglichkeit zur Wirklichkeit des Seienden, zum Seienden als dem Wirklichen, noch kennt, nämlich das Nichts, das sie zu kennen meint, muß ja das Seyn wesen, das *einzig* stark genug ist, das Nichts nötig zu haben.“³

Der Begriff „nichts“ ist hier die bloße Negation „des gegenständlich vorgestellten Seienden“. Die Frage entspricht so weit der Aussage aus Rilkes Brief an Lotte Hefner vom 8.11.1915, daß mit der Ausscheidung des Todes aus dem Dasein dieses in einseitige Anwesenheit vergegenständlicht sei.⁴ Das „Nichts“, nun groß geschrieben, wird daher in den Bereich des „Seyn[s]“ überstellt, das im Gegensatz zum „Seienden als dem Wirklichen“ und Sein als die Abstraktion von allem Seienden zur Seiendheit, „*einzig* das Nichts nötig zu haben“ vermag. Damit erweist es sich als „das

¹ DWG, Bd. 10, sp. 2033, Bd. 13, sp. 690

² DWG, Bd. 16, sp. 251

³ Heidegger, *Besinnung*, GSA, Bd. 66, S. 267

⁴ vgl. Briefe, S. 512f.; vgl. u., S. 81f.

Fragwürdigste“, nämlich in der „eigentliche[n] Grund-frage“ „Wie west das Seyn?“ nach dem „Grund des Grundes“ als dem „Ab[-]grund“:

„Das Denken in der Grundfrage: Wie west das Seyn? übernimmt eigens und erstmals jenes Schwerste, was im ersten Anfang verloren gehen mußte (die Ausdauer vor der Erstaunlichkeit des Seienden als solchen) und zwar in der Gestalt der Inständigkeit in der Grundstimmung des Ent-setzens, das alles Erstaunen übertrifft und mit der bloßen Schrecklichkeit des gewöhnlichen Fühlens nichts gemein hat.

Das Ent-setzen setzt in den Abgrund gegenüber dem nur Seienden, versetzt in die Wahrheit des Seyns als den Grund des Grundes.

Hier zerfällt jedes versuchte ›Warum‹ in die Kleinlichkeit des neugierigen Rechnens und der bloßen Beruhigung und Befriedigung, als ob solches dem Menschen zugemessen werden könnte, wenn er – kraft der Wächterschaft ›des‹ Seyns – in den Gegenblick zu den Göttern treten muß, als ob hier ein Raum für Geschäfte und für Aufklärungen sein dürfte, wo die gründende Mitwesung mit dem Seyn selbst alles ist.

Wird im Bereich des Erdenkens des Seyns die Warumfrage noch gestellt, dann kann sie nur als Übergangsfrage vollzogen sein. Die Beantwortung führt nicht mehr auf eine oberste Ursache, die alles zusammenhält und erledigt im Sinne des ersten vorsehenden Technikers, sondern die Antwort weist in das Seyn derart, daß nun das Antwortende sogleich als das Fragwürdigste sich enthüllt, aber für ein Fragen, in dem jedes Warum zu kurz, ja überhaupt nicht mehr trägt.

In der Metaphysik wurde das Seiende durch einen Grund (Ursache – Bedingung für das erklärende Vorstellen) bestimmt. In der Geschichte des anderen Anfangs bestimmt erst das Seyn selbst das Wesen des Grundes und schließt die Warumfrage als unzureichende aus.“¹

Geschichtlich setzt Heidegger den Übergang zu metaphysischem Denken als den „ersten Anfang“ schon in der „antiken“ bzw. „griechischen Ontologie“² an:

„[Es] wird offenbar, daß die antike Auslegung des Seins des Seienden an der ›Welt‹ bzw. ›Natur‹ im weitesten Sinne orientiert ist und daß sie in der Tat das Verständnis des Seins aus der ›Zeit‹ gewinnt. Das äußere Dokument dafür – aber freilich *nur* das – ist die Bestimmung des Sinnes von Sein als *παρουσία*, bzw. *ουσία*, was ontologisch-temporal ›Anwesenheit‹ bedeutet. Seiendes ist in seinem Sein als ›Anwesenheit‹ gefaßt, d. h. es ist mit Rücksicht auf einen bestimmten Zeitmodus, die ›Gegenwart‹, verstanden.“³

Das „Sein[.] des Seienden“ als „›Anwesenheit‹“ bei Heidegger bedeutet, Sein wird aus der Abstraktion von allem Seienden auf seine „Seiendheit“

¹ Heidegger, *Besinnung*, GSA, Bd. 66, S. 274-275

² Heidegger, *Sein und Zeit*, GSA, Bd. 2, S. 34

³ Heidegger, *Sein und Zeit*, GSA, Bd. 2, S. 34

hin gewonnen. Zugleich ergibt sich daraus die ‚Vergegenständlichung‘ des Ichs zum Subjekt als das „Apriori“ gegenüber sonstigem Seienden:

„Das Fragen nach dem Sein ist zuerst und die lange Geschichte zwischen Anaximander und Nietzsche hindurch nur die Frage nach dem Sein des Seienden. Die Frage zielt auf das Seiende als das Befragte und erfragt, was *es* sei. Das Erfragte wird bestimmt als das allem Seienden Gemeinsame. Das Sein hat den Charakter der Seiendheit. Die Seiendheit ergibt sich innerhalb des Fragens, das vom Seienden aus und auf dieses *zurück*fragt als der Nachtrag zum Seienden. Innerhalb des Befragten und Erfragten aber ist die Seiendheit als das ständige Anwesende in allem Seienden das Seiendste und deshalb das jeweils Frühere gegenüber jedem bestimmten einzelnen Seienden. Sobald die Seiendheit als Gegenstand des Vorstellens begriffen und das Vorstellen zum Vorstellen in Rücksicht auf das Subjectum wird, erhält das Frühersein eine andere Ordnung zugewiesen und wird zum Apriori in der Ordnung des Vorstellens. Aber weil auch dieses Vorstellen auf die Gegenwärtigung des Vorhandenen als solchen geht, meint auch hier das Frühersein einen zwar nicht gemein-zeitlichen, wohl aber zeithaften Vorrang hinsichtlich der Anwesenheit. Allein, dieses Apriori ist für die Griechen nicht etwa ›noch‹ ›objektiv‹ und seit Descartes ›subjektiv‹, sondern weder das eine noch das andere. Vielmehr ›ist‹ das πρότερον τῆ φύσει eben im Sinne der φύσις, d. h. im Sinne des Seins (als des anwesenden Aufgehens), selbst seiend, so, wie die Seiendheit das Seiendste bleibt.“¹

Entsprechend der Charakterisierung der griechischen Ontologie durch Heidegger stellt Platons „Höhleleichnis“ den bloßen „Schatten“, die an einem Feuer vorbeigeführte Figuren an eine Höhlenwand werfen, die Plastizität und Präsenz, einprägsame Gegenwärtigkeit – Heidegger sagt oben alternativ zu „Anwesenheit“ auch „Gegenwart“ –, der im Sonnenlicht sichtbar erscheinenden Dinge gegenüber.² Das griechische Wort für ‚Schatten‘, „σκιά“, heißt „**Schatten** e-s Verstorbenen, Schattenbild, [...] Schemen [...], l e e r e r Schein, Trugbild, etwas **Wesenloses oder Wertloses**“.³ Die im Tageslicht erscheinenden, ‚realen‘ Dinge dagegen versteht Platon als Bild der Gegenständlichkeit von Begriffen und Vorstellungen, denen aufgrund ihrer Bestimmtheit im Sinne von Identität mit sich selbst

¹ Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), GSA, Bd. 65, S. 424-425; Anm.: Von Anaximander wird die Aussage überliefert: „ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν· δίδοναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοισι τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν“. – „Aus welchen [seienden Dingen] die seienden Dinge ihr Entstehen haben, dorthin findet auch ihr Vergehen statt, wie es in Ordnung ist, denn sie leisten einander Recht und Strafe für das Unrecht, gemäß der zeitlichen Ordnung“.

(Anaximander, Das »Fragment«, S. 72 u. 73)

² vgl. Platon, Werke, Bd. IV, S. 555-556 (515a)

³ Menge, Altgriechisch-Deutsch, S. 626-627

ein höherer Grad an Seinshaftigkeit zukomme. Von einem aus der Höhle Herausgeführten heißt es:

„damals [d. h. in der Höhle] habe er lauter Nichtiges gesehen, jetzt aber, dem Seienden näher und zu dem mehr Seienden gewendet, sehe er richtiger“¹

Das „Hinaufsteigen und die Beschauung der oberen Dinge“ wird daher als der „Aufschwung der Seele in die Gegend der Erkenntnis“², d. h. aber begriffliche Wahrnehmung, verstanden,

„so daß, wie jenes selbst [das Licht als das Gute] in dem Gebiet des Denkbaren zu dem Denken und dem Gedachten sich verhält, so diese in dem Sichtbaren zu dem Gesicht und dem Gesehenen.“³

Der Begriff des „Seienden“ in dem Zitat zu der Situation des aus der Höhle Geführten entspricht gemäß der Auffassung des Seins des Seienden als ‚Anwesenheit‘ seinshaftem Dasein. Sein selbst in diesem Sinne, Platons Sonnenlicht, das als Ursache von deren Sichtbarkeit den Dingen Seinshaftigkeit hier als Anwesenheit, Gegenständlichkeit, verleiht, ist selbst kein Seiendes, sondern die Seiendheit an sich und in seiner Rolle als Grund des Seienden zugleich „das Gute“:

„Die Sonne, denke ich, wirst du sagen, verleihe dem Sichtbaren nicht nur das Vermögen gesehen zu werden, sondern auch das Werden und Wachstum und Nahrung, unerachtet sie selbst nicht das Werden ist.

[...]

Ebenso nun sage auch, daß dem Erkennbaren nicht nur das Erkenntwerden von dem Guten komme, sondern auch das Sein und Wesen habe es von ihm, da doch das Gute selbst nicht das Sein [nach heutiger Terminologie: das Seiende] ist, sondern noch über das Sein an Würde und Kraft hinausragt.“⁴

Wie hier, so belegt auch die folgende Stelle einerseits die Entsprechung und den engen Zusammenhang zwischen der Sonne mit ihrem Licht als der Ursache von Sichtbarkeit und folglich gegenständlicher Erkennbarkeit und dem „Guten“ und andererseits dieses als das Urprinzip der Welt („die Ursache alles Richtigen und Schönen“):

„[...] daß zuletzt unter allem Erkennbaren und nur mit Mühe die Idee des Guten erblickt wird, wenn man sie aber erblickt hat, sie auch gleich dafür anerkannt wird, daß

¹ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 557-559 (515d)

² Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 563 (517b)

³ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 541 (508b-c)

⁴ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 544-545 (509b)

sie für alle die Ursache alles Richtigen und Schönen ist, im Sichtbaren das Licht und die Sonne, von der dieses abhängt, erzeugend, im Erkennbaren aber sie allein als Herrscherin Wahrheit und Vernunft hervorbringend [...]“.¹

Die weltschaffende, „noch über das Sein an Würde und Kraft hinausrag[ende]“ „Idee des Guten“ („τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέα“) selbst ist bei Platon mit dem Begriff der „ἰδέα“ in das Feld der Sichtbarkeit gerückt und damit als gegenständlich, anwesend, gekennzeichnet: Das Wort ist von dem Infinitiv ‚ἰδεῖν‘ – „**sehen, erblicken**“² abgeleitet und bedeutet demnach eigentlich „**Aussehen, [...] (äußere) Erscheinung, Bild, Gestalt**“³. Entsprechend der in die Anwesenheit vergegenständlichten Natur auch des Weltgrundes ist er zwar „unter allem Erkennbaren [...] nur mit Mühe“, aber eben von dem menschlichen rationalen Bewußtsein her als Objekt erkennbar, zu „erblick[en]“. Auch in seiner Sonderstellung als nicht ein einzelnes Seiendes darstellend ist er menschlichem Zugang nicht grundsätzlich entzogen, insofern eben „zuletzt unter allem Erkennbaren und nur mit Mühe die Idee des Guten erblickt wird“.⁴

Platons Welt der aufgrund ihrer anwesend gegenständlichen Bestimmtheit mit sich selbst identischen Begriffe, denen ihr Nichtsein als ihre Aufhebung überhaupt als Begriff entgegengesetzt ist, stand aber schon vorher Heraklits Auffassung gegenüber, die solche Antinomie in den Dingen des Daseins leugnet:

„Κόσμον τὸνδε (τὸν αὐτὸν ἀπάντων) οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται· πῦρ ἀείζωον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.“⁵

Bruno Snell übersetzt:

„Diese Weltordnung hier [bzw. die ‚gegenwärtige‘ W.] hat nicht der Götter noch der Menschen einer geschaffen, sondern sie war immer und ist und wird sein: immerlebendes Feuer, aufflammend nach Maßen und verlöschend nach Maßen.“

Die Wendung „ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα“ heißt wörtlicher übersetzt: „Maße [„das rechte oder gehörige Maß bzw. die durch das Maß bestimmte Menge oder Größe (Quantität), also Ausdehnung, Raum,

¹ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 563-565 (517b-c)

² Menge, Altgriechisch-Deutsch, S. 204

³ Menge, Altgriechisch-Deutsch, S. 338

⁴ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 563 (517b)

⁵ Heraklit. Fragmente, S. 14

Strecke“¹] entzündend und Maße auslöschend“. Sie heißt also nicht, daß die Flamme sich in geregelter Zunahme und insofern gesetzmäßig erhebt und ebenso vergeht, sondern daß ihr ein Maß gesetzt ist, das sie erfüllt und um das sie sich im gleichen Umfang zurücknimmt. Jaap Mansfeld übersetzt deshalb ausdrücklich erläuternd: „nach [denselben] Maßen erlöschend.“² Diese gleiche Umfänglichkeit ist wichtig, weil sie die Geschlossenheit und damit gestalthafte Autarkie des Prozesses bedeutet. Die Gestalt ist gespannt zwischen den Polen des vollen Maßes der Flamme als höchster Anwesenheit und der Auslöschung dieses „Maß[es]“ als Nichtsein und besteht als Prozeß gegenwendigen Entstehens und Vergehens. Indem in diesem beide Pole enthalten sind, sei es auch, in einsinniger Betrachtung, in jeweils verschiedener Gewichtung, so bildet er ein in sich bewegtes und in dieser Prozeßhaftigkeit sich erhaltendes Ganzes, d. h. es geht mit der Balance von Da-Sein und Nicht-Da-Sein um eine ganzheitliche, eine in sich geschlossene Gestalt als gegenwendig-zirkulares ‚Werden‘.

b) Begriffliche und bildhaft-poetische Sprache als gegensätzliche Konstitutionsformen rationaler und gestalthaft-ganzheitlicher Daseinsweisen

An die Stelle des „immer-lebendigen Feuer[s]“, das, so qualifiziert, in sich auf- und zugleich niederbrennt, setzt Heraklit das Fragment: „In die gleichen Ströme steigen wir und steigen wir nicht“³ als Bild für menschliches Bewußtsein und das Dasein in ihrer Ambivalenz. Er charakterisiert damit einmal Bewußtsein und entsprechend das Dasein als prozeßmäßige Gestalthaftigkeit und setzt zugleich das Gegenbild zu Platons „oberen Dingen“⁴ mit der Bestimmtheit ihrer permanenten Anwesenheit und Gegenständlichkeit im Sonnenlicht der Realität. Denn im Ganzen sind die Ströme „es“, „die gleichen“, d. h. die vielen einzelnen zusammengefaßt unter dem Begriff. Gleichzeitig aber sind sie dieses „es“ und auch wieder nicht, d. h. gesehen von der begrifflichen Fassung der Dinge her als charakterisiert durch die Bestimmtheit und Identität mit sich selbst in ihrer gegenständlichen Anwesenheit. Heraklits „Ströme“ entsprechen mit jener, ihrer einen Seite und in dessen Sicht Platons „Schatten“, den Bildern im Inneren der

¹ vgl. Menge, Altgriechisch-Deutsch, S. 452

² Jaap Mansfeld, Die Vorsokratiker I, S. 263

³ Heraklit. Fragmente, S. 19

⁴ Platon, Der Staat; Werke, Bd. IV, S. 563 (517b)

Höhle, in ihrer Dunkelheit, Unbestimmtheit und Wesenlosigkeit als Ausdruck der Ermangelung von Dasein und Sein. Indem Platons „obere[..] Dinge“ in der Bestimmtheit ihrer Plastizität und Präsenz im Licht der Sonne zugleich Bild der Begrifflichkeit sind, in der wir sie fassen, sind Heraklits „gleiche[..] Ströme“, in die wir steigen und auch wieder nicht steigen, die also sind und auch wieder nicht sind, das Gegenteil begrifflich basierter Sprache. In der Verbindung von Bestimmtheit als die „gleichen Ströme“ einerseits und Offenheit, insofern sie auch nicht die „gleichen“ sind, andererseits ist das Motiv ein dem platonischen entgegengesetztes Daseinsbild und zugleich das Gegenteil zu dessen auf die Eindeutigkeit als Identität mit sich selbst zielende rationale Begrifflichkeit.

Heraklits Motiv der Ströme, in die wir steigen und auch wieder nicht, charakterisiert ebenfalls, zugleich selbst ein solches darstellend, das ‚Bild‘ bzw. Bildlichkeit als Grundelement poetischer Sprache in ihrer paradoxen Natur von Bestimmtheit und Offenheit, indem in dem genannten anschaulich plastischen Ding eines poetischen Texts zugleich anderes durchscheint, das sich aus dem engeren und weiteren Textzusammenhang erschließt. Sie ist zugleich Ausdruck eines nicht rationalen, die Welt nicht in Begriffen fassenden, sondern ganzheitlichen Bewußtseins, das die Dinge in der dynamischen inneren Spannung von Da-Sein und Nicht-Da-Sein bzw. ihres Entstehens und Vergehens als gestalthaftes ‚Werden‘ sieht, wie Heraklit es am später zu betrachtenden Beispiel eines Bogens veranschaulicht.¹

Rilke veranschaulicht den ‚transparenten‘ Charakter dichterischer Sprache, die die stoffliche Solidität und Dauerhaftigkeit eines vergegenständlichten Seienden ausschließt, selbst mit Bildern, die zugleich für das Dasein als ‚Werden‘, wie Heraklit es in dem in gleichem Maße aufflammenden und erlöschenden Feuer darstellt, gelten, so in dem Motiv „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug“² in SO, 2, XIII. Wie es hier das wiederholte Bild des Klingens ist, das den Bezug auf Dichtung einschließt, so ist es am Ende dieses Sonetts, zugleich den Vorgang ganzheitlicher Verwandlung begrifflicher Mitteilungssprache bzw. vergegenständlichten Daseins andeutend, das Bild des Jubels, das diese Verbindung herstellt:

¹ vgl. u., S. 53

² SW I, S. 759

„Zu dem gebrauchten sowohl, wie dem dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl“.¹

In „Wie die Natur die Wesen überläßt“ heißt es weniger euphorisch, aber in der existentiellen Feststellung ebenfalls zugleich den sprachlichen Bezug herstellend, daß die Menschen ihr „Schutzlossein [...] / in's Offne wandten [...] / um es im weitesten Umkreis, irgendwo, / wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahen.“² SO, 2, XII redet, ebenso zweideutig, von dem „heiter Geschaffne[n], / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“³, während das Gedicht „Eingang“ ausdrücklich „das Wort, das noch im Schweigen reift“⁴ nennt. Gemeint ist das dichterische Wort im Gegensatz zum Begriff, der in seiner Identität mit sich selbst einseitig Anwesendes nennt, während das poetische Bild im genannten Ding zugleich als sein Nicht-Da-Sein ein anderes mitschwingen läßt und erst im Ganzen Bestimmtheit erlangt. Alle Aussagen betonen die Offenheit dichterischer Sprache im Gegensatz zu begrifflicher Eindeutigkeit. Zur Bestimmtheit im Ganzen schließt sie sich in dem eines Werkzusammenhangs, wie in SO, 2, XV „des Wassers fließende[s] Gesicht“ gehalten ist in dem, was die „marmorne Maske“ des „Brunnen-Mund[s]“ – auch hier fehlt nicht der ausdrückliche Bezug auf Sprachliches, Dichtung – als „unerschöpflich Eines, Reines, spricht“⁵. Die Konsequenz solchen Sprechens ist, daß Rilkes Werk wie auch der einzelne Text wie eine große Glocke, schlägt man sie an beliebiger und auch der kleinsten Stelle an, im Ganzen zu tönen beginnt. Allerdings ist dazu nicht nur das einzelne Element dichterischer Sprache auch in seinem durchscheinenden Charakter verantwortlich, ansonsten entstünden trotzdem nur die endlosen, disparat bunten, also einheitslosen Hutbänder der „Modistin, *Madame Lamort*“ aus der 5. DE, die das Nicht-Da-Sein als konstituierenden Teil ganzheitlichen Daseins mit immer neuen Anwesenheitsmomenten kaschiert, die ihrerseits, als „künstliche Früchte“ steril, lebendige Erneuerung als ‚Werden‘ ausschließen:

„die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden,
künstliche Früchte –, alle

¹ SW I, S. 759-760

² SW II, S. 261

³ SW I, S. 759

⁴ SW I, S. 371

⁵ SW I, S. 760

unwahr gefärbt, – für die billigen
Winterhüte des Schicksals.“¹

Vielmehr muß auch die Glocke als Bild des einzelnen Kunstwerks oder auch Rilkes Werks im Ganzen als eine Ganzheit ihren Teil beitragen. Denn Teil und Ganzes stehen hier innerhalb eines komplexen kybernetischen Prozesses in einem Interdependenzverhältnis zueinander. Das einzelne Element, in begrifflicher Sprache bedeutungsmäßig identisch mit sich selbst und so unabhängig von allem anderen in seinem Sinn festgelegt, wird durch das Ganze über dessen andere Einzelemente, die durch dieses hindurchscheinen, bestimmt, wie diese durch die Ganzheit der Einzelemente als das ‚Werden‘. Dieses bedeutet, daß die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als Entstehen und Vergehen in einem zeitlichen Prozeß und als daseinsmäßige Form von Bildlichkeit und deren Durchscheinen des einen im anderen erscheint. In SO, 2, VI schildert Rilke diese Natur der Elemente dichterischer Sprache, die sie mit im ‚Werden‘ stehenden Dasein gemein hat:

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

Bei dem fortlaufenden Durchscheinen des einen hier im anderen und umgekehrt handelt es sich jedoch nicht um einen linearen Vorgang, sondern die Elemente sind konzentrisch zu einer in sich geschlossenen Gestalt um eine Mitte gebunden, die selbst kein weiteres dingliches Element in dieser Gestalt darstellt, sondern durch Entzughaftigkeit charakterisiert ist, als „Leib aus nichts als Glanz“. Das genannte physische Element „Leib“ ist als Bezeichnung lediglich komplementär von dem Bild der „Kleidung“ für die Blütenblätter zu verstehen. Für sich genommen ist er sachlich eine Leere, nur Symbol und insofern „nichts als“, reiner „Glanz“.

Konkret zeigt sich die transparente Natur dichterischer Sprache bei Rilke beispielsweise darin, daß sich neben die Metapher „Dach[.]“¹ in dem

¹ SW I, S. 704-705; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 39

Gedicht „In Karnak wars“, in dem dortigen Zusammenhang offenbar auf ein Tempeldach bezogen, („Zerstörung gab ihr [einer Tempelsäule] recht: dem höchsten Dache / war sie zu hoch“) das „Dach“ eines Karussells stellt („Mit einem Dach und seinem Schatten dreht / sich eine kleine Weile der Bestand von bunten Pferden“²) in „Das Karussell“. Dem wiederum gesellen sich die „Winterhüte des Schicksals“ der „Modistin, *Madame Lamort*“³ als Schutz vor dem Tod als der Voraussetzung neuen Lebens sowie der ewig „dünnere Teppich“ als „Pflaster“ über der „Wunde“ der „Erde“⁴, dem Bild der Ganzheit, aus der 5. DE und die Kinderschürze in „Die Kathedrale“ („wie Kinder Grün und Rot / und was der Krämer hat als Schürze tragen“⁵) als Parallelen zu. In allen Fällen geht es, wie im Verlauf der Arbeit zu zeigen sein wird⁶, um Bilder der Abwehr ganzheitlichen Daseins. SO, 1, I setzt in diesem Sinne „Hütte“⁷ als praktischer Schutz der Daseinsfürsorge in Gegensatz zu „Tempel[n]“, Orten des Göttlichen, als Ausdruck der ganzheitlichen Einheit des Daseins. In gleicher Funktion wie „Hütte“ führt das Gedicht „Eingang“ „dein Haus“ mit seiner „verbrauchten Schwelle“ und „deine[.] Stube, drin du alles weißt“⁸ ein, und sieht „Die Kathedrale“ die „Häuser“ „kleine[r] Städte“ als bloße „Buden“ eines „Jahrmarkt[s]“⁹, die auch die zehnte DE anführt¹⁰. In „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“ kommen noch die Metaphern „Haus“ und „die Hut“ hinzu, die aber zugleich zu Elementen ganzheitlichen Bewußtseins transformiert werden. Davon abgesehen betont dieser Text wie SO, 2, VI in immer neuen Formulierungen die Allverbundenheit ganzheitlichen Daseins und die Übergängigkeit seiner Elemente. Wie dort ist der Sachverhalt auf die solches Dasein und Bewußtsein ausdrückende dichterische Sprache beziehen:

„Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,
aus jeder Wendung weht es her: Gedenk!
Ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,
entschließt im künftigen sich zum Geschenk.

¹ SW II, S. 118

² SW I, S. 530

³ SW I, S. 704-705

⁴ SW I, S. 701; vgl. u., S. 145

⁵ SW I, S. 498

⁶ vgl. u., S. 225f.

⁷ SW I, S. 731; vgl. u., S. 92

⁸ SW I, S. 371; vgl. u., S. 77

⁹ SW I, S. 497-498; vgl. u., S. 108f.

¹⁰ SW I, S. 722; vgl. u., S. 109

Wer rechnet unseren Ertrag? Wer trennt
uns von den alten, den vergangenen Jahren?
Was haben wir seit Anbeginn erfahren,
als daß sich eins im anderen erkennt?

Als daß an uns Gleichgültiges erwarmt?
O Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst du's beinah zum Gesicht
und stehst an uns, umarmend und umarmt.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

Ich Sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.“¹

Im Sinne der kybernetischen Interdependenz von Ganzem und Teil spricht Rilke in seinem Rodin-Essay von dem „Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein [als das], was einer Plastik ihre Ruhe gab“ und weswegen sie „nichts von außen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen [durfte], was draußen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war.“² Also auch das Ganze ist kein von außen über die Teile gestülptes Einigungsband, es ersteht aus der entsprechenden Natur der Teile wie diese aus jenem und macht in dieser Interdependenz das Wesen organischer, d. h. lebendiger Gestalt aus. Hans Schwerte schreibt zu Rilkes dichterischer Sprache:

„So gewinnt jedes seiner Grundworte schließlich eine zweite Dimension; es bindet in sich, komplementär, Spruch und Widerspruch; es bildet in sich selbst dunkel-helles Echo. Erst im Mithören und Mitvernehmen auch der anderen Dimension erhält das Wort seine volle Aussage. Das macht die besondere Schwierigkeit der Rilkeschen Dichtersprache aus – oder genauer: aller modernen Dichtersprache. Das Eindeutige wird in eine vibrierende Mehrdeutigkeit aufgelöst und dadurch, paradoxerweise, doch wieder zu einem Ganzen gebunden.“³

Die genannte bedeutungsmäßige Bestimmtheit des poetischen Worts trotz seiner Offenheit sieht Schwerte darin, daß es in seinem Sinn trotz seiner

¹ SW II, S. 93-93

² SW V, S. 159

³ Schwerte, Das Lächeln in den Duineser Elegien, S. 291

„vibrierende[n] Mehrdeutigkeit [...] zu einem Ganzen gebunden“ ist. Dies heißt dasselbe, wie oben gesagt, daß es in seiner Bedeutung durch seine Bezüge zu den anderen Elementen jeweils des Werks bzw. des Werks eines Dichters als eines Ganzen bestimmt ist, sein Sinn ist nicht der allgemeine begrifflich festgelegte des Lexikons. Die Bestimmtheit des Teils durch das Ganze und gleichermaßen umgekehrt des Ganzen durch den Teil nennt Schwerte wegen der Aufhebung der einsinnigen Ursache-Wirkungs-Linie, besonders im Verhältnis von als über- und untergeordnet gesehenen Dingen, paradox. Er erkennt also die kybernetische Interdependenz als konventionell begrifflichem Denken zuwiderlaufend, wie es die Ganzheit in ihrer gestaltbildenden Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ebenso schon ist.

Der Begriff des „Ganzen“ steht der „Eindeutig[keit]“ begrifflicher Aussage gegenüber. Wie der oben so gebrauchte Begriff der ‚Bestimmtheit‘ bezieht er sich auf Sein als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein bzw. entsprechend auf ganzheitliches Dasein als Gestalt oder Dichtung. Das Gedicht „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort“ stellt zunächst rational gefaßtes Dasein als das disparate oder einheitslose Nebeneinander menschlicher Begriffe dar:

„Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.“¹

Die Schlußzeile der Strophe bedeutet das Gegenteil der Aussage aus SO, 2, XII mit der Nennung des „heiter Geschaffne[n], / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“², d. h. dem dynamischen Ineinander und der Übergänglichkeit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein im ‚Werden‘ stellt sie sozusagen die Gegenphase, einseitige Anwesenheit bzw. die begriffliche Fassung des Daseins, gegenüber. Als Gegensatz der hier konzipierten Welt schildert die Schlußstrophe des Gedichts die in der Einheit dichterischer Gestalt und Bewegung des ‚Gesangs‘ stehenden „Dinge“:

„Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.

¹ SW I, S. 194

² SW I, S. 759

Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.“¹

Gemäß diesem Charakter dichterischer Sprache setzt Rilke ihre Elemente auch anderen Orts in Gegensatz zur allgemeinen Mitteilungs- und Gebrauchssprache:

„Ja, zum Teufel, dann laßt doch eure Bücher nicht drucken und eure Werke nicht ausstellen, wenn sie uns nichts angehn, kann einer belehren. – Wir aber müssen unsere Vergangenheit in Werken aus uns herausstellen, abschließen. Sie sind erst vollendet, wenn sie nicht mehr Teile sind unser selbst, wenn sie übersetzt sind in eure Umgangssprache, das heißt, wenn das Buch Buch, das Bild Bild in eurem Sinne ist. Dann ist keine Brücke mehr von uns dazu, dann sind sie hinter uns, und wir können uns auf sie stellen.

Den andern: ihr habt die Welt eng gemacht, jahrhundertlang. Wo wir nun irgendeine Tat hinstellen, überall stoßt ihr daran: eure Schuld.“²

„Werke“, poetische, sind „vollendet“, d. h. stehen für sich allein und können nicht Teil eines praktischen Lebenszusammenhangs sein, in dem man „die Welt eng gemacht [hat], jahrhundertlang“. In solch unzugänglicher ‚Vollendung‘ stehen „Werke“, wenn sie, ihrem Wesen entgegen, in „Umgangssprache“ übersetzt und damit Teil der ‚eng gemachten Welt‘ im Sinne praktischer Verfügbarkeit geworden sind. Der Begriff der „Umgangssprache“ meint, daß die in Frage stehenden „Werke“, indem ihnen begriffliche Eindeutigkeit zugeschrieben wird, dem Zwecke objektiver, praktischer Kommunikation dienend angesehen werden. Als poetische Texte charakterisiert Rilke sie aber noch ausdrücklicher als in den „Tagebücher[n]“ als „unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend“, „bleibend“ nicht in begrifflicher Gegenständlichkeit als einseitig Anwesenheit, sondern als die Balance der inneren Gegensatzspannung von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wie Rilke am 17.3.1922 an Gräfin Sizzo schreibt:

„Schreiben zu können ist, weiß Gott, nicht minder ›schweres Handwerk‹, um so mehr, als das Material der anderen Künste von vornherein von dem täglichen Gebrauch abgerückt ist, während des Dichters Aufgabe sich steigert um die seltsame Verpflichtung, *sein* Wort von den Worten des bloßen Umgangs und der Verständigung gründlich, wesentlich zu unterscheiden. *Kein* Wort im Gedicht (ich meine hier jedes ›und‹ oder ›der‹, ›die‹, ›das‹) ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern

¹ SW I, S. 195

² Tagebücher aus der Frühzeit, S. 48-49

seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend“.¹

Entsprechend sind es Dichter, die Heraklits Linie aufgreifen, wie Novalis, der in seinem Text „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“ in dessen Sinn und in Platons Metaphorik statt der Fassung der Welt in rationalen Begriffen fordert, daß:

„[...] sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten“.²

In diese Linie fällt auch Heinrich von Kleist, wenn er als weltprägendes oder -schöpfendes Organ statt des rationalen „ein unendliches Bewußtsein“ erhofft, mit dem, in Übertragung zu u. a. ‚poetischer Schönheit‘ gesprochen, sich „Grazie“ herstellt:

„[...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.’
‚Mithin’, sagte ich ein wenig zerstreut, ‚müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?’“³

Schließlich gilt die kritische Position gegenüber der rational-begrifflichen Konstituierung der Welt und dem entsprechenden Bewußtsein besonders für den Dichter-Philosophen Friedrich Nietzsche, der als Rilkes Gewährsmann angesehen werden kann, wie die ausdrücklich auf ihn Bezug nehmende Abhandlung des Dichters „(Marginalien zu Friedrich Nietzsche). (Die Geburt der Tragödie)“⁴ schon äußerlich belegt. Nietzsche ist es, der am nachdrücklichsten den Automatismus der begrifflichen Welterfassung als Täuschung darlegt, mit der die Sicht der Welt als Prozeß sich ständig wandelnder Formen vereinfacht wird, die jeweils für sich gar nicht faßbar wäre, wie Heraklits Ströme, die es sind und auch wieder nicht, wie das dichterische Bild, das es ist und zugleich ein anderes. Nietzsche schreibt:

¹ Briefe, S. 770

² Novalis, Werke, S. 268

³ Kleist, Sämtliche Werke, S. 1094

⁴ SW VI, S. 1163-1177

„Die *Form* gilt als etwas Dauerndes und deshalb Wertvolleres; aber die Form ist bloß von uns erfunden; und wenn noch so oft ›dieselbe Form erreicht wird‹, so bedeutet das nicht, daß es *dieselbe Form ist*, – sondern es erscheint immer etwas Neues – und nur wir, die wir vergleichen, rechnen dies Neue, insofern es Altem gleicht, zusammen in die Einheit der ›Form‹. Als ob ein *Typus* erreicht werden sollte und gleichsam der Bildung vorschwebe und innewohne.

Die Form, die *Gattung*, das *Gesetz*, die *Idee*, der *Zweck* – hier wird überall der gleiche Fehler gemacht, daß einer Fiktion eine falsche Realität untergeschoben wird: wie als ob das Geschehen irgendwelchen Gehorsam in sich trage, – eine künstliche Scheidung im Geschehen wird da gemacht zwischen dem, *was* tut, und dem, *wonach* das Tun sich richtet (aber das *was* un[d] das *wonach* sind nur angesetzt von uns aus Gehorsam gegen unsere metaphysisch-logische Dogmatik: kein ›Tatbestand‹).

Man soll diese *Nötigung*, Begriffe, Gattungen, Formen, Zwecke, Gesetze zu bilden (*›eine Welt der identischen Fälle‹*), nicht so verstehen, als ob wir damit die *wahre Welt* zu fixieren imstande wären; sondern als *Nötigung*, uns eine Welt zurecht zu machen, bei der *unsre Existenz* ermöglicht wird – wir schaffen damit eine Welt, die berechenbar, vereinfacht, verständlich usw. für uns ist.“¹

Der Zusammenhang zwischen Dasein und Bewußtsein bzw. Sprache, wie er sich zunächst bei Platon und Heraklit sowie bei den Autoren, deren Auffassungen Rilkes Sicht entsprechen, darstellt, erklärt dessen Interesse an diesen Vorstellungen. Es führt ihn zur Entwicklung eines dichterischen Gesamtkonzepts von Dasein und Dichtung, das mit dem Begriff einer ‚Ontopoetik‘ bezeichnet werden und Ausdruck davon sein kann, daß es in Rilkes Texten nicht um Dichtung über Sein und Seinshaftigkeit geht, sondern um deren Schaffung mit den Mitteln dichterischer Sprache. Das heißt, dieses Konzept ist nicht als systematischer Zusammenhang eines begrifflichen Gesamtkomplexes dargeboten, sondern in dichterischer Realisation jeweils seiner einzelnen Aspekte.

In der 1934 vorgelegten Dissertation mit dem Titel „Rilke als Dichter des Seins“ bezeichnet Eberhard Kretschmar entsprechend „Sein“ als „die ‚Entelechie‘ des Rilkeschen Werkes“ und insofern „für Rilke selbst nicht Gegenstand analytischer Untersuchung, sondern Grundlage dichterischer Darstellung“ bedeutend. Rilke sei deshalb nicht „als philosophische[r] Denker [...] und seine Dichtung demnach als in Verse gebrachte Philosophie zu begreifen.“ Eine solche Auffassung sei „der für Rilke typischen Dichtungs-Form der *B i l d h a f t i g k e i t*“ nicht angemessen. Die „Erforschung [...] des Denk-Gehaltes der Werke Rilkes“ sei deshalb „allein im Erkennen der ‚Meinung‘ ihrer Dicht-Gestalt, d. h. der Bedeutung der

¹ Nietzsche, Der Wille zur Macht, Nr. 521, S. 356-357

sprachlichen Bilder, Symbole, Gleichnisse und Allegorien“ gegeben¹, die das eine jeweils im anderen erscheinen läßt. Dem ist unter betonter Hervorhebung der Tatsache zuzustimmen, daß nicht der abgezogene „Denk-Gehalt[.]“, sondern allein „die ‚Meinung‘ der Dicht-Gestalt“ als sinntragende Form bzw. gestalthafter Sinn das Interesse sein kann. Die Darlegung des „Denk-Gehaltes“ kann dabei nur in funktionaler Bedeutung erfolgen. Rilke dichtet eine Welt unter dem Aspekt ihrer Ganzheitlichkeit, er analysiert sie nicht in seinen Gedichten.

Er selbst formuliert diesen Anspruch der Dichtung u. a. in einem Brief an Lally Horstmann. Dort schreibt er, daß „ein Dichter“, „die Feder gebrauchen[d] wie einen Zauberstab“, den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“, das gesellschaftlich-menschliche Dasein in seiner dem Zweck der Verfügbarkeit dienenden Objektivität und infolgedessen gestaltlosen Stofflichkeit, „verwandel[t]“, indem er ihn „auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben“². Rilke nennt an dieser Stelle ausdrücklich den Autor eines Romans – er bezeichnet ihn allgemein als „Prosaisten“ – einen „Dichter“ und spricht von seiner „Feder“. Damit verdeutlicht er, daß der Begriff nicht als allgemeine ‚Berufsbezeichnung‘ zu verstehen ist, sondern einen Wort- oder Sprachkünstler meint, der mit den Mitteln dichterischer Sprache eine eigene, existentielle „Wirklichkeit“ poetisch, d. h. schöpferisch, hervorbringt, indem sie sowohl Lebensraum als auch Lebensgrundlage darstellt. Daß das Dasein auf dieser „Ebene“ von ihm „vertheilt“ werde, setzt sie in Gegensatz zu dem „dichten und undurchlässigen Stoff“ realen Daseins und hebt gegenüber dessen strukturloser Stofflichkeit ihre Gestalthaftigkeit hervor. Nietzsche redet von der begrifflich-rationalen Fassung der Welt als dem Versuch, „*›eine Welt der identischen Fälle‹*“ zu schaffen, die dann unter einem Begriff als scheinbar permanente Anwesenheit und so praktisch verfügbar zusammengefaßt werden.

Gegenüber dieser Welt des rationalen Bewußtseins nennt der Brief an Lally Horstmann die Welt der Dichtung „magisch[.]“, indem diese sich zu deren Schaffung eines „Zauberstab[s]“ bediene, indem sie, wie das erwähnte Novalis-Gedicht angibt, die antinomischen Elemente von „Licht und Schatten“, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, in eine paradoxe Einheit

¹ vgl. Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 1-2

² Rainer Maria Rilke . Lally Horstmann, S. 10; Anm.: Laut der Fußnote zum Brieftext handelt es sich um Jean Giraudoux, der 1925 den Roman „Bella“ veröffentlichte.

bringt. Novalis deutet als die das vollbringende Kraft in den Bildern von „Märchen und Gedichten“ die Phantasie als überrationale Fähigkeit an. Er sieht sie, indem er von dem „eine[n] geheimen Wort“ spricht, vor dem „[d]as ganze verkehrte Wesen fort[fliegt]“¹, als Weltgrund im Gegensatz zum rationalen Verstand als magisches Vermögen und Zauber an. Sie schafft nämlich eine gegenüber der rationalen Welt, in ihrer Einheitlichkeit einseitiger Anwesenheit von strukturloser Stofflichkeit, eine solche, die in der paradoxen Einheit der Spannung der gegensätzlichen Grundelemente von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ganzheitliche ‚Gestalt‘ bedeutet. Diese trägt sich im Ausgleich ihrer inneren Spannung. Im Sinne solcher Ganzheit spricht SO, 2, XVI von „de[m] Gott [Orpheus als dem Gott der Dichtung], welche[r] heilt“, im Gegensatz zu den „wissen“ wollenden, d. h. rational die Welt (er)fassen wollenden Menschen, von denen die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein „aufgerissen“ wird:

„Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.“²

Mit ihrem letzten Wort gebraucht die Strophe wie der Brief an Lally Horstmann den Begriff ‚verteilen‘ als Ausdruck der Strukturhaftigkeit von Gestalt im Gegensatz zur stoffartigen Einheitlichkeit begrifflicher Vergegenständlichung. „[D]er Gott“ als „die Stelle, welche heilt“ deutet in dem Verb die gegensätzliche innere Spannung ganzheitlichen Daseins an. Demgegenüber bedeuten die Metapher „aufgerissen“ und die Zeile „Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen“ die antinomisch trennende Setzung des rationalen Bewußtseins von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als Gegensatz und Widerspruch. Sie drücken die Disparatheit aus, die die begrifflich-rational verfaßte Welt bei aller Einheitlichkeit, wie sie Nietzsche ihr attestiert, charakterisiert.

Rilkes Brief an Lally Horstmann deutet als Programm die poetische Verwandlung der realen menschlichen Welt an. Diese geschieht in der Ersetzung sprachlicher Begrifflichkeit als Basis eines in permanente Anwesenheit vergegenständlichten Daseins durch dichterische Sprache. Sie sei Ausdruck ganzheitlichen Daseins im ‚Werden‘ als die Vermittlung von

¹ Novalis, Werke, S. 268

² SW I, S. 761

Da-Sein und Nicht-Da-Sein im Zeitlichen. Entsprechend nennt sich Nietzsche in der Abhandlung „Götzendämmerung“ unter Bezugnahme auf seine Schrift „Geburt der Tragödie“, also grundsätzlich ebenfalls im Zusammenhang mit Dichtung, „Lehrer der ewigen Wiederkunft“. Diese ist Bild des fortlaufend sich zyklisch schließenden Prozesses der gegenläufigen Vorgänge von Entstehen und Vergehen:

„Die Psychologie des Orgasmus [...] – das nannte ich dionysisch, das errieth ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. [...] [Es geht um] die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, – jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst ... Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng – die ‚Geburt der Tragödie‘ war meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft ...“¹

Gemäß solcher Entsprechung nimmt das Gedicht „Alkestis“ an entscheidender Stelle Nietzsches Motiv der „ewigen Wiederkunft“ auf, integriert in Rilkes Motiv-Kosmos.

B) Thematische, methodische und darstellungsmäßige Konsequenzen aus der zentralen poetischen Bedeutung der Seinsthematik bei Rilke

Sowohl der besondere Charakter des bei der Betrachtung Rilkescher Texte eine zentrale Rolle spielenden Seinsbegriffs in seinem Unterschied zur Gegenständlichkeit normaler Begriffe wie auch das Wesen dichterischer Sprache als konstituierend darstellendes, nicht bloß funktional als Kommunikationsmittel dienendes Element dieser Texte bedingen eine Reihe von Untersuchungs- und Darstellungsweisen der Textanalyse, die nicht den konventionellen Formen literaturwissenschaftlicher Untersuchungen folgen. So sieht bereits Eberhard Kretschmar in seiner erwähnten Arbeit zu dem Thema „Rilke als Dichter des Seins“ die Notwendigkeit solcher Abweichungen von der herkömmlichen Form literaturwissenschaftlicher Methoden und Darstellungsweisen. Indem er Sein als „die Entelechie des Rilkeschen Werkes“ versteht, so daß es „für Rilke [...] nicht Gegenstand analytischer Untersuchung, sondern Grundlage dichterischer Darstellung“² sei, definiert er:

¹ Nietzsche, Götzendämmerung, Was ich den Alten verdanke, Nr. 5; KSA; Bd. 6, S. 160

² Unterstr. d. Verf.

„Sein' bezieht sich hier zunächst nicht bloß auf menschliche Existenz, sondern auf sämtliches Seiende überhaupt; und dabei meint es zunächst nicht dessen Inhalt, sondern ist die *K a t e g o r i e*, das *f o r m a l e P r i n z i p*, das allem Seienden den Akzent gibt, der es zu einem in ganz besonderer Weise Seienden macht. Um nun diesen allem Seienden Gestalt gebenden Faktor ‚Sein‘ seinem eigenen Gehalt nach zu bestimmen, haben wir zuerst seine Strukturen zu erforschen, die zugleich die Grundstrukturen aller einzelnen Seins-Träger, d. h. aller einzelnen ‚Wesen‘ sind, und die eben durch diese Wesen jeweils verschieden verwirklicht, d. h. dem Inhalt nach verschieden erfüllt werden.“¹

Kretschmar sieht also den Begriff zwar nicht als die Abstraktion des Seienden zu Seiendheit und von gegenständlichem Charakter, sondern als den „allem Seienden Gestalt gebenden Faktor“. Dessen Seinshaftigkeit ist für ihn jedoch grundsätzliche „*G n a d e*“². Nach deren Ursprung, wie er sagt, fragt Rilke nicht:

„Die Frage nach dem Ursprung solcher Seinsmöglichkeit, d. h., nach der gnadenspendenden und damit seinesschenkenden Macht beantwortet Rilke allerdings nicht; er stellt nicht die Frage nach dem Schöpfer, sondern nach dem Geschöpf, d. h. nach der Seinswirklichkeit innerhalb ihrer selbst.“³

Das heißt, Kretschmar verneint zwar die Annahme eines metaphysischen, aber dennoch begrifflich gegenständlichen „Schöpfer[s]“ des Seienden durch Rilke,⁴ verweist auf die „Seinswirklichkeit innerhalb ihrer selbst“, und nennt, was er aus dieser selbst nicht erklären kann, unergründliche „*G n a d e*“, sieht nicht die Möglichkeit eines Seins als dem Dasein „seins-

¹ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 1-2

² Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 5

³ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 5-6

⁴ Anm.: Heidegger betont die metaphysische Natur eines Schöpfergottes und sieht ihn gerade deshalb als die Transponierung eines vergegenständlichten Seienden in die Transzendenz als die Fortsetzung der vergegenständlichten Welt, bevor es nachchristlich zuletzt „zu einer ›logischen Form‹ verblaßt:

„*Seinsverlassenheit* des Seienden: daß das Seyn vom Seienden sich zurückgezogen und das Seiende zunächst (christlich) nur zu dem von anderem Seienden Gemachten wurde. Das oberste Seiende als Ursache alles Seienden übernahm das Wesen des Seyns. Dieses ehemals vom Schöpfergott gemachte Seiende wurde dann zum *Gemächte* des Menschen, sofern jetzt das Seiende nur in seiner Gegenständlichkeit genommen und beherrscht wird. Die Seiendheit des Seienden verblaßt zu einer ›logischen Form‹, zum Denkbaren eines selbst ungegründeten Denkens.“

(Heidegger, Beiträge zur Philosophie; GSA, Bd. 65, S. 111)

schenkende[...],“ seinshaftigkeitsschenkende, und zugleich sich darin verbergende, sich entziehende „Macht“ wie Rilke:

„[...] O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.“¹

Das bedeutet, Kretschmar nimmt trotz seines Erkennens des Seins als keinen (gegenständlichen) Begriff darstellend dieses nicht wahr als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, Anwesenheit und Entzug, Rilke sagt „la présence et l’absence“². Deshalb versteht Kretschmar Aspekte wie die „S e l b s t v e r s t ä n d l i c h k e i t“ des Seins“ als Folge seines „gesetzmäßige[n] Eigensein[s]“, seiner „E i n s a m k e i t“³, seiner „T e i l n a h m s l o s i g k e i t“⁴. Vor allem aber leitet er diese „S e l b s t v e r s t ä n d l i c h k e i t“ davon ab, daß „in Rilkes Weltdeutung ein Satz niemals von seinem Gegen-satz getrennt werden darf, sondern beide als strukturelle Ganzheit zusammenzunehmen sind“⁵, nicht als das Wesen des Seins an sich charakterisierende und ausmachende Aspekte, sondern als Momente des Seienden, des Daseins. So erscheint bei Kretschmar der Tod nicht als die andere Seite des Lebens in der Einheit von „la présence et l’absence“, in welchem Sinne Rilke anlässlich des Todes offenbar ihres Vaters⁶ das Dasein gegenüber Gräfin Sizzo beschreibt, sondern in erster Linie und lediglich als Anlaß einer bewußteren Lebensführung:

„Denn da für die Menschen, die der Verlust eines geliebten Angehörigen trifft, der Tod nicht mehr bloß ein hohler Begriff, sondern ein Geschehen ist, das in ihr eigenes Dasein einbricht und sie zur Anerkennung des Lebensernstes zwingt, darum schlägt ihr Leben, das bisher eine mit beifallsüchtiger Eitelkeit gespielte Rolle war, um in überzeugt gelebte Wirklichkeit“.⁷

Die frappierende Einheit des Rilkeschen Werks, die sich darin zeigt, daß Texte aus verschiedensten Schaffensperioden sowohl in Gehalt als aber auch Motiven und Metaphern einander antworten, begründet Kretschmar

¹ SW I, S. 758

² Briefe, S. 808

³ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 6

⁴ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 10

⁵ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 6

⁶ vgl. Briefe, S. 805

⁷ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 53

aus dem Seins-Begriff als der „Entelechie“ dieses Werks, seiner inneren Formkraft. Er schreibt:

„Wenn wir also Rilke als Dichter des ‚Seins‘ ansprechen, so meinen wir, daß der Gesamtgehalt seines Werkes erschöpfend zu bezeichnen ist allein mit diesem in solch umfassender, aber ganz bestimmter Bedeutung gebrauchten Begriffe“.¹

Entsprechend führt er die Einheit des Werks Rilkes auf den Seinsbegriff als das „kategoriale Kernmoment des Problemgehalts [seiner] Dichtung“ zurück:

„Weil wir hier unter dem Begriff des ‚Rilkeschen Seins‘ keine Existenzialstruktur des Rilkeschen Lebens, sondern das kategoriale Kernmoment des Problemgehaltes seiner Dichtung verstehen, ist es nicht unsere Aufgabe, die Biographie Rilkes oder die Geschichte seines Werkes zu verfolgen, sondern vielmehr, die Einzelprobleme dieses Werkes nach Maßgabe seines Seinsbegriffs *s y s t e m a t i s c h* zu ordnen. Eine chronologisch orientierte Darstellung des Seins-Problems selbst jedoch trüge zu dessen Wesenserhellung insofern nicht das Geringste bei, als wir eine Wandlung seines Inhalts im Rilkeschen Werke nicht festzustellen vermögen, sondern das im Mittel- und Spätwerk Gestaltete bereits im Frühwerk in grundsätzlich gleicher Problemrichtung vorgeedeutet finden. Da es also vollkommen gleichgültig ist, an welcher Stelle des Problems wir einsetzen, gliedern wir die Problemkreise nach Gesichtspunkten, die den Aufbau ihrer Strukturen übersichtlich zeigen.“²

Daraus leitet Kretschmar ab, daß die zwischenzeitlich bedeutsam gewordene Betrachtung der Entwicklung der Texte Rilkes für das Seinsproblem darin ohne Bedeutung ist. Insofern dieses Problem das „kategoriale Kernmoment“ der Dichtung Rilkes ausmacht, seine „Entelechie“, folgt, daß die Darlegung von Entwicklungen in Rilkes Werk diesen Aspekt nicht berühren bzw. nur Darstellungsformen und Stilentwicklungen betreffen kann.

Der zweite Gesichtspunkt Kretschmars, die Ablehnung einer Erklärung von Rilkes Texten aus dessen Biographie oder der Geschichte seines Werks, ist schon grundsätzlich zu bestätigen, insofern das Wesen eines Textes nicht aus der Person des Autors oder den Umständen der Entstehung des Werks abgeleitet oder überhaupt erfaßt werden kann. Denn seine Gültigkeit wird mit solchen Erklärungen in jedem Falle relativiert, der Text erscheint lediglich als Funktion von Person oder Umständen. Sein Verständnis als eines eigenen Wesens muß ihn als für sich gültig verstehen. Kretschmars Aussage lautet:

¹ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 2

² Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 3

„Indem unsere Arbeit sich vornimmt, diese Strukturen und damit den typisch Rilkeschen Begriff des ‚Seins‘ zu interpretieren, will sie diese Gegebenheiten nicht aus der Seelenlage oder der Lebenshaltung Rilkes ableiten noch aus seiner existenziellen Situation erklären, denn nicht die Privatperson Rilke ist uns hier wichtig, sondern das Rilkesche W e r k (wofür wir auch die Briefe rechnen), und der Mensch nur insoweit, als er sich im Werke verobjektiviert hat. Damit ist die M e t h o d e unserer Untersuchung festgelegt als nicht biographisch, psychologisch, charakterologisch oder existenzial-analytisch, sondern als p h ä n o m e n o l o g i s c h , d. h. wir wollen nicht ‚begründen‘, weshalb der Rilkesche Seins-Begriff entstanden, sondern beschreiben, was er s e i n e m W e s e n nach ist.“¹

Kretschmar bedauert, daß die Seinsthematik in Rilkes Werk zu seiner Zeit noch nicht untersucht worden sei:

„Indem unsere Arbeit darin besteht, das Kern-Problem dieses Werkes zu erforschen, können wir uns zwar im einzelnen auf Untersuchungen stützen, die Sonderproblemen sowie dem Gesamtwerke Rilkes gewidmet sind, doch gibt es keine L i t e r a t u r , die das in unserer Problemstellung thematisierte Haupt-Problem Rilkes grundsätzlich und umfassend behandelt.“²

Die Aussage suggeriert, daß es „Untersuchungen“ von Belang gebe, die „Sonderproblemen sowie dem Gesamtwerke Rilkes gewidmet sind“, aber das „Haupt-Problem Rilkes“ nicht behandeln. Dies ist ein Widerspruch, wenn dieses „Haupt-Problem“ als die „Entelechie“ von Rilkes Werk bezeichnet wird, den „Kern, aus dem alle Einzelprobleme entspringen, von dem sie durchwirkt und kraft dessen sie zu dem werden, was sie sind.“³ Besonders eklatant wird diese Inkonsequenz an dem Hauptaspekt der Dichtungen Rilkes, deren Sprache als Ausdruck und als seine Form des Seins, der Daseinsganzheit.

Kretschmar fordert zwar entsprechend der Natur des Seins, Rilkes Texte nicht als das Dasein vergegenständlichende begriffliche, philosophische, Darlegungen zu behandeln, sondern als „die für Rilke typische[..] Dichtungs-Form der B i l d h a f t i g k e i t“⁴ und nennt auch deren Formen: „sprachliche Bilder, Symbole, Gleichnisse und Allegorien“. Er fragt jedoch nicht nach der angemessenen Verstehensweise dieser Sprache im Unterschied zur konventionellen Mitteilungs- oder Begriffssprache in der Identität ihrer Elemente mit sich selbst, d. h. der grundsätzlichen Eindeutigkeit der Begriffe, unabhängig von jedem Zusammenhang. Das bedeutet,

¹ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 3

² Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 4

³ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 1

⁴ vgl. o., S. 27

Kretschmar berücksichtigt nicht die gleichzeitige Offenheit und Bestimmtheit dichterischer Sprachelemente. Letztere erlangen sie erst im Zusammenhang eines Texts oder Werks im Ganzen, so daß ihr Verständnis nur aus diesem und dem Vergleich von Textelementen als Methode erfolgen kann. Es ist der Aspekt, der die Kritik begründet, daß Leute Gedichte wie die Zeitung lesen, poetische mit objektivierender Mitteilungs-Sprache verwechseln. In entsprechender Weise sagt Rilke in seinem „Florentiner Tagebuch“ als Dichter einem allgemeinen „Publikum“¹, daß dichterische Werke, in „eure Umgangssprache übersetzt“, mit deren Natur nichts zu tun haben, bzw. er schreibt an Gräfin Sizzo, daß die Sprache von Dichtwerken jener praktischer Kommunikation absolut enthoben sei.²

Sowohl das Bild der ‚schenkenden Erde‘ als auch des ‚sich sorgenden und handelnden Bauern‘ in SO, 1, XII³ mißversteht Kretschmar, indem er den Stellenvergleich nicht anstellt, sondern sozusagen ‚von außen‘ den theologisch-religiös besetzten und transzendenzbezogenen gegenständlichen Begriff der „G n a d e“ bzw. den existentialistischen Begriff der „Sorge“ heranzieht, indem er sich auf Sekundärliteratur und allgemeine Daseinsvorstellungen beruft:

„Als erste Voraussetzung jeglichen Seins erweist sich die Gegebenheit der Gnade. Für die Wirklichkeit des menschlichen Lebens – sagt Schwarz^[1.] – ‚für diese Wirklichkeit, so wie Rilke sie begriffen hat, ist charakteristisch, daß in ihr echtes Dasein und Gnade sich decken.‘ Doch nicht bloß diese Seinsart, auch die anderen Seinsverwirklichungen vermögen allein aus Gnade zu sein. Was eins der Sonette an Orpheus (1,12)“ gleichnishaft vom Bauernstande sagt, dessen Leben am offensichtlichsten aus angestrenzter Tätigkeit und geduldigem Warten gemischt ist, gilt für sämtliche Stände und Zustände des Lebens überhaupt: ‚Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt, / wo die Saat in Sommer sich verwandelt, / reicht er niemals hin. Die Erde s c h e n k t.‘ Bereits hier wird die Paradoxie des Lebens deutlich: Obwohl dem Element, kraft dessen das jeweilige Sein sich entfaltet, nichts abgerungen, geschweige abgetrotzt werden kann, ist dennoch Arbeit zur Seinsverwirklichung geboten; also obwohl die ‚Sorge‘, d. h. Sorgen für sowie Sich-Sorgen um die Entfaltung des Seins nötig und natürlich ist, bleibt dennoch die Frucht dieses Müehens ein Geschenk. In jenen drei Versen ist dasjenige dichterische Bild geworden, was Rilke beinahe zwei Jahrzehnte früher von Rodin gelernt hat: ‚Il faut travailler – et il faut avoir patience.‘^[1.]) Auf das Gesamtsein ausgedehnt bedeutet dieses handelnde Abwarten und abwartende Handeln nichts anderes als eine Absage an die Einbildung der Kraft zur Selbstschöpfung, Selbstgestaltung und Selbsterhaltung – kurz: der Selbstbestimmung der einzelnen Seinsformen.“⁴

¹ Tagebücher aus der Frühzeit, S. 47

² Tagebücher aus der Frühzeit, S. 48-49; Briefe, S. 770; vgl. o., S. 25f.

³ SW I, S. 738; vgl. u., S. 236

⁴ Kretschmar, Rilke als Dichter des Seins, S. 5; s. Justus Schwarz, Die Wirklichkeit des Men-

Was hier als „G n a d e“ interpretiert wird, „die Erde *schenkt*“, heißt in SO, 2, XII „Flamme [...], / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“¹, im StB „Ich zähle mich, mein Gott, und du, / du hast das Recht, mich zu verschwenden“², in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) „daß Namen sich an ihr / endlos verschwenden“³, in SO, 2, XV „O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, / der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, – / du, vor des Wassers fließendem Gesicht, / marmorne Maske“⁴, in SO, 2, XXIX „zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin“⁵, in „Ô Lacrimosa II“ „diese, der Erde, langsame Atmung, / deren Eile wir sind.“⁶ Daraus ergibt sich, die ‚schenkende Erde‘ in SO, 1, XII steht für das Sein als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, die für das Dasein sowohl Entstehen als auch Vergehen, zyklisches ‚Werden‘, bedeutet. Der ‚sorgende und handelnde Bauer‘ ist im Gegensatz zu solchem Dasein der das Leben rational-begrifflich in einseitige Anwesenheit vergegenständlichende Mensch, der es den praktischen Zwecken seiner Existenz verfügbar zu machen versucht.

Gemäß der Einheit von Dasein und Sprache ist damit zugleich diese beschrieben: „Namen“, heißt es in „Shawl“, „verschwenden“ sich an der „Jungfrau“, um die wir zugleich „wandeln“. Die „Flamme“ in ihren „Verwandlungen in SO, 2, XII – damit Entsprechung des „immer lebende[n] Feuer[s]“ Heraklits als Bild ‚werdenden‘ Daseins⁷ – wie ihre Entsprechungen in obigen Beispielen stellt also, ganzheitlich verstanden, die vielfältigen „Namen“, die Elemente dichterischer Sprache, dar, die in ihrer Vielfalt das im ‚Werden‘ zu seinshafter Einheit gebundene Dasein zeigen. Im Vergleich untereinander werden sie als solche und zugleich als hinweisendes Bild des Seins selbst erkennbar.

Kretschmar hat also das Verdienst, nicht nur ‚Sein‘ als Kern der Dichtung Rilkes herauszustellen, sondern auch auf dessen besondere, nicht vergegenständlichbare Natur hinzuweisen. Außerdem sieht er den Zusammenhang von Rilkes Seinsbegriff und seiner dichterischen Sprache, ohne allerdings die Konsequenz auf die Betrachtungsweise derselben zu erken-

schen in Rilkes letzten Dichtungen, in: Die Kreatur, 1927/28, H. 2, S. 210

¹ SW I, S. 758

² SW I, S. 307

³ SW I, S. 477

⁴ SW I, S. 760

⁵ SW I, S. 771

⁶ SW II, S. 183

⁷ vgl. o., S. 18

nen, was ihn auch die innere Spannungs-Struktur des Seins nicht wahrnehmen läßt. Kretschmar ist zugute zu halten, daß er als erster mit der In-Frage-Stellung der konventionellen, rational gegründeten und daseinsprägenden Denkweise in ihrer praktischen Natur und in ihrer Entgegenstellung zu einer Sinn und Einheit bietenden Vorstellungsweise als ebenfalls daseinsschöpferisches Vermögen das Vermächtnis Rilkes erkannte. Angesichts der erfordernten Besinnung des Subjekts auf sich selbst und seine in undenklichen Zeiträumen zur fraglosen Selbstverständlichkeit gewordenen Art, die Welt zu erfahren und zu sehen, ist es verständlich, daß er nicht in allen Punkten bis zum Ende zu gehen vermochte.

Heidegger spricht in dem Zusammenhang von „Seynsvergessenheit“¹, die darin bestehe, daß man nicht nur die Frage nach dem Sein nicht mehr stelle, sondern einem überhaupt Sein und seine Fragwürdigkeit nicht mehr bewußt sei. Er sagt, Sein sei, als „das allem Seienden Gemeinsame“ als „Seiendheit“ charakterisiert², „der ›allgemeinste‹ Begriff“³ und insofern „undefinierbar“⁴, also den Menschen auch ohne jede Fragwürdigkeit, d. h.:

„Das ›Sein‹ ist der selbstverständliche Begriff. In allem Erkennen, Aussagen, in jedem Verhalten zu Seiendem, in jedem Sich-zu-sich-selbst-verhalten wird von ›Sein‹ Gebrauch gemacht, und der Ausdruck ist dabei ›ohne weiteres‹ verständlich. Jeder versteht: ›Der Himmel *ist* blau‹; ›ich *bin* froh‹ und dgl.“⁵

Die Folge ist „Seynsvergessenheit“ im beschriebenen Sinn. Sie besteht wie zu der Zeit Heideggers und Kretschmars – ihre beiden Texte liegen nur acht Jahre auseinander – auch heute noch. Deshalb sind für die vorliegende Untersuchung Anforderungen an Darstellungsformen und -ziele sowie Analysemethoden, wie sie sich aus dem eigenen Seinsverständnis Kretschmars für ihn ergeben und soweit sie in obiger Beschreibung als richtig beurteilt werden, auch hier zu berücksichtigen. Insoweit sie dem nicht oder nicht konsequent genug gerecht werden, sind solche eigens aufzustellen. So muß bei der Werkbetrachtung der Text für sich den alleinigen Untersuchungsgegenstand ausmachen, das Sein als Daseinsgrund in seiner paradoxen, begrifflich nicht faßbaren, sondern nur umschreibbaren Natur dargestellt werden. Insofern Kretschmar keine Wandlung des Seinsbegriffs in

¹ Heidegger, Beiträge zur Philosophie; GSA, Bd. 65, S. 107

² Heidegger, Beiträge zur Philosophie; GSA, Bd. 65, S. 425

³ Heidegger, Sein und Sein; GSA, Bd. 2, S. 4

⁴ Heidegger, Sein und Zeit; GSA, Bd. 2, S. 5

⁵ Heidegger, Sein und Zeit; GSA, Bd. 2, S. 6

Rilkes Werk feststellen kann und der Autor der vorliegenden Arbeit in seiner früheren Untersuchung „O reine Übersteigung!“ zu SO, 1, I das ebenfalls so sieht,¹ wird auch jetzt von einer solchen nicht ausgegangen.

Das heißt allerdings nicht, daß Wandlung ausgeschlossen wird, falls sie innerhalb der belegten Form des Seinsbegriff erkannt werden sollte. Eine Folge disparater Änderungen jedoch, in der sich keine Einheit erkennen läßt, bedeutet keine ‚Entwicklung‘, die nämlich entelechisch Wesenhaftigkeit verleiht. Auf der anderen Seite soll an die Stelle konventioneller Betrachtungsweise poetischer Sprache konsequent die, wenn auch noch so aufwendige Methode des Textvergleichs treten. Diese gibt dieser Sprache in ihrer Offenheit, die begrifflich gesehen als Unbestimmtheit erscheint, poetisch Bestimmtheit, indem aus dem Vergleich ihrer Elemente deren individuelle Bedeutung in dem Werk bzw. den Werken des Dichters als jeweils eines Ganzen hervortritt. Das Ziel ist dabei zweiseitig, einmal soll aus dem Vergleich verschiedener Stellen heraus der allgemeine oder Grundgehalt eines Werks oder auch des Werks Rilkes überhaupt mit seinen Aspekten sichtbar, zum anderen aber auch die Bedeutung und Gestalt der einzelnen Werke bzw. der einzelnen Textelemente bei all ihrer vielfältigen Erscheinung in der Prägung durch Rilkes Grundvorstellungen vorgeführt werden. Beide Zielrichtungen erfordern detaillierte und komplexe Textvergleiche. Besonders letztere führt in der Darstellung der vielfach verzweigten und verwobenen, d. h. interdependenten Bezüge zu einer Komplexität, die einsinniger Ergebnisausrichtung der Darlegung entgegensteht.

In der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur im allgemeinen wird Rilkes Werk nicht von der ihm zentralen Seinshematik her behandelt. Vielmehr betont man eine sogenannte ‚Entwicklung‘ darin. Dazu werden die Texte, wie sie vorliegen, mit der ‚Erklärung‘ aus Entstehungsursachen bzw. -umständen relativiert. Das Wesen dichterischer Sprache ist dabei methodisch nicht berücksichtigt. Deshalb zieht die jetzige Untersuchung diese Literatur nur in Einzelfällen heran. Statt dessen wird im Sinne ‚dichtungswissenschaftlicher‘ Betrachtungsweise vorgegangen, die das Kunstwerk, wie es für sich und in seinem eigenen Wesen ist, in den Mittelpunkt stellt.² Diese Betrachtungsweise und die Natur dichterischer Sprache ver-

¹ Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 4

² Anm: Die Definition dichtungswissenschaftlicher Untersuchung von Texten im Unterschied zu allgemein literaturwissenschaftlichen Betrachtungsformen betont neben der vorausgesetzten Gültigkeit des Kunstwerk an sich dessen Eigencharakter, was im Falle von Dichtung dessen Sprache betrifft, und, trotz Kritik, die Notwendigkeit des Textvergleichs:

langen aufgrund der aus ihnen resultierenden Methode konsequenten Textvergleichs intensive und verzweigte Textarbeit. Deren Komplexität soll nicht durch die Einbeziehung allgemein literaturwissenschaftlicher Sekundärliteratur mit ihrer alternativen Perspektive und Zielsetzung zusätzlich beschwert werden.

Der Text „Alkestis“, sein Inhalt und Aufbau

Das vielzeilige erzählende Gedicht „Alkestis“ konzentriert sich auf den Moment der Reaktion des mythischen Königs Admet der thessalischen

„Dichtungswissenschaft, neue Bz. für den Teil der [...] Literaturwissenschaft[,] der sich nur mit dem Erfassen dichterischer Kunstwerke beschäftigt und alle außerästhetischen (biographischen, philologischen, weltanschaulichen, soziologischen) Fragen und Verknüpfungen meidet, also auch im Ggs. zur [...] Literaturgeschichte keine historischen Entwicklungsgänge verfolgt, vielmehr in unmittelbarer Nähe zum Werk und geschriebenen Wort nach der Seinsweise von Dichtung forscht. Ihre wesentliche Arbeitsmethode ist die [...] Interpretation.“

Diese wird an späterer Stelle folgendermaßen charakterisiert:

„bes. e. Methode der modernen [...] Dichtungswissenschaft, die möglichst eindringliche, tiefe Erfassung e. dichterischen Textes in seiner Ganzheit als untrennbare Einheit von [...] Gehalt und [...] Form rein aus sich heraus – ohne Seitenblicke auf biographisches oder literaturgeschichtliches Wissen – zu e. vertieften Verständnis und voller Einfühlung in die eigenständigen, welt schöpferischen Kräfte des Sprachkunstwerks führen, die Dichtung als Dichtung erschließen will. [...] Gründlichkeit der Untersuchung und ständige, unmittelbare Textnähe als Voraussetzung richtiger I. fördern den Kontakt zum Dichterwort und entwickeln das Einfühlungsvermögen, dienen dabei gleichzeitig der praktischen Einführung in die Phänomene des Dichterischen, die Schaffensweise sprachlicher Kräfte und die Probleme der Poetik. Ihre Grenzen liegen darin, daß schon die Frage nach dem genauen Wortgebrauch und der Vorstellungswelt, den ›Bildfeldern‹ e. Dichters, in früheren Zeiten oft e. ganzen Epoche, zur Heranziehung seiner weiteren Schriften führt.“

(Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 177 u. 374-375)

Sowohl die geistesgeschichtliche Einordnung des Rilkeschen Werks als auch die vergleichende Deutungsmethode, die aufgrund der Natur poetischer Sprache zu verwenden ist, in dem Lexikon-Artikel jedoch im Hinblick auf das Ziel, das Kunstwerk aus sich heraus zu verstehen, kritisch gesehen sind, bedeuten keinen Widerspruch, insofern sie als komparativ nur analogisch, nicht funktional einen Zusammenhang zwischen dem jeweiligen Werk bzw. seinen Elementen und Vergleichstexten herstellen, wie dies „biographische[..], philologische[..], weltanschauliche[..], soziologische[..]“ Argumentation tut. Die Gültigkeit eines Werkes aus sich heraus kann nicht seine Einzigartigkeit im Sinne von Ausschließlichkeit meinen.



Stadt Pherai bzw. seiner Braut Alkestis auf die göttliche Ankündigung seines unmittelbar bevorstehenden Todes:

„Alkestis

Da plötzlich war der Bote unter ihnen,
hineingeworfen in das Überkochen
des Hochzeitmahles wie ein neuer Zusatz.
Sie fühlten nicht, die Trinkenden, des Gottes
heimlichen Eintritt, welcher seine Gottheit 5
so an sich hielt wie einen nassen Mantel
und ihrer einer schien, der oder jener,
wie er so durchging. Aber plötzlich sah
mitten im Sprechen einer von den Gästen
den jungen Hausherrn oben an dem Tische 10
wie in die Höh gerissen, nicht mehr liegend,
und überall und mit dem ganzen Wesen
ein Fremdes spiegelnd, das ihn furchtbar ansprach.
Und gleich darauf, als klärte sich die Mischung,
war Stille; nur mit einem Satz am Boden 15
von trübem Lärm und einem Niederschlag
fallenden Lallens, schon verdorben riechend
nach dumpfem umgestandenen Gelächter.
Und da erkannten sie den schlanken Gott,
und wie er dastand, innerlich voll Sendung 20
und unerbittlich, – wußten sie es beinah.
Und doch, als es gesagt war, war es mehr
als alles Wissen, gar nicht zu begreifen.
Admet muß sterben. Wann? In dieser Stunde.

Der aber brach die Schale seines Schreckens 25
in Stücken ab und streckte seine Hände
heraus aus ihr, um mit dem Gott zu handeln.
Um Jahre, um ein einzig Jahr noch Jugend,
um Monate, um Wochen, um paar Tage,
ach, Tage nicht, um Nächte, nur um Eine, 30
um Eine Nacht, um diese nur: um die.
Der Gott verneinte, und da schrie er auf
und schrie's hinaus und hielt es nicht und schrie
wie seine Mutter aufschrie beim Gebären.

Und die trat zu ihm, eine alte Frau, 35
und auch der Vater kam, der alte Vater,
und beide standen, alt, veraltet, ratlos,
beim Schreienden, der plötzlich, wie noch nie
so nah, sie ansah, abbrach, schluckte, sagte:



Vater, 40
liegt dir denn viel daran an diesem Rest,
an diesem Satz, der dich beim Schlingen hindert?
Geh, gieß ihn weg. Und du, du alte Frau,
Matrone,
was tust du denn noch hier: du hast geboren. 45
Und beide hielt er sie wie Opfertiere
in Einem Griff. Auf einmal ließ er los
und stieß die Alten fort, voll Einfall, strahlend
und atemholend, rufend: Kreon, Kreon!
Und nichts als das; und nichts als diesen Namen. 50
Aber in seinem Antlitz stand das Andere,
das er nicht sagte, namenlos erwartend,
wie ers dem jungen Freunde, dem Geliebten,
erglühend hinhielt überm wirren Tisch.
Die Alten (stand da), siehst du, sind kein Loskauf, 55
sie sind verbraucht und schlecht und beinah wertlos,
du aber, du, in deiner ganzen Schönheit –

Da aber sah er seinen Freund nicht mehr.
Er blieb zurück, und das, was kam, war *sie*,
ein wenig kleiner fast als er sie kannte 60
und leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid.
Die andern alle sind nur ihre Gasse,
durch die sie kommt und kommt –: (gleich wird sie da sein
in seinen Armen, die sich schmerzhaft auftun).

Doch wie er wartet, spricht sie; nicht zu ihm. 65
Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie,
und alle hörens gleichsam erst im Gotte:

Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich *bins*.
Ich bin Ersatz. Denn keiner ist zu Ende
wie ich es bin. Was bleibt mir denn von dem 70
was ich hier war? Das *ists* ja, daß ich sterbe.
Hat sie dirs nicht gesagt, da sie dirs auftrug,
daß jenes Lager, das da drinnen wartet,
zur Unterwelt gehört? Ich nahm ja Abschied.
Abschied über Abschied.
Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja, 75
damit das Alles, unter Dem begraben
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst –.
So führ mich hin: ich sterbe ja für ihn.

Und wie der Wind auf hoher See, der umspringt,
so trat der Gott fast wie zu einer Toten 80
und war auf einmal weit von ihrem Gatten,

dem er, versteckt in einem kleinen Zeichen,
die hundert Leben dieser Erde zuwarf.
Der stürzte taumelnd zu den beiden hin
und griff nach ihnen wie im Traum. Sie gingen 85
schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen
verweint sich drängten. Aber einmal sah
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,
die beinah ein Versprechen war: erwachsen 90
zurückzukommen aus dem tiefen Tode
zu ihm, dem Lebenden –

Da schlug er jäh
die Hände vors Gesicht, wie er so kniete,
um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln.“¹ 95

Die kürzeste und dabei umfassendste Darstellung der Zusammenhänge des Geschehens, die zum Teil von Rilke nicht erwähnt oder nur angedeutet sind, bietet das Internet:

„Alkestis war die schönste der Töchter des Königs Pelias, weshalb viele Herrscher um sie freiten. Ihr Vater aber ließ verkünden, dass nur der seine Tochter zur Frau bekomme, dem es gelinge, einen Eber und einen Löwen vor den Hochzeitswagen zu spannen.

Das glückte Admetos mit Hilfe des Apollon. Dieser war einst von Zeus dazu gezwungen worden, Admetos' Schafe und Rinder zu hüten, weil er aus Rache für den Mord des Zeus an seinem Sohn Asklepios die Kyklopen getötet hatte. Da Admetos ihn als Fremden freundlich aufgenommen hatte, half er schließlich bei der für einen Menschen undurchführbaren Aufgabe. So gewann Admetos Alkestis. Er versäumte es aber, der Artemis vor der Vermählung ein Opfer darzubringen. Beleidigt sandte die Göttin daraufhin Schlangen in das Hochzeitsgemach des Paares – zum Zeichen, dass Admetos bald sterben müsse. Doch Apollon konnte den Moiren, den Schicksalgöttinnen, das Versprechen abringen, dass Admetos leben werde, wenn jemand an seiner Stelle in den Tod ginge. Da sonst niemand hierzu bereit war, opferte sich Alkestis für ihn.

Als kurz darauf Herakles bei Admetos zu Besuch weilte, bot er sich an, Alkestis als Dank für die bei ihm erfahrene Gastfreundschaft zu retten: Der Held versteckt[e] sich neben dem Grab der frisch Verstorbenen, und als Hades erschien, um Alkestis abzuholen, verfolgte er den Gott der Unterwelt und überredete ihn schließlich, sie heil an ihren Gatten zurückzu[geben].“²

Auf seinen abstrakten Inhalt zurückgeführt, erzählt das Gedicht, wie unter dem Anruf des Göttlichen als der Gestalt des Seins Da-Sein und Nicht-Da-Sein, seine Entäußerungsformen im Dasein, unter Aufgabe seiner Einheit in dialektischem Gegensatz einander gegenüberreten, um schließlich in

¹ SW I, S. 546-549

² [de.wikipedia.org/wiki//Alkestis](https://de.wikipedia.org/wiki/Alkestis), 12.04.2018

verwandelter Wiederkehr als Synthese miteinander versöhnt zu werden. Entsprechend gliedert sich der Text grundsätzlich in drei Teile, zunächst die Darstellung des Einbruchs des Seins in das Dasein mit dem Erscheinen des Gottes Hermes in Admets Hochzeitsgesellschaft (Z. 1-24). Es folgt die Schilderung der Reaktion des Daseins darauf im königlichen Hochzeitspaar (Z. 25-79). Dieser zweite Teil, der den Hauptteil der Darstellung ausmacht, gliedert sich in zwei Teile, erstens die Darstellung der Reaktion sich in Anwesenheit verschließenden Daseins, des Da-Seins, in der Gestalt Admets und ihm nahestehender Personen, der Eltern und seines Freunds (Z. 25-57), und parallel dazu die Reaktion ganzheitlichen, im Bezug zum Nicht-Da-Sein stehenden Daseins in der Gestalt der Alkestis (Z. 58-79). Der dritte Teil schließlich zeigt die Vermittlung des Gegensatzes in der Vision von Alkestis' Wiederkehr in ganzheitlicher Verwandlung und der Akzeptanz dieser Vision durch Admet, die ebenfalls eine existentielle Wandlung im ganzheitlichen Sinne bedeutet (Z. 80-96).

Entsprechend seinem Handlungscharakter läßt sich das erzählende Gedicht gemäß der fünfschrittigen Entwicklung einer Tragödie¹ enger unterteilen. Mit dem unmittelbaren Eintreten einer neuen Situation als dem Einbruch des Göttlichen in die Welt Admets, eines sich die Welt als sein verfügbares Objekt gegenüberstellenden ‚Subjekts‘ und darin ‚Held‘ des Stücks, sind das ‚erregende Moment‘ und die ‚Exposition‘ gegeben (Teil I, Str. 1). Es folgt als die ‚steigende Handlung‘ die Suche Admets nach einem Stellvertreter (Teil II, Str. 2-3). Die ‚Peripetie‘ besteht zunächst in dem Erscheinen Alkestis' als anscheinende Rettung im Sinne Admets, jedoch, so der Umschlag, um den Preis des Todes der Alkestis (Teil III, Str. 4-6). Als ‚fallende Handlung‘ erscheint der Gang der Alkestis in den Tod und die Verzweiflung Admets (Teil IV, Str. 7). Die ‚Katastrophe‘ schließlich besteht paradoxerweise in Admets Einschwenken auf Alkestis Linie in der Akzeptanz des ‚Werdens‘ als der Einheit von Entstehen und Vergehen, also Da-Sein und Nicht-Da-Sein, im Dasein (Teil V, Str. 8). Das bedeutet die Versöhnung und Wiederherstellung der durch Admet als sozusagen ‚tragischen Helden‘ in eine innere Aporie gestoßenen Ordnung der Welt. Erreicht wird dies mit seiner Aufhebung als ‚Subjekt‘ entsprechend dem ‚Tod des Helden‘ in der Tragödie, mit dem hier als solche Aufhebung ein Ich ganzheitlichen Bewußtseins entsteht.² Rilke kehrt damit die (tragische)

¹ vgl. Freytag, Die Technik des Dramas, S. 102-122.

² Anm.: Max Scheler definiert das Tragische als den „Konflikt“, der innerhalb der positiven

„Lösung“ der Tragödie in ironischer Weise positiv um. Die „Katastrophe“ erweist sich als „Rettung“.

Rilkes Gliederung des Texts entlang dem fünfschrittigen Bau des Dramas entspricht keineswegs nur praktischen Gründen. Vielmehr spiegelt sich in ihm die Rilkesche Daseinsicht der Ganzheit des „Werdens“ als die Einheit von Entstehen und Vergehen, wie er es in der 10. DE in dem paradoxen Bild der Fontänen als „hohe[...] Tränenbäume“ oder in dem ebenso paradoxen Motiv „wenn ein Glückliches *fällt*“ darstellt:

„Und wir, die wir an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches *fällt*.“¹

Solchem Gegen- und zugleich Ineinander der absoluten Gegensätze von Da-Sein und Nicht-Da-Sein oder Entstehen und Vergehen entspricht Gustav Freytags Charakterisierung des Dramas:

„Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der That und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf und Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen.

Werte und ihrer Träger selbst waltet“. Dies gilt gerade, sagt er:

„wenn ein und dieselbe Kraft, die ein Ding zur Realisierung eines hohen positiven Wertes [...] gelangen läßt, auch im Verlaufe dieses Wirkens selbst die Ursache für die Vernichtung eben dieses Dinges als Werteträgers wird“.

(Max Scheler, Zum Phänomen des Tragischen, S. 155, 158)

Der „positive[...] Wert[...]“, den Admet in Rilkes Gedicht korrumpiert, ist das Leben des menschlichen Ichs, indem er es in einseitige Anwesenheit vergegenständlicht bzw. zum Handlungsobjekt macht. In ironischer Verkehrung der dramatischen „Katastrophe“ wird die Idee ganzheitlichen Daseins wiederhergestellt, insofern die Aufhebung Admets als Subjekt nicht als „Opfer“, sondern als Gewinn erscheint.

Gero von Wilpert sieht, mit einer weniger optimistischen Sicht des Untergangs des tragischen Helden, „Tragik“ als:

„Grundbegriff nicht nur für die [...] Tragödie, sondern für das menschliche Dasein schlechthin: der unausweichliche, schicksalhafte Untergang e. Wertvollen im Zusammenstoß oder Widerstreit mit anderen erhabenen Werten oder übermächtigen Gewalten, der die beteiligte(n) Person(en) notwendig in Leid und Vernichtung führt, der sie sich, über sich selbst hinausragend, um des Erhabenen willen unter Ausschlagung der Kompromißmöglichkeiten opfern, während die Werte selbst als Ideen bestehen bleiben.“

(Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 846)

¹ SW I, S. 726

In jeder Stelle des Dramas kommen beide Richtungen des dramatischen Lebens, von denen die eine die andere unablässig fordert, in Spiel und Gegenspiel zur Geltung; aber auch im Ganzen wird die Handlung des Dramas und die Gruppierung seiner Charaktere zweitheilig. [...]

Diese zwei Haupttheile des Dramas sind durch einen Punkt der Handlung, welcher in der Mitte derselben liegt, fest verbunden. Die Mitte, der Höhepunkt des Dramas, ist die wichtigste Stelle des Aufbaues, bis zu ihm steigt, von ihm ab fällt die Handlung.“¹

Sowohl das ständige Ineinander in verschiedener Gewichtung der steigenden und fallenden Tendenzen je nach der Position vor oder nach der Peripetie wie auch diese als der Umschlagspunkt im ‚Werdens‘-Prozeß scheint sich in der Rilkeschen Daseinssicht wiedererkennen zu lassen. Unterschiedlich stellt sich zunächst nur das Ende der Handlungsentwicklung als die ‚Katastrophe‘ mit der Vernichtung des tragischen Helden und der Wiederherstellung der objektiven Weltordnung und ihrer Wertsetzungen dar. An deren Stelle setzt Rilke die Versöhnung der gegensätzlichen Daseinstendenzen durch den ‚Helden‘ in seiner Gewinnung eines „größte[n] Bewußtsein[s]“² oder, wie Rilke an gleicher Stelle auch sagt, des „*unendlichen Bewußtsein[s] der Engel*“³. Von diesem positiven Verständnis des Endes her lassen sich die vorangehenden Handlungsphasen ebenso zugleich in umgekehrtem Sinn auffassen. Alkestis‘ Eingang in den Tod erscheint so nicht als schließlich in die ‚Katastrophe‘, die Vernichtung des ‚tragischen Helden‘ führende ‚fallende Handlung‘, da sie Admets Wandlung zu ganzheitlichem Bewußtsein hervorruft. Entsprechend bedeutet auch die ‚Peripetie‘, Alkestis‘ Akzeptanz des Todes als Admets Verlust, in dieser Sicht einem Umschlag zum Positiven hin. Die schließlich in Alkestis erfolgreiche anfängliche Suche nach einem Ersatz für den todbedrohten Admet wird demzufolge zum Gegenteil der vordergründig ‚steigenden Handlung‘, da sie den mit Blick auf Admets Wandlung positiv zu sehenden Umschlag bedingt.

Mit der Strukturierung des erzählten Geschehens gemäß eines Dramas und deren gleichzeitiger spiegelbildlichen Umkehrung entsteht eine durchscheinende Doppelung, die der Bildhaftigkeit poetischer Ausdruckform entspricht und zudem die Verwandlung ‚realer‘, d. h. vergegenständlichter Handlung in ganzheitliches Geschehen vorführt. Rilke schreibt zu Maurice Maeterlinck, den er, wie in einem Brief an Lally Horstmann Jean

¹ Freytag, Die Technik des Dramas, S. 93-94

² Briefe, S. 896

³ Briefe, S. 900

Giraudoux¹ als „Prosaisten“, als „Dramatiker“ bezeichnet und zugleich als „Dichter“. Wie er dort von „dem dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“ und, wo ein „Dichter“ ihn „vertheilt“, „der magischen Ebene [...], auf der wir in Wirklichkeit leben“, redet er hier von der „Handlung“ als „im Stoffe l[iegend]“, von „äußerlichen Katastrophen und Abenteuern“ und dagegen von „unsere[m] wirklichen inneren Leben[.]“:

„Man sagt nichts gegen ihn, wenn man betont, daß auf die Bühne vor allem Handlung gehöre. Das weiß Maeterlinck ebenso gut wie wir. Er leugnet nur, daß die Handlung im Stoffe läge, in den äußerlichen Katastrophen und Abenteuern, mit denen die Höhepunkte unseres wirklichen inneren Lebens gar nicht mehr zusammenfallen. Er weist [...] nach, daß in allen wahrhaft großen Werken, neben der äußeren Fabel, eine zweite, von dem sogenannten inneren Dialog getragene Handlung vorhanden war, die aber nebensächlich schien und sich dem nicht aufdrängte, der sie nicht suchte. Diese zweite Handlung in den Vordergrund zu stellen, ist Absicht und Aufgabe des Maeterlinck'schen Dramas.“²

Vergleichende Analyse des „Alkestis“-Texts

Textteil I (Z. 1-24): Der Einbruch des Göttlichen, der Verkörperung ganzheitlicher Einheit, in das Dasein als vergegenständlichte Realität in der ersten Strophe

A) Das Verhältnis zwischen Göttlichem als Daseinsganzheit an sich und dem Dasein als vergegenständlichter Realität bzw. ganzheitlichem ‚Werden‘

a) Die Figur Hermes mit ihrer Forderung im Admetos-Mythos und in Rilkes Gedicht

Der „Bote“, danach immer wieder als „Gott“ oder von göttlichem Wesen bezeichnet (Z. 4, 5, 19, 27, 32, 66, 67, 81), der zu Anfang des Gedichts unvermittelt mit der Nachricht in die fröhliche Hochzeitsgesellschaft hereinbricht, daß der Bräutigam, Admet, „In dieser Stunde“ sterben muß, ist der Götterbote Hermes. In der „Odyssee“ läßt Homer Zeus sagen:

„Sprachs und sagte zu Hermes, dem Sohn, dem geliebten, gewendet:
„Hermes, du bist auch in andren Geschäften der Bote; verkünde
Unseren klaren Beschluß der Nympe mit herrlichen Flechten [Kalypso]:
Heimkehr wird dem verständigen Dulder Odysseus““.³

¹ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10-11; vgl. o., S. 28, u., S. 89

² SW V, S. 548

³ Homer, Odyssee, S, 129 (5, 28-32)

„Zw[ischen] Himmel und Erde, Ober- und Unterwelt vermittelnd, wird H[ermes] zum göttlichen Urbild der Dolmetscher und Herolde“, sagt das Lexikon.¹ In solcher Funktion tritt er auch in „Alkestis“ auf, wenn er, abstrakt gesprochen, zwischen Sein, ganzheitlicher Einheit des Daseins, und Dasein die Verbindung herstellt. Entsprechend wird er als der „schlanke[.] Gott“ beschrieben. Das Attributwort, verwandt mit ‚schlingen‘, dessen ursprüngliche Bedeutung „winden, sich schlingen“² ist, beinhaltet neben der Vorstellung des Dünnsseins auch die der ‚Biegsamkeit‘.³ Sowohl zwischen einander widerstrebenden Positionen sich mit einer eigenen vermittelnd ‚hindurchzuwinden‘ als auch Biegsamkeit sind Eigenschaften, die in einer Vermittlerrolle dienlich sein können.

Bei seinem Namen wird Hermes in „Alkestis“ jedoch nicht genannt und bewahrt damit gegenüber der Gemeinschaft miteinander feiernder Hochzeitsgäste eine Fremdheit – als „ein Fremdes“ erfährt ihn Admet (Z. 13) –, die sich bei den Göttern, die ihn an eigener Statt schicken, als völlige Entzogenheit darstellt. Nicht nur, daß sie einen Boten zur Überbringung ihrer Forderung verwenden, sie werden als die Urheber der Botschaft nicht einmal genannt. Zwar heißt es von Hermes, er stehe da, „innerlich voll Sendung“. Damit wird aber die Nichterwähnung der Sendenden erst recht als eine Leerstelle bewußt. An späterer Stelle fragt Alkestis Hermes: „Hat sie dir nicht gesagt, da sie dir auftrag, / daß jenes Lager, das da drinnen wartet, / zur Unterwelt gehört?“ Die Frage mit ihrem Bezug auf die Hochzeit aus der weiblichen Perspektive kann einmal eine Anspielung auf die Göttin Artemis sein, der vor der Hochzeit zu opfern Admet versäumt, weswegen sie ihm als Todesboten Schlangen in das Hochzeitsgemach schickt.⁴ Verständlich wird solche Reaktion aus Artemis’ „zentrale[r] Funktion als Göttin der weiblichen Initiationsriten“:

„Der definitive Eintritt in die Welt der erwachsenen Frau wird durch die erste Geburt vollzogen. Im Mythos hütet A[rtemis] die Jungfräulichkeit ihrer Nymphen und bestraft ihren Verlust [...]. Doch da es Aufgabe der Initiationsriten ist, aus Mädchen für die Gesellschaft unentbehrliche Frauen zu machen, sorgt A[rtemis] auch oft für die Geburt. Sie erhält Opfer im Umkreis der Hochzeit [...] und wird etwa mit den Epiklesen [kultischer Anruf des Göttlichen] [...] angerufen“.⁵

¹ DNP, Bd. 5, sp. 430

² Duden, Etymologie, S. 610

³ vgl. Duden, Etymologie, S. 607

⁴ vgl. o., S. 42

⁵ DNP, Bd. 2, sp. 54-55

Jedoch vermag sich Alkestis' Anspielung auch auf die Göttin Persephone beziehen, was insofern plausibel erscheint, als im Fall der Artemis die Todesforderung für Admet lediglich aus Anlaß eines konkreten persönlichen Konflikts motiviert, nicht fundamental begründet ist, wie dies in den Worten „daß jenes Lager, das da drinnen wartet, / zur Unterwelt gehört“ geschieht. Dies ist jedoch der Fall in bezug auf Persephones Rolle als Unterweltgöttin, deren eigener Charakter für Rilke bedeutsam ist.¹ Ihre Rolle als „Beschützerin der Ehe und der Sphäre der Frauen“ läßt sie außerdem als einem gleichen Bereich wie Artemis zugeordnet erscheinen:

„Die griech. Göttin P[ersephone] / K[ore] ist die Tochter des [...] Zeus und der [...] Demeter. [...] K. wird von Hades [...] in die Unterwelt entführt, als sie als Mädchen [griech. κόρη] auf einer Wiese [...] Blumen pflückt, und wird nach der Heirat mit diesem Königin der [...] Unterwelt. Demeters erfolglose Suche nach ihrer Tochter erreicht [...] ihren Höhepunkt, [als] sich die Mutter zurückzieht, ohne ihren normalen Funktionen weiter nachzukommen, was ein völliges Ausbleiben des Getreidewachstums zur Folge hat. Erst das Eingreifen des Zeus verhindert, daß die Menschheit verhungert: Er sendet schließlich [...] Hermes zu Hades, um diesen zu überreden, P. freizulassen, was Hades tut, [aber so], daß P. den Hades nicht auf immer verlassen kann. Dort residiert sie für einen Teil des Jahres [„während dieser Zeit verdorren die Pflanzen“²]; im Frühjahr kehrt sie in die Oberwelt zurück und verbringt den anderen Teil des Jahres mit ihrer Mutter.

[...]

Zuweilen wurde K. mit Hades zusammen verehrt. Der Mythos ihres Raubs wurde u. a. auch als polarisierte Darstellung mancher die Ehe betreffenden Einsichten aus der Perspektive des Mädchens verstanden. An manchen Orten [...] betont ihr Kult diesen Aspekt [...]: Ihre Hochzeit war hier in Kult und Mythos bedeutsam; die Göttin wurde auch als Beschützerin der Ehe und der Sphäre der Frauen einschließlich des Schutzes der Kinder verehrt.

[...]

P./K. gehört zu den Gottheiten, deren Ankunft in ›Ankunftsfesten‹ gefeiert wurde. So war ein [...] bedeutendes sizilisches Fest der P. das Ankunftsfest mit der Bezeichnung *Kórēs katagōgē*: Diodor zufolge [...] feierte man die ›Rückkehr der P./K.‹ aus der Unterwelt, wenn die Frucht der Ähre zur Reife gelangte, etwa im Mai.“³

Neben der verallgemeinernden Angabe, daß das Hochzeitslager zur Unterwelt gehöre, deutet in Alkestis' diesbezüglicher Aussage nur die feminine Form des Personalpronomens auf die eine oder die andere der beiden Göttinnen. Einerseits mag dessen Allgemeinheit zwischen dem Mythos mit der Anspielung auf Artemis in dem Motiv der tödlichen Schlangen in Admets

¹ vgl. u., S. 172

² Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, S. 326

³ DNP, Bd. 9, sp. 600-601

Hochzeitszimmer und mit der Bestätigung von Hochzeitsopfern in obigem Lexikon-Zitat, wie Admet sie versäumt haben soll, sowie dem alternativen Bezug zu der Figur der Persephone als der Unterweltgöttin vermitteln, wie sie für Rilke bedeutsam ist. Außerdem erscheint Alkestis, indem die Form gebraucht ist, ihrer Position entsprechend eingeweiht, indem sie in ihrer ganzheitlichen Auffassung Tod und Dasein im Zusammenhang sieht. Dem Leser aber bleibt die Identität der göttlichen Auftraggeberin – nur das Geschlecht ist angedeutet – verborgen, entzogen, wie es dem Göttlichen als Bild des Absoluten entspricht. Damit reiht sich dieses Element in die Reihe anderer Motive von dessen Entzogenheit ein.

Mit der Angabe, das Hochzeitslager gehöre zur Unterwelt, wird dessen Tödlichkeit nicht mit einem konkreten Motiv einer der in Frage kommenden Göttinnen, sondern allgemein aus seiner Natur begründet. Ebenso werden auch im ersten Textteil die Gründe nicht angegeben, die die Götter für ihre Forderung nach Admets Tod haben. Eine solche Erklärung würde diese objektivieren und damit einengen, begreifbar machen, so daß man sich dazu stellen kann. Das gleiche gilt für das Fehlen einer Angabe dazu, wie Hermes die Forderung ausspricht. Es heißt nur, daß „er dastand, innerlich voll Sendung / und unerbittlich“. Damit schon „wußten sie [die Feiernden] es beinah“, ohne daß es gesagt ist. Zwar wird anschließend festgestellt: „Und doch, als es gesagt war, [...]“, aber der Moment des Sagens wird mit dem Plusquamperfekt übersprungen, und wer „es“ gesagt hat, wird nicht angegeben, vielleicht auch einer, dem es aus der Erscheinung des Boten bewußt wird. Entsprechend steht das „Admet muß sterben“ als einfache Feststellung einer Tatsache für sich da, die zudem nicht kausal definierend objektiviert und so eingegrenzt ist. Es ist damit eine allgemeine, nicht herleitbare Gewißheit, ein Absolutum. Der Text sagt dementsprechend, es war „mehr / als alles Wissen, gar nicht zu begreifen“, das begriffliche Erfassen des rationalen Bewußtseins übersteigend.

Wie hier die Forderung nicht in der Aussage des Hermes zitiert wird und sie als eine für das rationale menschliche Bewußtsein nicht objektivierbare und doch fraglos sichere Daseinsgewißheit erscheint, schildert die 8. DE die ununterscheidbare, d. h. untrennbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, dort zwar für die Menschen im allgemeinen negiert:

„Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,

Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick.“¹

Dem absoluten Charakter der göttlichen Forderung entspricht auch die Selbstverständlichkeit des Sterbens Admets „In dieser Stunde“, angedeutet auch in der syntaktischen Eigenständigkeit des Ausdrucks. Dem Absoluten geht die Zeitlichkeit und deren endliche Dauer und Säumnis ab, es ist ‚immer‘ unmittelbar bei sich und ganz.² In der Dimension der Zeitlichkeit heißt das, es ist ‚sofort‘. Zu der Überzeitlichkeit des Absoluten oder des „Sein[s]“ sagt Rilke in seinem Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925 entsprechend:

„In jener größten ›offenen‹ Welt *sind* alle, man kann nicht sagen ›gleichzeitig‹, denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle *sind*. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein.“³

In dem gleichen Brief hebt Rilke im Unterschied zu der Perspektive des Menschen die Überzeitlichkeit der des Engels auf das Dasein hervor, der in der Aufhebung der physisch-gegenständlichen Natur desselben als Übergang in die Unsichtbarkeit⁴ sieht:

„Für den Engel der Elegien sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, *weil* längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen.“⁵

Die Aussage am Ende des ersten der beiden Zitate mit der extremen Abstraktion der Nomen und der Radikalität des verbalen Ausdrucks sowie die Einführung der Engelsfigur als der Vertreter des göttlichen Bereichs im zweiten belegen, daß es bei dem Motiv der Überzeitlichkeit um die absolute Perspektive der Daseinsganzheit an sich bzw. des Göttlichen oder eben des Absoluten geht. Zur Betonung dieses Punkts wird der Perspektive des

¹ SW I, S. 714

² vgl. u., S. 127

³ Briefe, S. 897

⁴ vgl. u., S. 208ff., 252

⁵ Briefe, S. 900

Engels im zweiten Zitat die des Menschen gegenübergestellt, in dessen ‚Werdens‘-Dasein die unmittelbare Einheit zeitlich vermittelt erscheint.¹ Dem gegenüber steht in „Alkestis“ die Todesforderung als ein göttliches Gebot und, in Entsprechung des Engels, der göttliche Überbringer Hermes.

Der Absolutheit des Göttlichen in bezug auf die Zeitdimension entspricht in bezug auf die Durchsetzung seiner Forderung, sie ist „unerbittlich“. In dem Essay „Worpswede“ – Rilke nennt das Absolute dort als die Ganzheit des Daseins die „Erde“ bzw. „Natur“ – charakterisiert er sie daher als von „erhabene[r] Hoheit und Gleichgültigkeit“ dem Menschen und dessen Wünschen gegenüber, der sie technisch zu beherrschen meint:

„Wir führen die Flüsse zu unseren Fabriken hin, aber sie wissen nicht von den Maschinen, die sie treiben. Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können, wie Kinder mit dem Feuer spielen, und es scheint einen Augenblick, als hätte alle Energie bisher ungebraucht in den Dingen gelegen, bis wir kamen, um sie auf unser flüchtiges Leben und seine Bedürfnisse anzuwenden. Aber immer und immer wieder in Jahrtausenden schütteln die Kräfte ihre Namen ab und erheben sich, wie ein unterdrückter Stand, gegen ihre kleinen Herren, ja nicht einmal gegen sie, – sie stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde, die wieder groß ist und weit und allein mit ihren Meeren, Bäumen und Sternen.

Was bedeutet es, daß wir die äußerste Oberfläche der Erde verändern, daß wir ihre Wälder und Wiesen ordnen und aus ihrer Rinde Kohlen und Metalle holen, daß wir die Früchte der Bäume empfangen, als ob sie für uns bestimmt wären, wenn wir uns daneben einer einzigen Stunde erinnern, in welcher die Natur handelte über uns, über unser Hoffen, über unser Leben hinweg, mit jener erhabenen Hoheit und Gleichgültigkeit, von der alle ihre Gebärden erfüllt sind. Sie weiß nichts von uns.“²

b) Hermes’ Forderung nach Admets sofortigem Tod als von suprarationaler Natur

Worin besteht die betonte Außergewöhnlichkeit und Unfaßbarkeit des Sterbens Admets? Daß es an seinem Hochzeitstag eintreten soll, ist tragisch, aber als bloßer Zufall zunächst nicht absolut ungewöhnlich. Rilke ändert mit diesem Zeitpunkt jedoch einen wesentlichen Zug des überlieferten Gangs der mythischen Handlung, wie Euripides sie in seinem Drama „Alkestis“ darstellt. Dort soll Admet nach Jahren glücklicher Ehe, der zwei Kinder entsprossen sind, aus dem Leben scheiden.³ Rilkes Änderung bedeutet nicht nur eine Dramatisierung des Geschehens. Die Angabe „In die-

¹ vgl. u., S. 141

² SW V, S. 12

³ vgl. Euripides, Alkestis, S. 78-80

ser Stunde“ als geforderte Sterbestunde heißt offenbar nicht nur ‚sofort‘ in dem beschriebenen allgemeinen Sinn, sondern auch ‚jetzt am Hochzeitstag‘.

Was der Gott für Admet fordert, entspricht dem, was Rilke an Gräfin Sizzo zur Bedeutung des Todes schreibt:

„. . . unser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorzusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise. Voreingenommen, wie wir es *gegen* den Tod sind, kommen wir nicht dazu, ihn aus seinen Entstellungen zu lösen . . . glauben Sie nur, liebe gnädigste Gräfin, daß er ein *Freund* ist, unser tiefster, vielleicht der einzige durch unser Verhalten und Schwanken niemals, niemals beirrbarer Freund . . . und *das*, versteht sich, *nicht* in jenem sentimentalisch-romantischen Sinn der Lebensabsage, des Lebens-Gegenteils, sondern unser Freund, gerade dann, wenn wir dem Hier-Sein, dem Wirken, der Natur, der Liebe . . . am leidenschaftlichsten. am erschüttertesten zustimmen. Das Leben sagt immer zugleich: Ja und Nein. Er, der Tod (ich beschwöre Sie, es zu glauben!) ist der eigentliche Ja-Sager. Er sagt *nur*: Ja. Vor der Ewigkeit.“¹

Wie schon in dem Zitat aus der 8. DE wird der Tod hier zum integralen Teil des Daseins erklärt, indem dieses als „die *Einheit* von Leben und Tod“ beschrieben wird. Diese steht als das wechselseitige Ineinander von beidem über dem „Leben“, ist damit ‚ewig‘. Der Tod garantiert diese „Ewigkeit“, insofern er den Wechsel von Da-Sein und Nicht-Da-Sein im Dasein ermöglicht, wie SO, 2, XIII darlegt:

„Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“²

Das „Nicht-Sein[.]“ bedingt „deine[.] innige[.] Schwingung“, die gegenwärtig-zirkuläre Bewegung von Entstehen und Vergehen des ‚Werdens‘, die das angesprochene Du „vollzieh[en]“ soll.³ Dies tut es, indem es sich die notwendige Rolle des Todes als integralen Elements des Daseins ‚bewußt‘ macht („wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“). Mit dieser Annahme bezieht sich Rilke auf die idealistische-subjektivistische Auffassung Johann Gottlieb Fichtes, nach der dem Menschen Welt, „Gegenstand“, das ist, was er sich als die Vorstellung einer/eines solchen setzt:

¹ Briefe S. 807-808

² SW I, S. 759

³ Anm.: Zur Bedeutung auch des Bildes „innige“ in diesem Sinne ist die ausführliche Betrachtung des Motivs des „Innen“ u., S. 257ff.

„Das Bewußtsein *des Gegenstandes* ist nur ein nicht dafür erkanntes *Bewußtsein meiner Erzeugung einer Vorstellung vom Gegenstande*. Um diese Erzeugung weiß ich schlechthin dadurch, daß ich es selbst bin, der da erzeugt. Und so ist alles Bewußtsein nur ein unmittelbares, ein Bewußtsein meiner selbst.“¹

Die Begriffe des rationalen Bewußtseins, in denen sich das Subjekt die Welt faßt und ordnet, sind also nicht dessen objektive Gegenüber, als das sie gelten, sondern sind von dem Ich gesetzt. Als Ausdruck objektiver Vorhandenheit gelten sie jedoch zugleich – nämlich als Begriffe – als ausschließlich anwesend gesetzt. Dies ist notwendig, um sie nicht individuell-subjektiver Wandelbarkeit und somit Vieldeutigkeit zu unterwerfen, sondern sie dem Subjekt gegenüber in gegen-ständlicher Eigenständigkeit festzustellen, womit die so geschaffene Welt eine feste Ordnung erhält und praktischer Verfügbarkeit zugänglich ist. Von daher rührt das „Voreingenommen[-sein] [...] *gegen* den Tod“ und „seine[...] Entstellungen“, die die zitierte Briefstelle an Gräfin Sizzo erwähnt. Die Identität der Vorstellungen bzw. Gegenstände, d. h. ihrer Begriffe mit sich selbst als Voraussetzung der Beherrschbarkeit der Welt, ist aufgehoben, wenn die Dinge ganzheitlich als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein gesehen werden, wie es die zitierte Strophe aus SO, 2, XIII tut. Heraklit redet von der „Harmonie“ des „Widereinanderstehende[n]“ bzw. „Unstimmigen“:

„Τὸ ἀντίξουν συμφέρον ... ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἀρμοίην.“ – „Das Widereinanderstehende zusammenstimmend und aus dem Unstimmigen die schönste Harmonie.“²

Zur Erklärung sagt er in einem nachfolgenden Fragment:

„Οὐ ξυνιαῖσιν ὅκως διαφερόμενον ἐωυτῷ συμφέρεται· παλίντονος ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης. – „Sie verstehen nicht, wie das Unstimmige mit sich übereinstimmt: des Wider-Spännstigen Fügung wie bei Bogen und Leier.“³

Die Übereinstimmung des „Unstimmigen“ bzw. des „Widerspännstigen“ mit sich wird damit erklärt, daß die Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Elementen zweiseitig ist. Sie können wie die Enden eines Bogens oder einer Leier nur auseinanderstreben, indem sie aufeinander bezogen, insofern zueinander hingezogen sind. Nur so können sie eine Einheit bil-

¹ Fichte, Die Bestimmung des Menschen, S. 59

² Heraklit, Fragmente, S. 8 u. 9

³ Heraklit, Fragmente, S. 18 u. 19

den, ein in sich geschlossenes Ganzes. Gleichförmige Elemente liegen demgegenüber bezugslos und spannungslos nebeneinander, zusammen kommt ihnen Einheitlichkeit, aber keine Einheit als die Geschlossenheit in sich einer Gestalt zu. Bloß unterschiedliche Dinge, ohne daß sie eine Gegensatzspannung zwischen sich aufbauen, verfallen demgegenüber sogar der Disparatheit, dem Chaos. Mit dem Gegensatz „Sei[n] – und [...] Nicht-Sein[.]“, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, nennt Rilke den Gegensatz in seiner grundsätzlichen Form, das Nicht-Da-Sein verstanden als das grundsätzliche und absolute Gegenteil jedes begrifflich, d. h. damit als anwesend gesetzten Seienden. In seinem Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923 gebraucht Rilke daher das französische Begriffspaar „la présence et l’absence“ zur zusammenfassenden Charakterisierung „[a]lle d[er] scheinbaren Gegenteile“ des Daseins. Daß etwas ist oder nicht ist, ist damit das Allgeimeste, was von Seiendem gesagt werden kann. Der Kontrast in seiner zweiseitigen Spannung erhält mit dieser Grundsätzlichkeit extremsten und absoluten Charakter. Damit wird ganzheitliche Geschlossenheit des Daseins, d. h. die extreme Intensität seiner Gestalthaftigkeit, betont. Der Brief an Gräfin Sizzo drückt das darin aus, daß „unser Herz“ die Stelle sei, an der „[a]lle die scheinbaren Gegenteile [...] in einem Punkte zusammenkommen [und] die Hymne ihrer Hochzeit singen“.¹

Gewonnen wird mit der ganzheitlichen Sichtweise gegenüber der vergegenständlichten Weltfassung in ihrer die Einzeldinge gegeneinander trennend unterscheidenden und so isolierenden Disparatheit die Einheit des Daseins, insofern das Nicht-Da-Sein des einen Dings das Da-Sein des anderen bedeutet. So wird lebendiges, d. h. sich ständig erneuerndes ‚Werden‘ in kreishaftem Wechsel von Entstehen und Vergehen möglich, indem dieses in der Dimension der Zeit-/Räumlichkeit den absoluten Gegensatz von Da-Sein und Nicht-Da-Sein vermittelt. SO, 2, XII nennt in diesem Sinne „das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.“² Indem das „Ende“, d. h. der Tod, als seine „Bedingung“ (SO, 2, XIII) das Dasein als einen sich wiederholenden Bewegungsbogen von Aufgehen ins Da-sein und sich neigendem Niedergang ins Nicht-Da-Sein („Schwingung“ (SO, 2, XIII)) begründet, stiftet er Dasein „vor der Ewig-

¹ Briefe, S. 808

² SW I, S. 759

keit“, d. h. als ‚ewigen‘¹ (so an Gräfin Sizzo) Kreislauf von Entstehen und Vergehen:

„Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das *in beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt*. . . Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die »Engel«, zu Hause sind.“²

Gegenüber den Begriffen des rationalen Bewußtseins in ihrer Allgemeingültigkeit ist ein Dasein in solcher Einheit gesetzt und nach obigem dem Menschen damit gegeben in der bildhaften Sprache der Poesie als des Ausdrucks eines „größte[n] Bewußtsein[s]“. Den Gegensatz stellt Rilke in SO, 1, III heraus:

„Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind wir*?“³

Die erste Strophe stellt an dem Gegensatz zwischen „ein[em] Gott“, Orpheus, dem Adressaten der Sonette, als dem Garanten von Einheit und dem Menschen, „ein[em] Mann“, dessen „Sinn [...] Zwiespalt“ sei, denjenigen zwischen Poesie, angedeutet in dem göttlichen Attribut der „Leier“, und begrifflich-rational ausgerichteter Gebrauchssprache dar. Diese ist Ausdruck eines rationalen Bewußtseins, das die Dinge als einzelne in ihrer Unterschiedenheit von allen anderen definiert, so voneinander trennt und „Zwiespalt“ ins Dasein bringt. Solcher Rationalität stellt die Strophe das Bild der „Herzwege“ gegenüber, die sich hier an einer „Kreuzung“ als Bild der begrifflichen Trennung von Dingen ‚durchschneiden‘. Tatsächlich ist ‚Herz‘ Rilke das ‚Organ‘ ihrer Einheit:

¹ vgl o., S. 52

² Briefe, S. 896; 13.11.1925

³ SW I, S. 732

„wie haben Sie da, im jugendlichen arglosen Vertrauen, immerfort *beides* in der Welt erkannt und bejaht: das Schlafende und das Wache, das Lichte und das Dunkle, die Stimme und das Schweigen ... la présence et l'absence. Alle die scheinbaren Gegenteile, die irgendwo, in einem Punkte zusammenkommen, die an einer Stelle die Hymne ihrer Hochzeit singen – und diese Stelle ist – vor der Hand – unser Herz!“¹

Zugleich ist „Herz“, indem die sich dort versöhnenden Gegenteile dazu „die Hymne ihrer Hochzeit singen“², ‚Organ‘ der Poesie. Es entspricht damit „Gott“ Orpheus mit seinem Attribut der „Leier“, der in SO, 2, XVI ebenfalls „Stelle“ genannt wird, die entsprechend der Zusammenführung „[a]ller scheinbaren Gegenteile“ „heilt“. Auch hier wird dieser „Stelle“ der Mensch rationalen Bewußtseins entgegengesetzt, der ‚wissen wollend‘ die Einheit des Daseins „auf[reißt]“:

„Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.“³

An der „Kreuzung zweier / Herzwege“ steht daher „kein Tempel für Apoll“, den anderen, nun allgemeinen griechischen Gott, der aber auch als „Gott der Musen [...] [ebenfalls] oft mit der Leier dargestellt“⁴ und zudem als Orpheus' Vater genannt wird.⁵ Er kann „vorzeitigen Tod“ bringen, aber ebenso „als Heiler wirken“⁶, indem Leben und Tod, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, als Einheit erscheinen, was der Angabe entspricht, daß an der Schnittstelle antagonistischer „Herzwege“ „kein Tempel für Apoll“ steht. Die zweite Strophe des Sonetts setzt Dichtung als den Versöhnungshymnus des Daseins in ihrer Wirkung ab von der Gebrauchssprache, indem sie keinen praktischen Zwecken und Wünschen eines die Welt zu seinem Objekt machenden Ichs noch der Erreichung eines dem ‚Werden‘ per se widersprechenden endgültigen Zieles dient. Von solcher Dichtung wird hier gesagt: „Gesang ist Dasein.“ Gemeint ist ganzheitliches Dasein. Gemäß der idealistischen Ineinssetzung Rilkes von Dasein und Bewußtsein schafft

¹ Briefe, S. 808

² Unterstr'n d. Verf.

³ SW I, S. 761

⁴ Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, S. 36; Anm.: Trotzdem wird das Motiv der Leier in dem Sonett als Hinweis auf Orpheus verstanden, da Rilke sie in SO, 1, XIX (vgl. SW I, S. 743) ausdrücklich als sein Attribut nennt und in SO, 1, III Apollon syntaktisch in einer eigenen Aussage ausdrücklich erwähnt wird.

⁵ vgl. Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, S. 313

⁶ DNP, Bd. 1, sp. 865

sich zwar auch ein rationales Bewußtsein eine Welt, aber keine ganzheitliche, wie das „Gesang“, Dichtung, tut.

Sie läßt in der Evokation des einen das andere zurücktreten bzw. durchscheinen, was heißt, daß es nicht (mehr oder noch nicht) im Vordergrund des Da-Seins steht: nicht als solches die Vorstellung füllt. Im Falle einer unmittelbaren Verschmelzung zur Einheit an sich wären sie beide überhaupt aufgehoben. Außer mit der Schilderung der Blütenblätter der Rose als zugleich Leib und Keidung in SO, 2, VI¹ beschreibt Rilke diesen Sachverhalt, indem er Witold Hulewicz gegenüber die Welt des Sichtbaren, als objektiv uns gegenüberstehende Realität, von der der Poesie als der des „Unsichtbare[n]“ unterscheidet:

„Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der *Elegien* sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, *weil* längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher ›schrecklich‹ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen. – Alle Welten des Universums stürzen sich ins Unsichtbare, als in ihre nächst-tiefere Wirklichkeit“.²

Mit der Art eines durchscheinend oszillierenden Daseins, wie es poetische Sprache evoziert, gewinnt das einzelne Element derselben seine endgültige Bedeutung erst im Zusammenhang des Textes, der damit als ein in sich geschlossenes Ganzes, als Gestalt, erscheint. Den weltsetzenden und damit welterschaffenden Charakter von Bewußtsein und Sprache und zwar in diesem ganzheitlichen Sinn drückt Rilke in SO, 2, XIII aus in der Ineinssetzung von „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“ und „daß du sie [„deine{..} innige{..} Schwingung“] völlig vollziehst“. Das ‚Wissen‘, das Bewußtsein, daß der Tod die ‚Voraussetzung‘ des ‚Werdens‘ ist, hat, ausgedrückt in der konsekutiven Konjunktion „daß“, die existentielle Folge des Eintretens des Ichs in ein Dasein als ‚Werden‘. Das gleiche bedeutet jedoch die Aussage in der zitierten Briefstelle an Gräfin Sizzo, es müsse unser „effort“ sein, „die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise.“³ Als Überwindung der Disparatheit vergegenständlichter Realität stellt SO, 1, XVI den „effort“ der Set-

¹ vgl. o., S. 21

² Briefe, S. 900; vgl. u., S. 252f.

³ Briefe, S. 807

zung einer ganzheitlichen Welt dar: „Sieh, nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“.¹ Bedeutsam in dem Satz ist die Konjunktiv I-Form „sei“ im Unterschied zu einem Konjunktiv II. Ein „wäre“ hier würde bedeuten, daß wir disparates Dasein ertragen wie ein Ganzes, obwohl es tatsächlich nicht vorliegt. Die Konjunktiv I-Form deutet eine reale Möglichkeit an, deren Erfüllung für plausibel gehalten wird. Darüber hinaus geht die Definition dieser Form der Duden-Grammatik:

„Dieser Konjunktiv findet sich nicht nur in Hauptsätzen [...], sondern auch in Gliedsätzen, und zwar besonders in solchen, die von einem Ausdruck des Wunsches, des Verlangens, der Forderung, der Bitte, der Ermahnung, des Befehls u. a. abhängen.“²

Demnach markiert das „als sei“ die erhoffte Konsequenz aus „Ausdruck des Wunsches, der Forderung, der Bitte, der Ermahnung, des Befehls“, wie sie die Wendung „nun heißt es zusammen ertragen“ formuliert. Es entspricht so dem „damit“ in dem Zitat aus dem Brief an Gräfin Sizzo und deutet wie dieses den Prozeß des ‚Sich-selbst-Bewahrheitens‘ solcher Setzung durch das Ich an.

Die Pole der Daseins-„Schwingung“ beziehungsweise des Daseinskreises zieht die zitierte Briefstelle an Gräfin Sizzo als den Moment zusammen, in dem „wir dem Hier-Sein, dem Wirken, der Natur, der Liebe ... am leidenschaftlichsten, am erschüttertesten zustimmen“ und in dem sich der Tod zugleich gerade als „unser Freund“ erweist, indem er die stete Erneuerung des Daseins im ‚Werden‘ ermöglicht. Diese Zusammenziehung soll Ausdruck sein der unmittelbaren Einheit von Leben und Tod als das innere Wesen des Daseins, wie es dem dem Zeitlichen entzogenen Göttlichen als dem Absoluten zukommt. Dabei ist dieses nicht als Transzendenz im Sinne von Ewigkeit als permanenter Anwesenheit zu verstehen. Das wäre nur Zeitlichkeit unter Ausschluß des Todes als Ende des Daseins, sondern als die unmittelbare Einheit beider, die deshalb dem menschlichen Dasein in seinem Bogen von Entstehen und Vergehen, d. h. der kreishaften Bewegung des ‚Werdens‘, in ihrer zeitlichen Dimension entzogen bleibt:

„[...] *nicht im christlichen Sinne* (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, *in*

¹ SW I, S. 741

² Duden, Grammatik, S. 577

das Ganze. Die Natur, die Dinge unseres Umgangs und Gebrauchs, sind Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten; aber sie sind, solange wir hier sind, *unser* Besitz und unsere Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit, wie sie schon die Vertrauten unserer Vorfahren gewesen sind. So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden.“¹

Die Idee des „*Ganze[n]*“ ist „die *Einheit* von Leben und Tod“, die wir zur Verwandlung des Daseins „voraussetzen“ haben, wie die oben zitierte Briefstelle sagt, bzw. die wir erfahren, indem wir „zusammen ertragen / Stückwerk und Teile [disparates vergegenständlichtes Dasein], als sei es das Ganze“, wie es in SO, 1, XVI heißt. Für sich bleibt sie uns entzogen: die Ganzheit an sich tritt nur in vermittelter Form als ‚Werden‘ ins Dasein, ist kein eigenes Seiendes. Das Entzugsverhältnis zwischen Seiendem und dessen Einheit oder Ganzheit für sich bei gleichzeitiger ganzheitlicher Strukturierung des Seienden durch jene formuliert Rilke in dem Daseinsbild seines Grabspruchs in geprägter Form:

„Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.“²

Der absolute „Widerspruch“ zwischen Dasein in seinen vielfältigen Formen und dem Sein als dessen Einheit besteht in der doppelten Entzogenheit der Ganzheit als „Schlaf“ und darüber hinaus der Verneinung überhaupt eines Schläfers. Trotzdem ist es das so leere Zentrum der Blüte, das deren Blätter auf sich hin kreisförmig ordnet und in solcher ganzheitlichen Form trägt. SO, 2, VI zeigt das gleiche Gesamtbild des Daseins in seiner konzentrischen Struktur, jedoch implizit zugleich als Vorgang, d. h. ‚Werdens‘-Prozeß konzipiert.³

Erscheint sie in „*Alkestis*“ personifiziert in den Göttern, die sie propagieren und durchsetzen, selbst aber im Hintergrund bleiben, so fragt das Gedicht „*Da schwang die Schaukel*“ von dem Baum als Bild des unfaßbaren Daseinsganzen und seiner Einheit am Ende rhetorisch: „*Wer reicht aus ihm bis zu den Göttersitzen, / da uns sein Wesen schon nachdenklich*

¹ Briefe, S. 897-898

² SW II, S. 185

³ SW I, S. 754; vgl. o., S. 21

macht?“¹ Es handelt sich bei diesen Göttern als Ausdruck der Ganzheit um reine Symbole ohne den Charakter eines Seienden, eine poetische Setzung durch den Menschen, als solche ‚voraus-gesetzt‘, so der Begriff in obiger Briefstelle. Dabei stellen diese „Göttersitze[..]“ wie das Blütenzentrum der Rose in Rilkes Grabspruch in doppelter Entzogenheit noch eine Art Leerstelle dar. Die Götter selbst werden gar nicht genannt, ihre Sitze sind anscheinend leer: Ausdruck der absoluten Entzogenheit der Götter bzw. der Ganzheit des Daseins an sich. Die ‚Personifikation‘ dieser Leerstelle als autarke symbolische ‚Setzung‘ schildert SO, 2, IV:

„O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.
Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.

Zwar *war* es nicht. Doch weil sie's liebten, ward
ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,

daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.“²

Ausdrücklich betont der Text die paradoxe Seinsweise des Einhorns als eines Ganzheitssymbols. Einerseits stellen die erste und die fünfte Zeile unmittelbar fest, daß ihm die objektive Vorhandenheit von Elementen der Realität abgeht. Außerdem wird es „mit keinem Korn“ genährt, d. h. es ist nicht den Notwendigkeiten und Voraussetzungen physischer Existenz unterworfen. Auf der anderen Seite ist mit jeder Feststellung seiner Nichtexistenz im realen Sinn zugleich sein Sein als von einer anderen Qualität hervorgehoben. Seinem hier negierten Vollverb „*war*“ als an sich Ausdruck permanenter Anwesenheit und damit Vergegenständlichung und dem ebenso negierten „*giebt*“ an sich zur Bezeichnung objektiver Vorhandenheit wird ein „*ward*“ entgegengesetzt, demnach das ‚Werden‘ als das In-

¹ SW II, S. 176

² SW I, S. 753

einander von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Es „erhob [...] leicht sein Haupt“, ist also nicht an die stoffliche Schwere realer Dinge gebunden, „brauchte kaum / zu sein“: ist grundsätzlich nicht den kausalen Notwendigkeiten des Dasein unterworfen. Statt dessen hat es sein Sein in einem „Raume, klar und ausgespart“, d. h. außerhalb der realen physischen Welt. In diesem Raum hat es seine Entstehung nicht aufgrund eines kausalen Vorgangs oder gar einer aktiven Herstellung, sondern weil er ‚gelassen‘ wird. Er ist die Entsprechung der „Göttersitze“ in „Da schwang die Schaukel“ als Leerstelle, ein Raum außerhalb der realen Welt, die sich, wie Rilke an Lotte Hepner schreibt, die Menschen aufgrund der daseinsschaffenden Kraft ihres Bewußtseins mit der Ausscheidung des Nicht-Da-Seins aus dem Dasein zu ihrer verfügbaren Existenzsicherung schaffen. Wie für die Setzung eines ganzheitlichen Daseins kann dieses Vermögen als das eines realen Bewußtseins eine vergegenständlichte reale Welt schaffen:

„Gott und Tod waren nun draußen, waren das Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um [den] Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige.“¹

Der ‚ausgesparte Raum‘ in SO, 2, IV ist der des „Offne[n]“², wie der Anfang der 8. DE es als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, des Vergehens des einen als zugleich Entstehens des anderen, beschreibt, frei von den Festlegungen und der Notwendigkeit der Dinge in vergegenständlichtem, ausschließlich anwesendem Dasein. Insofern ist es der Raum der „Möglichkeit“. Vor allem wird der realen Existenz in der Notwendigkeit des faktisch Gegebenen, so in der ersten und in der zweiten Strophe, die Liebe als Daseinsgrund gegenübergestellt. Als „Herz-Werk“³, wie das Gedicht „Wendung“ sagt, vermag diese das Dasein als einseitige Anwesenheit in seine Ganzheit und damit echte Seinshaftigkeit zu überführen, indem im Herzen „la présence et l’absence“, „[a]lle die scheinbaren Gegenteile [...] in einem Punkte zusammenkommen.“⁴ So realem Dasein enthoben, entsteht ein „reines Tier“, das mit seinem Stirnhorn als Fabeltier und mit seiner weißen Farbe, die es von realen Wesen unterscheidet, nur als Erscheinung im Spiegel, ohne physische Präsenz und zudem im „Silberspiegel“⁵

¹ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 52

² SW I, S. 714; vgl. o., S. 49

³ SW II, S. 83

⁴ Briefe, S. 808

⁵ Unterstr. d. Verf.

als dem Bild der Poesie verklärt auftritt. Die Angabe, es komme „[z]u einer Jungfrau weiß herbei“, ist doppelter Ausdruck seiner Reinheit, seiner Unberührtheit von allen Endlichkeiten realen Daseins und damit seiner Entzugshaftigkeit als die Ganzheit an sich des Daseins. Daß das Tier außer in dem „Silberspiegel“ in der „Jungfrau“ ist, zeigt es als die Daseinsganzheit an sich in ihrer Enthobenheit als reines, nur gesetztes Symbol, und zugleich als Element ursprungshaft ganzheitlichen Daseins, ohne selbst noch darin als ein Seiendes zu erscheinen.

In religionsphilosophischer Hinsicht spricht Immanuel Kant in „Kritik der reinen Vernunft“ im Zusammenhang u. a. mit der Gottesvorstellung vom „regulativen Gebrauch der Ideen“¹:

„So sage ich, der Begriff einer höchsten Intelligenz ist eine bloße Idee, d. i. seine objektive Realität soll nicht darin bestehen, daß er sich geradezu auf einen Gegenstand bezieht (denn in solcher Bedeutung würden wir seine objektive Gültigkeit nicht rechtfertigen können), sondern er ist nur ein nach Bedingungen der größten Vernunftseinheit geordnetes Schema, von dem Begriffe eines Dinges überhaupt, welches nur dazu dient, um die größte systematische Einheit im empirischen Gebrauche unserer Vernunft zu erhalten, indem man den Gegenstand der Erfahrung gleichsam von dem eingebildeten Gegenstande dieser Idee, als seinem Grunde, oder Ursache, ableitet. Alsdenn heißt es z. B. die Dinge der Welt müssen / so betrachtet werden, a l s o b sie von einer höchsten Intelligenz ihr Dasein hätten. Auf solche Weise ist die Idee eigentlich nur ein heuristischer und nicht ostensiver Begriff, und zeigt an, nicht wie ein Gegenstand beschaffen ist, sondern wie wir, unter der Leitung desselben, die Beschaffenheit und Verknüpfung der Gegenstände der Erfahrung überhaupt s u c h e n sollen. [...] Und dieses ist die transzendente Deduktion aller Ideen der spekulativen Vernunft, nicht als k o n s t i t u t i v e r Prinzipien der Erweiterung unserer Erkenntnis über mehr Gegenstände, als Erfahrung geben kann, sondern als r e g u l a t i v e r Prinzipien der systematischen Einheit des Mannigfaltigen der empirischen Erkenntnis überhaupt“.²

Ausdrücklich auf „Gott“ bezogen, heißt das „regulative[..] Prinzip[..]“:

„So ist der transzendente und einzige bestimmte Begriff, den uns die bloß spekulative Vernunft von Gott gibt, im genauesten Verstande d e i s t i s c h, d. i. die Vernunft gibt nicht einmal die objektive Gültigkeit eines solchen Begriffs, sondern nur die Idee von Etwas an die Hand, worauf alle empirische Realität ihre höchste und notwendige Einheit gründet, und welches wir uns nicht anders, als nach der Analogie einer wirklichen Substanz, welche nach Vernunftgesetzen die Ursache aller Dinge sei, denken können, wofern wir es ja unternehmen, es überall als einen besonderen Gegenstand zu denken, und nicht lieber, mit der bloßen Idee des regulativen Prinzips der Vernunft zu-

¹ Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 673ff.

² Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 697

frieden, die Vollendung aller Bedingungen des Denkens, als überschwenglich für den menschlichen Verstand, bei Seite setzen wollen, welches aber mit der Absicht einer vollkommenen systematischen Einheit in unserem Erkenntnis, der wenigstens die Vernunft keine Schranken setzt, nicht zusammen bestehen kann.“¹

Die Gottesvorstellung wird also vom Menschen nach der Vernunftregel der Einheit gesetzt, mit der diese sich die Realität ordnet. Diese Einheit wird aber als Eigenschaft auf ein spekulativ angenommenes Wesen übertragen, das jenseits aller Erkenntnis liegt, das aber als der Ursprung und Quell der Einheit gilt, die die erkennende Vernunft der empirischen Realität unterlegt. Das entspricht Rilkes Gesamtbild des Daseins als die Daseinsganzheit an sich, die diesem als ‚Werden‘ Einheit gibt, ohne selbst ein seiendes Element darin zu sein und daher lediglich ein menschlich gesetztes reines (poetisches) Symbol darstellt.

Das damit zugleich angeschlagene Thema des Ästhetischen behandelt Kant aus seiner geschilderten subjektivistischen Position in seiner „Kritik der Urteilskraft“ aus philosophischem Blickwinkel unter dem Aspekt des Umgangs des menschlichen „Gemüt[s]“, also ästhetischer Anschauung, mit der Ganzheit des Daseins an sich als einer Form der „Welt[-]anschauung“ von übersinnlichem Charakter. Diese sieht er als vergleichbar mit dem ein Absolutum darstellenden „Unendlichen“:

„Nun aber hört das Gemüt in sich auf die Stimme der Vernunft, welche zu allen gegebenen Größen, selbst denen, die zwar niemals ganz aufgefaßt werden können, | gleichwohl aber (in der sinnlichen Vorstellung) als ganz gegeben beurteilt werden, Totalität fordert, mithin Zusammenfassung in e i n e Anschauung, und für alle jene Glieder einer fortschreitendwachsenden Zahlreihe D a r s t e l l u n g verlangt, und selbst das Unendliche (Raum und verflossene Zeit) von dieser Forderung nicht ausnimmt, vielmehr es unvermeidlich macht, sich dasselbe^[.] (in dem Urteile der gemeinen Vernunft) als g a n z (seiner Totalität nach) g e g e b e n zu denken.

Das Unendliche aber ist schlechthin (nicht bloß komparativ) groß. Mit diesem verglichen, ist alles andere (von derselben Art Größen) klein. Aber, was das Vornehmste ist, es als e i n G a n z e s auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüts an, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft. Denn dazu würde eine Zusammenfassung erfordert werden, welche einen Maßstab als Einheit lieferte, der zum Unendlichen ein bestimmtes, in Zahlen angebliches Verhältnis hätte: welches unmöglich ist. Das gegebene Unendliche^[.] aber dennoch ohne Widerspruch a u c h n u r d e n k e n z u k ö n n e n, dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüte erfordert. Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung, als bloßer Erscheinung, zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der

¹ Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 701

Sinnenwelt in der reinen intellektuellen Größenschätzung u n t e r | einem Begriffe g a n z zusammengefaßt, obzwar es in der mathematischen d u r c h Z a h l e n b e - g r i f f e nie ganz gedacht werden kann. Selbst ein Vermögen, sich das Unendliche der übersinnlichen Anschauung, als (in seinem intelligibelen Substrat) gegeben, denken zu können, übertrifft allen Maßstab der Sinnlichkeit, und ist über alle Vergleichung selbst mit dem Vermögen der mathematischen Schätzung groß; freilich wohl nicht in theoretischer Absicht zum Behuf des Erkenntnisvermögens, aber doch als Erweiterung des Gemüts, welches die Schranken der Sinnlichkeit in anderer (der praktischen) Absicht zu überschreiten sich vermögend fühlt.“¹

Mit der Forderung des „Gemüt[s]“, auch Übersinnliches wie das „Unendliche“ als „Totalität [...], mithin Zusammenfassung in e i n e Anschauung“ zu denken und es als seine „Idee eines Noumenons^[2], welches selbst keine Anschauung verstatet, doch der Weltanschauung als bloßer Erscheinung zum Substrat [zu] unterleg[en]“, überschreitet es „die Schranken der Sinnlichkeit in anderer (der praktischen) Absicht“, d. h. nicht zu Erkenntniszwecken. Damit geht das „Gemüt“ über das rationale Erkennen in Begriffen hinaus. Kants Begriff gilt schon für einen Ausdruck wie ‚Daseins Ganzheit an sich‘, erst recht für die obige Beschreibung der Praxis Rilkes, für die rational, d. h. objektiv nicht als real faßbare Vorstellung solcher Ganzheit in ihrem paradoxen Charakter, ein Symbol wie „Baum“ oder „Göttersitze“³ in „Da schwang die Schaukel“ zu setzen. Kant erklärt damit das Poetische als gegenüber der rationalen eigene oder sie „überschreiten[de]“ Form der „Weltanschauung“.

Den Worten zu dem Moment der „leidenschaftlichsten“ Zustimmung zum „Hier-Sein, dem Wirken, [zur] Natur, der Liebe“⁴, in dem sich nach dem oben zitierten Brief Rilkes an Gräfin Sizzo zugleich der Tod als wahrer Freund erweist, entspricht in „Alkestis“ die Forderung, daß Admet zur „Stunde“ seiner Hochzeit sterben soll. Die Bestimmung ihrer Erfüllung ohne Verzug unterstreicht den absoluten Charakter der Einheit von Leben und Sterben. Trotzdem gebraucht Rilke zu deren Darstellung nicht einen Ausdruck, sondern nennt die extremen Pole ihres inneren Gegensatzes, wie

¹ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 149-150

² vgl.: „Nach Kants Vernunftkritik bloß gedachtes, nicht objektiv wirkliches Ding, ein Begriff ohne Gegenstand insofern gedankliches Etwas, aber sachliches Nichts; eine bloße Idee, der kein bzw. insofern ihr kein Gegenstand entspricht (negatives N.). Das positive N., dem zwar keine empirische, aber eine andere (z. B. sittliche) Anschauung innewohnt, ist nach Kant in der praktischen Philosophie (Ethik) von großer Bedeutung.“

(Philosophisches Wörterbuch, Kröner, S. 439)

³ SW II, S. 176

⁴ Briefe, S. 808

sie in ihrem Eintreten in das Dasein und seine zeitliche Dimension als ‚Werden‘ auseinandertreten: „Hochzeit“ und Tod. Das Motiv erinnert an die Aussage „o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpft, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist Alles“ aus der 8. DE.¹ Ursprung, „Schooß“, fällt bei Rilke zusammen mit dem Tod, insofern dieser Ausgang neuen Daseins und dessen „Kreislaufs“ durch die beiden Bereiche von „*Diesseits* [und] *Jenseits*“², Leben und Tod, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, ist, wie, so oben zitiert, Rilke an Witold Hulewicz schreibt.

„Hochzeit“ ist demnach der Moment des weitsten Aufgegangenseins ins Dasein und damit auch Umschlagspunkt der Bewegung ins Vergehen und schließlich den Tod. Sie ist damit zugleich der Gegenpol zu diesem als ebenso „Schooß“, Ursprung neuen Daseins. Die auf diese Weise reziproken Gegenpole sind allerdings nicht auf eine Position festgelegt. Denn jeder Moment der kreishaften Daseinsbewegung hat den so oder so gesehenden Durchgangscharakter, schließt also einerseits Entstehen, andererseits Vergehen in sich, gleichgültig, ob man ihn als das Ineinander von Entstehen und Vergehen oder Vergehen und Entstehen sieht: „Schooß ist Alles“, bzw. wie SO, 2, XII sagt, daß „das heiter Geschaffne[.] / [...] mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.“³ Jeder Daseinsmoment steht so in der extremen polaren Spannung von Da-sein und Nicht-Da-Sein. Dieser entsprechend reden die angegebenen Stellen superlativisch von dem Moment der „leidenschaftlichsten“ Zustimmung zum Dasein beziehungsweise von „Hochzeit“ als dessen Höhepunkt. Vergleichbar ist in dem Text „SCHLUSZ[-]STÜCK“ paradox von der Mitte des Lebens die Rede:

„Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.“⁴

„[M]itten im Leben“ kann zeitlich oder, vom Bild des Daseinskreises her, auch räumlich als die von Ursprung und Tod am weitesten entfernte Stelle und damit auch als Umschlagspunkt gesehen werden. Entsprechend redet das Gedicht „Wie die Natur die Wesen überläßt“ vom „weitsten Umkreis“

¹ SW I, S. 716

² Briefe, S. 896

³ SW I, S. 758

⁴ SW I, S. 477

im Daseinsbogen des Menschen, wo der Tod an einer in der Ferne liegenden und daher nicht benennbaren Stelle, „irgendwo“, ihn „anrührt“ als das „Gesetz“ der Rückkehr in den Ursprung:

„was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir's so
in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,
um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahen.“¹

Neben der „drohen[den]“ Natur des „Offne[n]“ deutet das Verb „anrührt“, das als Metapher für das Herantreten des Todes an einen Menschen Toposcharakter hat, auf die Todesmetaphorik. Das Grimmsche Wörterbuch sagt beispielsweise „Noth, übel, krankheit rühren den Menschen an“². Außerdem gebraucht Rilke den Begriff des „weitsten Umkreis[es]“ im Zusammenhang des „Offne[n]“ – hier, zusätzlich mit dem Kennwort „groß“³ der Ganzheitlichkeit qualifiziert, „größeste[.] ›offene[.]‹ Welt“ genannt – auch gegenüber seinem Briefpartner Wiltold Hulewicz:

„In jener größten ›offenen‹ Welt *sind* alle, man kann nicht sagen ›gleichzeitig‹, denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle *sind*. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. Und so sind alle Gestaltungen des Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern, soweit wirs vermögen, in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen, an denen wir Teil haben. Aber *nicht im christlichen Sinne* (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, *in das Ganze*.“⁴

Das Nicht-Da-Sein, nicht als transzendente Größe, „ein Jenseits“, verstanden, vollendet das „irdische“ Dasein zum „weiteren, [...] weitesten Umkreis“ eines „Ganze[n]“. Die Stelle bestätigt damit die Deutung des Motivs der Anrührung durch das „Gesetz“ als die durch den Tod. Das Bild des Daseinskreises auf das Kunstwerk übertragend, betont Rilke diese äußerste Entfernung und damit zugleich die entsprechende Stärke der Rückbindung in der Bewegung eines Kunstwerks:

¹ SW II, S. 261

² DWG, Bd. 1, sp. 431

³ vgl. u., S. 90

⁴ Briefe, S. 897-898

„Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Das war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten.“¹

In diesen Beispielen wird wie in dem Bild der „Hochzeit“ in „Alkestis“ in der extremen zeitlichen oder räumlichen Distanz der absolute Gegensatz von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ausgedrückt. Sprachlich dienen dazu die superlativischen Bilder des unbedingten Aufgegangenseins in das Da-Sein, d. h. in der weitesten Entfernung vom Tode, und die Betonung der gesetzmäßigen Unbedingtheit des Nicht-Da-Seins. Werden beide Pole in „Alkestis“ in einem Punkt zur Einheit zusammengeführt, so sind die absolute innere Paradoxie derselben und die Unerhörtheit der göttlichen Forderung eindringlich offenbar. Abgesehen davon vermag Rilke mit dieser indirekten Benennung der Daseinseinheit unter Rückgriff auf die Dimension menschlichen Daseins und des ‚Werdens‘ sie als rationalem Begreifen unzugänglich und in direkter sprachlicher Fassung nicht darstellbar mitzuteilen.

B) Die schrittweise Epiphanie des Göttlichen als der Daseinsganzheit an sich bei gleichzeitig fortschreitender ‚Aufhebung‘ vergegenständlichten realen Daseins

a) Erste Hälfte der Anfangsstrophe: Verdeckter Eintritt des Göttlichen in vergegenständlichtes Dasein

Der Eintritt des Absoluten in die Welt des Menschen, den die erste Strophe des Texts darstellt, erscheint entsprechend der überhobenen Natur desselben als ein Einbruch. Indem jedoch diese Überhobenheit keine Transzendenz im herkömmlichen Sinn bedeutet, sondern gegenüber der einseitigen Anwesenheit der realen Welt lediglich die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein in einem „irdischen“ Sinn, wie in obigem Zitat ausgedrückt, gegenüber dem Teil nur die Ganzheit, ist sie in dieser Hinsicht auch wieder nicht absolut. Lediglich als bloße Setzung und reines Symbol bleibt sie als ein Ding an sich der Welt entzogen, wie das Motiv der nicht erreichbaren „Göttersitze[..]“² in „Da schwang die Schaukel“ oder das für sich selbst

¹ SW V, S. 158

² SW II, S. 176; vgl. o., S. 59

sprechende Bild für Orpheus' Gesang, „reine Übersteigerung“¹ als Charakteristikum in SO, 1 und andere Textbeispiele² zeigen. Diese Zweiseitigkeit der Natur des Absoluten ermöglicht es, das Sich-Offenbaren des Göttlichen, soweit dieses überhaupt in der Welt erscheinen kann, nämlich in einem Abgesandten, Hermes, in einer chiastischen, also vierstufigen klimaktischen Entwicklung darzustellen.

Diese nimmt die erste Strophe insgesamt ein. Die vier Stufen sind zunächst zu zwei Strophen-Hälften zusammengefaßt. Dazu schildert die Strophe den kontrastiven Übergang zwischen beiden in dem konkreten Verständnis des Ausdrucks „Hochzeitsmahl[..]“ als Speise, offenbar eine Art Eintopfsuppe, indem sie von deren „Überkochen“ spricht. In diese werde mit dem Eintritt des Göttlichen „ein neuer Zusatz“ hineingeworfen. Dies stellt die Ausgangssituation der Schilderung dar. In der Mitte der Strophe, in der 14. von 24 Zeilen, heißt es dann zur Einleitung der zweiten Hälfte der Strophe „Und gleich darauf, als klärte sich die Mischung“, von „einem Satz am Boden“ und „einem Niederschlag“ ist die Rede.

Schon der Begriff des „Überkochen[s]“ suggeriert mit der Assoziation überbrodelnden Aufwallens und Überquellens eine Gestalt und Maß sprengende Vorstellung der Auflösung von Struktur an sich. Dies setzt sich in dem Bild „ein neuer Zusatz“, als sowohl in seinem Attribut wie auch dem Substantiv eine additive Hinzufügung bezeichnend, fort, die nämlich eine in sich geschlossene Struktur aufheben würde. Dem entsprechen die Ausdrücke „Mischung“, „Satz am Boden“, und „Niederschlag“ als Bilder strukturloser, einheitlicher, aber einheitsloser Stofflichkeit. Abgesehen von dem Vergleich mit einer Speise wird das Hochzeitsmahl in entsprechenden Bildern der Struktur- und Gestaltlosigkeit charakterisiert: „trübe[r] Lärm“ „fallende[s] Lallen[..], schon verdorben riechend / nach dumpfem umgestandenen Gelächter“. Solcher Gestaltlosigkeit bzw. Einheitslosigkeit steht als Entwicklung in der zweiten Strophenhälfte die ‚Klärung‘ „der Mischung“ des Mahles gegenüber. Das heißt metaphorisch gesehen, das Göttliche, zunächst untergehend in dem „Überkochen“ des Festes und ‚seine Gottheit an sich haltend wie einen nassen Mantel‘, tritt in plötzlichem Umschlag in seiner reinen Gestalthaftigkeit unvermittelt hervor: „[...] schon verdorben riechend nach dumpfem umgestandenen Gelächter. / [↔] Und da erkannten sie den schlanken Gott, / [...].“

¹ SW I, S. 731

² vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 8-210

a) Erstes Strophenviertel: Der „Bote“ Hermes als Stellvertreter des Göttlichen im Dasein und Parallelfigur zu Rilkes „Engel“

Die erste Einheit der Anfangsstrophe reicht bis zur Mitte von Zeile acht. Der einleitende Ausdruck „Da plötzlich“ zeigt einmal die Unmittelbarkeit des Eintritts des Göttlichen in die Hochzeitsgesellschaft, ausgedrückt in dem demonstrativen Adverb „Da“, das suggeriert, der Sprecher zeige unmittelbar mit dem Finger auf den Vorgang. Außerdem drückt das „plötzlich“ die Unkalkulierbarkeit dieses Eintritts aus und erklärt ihn: Er erscheint nicht als kausal aus Vorausgehendem vermittelte Folge, wie dies bei Geschehnissen objektiven realen Daseins der Fall ist. Der das Eintreten des Göttlichen in die Hochzeitsgesellschaft, ein Ereignis realen Daseins, charakterisierende Ausdruck entspricht der Unvermitteltheit und Unmittelbarkeit, mit der dieses den Tod Admets fordert, worin es sich als absoluten Charakters von der Welt des Seienden absetzt.

Der unvermittelte Einbruch des rational nicht kalkulierbaren Daseinsganzen in das Dasein wird mit dem entsprechend sofort am Anfang stehenden „Da plötzlich“ ausgedrückt. Der Eindruck wird anschließend sofort relativiert mit der Angabe, daß (nur) ein „Bote“ auftritt, nicht das Absolute selbst. Dieses erscheint erst am Ende der Strophe mit der nun in unvermittelter Direktheit dastehenden Forderung, auf die hin sich die Strophe in ihrer Vierstufigkeit entwickelt. Wenn es sich bei dem „Bote[n]“, wie dargelegt, um Hermes, den Götterboten handelt, ist das eine Parallele zu dem Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“, wo er als Begleiter Eurydikes auf ihrem Weg aus dem Schattenreich der Unterwelt und damit der ursprünglichen Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein in das Dasein als Anwesenheit¹ ebenfalls zwischen beiden Bereichen vermittelt. Das Wort „Bote“ entspricht außerdem der ursprünglichen Bedeutung des aus dem griechischen Begriff ‚ἄγγελος‘ stammenden deutschen Ausdrucks ‚Engel‘. Dieser tritt bei Rilke immer wieder als Vertreter des Göttlichen, der Verkörperung der Einheit des Daseins, bzw. als Mittler, ‚Bote‘, zwischen jenem und dem Dasein auf. So erscheint in dem Gedicht „Tröstung des Elia“ ein „Engel“ dem Propheten in seiner Verzweiflung und richtet ihn mit gött-

¹ vgl. o., S. 46f.

licher Botschaft geistig und physisch auf, so daß er sich auf den Weg zu „Gott“, „de[m] Herrn“, macht:¹

„[...] Gott, gebrauche
mich länger nicht. Ich bin entzwei.

Doch grade da kam ihn der Engel ätzen
mit einer Speise, die er tief empfing,
so daß er lange dann an Weideplätzen
und Wassern immer zum Gebirge ging,

zu dem der Herr um seinetwillen kam“.²

In dem Gedicht „Der Ölbaum-Garten“ wird die Erscheinung eines Engels ebenfalls als Überbringer einer aufrichtenden göttlichen Botschaft für den verzweifelten Jesus verneint, nachdem dieser Gott allerdings als auffindbares Objekt, als etwas, das da-seiend ist, auffaßt:³

„und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. O namenlose Scham ...

Später erzählte man: ein Engel kam –

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.“⁴

Wird Hermes funktional zu einer Parallelfigur des Engels, mögen Stellen, die diesen in solcher Rolle zeigen, sein Auftreten und Wesen erklären, wie sie sich in „Alkestis“ darbieten. So schildert die 2. DE den Engel ebenfalls in der Zwischenrolle von göttlicher und ‚menschlicher‘ Natur:

¹ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 3-8

² SW I, S. 563-564

³ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 316

⁴ SW I, S. 493

„Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
wissend um euch. Wohin sind die Tage Tobiae,
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah).
Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen
eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf-
schlagend erschlug uns das eigene Herz. Wer seid ihr?“¹

Mit seinem Erscheinen „an der einfachen Haustür“ und „zur Reise ein wenig verkleidet“ hat der Engel auch hier den Charakter eines Boten, bzw. er erinnert mit dem Bild der „Reise“ an Hermes’ geflügelte Schuhe als Hinweis auf die ‚Reisetätigkeit‘ des Gottes. Dessen Charakterisierung entspricht die des Engels in der alttestamentarischen Apokryphe „Tobias“, auf die der Elegientext ausdrücklich verweist:

„Zeus schickt ihn [Hermes] zu anderen Göttern und zu Menschen, um Aufträge zu überbringen [...]. Zw. Himmel und Erde, Ober- und Unterwelt vermittelnd, wird H. zum göttl. Urbild der Dolmetscher und Herolde [...]. Ikonographischen Ausdruck findet die Fähigkeit zur Überwindung großer Distanzen in den geflügelten Schuhen, die H. trägt [...]. Zur Funktion des Grenzen überschreitenden Boten gesellt sich diejenige des wegekundigen Führers: Wie der Viehherde, so gewährt H. ihm anvertrauten Heroen Geleitschutz“²

In der Apokryphe begleitet entsprechend der Engel einen mit einem Auftrag von seinem gleichnamigen Vater ausgesendeten Sohn Tobias und lenkt diesen mit seinem Wissen zu allen Gegebenheiten und dem göttlich vorgegebenen Schicksal seines Schützlings wie mit der Voraussage von dessen Hochzeit:

„Es ist hie ein Man / mit namen Raguel / dein Verwanter von deinem Stamme / der hat nur ein einige Tochter / die heisst Sara / und sonst kein Kind / dir sind alle seine Güter bescheret / und du wirst die Tochter nemen. Darumb wirb umb sie bey irem Vater / so wird er sie dir geben zum Weibe.“³

Der Engel wird in der beschriebenen Funktion, die der des Hermes als Begleiter Eurydikes in „Orpheus. Eurydike. Hermes“ gleicht, in der Apo-

¹ SW I, S. 689

² DNP, Bd. 5, sp. 430

³ vgl. Biblia. Das Buch Tobie, C. VI-XI, S. CLXXVI-CLXXVIII, bzw. C. VI, S. CLXXVI

kryphe „Bote[.]“¹ genannt, auch wenn er nicht nur eine Nachricht, vergleichbar mit der Todesankündigung in „Alkestis“, zu übermitteln hat, es sei denn, man sieht seine Anweisungen und Ankündigungen, Tobias' zukünftiges Schicksal betreffend, als solche an.

Sowohl die zitierte Passage aus der 2. DE als auch die Apokryphenstelle betonen die Doppelnatur des Engels als Mittler zwischen Göttlichem und Irdischem. Der Einleitungsteil der Apokryphe zeigt zunächst die Begrenztheit und Unsicherheit des Menschen in den objektivierten und objektiv zu verifizierenden und trotzdem disparaten Verhältnissen seines Daseins. Charakterisierendes Motiv desselben sind „Geld“ und „Lohn“ als Bilder vergegenständlichender Quantifizierung und Kausalität. Die Schilderung dient als Gegenbild zu dem in den nachfolgenden Kapiteln dargestellten, in allem gelingenden harmonischen Gang der Dinge und ihrem glücklichen Abschluß in der von göttlichem Allwissen geleiteten Welt. Dies entspricht grundsätzlich der Rilkeschen Sicht vom Gegensatz der begrifflich gefaßten vergegenständlichten, praktischen Welt und ganzheitlichem Dasein, was dem Dichter die Bibelstelle über das Motiv des Engels als eines göttlichen Boten hinaus interessant macht:

„Da antwortet der junge Tobias seinem Vater / und sprach / Alles was du mir gesagt hast / mein Vater / das will ich thun. Wie ich aber das Geld ermanen sol / das weis ich nicht / Er kenne mich nicht / so kenne ich in auch nicht. Was sol ich im fur ein Zeichen bringen / das er mir glauben gebe? So weis ich auch den weg nicht dahin. Da antwortet im sein Vater / und sprach / Seine Handschrift habe ich bey mir / Wenn du die im weisen wirst / so wird er dir bald das Gelt geben. Gehe nu hin / und suche einen trewen Gesellen / der umb seinen Lohn mit dir ziehe / das du solch Gelt bey meinem leben wider kriegest.

Da gieng der junge Tobias hin aus / und fand einen feinen jungen Gesellen stehen / der hatte sich angezogen / und bereitet zu wandern / und wuste nicht / das der Engel Gottes war / Grüsset in / und sprach / Von wanne bistu guter Gesel? Und er sprach / Ich bin ein Israeliter. Und Tobias sprach zu im / Weist du den weg ins land Meden? Er antwortet / Ich weis in wol / und bin in oft gezogen [...]

Und Tobias [der Vater] sprach zu im / Wiltu meinen Son geleiten in die stad Rages / in Meden zu Gabel? so wil ich dir deinen Lohn geben / wenn du wider komest. Und der Engel sprach zu im / Ich will in hinfüren / und wider zu dir her bringen.“²

Gegenüber der entsprechenden Beschreibung hier fällt in der 2. DE die Phrase „zur Reise ein wenig verkleidet“ auf, indem der Partizipialausdruck für sich die Vorstellung einer absichtlichen Verbergung der Identität durch

¹ Biblia. Das Buch Tobie, C. V, S. CLXXVI

² Biblia. Das Buch Tobie, C. V, S. CLXXV-CLXXVI

eine andere als die normale Kleidung beinhaltet. Hier heißt der Ausdruck offenbar, daß die der Reise angemessene Kleidung zugleich den Engel als solchen unkenntlich macht. Das Wörterbuch definiert den Begriff „Reise“ als „*längeres Entfernen vom Heimort, großer Ausflug, Fahrt* [...]”; (†) *Heerfahrt, Landsknechtsdienst*“¹. Das Grimmsche Wörterbuch sagt, das Wort:

„*Mhd.* reise ‚Aufbruch; Unternehmen, Zug, Fahrt; Heerfahrt‘ [...] gehör[t] zu dem [...] Verb *mhd.* rīsen, *ahd.* rīsan ‚sich von unten nach oben bewegen, sich erheben, steigen; sich von oben nach unten bewegen, fallen, [...]. Zu diesem Verb stellt sich im *Dt.* [...] rieseln. Die *germ.* Wortgruppe ist eng verwandt mit der *baltoslaw.* Sippe von *russ.* ristát’ ‚schnell laufen, rennen‘ und weiterhin mit *aind.* riñāti ‚läßt laufen; läßt fließen; läßt entrinnen‘, *rīti-ḥ* ‚Lauf; Strom; Lauf der Dinge, Art und Weise und *lat.* rīvus ‚Bach‘ [...]. Alle diese Wörter gehören zu der unter [...] *rinnen* dargestellten *idg.* Wurzel [, *er[ə]- (*rei-, *reu-) ‚[sich] in Bewegung setzen, [sich] bewegen, erregt sein‘“².

Die Vorstellung von „Aufbruch“ bzw. von „*längere[m] Entfernen vom Heimort*“ als Übergang und insofern Verbindung zwischen permanenter Zuständigkeit und Bewegung, wie sie sich als der Bedeutungshintergrund des Wortes ‚Reise‘ darstellt, erinnert, besonders wenn die insinuierte Bewegung mit Anfang, Aufgehen, Niedergang und Ende sich kreisförmig schließt, an SO, 2, XXIX. Dort wird Orpheus, der Gott der Poesie, als Garant der Einheit des Daseins aus Da-Sein und Nicht-Da-Sein – insofern „[s]tiller Freund der vielen Fernen“ genannt – aufgefordert, aus der ‚Stille‘ der Einheit an sich als des unmittelbaren Ausgleichs der konträren Größen³

¹ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 3040

² vgl. Duden, Etymologie, S. 561 u. 570

³ Anm.: Das Wort ‚still‘ geht auf eine *idg.* Wurzel in der Bedeutung von „stellen, aufstellen“ zurück und bedeutete „stehend, unbeweglich“ (vgl. DWG, Bd. 18, sp. 2939). Als Attribut des Seins charakterisiert ‚Stille‘ dieses als das im Gegensatz zum Dasein als ‚Werden‘ zum Stehen Gekommene. In diesem Sinne ist das ‚Stillen‘ der Waage in dem Text „... Wenn aus des Kaufmanns Hand“ zu verstehen:

„... Wenn aus des Kaufmanns Hand
die Waage übergeht
an jenen Engel, der sie in den Himmeln
stillt und beschwichtigt mit des Raumes Ausgleich...“

(SW II, S. 182; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 15ff.)

Das gilt ebenso für das „gestillten / Teppich“ am Ende der 5. DE, auf dem die Bewegungsrunden der „Liebenden“ zur Ruhe und zum Stehen gekommen sind. Er steht in Gegensatz zu dem „dem verzehrten, von ihrem [der Artisten] ewigen / Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen / Teppich im Weltall“ im Zusammenhang mit dem beschleunigten Wir-

herauszutreten und sich an die Verwandlungen zirkularen ‚Werdens‘ als deren Versöhnung im Dasein hinzugeben.¹ Wie die Schlußstrophe darstellt, wird er damit einerseits mit seinem ‚Ich bin‘ der ‚stillen Erde‘ als der Daseinsganzheit an sich bzw. als dem ‚Sein‘ gleichgesetzt und als ‚Rinnen-

bel der Artisten in der ersten Strophe der Elegie. Er verbraucht sich, unfähig zur lebendigen Erneuerung in der kreisförmig-unendlichen Ganzheit im ‚Werden‘ stehenden Daseins. Dieses trägt sich, in sich geschlossen, selbst ohne Bezug auf ein außerhalb Liegendes, wie Rilke in seinem Rodin-Aufsatz zu solchem ganzheitlichen Dasein darlegt. (vgl. SW V, S. 158f.; vgl. u., S. 158, 163, 177) Daher ist in der ersten Strophe ‚des Dastehns / großer Anfangsbuchstab‘ zwischen den Vorstellungsrunden der Artisten, ein festes und aufrechtes Dastehen und gar Auffragen, so gut wie fast übergangen. (SW I, S. 701 u. 705) Scott Abbott schreibt dazu:

„,Wer aber *sind* [!] sie [...], die Fahrenden [...] [?]‘ In answer, the poet focuses on the transition from falling to raising, that brief moment in which the acrobats stand there, creating ‚des Dastehns großer Anfangsbuchstab.‘ [...] [S]tanding [...] can be seen as a complex figure expressing attempted and achieved being“.

(Scott Abbott, „Des Dastehns großer Anfangsbuchstab“, p. 432)

Die Seinshaftigkeit, wie sie sich im ‚Dastehn[.]‘ des ‚große[n] Anfangsbuchstab[s]‘ ausdrückt, erhebt sich aus der gegenwärtigen Bewegung des Steigens und Fallens hier der Artistenübung. Zu dem Bild dieses ‚Anfangsbuchstab[s]‘ stellt sich das Motiv aus SO, 2, XII ‚des heiter Geschaffne[n], / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.‘ (SW I, S. 759) Wie das Attribut ‚groß‘ andeutet (vgl. u., S. 90, 228), handelt es sich bei dem gegenseitigen Ineinander von Anfang und Ende, wie es hier dem einzelnen Augenblick für sich der ‚Werdens‘-Bewegung zugeschrieben wird, um die unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, mit der das Sein bzw. die Daseinsganzheit charakterisiert sind und die sich in dem gestalthaft aufrechten Stehen ihrer Verkörperung ausdrückt. Das Gegenteil ist die Disparatheit oder gar das Chaos vergegenständlichten Daseins. Beides stellt die 7. DE in der Schilderung des ‚einst gebetete[n] Ding[s], [des] gediente[n], gekniete[n]‘, des Seins, als die ‚noch erkannte Gestalt‘ dar, die in der Anschauung durch den ‚Engel‘ authentifiziert wird:

„[...] Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln. Engel,
dir noch zeig ich es, *da!* in deinem Anschau
steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stammen,
grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms.“

(SW I, S. 712)

Vgl. auch Ruffini, Rilkes Seins- und Kunst-Begriff, S. 175 u. a.. Gleiche Bedeutung hat das Motiv des aufrechten Dastehens im Bild des Baums und verwandter Rilkescher Motive, so in SO, 1, I (SW I, S. 731) und einer Vielzahl anderer seiner Texte: vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 10-201.

¹ vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 299ff.

der' zugleich dem „raschen Wasser“ als Bild des Daseins in seinem ‚Werden‘ zugeordnet:

„Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.“¹

Besonders wenn hier im Zusammenhang mit dem Motiv des „raschen Wasser[s]“ das Verb ‚rinnen‘ als Bild des ‚Werdens‘ erwähnt wird, erscheint es plausibel, die „Reise“ des Engels in der 2. DE als den Eingang des Absoluten in das Dasein zu sehen. Dem steht jedoch seine Charakterisierung als „zur Reise ein wenig verkleidet“ entgegen. Unter der Verkleidung bleibt er der Engel, „der Strahlendsten einer“, bei dessen unmittelbarem Hervortreten als Repräsentant des Absoluten „uns das eigene Herz“ „hochauf- / schlagend erschlug“. Die 1. DE sagt entsprechend von den Engeln „gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein.“² Demnach entspricht die „Reise“ des Engels der Vorstellung eines einmaligen ‚größeren Ausflugs‘ aus der ursprünglichen unmittelbaren Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein in das Dasein, ohne in diesem aufzugehen. Die kreisförmige Bewegung von Auf- und Niedergang der Bewegung bedeutet dann lediglich die Abgeschlossenheit eines Einzelereignisses, mit dessen Ende hier das Absolute in das An-Sich als seinen „Heimatort“ zurückkehrt, aus dem es sich nur für dieses „Unternehmen“ zeitweise ‚entfernt‘ hat.

Der Verkleidung des Engels in der 2. DE, die ihn dem „Jüngling“ als ebenfalls „Jüngling“ und „schon nicht mehr furchtbar“ erscheinen läßt,

¹ SW I, S. 770-771

² SW I, S. 685

entspricht in „Alkestis“ die Aussage, daß der „Bote“, Hermes, „seine Gottheit / so an sich hielt wie einen nassen Mantel / und [er] ihrer einer schien, dieser oder jener, / wie er so durchging.“ Die bloße ‚Verdeckung‘ seines göttlichen Charakters zunächst ermöglicht dessen Hervortreten in unvermittelter Form am klimaktischen Ende der ersten Strophe. Ebenso macht diese vorläufige ‚Verdeckung‘ die absolute Umwandlung der Hochzeitsgesellschaft möglich, aus ihrer höchsten Feststimmung als Ausdruck der Feier seiner selbst des Daseins im Höhepunkt seiner Existenz in die unmittelbare Epiphanie des Göttlichen. Diese entspricht der Forderung der Göttlichkeit nach dem objektiv nicht zu begreifenden und dennoch gewissen unmittelbaren Zusammenfall von höchstem Aufgegangensein ins Dasein und dessen absolutem Gegenteil, dem unvermittelten Tod: „Und da erkannten sie den schlanken Gott, / wie er dastand, innerlich voll Sendung und unerbittlich“. Darin ist der „Bote“ Hermes mit seinem unvermittelten Eintritt in Admets Hochzeitsfeier eine Parallelfigur zu dem Engel mit seinem göttlichen Charakter hinter der Verkleidung in der 2. DE bzw. mit seinem unmittelbaren Herantreten an den Menschen in der 1. DE.

β) Zweites Strophenviertel: ‚Ontologische Differenz‘ zwischen realem Dasein und Daseins Ganzheit an sich

1. Einbruch des Göttlichen als Repräsentanz der Daseins Ganzheit an sich in Admets Hochzeitsgesellschaft

Wird das Göttliche zu Anfang des Texts, nicht von der Gesellschaft bemerkt, mit einem „Da plötzlich“ eingeführt, wobei solch unvermitteltes Auftreten seinen nicht sachlich herleitbaren Charakter zeigt, so wird in Zeile acht mit einem nur leicht variierten neuerlichen „Aber plötzlich“ der Beginn der folgenden zweiten ‚Hälfte‘ des ersten Halbtails der Gesamtstrophe markiert. Die adversative Konjunktion setzt diesen Teil in Kontrast zum Anfangsteil: Die Präsenz des Göttlichen in der Gesellschaft tritt nun hervor, wenn auch den Gästen nur indirekt erkennbar. Auch hier wird sie, mit dem modalen Adverb, wieder als nicht rational vorhersehbar gekennzeichnet. Begründet ist diese Unkalkulierbarkeit nicht nur konkret mit der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein gegenüber einseitiger Anwesenheit begrifflich gesetzter Welt, sondern allgemein in der damit gegebenen dimensional-qualitativen Unterschiedlichkeit von Sein und Dasein. Heidegger spricht in dem Zusammenhang von „ontologische[r] Differenz“:

„Die ontologische Differenz ist [...] der Unterschied, in dem sich das Sein vom Seienden unterscheidet, das es zugleich in seiner Seinsverfassung bestimmt. Die ontologische Differenz ist die dergleichen wie Ontologisches überhaupt tragende und leitende Differenz, also nicht ein bestimmter Unterschied, der innerhalb des Ontologischen vollzogen werden kann und muß“.¹

In „Sein und Zeit“ betont der Philosoph den Transzendenzcharakter des Seins, um ihn zugleich abzusetzen gegen den der Metaphysik, der dort wie das Dasein der Vergegenständlichung unterworfen ist:

„Das Sein als Grundthema der Philosophie ist keine Gattung eines Seienden, und doch betrifft es jedes Seiende. Seine ›Universalität‹ ist höher zu suchen. Sein und Seinsstruktur liegen über jedes Seiende und jede mögliche seiende Bestimmtheit eines Seienden hinaus. *Sein ist das transcendens schlechthin*. [Fußnote: transcendens freilich nicht – trotz alles metaphysischen Anklangs – scholastisch und griechisch-platonisch κοινόν {das Allgemeine; gemeint ist das allem Seienden Gemeinsame, das Abstraktum der Seiendheit; d. Verf.}]“.²

Die qualitative Unterschiedenheit von Sein und Dasein wird in „Alkestis“ in ihrer Wirkung sichtbar mit der Reaktion des „jungen Hausherrn“: „wie in die Höh gerissen, nicht mehr liegend“ und „mit dem ganzen / Wesen ein Fremdes spiegelnd, das ihn furchtbar ansprach“ erscheint er. Daß Admet „liegend“, wie es in der Antike beim Mahl üblich war³, vorgestellt wird, kann als ein Bild dafür verstanden werden, daß er ‚es sich bequem gemacht hat‘, sich entspannt und sorglos in sicherer Lage erlebt. Die Situation läßt sich, was zunächst dichterischen Text angeht, vergleichen mit der im Anfangsteil des Gedichts „Eingang“ und dem Bild dort von „deiner Stube, drin du alles weißt“ angedeuteten, wo der Angesprochene weniger drastisch, aber doch entsprechend dem Geschehen in „Alkestis“ aufgefordert wird, diese zu verlassen:

„Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
wer du auch seist.
Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befrein,

¹ Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik, GSA, Bd. 29/30, S. 521

² Heidegger, Sein und Zeit, GSA, Bd. 2, S. 51

³ Anm.: „Griechenland [...] Ein wichtiges M[öbel] war die [...] Kline; sie diente als Bett zur Nachtruhe, aber ebenso als Liege-M. beim Mahl, wobei der Mann lagernd speiste und die Gattin, wenn sie zugegen war, am Fußende saß.“ (DNP, Bd. 8, sp. 320)

hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.“¹

Die vertraute eigene Stube, wo man nicht vor unbekannte Situationen gestellt wird, die erst noch zu klären sind, bevor man sie beherrscht, gleicht dem Hochzeitsmahl Admets mit seinen Freunden, Bekannten und Verwandten. Wie eine solche Situation geschaffen wird, deutet die Aussage „wo du alles weißt“ an. Sie ist begrifflich-rational geklärt, d. h. die Dinge sind in Begriffe gefaßt und in deren Hierarchie zueinander in Beziehung gesetzt: geordnet. Diesen Begriff verwendet die zweitletzte Strophe der 8. DE zur Charakterisierung der Art, wie der Mensch seine Welt organisiert:

„Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.“²

Daß diese skeptische Sicht menschlicher Ordnung der Welt die in Begriffen meint, ergibt sich aus dem Bild der „Zuschauer“ und der Angabe in der zweiten Zeile der Strophe, daß in dieser Position die Welt als ein gegenständliches Gegenüber gesehen ist. Über dieses kommt man nicht „hinaus“, nicht, die Anfangstrophe der Elegie sagt, ins „Offene“ „draußen“, eine Welt ohne die Ver-gegen-ständ-lichung in einseitige Anwesenheit, also der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Dem Bild des Zuschauers entspricht das der „Augen“ als das Organ, mit dem wir die Welt uns in Distanz als Objekt, vergegenständlicht, gegenüberstellen:

„Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.“³

¹ SW I, S. 371

² SW I, S. 716

³ SW I, S. 714

Die Ewigkeit, in der die Brunnen gehen, ist die des Kreislaufs des ‚Werdens‘, das in jedem Augenblick als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ‚ganz‘ ist. Für sich ist diese Einheit hier dargestellt in „Gott“, den das Tier vor sich hat, indem es „seinen Untergang stets hinter sich“ hat. Er entspricht in SO, 2, XV dem „Brunnen-Mund“, der „unerschöpflich Eines, Reines, spricht, – / [...] vor „des Wassers fließendem Gesicht“¹, in seinem ewigen Kreislauf Bild im ‚Werden‘ stehenden Daseins, das von jenem seine Einheit erhält und so von ihm getragen ist. In diesem Sinn geht das „freie Tier“, „Gott“ vor sich habend, „in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen“.

Dem „freie[n] Tier“ steht der Mensch gegenüber. Die Verbindung des Motivs der „Zuschauer“ bzw. der „Augen“ als „Fallen“ zu dem Gedicht „Eingang“ ergibt sich aus dem Motiv der „Augen“ dort, die sich „müde“ von der „verbrauchten Schwelle“ des „Haus[es]“, „drin du alles weißt“, wo alles in die Welt als Begriffshierarchie eingeordnet ist, „befrein“. Die Müdigkeit der Augen ergibt sich aus der Linearität der Entwicklung vergegenständlichter Welt, in der das Einzelement jeweils mit dem nächsten folgenlos aufgehoben, „verbraucht[...]“, ist, nicht wie in der „Ewigkeit“ ganzheitlich zirkularen ‚Werdens‘ Ursprung eines neuen wird. Die Gesamtbewegung bedeutet demnach ständige Erneuerung an Stelle von monotonem fortlaufenden Aufbrauchen und Ermüdung. Die ‚müden Augen‘ in „Eingang“ entsprechen daher wiederum dem „Blick“ des Tiers in der ersten Strophe von „Der Panther“:

„Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

[...]

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.“²

Die Motive der „Zuschauer“, „dem allen zugewandt und nie hinaus“, und der „Augen[,] / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings

¹ SW I, S. 760

² SW I, S. 505

um ihren freien Ausgang“, in der 8. DE sowie in „Eingang“ das Motiv der „Augen, welche müde kaum / sich von der verbrauchten Schwelle befreien“, sind Bilder des Menschen, der sich in einer konventionell und begrifflich geordneten Welt vermeintlich sicher eingerichtet hat. In „Der Panther“ stellt sich das Motiv des „Blick[s]“ an deren Seite, der „vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden“ ist, daß „keine Welt“ durch sie, das Raster der Begriffe, erkennbar ist. Die Situation verweist auf das Ende der Schilderung des Jahrmarkts in der 10. DE:

„...Oh aber gleich darüber hinaus,
hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des ›Todlos‹,
jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint,
wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kaun ...,
gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich*.
Kinder spielen, und Liebende halten einander, – abseits,
ernst, im ärmlichen Gras, und Hunde haben Natur.“¹

Die Welt als Jahrmarkt ist disparates, ohne inneres Gesetz einheitsloses, so wesenloses und ohne Bestand seiendes Dasein. Die ihn umgebende „Planke“ entspricht den „Stäbe[n]“ des Pantherkäfigs als Bild des Begriffssystems, das die vom rationalen Bewußtsein gesetzte Welt ausmacht. Wie in „Der Panther“ die „Stäbe“ schließt diese „Planke“ die „*wirklich*[e]“ „Welt“ aus, die der Text von natürlichen Regungen, nicht rational zweckhaften, bestimmt schildert. Im Unterschied zu dem Panthergedicht gibt die 10. DE jedoch mit dem Motiv des Biers „›Todlos‹“ den Grund der Gefangenschaft als Wesen begriffsdefinierten Daseins an, die Ausscheidung des Nicht-Daseins bzw. die Beschränkung in einseitige Anwesenheit. An die Stelle des Käfigs in „Der Panther“ tritt in der 10. DE die den Jahrmarkt umgrenzende „letzte[..] [abschließende] Planke, beklebt mit Plakaten“, den willkürlich aufgesetzten Begriffen.

Gegenüber solch wesenloser Welt deutet die ‚Lautlosigkeit‘ des Sich-Aufschiebens der Pupille des Pantherauges den Vorgang als ein ganzheitliches Ereignis an. Die 5. DE spricht in der Schlußstrophe von den „lautlosen Toten“² als Ausdruck davon, daß diese nicht dem Dasein als Dasein angehören, dem Lauthaftigkeit und Geräusche wie Farbigkeit³ als Moment physischer, d. h. gegenständlicher Existenz zukommen. Das be-

¹ SW I, S. 722

² SW I, S. 705

³ vgl. o., S. 61 , u., S. 230

deutet, die „Pupille“, das ‚Auge‘ noch nicht als Organ gegenständlicher Wahrnehmung in der Gegenüberstellung zu einem Gegenstand verstanden, öffnet sich dem Dasein als dem „Offene[n]“¹: „Dann geht ein Bild hinein“, zunächst, und in der Fortsetzung „durch der Glieder angespannte Stille“. Diese ist für sich ein Rilkesches Ganzheitssymbol, wie oben dargelegt.² Das Attribut „angespannte“ verweist auf das Bogenbeispiel Heraklits zum Ausdruck gegensätzlicher Spannung als Wesen von Gestalthaftigkeit. Es entspricht als Bild gespannter Balance dem Motiv des ‚Stillens und Beschwichtigens‘ der „Waage“ mit „des Raumes Ausgleich“ in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“³ bzw. dem Bild des „tiefen Gleichgewichte[s]“, das die „volle Sonnenuhr“ in der vollen Zahl ihrer steigenden und fallenden Stunden gewinnt in „L’ange du méridien“⁴. Gegenbild der „Augen“ bzw. des „Blick[s]“ als dem ‚Organ‘ begrifflicher Erfassung der Welt ist das Herz, in das in „Der Panther“ „manchmal ein Bild“, Inbegriff der Sichtbarkeit als Ausdruck der Vergegenständlichung, schließlich eingeht und dort ‚aufhört zu sein‘, ganzheitlich wird: An Gräfin Sizzo schreibt Rilke entsprechend, daß „[a]lle die scheinbaren Gegenteile“, zusammengefaßt grundsätzlich als der von „la présence et l’absence“, „in einem Punkte zusammenkommen, [...] unser[em] Herz“⁵.

Wie dagegen die vergegenständlichte Welt als vertrauter, Sicherheit zu bieten scheinender Ort möglich ist und welche Konsequenz seine Einrichtung hat, beschreibt Rilke außer in der oben betrachteten Anfangsstrophe von „Eingang“ theoretisch in einem Brief vom 8.11.1915 an Lotte Hepner. Wegen der Herleitung solcher Möglichkeit aus der grundsätzlichen Schilderung der idealistischen Auffassung Rilkes zum Verhältnis von Dasein und Bewußtsein⁶, auf der sein Dichtungsverständnis beruht, wird auf den Brief verschiedentlich zurückzugreifen sein, er wird deshalb ausführlich zitiert. Die Ausführungen beginnen mit der Schilderung des Göttlichen als „das Fremde“, wie es Admet in „Alkestis“ zuerst erfährt:

„Verständigen wir uns darüber, daß der Mensch seit seinen frühesten Anfängen Götter gebildet hat, in denen da und dort nur das Tote und Drohende und Vernichtende und Schreckliche, die Gewalt, der Zorn, die überpersönliche Benommenheit, enthalten wa-

¹ vgl. o., S. 66, 78

² vgl. o., S. 73

³ SW II, S. 182; vgl. o., S. 73Fn.

⁴ SW I, S. 497; vgl. u., S. 127

⁵ Briefe, S. 807; Untertr. d. Verf.

⁶ vgl. o., S. 52

ren, verknotet gleichsam zu einem dichten böartigen Zusammengezogensein: das Fremde, wenn Sie wollen, aber in diesem Fremden schon gewissermaßen zugegeben, daß man es gewährte, ertrug, ja anerkannte um einer gewissen, geheimnisvollen Verwandtschaft und Einbeziehung willen: *man war auch dies, nur*, daß man vor der Hand mit dieser Seite des eigenen Erlebens nichts anzufangen wußte; sie waren zu groß, zu gefährlich, zu vielseitig, sie wuchsen über einen hinaus, zu einem Übermaß von Bedeutung an; es war unmöglich, neben den vielen Zumutungen des auf Gebrauch und Leistung eingerichteten Daseins, diese unhandlichen und unfaßlichen Umstände immer mitzunehmen; und so kam man überein, sie ab und zu hinauszustellen. – Da sie aber Überfluß waren, das Stärkste, ja eben *zu* Starke, das Gewaltige, ja Gewaltsame, das Unbegreifliche, oft Ungeheuere –: wie sollten sie nicht, an einer Stelle zusammengetragen, Einfluß, Wirkung, Macht, Überlegenheit ausüben? Und zwar nun von Außen. Könnte man die Geschichte Gottes nicht behandeln als einen gleichsam nie angetretenen Teil des menschlichen Gemütes, einen immer aufgeschobenen, aufgesparten, schließlich versäumten, für den eine Zeit Entschluß und Fassung da war, und der dort, wohin man ihn verdrängt hatte, nach und nach zu einer Spannung anwuchs, gegen die der Antrieb des einzelnen, immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens kaum noch in Frage kommt.

Sehen Sie, und so ging es nicht anders mit dem Tod. Erlebt, und doch, in seiner Wirklichkeit, uns nicht erlebbar, uns immerfort überwissend und doch von uns nie recht zugegeben, den Sinn des Lebens kränkend und überholend von Anfang an, wurde auch er, damit er uns im Finden dieses Sinnes nicht beständig unterbräche, ausgewiesen, hinausverdrängt, er, der uns wahrscheinlich so nahe ist, daß wir die Entfernung zwischen ihm und der inneren Lebensmitte in uns gar nicht feststellen können, er wurde ein Äußeres, täglich Ferngehaltenes, das irgendwo im Leeren lauerte, um, in böartiger Auswahl, den und jenen anzufallen –; mehr und mehr stand der Verdacht wider ihn, daß er der Widerspruch, der Widersacher sei, der unsichtbare Gegensatz in der Luft, der, an dem unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden.

Gott und Tod waren nun draußen, waren das Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um [den] Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige. Da aber in diesem gewissermaßen für Anfänger eingerichteten Lebenskurs, in dieser Lebensvorklasse, der zu ordnenden und begreifenden Dinge immer noch unzählige waren und zwischen gelösten Aufgaben und nur eben vorläufig übersprungenen nie ganz strenge Unterschiede gemacht werden konnten, so ergab sich, selbst in dieser eingeschränkten Fassung, kein gerader und zuverlässiger Fortgang, sondern man lebte, wie es kam, von wirklichen Erträgen und Fehlersummen und aus allem Ergebnis mußte endlich wiederum als Grundfehler eben diejenige Bedingung hervortreten, auf deren Voraussetzung dieser ganze Daseinsversuch aufgerichtet war, indem nämlich aus jeder in Gebrauch genommenen Bedeutung Gott und Tod abgezogen schienen (als ein nicht Hiesiges, sondern Späteres, Anderwärtiges und Anderes), beschleunigte sich der kleinere Kreislauf des nur Hiesigen immer mehr, der sogenannte Fortschritt wurde zum Ereignis einer in sich befangenen Welt, die vergaß, daß sie, wie sie sich auch anstellte, durch den Tod und durch Gott von vorneherein und endgültig übertroffen war. Nun hätte das noch eine Art Besinnung ergeben, wäre man imstande gewesen, Gott und Tod als bloße Ideen sich im Geistigen fernzuhalten –: aber die Natur wußte nichts von

dieser uns irgendwie gelungenen Verdrängung – blüht ein Baum, so blüht so gut der Tod in ihm wie das Leben, und der Acker ist voller Tod, der aus seinem liegenden Gesicht einen reichen Ausdruck des Lebens treibt, und die Tiere gehen geduldig von einem [zum] anderen – und überall um uns ist der Tod noch zu Haus und aus den Ritzen der Dinge sieht er uns zu, und ein rostiger Nagel, der irgendwo aus einer Planke steht, tut Tag und Nacht nichts, als sich freuen über ihn.“¹

Der Schluß der zitierten Passage erweckt mit der Angabe, daß der Tod trotz seiner Verdrängung aus dem Dasein durch den Menschen weiter darin präsent sei, den Eindruck, daß ganzheitliches Dasein unabhängig von menschlichem Bewußtsein gegeben ist. Dem steht jedoch die grundsätzliche anfängliche Aussage gegenüber, daß der Mensch „seit seinen frühesten Anfängen Götter gebildet hat“. Mit der Gleichsetzung des Umgangs mit dem Tod bei der Überleitung zu diesem Thema gilt die anfängliche grundsätzliche Aussage aber auch entsprechend für das zu ihm Gesagte. Die Briefstelle entspricht mit der Aussage „Gott und Tod waren nun draußen, waren das Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um [den] Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige“ der Feststellung Nietzsches in „Der Wille zur Macht“, daß der Mensch mit der Bildung von „Begriffe[n], Gattungen, Formen, Zwecke[n], Gesetze[n]“ „*›eine Welt der identischen Fälle‹*“, d. h. bleibende Dinge, schafft, „die berechenbar, vereinfacht, verständlich usw. für uns“ sind, wodurch „*unsre Existenz* ermöglicht wird“.² In beiden Aussagen geht es um die Eliminierung des Nicht-Da-Seins als Moment begrifflicher Fassung der Welt. Nietzsche deutet diese Technik hier an in den Bildern der Identität mit sich selbst bzw. Dauerhaftigkeit der Dinge, die der Mensch sich mit ihrer begrifflichen Definition schaffe, womit er indirekt deren Wandelbarkeit und ‚Unsicherheit‘ als ganzheitlich zugleich da-seiend und nicht-da-seiend behauptet, die mit der Ausscheidung des letzteren ‚überwunden‘ wird.³

Der Brief charakterisiert mit dem Bild des Lebens, das mit der Ausscheidung Gottes (als der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein) und des Todes selbst „menschlich [...], vertraulich, möglich, leistbar, [...] das Unsrige“⁴ zu werden scheint, die Situation, die sich in den Motiven des beim Mahle „liegend[en]“ Hausherrn in „Alkestis“ und „deiner Stube, drin

¹ Briefe, S. 511-513

² Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Nr. 521, S. 356-357; vgl. o., S. 27

³ vgl. u., S. 112f.!

⁴ Briefe, S. 513

du alles weißt“¹ in „Eingang“ ausdrückt. Sie ist ermöglicht durch die „Ausscheidung“² außer des Göttlichen auch des Todes aus „unser[em] Leben“³, jedoch nicht um seine Elimination überhaupt. Er wird, wie das Göttliche zum „Fremden“⁴, lediglich zu einem „Äußere[n], Ferngehaltenen“, einem „nicht Hiesige[n], [...] Spätere[n], Anderwärtige[n] und „Andere[n]“⁵, das uns nun von außerhalb unserer Lebenswelt bedroht. Es wird sichtbar, daß es sich bei dieser „Ausscheidung“ um einen Bewußtseinsakt handelt, wie ihn SO, 2, XIII mit der Forderung seines Gegenteils kritisiert:

„Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“⁶

Das Verb ‚wissen‘ heißt hier, wie bereits vorläufig erwähnt⁷, nicht wie in „Eingang“, für alles eine rationale Erklärung zu haben bzw. die Dinge mit einem Begriff definiert zu haben, sondern sich einer Sache ‚bewußt‘ zu sein. Das in dem Text angesprochene Bewußtsein nennt Rilke im Gegensatz zu dem, das Gott und Tod aus dem Dasein ausscheidet, „das größte Bewußtsein“:

„Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt*... Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die ›Engel‹, zu Hause sind.“⁸

Die Leistung des „größte[n] Bewußtsein[s] unseres Daseins“ besteht in dem Verständnis des Todes als die zweite „*Seite des Lebens*“, d. h. die Ergänzung des Da-Seins um das Nicht-Da-Sein zur „wahre[n] Lebensgestalt“ als „größte[m] Kreislauf[.]“ des ‚Werdens‘ in Entstehen und Vergehen. Der Tod, so als integrales Element unseres Daseins verstanden, bedeutet nicht, daß unser Leben notwendig mit ihm endet, sondern daß er von vornherein und ständig als Moment darin eingeschlossen ist. Entsprechend er-

¹ SW I, S. 371

² Briefe, S. 513

³ Briefe, S. 513

⁴ Briefe, S. 512

⁵ Briefe, S. 513

⁶ SW I, S. 759

⁷ vgl. o., S. 52f.

⁸ Briefe, S. 896

fährt in SO, 2, XIII das Bewußtsein („wisse“) das „Nicht-Sein[.]“ als Voraussetzung seiner „innigen Schwingung“, eben jenes gegenwendigen ‚Werdens‘-Kreislaufs des Daseins.¹ Wie in dem Brief an Lotte Hepner die bewußtseinsmäßige Ausscheidung des Todes das Dasein zum „Unsrige[n]“ bzw. in „Eingang“ das entsprechende ‚Wissen‘ es zu „deiner Stube“ macht, so hat dagegen in der Briefstelle an Witold Hulewicz „das größte Bewußtsein“ nun in der „wahren Lebensgestalt“, d. h. der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wie die Engel sein „[Z]u[-]Hause“. In SO, 2, XIII befähigt das ‚Wissen‘ um das „Nicht-Sein[.]“ als notwendigen Teil des Daseins das Ich, dessen Bewegung zu „vollzieh[en]“. Der Brief an Lotte Hepner sagt entsprechend vom Dasein als dem „Unsrige[n]“, daß es, dort umgekehrt nach der Ausscheidung des Todes, „leistbar“, d. h. als Objekt einem Subjekt als dessen Gegenstück verfügbar sei. In „Eingang“ ist schon seine Charakterisierung als „deine Stube“ Ausdruck für die von dem Ich bestimmte und konstituierte Natur seines Daseinsraumes.

Sowohl in „Eingang“ und der zitierten Briefstelle an Lotte Hepner als auch in der gegensätzlichen Strophe aus SO, 2, XIII und der angeführten Briefpassage an Witold Hulewicz erscheint das Dasein als eine Funktion des menschlichen Bewußtseins. Es handelt sich dabei um die idealistisch-subjektivistische Sicht, wie Johann Gottlieb Fichte sie in dem Satz formuliert: „Das Bewußtsein *des Gegenstandes* ist nur ein nicht dafür erkanntes *Bewußtsein meiner Erzeugung einer Vorstellung vom Gegenstande*.“² Die weltschaffende Kraft des ganzheitlichen, „*die große Einheit*“ von Leben und Tod im zirkularen ‚Werden‘ von Entstehen und Vergehen stiftenden Bewußtseins, wie es SO, 2, XIII und die zitierte Briefstelle an Witold Hulewicz darstellen, zeigt dieser Brief auch an anderer Stelle:

„Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. Und so sind alle Gestaltungen des Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern, soweit wirs vermögen, in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen, an denen wir Teil haben. Aber *nicht im christlichen Sinne* (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, *in das Ganze*.“³

¹ vgl. u., S. 239

² Fichte, Die Bestimmung des Menschen, S. 59

³ Briefe, S. 897-898

Das solchem ganzheitlichen gegenüberstehende Bewußtsein, das das Nicht-Da-Sein aus dem Dasein ausscheidet, dieses also als einseitige Anwesenheit sieht, ist in „Eingang“ durch den Ausdruck „du weißt“ charakterisiert. Zusammen mit seiner Bezogenheit auf eine Gesamtheit von Objekten, „alles“, charakterisiert er ein Subjekt rationalen Bewußtseins, das seine Welt von ihm begrifflich und kausal geordnet als sein Gegenüber wahrnimmt. Diese so ver-gegen-ständ-lichte Welt ist damit wie die ganzheitliche vom Menschen, allerdings diesem als rational bestimmtem Wesen gesetzt. Georg Wilh. Friedr. Hegel schreibt entsprechend der oben zitierten Aussage Joh. Gottlieb Fichtes zu der wirklichkeitsstiftenden Natur von Begriffen:

„Es ist verkehrt anzunehmen, erst seyen die Gegenstände, welche den Inhalt unserer Vorstellungen bilden, und dann hinterdrein komme unsere subjektive Thätigkeit, welche durch die vorher erwähnte Operation des Abstrahirens und des Zusammenfassens des den Gegenständen Gemeinschaftlichen die Begriffe derselben bilde. Der Begriff ist vielmehr d[a]s wahrhaft Erste, und die Dinge sind das was sie sind durch die Thätigkeit des ihnen innewohnenden und in ihnen sich offenbarenden Begriffs. In unserem religiösen Bewußtsein kömmt dieß so vor, daß wir sagen, Gott habe die Welt aus Nichts erschaffen, oder, anders ausgedrückt, die Welt und die endlichen Dinge seyen aus der Fülle der göttlichen Gedanken und der göttlichen Rathschlüsse hervorgegangen. Damit ist anerkannt, daß der Gedanke, und näher der Begriff, die unendliche Form oder die freye, schöpferische Thätigkeit ist, welche nicht eines außerhalb ihrer vorhandenen Stoffes bedarf, um sich zu realisiren.“¹

Dementsprechend sagt René Descartes, der „den von der philos[ophischen] Souveränität der Vernunft überzeugten modernen Rationalismus [begründet]“², in dem sein „rationalistisch-mechanistische[s] System“³ darlegenden Werk „Discours de la Méthode“ „je pense, donc je suis“: „*ich denke, also bin ich*“⁴. Der Philosoph erklärt dazu, der Satz bedeute, daß das so begründete Ich „nur im Denken besteht, d. h. daß es nur als Begriff gesetzt und „gänzlich vom Körper unterschieden“ ist:

„Dann untersuchte ich aufmerksam, was ich denn sei, und sah, ich konnte mir vortäuschen, dass ich keinen Körper hätte und dass es keine Welt gäbe noch einen Ort, an dem ich mich befände, dass ich mir deshalb aber nicht vortäuschen konnte, selbst nicht zu sein; ganz im Gegenteil, daraus selbst, dass ich an der Wahrheit der anderen Dinge bewusst zweifelte, folgte sehr einleuchtend und sehr sicher, dass ich bin; sobald ich

¹ Hegel, System der Philosophie I, S. 361

² Philosophisches Wörterbuch. Kröner, S. 103

³ Philosophisches Wörterbuch. Kröner, S. 103-104

⁴ Descartes, Discours de la Méthode, S. 64, 65

dagegen nur aufgehört hätte zu denken, hätte ich keinen Grund zu glauben, ich sei gewesen, selbst wenn alles andere, was ich mir jemals vorgestellt habe, wahr gewesen wäre. Ich erkannte hieraus, dass ich eine Substanz^[1] sei, deren ganzes Wesen oder deren Natur nur im Denken besteht und die, um zu sein, keinen Ort benötigt, noch von irgendeinem materiellen Ding abhängt, sodass dieses Ich, d. h. die Seele, durch die ich bin, was ich bin, gänzlich vom Körper unterschieden ist“.¹

Insofern Descartes als Bedingung der ‚Wahrheit und Gewißheit‘ auch physischer Dinge voraussetzt, daß wir sie „sehr klar und sehr deutlich begreifen“, wird sichtbar, daß hier die Welt außer dem Ich ebenfalls begrifflich gesetzt ist:

„Darauf erwog ich im Allgemeinen, was für eine Behauptung erforderlich ist, damit sie wahr und gewiss ist, denn, weil ich soeben eine solche gefunden habe, von der ich wusste, dass sie es ist, meinte ich auch wissen zu müssen, worin diese Gewissheit besteht. Da ich bemerkt hatte, dass es in dem Satz: *Ich denke, also bin ich*, nichts anderes gibt, was mich versicherte, die Wahrheit zu sagen, als dass ich sehr klar sehe, dass man, um zu denken, sein muss, schloss ich, ich könne als allgemeine Regel annehmen, dass die Dinge, die wir sehr klar und sehr deutlich begreifen, alle wahr sind, dass aber nur eine gewisse Schwierigkeit darin besteht, richtig zu merken, welche Dinge diejenigen sind, die wir deutlich begreifen.“²

Erkennbar wird die weltsetzende Rolle des Ichs auch im Falle deren vergegenständlichter Form nicht nur in bezug auf das rationalistische „weiß“ in „Eingang“, sondern ebenso in bezug auf die „Ausscheidung“ von „Gott und Tod“³, wovon Rilke an Lotte Hepner schreibt. Mit dieser wird das Dasein zum „Unsrige[n]“ und „menschlich [...], vertraulich, möglich, leistungsfähig“⁴, ist dann aber nicht von einem ganzheitlich „größte[n] Bewußtsein“⁵ gesetzt, sondern durch ein die Welt vergegenständlichendes, sie in einseitige Anwesenheit verschließendes Subjekt.

Mit der über die begrifflich-rationale Ordnung gewonnenen Übersichtlichkeit und Beherrschbarkeit entspricht die vergegenständlichte Welt der Charakterisierung als „leistungsfähig“⁶, so der Begriff in dem Brief an Lotte Hepner, bzw., wie es dort vorher heißt, als ein „auf Gebrauch und Leistung eingerichtete[s] Dasein[.]“⁷. Erlangt wird solche ‚Leistungsfähigkeit‘ mit der

¹ Descartes, Discours de la Méthode, S. 65

² Descartes, Discours de la Méthode, S. 65-67

³ Briefe, S. 513

⁴ Briefe, S. 513

⁵ Briefe, S. 896

⁶ Briefe, S. 513

⁷ Briefe, S. 512

Eindeutigkeit und Bestimmtheit der solches Dasein setzenden Begriffe, indem sie die Dinge, einmal definiert, als unveränderbar anwesend fassen, so daß man mit ihnen rechnen und über sie verfügen kann. Das ist nicht möglich mit einem Ding, das zugleich ist und nicht ist. Die ausschließlich ‚positive‘ Natur eines Begriffs zeigt sich darin, daß er als nicht-da-seiend ausdrücklich zu verneinen, seine positive Setzung aber einfach mit seiner Nennung vollzogen ist. In seiner Verneinung als nicht-da-seiend wird nur die Existenz eines realen Gegenstandes, der unter einen entsprechenden Begriff fällt, verneint, nicht der Begriff selbst, er besteht als positive Vorstellung immer noch. Die Rede von dem Nicht-Da-Sein als integralem Element des Daseins meint jedoch das gleichzeitig mit dem Da-Sein gegebene aufgehobensein des Begriffs bzw. einer mit ihm gegebenen Vorstellung überhaupt.

Die Deutung der Figur Admets in der ersten Strophe des Texts als Repräsentant des zu einseitiger Anwesenheit vergegenständlichten Daseins aufgrund des Motivs seines Beim-Mahle-Liegens wird bestätigt durch seine Bezeichnung als „Hausherr[.]“. Der Ausdruck charakterisiert ihn als Oberhaupt eines ‚Hausstandes‘. Einen solchen definiert „Wahrig, Deutsches Wörterbuch“ als „*Haushalt u. Familie*“¹ und das Grimmsche Wörterbuch als „*res familiaris, oeconomia*“ bzw. als „*die zu einem hausstand, haushalt, gehörigen personen, namentlich von der dienerschaft verstanden*“². Es handelt sich also um eine sozio-ökonomische Gemeinschaft, wie Rilke sie, wenn auch umfassender verstanden, in seinem Essay „*Worpswede*“ beschreibt:

„Und schließlich bescheiden sich die Einen und gehen zu den Menschen, um ihre Arbeit und ihr Los zu teilen, um zu nützen, zu helfen und der Erweiterung dieses Lebens irgendwie zu dienen, während die Anderen, die die verlorene Natur nicht lassen wollen, ihr nachgehen und nun versuchen, bewußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens, ihr wieder so nahe zu kommen, wie sie ihr, ohne es recht zu wissen, in der Kindheit waren. Man begreift, daß diese Letzteren Künstler sind: Dichter oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen, das im Tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend Begründeten vorziehen, und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen. Und mit diesen einzelnen Einsamen nähert sich die ganze Menschheit der Natur.“³

¹ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 1729

² DWG, Bd. 10, sp. 690

³ SW V, S. 14-15

„[N]ähert sich“ entsprechend der Rilkeschen Bedeutung des Ausdrucks „Einsamkeit“ von zugleich Einheit und Allumfassung¹ mit den „Einsame[n]“ „die ganze Menschheit der Natur“, verstanden als die Verkörperung der Daseins Ganzheit an sich,² so nennt Rilke in seinem „Florenzer Tagebuch“ die Menschen, die sich im Gegensatz zu jenen „Einsame[n]“ dem praktischen Leben in der menschlichen Gemeinschaft einfügen, die „Gemeinsamen“:

„Jedem Schauenden kommt einmal die Sehnsucht, in die Wüste zu gehen. Bei wenig Nahrung auf einem Stein zu sitzen und schwere Gedanken zu denken, so schwer, daß sie sich drückend über die Lider legen. Aber alle sind noch aus der Wüste zurückgekommen zu denen, welche sie einst verließen. Und sie wollten den Gemeinsamen die Einsamkeit lehren; so wurden sie müde, verzweifelten an sich selbst und starben den kleinen quälenden Tod. Man muß aber über die Wüste hinausgehen, weiter, immer in einer Richtung. Erst derjenige, dem das gelingt, wird wissen, was jenseits der Einsamkeit liegt und wozu man die Wüste sucht. Und er wird nicht irre werden und nicht ermatten und keinen Tod haben, der tut, als ob er nicht gewesen wäre.“³

In seinem Brief an Lally Horstmann vom 11.3.1926 bezeichnet Rilke diese „Gemeinsamen“, die sich dem praktischen Leben in der menschlichen Gemeinschaft widmen, als schlechthin ‚die Gesellschaft‘: den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“. Ihnen stellt er den Dichter gegenüber, der mit seiner Spracharbeit als Ausdruck und Mittel eines nicht einseitig rational-begrifflich fungierenden „größte[n] Bewußtsein[s]“⁴ das Dasein in ganzheitliche Einheit „verwandel[t]“, indem er stoffliche ‚Dichte‘ in ganzheitliche Gestalt transponiert.⁵ So sagt Rilke von dem Schriftsteller, dessen Roman er hier lobt, er:

„gehört zu den ganz seltenen Prosaisten, die die Feder gebrauchen wie einen Zauberstab; die verwandeln. Und man erfährt, was aus dem dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit werden kann, wenn ihn ein Dichter, spielend, auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“⁶

Der „kleine quälende Tod“, von dem die Aufzeichnung im „Florenzer Tagebuch“ spricht, ist der Tod im einseitig zur Anwesenheit vergegenständ-

¹ vgl. u., S. 154f.

² vgl. o., S. 51f.

³ Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, S. 185-186

⁴ vgl. o., S. 55

⁵ vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 20f.

⁶ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

lichten Dasein. Das Gedicht „Da leben Menschen, weißerblühte, blasse“ sagt von „Hospitälern“ und Menschen, die dort sterben:

„Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.“¹

In einer in der Ausgabe folgenden Einzelstrophe stellt Rilke das Gegenteil dieses „kleinen [...] Tod[es]“ dar, das er dann in der Anfangsstrophe des nachfolgenden Gedichts den „große[n] Tod“ nennt:

„O Herr, gieb jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“²

„Der große Tod“ gehört zu einem Leben, das diesen in sich schließt. Es entspricht dem Bild des „größten Kreislaufs“ des Blutes, in dem sich im Gegensatz zu dem „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“³, d. h. des nur einseitig Da-Seienden aus dem zitierten Brief an Lotte Hepner, „*Diesseits [und] Jenseits*“ zum Dasein als „*die große[Einheit*“ zusammenschließen.⁴ So ist auch „der kleine quälende Tod“ aus dem „Florenzer Tagebuch“ Merkmal eines Daseins in einseitiger Anwesenheit, des „Unsrige[n]“⁵ als des praktischen, realen Lebens, in dem das Nicht-Da-Sein kein Teil ist.

Admet wird als „Hausherr[.]“ zum Vertreter der „Gemeinsamen“ und damit als Mensch einer solchen vergegenständlichten Lebensform charakterisiert. Das gleiche gilt für seine Gäste, die Hochzeitsgesellschaft, die er sich in dieser Rolle einlädt. Ebenso ist das Bild des ‚überkochenden Hochzeitsmahles‘ im Sinne eines sich überschlagenden Fests nicht nur Ausdruck von dessen Klimax, sondern, wie der Brief Rilkes an Lotte Hepner schildert, zugleich der ‚Beschleunigung‘ des Daseins aufgrund der

¹ SW I, S. 347

² SW I, S. 347

³ vgl. o., S. 82

⁴ vgl. Briefe, S. 896; vgl. o., S. 84

⁵ Briefe, S. 513

Ausscheidung des Todes als Charakteristik vergegenständlichten Daseins in einseitiger Anwesenheit.¹

Der Kontrast, daß Admet aus dem Liegen unvermittelt in die Höhe gerissen zu werden scheint, hat wie die Unbedingtheit, Unvermitteltheit und Unmittelbarkeit der göttlichen Forderung nach seinem sofortigen Tod an seinem Hochzeitstag nicht nur den Grund dramatischer Wirkung, sondern entspricht dem Wesen des Göttlichen als des Absoluten. Er zeigt zusammen mit der Jäheit des Übergangs vom einen ‚Extrem‘ ins andere einmal die absolute Unvereinbarkeit des Daseins als des einseitig anwesenden „Unsrige[n]“ und des Göttlichen. Admet wird sozusagen wie ein Fisch an der Angel vom einen Moment zum anderen aus seinem Element heraus in einen absolut anderen Bereich gerissen. Dieser steht zugleich mit dem Motiv der Höhe als der des Göttlichen oder Absoluten im Gegensatz zu dem ‚Liegen‘ Admets, das den „dichten und undurchlässigen Stoff eine politischen Zeit“, das zu bloßer Anwesenheit vergegenständlichte Dasein, veranschaulicht. Es ist der Unterschied der in der Spannung von Da-Sein und Nicht-Dasein sich erhebenden ganzheitlichen Gestalt und bloßer Stofflichkeit gestaltlos disparater Einheitlichkeit einseitig anwesenden Daseins. Das Motiv der „politischen Zeit“ meint die menschliche Gesellschaft in ihrer Verfassung als Zeitgeist. Entsprechend redet Rilke in „Worpswede“ von den „Einen“, die „zu den Menschen [gehen], um ihre Arbeit und ihr Los zu teilen, um zu nützen, zu helfen und der Erweiterung dieses Lebens irgendwie zu dienen“.² Sie sind die „Gemeinsamen“, von denen das „Florenzer Tagebuch“ spricht.

2. Motive der Enthobenheit der Daseinsganzheit an sich bei Rilke

Das Motiv der Höhe steht bei Rilke durchgängig für den Bereich des Göttlichen, bzw. der unmittelbaren Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als der Daseinsganzheit an sich oder des Seins und für deren Entzugshaftigkeit gegenüber dem Dasein. So erscheint es in SO, 1, I in Verbindung mit dem Symbol des Baumes für Orpheus' Gesang als „reine Übersteigung“:

„Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

¹ vgl. o., S. 82

² SW V, S. 14; vgl. o., S. 88

Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.“¹

Orpheus, von Rilke in SO, 1, II „Singender Gott“² bzw. in SO, 1, XIX „Gott mit der Leier“³ genannt, wird, indem die „Sonette an Orpheus“ ihn apostrophieren, in SO, 2, XVI als „der Gott“ bezeichnet und als Verwandler des entsprechend rationalem Bewußtsein in einseitige Anwesenheit vergegenständlichteten Daseins in die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein charakterisiert. Dies tut er, indem er die Vereinzelung der Dinge aufhebt, der sie zum Zweck ihrer begrifflichen Bestimmtheit durch die Elimination ihres Nicht-Da-Seins als ihres integralen Teils unterworfen sind: In seinem Gesang geht „selbst in der Verschweigung / [...] neuer Anfang, Wink und Wandlung vor“. SO, 2, XVI sagt deshalb, „der Gott“ sei die „Stelle, welche heilt.“⁴ Ebenso hebt Orpheus in SO, 1, I ‚animalisches‘ „Brüllen, Schrei, Geröhr“ auf und setzt an die Stelle einer, vornehmlich dem nur praktischen Zweck des Schutzes dienenden, „Hütte“ als eines bloßen „Unterschlupf[s] [...] / mit einem Zugang, dessen Pfosten beben“ den Tieren „Tempel im Gehör“, Dichtung im Bild der Sakralbauten Ausdruck (göttlich-)ganzheitlichen Daseins bzw. eines „größte[n] Bewußtsein[s]“⁵. Und wie in „Alkestis“ verstummt alles ringsumher unter dem Einbruch des Göttlichen bzw. der unvermittelten Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein an sich ins Dasein.

¹ SW I, S. 731

² SW I, S. 732

³ SW I, S. 743

⁴ SW I, S. 761; vgl. o., S. 56

⁵ vgl. o., S. 22, 55

Deren Enthobenheit schildert das Gedicht „Da schwang die Schaukel“ ebenfalls mit dem Baum-Symbol und als, wie SO, 1, I sagt, „reine Übersteigerung“:

„Da schwang die Schaukel durch den Schmerz –, doch siehe,
der Schatten wars des Baums, an dem sie hängt.

Ob ich nun vorwärtsschwinge oder fliehe,
vom Schwunge in den Gegenschwung gedrängt,
das alles ist noch nicht einmal der Baum.
Mag ich nun steiler schwingen oder schräger,
ich fühle nur die Schaukel; meinen Träger
gewahr ich kaum.

So laß uns herrlich einen Baum vermuten,
der sich aus Riesenwurzeln aufwärtsstammt,
durch den unendlich Wind und Vögel fluten
und unter dem, im reinen Hirtenamt,
die Hirten sannen und die Herden ruhten.
Und daß durch ihn die starken Sterne blitzen,
macht ihn zur Maske einer ganzen Nacht.
Wer reicht aus ihm bis zu den Göttersitzen,
da uns sein Wesen schon nachdenklich macht?“¹

Der „Baum“, der als Bild der Ganzheit an sich „sich aus Riesenwurzeln aufwärtsstammt“, trägt ganzheitliches Dasein als das ‚Werden‘, dargestellt in der Schaukelbewegung als Bild für Entstehen und Vergehen, als ‚Schwingen‘ bzw. „Schwung[.]“ und „Gegenschwung“ bezeichnet und damit als ‚Werdens‘-Metapher neben „deine innige Schwingung“² in SO, 2, XIII und „Schwung der Figur“³ in SO, 2, XII gestellt. Der Leser des Texts wird aufgefordert, da er diesen „Baum“ als Objekt nicht wahrnehmen kann, ihn als Annahme zu setzen und damit entsprechend der subjektivistisch-idealistischen Auffassung der Einheit von Bewußtsein und Dasein⁴, wie Rilke sie in seinem zitierten Brief an Lotte Hepner theoretisch darlegt,⁵ den Grund ganzheitlichen Daseins zu legen. Entsprechend sagt Rilke in SO, 1, XVI: „Sieh, nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“⁶, und schreibt an Gräfin Sizzo in gleichem

¹ SW II, S. 176

² SW I, S. 759; vgl. o., S. 52

³ SW I, S. 758; vgl. u., S. 234

⁴ vgl. o., S. 52

⁵ Briefe, S. 511-513; vgl. o., S. 81f.

⁶ SW I, S. 741

Sinn: „unser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise“¹. In gleichem Sinne fordert er in SO, 2, XIII, man solle seiend sich des Todes als Voraussetzung des ‚Werdens‘ bewußt sein, um so es zu ‚realisieren‘.²

Als „Maske einer ganzen Nacht“, indem „durch ihn die starken Sterne blitzen“, entspricht der Baum in SO, 2, XV dem „Brunnen-Mund, / der unerschöpflich Eines, Reines, spricht“ als „vor des Wassers fließendem Gesicht, / marmorne Maske“, wobei das fließende Wasser Bild des ‚Werdens‘-Kreises ist, wie in den Folgestrophen beschrieben wird:

„O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, -
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorrohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, daß du sie unterbrichst.“³

Die „Nacht“ in „Da schwang die Schaukel“ ist eine „ganze[..]“, weil sie als griechisch der ‚κόσμος‘ in der Bedeutung von „W e l t o r d n u n g“, das wohlgeordnete **Weltall**, **Welt**, insb. (gestirnter) Himmel“⁴ in den zyklischen Bewegungen der Himmelskörper bzw., anschaulich ausgedrückt, der „Sterne“ am nächtlichen Himmel eine Ganzheit darstellt. So spricht Rilke in einem Brief an Magda von Hattingberg über seinen Besuch des Sphinx in der ägyptischen Wüste, davon, „dass der Blick auf eine Landschaft, auf das Meer, auf die groß ausgestirnte Nacht uns die Überzeugung von Zusammenhängen und Einverständnissen eingiebt, die wir nicht zu über-

¹ Briefe, S. 807

² vgl. o., S. 57

³ SW I, S. 760

⁴ Menge, Altgriechisch-Deutsch, S. 401

schauen vermöchten.“¹ Bezüglich dieser „Zusammenhänge[.] und Einverständnisse[.]“ schreibt er zuvor von dem „Kopf Amenophis des Vierten“ im ägyptischen Museum in Berlin, daß „in diesem Antlitz dasselbe Gesetz in Blüte zu finden [sei], dieselbe Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit“ wie im Anblick „einer Sternennacht“². Was beides konkret heißt, nennt eine Bemerkung zum Gesicht des Sphinx parallel zu dem Antlitz des Amenophis: „[D]ie Auf- und Untergänge der Himmel hatten ihm überstehende Gefühle eingespiegelt.“³ Das „Gesetz“ von „Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit“, die „Zusammenhänge[.] und Einverständnisse[.] [...]“, die wir nicht zu überschauen vermöchten“ sowie die „überstehende[n] Gefühle“ sind die zyklischen Bewegungen der Himmelskörper bzw. Sterne, die als „Auf- und Untergänge der Himmel“, d. h. im Bild des zyklischen Entstehens und Vergehens, gefaßt sind. Das „Gesetz“ ist das der Rückkehr des Daseins in den Ursprung mit dem Tode, wie Rilke es in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ und am Beispiel des Kunstwerks in seinem Rodin-Aufsatz schildert.⁴ Ebenso spricht er in dem Essay „Von der Landschaft“ dieses Gesetz mit seinem Gleichmaß des Wechsels von Tag und Nacht an, worin sich die Ruhe und Selbstverständlichkeit seinshafter Daseins ausdrücke. Wie er in seinem Brief an Lotte Hepner von Tieren sagt, daß sie den Wechsel von Tag und Tag geduldig ertragen, d. h. die Einheit von Entstehen und Vergehen, Leben und Tod selbstverständlich hinnehmen⁵, sieht er sie hier in entsprechender Bedeutung ruhig „Gesetzen“ folgen. Er sagt von einer Phase der Malerei:

„Man versenkte sich in die große Ruhe der Dinge, man empfand, wie ihr Dasein in Gesetzen verging, ohne Erwartung und ohne Ungeduld. Und still gingen unter ihnen die Tiere umher und ertrugen wie sie den Tag und die Nacht und waren voll von Gesetzen.“⁶

Die „ganze[.] Nacht“ steht also als mit ihren „Auf- und Untergänge[n] der Himmel“ für den nächtlich in den Sternen erscheinenden Kosmos in seiner Weite und zugleich zirkular geschlossenen Ganzheit als ideales Bild ganzheitlichen Daseins, wie es Rilke gegenüber Witold Hulewicz als „*das Gan-*

¹ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29; Unterstr. d. Verf.

² vgl. Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 28; Unterstr. d. Verf.

³ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29

⁴ SW II, S. 261 u. SW V, S. 158; vgl. o., S. 65

⁵ vgl. o., S. 81f.

⁶ SW V, S. 522

ze“ charakterisiert und „*die große Einheit*“ von Leben und Tod¹. Es handelt sich dabei, besonders zusammen mit den durch die Maske blitzenden starken Sternen, um ein Verklärungsbild in gleicher Bedeutung wie das unten erwähnte „Ägyptens Nacht“ in „In Karnak wars“.²

Das Motiv des Baumes in „Da schwang die Schaukel“, der als die „Maske“ die Sterne, Bild idealen ‚Werdens‘, durch sich hindurchscheinen läßt, gleicht also dem „Brunnen-Mund“ als „marmorne Maske“, die als „des Wassers fließende[s] Gesicht“ das Wasser, in seinem weiten Kreislauf ein entsprechendes ‚Werdens‘-Bild, aus sich hervorströmen läßt. Zu diesem „Gesicht“ stehen „Brunnen-Mund“ und, in „Da schwang die Schaukel“, der an ihm schwingenden Schaukel der „Baum“ als „Maske“ in ihrer Unbeweglichkeit bzw. Festigkeit, in dem Sonett noch betont durch das Steinbild „marmorn[.]“, als Kontrast gegenüber. Die Verbindung entspricht in der 7. DE grundsätzlich dem Bild „ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes“, von dem es später heißt:

„Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln.“³

Dem gleicht in dem Gedicht „Pont du Carrousel“ das Motiv:

„[...] das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,
und der Gestirne stiller Mittelpunkt.“⁴

Obwohl sachlich nicht verbunden, schlägt „Carrousel“ wie „Sternenstunde“ das Motiv kreisender Bewegung an, das als Bild im ‚Werden‘ stehenden Daseins gilt. Wie Sterne mit ihren kreisförmigen Bahnen als „Auf- und Untergänge[n]“⁵ suggeriert „-stunde“ für sich hier die Vorstellung der Bewegung des ein Zifferblatt umrundenden Zeigers als eines aufgehenden und sich erfüllenden Kreises und damit Bild ganzheitlichen ‚Werdens‘. Sowohl die zitierte Stelle aus der 7. DE wie die aus „Pont du Carrousel“ sind mit dem Gegensatz zwischen einem statischen Einzelding und der kreisenden Bewegung der Sterne darum herum dem Motiv des Baumes,

¹ Briefe, S. 896 u. 898

² SW II, S. 118; vgl. u., S. 106

³ SW I, S. 711 u. 712

⁴ SW I, S. 393

⁵ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29; vgl. o., S. 95

durch den „die starken Sterne blitzen“ als der „Maske einer ganzen Nacht“ in „Da schwang die Schaukel“ bzw. dem „Brunnen-Mund“ als „vor des Wassers fließende[m] Gesicht / marmorne Maske“ vergleichbar. Denn das Bild der Sterne impliziert laut Rilkes angegebenem Brief an Magda von Hattingberg¹ die Vorstellung ihrer zyklischen Bewegungen, wie das „Wasser[.]“ laut der nachfolgenden Textteile in seinem Kreislauf gesehen ist. Es handelt sich um eine Gesamtschau des von der Ganzheit in ihrer unwandelbaren Festigkeit als unbewegliches Zentrum zum Kreis des ‚Werdens‘ gebogenen und darin gehaltenen, sich ständig wandelnden Daseins. Für das Motiv des „Brunnen-Mund[s]“ gilt das ebenso, wenn er als die Ganzheitskraft auch nicht als das Zentrum eines Kreises erscheint. Statt dessen ist er in dessen Peripherie integriert, insofern im Sinne der Zeile „das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“² aus SO, 2, XII jeder einzelne Moment des Wasserkreislauf ganzheitlich Da-Sein und Nicht-Da-Sein unmittelbar vereinigt und so für sich genommen für die Ganzheit an sich stehen kann.

Die Übersteigerung des Daseins in die Höhe durch seine ‚Ganzheit an sich‘ drückt sich in „Da schwang die Schaukel“ zunächst im bestimmt-energisches „aufwärtsstammt“ als das Auffragen des „Baum[es]“ aus, ihres Symbols. Der Eindruck der diesem ‚Aufwärtsstammen‘ innewohnenden unbändigen Energie zeigt sich nicht nur in dem Bild, das Dynamik, Kraft und Festigkeit zugleich ausdrückt, sondern auch in der ‚gewaltsamen‘ Anpassung der Wortform, indem das Substantiv ‚Stamm‘ an Stelle des vorhandenen Verbs ‚stemmen‘ als Verb gebraucht wird, das als solches schon Dynamik bedeutet.

In der 7. DE verwendet Rilke das Verb, nun seinerseits substantiviert, für den wie der Baum hochragenden und sich dem Dasein überhebenden Dom, mit dieser Wendung die Verbindung von Festigkeit und Energie von der anderen Seite her betonend. In der Wendung, ebenfalls in der 7. DE, „Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen / grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms“³ trennt die komplexe nachgestellte Bestimmung Bezugswort, das Sich-Hochstemmen, und Genitiv-Attribut, „des Doms“. Es handelt sich bei dem Einschub um eine verkappte Partizipialphrase („grau [seiend]“), von der eine adverbiale Be-

¹ vgl. o., S. 95

² SW I, S. 759; vgl. o., S. 54

³ SW I, S. 712

stimmung („aus vergehender Stadt“) abhängt, die ihrerseits durch ein nachgestelltes Attribut zu „Stadt“ erweitert ist. Ausgedrückt wird mit der Konstruktion die schließliche absolute Enthebung des Doms als paralleles Bild zu dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniete[n]“, das Sterne zu sich biegt, der Einheit an sich von Da-Sein und Nicht-Da-Sein.

Von diesem „Ding“ als „noch erkannte[.] Gestalt“ heißt es, „mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten im / Nichtwissen-Wohin“¹. Die Aussage ist eine eindringliche Schilderung einheitslosen disparaten Daseins, wie schon das Bild „Schicksal“ andeutet, indem es auf die abenteuerlich bunt verzierten „Winterhüte des Schicksals“ der „Modistin, *Madame Lamort*“² in der 5. DE verweist. Das Schicksalsmotiv ist dabei Ausdruck ‚willkürlicher‘ Daseins-‚Schickungen‘ im Leben eines Menschen, das nicht „in Gesetzen verg[eht]“³, wie Rilke in dem Essay „Von der Landschaft“ schreibt, d. h. nicht dem ‚Gesetz‘ des ‚Werdens‘ in seiner zirkularen Bewegung von Entstehen und Vergehen folgt. Die Bezeichnung der Hutmacherin als „*Madame Lamort*“ stellt offenbar eine ironische Perversi- on des Todesmotivs dar und meint den „kleine[n] Tod“⁴ vergegenständ- lichten Daseins als dessen bloßen Abbruch, wie ihn der Text „Da leben Menschen, weißerblühte, blasse“ und das „Florenzer Tagebuch“ nennen.

Die Angabe, das genannte „Ding“ „bog / Sterne zu sich aus gesicher- ten Himmeln“ gilt dem Dasein in dem enthobenen kosmischen Bereich der „Auf- und Untergänge der Himmel“⁵, den gesetzmäßig sich vollziehenden zirkularen Sternenbahnen, als idealem Bild ganzheitlichen Daseins. Nur dort vermag die Ganzheit in der Zeit der Vergegenständlichung des Da- seins seine integrierende Kraft zu entfalten. Denn dieses hat sich aufgrund seiner begrifflichen Erfassung durch das rationale Bewußtsein aus der an- schaulichen Form zurückgezogen, ohne daß es in einem „größte[n] Be- wußtsein“ ganzheitlich neu erstanden ist, „*innerlich* [ge]bau[t]“ wird, wie das Ende der sechsten Strophe der 7. DE formuliert. Das heißt, so erstünde es, da ihm kein objektives „Außen“ mehr zukommt, weil es dieses in sich hat und die Unterscheidung von Innen und Außen hinfällig geworden ist. Entsprechend sagt Rilke von der „Plastik“, daß sie „ihre Umgebung [...] *in*

¹ SW I, S. 712

² SW I, S. 704; vgl. u., S. 139

³ SW V, S. 522

⁴ vgl. o., S. 90

⁵ vgl. o., S. 95

ihr liegen“¹ haben muß, bzw. er fragt zum „Rosen-Innere[n]“ „Wo ist zu diesem Innen ein Außen?“ oder „Welche Himmel spiegeln sich drinnen / in dem Binnensee / dieser offenen Rosen“.² Das Gegenteil schildert zunächst die mit ihrem Ende angegebene sechste Strophe der 7. DE:

„Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun *innerlich* baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!“³

Die Strophe beschreibt konkret, was die folgende siebte zusammenfassend charakterisiert als die Welt des „Schicksal[s], [des] vernichtenden“, des „Nichtwissen[s]-Wohin“, in der das „gebetete[.] Ding“ zunächst isoliert steht, während es nur im idealen kosmischen Bereich seine ganzheitsstiftende Kraft zeigt. Nach der Angabe am Ende der vorangehenden Strophe, daß die Menschen das „einst gebetete[.] Ding, [das] gediente[.], gekniet[e.]“, die Daseinsganzheit an sich, nicht „nun *innerlich* baun, mit Pfeilern und Statuen, größer“, wird ihm zunächst nur der Charakter einer „noch erkannten Gestalt“⁴ zugesprochen. Als solche „stands“ zwar noch im disparaten Dasein und wirkt in der idealen Welt der Sterne. Aber erst indem der Sprecher den „Engel“ als Ganzheitsfigur anruft,⁵ gewinnt es die Kraft der „Übersteigung“, wie es in SO, 1, I heißt, über das Dasein, mit der es sich, ohne ein weiteres Element darin zu sein, als das einheitsstiftende Moment erhebt und davon absetzt: „in deinem Anschauen / steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.“⁶ Die Bilder „Säulen, Pylone, der Sphinx“ verweisen auf den Schluß der vorangehenden Strophe, wo als Ausdruck solcher

¹ SW V, S. 159; vgl. u., S. 154

² SW I, S. 622; vgl. u., S. 258

³ SW I, S. 711; vgl. u., S. 204ff., 255ff.

⁴ Unterstr. d. Verf.

⁵ vgl. o., S.55, 69

⁶ Unterstr. d. Verf

„Übersteigerung“ aufrecht aufragende „Pfeiler[..], Statuen, größer“, noch verneint werden. Hier wird sie nun ausführlich am Bild des „Doms“ geschildert, wie er sich als Symbol der Daseinsganzheit an sich über die „Stadt“ erhebt.

Das Kernwort der ihn bestimmenden Partizipialphrase „grau“, grammatisch auf das „strebende Stemmen“, inhaltlich zugleich auf den Dom bezogen, steht in Gegensatz zu der Charakterisierung der „Städte[..]“ in „Die Kathedrale“ mit ihrer Buntheit und Zufälligkeit eines „Krämer“-Sortiments als Ausdruck einheitsloser Disparatheit, worin sie als die profane praktische Welt dort ebenfalls gegen die Überhobenheit des sakralen Gebäudes als Symbol der Daseinsganzheit an sich abgesetzt ist:

„Das, was unten in den dunkeln Straßen
vom Zufall irgendwelche Namen nimmt
und darin geht, wie Kinder Grün und Rot
und was der Krämer hat als Schürze tragen.“¹

Ebenso ist dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“ des kreisenden Karussells in „Das Karussell“ als Bild des beschleunigten Daseins in ausschließlicher Anwesenheit durch die Disparatheit bunter, dazu konträr-komplementärer, bloßer Farbeindrücke veranschaulicht: „Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet“.² Hier ist auch das „[G]rau“ in die disparate Folge von Farben eingliedert, in der 7. DE jedoch steht es als das Gegenteil jeder Farbigkeit und die bloße Verbindung der beiden Nichtfarben Weiß und Schwarz ähnlich der ‚Farbe‘ des „weiße[n] Elefant[en]“ in „Das Karussell“. Wie bei diesem Tier drückt die Farbangabe die Enthobenheit hier des „Doms“ als Symbol der Daseinsganzheit an sich aus. Als Sakralgebäude wie die „Kathedrale“ entzieht er sich wie diese der vergegenständlichten profanen Welt der „Stadt“.

In seiner vollen Kraft in dieser Position heißt es von dem „Dom[..]“ jetzt, er erhebe sich „aus vergehender Stadt oder aus fremder“, d. h. unabhängig davon, ob dieser ganzheitliche oder vergegenständlichte Seinsweise zukomme. Wichtig in der Wendung ist, daß die darin enthaltenen Angaben nicht durch eine additive, sondern die „ausschließende Konjunktion“³ „oder“ verbunden sind und die Präposition „aus“ auch vor dem zweiten der so verbundenen Ausdrücke genannt wird. Damit ist ihre unterschiedliche

¹ SW I, S. 498; vgl. u., S. 108, 113

² SW I, S. 531; vgl. u., S. 216ff.

³ vgl. Duden, Etymologie, S. 476

Bedeutung betont und gesagt, daß der „Dom[.]“ als Daseinsganzheit an sich nicht nur in ihr gemäßer Umgebung, sondern auch in vergegenständlichtem Dasein in ihrer Enthobenheit besteht.

Als „vergehende[.]“ ist die „Stadt“ mit dem Merkmal ganzheitlich sich im Vergehen zugleich erneuenden Daseins charakterisiert. Das Motiv der Vergänglichkeit erscheint dagegen bei Rilke immer gerade als die Voraussetzung für den Übergang in die Ganzheit des Daseins, so etwa in der Aussage, daß „das heiter Geschaffne“, ganzheitliches Dasein, „mit Ende beginnt“¹ und in SO, 2, XIII, das das „Nicht-Sein“ als die „Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung“², des sich immer erneuenden ‚Werdens‘, angibt. „Stadt“ als „fremder“ ist Bild vergegenständlichten Daseins, insofern ihr die Ewigkeit aufgrund lebendiger Erneuerung im ‚Werden‘ abgeht. Statt der Ruhe in sich ganzheitlichen Daseins als Ausdruck seiner Dauerhaftigkeit in solcher Erneuerung gehalten zu sein, verfällt es aufgrund der Ausscheidung des Todes der Beschleunigung des „nur Hiesigen“, so an Lotte Hepner, und „zergeh[t]“³ ‚spurlos‘ [↔ ‚vergehender‘] mit dem Tod als absolutem Ende. Solchem Dasein gegenüber ist sie ebenso „fremd[.]“ wie einem in sie versetzten Ich, das sie in ihrer disparaten Einheitslosigkeit nicht ganzheitlich zu integrieren vermag:

„Die große Nacht

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,
stand und staunte dich an. Noch war mir die neue
Stadt wie verwehrt, und die unüberredete Landschaft
finsterte hin, als wäre ich nicht. Nicht gaben die nächsten
Dinge sich Müh, mir verständlich zu sein. An der Laterne
drängte die Gasse herauf: ich sah, daß sie fremd war.
Drüben – ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe –,
schon nahm ich teil; sie empfindens, schlossen die Läden.“⁴

Sowohl der ‚stimmende‘ „Dom[.]“ als Bild des „einst gebetete[n] Ding[s]“ als auch der „Baum“ in „Da schwang die Schaukel“ sind in ihrer Absetzung in die Höhe wie auch in ersterem Fall als Gegensatz zu Bildern vergegenständlichten Daseins Ausdruck der Enthobenheit des Daseinsgan-

¹ SW I, S. 759

² SW I, S. 759

³ SW I, S. 766; Unterstr. d. Verf.; vgl. u., S. 139

⁴ SW II, S. 74

zen an sich. Eine weitere Stufe der Enthebung in „Da schwang die Schaukel“ ist die Erhebung in den Luftraum, der dem Menschen ähnlich unzugänglich ist wie die Sterne in ihren kosmischen Bewegungen der „Auf- und Untergänge der Himmel“¹, wovon der erwähnte Brief an Magda von Hattingberg spricht. Daran erinnert in „Da schwang die Schaukel“ das Motiv von „Wind und Vögel[n]“ und deren ‚Fluten‘. Mit der Anspielung auf die Gezeiten und der Suggestion eines umfangreichen und großräumigen Vorgangs sieht Rilke die Bewegungen von Vögeln und, in der Parallelsetzung von „Wind“, auch diesen als Ausdruck globaler Erscheinungen als Bild des ‚Werdens‘ im Sinne des unmittelbaren und so dem Menschen enthobenen Daseinsgesetzes. Er stellt es entsprechend als den jährlichen ‚gegenwendigen‘ Vogelzug dar:

„Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn –;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brücken-Bau:
erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, –
nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar
zurückzuwerfen Kraft und Mut besäße,
nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäße
und schon geworfen *hättest* (wie das Jahr
die Vögel wirft, die Wandervogelschwärme,
die eine ältre einer jungen Wärme
hinüberschleudert über Meere –) erst
in diesem Wagnis spielst du gültig mit.
Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst
dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt
das Meteor und rast in seine Räume ...“²

Den menschlichen Bereich überschreitet dann in „Da schwang die Schaukel“ die Bewegung endgültig mit dem Motiv der Sterne, die sich in den Baum, die Maske, integriert zeigen. Sie sind wie die „Sternenstunde“³ in „Pont du Carrousel“, die um das „Ding, das immer gleiche“ als „der Gestirne stille[n] Mittelpunkt“ geht, oder die „Auf- und Untergänge der

¹ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29; vgl. o., S. 95

² SW II, S. 132

³ SW I, S. 393

Himmel“¹ in dem angegebenen Brief an Magda von Hattingberg Bild der dem Menschen enthobenen kosmischen Welt als der reinen Verkörperung des Daseinsgesetzes in den synchronisierten zyklischen Bewegungen der Himmelskörper.

In bezug auf das die Ganzheit oder das Sein repräsentierende „Ding“ in der 7. DE und in „Pont du Carrousel“ fällt abgesehen von der Unbewegtheit, Festigkeit, und seinem (unverrückten) Stehen die Abstraktheit des Bildes auf. In „Da schwang die Schaukel“ und SO, 2, XV entspricht diesem Charakter die Unbeweglichkeit der „Maske“ als Starrheit. Diese ‚abstrahiert‘ sozusagen von dem wechselnden Ausdruck eines lebendigen Gesichts als Bild des ‚Werdens‘ – in ersterem Text von den „Sterne[n]“, die Rilke Magda von Hattingberg als „die Auf- und Untergänge der Himmel“ schildert, bzw. in SO, 2, XV von „des Wassers fließende[m] Gesicht“. Überhaupt drückt die Maske für sich als nicht das Gesicht selbst und als dieses verbergend die Enthobenheit des Seins oder der Ganzheit an sich gegenüber dem Dasein aus, dem sie Einheit gibt, in dem sie aber kein weiteres Seiendes darstellt. Das heißt, der „vermutete „Baum“ als solche „Maske“ ist eine bloße Setzung des Ichs und reines Symbol. Die Ganzheit an sich entzieht sich dem im Dasein stehenden Ich.

Dieser Entzug ist noch extremer, wenn die Ganzheit nicht aus ihrer Wirkung und im Zusammenhang mit ganzheitlichem Dasein erschlossen, „vermute[t]“, wird, sondern unabhängig davon ganz für sich als reines Absolutum gesehen ist. Als solche faßt Rilke sie als „Göttersitze“ und schreibt das Gedicht „Da schwang die Schaukel“ abschließend: „Wer reicht aus ihm [dem Baum] bis zu den Göttersitzen, / da uns sein Wesen schon nachdenklich macht?“ Die rhetorische Frage als Ausdruck einer selbstverständlich erwarteten negativen Antwort unterstreicht noch die Unmöglichkeit der Wahrnehmung. Darüber hinaus aber sind die Götter als Verkörperung der absoluten und unmittelbaren Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein mit dem Ausdruck „Göttersitze[.]“ zwar impliziert, aber immer noch nicht und abschließend nicht unmittelbar genannt. Die Sitze sind anscheinend leer. Das Göttliche, zuerst in bezug auf seine Rolle in „Alkestis“ nur als das Absolute, dann als reines Symbol bezeichnet,² entzieht sich dem Menschen in der Höhe, dem rationalen, vergegenständlichendem menschlichen Bewußtsein nicht mehr vorstellbar.

¹ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29

² vgl. o., S. 49, 59

In SO, 2, XVIII zeigt sich die Enthebung der Ganzheit als ein Nicht-Seiendes in einer regelrechten Verflüchtigung des dort ebenfalls als Seinsymbol erscheinenden „Baum[s]“ in der Höhe. Er ist Vergleichsbild zu der Pirouette am klimaktischen Ende eines Tanzes:

„Tänzerin. O du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?“¹

Die zirkular-gegenwendige Bewegung des ‚Werdens‘ in dem in sich gegensätzlich zu verstehenden Bild von „Baum aus Bewegung“ ist gefaßt als „das erschwungene Jahr“ und „dein Schwingen von vorhin“². Sie schlägt zunächst in seinem Wipfel, der Höhe, um in die „Stille“ des bloßen Hochragens als Bild der Ganzheit an sich, die kein weiteres Element des ‚werdenden‘ Daseins darstellt. Das Motiv entspricht der Unbewegtheit der „Maske“ gegenüber den blitzenden „Sterne[n]“ einer „ganzen Nacht“³ in „Da schwang die Schaukel“ als Suggestion der „Auf- und Untergänge der Himmel“, von denen Rilke an Magda von Hattingberg schreibt, bzw. des „Brunnen-Mund[s]“ als steinern feste, „marmorne Maske“⁴ gegenüber dem ‚fließenden Gesicht des Wassers‘ in SO, 2, XV. Ebenso gleicht das Motiv dem des „Ding[s], d[es] immer gleichen, / um das von fern die Sternensunde geht“ als „der Gestirne stiller Mittelpunkt“⁵ in „Pont du Carrousel“ sowie in der 7. DE dem des „gebeteten Ding[s]“, das „mitten im Schicksal st[eht], mitten im Nichtwissen-Wohin st[eht] und [...] / Sterne zu sich“ biegt⁶, nach der Authentifizierung durch den „Engel“ „gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht“. Es ist Ausdruck der „Stille“ des Ausgleichs der gegenwendigen „Schwingung“ des ‚Werdens‘, die in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“⁷ im Bild der „Waage“ der Engel „stillt und beschwichtigt“,

¹ SW I, S. 763

² vgl. o., S. 52

³ SW II, S. 176

⁴ SW I, S. 767

⁵ SW I, S. 393

⁶ SW I, S. 712

⁷ SW II, S. 182

der „stillen Erde“, in bezug auf die Orpheus in SO, 2, XXIX zum „raschen Wasser sag[t]: Ich bin“¹, verkörpert die Stille des Seins.² Diese erscheint, so SO, 2, XVIII, „plötzlich“, dem Wesen des Seins entsprechend nicht rational kalkulierbar. Mit ihrem Eintreten als Ausdruck der Konstituierung desselben ‚verwirklicht‘ sich dieses als „Blüte“ in solch unvermitteltem Umschlag aus dem Gegenüber der Bewegung des ‚Werdens‘. Ähnlich wie in „Da schwang die Schaukel“ bleibt es dabei nicht. Die Bewegung geht über den „Wipfel“ hinaus und verliert sich in die Abstrakta von „Sonne, [...] Sommer [...], Wärme“ als Ausdruck dafür, daß Sein kein weiteres Seiendes im Dasein und daher dem Menschen nicht objektiv faßbar ist. Zeichen sind in SO, 2 XVIII drei Fragesätze mit jeweils entsprechendem Inhalt hintereinander. SO, 2, XII sagt: „O sei für die Flamme begeistert, drin ein Ding sich dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“³.

In der emphatischen Anfangstrophe des oben zitierten SO, 1, I drückt Rilke dies ebenfalls am Motiv des Baumes und seines ‚Steigens‘ aus. Auch hier erscheint die Unterschiedlichkeit zwischen Sein und ‚Werden‘ grundsätzlich im Bild des hochragenden Baumes und „Anfang, Wink und Wandlung“, die parallel dazu eintreten. Orpheus‘ Gesang, Inbegriff der Poesie, ‚erhebt‘ sich hier als „reine Übersteigerung“. Dem entspricht das oben genannte „strebende Stammen / grau aus vergehender Stadt oder fremder, des Doms“ in der 7. DE, das metaphorisch wie syntaktisch-stilistisch die absolute Enthobenheit der Daseinsganzheit an sich gegenüber dem Dasein ausdrückt. Dies gilt vor allem gegenüber vergegenständlichtem Dasein, indem wie das „einst gebetete[.] Ding“ der 7. DE aus dem „Schicksal, [dem] vernichtenden“, nachdem es der „Engel“ authentifiziert hat, hier der Dom aus der „Stadt“ als Bild vergegenständlichten Daseins hervorragt. Zugleich überhebt sich der Dom als Bild der Daseinsganzheit jetzt auch aus „vergehender Stadt“, nachdem diese zunächst ganzheitliches Dasein nur in kosmischer Enthobenheit konstituiert, indem sie als Zentrum von deren Bahnen „Sterne“ zu sich biegt.

In gleicher Weise erhebt sich der „Baum aus Bewegung“ in SO, 2, XVIII aus der Drehbewegung des Tanzes, der ebenfalls ein Bild ganzheitlichen ‚Werdens‘ ist. Über dieses enthebt sich der „Baum“ als die Ganzheit an sich jedoch in seiner Verflüchtigung in der Höhe bzw. seiner plötzlichen

¹ SW I, S. 771

² vgl. o., S. 73f.

³ SW I, S. 758

Stille ebenso absolut wie jener in „Da schwang die Schaukel“. So enthebt sich auch Orpheus' Gesang als „reine Übersteigerung“¹ seiner Umgebung, d. h. wie die Götter in „Da schwang die Schaukel“ als einfach eine Leerstelle, oder der „Dom[.]“ in der 7. DE, ohne noch darauf zu gründen. Dies gilt sogar schon für den „vermute[ten]“ Baum in „Da schwang die Schaukel“ wie ebenso für ihn in seiner Verflüchtigung in SO, 2, XVIII. Dabei erscheint es unerheblich, ob diese Umgebung den Charakter ganzheitlichen ‚Werdens‘ trägt oder den vergegenständlichten Daseins, indem dieses unter der Wirkung von Orpheus' Gesang sich ganzheitlich verwandelt, wie die weiteren Strophen von SO, 1, I darstellen. Die Diskrepanz zwischen Ganzheit an sich und Dasein vermittelt in dem Gedicht der Ausdruck „O hoher Baum im Ohr“ mit der Vorstellung der Integration eines „Baum[s]“, zumal eines solchen, der alle physischen Dimensionen mit seiner Höhe ‚überschreitet‘, in ein Ohr, das von ihm regelrecht gesprengt würde. Ausgedrückt wird damit die Inkompatibilität menschlichen Bewußtseins und der Einheit an sich des Daseins bzw. die paradoxe Natur der Ganzheit an sich, die dem Dasein Einheit verleiht, selbst aber kein Seiendes darstellt und nur als symbolisch gesetzt gelten kann.

Wie die zuletzt zitierten Zeilen aus der 7. DE im Vergleich mit dem „gebetete[n] Ding“ den „Dom“ in seinem „strebende[n] Stimmen“ neben „Säulen, Pylone, de[n] Sphinx“ stellt und all diese hochragenden Dinge dem Seins-Symbol „Baum“ in „Da schwang die Schaukel“ und SO, 1, I entsprechen, läßt sich auch die „Säule“ in dem Gedicht „In Karnak wars“ als ein Bild der Ganzheit an sich des Daseins in seiner absoluten Entthobenheit anführen:

„Der Wächter an dem Eingang gab uns erst

des Maßes Schreck. Wie stand er niedrig neben
dem unaufhörlichen Sich-überheben
des Tors. Und jetzt, für unser ganzes Leben,
die Säule -: jene! War es nicht genug?

Zerstörung gab ihr recht: dem höchsten Dache
war sie zu hoch. Sie überstand und trug
Ägyptens Nacht.“²

¹ Unterstr. d. Verf.

² SW II, S. 118

Der Ausdruck „Ägyptens Nacht“ entspricht der „Sternennacht“, in der ein „Gesetz in Blüte zu finden [ist], [...] Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit“, er entspricht der „groß ausgestirnte[n] Nacht“, die uns die „Überzeugung von Zusammenhängen und Einverständnissen eingiebt, die wir nicht zu überschauen vermöchten“, und er entspricht der „ganzen Nacht“ in „Da schwang die Schaukel“, insofern „die Auf- und Untergänge der Himmel“¹ das Gesetz der Ganzheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als ‚Werden‘ in kosmischer Enthobenheit und Reinheit darstellen. Die Verklärung als „Ägyptens Nacht“ ist Ausdruck solcher Enthobenheit.

Die Betrachtung der Natur des Göttlichen, wie es sich in dem Bild des Hochgerissenseins Admets andeutet, erklärt seine Bezeichnung als „ein Fremdes“ in „Alkestis“. Der oben in großen Teilen zitierte Brief Rilkes an Lotte Hepner, der das Göttliche ebenfalls als solches nennt, beschreibt es, außer als ein den Menschen Übersteigendes und ihm Bedrohliches, als gegenüber dem „Eine[n]“, das mit der Ausscheidung von „Gott und Tod“ nun ausschließlich „unser Leben [ist]“, vergegenständlichtem Dasein, das schlechthin „Andere“. Gegenüber jenem ab- und damit sozusagen eingeschlossenen „Eine[n]“ ist dieses ein absolutes und insofern vollkommen ‚fremdes‘ „Außen“. Hinsichtlich seiner weltstiftenden Natur ist das Göttliche ein „nie angetretene[r] Teil des menschlichen Gemütes“, d. h. rationalem Bewußtsein un-faßbar. Es ist das Gegenstück zu dem, was der Brief an Lotte Hepner als „das Unsrige“ bezeichnet, „menschlich [...], vertraulich, möglich, leistbar“,² bzw. zu „deiner Stube, drin du alles weißt“³ in dem Gedicht „Eingang“. Der Einbruch des Göttlichen mit seiner Forderung nach dem unmittelbaren Tod des Bräutigams an diesem besonderen Tag in Admets Hochzeitsgesellschaft bedeutet also die Selbstaffirmation der Daseinsganzheit gegenüber sich in seinem höchsten Aufgegangensein selbst feierndem vergegenständlichten Dasein:

¹ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 28-29

² vgl. Briefe, S. 512 u. 513; vgl. o., S. 81f.

³ SW I, S. 371

b) Zweite Hälfte der Anfangsstrophe: Affirmatives Hervortreten des Göttlichen in vergegenständlichtem Dasein

α) Drittes Strophenviertel: Das Zurücktreten vergegenständlichten Daseins vor der numinosen Erscheinung der Daseinsganzheit an sich

Im Gegensatz zu dem in der Welt einseitiger Anwesenheit lebenden und nun unter dem unvermerkten Einbruch des Göttlichen verstört hochfahrenden Admet setzt am Übergang zur zweiten Strophenhälfte, markiert durch den Ausdruck „Und gleich darauf“, in der Hochzeitsgesellschaft „Stille“ ein. Damit kündigt sich der Wechsel zu einer ‚Klärung‘ der Mischung der Speise an, mit der diese Gesellschaft verglichen wird, nachdem das Göttliche zunächst nur als ein weiteres disparates Element, ein beliebiger „Zusatz“, also ohne Bewirkung von Einheit, in sie eingetreten war. Solche Wirkung geschieht ebenso in dem Gedicht „Die Kathedrale“, welches Bauwerk wie der „Baum“ in SO, 2, XVIII, in SO, 1, I und „Da schwang die Schaukel“, aber auch die „Säule“ in „In Karnak wars“ in ihrem Emporragen ein Bild der sich dem Dasein entziehenden Ganzheit an sich darstellt:

„Die Kathedrale

In jenen kleinen Städten, wo herum
die alten Häuser wie ein Jahrmarkt hocken,
der *sie* bemerkt hat plötzlich und, erschrocken,
die Buden zumacht und, ganz zu und stumm,

die Schreier still, die Trommeln angehalten,
zu ihr hinaufhorcht aufgeregten Ohrs –:
dieweil sie ruhig immer in dem alten
Faltenmantel ihrer Contreforts
dasteht und von den Häusern gar nicht weiß:

in jenen kleinen Städten kannst du sehn,
wie sehr entwachsen ihrem Umgangskreis
die Kathedralen waren. [...]“.¹

Wie in „Alkestis“ Hermes unvermittelt in die Hochzeitsgesellschaft eintritt, so macht sich hier die „Kathedrale“ „plötzlich“, d. h. nicht gegenständlich berechenbar, bemerkbar und ruft ein ‚Erschrecken‘ hervor. Sie wird in den beiden zitierten Strophen lediglich pronominal, also nicht un-

¹ SW I, 497-498

mittelbar objektiv benannt, alles Zeichen ihres anwesendem Dasein nicht faßbaren ganzheitlichen Wesens. Lediglich der Kursiv-Druck des sie andeutenden Pronomens zeigt ihre besondere Natur an. Ihre Entzogenheit in der Höhe drückt sich auch darin aus, daß die betroffenen Menschen nicht etwa zu ihr hinaufsehen, sie als Objekt in den Blick nehmen, entsprechend der Bedeutung des Motivs des Sehens als Ausdruck vergegenständlichen Verhältnisses¹, sondern nur „hinaufhorch[en]“, in ihrer Richtung sozusagen. Von der Kathedrale selbst aus gesehen, zeigt sich deren Enthobenheit gegenüber dem Dasein, das wie in der 7. DE gegenüber dem „Dom[.]“ als „Stadt“² erscheint, hier als eine solche gegenüber den „kleinen Städten“, die mit ihrem Attribut als Bild vergegenständlichten Daseins charakterisiert sind.³ In dem Vergleich dieser „kleinen Städte“ mit einem „Jahrmarkt“ sind sie ausdrücklich als einseitig anwesend und darin nur Oberfläche ohne den Sein und Bestand gebenden Untergrund des Nicht-Da-Seins dargestellt, wesenlos: mit „Schreier[n]“, „Trommeln“ und bloßen „Buden“. Sie sind damit vergleichbar der „Rose des Zuschauns“⁴ in der 5. DE, befruchtet zur „Scheinfrucht“, „glänzend mit dünnster / Oberfläche leicht scheinlächelnde[r] Unlust“⁵. Die 10. DE zeigt solchen „Jahrmarkt“ in seiner Disparatheit, einheits- und sinnlos, beherrscht von „Zufall“, verursacht durch die Ausscheidung des Nicht-Da-Seins als eines integralen Teils des Daseins. Dies ist ausgedrückt in der vergegenständlichenden Zielgerichtetheit bzw. der Verflachung der Ziele sowie der Art ihrer Verfolgung und ihres Erreichens. Charakterisierend zusammengefaßt wird solche Daseinsform in dem Ausdruck „behübschte[s] Glück[.]“. Dem entspricht das Substantiv „Glück[.]“ als Rilkes Gegenwort zu ganzheitlicher „Freude“, wogegen jenes das Dasein zum bloßen Amusement verkommen läßt:

„Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt.
Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!
Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt,
wo es zappelt von Ziel und sich blechern benimmt,
wenn ein Geschickterer trifft. Von Beifall zu Zufall
taumelt er weiter; denn Buden jeglicher Neugier
werben, trommeln und plärren. Für Erwachsene aber
ist noch besonders zu sehn, wie das Geld sich vermehrt, anatomisch,

¹ vgl. u., S. 126, 197f.

² vgl. o., S. 100

³ vgl. o., S. 90f.

⁴ vgl. u., S. 126, 197f.; vgl. o., S. 78, u., S. 283

⁵ SW I, S. 701-702; vgl. u., S. 283f.

nicht zur Belustigung nur: der Geschlechtsteil des Gelds,
alles, das Ganze, der Vorgang –, das unterrichtet und macht
fruchtbar

... Oh aber gleich darüber hinaus,
hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des ›Todlos‹,
jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint,
wenn sie immer dazu frische Zerstreungen kaun...“.¹

Die ‚Bitterkeit‘ des Daseins resultiert aus der Eliminierung des Nicht-Da-Seins, die in dem Bild der „Plakate[.] des ›Todlos‹, / jenes bitteren Biers“ ausgedrückt ist.² Denn der Tod wird damit nicht überhaupt aufgehoben, sondern eben nur zum gefürchteten Abbruch des Lebens als Da-Sein, etwas, so der zitierte Brief an Lotte Hepner, „das irgendwo im Leeren lauert[.], um, in bössartiger Auswahl, den und jenen anzufallen“, er ist der, „an dem unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden“³. Den im Dasein als Da-Sein befangenen Menschen verdeckt sich der Tod nur durch immer neue Anwesenheitsmomente, sinnlosen, weil sich nicht zu einer Ganzheit schließend. Symbolfigur ist das „behübschte[.] Glück[.]“, Fortuna als das Gegenteil seins- bzw. wesenhafter Freude und Ausdruck eines vom Zufall geleiteten Daseinsgangs. Sie bietet dem Menschen den wesenlosen Augenblick als verlockende, aber lediglich angenehme, „süß[e]“ Unterhaltung an. Die Grundform des Attributs zu „Glück[.]“, ‚hübsch‘, von dem von *afrz.* *co[u]rt* abgeleiteten ursprünglichen Sinn „‚hofgemäß, fein, gebildet und gesittet““ ausgehend, wird für den heutigen Sprachgebrauch als allgemein „‚schön, angenehm, nett““⁴ besagend angegeben. Das Wort hat damit von seinem Ursprung her schon die Bedeutung des ‚künstlich‘ Hervorgebrachten, nicht natürlich Wesenhaften. Dies wird durch die Vorsilbe „be-“ hier erst recht zum Merkmal erhoben, indem diese die äußerliche Herrichtung in diesem Sinne andeutet. Die heutige Bedeutung des Adjektivs ‚hübsch‘ steht aufgrund solcher abwertenden Relativierung in Gegensatz zu dem Begriff des Schönen als einer wesenhaften Eigenschaft. So qualifiziertem und in der Elegienstrophe geschildertem „Glück[.]“ stellt Rilke wie in dem Brief an Lotte Hepner in dem Gedicht „Guter Tag“ ganzheitliche „Freude“ gegenüber, die im Jahreszyklus als Bild des ‚Werdens‘-Kreises „steht und

¹ SW I, S. 722, vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 191f.

² vgl. o., S. 80

³ Briefe, S. 513

⁴ vgl. Duden, Etymologie, S. 275

blüht gerade“. Sie bezeichnet das Gegenteil von dem in dem Brief an Lotte Hepner parallel neben „Glück“ gestellten Plural „Freuden“. Dieser suggeriert Zählbarkeit und drückt damit vergegenständlichte Verendlichkeit und Vereinzelung aus. Die Angabe zu „Freude“ ist dagegen von der Aussage „das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“¹ aus SO, 2, XII zu verstehen. „Freude“ ist so in jedem einzelnen Augenblick des Daseinskreises ganzheitlich, indem er wie „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“² zwischen den Vorführungsrunden der Artisten in der 5. DE, wenn dort auch fast übergangen, Entstehen und Vergehen zugleich in sich hält und in dieser Einheit verklärt ruht, „steht“ wie das „einst gebetete[.] Ding“ in der Authentifizierung³ durch den Engel in der 7. DE:

„Glück: was rollt das schwer auf seinem Rade,
müde, immer wieder unbereit;
aber Freude steht und blüht gerade,
und wir treten an die Jahreszeit.“⁴

Dem In-sich-Ruhen ganzheitlicher „Freude“ steht das „immer wieder unbereit“ des „Glück[s]“ im ‚Rollen‘ „seine[s] Rade[s]“ gegenüber, das Vorwärtsgetriebensein in der disparaten Folge von Anwesenheitsmomenten. In der Illusion von deren ununterbrochenem Andauern versucht das Subjekt, sich im Auf und Ab des „Rade[s]“ immer oben zu halten und das ‚Ab‘ als das nicht zum Dasein gehörige Nicht-Da-Sein zu ignorieren. In diesem Sinne erscheinen als Gesamtmotto auf der den Jahrmarkt umgebenden, also die Sicht auf sein Wesen versperrenden „Planke“ „Plakate[.] des ›Todlos‹, jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint, / wenn sie immer frische Zerstreungen kaun“, d. h. indem sie in der ‚todlosen‘ Anwesenheit als einer Folge immer neuer solcher Momente erhalten werden, sie entgegen der gestalthaft sich schließenden Bewegung des ‚Werdens‘ in der disparaten Reihe der Anwesenheitsmomente „von Beifall zu Zufall / taumel[n]“ können. Entsprechend nennt Rilke in dem angegebenen Brief an Lotte Hepner als das Gegenteil des „größten Kreislaufs“⁵ von Leben und Tod den sich ständig beschleunigenden „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“:

¹ SW I, S. 759; vgl. o., S. 54

² SW I, S. 701; vgl. o., S. 73Fn.

³ vgl. o., S. 99

⁴ SW II, S. 411

⁵ Briefe, S. 896; 13.11.1925

„[I]ndem nämlich aus jeder in Gebrauch genommenen Bedeutung Gott und Tod abgezogen schienen (als ein nicht Hiesiges, sondern Späteres, Anderwärtiges und Anderes), beschleunigte sich der kleinere Kreislauf des nur Hiesigen immer mehr, der sogenannte Fortschritt wurde zum Ereignis einer in sich befangenen Welt, die vergaß, daß sie, wie sie sich auch anstellte, durch den Tod und durch Gott von vorneherein und endgültig übertroffen war.“¹

Rilkes Charakterisierung des Jahrmarkts als „behübschte[s] Glück[..]“ und Bild vergegenständlichter Welt mit ihrer Beschleunigung nimmt im Sinne der Dichtung als weltstiftender Kraft Bezug auf Nietzsches Kunstprinzip des Apollinischen:

„Die Täuschung *Apollos*: die *Ewigkeit* der schönen Form; die aristokratische Gesetzgebung ›so soll es immer sein!‹“²

In kunsttheoretischem Zusammenhang erläutert Nietzsche, daß die „*Ewigkeit* der schönen Form“ und ebenso das allgemeine „›so soll es immer sein!‹“ nicht eine spannungslose Zuständlichkeit bedeuten, sondern das oben als Hast und Hektik beschriebene Vorwärtsgetriebensein,³ das aus dem Gedrängtsein von einem Moment der Anwesenheit zum nächsten folgt:

„Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen.“⁴

¹ Briefe, S. 513

² Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Nr. 1049, S. 682

³ vgl. o., S. 82, 101

⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Nr. 25; KSA, Bd. 1, S. 155; Anm.: Für den Begriff des „schönen Scheins“ setzt Nietzsche im gleichen Zusammenhang auch den des „Schönheitsschleier[s]“:

„Es ist ein ewiges Phänomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können, jenen umstrickt der vor seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, dass unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt“.

(Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, Nr. 18; KSA, Bd. 1, S. 115)

Ein anderer alternativer Ausdruck Nietzsches für den Begriff des „schönen Scheins“ ist der des „Verklärungsschein[s]“:

„Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein

Die Funktionsweise des „so soll es immer sein!“¹, d. h. wie zur Erzeugung der Illusion von Dauer paradoxerweise Hektik entsteht, erklärt Nietzsche für die „Form“ als allgemeinen Begriff entsprechend jenem der „Täuschung Apollons“ mit einer „logischen Scheinbarkeit“:

„Die Form gilt als etwas Dauerndes und deshalb Wertvolleres; aber die Form ist bloß von uns erfunden; und wenn noch so oft dieselbe Form erreicht wird, so bedeutet das nicht, daß es dieselbe Form ist, – sondern es erscheint immer etwas Neues – und nur wir, die wir vergleichen, rechnen dies Neue, insofern es Altem gleicht, zusammen in die Einheit der Form.“¹

Der Welt als „Jahrmarkt“ und Bild eines wesenlosen Daseins als einseitige Anwesenheit, wie sie das Gedicht „Die Kathedrale“ mit „Buden“, „Schreier[n]“ und „Trommeln“ andeutet, steht die Kathedrale selbst als Bild der Daseinsganzheit an sich in unberührbarer und absoluter Enthobenheit gegenüber:

„derweil sie ruhig immer in dem alten
Faltenmantel ihrer Contreforts
dasteht und von den Häusern gar nicht weiß.“

Das Verb „dasteht“, das auch in der 5. DE diese Bedeutung hat,² und ihre Ruhe weisen die Kathedrale als Bild des Seins aus. Der „Faltenmantel ihrer Contreforts“ ist dagegen mit deren Zentrierung auf sie ein Bild ganzheitli-

ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nöthig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten.“

(Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Nr. 25; KSA, Bd. 1, S. 154-155)

Die Stelle führt zugleich den ebenfalls göttlichen ‚Gegenspieler‘ Apollons ein, Dionysos, als „sterbender und wiederauferstehender Gott“ (Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, S. 113), Verkörperung zyklischen ‚Werdens‘, der Gegenwelt zu Apollons Welt des „schönen Scheins“ als ausschließlicher Anwesenheit. Nietzsche setzt dagegen „ewige[.] Wiederkunft“, als deren Lehrer er sich sieht:

„Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend – das nannte ich dionysisch, [...] die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, – jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst ... [...] damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft...“

(Nietzsche, Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke, Nr. 5; KSA, Bd. 6, S. 160)

¹ Nietzsche, Der Wille zur Macht, Nr. 521, S. 356

² vgl. o., S. 74Fn., u., S. 228

chen Daseins. Wie das „einst gebetete[.] Ding, [das] gediente[.], geknie- te[.]“ in der 7. DE, das einerseits „mitten im Schicksal stand[.], im ver- nichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin“ und gleichzeitig „Sterne [...] zu sich [bog] aus gesicherten Himmeln“, nach der Authentifizierung durch den Engel als „Dom[.]“ „aus vergehender Stadt oder fremder“ sich auf- recht erhebt, erscheint die Ganzheit an sich auch hier in ihrer Position so- wohl gegenüber vergegenständlichtem als auch ganzheitlichem Dasein, dem sie Einheit gibt, ohne selbst ein Seiendes zu sein. Die „Contreforts“ stellen, deshalb in einem Fremdwort bezeichnet, eine dem Menschen eben- so entzogene Welt dar wie die „Sterne“ mit ihren Bahnen als ideale kosmi- sche Welt. Vergegenständlichtem Dasein aber vor allem, den zuvor als Jahrmarkt charakterisierten „Häusern“, steht sie ohne jeglichen Bezug ge- genüber, indem sie von ihnen „gar nicht weiß“. Ebenso sieht Rilkes Worpsswede-Essay die „Natur“, die Entsprechung der Kathedrale, „über unser [der „kleinen Herren“] Leben hinweg[gehen], mit jener erhabenen Hoheit und Gleichgültigkeit, von der alle ihre Gebärden erfüllt sind. Sie weiß nichts von uns.“¹

Im Gegensatz zu der in Zusammenhang mit dem Charakter der Da- seinsganzheit geschilderten vergegenständlichten Welt ruft in SO, 1, I das Göttliche wie in „Alkestis“ als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein in Gestalt von Orpheus' Gesang im Dasein „Stille“ hervor: „Und alles schwieg.“² Doch anders als in „Die Kathedrale“ heißt es hier unmittelbar fortfahrend:

„Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald [...].“

Unter dem Anruf des Göttlichen erneuert sich das Dasein mit dem Eintre- ten von „Stille“ unmittelbar, indem es im Gegensatz zur 10. DE mit dem disparaten ‚Weitertaumeln des Schießbudenschützen von Beifall zu Zufall‘ dort hier in das gegenwendig-zirkulare Entstehen und Vergehen als das ‚Werden‘, in die „Wandlung“, eintritt. SO, 2, XXIX fordert Orpheus auf: „Geh in der Verwandlung aus und ein. / [...] / Ist dir Trinken bitter, werde

¹ SW V, S. 12; vgl. o., S. 51f.

² SW I, S. 731

Wein.“¹ In „Alkestis“ geht die Entwicklung nach dem allgemeinen Verstummen nach der anderen Seite. Das, obwohl als die Reaktion auf das Eintreten des Göttlichen in das Dasein und als Ausdruck von dessen Präsenz auch hier „Stille“ genannt wird. Sie stellt jedoch nicht die „Stille“ dar, aus der der Umschlag in ganzheitliches Dasein als lebendiges Sich-Erneuern im ‚Werden‘ hervorgeht. Vielmehr ist es mit der Unterlage des verstummenden Festlärms Ausdruck des Stupors vergegenständlichten Daseins in der Konfrontation mit dem Göttlichen als der Daseinsganzheit:

„mit einem Satz am Boden
von trübem Lärm und einem Niederschlag
fallenden Lallens, schon verdorben riechend
nach dumpfem umgestandenen Gelächter.“

Die „Stille“ wird statt dessen zu solchem „Lärm“, „Lallen“ und „Gelächter“ in der Verstummung. Die Ausführlichkeit der Schilderung des Zustands ist Ausdruck seiner Verfestigung, die Bildlichkeit strukturloser Stofflichkeit das Gegenteil dynamischen aufrechten ‚Dastehns‘ darstellend. Die Situation wird zum Kontrast der Verkörperung von Ganzheit bzw. Gestalthaftigkeit, hier Hermes zugeschrieben, und zeigt sich im sedimentartigen Sich-Absetzen am Boden und dem Verwesungsbild „verdorben riechend“. Solche Schilderung läßt dieses Dasein als absterbend und unfähig zu lebendiger Erneuerung erkennen. Die Pervertierung des Motivs der „Rose des Zuschauns“ in der 5. DE – dort schon als „glänzend mit dünnster / Oberfläche leicht scheinlächelnder Unlust“² ironisch ‚verklärt‘ – in nun das Motiv „verdorben riechend / nach dumpfem umgestandenen Gelächter“ bedeutet eine ordinäre Verkehrung des Verklärungsmotivs des Lächelns. Sie deutet die erneuerungsunfähige Erstarrung dieser Gesellschaft in vergegenständlichter Anwesenheit an: „Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarre“, sagt SO, 2, XII.³

In der Konfrontation mit solch extremer Vergegenständlichung führt die Klärung der Mischung des Mahles, wie die Hochzeitsgesellschaft charakterisiert wird, nicht einfach zum Umschlag bzw. zur Verwandlung solchen Daseins ins ‚Werden‘, sondern zum unmittelbaren Hervortreten des Göttlichen als die unvermittelte Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein und seiner absoluten Forderung:

¹ SW I, S. 770

² SW I, S. 701-702; vgl. u., S. 283

³ SW I, S. 758

β) Letztes Strophenviertel: Die Konfrontation der menschlichen Welt mit der des Göttlichen im Mythos

1. Paradoxe Darstellung der unmittelbaren Erscheinung des Göttlichen als Daseinsganzheit an sich im Dasein

Die unmittelbare Konfrontation der Hochzeitsgesellschaft mit dem Göttlichen, wie es in seinem Boten als selbst ein Gott nun direkt erscheint, mit dem Übergang von der 18. zur 19. Zeile, formal gekennzeichnet durch „Und da“, teilt die zweite ‚Hälfte‘ der ersten Strophe noch einmal in zwei ‚Hälften‘. Kausal nicht abgeleitet und motiviert, tritt das Göttliche hier unmittelbar hervor. Wie Hermes in der Weise ganzheitlicher Gestalt unvermittelt einfach „schlank“ „dast[eht]“, kann auf ihn nur als ein der Wahrnehmung unmittelbar Gegebenes gedeutet werden.

Der Umschlag der Situation von der überbordenden Feier seiner selbst des Daseins in sein absolutes Zurücktreten angesichts der Epiphanie des Göttlichen in der Gestalt seines göttlichen Boten vollzieht sich demnach symmetrisch in vier Text-Schritten. In den ersten beiden tritt das Göttliche in die Hochzeitsgesellschaft ein, das Bild des in den Höhepunkt seiner Existenz aufgegangenen Daseins, bleibt zunächst noch unbemerkt und macht sich dann darin, obwohl dieses noch im Vordergrund steht, irritierend bemerkbar. In der zweiten Hälfte der Strophe ist das Verhältnis umgekehrt: Das Fest wird zunächst zum ‚Bodensatz‘ in der zur Strukturhaftigkeit des Göttlichen sich „klär[enden]“ Atmosphäre, bevor dieses als die „schlanke[.]“ Gestalt des Gottes und in der Unbedingtheit seiner Forderung, dem unmittelbaren Zusammenfall von Dasein und Nicht-Dasein, die Szene absolut beherrscht.

Hinsichtlich der Frage, warum Admet sterben muß bzw. warum das Göttliche in das Dasein mit dieser Forderung eintritt, fällt auf, daß Rilke die Angabe nicht aufnimmt, Admet habe vor seiner Vermählung ein Opfer für die Göttin Artemis versäumt, weswegen sie zum Zeichen, daß er bald sterben müsse, Schlangen in sein Hochzeitsgemach geschickt habe.¹ Hinzu kommt, daß Alkestis nur in allgemeiner Andeutung Gott Hermes offenbar mit Bezug auf die Verursacherin des göttlichen Eingreifens fragen läßt: „Hat sie dir nicht gesagt, da sie dir auftrag, / daß jenes Lager, das da drinnen wartet, / zur Unterwelt gehört?“ Geht man von der Vermutung aus, dies geschehe, weil Rilke statt aufgrund eines persönlichen Anlasses das

¹ vgl. o., S. 42

Geschehen in einem grundsätzlichen Sachverhalt begründet darstellen will, so bietet die Aussage in seinem teilweise zitierten Brief an Lotte Hepner eine Erklärung. Er schlägt vor:

„die Geschichte Gottes [...] zu behandeln als einen gleichsam nie angetretenen Teil des menschlichen Gemütes [...], [...] der dort, wohin man ihn verdrängt hatte, nach und nach zu einer Spannung anwuchs, gegen die der Antrieb des einzelnen, immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens kaum noch in Frage kommt.“¹

Auf eine sich bis zu einem Äußersten hin aufbauende „Spannung“ deutet die Darstellung des überbordenden Hochzeitsfests Admets als Höhepunkt extremen Aufgegangenseins in anwesendes Dasein, dem die unbedingte Forderung nach dem unmittelbaren Tod des Königs als ebenso extrem gegenübersteht. Der dieser Forderung folgende „Schrecken“ und Admets nutzloses ‚Handeln‘ um sein Leben sind Ausdruck des „immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens“ in seiner Hilflosigkeit. Ein alternativer Grund für die nicht ausdrückliche Erwähnung der Artemis kann die beabsichtigte Doppeldeutigkeit sein, daß das feminine Pronomen „sie“ sich auch auf die Unterweltskönigin Persephone bezieht, wie unten darzulegen sein wird.²

2. Affinität von Mythos und Poesie als Grund für Rilkes Motivwahl

Das im letzten Teil der ersten Strophe von „Alkestis“ dargestellte Geschehen entspricht der Definition des Mythos, die das Lexikon bietet:

„Erzählung von Göttern, Dämonen und Helden, Ereignissen der Ur- und Vorzeit als symbolische Verdichtung der allg. Urerlebnisse zu religiöser Weltdeutung in der Frühzeit aller Völker“.³

Den Vergangenheitsaspekt des Mythos betont Rilke in der oben zum Vergleich herangezogenen ersten Strophe der 2. DE ausdrücklich mit dem Ausruf „Wohin sind die Tage Tobiae“⁴. In „Alkestis“ liegt er in der mythischen Zentral-Figur Admets, der am Argonautenzug und der kalydonischen Eberjagd teilgenommen und Apollon freundlich aufgenommen ha-

¹ Briefe, S. 512

² vgl. u., S. 172

³ Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 533

⁴ SW I, S. 689

ben soll.¹ Trotzdem sind die Darstellungen in beiden Texten nicht in dem Sinne zu verstehen, daß das Geschehen plausibel gemacht wird, indem es in eine sagenhafte Vergangenheit, eine vorgeschichtliche oder Zeit der Phantasie verlegt wird, in der die Götter noch mit den Menschen und diese mit jenen umgingen, wie man vorgibt. Der Begriff „allg. Urerlebnisse“ in der Lexikon-Angabe deutet schon darauf hin, daß es dabei um Menschheitserfahrungen von überzeitlicher Bedeutung geht. So sieht Gerardus van der Leeuw:

„Der Mythos ist eine gegenwärtige und gelebte Realität, es [sic!] hat nichts von einem ‚Schaustück‘ (LÉVY-BRUHL, *Mythologie*, 81)^[1]. Der Mythos ist mithin keine Betrachtung, sondern eine Aktualität. *Er ist die wiederholende Aussage eines mächtigen Geschehens*; die Aussage aber ist so gut wie die Wiederholung; sie ist Begehung im Wort“.²

Als die aktualisierende Wiederholung „*eines mächtigen Geschehens*“ in der „Begehung im Wort“ „geschieht [dieses] jetzt und immer“, ist „vorbildlich“, „typisch und ewig“, d. h. steht „außerhalb aller Zeitlichkeit“.³ Mircea Eliade schreibt:

„Jeder Mythos [...] sagt von einem Ereignis aus, das *in illo tempore* stattgefunden hat und das ein verbindliches Beispiel für alle Handlungen und ‚Situationen‘ darstellt, die in der Folge dieses Ereignis wiederholen.“⁴

Durch Wiederholung des „mythischen Archetypus“ im Ritus werde der Mensch, fährt Eliade fort, „in eine magisch-religiöse Zeit“, in die „ewige Gegenwart‘ der mythischen Zeit“ hineingestellt.⁵

Überzeitlichkeit gewinnt der Mythos auch als „symbolische Verdichtung“, so die obige Lexikon-Angabe, von Menschheitserfahrungen. In dem Begriff liegt die Sicht des Mythos als „absolute Poesie“. Gerardus van der Leeuw sagt dazu:

„Die mythische Wiederholung durch Erzählung birgt nun aber ein Element in sich, das den anderen heiligen Worten abgeht, nämlich die *Gestaltung*. Der Mythos ruft nicht bloß ein mächtiges Geschehen hervor oder zurück, er gibt diesem Geschehen auch die Gestalt.“⁶

¹ vgl. DNP, Bd. 1., sp. 118

² Leeuw, van der: *Phänomenologie der Religion*, S. 469

³ vgl. Leeuw, van der: *Phänomenologie der Religion*, S. 470

⁴ Eliade, *Die Religionen und das Heilige*, S. 487-488

⁵ vgl. Eliade, *Die Religionen und das Heilige*, S. 488

⁶ Leeuw, van der: *Phänomenologie der Religion*, S. 470

Friedrich Wilhelm J. von Schelling redet von der Mythologie als von „absolute[r] Poesie“:

„Inwiefern Poesie das Bildende des Stoffes, wie die Kunst im engeren Sinn der Form ist, so ist die Mythologie die absolute Poesie, gleichsam die Poesie in Masse. Sie ist die ewige Materie, aus der alle Formen so wundervoll, mannichfaltig hervorgehen. [...] *Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen* ist nur symbolisch möglich.“¹

Als solche „absolute Poesie“ ist der Mythos Ausdruck der Suche, so das Lexikon, „nach dem irrationalen, einheitlich gerundeten und dichterisch anschaulichen Weltbild gegenüber der rationalen, differenzierten Zivilisation“ und der:

„Versuch zur Mythisierung gewisser Bilder und Vorstellungen, die nach Durchgang durch das rationale Denken und die wissenschaftliche Erkenntnis dennoch als rational unfaßbare, ehrfürchtig hinzunehmende Symbole erkannt werden.“²

Als Dichtung gesehen trifft sich daher der Mythos mit Rilkes Auffassung von deren Wesen als – im Gegensatz zu der stofflichen Solidität und der Bestimmtheit einseitig anwesend gesetzter Begrifflichkeit – mit der durchscheinenden Natur ihres Sprechens in Bildern Ausdruck eines „größte[n] [ganzheitlichen] Bewußtsein[s]“³. Das bedeutet, der Mythos schlechthin als Poesie an sich, die unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, steht wie diese in Gegensatz zu rationalem Denken mit seiner Vergegenständlichung des Daseins in einseitige Anwesenheit. Als Ausdruck des Mythos an sich erscheint so die göttliche Forderung nach Admets unmittelbarem Tod bei seiner Hochzeit als Anstoß zur ganzheitlichen Erneuerung des Daseins durch die „dunklen Kräfte[..]“, der Natur, die wir mit unseren Namen nicht fassen können“, wie Rilke sie in dem Essay „Worpswede“ beschreibt:

„Wir führen die Flüsse zu unseren Fabriken hin, aber sie wissen nicht von den Maschinen, die sie treiben. Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können, wie Kinder mit dem Feuer spielen, und es scheint einen Augenblick, als hätte alle Energie bisher ungebraucht in den Dingen gelegen, bis wir kamen, um sie auf unser flüchtiges Leben und seine Bedürfnisse anzuwenden. Aber immer und immer wieder in Jahrtausenden schütteln die Kräfte ihre Namen ab und erheben sich, wie ein unterdrückter Stand, gegen ihre kleinen Herren, ja nicht einmal ge-

¹ Schelling, Philosophie der Kunst, S. 50 [406]

² Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S, 534

³ vgl. o., S. 55

gen sie, – sie stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde, die wieder groß ist und weit und allein mit ihren Meeren, Bäumen und Sternen.“¹

Die begrifflich (mit „Namen“) geordnete, so vergegenständlichte und für seine praktischen Zwecke beherrschbar gemachte Welt technischer Zivilisation des Menschen rationalen Bewußtseins, wie sie hier beschrieben wird, ist eine der „in Jahrtausenden“ sich etablierenden Kulturen. In der Vergegenständlichung der Welt und der Konstituierung des Ichs als Subjekt, das sich in der Anwesenheit halten will, entspricht sie der Welt Admets. In bezug auf die Poesie an sich als Form der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein stellt sich Admets mythische Konfrontation mit dieser unmittelbaren Einheit neben Orpheus als deren Inbegriff z. B. in SO, 1, I. Dessen Gesang bringt nämlich, bevor „in der Verschweigung / [...] neuer Anfang, Wink und Wandlung“ hervorgehen, das Dasein zum Schweigen wie das Auftreten des Gottes Hermes die Hochzeitsgesellschaft. In diesem Zusammenhang nennt Rilkes erwähnter Brief an Lally Horstmann vom 12.3.1926 einen der „ganz seltenen Prosaisten, die die Feder gebrauchen wie einen Zauberstab, die verwandeln“ „Dichter“, insofern er den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit [...] auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“² Der Dichter rückt damit neben die „dunklen Kräfte“ in dem Essay „Worpswede“, Orpheus in SO, 1, I und – Hermes als Vertreter des Göttlichen in „Alkestis“, indem er das Dasein zur Ganzheitlichkeit und Einheit als seinen wahren und überlegenen Charakter verwandelnd erneuert. Verkörpert ist dieser in Poesie und Mythos als von identischer Natur. Damit erklärt sich der mythische Kontext, in den Rilke seine Darstellung faßt.

¹ SW V, S. 12

² Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10; vgl. o., S. 28f.

Textteil II (Z. 25-57): Die Reaktion des Subjekts auf den Einbruch des Göttlichen als Verkörperung der Ganzheit an sich in sein Dasein

A) Admet als Vertreter des Menschen rationalen Bewußtseins und eines Daseins einseitiger Anwesenheit

a) Admets Entsetzensschrei: Ausdruck der Erfahrung der Tödlichkeit einer unmittelbaren Konfrontation mit der Daseinsganzheit an sich

Die nach der ersten Strophe folgenden übrigen Teile des Texts zeigen die Reaktion der Menschen auf den Einbruch des Göttlichen in das menschliche Dasein mit seiner Forderung nach dem unmittelbaren Tod Admets. Gliedern lassen sie sich in drei Schritte. Das ist erstens die Reaktion der Vertreter vergegenständlichten Daseins (Z. 25-57). Dabei ist dieser Teil noch zu untergliedern in die Darstellung von Admets unmittelbarer Reaktion in der zweiten (Z. 25-34) und die seiner Eltern und seines Geliebten in der dritten Strophe (Z. 35-57), insofern sie aufgrund von Admets Verlangen, ihn zu vertreten, selbst betroffen sind. Besonders die zweite Hälfte dieses Teils dient als vorbereitender Kontrast zu dem Auftreten Alkestis' und der Darstellung ihrer ganzheitlichen Haltung und Reaktion. Diese macht als Umschlag des Geschehens die Klimax des Gedichts aus (Z. 58-93). Dessen dreizeiliger Schlußteil (Z. 94-96) rundet es einmal ab, indem im Kontrast zu seiner Ausgangshaltung Admet „das größte Bewußtsein [seines] Daseins“¹ erlangt. Er ist erfüllt von dem „Lächeln“ Alkestis' als Ausdruck, Symbol und „Versprechen“ seinshaften Daseins.

Die zweite Strophe zeigt Admets unmittelbare Reaktion auf die ganzheitliche Forderung des Göttlichen an ihn. Sie ist seiner direkten Betroffenheit entsprechend erschrocken ablehnend, aber gegenüber der allgemeinen Reaktion der Gesellschaft, wie sie die erste Strophe zeigt, keine Überraschung. Admets Aufschrei am Ende der zweiten Strophe ist zu vergleichen mit der Darstellung zu Beginn der 1. und 2. DE, wo die Tödlichkeit der Konfrontation des Menschen mit dem Absoluten, verkörpert in der Gestalt des Engels als Parallelfgur zu Hermes, ausgedrückt wird: „gesetzt selbst, es nähme / mich einer [der Engel] plötzlich an sein Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein“ bzw. „Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen / eines Schrittes nur nieder und herwärts:

¹ Briefe, S. 896; vgl. o., S. 55

hochauf- / schlagend erschlug uns das eigene Herz.“¹ Der Vergleich des Aufschreis mit dem von Admets Mutter „beim Gebären“ zeigt ihn als Ausdruck des Schmerzes, der das Ich übersteigt, es so vollständig erfüllt, daß es ausgelöscht ist. Der Schreckensschrei Admets hat, wie Heidegger sagt, „mit der Schrecklichkeit des gewöhnlichen Fühlens nichts gemein“. Vielmehr bedeutet seine Reaktion auf die Forderung des Gottes Hermes, wie Heidegger fortfährt, daß das „Ent-setzen“ ihn „in den Abgrund gegenüber dem Seienden [setzt], in die Wahrheit des Seyns als den Grund des Grundes“.² Es geht um den existentiellen Schrecken des Subjekts als des ‚Gegenspielers‘ der Daseins Ganzheit, der sein Dasein gerade als der Verwalter einseitiger Anwesenheit in der Konfrontation mit jener aufgehoben sieht. SO, 2, XVI nennt entsprechend die Menschen „Scharfe, denn [sie] wollen wissen“, während „der Gott die Stelle [ist], welche heilt.“³

b) Der totale Zusammenbruch des Subjekt-Ichs Admets und des Propheten aus „Tröstung des Elia“ in der Konfrontation mit dem Tod als komplementäre Entsprechung zur Hybris ihres Verfügungswillens über das Dasein

Ähnlich wie Admet schreit der Prophet in „Tröstung des Elia“, nachdem er aus der zivilisierten, d. h. der rational-begrifflich und konventionell geordneten Welt „in das Land“ als in die „Wüste“ geflohen ist, weil er von dem Boten der Königin, hier selbst die Repräsentantin jener vergegenständlichenden Daseins-Ordnung, bedroht wird.⁴ Entsprechend seinem Subjekt-Bewußtsein meint er in pervertierter Weise, gerade als solches „Gott“ erkennen zu können, indem er ihn als sein objektives Gegenüber anspricht und dies mit einer Forderung: „Gott, gebrauche / mich länger nicht. Ich bin entzwei“. Die beiden Prädikate sind Ausdruck seines vergegenständlichten Selbstbilds, indem sie die Vorstellung von einem Objekt und quantifizierten Teilen beinhalten:

„Tröstung des Elia

Er hatte das getan und dies, den Bund
wie jenen Altar wieder aufzubauen,

¹ SW I, S. 685 u. 689

² Heidegger, Besinnung, GSA, Bd. 66, S. 274; vgl. o., S. 14

³ SW I, S. 761

⁴ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 19

zu dem sein weitgeschleudertes Vertrauen
zurück als Feuer fiel von ferne, und
hatte er dann nicht Hunderte zerhauen,
weil sie ihm stanken mit dem Baal im Mund,
am Bache schlachtend bis ans Abendgrauen,

das mit dem Regengrau sich groß verband.
Doch als ihn von der Königin der Bote
nach solchem Werktag antrat und bedrohte,
da lief er wie ein Irrer in das Land,

so lange bis er unterm Ginsterstrauche
wie weggeworfen aufbrach in Geschrei
das in der Wüste brüllte: Gott, gebrauchte
mich länger nicht. Ich bin entzwei.“¹

Die erste Strophe zeigt Elia als, umgangssprachlich formuliert, den ‚Macher‘, d. h. das die Welt als sein Objekt verstehende Subjekt, das es tätig seinen Absichten entsprechend gestaltet bzw. worüber es beliebig verfügt. In die Schilderung ist jedoch gleichzeitig Rilkes Kritik an dieser Haltung integriert: Schon der einleitende Hauptsatz mit dem transitiven Verb ‚etwas tun‘ und seiner allgemeinen Bedeutung zeigt Elia in dieser Rolle. Das Objekt „das [...] und dies“ ändert die Anordnung der Pronomen in dem gängigen Ausdruck ‚dies und das‘ mit dem Sinn von ‚alles beliebig bzw. erdenklich Mögliche‘. So stellt der Ausdruck die Disparatheit und Beliebigkeit solcher Welt erst recht heraus, trotz oder gerade wegen der praktischen ‚Ziel- und Zweckausrichtung‘ solchen Handelns, das eben keinen (ganzheitlichen) ‚Sinn‘ ergibt. Als der Zweck des Handelns Elias wird einmal angegeben, „den Bund / wie jenen Altar wieder aufzubaun“. Es geht um den Bund des jüdischen Volks mit seinem Gott.² Das ‚Aufbauen‘ eines solchen Bundes wird in eins genannt mit dem eines Altars, d. h. einer

¹ SW I, S. 563

² Anm.: Die Geschichte des Propheten Elia erscheint im Alten Testament im Buch der Könige, die in dem Gedicht erwähnten Ereignisse im engeren Rahmen dort in Kap. 18, Vers 23, 26, 38, 40, 41; Kap. 19, Vers 2-8, 11-13: Elia als einzig verbliebener Prophet Gottes kämpft gegen die Anhänger des Gottes Baal und dessen große Zahl von Propheten. Er fordert, daß diese wie er, jede Seite für ihren Gott, einen Altar mit einem Brandopfer vorbereiten, ohne jedoch Feuer daran zu legen. Der Gott, der, darum angerufen, seinen Altar brennen lasse, sei der rechte. Es entzündet sich der des Elia. Dieser läßt daraufhin die Baal-Propheten fangen und bringt sie um. Den König warnt er vor einem ihm von Gott angekündigten starken Regen, der eine zur Strafe für die Sünden Israels verhängte dreijährige Dürre beendet. Die sich erfüllende Voraussage bestätigt Elia zusätzlich als ‚Prophet‘ Gottes wie auch seinen Erfolg.

(Die Bibel, AT, 1. Könige, 17, 1; 18, 1 u. 44-45)

kalkulierbaren mechanischen Tätigkeit, worin sich die rational-vergegenständlichende Welthaltung überhaupt des Elia widerspiegelt. Deren mechanistische, lebendiger Entwicklung zuwiderlaufende Natur drückt sich in der Metapher des Bauens in der Bedeutung von lateinisch ‚aedificare‘ – ‚ein Bauwerk errichten‘¹ aus, insofern sie die Vorstellung einer planmäßigen, aber mechanischen Tätigkeit, im einfachsten Sinne des Aufeinandersetzens von Steinen, hervorruft. Paralleles Beispiel bei Rilke ist der „Baum der gemeinsam / erbauten Bewegung“ der Artisten in der 5. DE² die jedoch wie unreife Früchte täglich hundertmal abfallen, ohne in das Grab, den Tod, als Durchgang zur Erneuerung des Daseins einzugehen. In der Beschleunigung des Vegetationszyklus des Baumes, „der, rascher als Wasser, in wenig / Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat“ unter Aussparung des Winters, des Todes als Durchgang zu neuem Dasein, also in der Beschränkung auf einseitige Anwesenheit, wird ganzheitliches ‚Werden‘ in seiner lebendigen ständigen Erneuerung ausgeschlossen. Das Dasein ist der disparaten Einheitslosigkeit preisgegeben, die der mit der Ausscheidung des Todes aus dem Dasein sich ständig beschleunigende nun „kleinere Kreislauf des nur Hiesigen“³ bedeutet.⁴ Gegenbild ist der „Baum aus Bewegung“ als „Wirbel am Schluß“ des Tanzes in SO, 2, XVIII, ein Gesamtbild des Daseins als von der Daseinsganzheit an sich, die jedoch kein eigenes Seiendes darin ausmacht, gehaltenes zirkulares ‚Werden‘: [E]r trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase[.] / [...] seine ruhigen Früchte“.⁵

Demgegenüber bezeichnet „Altar“ ein Ding sakralen Charakters. Nach der alttestamentarischen Erzählung, auf die hier Bezug genommen wird, handelt es sich dabei um einen Opferaltar, also einen Gegenstand, der in einem grundsätzlichen Sinn zum Verkehr des Menschen mit dem Göttlichen dient, das die Einheit des Daseins garantiert. In dieser Hinsicht nennt der genannte Brief Rilkes an Lotte Hepner Gott zusammen mit dem Tod, welcher als das Nicht-Da-Sein die Ganzheit des Daseins als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein vollendet. In dieser Hinsicht charakterisiert SO, 2, XVI den „Gott“ als „die Stelle, welche heilt“, während die Menschen – denn sie „wollen wissen“⁶ – sie immer wieder aufreißen: Das

¹ DWG, Bd. 1, sp. 1173

² SW I, S. 702

³ Briefe S. 513; an Lotte Hepner, 8.11.1915; vgl. o., S. 82, 101

⁴ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 15; «O reine Übersteigung!», S. 30

⁵ SW, I, S. 763

⁶ SW I, S. 761

rationale Bewußtsein unterscheidet die einzelnen Dinge als mit sich selbst identisch, trennt sie voneinander und hebt so ihre Einheit auf, während „der Gott“ diese wieder herstellt.

Bei Rilke ist ‚Gott‘ als ‚der Gott‘, wie SO 2, XVI sagt, Orpheus, der Gott der Poesie. So heißt es in SO, 1, III: „Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?“¹ Das Attribut „Leier“ weist hier „ein[en] Gott“ als Orpheus aus, als Gott der Poesie:

„Den Kern des O.-Mythos bildet die Zauberkraft seiner Musik und seines Gesanges. Als Instrumente werden O. die Phorminx [...], die Kithara [...] und die Lyra [...] zugeschrieben. Später wird er auch mit der (Neu-)Erfindung der Harmonie in Verbindung gebracht [...] und gilt als Erweiterer der bis dahin siebensaitigen Lyra des Hermes auf neun Saiten, der Zahl der Musen entsprechend [...]. Mit seiner bezaubernden Musik betört O. alles [...], sogar Tiere und Pflanzen [...] und die unbelebte Natur“.²

Der Verweis auf Orpheus’ „Zauberkraft“ macht Rilkes Darstellung des artistischen Künstlers als Magier plausibel, wie dies für „Tröstung des Elia“ zutrifft. Allerdings geht es bei Orpheus nicht um dessen vergegenständlichende Verfügung über das Dasein, sondern um die Poesie als die Kraft, die in ihren Bildern anstelle von Begriffen das Dasein zur „Harmonie“, zur ganzheitlichen Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, führt, indem diese im Da-Sein des einen Dings das andere als dessen Nicht-Da-Sein durchscheinen läßt und umgekehrt. Letzteres heißt paradox, daß auch im Nicht-Da-Seienden das Da-Seiende erscheint: Rilke spricht in „Eingang“ von dem „Wort, das noch im Schweigen reift.“³ Entsprechend dem ganzheitlichen Charakter poetischer Sprache stellt Rilkes Brief an Lally Horstmann vom 12.3.1926 fest, daß ein „Dichter“ „die Feder gebrauch[t] wie einen Zauberstab“ und den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“ „verwandel[t]“, indem er ihn „auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“ Als Verkörperung dieser verwandelnden Kraft als der Daseinsganzheit an sich wird Orpheus vergöttlicht. Wie SO, 1, III ihn „Ein[en] Gott“ bzw. „de[n] Gott“ nennt, so SO, 1, II „Singen-de[n] Gott“⁴ oder SO, 1, XIX „Gott mit der Leier“⁵. Er ist als „der Gott“ Orpheus und als solcher „die Stelle, welche heilt.“⁶ Der „Mann“, heißt es

¹ SW I, S. 732

² DNP, Bd. 9, sp. 54-55

³ SW I, S. 371

⁴ SW I, S. 732

⁵ SW I, S. 743

⁶ SW I, S. 761

in SO, 1, III, kann dem „Gott“ nicht durch Leier folgen, das Dasein mit Mitteln der Poesie zur Ganzheit bringen, weil er die Dinge voneinander trennt, indem er sie jedes als identisch mit sich selbst voneinander begrifflich unterscheidet. Insofern ist „[s]ein Sinn [...] Zwiespalt“¹ entsprechend der Aussage in SO, 2, XVI, daß wir das Dasein ‚aufreißen‘, weil wir ‚wissen wollen‘.

In „Tröstung des Elia“ scheint zunächst das Motiv des Altarbaus als Versuch der Beeinflussung des Göttlichen keine Rolle zu spielen. Statt dessen geht es nur um das Göttliche als die das Dasein tragende Kraft. Das bedeutet jedoch, die Aussage, Elia „baute einen Altar“, diesen als Bild des sakralen Bereichs, des Bereichs des Göttlichen, gesehen, impliziert, ihn als Inbegriff ganzheitlichen Daseins verstanden, ein Paradoxon, indem der Prophet das unvergegenständlichbare Göttliche zu seinem Objekt macht. Vorzustellen ist, daß durch die umständliche und genau rituellen Vorschriften folgende Vorbereitung des Altars, vergleichbar den zu befolgenden komplexen Vorschriften bei einem magischen Versuch, die angestrebte Reaktion des Göttlichen verfügend sichergestellt werden soll. Dem entspricht das Bild des „weitgeschleuderten Vertrauen[s]“, das als Feuer zur Bestätigung auf den Altar zurückfällt. Das Verb ‚vertrauen‘ steht „*verstärkend für trauen: man traut einem menschen, wenn man ihm nichts böses zutraut – man vertraut ihm, wenn man mit sicherheit gutes von ihm erwartet*“², sagt das Grimmsche Wörterbuch. Diese Erwartung von Positivem von einem Menschen wird mit dem Attribut zu dem substantivierten Ausdruck zu einer mehr als nachdrücklichen Erwartung an jemanden, eine Nötigung: Das Partizip „weitgeschleudert[.]“ drückt die Unbedingtheit des Beherrschungswillens aus, der damit zur Gewalttätigkeit wird. Selbst das Göttliche wird hier zum Objekt gemacht, über das man kraft seines Willens als desjenigen eines Subjekts zu verfügen vermag. Mit solcher Haltung Verkörperung magischen Kunstwillens, ist Elia Bild des Subjekts als Ausdruck seines absoluten Verfügungswillens und damit der Vergegenständlichung des Daseins. Sein Verzweiflungsschrei in der Wüste als Parallele zu Admets Schrei weist auch diesen als solches Subjekt aus.

Ausführlich zeigt solches Verhalten in seinen Anfangsteilen das Gedicht „Wendung“:

¹ SW I, S. 732; vgl. o., S. 55

² DWG, Bd. 25, sp. 1946

„Lange errang ers im Anschaun.
Sterne brachen ins Knie
unter dem ringenden Aufblick.
Oder er anschaute knieend,
und seines Instands Duft
machte ein Göttliches müd,
daß es ihm lächelte schlafend.

Türme schaute er so,
daß sie erschranken:
wieder sie bauend, hinan, plötzlich, in Einem!
[...]"¹

Neben dem Motiv ebenfalls des Bauens ist es hier vor allem der verfügende Wille des Subjekts, der mit Hilfe praktischer (ritueller) Handlungen das an sich nicht zu verfügende, weil nicht vergegenständlichbare Göttliche zu gewünschten Reaktionen veranlaßt. In bezug auf das Bauen steht dem jedoch hier dessen Vollzug „plötzlich, in Einem“ gegenüber, der mechanischem systematischen Nacheinander praktischer Handlungsweise widerspricht. Vielmehr macht es das Wesen des Göttlichen als der nicht vergegenständlichbaren Einheit an sich aus, daß alle seine Elemente in überzeitlicher Gleichzeitigkeit zusammenkommen, wie sich das auch in der göttlichen Forderung nach dem sofortigen Tod Admets zeigt. Rilke bestätigt diesen Zusammenfall des im Zeitlichen Auseinanderliegenden außerdem in „L’ange du méridien“ mit der Strophe zu der:

„[...] vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.“²

Einheit erscheint hier als die geschlossene Ganzheit einer Gestalt im Bild der „vollen Sonnenuhr“ und des „Tag[s]“, indem er sich in seinem Aufgehen und Sich-Neigen ‚voll-endet‘. Mit solchem „Gleichgewichte“ gewinnt die Gestalt ihre Vollständigkeit und schließt sich zu ihrer Ganzheit. Anstelle von ‚Vollständigkeit‘, wie Rilke entsprechend in seinem Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923 in bezug auf die „wirkliche[.] heile[.] und volle[.] Sphäre und Kugel des *Seins*“ von ihrer „Ergänzung zur Vollkommenheit,

¹ SW II, S. 82

² SW I, S. 497

zur Vollzähligkeit¹ schreibt, sagt der Text „ganze Zahl“, ebenfalls den Zusammenhang von Ganzheit, also Gestalt, und Vollständigkeit der Zahl betonend, indem mit dieser sich jene in einem Umschlag herstellt.

In bezug auf das wollende Subjekt in „Wendung“ jedoch drückt das „plötzlich, in Einem“ zugleich das ungeduldige Vorwärtstreben auf ein Ziel als Objekt aus. Es zeigt sich darin die Vergöttlichung seiner selbst des magischen Subjekts, das meint, kraft der Stärke seines Willens über den objektiv verstandenen ‚Gesetzen der Realität‘ zu stehen und die Dinge nach seinem individuellen subjektiven Willen zusammenfallen lassen zu können. In „Tröstung des Elia“ entspricht dem das „weitgeschleuderte[.] Vertrauen“ des Propheten und dessen ‚Gewaltsamkeit‘. Vor allem ist es in „Wendung“ die Aussage „seines Instands Duft / machte ein Göttliches müd“, die in „Tröstung des Elia“ der ‚Nötigung‘ des Göttlichen entspricht, den Propheten mit der Entzündung seines Altars und Brandopfers zu bestätigen. An die Stelle des Altars ist in „Wendung“ nur das „Göttliche[.]“ unmittelbar getreten und an die des Bauens nach umständlichen rituellen Vorschriften und des nötigen Appells des „weitgeschleuderte[n] Vertrauen[s]“ der Ausdruck „machte [...] müd“.

Die Vergegenständlichung des Daseins und selbst des Göttlichen als der Einheit an sich des Daseins durch das wollende und objektivierende Subjekt wird in „Wendung“ auch in dem Motiv „Sterne brachen ins Knie / unter dem ringenden Aufblick“ ausgedrückt, worin das Motiv des Sehens als Bild der distanzierenden Gegenüberstellung in der Vergegenständlichung dient.² In „Tröstung des Elia“ erscheint diese Natur des Subjekts zudem mit der Angabe, daß der Prophet die Baal-Anhänger allesamt umbringt. Die begleitende Aussage, daß das Morden bis zum „Abendgrauen“ währt, spricht mit der doppelten Bedeutung von „-grauen“ als der Bezeichnung einer Farbe und außerdem des Entsetzens über die Gewaltsamkeit des Vorgangs. Der Ausdruck „Abendgrauen“, davon abgesehen, stellt offenbar eine Abwandlung des bestehenden Wortes ‚Morgengrauen‘ durch Rilke dar. Als dessen Gegenstück erscheint „Abendgrauen“ als der Gegenpol in der gegenläufigen bzw. kreisförmigen ganzheitlichen ‚Werdens‘-Bewegung. In der Bedeutung dagegen von ‚Endpunkt‘ des Mordens, das per se keine lebendige Erneuerung des Daseins zuläßt, ist „Abendgrauen“ paradox vergegenständlicht, indem der Tod als Mord nicht integraler und

¹ vgl. u., S. 176

² vgl. o., S. 126, u., S. 197f.

notwendiger Teil des Daseins ist, sondern seinen gewalttätigen Abbruch darstellt. In diesem Sinn ist die Bestätigung von Elias Handeln durch einsetzenden Regen als Zeichen der Aufhebung einer Strafe Gottes für das Volk Israel¹ ebenfalls pervertiert, indem ‚Regen‘ als Bild ganzheitlichen ‚Fallens‘² mit dem Nachsatz „-grau“ dem „Abendgrauen“ in seiner Vergegenständlichung angeglichen ist. Damit ist wie im Falle des Altarmotivs und der Bestätigung Elias durch Gott dort dieser auch hier vergegenständlicht. Die Tatsache, daß sowohl der Bericht über die Hinrichtung der Baal-Anhänger als auch über den Regenfall als rhetorische Frage formuliert ist, dient daher zur Andeutung einer ironischen Relativierung der Bestätigung für Elia.

Zeigen beide Texte, „Tröstung des Elia“ und „Wendung“, die Hauptfigur als verfügendes Subjekt, das die Welt zu seinem Objekt vergegenständlicht, so ist dessen Charakterisierung gleichzeitig als Magier mit zauberischen Fähigkeiten im zweiten Gedicht noch ausdrücklicher, wie das volkstümliche Beispiel der „in Einem“ gebauten Türme am auffälligsten belegt. In „Tröstung des Elia“ sind die entsprechenden Motive sachlicher. Sie gleichen aber, abgesehen von dem hier stärker hervorgehobenen Ritual als Mittel magischen Handelns, was die Willensintensität des verfügenden Subjekts, die Hybris des Verfügenwollens über das Göttliche als das an sich dem Menschen und seinem rationalen Bewußtsein nicht verfügbare Irrationale angeht, den entsprechenden in „Wendung“. Alle drei Aspekte werden als die Merkmale eines magischen Bewußtseins genannt:

„**Magie** (von lat. magia, griech. μαγεία [...], idg. *magh; verwandt mit griech. μῆχος, μῆχανή [‚Mittel‘ bzw. ‚Vorrichtung‘, ‚Werkzeug‘, ‚Mittel‘; d. Verf.], got. mahts, dtsh. Macht). <M.> meint Zauberei, abergläubische Handlung, Geheimritual und ist eine [...] Bezeichnung für vorwissenschaftliches und ‚außerrationales‘ zweckhaftes Handeln des Menschen auf der Grundlage bestimmter Kausalvorstellungen, für eine damit zusammenhängende Weltanschauung, ferner für niedere Religionsformen oder für Religionsderivate und -surrogate, die durch derartiges Verhalten geprägt sind. Die irrationale Komponente und theoretische Grundlage der M. und das oft dahinterstehende metaphysische System sowie ein mit ihr nicht selten verbundenes kompliziertes Ritual schlagen jedenfalls eine Brücke zur Religion. Der M. liegt der <Macht>-Gedanke zugrunde [...]. Der von ihr angenommene eigengesetzliche, aber durch den Menschen steuerbare Funktionsmechanismus <übernatürlicher> Kräfte, die schließlich zu einer Art von Götter- oder Schicksalszwang (Theurgie [‚eine Technik (ars) oder ein Ritual,

¹ vgl. o., S. 123Fn.

² vgl. u., S. 181

das es entweder mit Zeichen und Symbolen oder durch ein Medium hindurch ermöglicht, in eine Beziehung mit den höheren Mächten zu treten.¹) verwendet werden“.²

Die Definition des Begriffs ‚Magie‘ zeigt, daß Rilkes Charakterisierung des Propheten Elia als Magier durchaus nicht eine Umdeutung der biblischen Figur bedeutet, sondern daß eine magische Welthaltung als Aspekt archaischer Religiosität gesehen ist und vor allem das Altar-Motiv in Elias Geschichte sich als Ausdruck einer solchen verstehen läßt. Mit seiner Fähigkeit, über die Beherrschung des magischen Rituals als einer technischen Fertigkeit eine Reaktion übernatürlicher, irrationaler Natur hervorzurufen, kann die Figur des Magiers zum Bild des artistischen Künstlers werden, der über die vollkommene Beherrschung seiner formalen und stilistischen Mittel eine supersummative poetische Wirkung erzielt. Rilke zeigt das in der neunten und zehnten Strophe der 5. DE am Beispiel von Straßenartisten:

„Wo, o wo ist der Ort – ich trag ihn im Herzen –,
wo sie noch lange nicht *konnten*, noch von einander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere; –
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln.....

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt –, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.“³

Aufgrund der technischen Herstellbarkeit und insofern vergegenständlichenden Verfügbarkeit der poetischen Wirkung wird diese Kunst in der zwölften, der Schlußstrophe der 5. DE durch die ‚Kunst‘ der ‚Liebenden‘, der auf die nicht vergegenständlichbare Ganzheit des Daseins Bezogenen, relativiert. Denn von diesen heißt es, daß sie es endlich auf einem ‚Platz, den wir nicht wissen, und dorten, / auf unsäglichem Teppich‘, also außerhalb der realen, vergegenständlichten Welt, ‚bis zum Können [...] bringen‘, was laut der neunten und zehnten Strophe den ‚Artisten‘ trotz des

¹ HIST. WB. PHILOS., 10, sp. 1180

² HIST. WB. PHILOS., 5, sp. 631-632

³ SW I, S. 704; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 8ff.

Umspringens ihrer „vielstellige[n] Rechnung“, ihres Kunstprodukts bzw. der verfügbaren Welt, in das „zahlenlos[e] [A]ufgeh[en]“ versagt bleibt. Während zu diesen zunächst noch festgestellt wird, daß „sie noch lange nicht *konnten*“, trotz jenes Umschlags in ihrem Wirken, wird im Gegensatz dazu den „Liebenden“ als denjenigen, die statt durch die Ratio durch das „Herz“ als den Ort der Einheit von „la présence et l’absence“, so Rilkes Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923, bestimmt sind, attestiert, sie „*könnten*“:

„Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die’s hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehrenden Leitern, bebend, – und *könntens*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?“¹

Indem Elia als Magier den Künstler vertritt und dessen Werk artistische Kunst im Sinne vergegenständlichender Welthaltung verkörpert, wird deutlich, warum SO, 1, III den „Gott“, die Einheit an sich des Daseins, als Orpheus darstellt. Elia als der artistische Künstler erzielt mit gegenständlich-praktischen formalen Mitteln eine irrationale Wirkung bzw. er will als Magier mit seinem mechanisch-gegenständlichen Ritual über das Dasein und selbst dessen unvergegenständlichbare Ganzheit als Subjekt-Ich verfügen und sie damit zu seinem Objekt machen. Er ist damit Gegenfigur zu Gott Orpheus als Verkörperung der Poesie, dem Inbegriff der Einheit des Daseins, insofern in poetischer Sprache als dem Ausdruck ganzheitlichen Bewußtseins diese sich auf Grund der Identität von Bewußtsein und Dasein als dieses ‚verwirklicht‘, wie umgekehrt in artistisch verfügbare eingesetzter Sprache ein vergegenständlichendes rationales Bewußtsein sich ausdrückt und als entsprechendes Dasein erscheint.²

¹ SW I, S. 705; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 29ff.

² vgl. o., S. 52

Abgesehen von seiner Rolle als Magier und artistischer Künstler ist Elia jedoch darin grundsätzlich Vertreter eines durch sein rationales Bewußtsein charakterisierten Menschentums, das als Subjekt das Dasein darüber verfügend zu seinem Objekt hat. Selbst noch in der Erkenntnis seiner Aufhebung richtet Elia eine Forderung an Gott. Den Schrecken, den die Drohung mit dem Tod für ein solches Subjekt als das absolute Ende seiner selbst und des Daseins überhaupt bedeuten muß, zeigt die dritte Strophe von „Tröstung des Elia“ in Entsprechung zu Admets Reaktion in „Alkestis“. Überhaupt stellt sich Admet in der Schilderung seines Verhaltens als der „Hausherr[.]“ neben Elia, der in seiner Selbstherrlichkeit als autonom agierendes Subjekt Herr einer Welt zu sein scheint, die es verfügend beherrscht.

Der Vergleich des Propheten unter der Todesdrohung mit einem „Irrre[n]“, mit etwas ‚Weggeworfenem‘, sein Aufbrechen in Geschrei, seine Tierhaftigkeit in dem Schreien als das ‚Brüllen‘ „unterm Ginsterstrauche“ in der „Wüste“, die Aufforderung an „Gott“, ihn nicht länger zu „gebrauche[n]“, weil er „entzwei“ sei, zeigen seine Zerstörung als ein Subjekt-Ich. Denn dieses kann als nur dessen Pendant von dem so aufgefaßten Gott nicht mehr wie ein Objekt benutzt werden.¹ Ebenso drückt sich in Admets Schrei die Zerstörung seines Ichs als Subjekt seiner vergegenständlichten Welt der Hochzeitsgesellschaft aus. Anders ist das in Rilkes „Florenzer Tagebuch“ und der dortigen Ausführung zu der Mutterschaft Marias, wie sie die Madonnen-Gestaltungen der Renaissance darstellen:

„Wie eine Schuld fühlen alle diese Madonnen ihr Unverwundetsein. Sie können es nicht vergessen, daß sie ohne Leiden geboren haben, wie sie ohne Glut empfangen. [...] Daß die Frucht ihnen so in die Arme fiel, in diese sehnsüchtigen Mädchenarme, denen sie unverdient und schwer wird. Sie tragen endlich nur die Last der Ahnung, daß das Kind leiden wird, weil sie nicht gelitten haben, bluten wird, weil sie nicht gelutet haben, sterben wird, weil sie nicht gestorben sind.“²

Auch hier ist der Geburtsschmerz, wie er in seiner Übergewalt das Ich-Bewußtsein auszulöschen scheint und die Gebälerin sozusagen nur noch als physischer Schmerz an sich erscheint, Ausdruck der Auslöschung des Ichs. Indem dieses jedoch ganzheitlichen Wesens ist, dessen Tod nicht endgültigen Abbruch des allein als Dasein geltenden Da-Seins, ausschließlicher Anwesenheit, bedeutet, sondern den integralen Teil der Ganzheit des

¹ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 82

² Tagebücher aus der Frühzeit, S. 87

Daseins, ist er nur der Durchgang zu lebendiger Erneuerung des Ichs, wie der „verlorene[.] Sohn[.]“, „um / allein zu sterben, wissend nicht warum“, ihn als den „Eingang eines neuen Lebens“ fragend erahnt,¹ bzw. wie SO, 2, XIII das „Nicht-Sein[.]“ als Voraussetzung der ganzheitlichen Daseinsschwingung sieht:

„Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“²

Entsprechend beginnt das Gedicht „Da schwang die Schaukel“ mit der ausdrücklichen Nennung des Schmerzes als Durchgang in der Bewegung der Daseinsschwingung bzw. des gegenwendigen ‚Werdens‘, das als Ganzes vom Sein, dem „Baum“, getragen ist:

„Da schwang die Schaukel durch den Schmerz –, doch siehe,
der Schatten wars des Baums, an dem sie hängt.“³

c) Admets unangemessener ‚Handels‘-Versuch mit Gott Hermes als dem Vertreter der Ganzheit

Das Anfangsmotiv der zweiten Strophe von „Alkestis“, Admets Aufbrechen der Schale seines Schreckens, um seine Hände herauszustrecken und mit Hermes „zu handeln“, suggeriert das Schlüpfen einer Schlangenbrut aus einem Ei, indem die sich herausstreckenden und im ‚Handeln‘ fuchtelnden Hände an sich hin- und herbewegende Schlangenvorderteile erinnern und an eine hervorbrechende mehrköpfige Hydra denken lassen mögen. Es ist das Bild des Subjekts, das sich unter dem Anspruch der Daseinsganzheit als Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein zunächst in die starre – sie wird in Stücken abgebrochen – Schale einseitiger Anwesenheit als Schreckstarre eingekapselt hat. Das Motiv kehrt die Reihenfolge in SO, 2, XII um, wo es von dem Ich heißt:

„Was sich ins Bleiben verschließt, / schon *ists* das Erstarrete;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau’s?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe –: abwesender Hammer holt aus!“¹

¹ vgl. SW I, S. 492; vgl. u., S. 189ff.; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 279ff.

² SW I, S.759

³ SW II, S. 176

Das „Härteste[.]“, das als „abwesender Hammer“ „aus der Ferne“ droht, ist die Daseinsganzheit in der Unbedingtheit des Absoluten, das, als kein Seiendes darstellend, aus seiner Entzogenheit die verfestigte bloße Anwesenheit des Subjekts aufbricht. Dagegen wehrt sich Admet noch, indem er dem Gott seine Hände entgegenstreckt, um, wie es in einer etymologischen Figur heißt, mit ihm „zu handeln“. Das Wort ‚Hand‘ ist eine Ableitung von einem Verb mit der Bedeutung „,fangen, greifen‘ [...]. Sie gilt von alters her als Symbol der Gewalt über etwas, des Besitzes und des Schutzes.“² Damit ist sie ‚Instrument‘ des Subjekts, das die Welt zu seiner praktischen Verfügung vergegenständlicht und beherrscht. Eine Steigerung solchen Verhaltens ist Verwandlung des Seienden zur austauschbaren Ware und, in Fortsetzung dieser Tendenz, zu seiner Fassung in Geldwert. Die Dinge werden damit auf einen stofflichen Wert reduziert und in ihrem individuellen Charakter gleichgültig und beliebig. Rilke schildert den Vorgang in der 10. DE als Darstellungsnummer, wie oben beschrieben, substanzloser Schein- und Jahrmarktwelt.³ Zum Abschluß von deren Schilderung wird als Gegenbild zu ganzheitlichem ‚Werden‘ implizit das ganze Getriebe der Jahrmarktwelt als die ‚Vermehrung‘, nicht ‚lebendige Erneuerung‘, des Geldes angedeutet:

„[...] Für Erwachsene aber
ist noch besonders zu sehn, wie das Geld sich vermehrt, anatomisch,
nicht zur Belustigung nur: der Geschlechtsteil des Gelds,
alles, das Ganze, der Vorgang –, das unterrichtet und macht
fruchtbar“⁴

Umgekehrt stellt der kurze Text „... Wenn aus des Kaufmanns Hand“ dem Repräsentanten eines die Welt zur Ware pervertierenden Daseins den Engel als den Vertreter göttlicher Ganzheit in dem Ausgleich von Da-Sein und Nicht-Da-Sein gegenüber. Bezeichnenderweise ist hier das Bild der ersteren Welt und ihres Repräsentanten ebenfalls mit dem Hand-Symbol verbunden und wird im Übergang zu letzterem fallen gelassen:

„... Wenn aus des Kaufmanns Hand
die Waage übergeht

¹ SW I S. 758-759

² vgl. Duden, Etymologie, S. 247

³ SW I, S. 722; vgl. o., S. 110

⁴ SW I, S. 722

an jenen Engel, der sie in den Himmeln
stillt und beschwichtigt mit des Raumes Ausgleich...“¹

Das Gedicht „Alkestis“ stellt beide Seiten, das Göttliche, die Daseinsganzheit, und in einseitige Anwesenheit vergegenständlichtes Dasein, paradox in unmittelbare Verbindung zueinander, um die absolute Unangemessenheit von Admets Verhalten herauszustellen: „mit dem Gott zu handeln“.² Die Beliebigkeit des einzelnen Seienden in der vergegenständlichten Welt mit seiner Rückführung auf seine (meßbare) physisch-stoffliche Substanz, so daß man gar nicht mehr von Dingen oder Wesenheiten, sondern nur noch von größeren oder kleineren Quantitäten redet, wird in der Kompromißbereitschaft Admets bei seinem ‚Handeln‘ sichtbar. Meinend, mit dem Gott sozusagen auf gleicher Augenhöhe ‚handeln‘ zu können, ist Ausdruck der sich selbst überschätzenden Hybris des Subjekt-Ichs, vergleichbar der Situation, daß Elia in seinem Zusammenbruch noch glaubt, Gott Anweisungen geben zu können. Dieser Versuch des ‚Handelns‘ mit Hermes erscheint gegenüber der göttlichen Unbedingtheit des Vertreters der Daseinsganzheit lächerlich und läuft in der Regelmäßigkeit der Abnahme vorgeschlagener Intervallzeiten zwangsläufig und unausweichlich auf sein Scheitern hin. Heidegger sagt:

„Hier zerfällt jedes versuchte ›Warum‹ in die Kleinlichkeit des neugierigen Rechnens und der bloßen Beruhigung und Befriedigung, als ob solches dem Menschen zugemessen werden könnte, wenn er – kraft der Wächterschaft ›des‹ Seyns – in den Gegenblick zu den Göttern treten muß, als ob hier ein Raum für Geschäfte und für Aufklärungen sein dürfte, wo die gründende Mitwesung mit dem Seyn selbst alles ist.“³

Als Subjekt, als das sich Admet verhält, kann er der Daseinsganzheit nicht gerecht werden, wie dies auch Elia erfährt, wenn er sagt: „Gott, gebrauche / mich länger nicht. Ich bin entzwei.“⁴

Die Schreckstarre, in die Admet zunächst als natürliche Schutzreaktion des Subjekts, des in einseitiger Anwesenheit rationalen Bewußtseins sich sehenden Ichs, verkapselt, zerfällt in der Konfrontation mit dem Absoluten als der Ganzheit an sich. Das Hervorbrechen der Hände Admets aus dieser Starre als einer Schale, „um mit dem Gott zu handeln“, in dem Versuch, sich als Subjekt einer vergegenständlichten Welt zu bewahren, stellt die Pervertierung des Motivs der „Verschweigung“ dar, die der Gesang

¹ SW II, S. 182

² vgl. o., S. 14

³ vgl. o., S. 14

⁴ SW I, S. 563

Orpheus' in SO, 1, I¹ ringsum hervorruft, aus der dort aber „neuer Anfang, Wink und Wandlung“ hervorgehen. „Verschweigung“ ist eine Komplementär-Metapher zu „Stille“: „Tiere aus Stille“ treten als solch „neuer Anfang, Wink und Wandlung“ aus dem Wald. Insofern solche Entwicklungen Ausdruck der Ganzheit und Ganzheitlichkeit sind,² können sie sich in den ersten Teilen von „Alkestis“ noch nicht durchsetzen: An die Stelle der zunächst eintretenden „Stille“ beim Erscheinen des Gottes in der Hochzeitsgesellschaft treten vorerst die Starre des Schreckens und die Selbstbewahrungsversuche des Subjekts.

B) Die Eltern und der Geliebte Admets als in ihrer Nichteignung, im Tod an dessen Stelle zu treten, vorbereitende Kontrastfiguren zu Alkestis

a) Das vergegenständlichende Daseinsverhältnis der Eltern und des Geliebten Admets

Solche Selbstbewahrungsversuche setzen sich in der dritten Strophe als der zweiten ‚Hälfte‘ des zweiten Gedichtteils fort. Der Geburtsschrei der Mutter Admets als Vergleich zu dessen Entsetzensschrei angesichts des drohenden Abbruchs seiner anwesenden Existenz deutet offenbar an, daß auch die Eltern dieser Daseinsform und Perspektive verhaftet sind. So werden sie gleich zu Anfang ihres Auftritts „alt, veraltet, ratlos“ genannt. Der göttlichen Forderung nach dem unmittelbaren Tod ihres Sohnes stehen sie verständnis- und hilflos gegenüber. Dieser Tod ist ihnen, wie Rilke von dem als anwesendem Dasein nicht zugehörig ausgeschiedenen Tod schreibt,

„der Widerspruch, der Widersacher [...], der unsichtbare Gegensatz in der Luft, der, an dem unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden.“³

Der Tod ist auch ihnen der sinnlose Abbruch eines in permanenter Anwesenheit gesehenen Daseins. Später charakterisiert Admet seine Eltern als „verbraucht und schlecht und beinah wertlos“, worin sich allerdings auch sein eigenes Daseinsbild erkennen läßt:

¹ SW I, S. 731

² vgl. o., S. 73Fn.

³ Briefe, S. 513

b) Vergleich des Verbrauchseins der Eltern Admets mit dem Motiv des dünner werdenden Teppichs in der 5. DE

Das Bild „verbraucht“ verweist einmal auf die „verbrauchte[.] Schwelle“ des Hauses in „Eingang“ mit „deiner Stube, drin du alles weißt“ als Element sich nicht ganzheitlich erneuernden, vergegenständlichten Daseins.¹ Zugleich ist es aber, wenn das Wort selbst hier auch nicht vorkommt, auf den „verzehrten, von ihrem [der Artisten] ewigen / Aufsprung dünneren Teppich“ in der ersten Strophe der 5. DE zu beziehen, dem am Textende der „gestillte[.] / Teppich“ entgegengesetzt ist, auf dem das „endlich / wahrhaft lächelnde Paar“ schließlich zu stehen kommt²:

„Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrennden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein *wem, wem* zu Liebe
niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.
Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-
Himmel der Erde dort wehe getan.

Und kaum dort,
aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
großer Anfangsbuchstab..., schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnernen Teller.“³

Über die Deutung des Teppich-Motiv an früherer Stelle der Arbeit⁴ hinaus sind die „Fahrennden“, Künstler, mit dem ruhelosen Wirbel ihrer Vorstellungsnummern auf Nietzsches Kunstprinzip des Apollinischen zu beziehen⁵, nach dem die Menschen immer zum nächsten Augenblick der Anwesenheit streben, um sich im Überspringen des Nicht-Da-Seins in der Illusi-

¹ SW I, S. 371; vgl. o., S. 79!

² vgl. SW I, S. 705; Unterstr. d. Verf.; vgl. o., S. 73Fn.

³ SW I, S. 701

⁴ vgl. o., S. 73Fn.

⁵ vgl. o., S. 112f.

on ständiger Anwesenheit zu halten, dadurch aber dauerndem Fortgerissensein anheimzufallen. Rilkes angeführter Brief an Lotte Hepner sagt, so:

„beschleunigte sich der kleinere Kreislauf des nur Hiesigen immer mehr, der sogenannte Fortschritt wurde zum Ereignis einer in sich befangenen Welt, die vergaß, daß sie wie sie sich auch anstellte, durch den Tod und durch Gott von vornherein und endgültig übertroffen war.“¹

Der „ewige[.] / Aufsprung“ der Artisten ist das Bild dieser endlosen Jagd, die nicht mit der Rückkehr der Bewegung in den Ausgangspunkt in die Ganzheit von Entstehen und Vergehen und damit deren Ruhe, wie sie sich in dem „gestillte[n] / Teppich“ am Ende als Bild sich lebendig erneuernder Ganzheit darstellt, umschlägt, sondern statt dessen sogleich in den nächsten Da-Seins-Augenblick strebt und so jeden entwertend sie alle „verzehrt[.]“ oder, so „Alkestis“ und Eingang“, „verbraucht[.]“. In der Anfangsstrophe mit entsprechend der Schilderung des rasenden Wirbels der Artistenvorfürungen wird daher die Pause dazwischen als „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“ und im Bild des aufrechten Stehens Ausdruck von Sein und Seinshaftigkeit so gut wie übergangen.

Die Ursache für diese Situation, die Ausscheidung des Todes als eines integralen Elements des Daseins, beschreibt die Elegie damit, daß es so sei, als habe „der Vorstadt- / Himmel der Erde dort wehe getan“, der Bereich der Vorläufigkeit, der, nur von funktional-praktischer („Vorstadt“) und begrifflich-abstrakter Bedeutung („Himmel“), sich dem Eigentlichen („Erde“) zerstörerisch entgegensetzt:

In der Schlußstrophe von SO, 2, XXIX erscheint „Erde“ im Gegensatz zum „raschen Wasser“, das „rinn[t]“, dem Dasein als ‚Werden‘ in seiner gegenläufig-zirkularen Bewegung von Entstehen und Vergehen, als Dasein im Sinn ganzheitlicher Seinshaftigkeit. Demgemäß erhält der Ausdruck das Attribut der Ganzheit bzw. des Seins „still[.]“² und wird dem im ganzheitlichen ‚Werden‘ stehenden Ich („ich rinne“) zugleich Seinshaftigkeit zugeordnet: „Ich bin.“ In entsprechender Weise erscheint in „Ô Lacrimosa II“ die „Erde“ als Symbol des Seins mit dem Attribut der „langsame[n] Atmung“³ als Bild der Stille: „Atmung“ ist als Systole und Diastole Bild gegenwändig-zirkularen ‚Werdens‘. Dieses ist hier aber mit dem Attribut „langsam[.]“ wie in der Schlußstrophe von SO, 2, XXIX mit dem

¹ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 82

² SW I, S. 771; vgl. o., S. 73

³ SW II, S. 183

„Ich bin“ gegenüber dem ‚rasch rinnenden Wasser‘ zugleich in die Ruhe des Seins gestellt, indem das Seinsattribut ‚still‘ außer „,lautlos, leise““ zugleich „,unbewegt, in langsamer Bewegung, ruhig““ heißt¹, was seiner metaphorischen Bedeutung bei Rilke als ‚aufrecht stehend‘ entspricht.²

Der ‚Erde‘ in der Bedeutung von Sein als eines seiner Elemente zugeordnet, entspricht ‚Eile‘ in ‚Ô Lacrimosa II‘ („diese, der Erde, langsame Atmung, / deren Eile wir sind“) dem ‚rinnenden‘ ‚raschen Wasser‘ in SO, 2, XXIX, im ‚Werden‘ stehendem Dasein, als die andere Seite, wie das Sonett es darstellt, des Seins. Sie steht der ‚Eile‘ als einem besinnungslosen ‚Rasen‘ gegenüber, wie es die Artisten-Übungen der 5. DE oder SO, 2, XXII zeigen:

„O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, –
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!

O die eherne Glocke, die ihre Keule
tätlich wider den stumpfen Alltag hebt.
Oder die *eine*, in Karnak, die Säule, die Säule,
die fast ewige Tempel überlebt.

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei, aus dem waagrechten gelben
Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht.

Aber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren.
Kurven des Flugs durch die Luft und die, die sie fuhren,
keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.“³

„Schicksal“ ist das blinde Geschick im dann disparaten Dasein nach dem Ausscheiden des Todes als dessen integraler Teil, worauf er „irgendwo im Leeren lauert[.], um, in bössartiger Auswahl, den und jenen anzufallen [...]“, so daß an ihm „unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden“⁴. Insofern sagt die 7. DE von dem „einst gebetete[n] Ding“, der Verkörperung des Seins⁵: „mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten / im

¹ vgl. DWG, Bd. 18, sp. 2940

² vgl. o., S. 73f.

³ SW I, S. 765-766; vgl. o., S. 101

⁴ Briefe, S. 513 vgl. o., S. 136f.

⁵ vgl. o., S. 96

schließen versucht, allerdings den pervertierten „kleine[n] Tod“¹ wie ihn „Da leben Menschen, weiß erblühte, blasse“ beschreibt. Der Mangel an Seriosität der Figur drückt sich in ihrer französischen Bezeichnung als Charakterisierung einer pseudo-künstlerischen Gestalt und in der werbewirksamen auffälligen Schreibweise ihres Namens aus. Ihre Berufsbezeichnung als „Modistin“ spielt auf ihre Erfindung immer „neue[r]“ „endlose[r] [Schmuck-]Bänder“ an, die, „alle / unwahr gefärbt“ und „billig“, wesenlos sich nicht zu einer in sich geschlossenen Gestalt und Ganzheit integrieren.

Solchem „Schicksal“ als Dasein ‚zum ‚[T]rotz‘‘ stehen wie das „einst gebetete[.] Ding“ der 7. DE „die herrlichen Überflüsse / unseres Daseins“ als „in Parken übergeschäumt“, Fontänen, als Kontrast gegenüber, ebenso „steinerne Männer[,] neben die Schlüsse / hoher Portale [...] gebäумt“, „die eiserne Glocke, die ihre Keule / täglich wider den stumpfen Alltag hebt“, und „in Karnak, die Säule [...], / die fast ewige Tempel überlebt“. In allen Beispielen handelt es sich um unmittelbare Seins-Symbole, d. h. die Da-Sein und Nicht-Da-Sein in unvermittelter Einheit, nicht vermittelt in der Zeitlichkeit des ‚Werdens‘, in senkrechtem Stehen und Aufragen verkörpern. Sie stehen neben dem Symbol des Baumes und anderen in ihrem Hochragen vergleichbaren Dingen und werden neben diesen zum Teil in einer früheren Arbeit des Autors eingehend betrachtet.² Das Motiv der Fontäne, dort in ihrem Aufstieg und Niederfall als Bild des Daseins in seinem ‚Werden‘ gesehen, erscheint in dieser Zusammenstellung in einem anderen Licht. In seinem Essay „Auguste Rodin“ beschreibt Rilke das Motiv zur Veranschaulichung des Wesens antiker Skulpturen:

„Es waren Strömungen in den verschlossenen Göttern, welche saßen, und in den stehenden war eine Gebärde, die wie eine Fontäne aus dem Steine stieg und wieder in denselben zurückfiel, ihn mit vielen Wellen erfüllend.“³

Das Motiv des Steigens und Fallens kann zwar die Bewegung von Entstehen und Vergehen im ‚Werdens‘-Bogen darzustellen scheinen. Aber die Nebeneinanderstellung von Fontänenstrahl und dem mit vielen Wellen gefüllten „Stein“ läßt an den „Baum aus Bewegung“ in SO, 2, XVIII denken in seinem sich in die Höhe entziehenden Hochstreben einerseits und seiner

¹ SW I, S. 347; vgl. o., S. 90

² vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 40-210; vgl. o., S. 91, 97

³ SW V, S. 158

Krone mit den Früchten als die kreisende Drehung der Tänzerin andererseits. Der Komplex zeigt das reine Seins-Symbol der Daseinsganzheit an sich in ihrer Enthobenheit und das zirkulare ‚Werden‘, wie es als ganzheitliches Dasein erscheint.¹ Auch in der Zweiteilung von SO, 1, I mit der Darstellung des Gesangs Orpheus‘, dem Baum in „reine[r] Übersteigung“, Seins-Symbol und Symbol der Poesie an sich in einem, und dessen Wirkung auf die Tiere erscheint diese Unterscheidung.² Ebenso zeigt in „Pont du Carrousel“ das Motiv des „Ding[s], des immer gleichen, / um das von fern die Sternenstunde geht, der Gestirne stiller Mittelpunkt“³ das Dasein in seiner Einheit von ‚Werden‘ und Sein in jeweiliger Verkörperung. Die Alternative ist das „einst gebetete[.] Ding“, insofern es „aufrecht“ dasteht „mitten im Schicksal, dem vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin“, d. h. mitten im einheitslosen vergegenständlichten Dasein. Beispiel in diesem bedeutsamen Sinn in SO, 2, XXII ist „die eherne Glocke“, die ihre Keule gegen den stumpfen Alltag hebt, die „Säule von Karnak“, Zentralmotiv von „In Karnak wars“, wo sie „dem höchsten Dache / [...] zu hoch“ ist⁴, wie sie nun „fast [d. h. nicht wirklich ganzheitlich sich erneuernde] ewige Tempel überlebt.“

Wie Orpheus‘ Gesang in SO, 1, I das Dasein ganzheitlich verwandelt, so füllt in Rilkes Rodin-Essay die Fontäne als Symbol der Daseinsganzheit an sich den „Stein“ mit „Wellen“, Bild gegenwendigen ‚Werdens‘ als ganzheitliches Dasein. Bezeichnend ist auch, daß die „Fontäne“ hier als Vergleich Statuen von Göttern zugeordnet wird, die für sich Bilder des Absoluten und damit reinen Seins sind. Außerdem zeigt der Ausdruck für Fontänen in der 10. DE, „hohe[.] / Tränenbäume“⁵, nicht nur ihre Verwandtschaft mit dem Symbol der Daseinsganzheit an sich, dem Baum. Vielmehr symbolisiert die Zusammenziehung der Vorstellungen des Fallens und des Leides in dem ‚Bestimmungswort‘ mit der des Hochsteigens im ‚Grundwort‘ in einem Wort die unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wie diese die ‚Daseinsganzheit an sich‘ kennzeichnet.

Daß diese ‚Bäume‘, Fontänen, als die unmittelbare Einheit der absolut gegensätzlichen Grundelemente des Daseins außerdem noch als „ho[ch] bezeichnet werden, betont ihre Bedeutung als hochragendes Seins-Symbol.

¹ SW I, S. 763; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 44-109

² SW I, S. 731; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!»

³ SW I, S. 393; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 16, 124f.

⁴ SW II, S. 118; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 109-122

⁵ SW I, S. 724; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 39

Das parallel neben „hohe[.] / Tränenbäume“ gesetzte „Felder blühender Wehmut“ unterstützt die Bedeutung jenes Bildes als die unvermittelte Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, indem die Paradoxie dieser Felder in dem Widerspruch von Attribut und Bezugssubstantiv zu einer regelrechten ‚contradictio in adiecto‘ geworden ist, ein Unding dem rationalen Bewußtsein, aber Ausdruck des Entzugscharakters der Daseinsganzheit an sich. Entsprechend heißt es in einem Zusatz von diesen Feldern „(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk)“, d. h. „Lebendige“ bemerken die klimaktische Einheit von Schmerz bzw. Vergänglichkeit und Daseinshöhepunkt nicht, es ist die unmittelbare Einheit, die die Götter mit Admets Tod an seinem Hochzeitstag fordern. Wie der „Baum“ in SO, 1, I ist die „eherne Glocke“ sowohl Symbol des Seins als auch der Poesie und verwandelt so die vergegenständlichte Welt in ganzheitliches Dasein. In SO, 2, XXIX wird der „[s]tille[.] Freund der vielen Fernen“, Orpheus, aufgefordert: „Im Gebälk der finstern Glockenstühle / laß dich läuten. [... // ...] / Geh in der Verwandlung aus und ein.“¹ Bezüglich des „stumpfen Alltag[s]“ schreibt Rilke in dem genannten Brief an Lally Horstmann, daß der „Dichter“, den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“, die menschliche Gesellschaft in ihrem praktischen Dasein, „auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“

Das Motiv „Überflüsse“ in SO, 2, XXII ist, indem diese nicht dem praktischen Dasein dienen, sondern es überschreiten, einmal eine Entsprechung zu dem Motiv der „reine[n] Übersteigung“ in SO, 1, I und der parallelen Seins-Symbole, wie sie in der Untersuchung «O reine Übersteigung!» des Autors dargestellt sind. Zudem ist jenes Motiv, wie in dem ‚Überschäumen‘ der Fontänen als Beispiel eines solchen ‚Überflusses‘ angedeutet, Ausdruck des ‚Fallens‘, des Vergehens, des Nicht-Da-Seins, das sie in paradoxer unmittelbarer Einheit in ihrem aufragenden Übersteigen in sich einschließen. Solche „Überflüsse“ werden im praktischen Dasein, dem „stumpfen Alltag“, zu „Überschüsse[n]“, statt zu Reichtum der Gestalt nutzloses und nicht gewolltes Über-das-Ziel-‚Hinausschießen‘. Das implizierte Niedergehen als Vergehen erscheint im ersten Terzett des Sonetts grundsätzlich als der Wechsel von Tag zu Nacht. Die Perversion des ganzheitlichen Daseinsbogens des Aufgehens in die Anwesenheit und des Niedergangs ins Nicht-Da-Sein in vergegenständlichtem Dasein wird in der gleichmachenden Verflachung jenes Bogens in die ‚Waagrechte‘ ausge-

¹ SW I, S. 770

drückt und der Angleichung des zweiten Teils dieses Bogens im Bild der „blendend mit Licht übertriebene[n] Nacht“. Das heißt, wie das Leben nicht mehr Leben, der Tod nicht mehr Tod, so ist weder das Leben Tod noch der Tod Leben, nämlich als Durchgang und Erneuerung in ‚lebendigem‘ Dasein. Solches ‚Hinausschießen über‘ und solche Verflachung äußern sich in der „Eile“ als „Rasen“, von dem es heißt, es „läßt keine Spuren“, kann sich nicht über das „Nicht-Sein[..]“ als die „Bedingung“ und der „unendliche[..] Grund deiner innigen Schwingung“¹ erneuern. Sie kann nicht die „Eile“ sein, von der „Ô Lacrimosa II“ spricht. Diese Ambivalenz des Bildes der Eile greift das Gedicht „Quellen, sie münden herauf“ auf und erklärt sie mit dem Verhalten des Menschen:

„Quellen, sie münden herauf,
beinah zu eilig.
Was treibt aus Gründen herauf,
heiter und heilig?

Läßt dort im Edelstein
Glanz sich bereiten,
um uns am Wiesenrain
schlicht zu begleiten

Wir, was erwidern wir
solcher Gebärde?
Ach, wie zergliedern wir
Wasser und Erde!“²

Der Ausdruck „beinah zu eilig“ zeigt hier die Zwiesichtigkeit der „Eile“: Als Bewegung überhaupt ist sie die des ganzheitlichen ‚Werdens‘, die uns aus dem Ursprung, den „Quellen“, hervorgehen läßt und auf unserem Daseinsweg als das „rasche[..] Wasser“³ führt. Indem wir „Wasser und Erde“ trennen, das Dasein von seinem Ursprung, den „Quellen“ als der Daseinsganzheit, der „Erde“ in ihrer Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wird das „rasche[..] Wasser“ als ‚Werden‘ zur „Eile“ im Sinne der Beschleunigung des „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“, des Daseins als ausschließliche Anwesenheit, wie sie in SO, 2, XXII erscheint. Dem entsprechend erscheint die „Erde“ in dem Essay „Worpswede“ als das sich über

¹ SW I, 759; SO, 2, XIII; vgl. o., S. 52

² SW II, S. 162

³ SW I, S. 771; SO, 2, XXIX

die wechselnden „Kulturen“ der Menschen, die die Welt zu ihren Zwecken einrichtenden Wesen, erhebende Sein:

„Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können, wie Kinder mit dem Feuer spielen, und es scheint einen Augenblick, als hätte alle Energie bisher ungebraucht in den Dingen gelegen, bis wir kamen, um sie auf unser flüchtiges Leben und seine Bedürfnisse anzuwenden. Aber immer und immer wieder in Jahrtausenden schütteln die Kräfte ihre Namen ab und erheben sich, wie ein unterdrückter Stand, gegen ihre kleinen Herren, ja nicht einmal *gegen* sie, – sie stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde, die wieder groß ist und weit und allein mit ihren Meeren, Bäumen und Sternen.“¹

Die Welt der „kleinen [d. h. in einseitiger Anwesenheit befangenen] Herren“, die mit ihren „Namen“, Begriffen, diese vergegenständlichend erfassen und ordnen, um sie praktisch für ihre Zwecke zu nutzen, ist in der 5. DE in einem konkreteren Verständnis der „Vorstadt- / Himmel“: die moderne technisch-urbane, rational-praktisch organisierte Zivilisation in ihrem Gegensatz zur „Erde“ als dem Sein in seiner Ganzheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Als Bild desselben zeigt sie sich im Unterschied solchen ganzheitlichen ‚Werdens‘ und vor allem vergegenständlichten Daseins in den voranstehend betrachteten Textbeispielen:

Der „Vorstadt- / Himmel“ hat der „Erde [...] wehe getan“, insofern er in vergegenständlichender Welthaltung mit der Konzentration einseitig auf anwesendes Dasein die Ganzheit zerschneidet und das Nicht-Da-Sein aus ihr eliminiert. Die so entstandene Wunde verdeckt er mit dem „Pflaster“ ausgeweiteter Anwesenheit über sie hin, d. h. der Illusion von deren Permanenz unter der Beschleunigung des nun „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“, dargestellt in dem damit pausenlosen „ewigen / Aufsprung“ auf dem „Teppich“. „Pflaster“ ist damit ein Parallelmotiv zu dem der „Winterhüte des Schicksals“ in dem gleichen Text, es soll vor dem ausgeschiedenen Tod als der Wunde des Daseins schützen. Der Teppich als solches „Pflaster“ wird nun ständig „dünner“, ist „verloren im Weltall“, d. h. ohne Halt innen wie außen, weil ihm die lebendige Erneuerung ganzheitlichen Daseins im Durchgang durch das Nicht-Da-Sein als der „unendliche[...] Grund deiner innigen Schwingung“, die Voraussetzung der ‚Werdens‘-Bewegung, abgeht. In diesem Sinne ist sind die Eltern und der Geliebte Admet, ‚verbraucht, schlecht und beinahe wertlos“. Dasein als einseitige Anwesenheit schließt ihr Ende nicht aus, macht es jedoch zu seinem

¹ SW V, S. 12

absoluten Abbruch: „[a]ber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren“ sagt SO, 2, XXII. Als solcher ‚Abbruch‘ „tut“ der Tod als metaphysische Größe der „Erde“, ganzheitlichem Dasein, „wehe“, indem er nun gegenüber diesem ein „Äußeres“, „das Andere“ ist, wie ihn Rilke gegenüber Lotte Hepner nennt.¹

c) Das Verbrauchtsein der Eltern Admets bzw. die jugendliche Schönheit seines Geliebten Kreon als Ausdruck der Unfähigkeit zu existentieller Erneuerung

Sind nun Admets Eltern im Sinne der „verbrauchten Schwelle“ in „Eingang“ und des ‚Dünner‘-Gewordenseins des Teppichs in der 5. DE „verbraucht“, ist ihre Ratlosigkeit angesichts der Situation des geforderten Todes ihres Sohnes erklärbar. Sie sind „durch den Tod und durch Gott von vorneherein und endgültig übertroffen“² Admets Vorschlag, für ihn zu sterben, lehnen sie nicht ab, sondern stehen nur verständnislos da. In ihrem ‚Verbraucht-‘ und, was das gleiche heißt, ‚Veraltetsein‘ sind sie Vertreter des rationalen, Mensch und Welt vergegenständlichenden Bewußtseins und können dem ganzheitlichen Gedanken der Gewinnung eines Lebens als das Vergehen eines anderen, wie es das Prinzip des Daseins als einer zirkularen Bewegung des ‚Werdens‘ ist, überhaupt nicht verstehen. Im Text reagieren sie deshalb gar nicht auf Admets Vorschlag. Ihr Sohn jedoch schätzt sie, ebenso in rationalem Bewußtsein befangen, mit seinen Charakterisierungen ihrer Daseinshaltung paradoxerweise richtig ein: Er spricht von ihrer Lebenserwartung als von einem „Rest“, d. h. einem bloß stofflichen, nicht gestalthaft strukturierten sich niederschlagenden „Satz“, er redet vom „Schlingen“ im Lebensrest des Vaters, der ‚Beschleunigung‘ und Hast in der Jagd zum nächsten Anwesenheitsaugenblick. Das Geborenhaben seiner Mutter versteht er so, daß sie, damit überflüssig und wertlos geworden, nicht als Ursprung neuen Daseins Bedeutung und Bestand gewonnen hat. Wenn er aber schließlich summierend feststellt, seine Eltern seien, weil „verbraucht und schlecht und beinahe wertlos“, „kein Loskauf“, wird ersichtlich, daß er selbst von der Bewußtseins-Art seiner Eltern ist, sie als bloße Ware, Tauschware und Kaufpreis, Objekte eines Handels sieht. Zuvor hält er sie schon „wie Opfertiere / in Einem Griff“: Der archaische

¹ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 81f.

² Briefe, S. 513; vgl. o., S. 138

Brauch der Opferung wird, indem sie wie Tiere und zugleich beide „in einem Griff“ wie Objekte behandelt werden, als ein ‚Handel‘, ein Tauschgeschäft, mit den Göttern aufgefaßt. Zu vergleichen ist der „immer / kommende Griff“¹ in der 5. DE, der die Artisten ‚in den vergegenständlichen Griff‘ des sich beschleunigenden „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“ zwingt. Das Wesen des Eintretens des einen Seienden für das andere in lebendig sich erneuendem ‚Werden‘ als Dasein sieht Admet überhaupt nicht, das SO, 2, XII als „das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“², darstellt.

Deshalb erkennt er auch nicht, daß sein „junge[r] Freund[.], [sein] Geliebte[r]“ in „[s]einer ganzen Schönheit“ gegenüber den „verbraucht[en]“ Eltern gar keinen Unterschied bedeutet. Als einseitig anwesende Schönheit und ebenfalls bloßer „Loskauf“ wäre sein Tod ebenfalls nicht der Gewinn eines Lebens in ganzheitlichem Sinn für Admet, wie es der göttlichen Forderung entspräche. In entsprechender kritischer Weise charakterisiert Rilke die italienische Renaissance in ihrer ‚Diesseitsgläubigkeit‘ und ihre Vorstellung von Schönheit unter dem Ausschluß von Leiden, Schmerz und Tod aus diesem Diesseits:

„Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht,
hat schon geblüht.
Er hätte vielleicht
sich schon gerne, mit Früchten gefüllt, verfrüht,
doch er wurde mitten im Blühen müd,
und er wird keine Früchte haben.

Nur der Frühling Gottes war dort,
nur sein Sohn, das Wort,
vollendete sich.
Es wendete sich
alle Kraft zu dem strahlenden Knaben.“³

Der „strahlende Knabe“ vollendet sich als Blüte, die vor der Frucht, d. h. vor der Erlösung der Menschen durch das Opfer seines Lebens, müde wird. In „Alkestis“ tritt die Titelfigur deshalb in ihrer Admet gegenüber absolut gegenteiligen Haltung auf und hebt allein und ohne weiteres damit seine ‚würdelose‘ Handelei mitten im unabgeschlossenen Satz einfach auf. Diese

¹ SW I, S. 701; vgl. o., S. 137f.

² SW I, S. 759

³ SW I, S. 271

ist in ihrer disparaten Sprunghaftigkeit von einem Angesprochenen zum anderen, ohne daß das Gespräch mit einem zu einem Abschluß kommt, ein Abbild des sinnlosen Vorwärtshastens vergegenständlichten Daseins und stellt auch damit eine Charakterisierung des Wesens Admets dar. Wie Alkestis als klimaktische Gegenfigur zu Admet erscheint, so dessen Eltern und Geliebter Kreon als vorbereitende Kontrastfiguren zu ihr. Indem die Eltern als „verbraucht und schlecht“ angesehen werden, ist ihre Vergänglichkeit nicht integraler Teil ihres Daseins, so daß die Möglichkeit der Erneuerung in ganzheitlichem ‚Werden‘ ausgeschlossen ist. Ebenso ist die jugendliche ‚Schönheit‘ des Geliebten nicht im Kreislauf des Lebens und damit als Gegenpol des Vergehens, Voraussetzung ganzheitlicher Erneuerung, gesehen, so daß für ihn das gleiche wie für die Eltern gilt.

Textteil III (Z. 58-79): Alkestis’ ‚Auftritt‘: Die Reaktion des Menschen ganzheitlichen Bewußtseins auf den Einbruch des Göttlichen als Verkörperung der Daseinsganzheit an sich in das Dasein

A) Alkestis’ Erscheinung in der Perspektive Admets

Der dritte Teil des Gedichts (Z. 58-93) zeigt an seinem Anfang den Übergang von der Welt Admets zu der von Alkestis (Z. 58-67), wobei der unmittelbare Umschlag, durch ein adversatives „Doch“ markiert, außerdem durch eine Strophentrennung den Textteil zweistrophig macht und so seinen doppelt klimaktischen Charakter andeutet. Schon die erste der beiden Strophen setzt mit der adversativen Einleitung „Da aber“ das Erscheinen Alkestis’ kontrastiv ab von der Figur des Geliebten Admets, den dieser mit der „ganzen Schönheit“ seiner Jugend seinen alten Eltern gegenübergestellt hat. Obwohl Alkestis offenbar nicht von dessen strahlender Erscheinung ist – Admet erscheint sie „ein wenig kleiner fast als er sie kannte“ und dazu „leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid“ –, wird ihre Person in der kursiv gedruckten Nennung, dazu paradoxerweise nur mit dem Personalpronomen, gegenüber dem Geliebten Kreon hervorgehoben. Sie füllt den Aufmerksamkeitsrahmen Admets so unmittelbar mit ihrer Erscheinung – „Da aber sah er seinen Freund nicht mehr“ –, daß er darüber gar nicht mehr an ihren Namen denkt, sie nicht mit diesem und in diesen als unterschieden von ihr selbst wie vergleichsweise mit einem Begriff faßt. Kreon tritt vor

dieser, ihrer Erscheinung einfach und ohne weiteres als unbedeutend zurück: „Er blieb zurück.“

Die Erklärung für die ungewollt beherrschende Rolle Alkestis' gibt hier schon die paradoxe Charakterisierung ihrer Kleidung: Das „bleiche[.] Brautkleid“ bindet Hochzeit als Da-Seins-Höhepunkt in eins zusammen mit dem Nicht-Da-Sein in der Todes-„Farbe“ ‚bleich‘. Alkestis realisiert damit in ihrer Erscheinung schon existentiell die Forderung, wie sie die Götter Admet gegenüber erheben, Da-Sein und Nicht-Da-Sein sind eine Einheit.

Mit der Beschränkung der Perspektive Admets auf Alkestis wird zugleich die des Lesers in diese gezwungen. Die Strophe stellt auch im weiteren das Erleben und die Empfindungen Admets mit den Mitteln der ‚erlebten Rede‘ dar, d. h. sie spricht aus seiner Perspektive, aber in der dritten Person. Das Pronomen „*sie*“ für Alkestis ist von Admet her gesprochen, der sie unmittelbar vor sich sieht, den Namen also für sich nicht benötigt. Daß sie klein erscheint, wird ebenfalls als Admets momentaner Eindruck bezeichnet: „als er sie kannte“. Unter dem Eindruck des Einbruchs des übermächtigen Göttlichen in ihr beider Leben, das er noch als in einseitiger Anwesenheit sieht, kommt sie ihm „kleiner“ vor. Er erkennt noch nicht ihre ‚Größe‘ als Ausdruck ihrer Ganzheitlichkeit, in der sie dem Gott im Unterschied zu Admet als Gesprächspartner entspricht. Als Gegenwort zu Rilkes Kennwort ‚groß‘ für die Daseinsganzheit als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein¹ steht das „kleiner“ für Alkestis in Gegensatz zu ihrem von unbegreiflicher Ganzheitlichkeit geprägten Wesen, wie es gerade an dieser Stelle geschildert wird. Der Nachsatz „als er sie kannte“ deutet an, daß es bei ihrer Charakterisierung mit dem Attribut der Kleinheit nicht um eine solche durch den Sprecher des Texts geht, sondern um den Eindruck, den Alkestis auf Admet in seinem noch das Dasein vergegenständlichenden Bewußtsein macht. Dieses läßt ihm die gegenüber den ‚verbrauchten‘ Eltern jugendliche „Schönheit“ renaissanceartig ausschließlicher Diesseitigkeit seines Geliebten eindrucksvoller als die ganzheitliche von Alkestis erscheinen.

Der Satz „Die andern alle sind nur ihre Gasse, / durch die sie kommt und kommt“ springt zudem erstens ins Präsens um, womit der Eindruck des unmittelbar gegenwärtigen Erlebnisses für Admet – und ebenso für den Leser – hervorgerufen wird. Außerdem ist das Bild der „Gasse“, durch die

¹ vgl. o., S. 90, u., S. 163

Alkestis kommt, dadurch motiviert, daß Admet, wie vorher angedeutet, außer seiner Braut nichts mehr sieht, die „andern“ sind bloße Kulisse. Das Motiv suggeriert die Perspektive, der Leser sehe wie Admet in die Gasse der Anwesenden hinein, durch die hindurch Alkestis auf ihn zukommt. Die Wiederholung des Verbs „kommt“ und das folgende „gleich wird sie da sein“ vermitteln dazu die unmittelbare und momentane Erwartungsempfindung des andauernden Herankommens der Gestalt, wie Admet – und mit ihm der Leser – sie erlebt.

Wenn sich Admets Arme in der Erwartung, Alkestis in sich aufzunehmen, schmerzlich auftun, so heißt das, nicht Admet in einem bewußten Willensakt tut das, sondern seine Arme: Er steht trotz seines zwiespältigen Eindrucks von ihr im Bann der Erscheinung seiner Braut. Offenbar stellt er sich in diesem Moment auch gar nicht mehr nach seinen vorangehenden Rettungsversuchen die Frage, ob Alkestis vielleicht besser noch als zuletzt Kreon jemand wäre, die ihn vom Tod rettet: ein erster Ansatz zu einer Wandlung Admets, aber auch Andeutung, daß mit Alkestis eine Person auftritt, die mit den vorangehend angesprochenen nicht zu vergleichen ist. Die schmerzliche Öffnung der Arme Admets erscheint eher als eine hilflose Geste des Leids wegen der Trennung durch seinen Tod und zugleich des Wunschs, sich in der Umarmung einer an dem anderen halten zu können. In MLB trägt eine junge Sängerin die Zeilen vor:

„Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.“¹

Die Strophe propagiert eine Liebe, die sich nicht auf ein Gegenüber als ein mit sich identisches Objekt richtet und sich daher zum Dasein im Ganzen und seine vielfältigen Erscheinungen in ihrem Wandel und Wechsel des ‚Werdens‘ wendet. In dem Versuch, ein solches Gegenüber, die Liebe zu ihm als diesem Besonderen festzuhalten, wird das Ganze wie auch das Eine in seinem Wandel verloren. Bild für eine solche vergegenständlichende Haltung gegenüber dem Geliebten ist, ihn „in den Armen festzuhalten“. Insofern in solcher Haltung Admet Alkestis gegenübertritt, vertritt er noch

¹ SW VI, S. 936

immer die Position des rationalen Bewußtseins, ist er immer noch der Vertreter in die bloße Anwesenheit vergegenständlichten Daseins.

Ein Wirkungsaspekt der Darstellung des Geschehens in ‚erlebter Rede‘ ist die Einbeziehung des Lesers, der meint, das Geschehen unmittelbar mitzuerleben. Zum anderen jedoch bedeutet die mit dieser Darstellungsform verbundene Beschränkung der Perspektive des Lesers auf die der agierenden Figur, daß die Wirkung einer unerwarteten, in Gegensatz zu dem bisherigen Geschehen stehenden Wendung um so stärker ist. Die erste Klimax mit Alkestis’ Erscheinen wird durch eine zweite noch überhöht mit dem deswegen auch durch Strophengrenze abgesetzten Anfang des folgenden Teils: „Doch, wie er wartet, spricht sie; nicht zu ihm. / Sie spricht zum Gotte.“ Zum einen spricht Alkestis schon, bevor sie, wie er erwartet, in seinen Arm kommt. Außerdem signalisiert das Semikolon vor „nicht“, daß nicht ihr Sprechen an sich das Unerwartete ist, sondern daß sie nicht ihren Bräutigam anspricht, auf den sie doch zuzugehen scheint, sondern den Gott.

In grundsätzliche Bedeutung transferiert, beschreibt Rilke die Situation des Zugehens einer Frau auf ihren Geliebten, über den sie dann doch hinausgeht, in seinem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin vom 24.9.1908. Es geht um Bettine von Arnim und ihre Liebe zu Goethe:

„Ich habe nie begriffen, wie eine wirkliche, elementare, durch und durch wahre Liebe unerwidert sein kann; da sie doch nichts anderes ist, als der dringende selige Anspruch an einen Andern, schön, reich, groß, innig, unvergeßlich zu sein; die an ihn heranflutende Verpflichtung, etwas zu werden –. Und sagen Sie, wer dürfte das abweisen, wenn es auf ihn sich richtet[...]? Er muß nichteinmal Raum schaffen um sich: denn fassen, nehmen, in sich halten kann ja keiner solche Liebe; sie ist so vollends zum Weitergeben bestimmt über jeden hinaus; sie braucht den Geliebten nur, damit er ihr den äußersten Schwung gäbe für ihren weiteren Kreislauf zwischen den Sternen. Aber diese Aufgabe, diesen ungeheueren, mehr als nur persönlichen Anspruch hat vielleicht keiner der von großen Liebenden Geliebten bestanden. Sie waren alle zu befangen in der eitlen Konvention ihrer Männlichkeit; sie hielten alle noch die Liebe für ein Ding zu zwein, für die kleine Beruhigung, die zwischen Finden und Trennung liegt. [...] Aber ohne es zu ahnen, haben das die großen liebenden Frauen immer gewußt und geliebt und haben die Leidens- und Seligkeitsüberlieferung dieser einsamen Liebe weitergegeben, die die einzige ist, die ihren Namen verdient; auch sie geht (wie das, was bei allen, nachlässig genug, Liebe heißt) auf einen anderen zu; aber plötzlich, wie ein Vorwand, ist er fortgenommen, sobald das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht. Wir haben also Unrecht und überschätzen die Bedeutung des Geliebten, wenn wir ihm ein verlegenes, unzulängliches Verhalten vorwerfen wollen; selbst hat er Unbeschreibliches dabei verloren, die Möglichkeit riesiger Entwicklungsreihen ablehnend: aber die Entwicklung und Vollendung jenes ihn

meinenden und fortwährend übersteigenden Gefühls hat Goethe ebensowenig einschränken können, wie der Graf von Chamilly die wachsende Seele der Marianna einhalten konnte oder Collalto seiner Liebenden unaufhaltsame Herrlichkeit.“¹

Die Aussage, Liebe heiße, auf einen anderen zuzugehen, der aber plötzlich fortgenommen sei, sobald „das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“ steht neben dem Ausdruck zuvor zur Liebe als „weitere[m] Kreislauf zwischen den Sternen“. Beide Motive verweisen auf das StB-Gedicht:

„Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.“²

Das in Ringen wachsende Leben ist ein Bild des Daseins in der zirkularen Gegenläufigkeit von Entstehen und Vergehen als das ‚Werden‘ bzw. *mutatis mutandis* Nietzsches „ewige[.] Wiederkunft“³. Dem steht im Bild des hochragenden „Turm[s]“ das Sein als die unvermittelte Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein gegenüber, das dem Dasein als dem ‚Werden‘ einerseits seine Einheit gibt, dieses es zentrierend trägt, andererseits ihm jedoch grundsätzlich entzogen bleibt.⁴ Der Begriff „weitere[r] Kreislauf“ bzw. der superlativische Ausdruck „weiteste[r] Kreis“ verweisen jedoch vor allem auf den Satz: „das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide [Leben und Tod]: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*“ in Rilkes Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925 als Beschreibung ganzheitlichen, im ‚Werden‘ stehenden Daseins, wie es ein „größte[s] Bewußtsein unseres Daseins“, das wir leisten sollen, erfährt.⁵

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1. S. 321-322; Anm.: Chamilly, Noël Bouton Comte de (1636-1715): Adressat der berühmten von Rilke übersetzten Liebesbriefe der portugiesischen Nonne Marianna Alcoforado (vgl. SW VII, S. 125-193); Collalto, Graf Collaltino di, begegnete der italienischen Lyrikerin Gaspara Stampa (1523-1554), deren Liebe sich in Sonetten und Kanzonen niederschlug. (vgl. Briefe in zwei Bänden, 2. Bd., S.511f., 514, 683, 711)

² SW I, S. 253

³ vgl. o., S. 113Fn.

⁴ vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 47f. bzw. S. 40-211

⁵ vgl. o., S. 55; vgl. o., S., 66: Anm.: Auch das Motiv des „weitsten Umkreis[es], irgendwo, /

In der zitierten Briefstelle an Gräfin Sidonie wird der „weitere[.] Kreislauf“, in den die Liebende sich begibt, mit dem Attribut „zwischen den Sternen“ näher bestimmt. Die kosmische Dimension, die damit angeschlagen wird, übertrifft in ihrer Unüberschaubarkeit ein menschliches Bewußtsein grundsätzlich. Die Aussage verweist auf das Motiv der „groß ausgestirnte[n] Nacht“ in dem angeführten Brief Rilkes an Magda von Hattingberg. Zu dieser „Nacht“ heißt es dort, daß sie „uns die Überzeugung von Zusammenhängen und Einverständnissen eingiebt, die wir nicht zu überschauen vermöchten“, und in ihren „Auf- und Untergänge[n] der Himmel“ als Bild des Entstehens und Vergehens ein „Gesetz“ von „Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit“ sichtbar macht, das Daseinsgesetz an sich der notwendigen Rückkehr des Daseins in seinen Ursprung mit dem Tode.¹ Der Ausdruck „das unendliche Gefühl“ für die Liebe in Zusammenhang mit dem superlativischen Ausdruck „weiteste[r] Kreis“, mit dessen Erreichen der Geliebte fortgenommen ist und die große Liebende „keiner Stütze mehr braucht“, verweist auf den Wechsel von der ersten zur zweiten Strophe in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ mit dem Übergang der Perspektive von dem „letzten“ Lebensring, dessen Vollendung aber ungewiß ist, zu „Gott“, dem „uralten Turm“. Dieser zentriert und hält alle Daseinsringe wie „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“² in „Pont du Carrousel“. Die Adverbiale „von fern“ ist dabei Ausdruck der Entzogenheit des „Ding[s]“: Wie dieses bleibt „Gott“ als die zentrierende Mitte dem um ihn kreisenden Dasein immer entzogen. Entsprechend heißt es in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) von dieser parallelen Figur,

„[...] daß Namen sich an ihr
endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
Wie es auch sei, das Muster unsrer Schritte,
um eine solche Leere wandeln wir.“³

Wie in diesen vergleichbaren Beispielen bedeutet die Liebe im Sinne des „unendliche[n] Gefühl[s]“ das dem Dasein sich enthebende, ihm entzogene Sein als die unvermittelte paradoxe Einheit an sich des Daseins, d. h. ohne

wo das Gesetz uns anrührt“ aus „Wie die Natur die Wesen überläßt“ ist, indem dieses „bejah[t]“ wird, Ausdruck des „größte[n] Bewußtsein[s]“.

¹ vgl. Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 28 u. 29; vgl. o., S. 94, vgl. o. S. 66; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 115f.

² SW I, S. 393

³ SW II, S. 477

die Versöhnung seiner gegensätzlichen Momente von Da-Sein und Nicht-Da-Sein in der Zeitlichkeit des ‚Werdens‘. So zeigt es sich in anderen Beispielen als Entzug in der Höhe: der steigende „Baum“, Bild für Orpheus’ Gesang in SO, 1, I als „reine Übersteigerung“; der „Dom[.]“ in der 7. DE in seiner verbindungslosen Enthebung über die Stadt; die „Säule“ in „In Karnak wars“, die, „dem höchsten Dache / zu hoch“, „Ägyptens Nacht“, den Sternenhimmel mit seinen „Auf- und Untergänge[n]“, trägt; der nur vermutete „Baum“ in „Da schwang die Schaukel“, durch den „die starken Sterne blitzen“, als „Maske einer ganzen [d. h. in der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als ‚Werden‘ stehenden] Nacht“, dem selbst noch die „Göttersitze“ und erst recht die Götter entzogen bleiben; der sich in „Sonne, [...] Sommer, [...] Wärme“ in der Höhe entziehende „Baum aus Bewegung“ in SO, 2, XVIII.¹ In solcher Entzugshaftigkeit wird diese Liebe als Ausdruck der Einheit an sich des Daseins, die des Gegenübers nicht mehr bedarf, weil sie die Ganzheit an sich ausmacht, als „einsame Liebe“ bezeichnet. Das Attribut des Ausdrucks bezieht sich nicht auf eine subjektive Befindlichkeit, sondern das Wesen der Ganzheit. Rilke beschreibt es in seinem Rodin-Essay mit der Aussage zu einem „Kunst-Ding“:

„Was die Dinge auszeichnet, dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein, das war es, was einer Plastik ihre Ruhe gab; sie durfte nichts von außen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen, was draußen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war. Ihre Umgebung mußte *in* ihr liegen.“²

Mit dieser Beschreibung begründet Rilke, daß die Bewegung in Kunstwerken als ganzheitlichen „Dinge[n]“ in sich zurückkehre und sie ihre Tage in in einem „Kreis der Einsamkeit“³ verbringen. Entsprechend heißt es in „Herbst“ („Die Blätter fallen“), motiviert durch den Eindruck der herbstlich fallenden Blätter als Ausdruck des Vergehens: „Und in den Nächten fällt / die schwere Erde aus allen Sternen in die Einsamkeit.“ Der Text lautet im Ganzen:

„Herbst

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

¹ SW I, S. 751, 712, SW II, S. 118; Briefwechsel mit Magda von Hattingsberg, S.29; SW I, S. 703, 763; vgl. o., S. 97f.

² SW V, S. 158-159

³ SW V, S. 158

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.“¹

Das Motiv „Nächte[.]“ in Verbindung mit dem der „Sterne[.]“ verweist auf die „Säule“² in „In Karnak wars“. Diese, wie bereits zitiert, „trug / Ägyptens Nacht“ und stellt in der Unfaßbarkeit ihrer Höhe („Wie stand er [der Wächter] neben / dem unaufhörlichen Sich-überheben / des Tors. Und jetzt, für unser ganzes Leben, die Säule –: jene!“) die kein weiteres Seien-des bedeutende Ganzheit des Daseins dar. „Ägyptens Nacht“, mit dem exotischen Ländernamen verklärend ihren Sternenhimmel suggerierend, repräsentiert dagegen mit den implizierten Kreisbahnen der Himmelskörper ganzheitliches Dasein in kosmischer Überhöhung. Ein solches umfassendes Bild des Daseins in dieser Überhöhung zusammen mit dem ihm entzogenen, aber es tragenden Grund zeichnet Rilke, wie ebenfalls erwähnt, gegenüber Magda von Hattingberg in seinem brieflichen Bericht zu seinem Besuch der Tempelanlage von Karnak in Ägypten. Dort redet er ausdrücklich von der „groß ausgestirnte[n] Nacht“ mit den „Auf- und Untergänge[n] der Himmel“, in denen ein „Gesetz“ von „Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit“, „Zusammenhänge[.] und Einverständnisse[.] [...], die wir nicht zu überschauen vermöchten“ sowie „überstehende Gefühle“ zu erfahren seien. Diese „Nacht“ entspricht der „Säule“ in „In Karnak wars“, dem tragenden Daseinsgrund in seiner Entzogenheit.³ Zu deren Ausdruck sieht Rilke dieses „Gesetz“ verkörpert in dem „Kopf Amenophis des Vierten“, den Rilke aus dem Ägyptischen Museum in Berlin kennt. Es ist der alt-ägyptische König, der auch unter dem Namen Echnaton und als Gatte der Königin Nofretete bekannt ist. Er führte, daher wohl Rilkes eingeschobene Bemerkung „von diesem König hätt ich Ihnen viel zu erzählen“⁴, „die ge-

¹ SW I, S. 400; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 209ff.

² SW II, S. 118

³ vgl. Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 28-29; vgl. o., S. 94

⁴ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 27

sprochene Sprache als Lit.-Sprache ein [...]; der unter ihm kreierte Kunststil ist in vielfacher Hinsicht revolutionär“.¹ Rilke schreibt:

„[...] fühlen Sie an diesem Gesicht, was es heißt, der unendlichen Welt gegenüber zu sein und in so beschränkter Fläche, durch die gesteigerte Ordnung einiger Züge, ein Gleichgewicht auszubilden zur ganzen Erscheinung. Könnte man sich nicht abkehren von einer Sternennacht, um in diesem Antlitz dasselbe Gesetz in Blüte zu finden, dieselbe Größe, Tiefe, Unausdenkbarkeit?“²

Gegenüber der „unendlichen Welt“ des ganzheitlichen Seienden, auch gesehen in der kosmischen Überhöhung der Sternenwelt, wird das Gesicht dieses Königs „durch die gesteigerte Ordnung einiger Züge[...] zur ganzen Gestalt“. Diese Ganzheit beruht auf einem „Gleichgewicht“, welcher Begriff in „L’ange du méridien“ die Ganzheit des Tages als die Einheit von Tag- und Nachtstunden, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, bedeutet.³ In gleichem Sinn heißt es in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“, daß der Engel in den Himmeln die Waage „stillt und beschwichtigt mit des Raumes Ausgleich“⁴. Das Königsgesicht wird in Rilkes Beschreibung zum Bild eines Kunstwerks in seiner in sich ruhenden ganzheitlichen Gestalt, die es in einem „Kreis der Einsamkeit“⁵ bestehen läßt. Zugleich jedoch ist damit dieses Haupt des ‚gottgleichen‘ ägyptischen Königs in seiner Enthebung Symbol der Daseinsganzheit an sich in ihrer Entzogenheit gegenüber dem Dasein. Das Gedicht „Da schwang die Schaukel“ bietet mit dem „Baum“, „durch [den] die starken Sterne blitzen“, als „Maske einer ganzen Nacht“⁶ eine Variation des Motivs. Die Position der Entzogenheit erscheint hier in dem „Baum“ als „Maske“ vor dem als „ganze Nacht“ zusammengefaßten Sternenhimmel als Bild ganzheitlich ‚werdenden‘ Daseins. Er gleicht dem „Brunnen-Mund“ in SO, 2, XV als „marmorne Maske“ „vor des Wassers fließendem Gesicht“.⁷

Mit dem Motiv der „Nächte[.]“ und von „allen Sternen“ setzt „Herbst“ („Die Bätter fallen“) also dem geschilderten Geschehen einen idealen, ganzheitlichen Rahmen und charakterisiert es damit schon entsprechend. Das betrifft allem voran das zentrale Motiv der zweizeiligen

¹ DNP, Bd. 1, sp. 588

² Briefwechsel mit Maria von Hattingberg, S. 27-28

³ vgl. o., S. 95f.

⁴ SW II, S. 182; vgl. o., S. 134

⁵ SW V, S. 158

⁶ SW II, S. 176; vgl. o., S. 93

⁷ SW I, S. 760; vgl. o., S. 94f.

Strophe, „die schwere Erde“. Durch ihr Attribut, „langsame Atmung“, wird „Erde“¹ in „Ô Lacrimosa II“ im Bild von Systole und Diastole als ganzheitliches Dasein in seiner gegenläufigen Bewegung von Aufgehen und Vergehen, d. h. als zirkulares ‚Werden‘, charakterisiert. SO, 2. XXIX setzt dem Bild der „stillen Erde“² als Pendant der langsam atmenden Erde das Motiv des rasch rinnenden Wassers als Bild des ‚Werdens‘ gegenüber. Damit berücksichtigt der Text die Doppelgesichtigkeit ganzheitlichen Daseins, das sich aus seinem Vollzug heraus als vergänglich fortschreitende Bewegung, im Ganzen gesehen aber als in sich ruhende Ganzheit erweist. Jeweils aus der gegenteiligen Perspektive erscheint das Sein, die Daseinsganzheit, als ‚Werden‘ und dieses als Sein: „zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.“

Die zwei in „Herbst“ unmittelbar auf „Erde“ bezogenen Wörter nennen die Voraussetzung („schwere“) und die Art („fällt“) ihrer Erlangung von Ganzheitlichkeit. Beide zielen auf die Gravitation als Bild der Integrationskraft im Dasein. Das Attribut setzt Rilke mit dem Adjektiv „voll“ in bezug auf ein „Gefäß“ als Parallelbild der „wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*“, die Rilke Gräfin Sizzo gegenüber unmittelbar vorangehend erwähnt.³ In die Bildlichkeit der Gravitation übersetzt, spricht er dann statt von „Voll-sein“ von „Schwer-sein“:

„der Tod ist nicht *über* unsere Kraft, er ist der Maßstrich am Rande des Gefäßes: wir sind *voll*, sooft wir ihn erreichen – und Voll-sein heißt (für uns) Schwer-sein ... das ist alles.“⁴

Wie der „Maßstrich am Rande des Gefäßes“ das Erreichen des Umschlagspunktes in Ganzheitlichkeit bildlich die Integration im „Gefäß[.]“, markiert, so bindet das „Schwer-sein“, das „Gesetz der Schwere“ alles Seiende „in den Kern der Welt“ und diese so zur Einheit:

„Wenn etwas mir vom Fenster fällt
(und wenn es auch das Kleinste wäre)
wie stürzt sich das Gesetz der Schwere
gewaltig wie ein Wind vom Meere
auf jeden Ball und jede Beere
und trägt sie in den Kern der Welt.“⁵

¹ SW II, S. 183

² SW I, S. 771

³ Briefe, S. 807

⁴ Briefe, S. 807

⁵ SW I, S. 320; s. auch das Gedicht „Schwerkraft“, SW II, S. 179, vgl. u., S. 181

Das „Gesetz der Schwere“ bewirkt einen Umschlag zur Integration in eine Einheit oder Ganzheit, wie er auch mit dem Erreichen des „Maßstrich[s] am Rande des Gefäßes“ erfolgt, indem es verursacht, daß jedes Seiende in den Mittelpunkt der Welt „fällt“. Beide Motive veranschaulichen so nach obigem Zitat den Umschlag des Daseins in seine Ganzheit überhaupt, den der Tod als die Vollendung des Daseinskreises in Entstehen und Vergehen bedeutet. ‚Fallen‘ ist in „Herbst“ als allgegenwärtig und gesetzhaft siebenmal wiederholt, worin es sich als Ausdruck des „Gesetz[es] der Schwere“ angemessen darstellt. Zugleich erhält es jedoch vom Motiv des Todes her, verstärkt durch entsprechende Begleitmetaphern wie „welkten“ und „verneinende[.] Gebärde“, den Sinn des Vergehens und des Eingehens ins Nicht-Da-Sein“, stellt so in sich die doppelte Bedeutung des Todes als Vergehen und „Eingang eines neuen Lebens“¹, ganzheitlichen Daseins, dar.

Mit der Angabe des Ausgangsorts und des Zieles der Fallbewegung, „alle[.] Sterne[.]“ und „Einsamkeit“, und den „Nächten“ als Zeitraum des Geschehens verweist der Text auf „Da schwang die Schaukel“. Die Enthebung des „Baum[es]“, an dem die Schaukel des Daseins in ihrer Schwingung von Entstehen und Vergehen befestigt ist, Bild der Ganzheit an sich, erscheint dort als bloße, symbolische Setzung („So laß uns herrlich einen Baum vermuten“) in der Höhe. Zunächst ist das noch der ideale kosmische Bereich. Darüber hinaus reicht die Enthebung aber noch in die absolute Sphäre der „Göttersitze“ und gar deren anscheinendes Leersein als Ausdruck der absoluten Unterschiedenheit der Götter, das Sein als die Ganzheit an sich, von Seiendem und Seiendheit. In vergleichbarer Weise ‚verflüchtigt‘ sich in SO, 2, XVIII die Pirouette des Tanzes als der „Baum aus Bewegung“ in der Höhe von „Sonne, [...] Sommer, [...] Wärme“². Das bedeutet: Die „Einsamkeit“, in die die „Erde“ in „Herbst“ („Die Blätter fallen“) „fällt“, ist nicht nur die des Kunstwerks, für das es kein Außen gibt, weil es seine „Umgebung *in* [sich]“ hat: Die Bewohner [antiker Städte] „hielten deshalb nicht ihren Atem an“, dessen Systole und Diastole als Bild der gegenwendigen ‚Werdens‘-Bewegung des Daseins verstanden, „die Gebärden ihres Lebens brachen nicht ab“, obwohl sie „ganz in ihren Mauern lebten“ und weder etwas von außen erwarteten noch etwas nach außen

¹ SW I, S. 492; vgl. o., S. 133

² SW I, S. 763; vgl. o., S. 104f.

dringen ließen.¹ Vielmehr ist die „Einsamkeit“, bezogen auf die Ganzheit des Daseins an sich, Ausdruck von deren vollkommener Entzogenheit gegenüber dem Dasein, dem sie Einheit verleiht, ohne selbst ein Seiendes darin zu sein. Das Bild des Fallens in diesem Gedicht entspricht dem Sich-Verlieren des „Baumes aus Bewegung“ in der Höhe in SO, 2, XVIII, der Bewegung des Textes in die absolute Enthobenheit der Daseinsganzheit an sich in „Da schwang die Schaukel“ und ebenso dem „strebende[n] Stemen, / grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms“² in der 7. DE, wenn dort das Sich-Entheben der Ganzheit an sich auch, wie oben erschlossen, unmittelbar aus der vergegenständlichten Welt der „Stadt“ erfolgt.

Der Ausdruck „einsame Liebe“ entspricht dem der ‚intransitiven Liebe‘, wie Rilke sie in MLB schildert:

„Manchmal früher fragte ich mich, warum Abelone die Kalorien ihres großartigen Gefühls nicht an Gott wandte. Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen, aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? Wußte sie nicht, daß keine Gegenliebe von ihm zu fürchten war? Kannte sie nicht die Zurückhaltung dieses überlegenen Geliebten, der die Lust ruhig hinausschiebt, um uns, Langsame, unser ganzes Herz leisten zu lassen? Oder wollte sie Christus vermeiden? Fürchtete sie, halben Wegs von ihm aufgehalten, an ihm zur Geliebten zu werden? [...] Ach, der für die Schwachen ein Helfer war, ist [den] Starken ein Unrecht; wo sie schon nichts mehr erwarteten, als den unendlichen Weg, da tritt sie noch einmal im spannenden Vorhimmel ein Gestalteter an und verwöhnt sie mit Unterkunft und verwirrt sie mit Mannheit. Seines starkbrechenden Herzens Linse nimmt noch einmal ihre schon parallelen Herzstrahlen zusammen, und sie, die die Engel schon ganz für Gott zu erhalten hofften, flammen auf in der Dürre ihrer Sehnsucht.“³

„Gott“ kann als Verkörperung der Daseinsganzheit „nur eine Richtung der Liebe, kein Liebesgegenstand“ sein. Denn die Ganzheit an sich ist kein weiteres Seiendes, sondern nur die Einheit der seienden Dinge, auf die in ganzheitlichem Dasein diese bezogen sind wie die „Sternenstunde“ auf „das Ding, / das immer gleiche“, um das sie geht, in „Pont du Carrousel“⁴, wie „wir“ auf die „Mitte“ bzw. „Leere“, um die wir „wandeln“ in „Shawl“

¹ vgl. SW V, S. 158-159

² SW I, S. 712; vgl. o., S. 97f.

³ SW VI, S. 937; Anm.: Die „Kalorien ihres groß[-]artigen Gefühls“ sind ein Parallelbild zu „Sonne, [...] Sommer, die Wärme, / diese unzählige Wärme aus dir“, der Tänzerin in SO, 2, XVIII (SW I, S. 763) als Bild der Kraft des „ganze[n] Herz[ens]“, des Organs der Daseinsganzheit an sich: vgl. Briefe, S. 808.

⁴ SW I, S. 393

(„Wie, für die Jungfrau“)¹. In umgekehrter Perspektive zeigt das die Anfangsstrophe des Gedichtes „*Schwerkraft*“, indem die „Mitte“ „aus Fliegenden“, den aus ihr als dem Ursprung in das Dasein sich entfernenden Seienden, sich wiedergewinnt, sie in ihren Vergehen wieder zu sich herzieht:

„*Schwerkraft*“

Mitte, wie du aus allen
dich ziehst, auch noch aus Fliegenden dich
wiedergewinnst, Mitte, du Stärkste.“²

Die paradoxe, weil in ihrem absoluten inneren Gegensatz nicht objektivierbare Ganzheit und den Bezug darauf sowie das Gegenteil schildert Rilke in der 8. DE:

„*Wir* haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.“³

Die MLB-Stelle zu Abelone beschreibt solche Bezogenheit im Bild „paralleler Herzstrahlen“, denen sie die auf einen „[...]gegenstand“, ein Objekt, fokussierten eines „starkbrechenden Herzens Linse“ gegenüberstellt. Diese macht in der Liebe das Gegenüber jeweils zum Objekt und Geliebten. Die Passage bestätigt eine Bezogenheit Abelones unmittelbar auf „Gott“ als Symbol in Form einer personalen Verkörperung der Daseinsganzheit an sich. Von dem sei daher, wie im Bild der parallelen Herzstrahlen veranschaulicht, „keine Gegenliebe [...] zu fürchten“. ‚Intransitive Liebe‘ ist Natur und Ausdruck solcher Bezogenheit. Entsprechend wird „Gott“ „überlegene[r] [d. h. dem Dasein entzogener] Geliebter“ genannt, und insofern heißt es, daß „die Engel [solche Liebende] schon ganz für Gott zu erhalten hofften“. Solcher ‚intransitiven Liebe‘ entspricht in der angeführten Briefstelle Rilkes an Sidonie Nádherný von Borutin der Ausdruck „einsa-

¹ SW II, S. 477

² SW II, S. 179

³ SW I. S. 714

me Liebe“. Insofern „große[.] liebende[.] Frauen“ diese zeigen, sind sie wie vorgestellterweise Abelone Verkörperungen dieser Form der Liebe und in diesem Sinne eine Art Heilige.

Dies gilt dann auch für die Alkestis-Figur in ihrem Zugehen auf den „Gott“ mit seiner Forderung der unmittelbaren und unvermittelten Einheit von Hochzeit und Tod, dabei über ihren Bräutigam hinausgehend, weil „keiner Stütze mehr brauch[end]“¹. Bestätigt wird sie in dieser Position zunächst formal durch die Angaben am Ende der Strophe, daß der von ihr angesprochene Gott sie „vernimmt“ und daß „alle [e]s gleichsam erst im Gotte [hören]“. Dieses Hören der Worte Alkestis' im Gotte entspricht der Aussparung einer unmittelbaren Aussage des Gottes, daß Admet sofort sterben müsse, am Ende der ersten Strophe des Gedichts: Das Gesagte soll als eine der Ganzheitlichkeit entsprechend nicht objektivierbare Aussage charakterisiert werden. Diese bleibt dem endlichen rationalen Bewußtsein unfaßbar, dem Menschen nur ‚vorbewußt bewußt‘ als etwas, aus dem heraus er handelt, ohne es ‚rational bewußt‘ formulieren zu können, wie Rilke es in der 8. DE charakterisiert als „das Reine, / Unüberwachte, das man atmet und / unendlich *weiß* und nicht begehrt.“ Das Atmen ist dabei Bild des unbewußten Vollzugs, aber zugleich als Systole und Diastole der in sich gegenläufigen ganzheitlichen ‚Werdens‘-Bewegung.

Jedoch auch dem „Geliebten“ spricht die Briefstelle an Sidonie Nádherný von Borutin eine wichtige Rolle und Aufgabe zu. Die „einsame Liebe“ der „großen liebenden Frauen“ stelle einen „mehr als nur persönlichen Anspruch“ an ihn, nämlich „schön, reich, groß, innig, unvergeßlich zu sein“, sie bedeute „die an ihn heranflutende Verpflichtung, etwas zu werden –.“ Meistens hielten die „Geliebten“ jedoch „die Liebe für ein Ding zu zwein, für die kleine Beruhigung, die zwischen Finden und Trennung liegt.“² Diese „kleine Beruhigung“ ist, wie das Attribut andeutet, der anwesende Daseinsmoment zwischen seinem Beginn und seinem Ende, ehe er in einseitig anwesendem Dasein von dem, nächsten Daseinsmoment abgelöst wird.³ Dieser „Beruhigung [...] zwischen Finden und Trennung“ stellt Rilke in SO, 2, XII die ganzheitliches Dasein als ‚Werden‘ darstellenden Zeilen gegenüber:

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 322

² Briefe in zwei Bänden, Bd.1, S. 321

³ vgl. o., S. 82, 112f.



„Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn.“¹

Die etymologische Figur „den erkennt die Erkennung“ ist durch ihren tautologischen Charakter als die in sich ruhende Daseinsganzheit an sich, d. h. als ein Absolutes, gekennzeichnet. Die Zeile „das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“ setzt an die Stelle der Anwesenheit zwischen „Finden“/„Anfang“ und „Trennung“/„Ende“ den Raum zwischen „Trennung“/„Ende“ und „Finden“/„Anfang“ als zugleich Tod und Ursprung neuen Daseins in lebendigem ‚Werden‘. Dessen Offenheit geht dem sterilen Anwesenheitsmoment ab, dem der Tod als das Ende absolut und nicht integrales Element des Daseins ist. In solcher Verkapselung ist dem „Geliebten“ die Liebe „ein Ding zu zwein“, zwischen zwei Subjekten, die einander jeweils Objekt sind. Der „mehr als nur persönliche [d. h. das Subjekt übertreffende] Anspruch“, den die „einsame Liebe“ an den Geliebten stellt, „die Verpflichtung, etwas zu werden“, ist also, „das größte Bewußtsein [seines] Daseins zu leisten“², das Dasein als die Einheit von Leben und Tod zu erfahren. Rilke nennt es entsprechend seiner das rationale Bewußtsein des Menschen überschreitenden Natur „Unbeschreibliches“ und im Hinblick auf die im ‚Werden‘ als zirkularem Entstehen und Vergehen wachsenden Daseinsringe „die Möglichkeit riesiger Entwicklungsreihen“³. Auf das Gedicht „Alkestis“ übertragen, heißt das die Möglichkeit, daß Admet die vergegenständlichende Daseinshaltung, wie er sie in seiner Reaktion auf die göttliche Forderung und auch noch in seinen sich schmerzlich öffnenden Armen, seine Braut zu empfangen, zeigt, überwindet.

B) Alkestis' Charakterisierung ihres Daseins

a) Alkestis' Blick auf ihr bisheriges unreflektiert ganzheitliches Dasein

Alkestis' Aussage „ich sterbe ja für ihn“ ist nach dem oben Gesagten bewußt in zweideutiger Schwebelage gehalten. Im Hinblick auf die Bedeutung der ‚transitiven Liebe‘ für die ganzheitliche Wandlung des „Geliebten“ heißt sie, daß Alkestis Admet zuliebe zu sterben bereit ist. Auf Alkestis be-

¹ SW I, S. 759

² Briefe, S. 896

³ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 322

zogen, bedeutet sie jedoch, daß sie nicht für Admet als darin Objekt zu sterben bereit ist, sondern im Sinne ihrer intransitiven „einsamen Liebe“ als die Wandlung des Daseins ins ‚Werden‘ überhaupt, d. h. ‚an seiner Stelle‘, nämlich um der Ganzheitlichkeit des Daseins willen. Denn das ist die Bedeutung der Aussage in dem angegebenen Brief an Sidonie Nádherný von Borutin, daß der Geliebte wie entsprechend bei Alkestis der „großen Liebenden“, indem sie „auf einen anderen zu[geht,] [...] plötzlich, wie ein Vorwand, [...] fortgenommen [sei], sobald das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“¹. Der „weiteste[.] Kreis“ ist der „größte Kreislauf“ durch Leben und Tod, für den es „weder ein Diesseits noch Jenseits [gibt], in der [nämlich] die uns übertreffenden Wesen, die ›Engel‹, zu Hause sind“², wie Rilke an Witold Hulewicz schreibt, er ist der „weitste Umkreis“, in dem „das Gesetz“ der Rückkehr in den Ursprung mit dem Tode uns „anrührt“³ in „Wie die Natur die Wesen überläßt“, er ist die Bewegung eines „Bildwerkes“, die Rilkes Rodin-Essay beschreibt: „sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt“⁴. Dieses „Gesetz“ ist zugleich das Daseinsgesetz, das des ‚Werdens‘ als die Form ganzheitlichen Daseins. Gemäß dieser Charakterisierung werden der Ausdruck „liebende[.] Frauen“ in der Bettine-Passage des angegebenen Briefes an Sidonie Nádherný von Borutin mit dem Kennwort der Ganzheitlichkeit „groß[.]“⁵ qualifiziert, werden diese Frauen alternativ als die „großen Liebenden“ bezeichnet. Selbst als ihr Anspruch an den Geliebten wird genannt, daß er „schön, reich, groß, innig, unvergeßlich“ sein möge, wobei der Begriff „innig“ von paralleler Bedeutung ist, wie spätere Betrachtungen belegen werden.⁶ Im Sinne der überindividuellen, nicht persönlich verengten Ganzheitlichkeit ihres Wesens geht Alkestis, wie es aussieht, zunächst auf ihren Bräutigam zu, wendet sich dann aber Gott Hermes zu. Ihr Verhalten weist sie als eine der „großen Liebenden“ aus, die zunächst „auf einen anderen zu[gehen]“, der ihnen dann „aber plötzlich, wie ein Vorwand, [...] fortgenommen [ist], sobald

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 322

² Briefe, S. 896

³ SW II, S. 261

⁴ SW V, S. 158

⁵ vgl. o., S. 90f.

⁶ vgl. u., S. 239

das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht.“

Bestätigt wird die Deutung von Alkestis' Verhalten und Rolle zusammenfassend in dem Schlußsatz der fünften Strophe (Z. 68-78), mit dem sie an Gott Hermes appelliert, sie als „Ersatz“ für Admets Tod anzunehmen: „So führ mich hin. Ich sterbe ja für ihn“, außer im Sinne von ‚ihm zuliebe‘ als gleichzeitig ‚an seiner Stelle‘ meinent. Sie tritt damit als Element im lebendig sich ständig erneuernden ‚Werden‘ an seine Stelle, ist nicht steriler „Loskauf“. Ihre Argumentation dafür, anstatt ihres Bräutigams sterben zu dürfen, wird in wörtlicher Rede wiedergegeben. Der Ton ihres Sprechens ist mit der inhaltlich mehrfach wiederholten Feststellung ihrer Todesbereitschaft, stilistisch mit häufender Wortwiederholung („Abschied, / Abschied über Abschied“), auch variierendem Doppelausdruck („zergeht, sich auflöst“), mit rhetorischen Fragen (Z. 70-74), mit verstärkendem „denn“ (Z. 70) und mit wiederholtem plädierend affirmativen „ja“ (Z. 71, 74, 76, 79) der eines mündlichen Plädoyers. Die Worte bestätigen und konkretisieren die Position, die Alkestis schon nach der Darstellung ihrer Erscheinung und ihres Auftretens in den beiden vorangehenden Strophen (Z. 58-67) innehat, indem sie dort, als der einseitig anwesenden Welt enthoben, dem Bereich des Göttlichen zugeordnet wird. Trotzdem kennzeichnet die direkte Rede Alkestis' Aussage als Klimax. Die Merkmale mündlicher Kommunikation sind Ausdruck der Authentizität, nämlich von Alkestis' unmittelbarem Stehen in dem Akt der Umsetzung ihrer Bewußtseinssituation in die tatsächliche Handlung. Der Entschluß erscheint nicht als schon ein abgeschlossener objektiver Vorgang, der faktisch festgestellt wird, sondern in dem vorgangsmäßigen Moment des ‚Weggenommen-Werdens‘ des Geliebten für den Absprung in den weitesten Kreis des „unendlichen Gefühl[s]“ ‚intransitiver Liebe‘, wie ihn die Bettine-Passage in Rilkes angegebenem Brief an Sidonie Nadhérny von Borutin schildert.

Alkestis' drei betont knappe Sätze zu Beginn der sechsten Strophe des Gedichts (Z. 67-68, Mitte) sind sowohl in bezug auf den Handlungsgang als auch die Bedeutungsebene der Kern ihrer Aussage. Der folgende mit „Denn“ eingeleitete Satz nennt den Grund ihrer anfänglichen Aussage. Dieser wird anschließend erläutert mit der Schilderung ihrer Situation. Die letzte Zeile der Strophe – abgesetzt durch einen Gedankenstrich – gibt die Konsequenz aus ihrer anfänglich genannten und begründeten Rolle sowie ihrer anschließend erläuterten Situation an. Die einleitende Aussage, in der

sich Alkestis, was die von Hermes vorgetragene Forderung betrifft, als die allein mögliche Stellvertretung für Admet bezeichnet, scheint mit dem Begriff „Ersatz“ ein Wortspiel zu treiben in bezug auf das zuvor zweimal gebrauchte Wort „Satz“ (Z. 15, 42) in der Bedeutung von sedimentartig strukturloser Stofflichkeit. „Ersatz“, zwar ein nicht poetischem Wortschatz zuzuordnender Ausdruck, bedeutet auf eine Person bezogen, jemanden, der an die Stelle eines anderen ‚gesetzt‘ oder gestellt wird. In diesem Sinne ‚setzt‘ sich Alkestis absolut, zuerst noch eingeschränkt in bezug auf ihren Bräutigam, aber schon im Sinne einer Wesensdefinition: „Ich *bins*.“ Sie versteht sich also in ihrem Wesen als ‚Werdens‘-Element, indem darin das Nicht-Da-Sein des einen das Da-Sein des anderen ausmacht bzw. das Vergehen des einen das Entstehen des anderen. Alkestis sieht dies als ihr Seinsmerkmal.

Der Kursivdruck des Verbs „*bins*“ betont einmal den Gegensatz der damit gegebenen Unbedingtheit des Ersatz-Seins Alkestis‘ gegenüber der bloßen Potenzialität des „kann [...] für ihn sein“ zuvor. Das in dem End-s noch angedeutete Pronomen ‚es‘ mit Bezug auf das „Ersatz [...] für ihn sein“ zuvor macht das „*bin*[..]“ grundsätzlich zur Kopula. Aber diese Funktion wird über die Reduktion des Pronomens zu einem bloßen ‚-s‘ hinaus durch die Auslassung des Apostrophs, d. h. die unmittelbare Anfügung des verbliebenen Einzellauts an das Verb, noch undeutlicher, bzw. unauffälliger. Dazu läßt der Kursivdruck in Verbindung mit der Alleinstellung in einem so entstehenden Zwei-Wort-Satz das „*bin*[..]“ als von dem Gewicht eines Vollverbs erscheinen. Es drückt auf diese Weise ‚Sein‘ aus, was auch seinem Sinn als Wesensdefinition entspricht. Der Satz erinnert damit an das „Ich bin“ als Schlußsatz in SO, 2, XXIX zur Charakterisierung des „[s]tille[n] Freund[s] der vielen Fernen“, Orpheus, als in Entsprechung zur „stillen Erde“ Verkörperung der Einheit des Daseins an sich und zugleich andere, komplementäre Seite des Daseins, des ‚Werdens‘, dort im Bild des „raschen Wasser[s]“ dargestellt.¹ Das ‚Ersatz-Sein‘ als Wesensmerkmal wird so, entgegen dem ersten Anschein, Bild, nämlich als Ausdruck des ‚Werdens‘-Charakters Alkestis‘. Wie die entsprechende konkrete Aussage „Ich sterbe ja für ihn“ drückt sich in dem Motiv „Ich bin Ersatz“ aus, was SO 2, XII in den Worten „das heiter Geschaffne, das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“² schildert, daß nämlich im ‚Werden‘ das

¹ vgl. o. S. 73f.

² SW I, S. 759

Entstehen bzw. Da-Sein des einen Seienden das Vergehen bzw. Nicht-Da-Sein des anderen bedeutet. Das absolute Aufgehen in diesem Prozeß des ‚Werdens‘ drücken auch die begleitenden erläuternden Angaben „Was bleibt mir denn von dem / was ich hier war?“, „Ich nahm ja Abschied. / Abschied über Abschied“, „Ich ging ja, / damit das Alles, unter Dem begraben / der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst“ aus.

Indem der Satz: „Ich bin Ersatz“ den Bezug auf Admet nicht mehr aktualisiert, ist andererseits der Seinscharakter Alkestis’ absolut gesetzt, nicht mehr in Bezug zu einem Seienden gestellt. Die drei Anfangssätze der sechsten Strophe entsprechen damit der Stelle in dem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin zu den „großen liebenden Frauen“. Auch Alkestis’ „einsame[.] Liebe“ „geht [...] auf einen anderen zu; aber plötzlich, wie ein Vorwand, ist er fortgenommen, sobald das unendliche [ganzheitliche] Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“, d. h. „für ihren [ganzheitlich enthobenen] weiteren Kreislauf zwischen den Sternen“¹. Indem das Ersatz-Sein zugleich bedeutet, daß es Alkestis’ Wesen ist, an die Stelle eines anderen zu treten, heißt das zwar, daß sie das Wesen von „Wandlung“ hat, wie SO, 2, XII es fordert: „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“², wie SO, 2, XXIX es von Orpheus als dem „[s]tillen Freund der vielen Fernen“ fordert: „Geh in der Verwandlung aus und ein.“³ In der Doppelnatur als die Daseinsganzheit an sich, die sich nur als dessen ‚Werden‘ im Dasein äußert, selbst aber dem ‚werdenden‘ Dasein enthoben ist, wie das Zitat aus SO, 2, XII ausdrücklich feststellt, gleicht Alkestis nach ihren Worten zu Anfang der sechsten Strophe Orpheus, der sich gegenüber dem ‚Sein‘ als ‚Werden‘ identifiziert, zugleich jedoch als ‚Sein‘ an sich dem ‚Werden‘ entzogen ist.

Alkestis’ gibt als Begründung dafür, daß sie „Ersatz“ ist, d. h. daß sie sozusagen im ‚Werden‘ aufgeht, in diesem ihr Wesen, ihr Sein, hat, das sich darin zugleich entzieht, an, sie sei wie keiner sonst zu Ende, es bleibe nichts von ihr, „kein Sterbender n[ehme] mehr davon [von ‚Abschied‘]“, so daß sie „zergeh[e], sich auflös[e]“, „begraben“ sei, gestorben, unter ihrem „Gatten“. So setzt sie Tod und Hochzeit als Vergehen und Entstehen in eins. Das erinnert zunächst, wie festgestellt, an den Ausdruck in SO, 2,

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 322

² SW I, S. 758

³ SW I, S. 770

XII: „das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“¹ als Ausdruck ‚werdenden‘ Dasein, dem das Ende zugleich Ursprung neuen Daseins ist. Die Ausschließlichkeit, die sich Alkestis in ihrem Zu-Ende-Sein zuspricht, und die Extremität ihres Abschiednehmens und Vergehens widersprechen jedoch dieser einfachen Deutung. Beides verweist auf das plötzliche Fortgenommensein des Geliebten der „großen Liebenden“, da ihr „unendliche[s] Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“, d. h. „für ihren weiteren Kreislauf zwischen den Sternen“². Das ‚Werden‘, das ist der Sinn von Alkestis’ Betonung des Übermaßes an Abschieden, die sie nahm, daß sie „zu Ende“ sei, ist absolut geworden, darin in Sein umgeschlagen und dem konkreten ‚Werden‘ als Dasein enthoben. Das Sein oder die Daseinsganzheit an sich zeigen sich so in ihrer Eigenschaft, dem Dasein Einheit zu geben, ohne selbst ein Seiendes darin zu sein, aber auch nicht nichts zu sein. Sie sind als Entzug oder rein gesetztes Symbol. In ähnlicher Weise wie Alkestis mit der Unzahl ihrer Abschiede den „Maßstrich am Gefäß“ anspricht, mit dessen Erreichen wir „voll“ und „schwer“ sind, wie Rilkes Brief an Gräfin Sizzo sagt,³ indem das Dasein im Tode in seine Ganzheit umschlägt, redet SO, 1, I von der „reine[n] Übersteigung“ des orphischen Gesangs. Aus dem „Satz“ als der strukturlose Niederschlag in einer Flüssigkeit ist so der „Ersatz“ als das gestalt- und Seinshaftigkeit schaffende Daseinsprinzip geworden.

Einen Hinweis zum Verständnis des Bildes „Ersatz“ und des darin implizierten Umschlags in die Ganzheit mag auch der StB-Text „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ geben, der ebenfalls eine äußerste oder Extremsituation avisiert wie das „keiner ist zu Ende / wie ich es bin.“ Es heißt dort von den Lebensringen: „Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, / aber versuchen will ich ihn.“⁴ Die nächste Strophe beginnt: „Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, / und ich kreise jahrtausendlang“. Die Vollendung, die Schließung, des letzten Kreises bedeutet zugleich die Konstituierung eines Mittelpunkts desselben, das Kreisen der Lebensbewegung des Sprechers schlägt in dessen Ruhe und Festigkeit als des Seins in „Gott, [...] den uralten Turm“ um, die Daseinseinheit an sich. Zuvor zwar hat er deren Verkörperung zwar immer umkreist, als der Mit-

¹ SW I, S. 759

² Briefe in zwei Bänden, Bd. 1. S. 321-322

³ Briefe, S. 807

⁴ SW I, S. 253

telpunkt des Kreisens ist sie ihm jedoch notwendig immer entzogen geblieben, wie es die Schlußstrophe von „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) mit der Angabe zu der „Jungfrau“ darstellt, daß sie als eine „Leere“ „die Mitte“ sei, um die wir „wandeln“.¹

Dem entspricht in SO, 2, XVIII, daß der „Baum aus Bewegung“ aus dem „Schwingen von vorhin“, als „das erschwungene Jahr“ der Daseinskreis von ‚Aufblühen‘ und Vergehen und Bild der Pirouette „de[s] Wirbel[s] am Schluß“ – vergleichbar dem extremen „Ende“ in „Alkestis“ –, als Höhepunkt des Tanzes im Bild des aufrechten Stehens in die „Stille“² vollendeter Ganzheit umschlägt:

„Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?“³

Auch die beiden Ausführungen zu Bettine und Abelone⁴ zeigen solch einen Umschlag. Dieser erfolgt wie bei dem vollkommenen Zu-Ende-Sein in „Alkestis“, indem eine nicht weiterführende Situation, die Liebe zu einem Mann, der dieser nicht gerecht wird bzw. die er in ihrer Idealität verfälscht, abgeschlossen ist und die Liebende sich wie die Tänzerin bzw. deren Tanz in SO, 2, XVIII in eine dem Dasein enthobene Ebene überhaupt entzieht. Diese ist der „weitere[.] Kreislauf zwischen den Sternen“⁵ oder der „weiteste[.] Kreis“ des „unendliche[n] Gefühl[s]“ der liebenden Frau, sie ist der „größte[.] Kreislauf[.]“ als „die große Einheit“ von „Diesseits und Jenseits, in der die uns übertreffenden Wesen, die ›Engel‹, zu Hause sind“, so schließlich an Witold Hulewicz,⁶ als Bilder der Ganzheit des Daseins an sich. Der Ausdruck „weiteste[r] Kreis“ entspricht dabei mit seinem Superlativ dem des „letzten“ der „wachsenden Ringe[.]“⁷ in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, mit dessen Vollbringung die ‚Werdens‘-

¹ vgl. o., S. 153; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 40-109

² vgl. o., S. 73Fn.

³ SW I, S. 763

⁴ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1. S. 321-322, bzw. SW VI, S. 937

⁵ vgl. o., S. 154

⁶ Briefe, S. 896

⁷ SW I, S. 253

Bewegung des Daseins unmittelbar in Sein oder die Daseinsganzheit an sich umschlägt. Indem in dem Gedicht für Sein oder die Daseinsganzheit das Bild „Gott, [...] de[r] uralte Turm“ steht, bestätigt sich die vorgeschlagene Deutung dieses Texts. Dieser Sicht entspricht es ebenfalls, wenn in MLB Abelone als „schon ganz für Gott zu erhalten [ge]hoff[t]“¹ gesehen ist, insofern sie sich daseinsmäßiger Liebe enthält, in der der eine dem anderen, dessen Bewußtsein sich auf ihn fokussiert, Objekt ist.

b) Alkestis' Vision existentieller Seinshaftigkeit

Die Betrachtung der Anfangszeilen der sechsten Strophe von „Alkestis“ (Z. 67-69, Mitte) zeigt so weit die Gestalt nur in der Perspektive auf ihr bisheriges, als zu Ende seiend erklärtes Dasein, noch nicht den Sprung auf die enthobene Ebene der Ganzheitlichkeit an sich, wie die angeführten Vergleichsbeispiele ihn darstellen. Auch der folgende Satz, „Was bleibt mir denn von dem / was ich hier war?“, bestätigt als rhetorische Frage nur das vollkommene Ende des Bisherigen. Einzig diese Vollendung kann paradoxerweise Andeutung eines bevorstehenden Umschlags sein. Ohne den fragend-negativen Ton als Ausdruck des vollkommenen ‚Ausgehaucht-Seins‘ deutet der folgende Satz mit dem durch Kursiv-Druck markierten positiven „*ists*“, verstärkt durch das affirmativ-versichernde „ja“, den Umschlag an. Der Brief an Sidonie Nádherný von Borutin zu Bettine beschreibt ihn mit der Aussage, daß der Geliebte, „wie ein Vorwand [...] fortgenommen“ sei, wie ohne weiteres und ohne Rest aufgehoben, für den superlativisch charakterisierten „weitesten Kreis“ des „unendliche[n] Gefühl[s]“² der Liebenden, das in die Ganzheit an sich umgeschlagene Dasein. In gleicher Weise suggeriert „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ die Definition eines Mittelpunkts mit der Vollendung des letzten Rings als das Hineinfallen in „Gott, den uralten Turm“ als Umschlag in die Daseinsganzheit an sich. SO, 1, XIX sagt, den adjektivischen Begriff als Substantiv verwendend: „Alles Vollendete fällt / heim zum Uralten.“³

Die Angabe, die Konsequenz aus dem Ende ihres bisherigen Daseins sei, daß Alkestis sterbe, wirkt zunächst als eine Art Antiklimax, bedeutet

¹ SW VI, S. 937

² Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 322

³ SW I, S. 743; Anm.: Das Enjambement drückt den Doppelcharakter des Fallens aus, indem es einmal das Vergehen des Seienden, aber zugleich sein Eingehen in das Ganze und seine Erhaltung darin andeutet.

aber zusammen mit dem positiv wirkenden stilistischen Charakter des Satzes die Formulierung der Daseinsganzheit als unmittelbarer Einheit, die aus der Negation des Da-Seins entspringt. Aus diesem Grunde mehr noch als zur bloß rhetorischen Hervorhebung in bezug auf den vorangehenden Satz ist das „*ists*“ wie zuvor das „*bins*“ kursiv gedruckt. Das Verb ‚sein‘ hat auch an dieser Stelle zugleich Vollverbcharakter und bezeichnet das ‚Sein‘. Entsprechend dem Satz hier heißt es von den Türmen der „Kathedrale“ in dem nach ihr benannten Gedicht am Ende:

„Das Leben zögerte im Stundenschlagen,
und in den Türmen, welche voll Entsagen
auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod.“¹

Mit dem Tod als Vergehen und Fallen gegenüber dem Aufsteigen ins Dasein entsteht in den Türmen als dem Symbol der Daseinsganzheit an sich² die Balance unmittelbar von Da-Sein und Nicht-Da-sein. In „L’ange du méridien“ spricht Rilke von „tiefem Gleichgewichte“:

„gawahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
ableiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?“³

Der Begriff „Gleichgewicht[.]“ steht hier zwar in bezug auf die „volle[.] Sonnenuhr“, die überzeitlich alle Stunden zugleich anzeigt⁴, als Bild ganzheitlichen Daseins. Das Motiv gleicht dem des „letzten“ Rings in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, mit dem das Dasein zugleich in die Ganzheit an sich, die unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, umschlägt. Entsprechend schlägt die „volle[.] Sonnenuhr“ mit ihrem „Gleichgewichte“ unmittelbar um in die „in die Nacht hinein“ gehaltene „Tafel“, die Aufhebung des Daseins in seinen Ursprung als die unmittelba-

¹ SW I, S. 498

² vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 185-201

³ SW I, S. 497

⁴ vgl. o., S. 50

re Einheit des Daseins.¹ Entsprechend wird der Engel hier „Steiner“ genannt, Parallelbild zu dem „Brunnen-Mund“ als „marmorne Maske“² in SO, 2, XV. Es ist dieser Übergang, den Alkestis mit ihrem Sterben vollzieht und der sie zu einer Parallelfigur der „Jungfrau“ in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) als die „Mitte“ und „Leere“ macht, um die wir im „Muster unsrer Schritte“ „wandeln“³.

Diese Transformation der Alkestis bestätigt der folgende Verweis auf die Zusammengehörigkeit von Hochzeitslager und „Unterwelt“. Auch hier wird diese Verbindung als Ausdruck der unvermittelten Einheit an sich von Da-Sein und Nicht-Da-Sein im Moment des Übergangs aus dem Dasein dargestellt: Es heißt, daß das Hochzeitslager als Aspekt der Unterwelt „drinnen wartet“, der Übergang also im Begriff der ‚Realisation‘ sei. Es ist wie in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“⁴ die Verbindung zwischen dem potentiell vollbrachten „letzten“ Ring und der offenen Situation gegenüber „Gott, [...] de[m] uralten Turm“ als eventuellem Haltepunkt und Kreiszentrum.

Daß das Hochzeitslager zur Unterwelt gehöre, das Dasein in seinem höchsten Aufgegangensein in das Da-Sein eine Einheit bilde mit dem Nicht-Da-sein, entspricht der göttlichen Forderung, daß Admet zum Zeitpunkt seiner Hochzeitsfeier sterben müsse. Schon damit ist Alkestis' Aussage göttlich legitimiert und bestätigt. Dies geschieht doppelt, indem die Braut sich noch einmal ausdrücklich auf die göttliche Feststellung dieser Einheit beruft und indem sie in einer rhetorischen Frage deren Inhalt als im Sinne der Daseinsganzheit göttliche Wahrheit hinstellt: „Hat sie dir nicht gesagt, da sie dir auftrug[...]“ ‚fragt‘ sie Hermes. Das Fehlen des Bezugsworts für das Pronomen „sie“ deutet Alkestis' Voraussetzung an, daß Hermes weiß, von wem sie redet. Sie stellt sich also als gemeinsam mit ihm in einem persönlichen Umkreis, dem göttlichen, stehend dar, so daß sie Hermes sogar fast belehrend erinnern kann.

Damit und erst recht, wenn es bei dem „sie“ um eine göttliche Person geht, wird Alkestis der szenischen Einführung ihrer Figur entsprechend persönlich in einen göttlichen Zusammenhang gestellt und werden schon auch ihre Worte göttlich autorisiert. Das Fehlen des Bezugsworts des Pronomens drückt damit zugleich die Entzugshaftigkeit der göttlichen Be-

¹ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 10, 173 u. a.

² SW I, S. 760; vgl. o., S. 104

³ SW II, S. 477

⁴ SW I, S. 253

zugsperson als Verkörperung der Daseinsganzheit an sich aus. Die göttliche Autorisierung von Alkestis' Worten gilt um so mehr, wenn das Pronomen und der inhaltliche Zusammenhang, in dem es steht, sich auf die griechische Göttin der Unterwelt, Persephone, bezieht. Entscheidend ist, daß sie nicht einfach mit der Unterwelt identifiziert wird, sondern, wie die zitierte Lexikon-Darlegung beschreibt,¹ jährlich in der Erneuerung lebendigen Daseins in dieses wiederkehrt. Sie verkörpert damit das Dasein als ‚Werden‘, die Vermittlung der unmittelbaren Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein im ganzheitlichen, d. h. immer sich erneuenden gegenwärtig-zirkularen Prozeß von Entstehen und Vergehen. Diese Bedeutung der Gestalt ergibt sich schon für sie als Tochter der Demeter, der „griechische[n] Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin“², und gleichzeitig Gattin des Hades. Aber auch die Rolle der Unterweltgöttin als „Beschützerin der Ehe und der Sphäre der Frauen“, die er in positivem Sinn als „die minder, / fraglicher Sichtbaren“ versteht,³ veranlaßt Rilke offenbar, die Möglichkeit, daß Alkestis sich auf sie bezieht, neben der angegebenen Verbindung zu Artemis offen zu lassen.

Alkestis erklärt sich als geeignet, an Admets Stelle in den Tod zu gehen, indem sie darlegt, wie sie als Braut auf dem Hochzeitslager in ihrer Existenz als Subjekt aufgehoben wird.⁴ Sie sagt zum einen: „Ich nahm ja Abschied. / Abschied über Abschied. / Kein Sterbender nimmt mehr davon.“ Der Satz verweist auf SO, 2, XIII mit dem wörtlichen Anklang am Beginn des Gedichtes:

„Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

¹ vgl. o., S. 48

² Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, S. 105

³ vgl. o., S. 126, u., S. 197f.

⁴ vgl. o., S. 55f.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.“¹

Schon gleich zu Anfang wird mit dem Ausdruck „alles Abschied“ die Absolutheit des Abschieds, des Vergehens, d. h. der Aufhebung des Ichs als Subjekt, ausgedrückt. In „Alkestis“ ist das in der kumulativen Reihe des Wortes „Abschied“ und dem verneinten Komparativ als von superlativischer Bedeutung in dem Satz „Kein Sterbender nahm mehr davon“ ausgedrückt. An die Stelle des Bildes „Abschied“ tritt in SO, 2, XIII zusätzlich das des „Sterbende[n]“ als des ins Nicht-Da-Sein Vergehenden. Er ist nicht der, an dessen Dasein als einseitige Anwesenheit am Ende als dessen Widerspruch und Abbruch der Tod, die dann ebenso einseitige Abwesenheit, tritt, ohne Aussicht auf Erneuerung. Vielmehr steht dieser „Sterbende[.]“ immer schon im Da-Sein auch im Nicht-Da-Sein, d. h. im ganzheitlichen ‚Werden‘. Indem das Ich nicht nur dem momentanen und ständigen Vergehen ganzheitlichen Daseins „voran“ ist, sondern „alles Abschied“, ist es als Subjekt grundsätzlich aufgehoben. Als dessen Folge stellt das zweite Zeilenpaar des ersten Quartetts den Übertritt in einen absoluten Bereich jenseits des konkreten Entstehens und Vergehens des Daseins dar, einen „endlos[en] Winter“, in dem „dein Herz überhaupt übersteht“. „Ô Lacrimosa III“ schildert diesen als den Tod, der zugleich Ursprung neuen Daseins ist:

„Aber Winter! Oh diese heimliche
Einkehr der Erde. Da um die Toten
in dem reinen Rückfall der Säfte
Kühnheit sich sammelt,
künftiger Frühlinge Kühnheit“²

Als „endlos[er] Winter“, in dem „dein Herz überhaupt übersteht“, ist er der Ursprung an sich des Daseins, nicht nur der Durchgang im Nicht-Da-Sein innerhalb des ‚Werdens‘, d. h. er ist der Ursprung als die unmittelbare Einheit an sich des Daseins, in den das Ich, das „alles Abschied voran“ ist, eintritt. Diesen Status und diesen Übertritt bezeichnet das erste Zeilenpaar des zweiten Quartetts mit der Forderung „Sei immer tot in Eurydike“, die, wie das Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ darstellt, der Daseinswelt entzogen, als „Wurzel“ in dem Bereich des absoluten Daseinsursprungs

¹ SW I, S. 759-760

² SW II, S. 183

wandelt, ohne von einer solchen Forderung auch nur zu wissen. In diesem Sinn wird Eurydike in folgenden Strophen als in „ihr[em] Gestorbensein / erfüllt[..] [...] wie Fülle“, als von „einem neuen Mädchentum / und unberührbar, ihr Geschlecht war zu“, und schließlich als „Wurzel“ gleich in mehreren Ursprungsbildern charakterisiert:

„Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.“¹

In SO, 2, XIII wird außerdem der Eintritt in den dem unmittelbaren ‚Werden‘ enthobenen absoluten Bereich der Daseins Ganzheit an sich als „reine[r] Bezug“ dargestellt: die unvermittelte Einheit an sich von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“ nennt als entsprechenden Begriff „des Raumes Ausgleich“, mit dem ebenso entsprechend

¹ SW I, S. 544-545

der „Engel“ die Waage „in den Himmeln / stillt“¹, d. h. ihr das Merkmal des Seins, „Stille“, verleiht.² Das zweite Zeilenpaar der Strophe aus SO, 2, XIII gibt als dessen Folge wieder die Aufhebung des Ichs „im Reich der Neige“, d. h. in ganzheitlichem Dasein, als keinerlei physische Realität durchhaltend an: „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug“.

Die Terzette heben die Aussage auf eine theoretische Ebene, fahren inhaltlich aber in der gleichen Linie fort. Das erste formuliert so erneut, nun in dieser Form, die unvermittelte und unmittelbare paradoxe Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als die Daseinsganzheit an sich, definiert als „größte[s] Bewußtsein“, so der Begriff in Rilkes an Witold Hulewicz gerichteter zitierten Briefstelle³: „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“. Das Adverb „zugleich“ ist Ausdruck der unmittelbaren Verbindung, losgelöst und abgesehen von jeder zeitlichen oder räumlichen Vermittlung im ‚Werden‘, wie sie dann als ‚Vollzug‘ in dessen Bereich dem gegenübergestellt und gefordert wird. Die Schlußstrophe nennt den Daseinsursprung an sich, oben als der Tod gefaßt, der zugleich Quelle neuen Daseins ist, den „dumpfen und stummen / Vorrat der vollen Natur“. Der Ausdruck „volle[.] Natur“ bezeichnet hier die Daseinsganzheit an sich, gesehen von ihrem Ursprungscharakter her, indem von ihrem „Vorrat“ gesprochen wird. Der Begriff in der allgemeinen Bedeutung von ‚zum Gebrauch vorgehaltene Dinge‘ meint hier mit seinen beiden Attributen die noch im Ursprung gehaltenen Dinge und Wesen vor ihrem Eintritt in das Dasein. Das Gedicht „Wie die Natur die Wesen überläßt“ sagt:

„Wie die Natur die Wesen überläßt
dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins
besonders schützt in Scholle und Geäst:
so sind auch wir dem Urgrund unseres Seins
nicht weiter lieb; *er wagt uns.*“⁴

Neben den Begriff der „Natur“ als Ursprungsmoment tritt hier in bezug auf den Menschen noch der des „Urgrund[s] unseres Seins“. „[V]olle[.] Natur“ als Ausdruck für die Daseinsganzheit erklärt sich in seiner besonderen

¹ SW II, S. 182

² vgl. o., S. 73Fn.

³ vgl. o., S. 55

⁴ SW II, S. 261

Bedeutung bei Rilke aus seiner brieflichen Aussage an Gräfin Sizzo am 6.1.1923:

„Nichts, ich bin sicher, war je der Inhalt der ›Einweihungen‹, als eben die Mitteilung eines ›Schlüssels‹, der erlaubte, das Wort ›Tod‹ *ohne* Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die *nicht* sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*.“¹

Die kumulative Reihe mit dem Wort ‚voll‘ und Zusammensetzungen damit sowie dem inhaltlich vergleichbaren „heil[.]“ läßt den doppelten Bedeutungsaspekt des Adjektivs, wie es in SO, 2, XIII als Attribut zu Natur erscheint, hervortreten. Es ist eine Ableitung von ‚viel‘ und bedeutet eigentlich ‚gefüllt‘; ‚füllen‘ ist das zugehörige Bewirkungswort, und eine Bildung dazu ist ‚Fülle‘², welcher Ausdruck zur Charakterisierung von Eurydikes Tod als zugleich Ursprung verwendet wird. Schon darin liegt einmal die Bedeutung von ‚Menge, großer Anzahl‘ und zugleich einer begrenzenden Abgeschlossenheit. Gerade der quantitativ anmutende Begriff der „Vollzähligkeit“ drückt diesen Zusammenhang als Merkmal einer Ganzheit aus, indem darin jedes einzelne Moment zu deren Geschlossenheit notwendig, andererseits dieses von und in diesem Ganzen getragen ist.³ Rilke erklärt den Zusammenhang auch in der Aussage:

der Tod ist nicht *über* unsere Kraft, er ist der Maßstrich am Rande des Gefäßes: wir sind *voll*, sooft wir ihn erreichen – und Voll-sein heißt (für uns) Schwer-sein [d. h. ‚Fallen‘, das Vergehen als komplementäre Gegenbewegung zum Aufgehen in die Anwesenheit in ganzheitlichem Dasein]... das ist alles.“⁴

Solche ‚Begrenzung‘ der Fülle betont das erstere der beiden vorangehenden Zitate aus Rilkes Brief durch Zusammensetzungen mit dem Wort ‚voll‘, jedoch im Sinne der Geschlossenheit einer Ganzheit, wie sie das Wort „heil[.]“ einfach ausdrückt. Als Ursache solcher Ganzheit wird angegeben, daß die Fülle des Daseins in der Geschlossenheit von „Sphäre und Kugel“ gefaßt ist, die sie zugleich unendlich macht. SO, 2, XIII nennt sie daher paradox „unsägliche [d. h. nicht begrifflich faßbare, also nicht

¹ Briefe, S. 806-807; Unterstr. d. Verf.

² vgl. Duden, Etymologie, S. 190 u. 747

³ vgl. o., S. 128

⁴ Briefe, S. 807

zählbare] Summen“. Zur erläuternden Veranschaulichung spricht Rilke in seinem Rodin-Essay von „jenen Städten der alten Zeit“:

„Das plastische Ding gleicht jenen Städten der alten Zeit, die ganz in ihren Mauern lebten: die Bewohner hielten deshalb nicht ihren Atem an und die Gebärden ihres Lebens brachen nicht ab. Aber nichts drang über die Grenzen des Kreises, der sie umgab, nichts war jenseits davon, nichts zeigte aus den Toren hinaus und keine Erwartung war offen nach außen.“¹

Solche in sich ruhende Ganzheit stellt die „wirkliche[..] heile und volle Sphäre und Kugel des *Seins*“ wie auch, in paradox unvermittelter Einheit der tragenden Elemente von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, die „volle[..] Natur“ als der „Vorrat“ im Ursprung dar.

Wie die vorangehenden Strophen von SO, 2, XIII fordert also auch die letzte zunächst das Übertreffen des Daseins und das Eingehen in die unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Indem das Ich sich den „unsäglichen Summen“ in ihrer ganzheitlichen Unendlichkeit hinzu-„zählen“ soll, ist die Forderung paradox. Deshalb folgt unmittelbar die gegenteilige Forderung, die „Zahl“, vergegenständlichtes Ich und Dasein, zu vernichten. Auch hiermit wird wie in den vorangehenden Strophen der Aufforderung zur Gewinnung eines „größte[n] Bewußtsein[s]“², so der Ausdruck gegenüber Witold Hulewicz, komplementär das Aufgeben des konträren rational-vergegenständlichenden Bewußtseins verlangt.

Entsprechend SO, 2, XIII drückt Alkestis mit ihrer Aussage, kein Sterbender habe mehr Abschied genommen als sie und keiner sei so am Ende wie sie, die Absolutheit ganzheitlichen Bewußtseins als unmittelbare Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein aus. Sie gleicht dem „freie[n] Tier“ in der 8. DE, das ebenfalls „allem Abschied voran“ ist:

„[...] das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.“³

Indem Alkestis wie Persephone ihre Situation auf dem Hochzeitslager als ‚realisiert‘ sieht, auf dem die ganze anwesende Welt und ihr Subjekt-Ich („das Alles“) vollkommen ausgelöscht seien (Z. 77-78), schildert sie in be-

¹ SW V, S. 158

² Briefe, S. 896

³ SW I, S. 714

zug auf die Daseinsproblematik die Ehe aus der Sicht einer Frau, wie dies nach obigem Lexikon-Zitat die Perspektive und die Kompetenz Persephone ist. Indem ihre Worte die Aussage erläutern, daß „sie“ gesagt haben mag, das Hochzeitslager gehöre zur Unterwelt, ist es auch von daher plausibel, das Pronomen außer auf Artemis ebenso auf Persephone zu beziehen.

Doch vor allem ist es Alkestis' Feststellung der Zugehörigkeit ihres Hochzeitslagers zur Unterwelt, welche auf Persephone hinweist, die aufgrund ihrer Hochzeit mit Hades zur Unterweltgöttin geworden ist. Wie im Falle Admets deutet die Verbindung von Hochzeit und Tod den Zusammenfall von Höhepunkt des Aufgegangenseins ins Da-Sein und das Nicht-Da-Sein als Ursprung neuen und überhaupt des Daseins an. Wenn Alkestis in ihrer Erläuterung dazu von den Abschieden spricht, die sie genommen habe, so verweist das auch auf die Aussage in SO, 2, XII: „Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung, / den sie staunend durchgehn.“¹ Der Satz besagt, daß Daseiendes, das aus anderem solchen entstanden ist und insofern dieses hinter sich gelassen hat, es doch darstellt und in ihm sich vollzieht, d. h. daß das Nicht-Da-Sein des einen das Da-Sein des anderen ist: das Vergehen, „Abschied“, „Trennung“, des einen ist zugleich das Entstehen des anderen. Die Aussage entspricht also der im Text vorangehenden, daß „das heiter Geschaffene / [...] mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“. Es geht um ganzheitliches Dasein als ‚Werden‘, ständiges und allseitiges Entstehen und Vergehen in einem, in das anwesend Bleibendes aufgehoben ist. Der Text nennt es „glückliche[n] Raum“ und „das heiter Geschaffne“.

Alkestis beschreibt diesen Raum: „keiner ist zu Ende / wie ich es bin“, „Abschied. / Abschied über Abschied“ und „damit das Alles unter Dem begraben, der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst“. Dem Motiv des „[B]egraben[seins]“ unter dem „Gatte[n]“ entspricht als einem der Einheit von Vergehen und Entstehen, indem „Hochzeitslager“ und „Gatte“ Bilder der Zeugung neuen Lebens, „Kind[s] oder Enkel[s]“, so SO, 2, XII, sind. Die Metapher „begraben“ verweist als das Gegenteil auf die „Früchte“ in der 5. DE, die „unreif, / täglich hundertmal abf[allen] vom Baum“ und deshalb nur „anpr[allen] ans Grab“², nicht in es eingehen, so daß hier Samen nicht neuen Pflanzen hervorbringen können. Als statt „unreif“ abfallend „zu Ende [seiend], wie [Alkestis] es [ist]“, d. h. „Abschied über Ab-

¹ SW I, S. 759

² SW I, S. 702-703

schied“ erfahren zu haben, wie „[k]ein Sterbender [...] mehr davon“ genommen hat, gleicht sie, anders als die „Früchte“ der 5. DE der „Frucht“ in dem nach einer solchen benannten Gedicht. Dort heißt es, nach dem „[F]ruchte[n] durch eines Sommers Länge / in dem bei Nacht und Tag bemühten [dem Wandel und Wechsel des ‚Werdens‘ hingegebenen] Baum“ ist „es jetzt im rundenden Ovale“ der Frucht, wo das ‚Ganze‘ „in seiner vollgewordenen Ruhe prunkt“. Es stürzt dort „verzichtend, innen in seiner Schale / zurück in seinen Mittelpunkt“¹, wo es, sich dem Dasein in sich zugleich entziehend, in das ‚An-Sich‘ seiner unmittelbaren ganzheitlichen Einheit als Ursprung neuen Daseins zurückzieht. Vergleichbar ist der Sprecher in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, der mit der Schließung des letzten Rings sozusagen in „Gott, [...] den uralten Turm“², um den er jahrtausende lang kreist, zurückfällt, ebenso die „Mitte“ in „*Schwerkraft*“, die „auch noch aus Fliegenden [s]ich / wiedergewinn[.]t“³, und außerdem die „Mitte“ des Kashmirshawls in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“), die sich, nachdem sie sich „klärt in ihres Rahmens Kante“, „aus dem Blumensaum / sich schwarz erneut“⁴. Die Vergleiche zeigen Alkestis’ Beschreibung ihrer Hochzeit einerseits als Ausdruck ihrer Erlangung eines „größte[n]“, ganzheitlichen, „Bewußtsein[s]“⁵ im Sinne der Erfüllung eines Daseins als ‚Werden‘, gesehen als „Abschied über Abschied“, was heißt, daß von dem übertreffenden Abschied selbst wieder geschieden wird, so daß solches ganzheitliches Dasein sozusagen potenziert die Existenz im Abschied bedeutet.

Solche Erfüllung bedeutet zugleich das Eingehen in den Daseinsursprung als Quelle neuen Lebens. Die Hochzeit des anderen Mädchens, der Kore Persephone, mit Hades, dem Gott der Unterwelt, symbolisiert deren Vergehen aus dem Dasein und Eingehen in die dem vergegenständlichen rationalen Bewußtsein nicht faßbare, dem Dasein daher grundsätzlich entzogene Welt des Ursprungs. Diese ist einem Gott bzw. einer Göttin zugeordnet. Das steht als Bild der Daseinsganzheit an sich den betrachteten beiden das ‚Werden‘ in seinem Vollzug charakterisierenden Sätzen aus SO, 2, XII zu dem „glücklichen Raum“ als „Kind oder Enkel von Trennung“ und dem „heiter Geschaffne[n]“ als „mit Anfang oft schließ[end]

¹ SW II, S. 148

² SW I, S. 253

³ SW II, S. 179

⁴ SW II, S. 477

⁵ Briefe, S. 896

und mit Ende beginn[end]“¹ gegenüber. Ebenso gilt dies in „Da schwang die Schaukel“ für die „Göttersitze“². Von dem in seiner Höhe zu „vermuten[den]“, also als Seinsbild lediglich vorausgesetzten Baum aus sind sie immer noch kaum zu erahnen und nennen überdies nur die Sitze, nicht die Götter selbst. Als solche Leerstelle zum Ausdruck ihrer Entzogenheit stehen sie der an dem Ast dieses Baumes befestigten Schaukel und ihrer Bewegung als dem Bild des ‚Werdens‘ gegenüber. Der Gesamtentwurf eines Daseins, das, wie in dem Gedicht geschildert, sich selbst seine es tragende Basis gibt, entspricht den deshalb „kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs“, den „Türme[n] aus Lust“ der Liebenden in der 5. DE, „wo Boden nie war“. Wie der Baum in „Da schwang die Schaukel“ strebt das ‚Gebilde‘ in die Höhe und hat keinen realen Grund als „Boden“, nur den „unsäglichen Teppich“, der in seiner Irrealität eine Parallele des ‚vermuteten Baums‘ ist:

„Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehrenden Leitern, bebend, – und *könntens*“.³

Die Erklärung liegt in den Aussagen in SO, 1, XVI, es gelte zu „ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“ bzw. der „effort“ müsse sein, „die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise“ in Rilkes Brief vom 6.1.1923 an Gräfin Sizzo, die auf Rilkes Überzeugung der Einheit von Dasein und Bewußtsein basieren.⁴

Andere Motive der Entzogenheit des Seins als zugleich des Daseinsursprungs sind in SO, 2, XVIII der sich in der Höhe von „Sommer, [...] Sonne, [...] Wärme“ verflüchtende „Baum aus Bewegung“⁵. Dieser ist einerseits Bild des Tanzes als Ausdruck zirkularen ‚Werdens‘, andererseits entzieht er sich mit dem Übergang des Schlußwirbels des Tanzes in eine aufrecht stehende Pirouette als gesetztes Symbol des Seins in der Höhe. In „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ erscheint dieser Unterschied

¹ SW I, S. 759

² SW II, S. 176

³ SW I, S. 705

⁴ SW I, S. 741 u. Briefe, S. 807; vgl. o., S. 52, 57f.,

⁵ SW I, S. 763

von „der Gott, [...] de[m] uralten Turm“¹ und den auf das Baum-Motiv verweisenden ‚wachsenden Ringen‘ des ‚Werdens‘. Deren „letzte[r]“ stellt mit seiner Vollendung als Parallele zu der Tanzpirouette in SO, 2, XVIII die Verbindung beider Ebenen dar. Ein Text, der diese Verbindung zumindest formal plausibel macht, ist das Gedicht:

„*Schwerkraft*“

Mitte, wie du aus allen
dich ziehst, auch noch aus Fliegenden dich
wiedergewinnst, Mitte, du Stärkste.

Stehender: wie ein Trank den Durst
durchstürzt ihn die Schwerkraft.

Doch aus dem Schlafenden fällt,
wie aus lagernder Wolke,
reichlicher Regen der Schwere.“²

Die Gravitation, im Motiv des den Trinkenden durchstürzenden Durstes bzw. im Bild des „Regens der Schwere“ sich als ‚Fallen‘ äußernd, erscheint hier als Wirkung der den Kreis des Daseins auf sich hin konzentrierenden und es darin erhaltenden „Mitte“. Sie macht so die Einheit desselben und seinen Ursprung aus, ohne je ein Element in ihm als der Kreis-Peripherie darstellen zu können. Das Verhältnis beider Größen wird als von dynamischem Charakter derart beschrieben, daß das Seiende sich immer wieder aus jener Mitte zentrifugal erhebt und entfernt, von ihr aber zu sich hin zurückgezogen wird: „auch noch aus Fliegenden / dich wiedergewinnst“. Der Begriff der ‚Wiedergewinnung‘ kann absolut oder relativ verstanden werden. Entspringt Seiendes in die räumlich-zeitliche Dimension wiederholt aus dem, weil selbst nicht der Raum-Zeitlichkeit unterworfen, unbeweglich ruhenden Ursprung³ und wird vergehend in diesen wieder zurückgezogen, so ist jeder folgende Scheitelpunkt dieser Bewegung als das gleichgewichtige Ineinander von Entstehen und Vergehen im Dasein als ‚Werden‘ gegenüber dem vorangehenden um einen Moment auf einer

¹ SW I, S. 253

² SW II, S. 179

³ Anm.: In „Pont du Carrousel“ stellt „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“ bzw. „der unbewegliche Gerechte“ diesen der ‚Werdens‘-Bewegung und ihrer Zeit-/Räumlichkeit entzogenen und darin das Sein symbolisierenden Mittelpunkt dar. [Unterstr. d. Verf.]

Kreislinie um jenen Ursprung als Mittelpunkt weitergerückt, die sich schließlich zum vollendeten Kreis schließt.

Versteht man die ständige ‚Wiedergewinnung‘ relativ, so heißt das, daß die Bewegung des Seienden aus dem Ursprung in jedem Moment in einer Balance der entgegengesetzten Tendenzen so weit zurückgebogen wird, daß die Bewegung in eine Kreislinie um jenen mündet. In diesem Sinne sagt Rilke in der 7. DE von dem „Ding“, „mitten im Schicksal stands, mitten / im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“¹. In diesem Sinne ist auch die Rede von dem erwähnten „Ding, [dem] immer gleiche[n]“ in „Pont du Carrousel“ zu verstehen, „um das von fern die Sternenstunde geht“². Das „von fern“ in Verbindung mit dem „um das [...] geht“ drückt dabei die gespannte Balance zwischen Ineinander- und Auseinanderfallen aus. In beiden Fällen kommen die zwei Größen, Mittelpunkt und Peripherie, Ursprung und Dasein, nie zusammen, es sei denn, man sagt, mit der Vollendung des Daseinskreises in ständigem relativen Entstehen und Vergehen falle Seiendes in „tiefem Tode“ („Alkestis“, Z. 92) unmittelbar in Sein, die Daseinseinheit an sich, zurück. So heißt es, in SO, 1, XIX, beide Aspekte berücksichtigend:

„Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.“³

Dem Zurückfallen alles Vollendeten zum Uralten im „tiefen Tode“ entsprechen die Bilder des „letzten“ „Ring[s]“ in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ bzw. des „Wirbel[s] am Schluß“ des Tanzes in SO, 2, XVIII als Übergang und Verbindung zwischen Dasein und Sein oder Ursprung.

Es ist offenbar die Möglichkeit des Verständnisses der Hochzeit Persephones mit dem Gott der Unterwelt als das Eingehen in den Ursprung des Daseins und dessen Einheit an sich, die Rilke veranlaßt, Alkestis sich auf diese als die Göttin der Unterwelt zu berufen, was die gegenüber der Anspielung auf Artemis im Mythos alternative Deutung des im fraglichen Zusammenhang gebrauchten Pronomens rechtfertigt. Das gilt vor allem

¹ SW I, S. 712

² SW I, S. 393; vgl. o., S. 96, 153

³ SW I, S. 743

und hauptsächlich für die Lexikon-Ausführung zu Persephone, daß sie, das Kind der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter, die Gattin des Unterweltgottes Hades sei, und besonders, daß sie einen Teil des Jahres in der Unterwelt lebe und als Vegetationsgöttin im Frühling in die „Oberwelt“ zurückkehre. Rilke sieht darin offenbar eine Entsprechung zu seiner Auffassung des Daseins als eines zirkularen ‚Werdens‘, insbesondere in der idealen bzw. absoluten Hinsicht einer Rückkehr in den Ursprung mit der Aufhebung des Subjekt-Ichs im Tode. Mit ihrer Berufung auf Persephone bestätigt Alkestis ihre Begründung, für Admet in den Tod zu gehen, in diesem Sinne. In diesem Akt, der allerdings nicht einseitig sein kann, erfüllt sich die Ehe als Ausdruck der Ganzheit des Daseins im Sinne der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Der Komplex wird in der Betrachtung des Schlußteils des Texts im Zusammenhang mit Alkestis’ Rückkehr-Versprechen weiter zu betrachten sein.

Der dritte Text-Teil (Z. 58-79) endet nach einem Gedankenstrich zur Kennzeichnung des abschließenden Satzes als Konsequenz aus Alkestis’ Ausführungen. Ihre knappe Aufforderung an Hermes, sie nun in den Tod zu führen, ist Bestätigung ihrer Zwischensituation zwischen entschlossenem Bewußtsein und tatsächlichem Handlungsvollzug. Hinzugefügt ist eine ebenso knapp zusammengefaßte nochmalige Begründung mit dem doppeldeutigen „ich sterbe ja für ihn.“ Auf diese Weise drückt Alkestis erneut aus, daß die Bedeutung ihrer Liebe sowohl persönlich-individuell als auch daseinsmäßig überhaupt bedeutungsvoll ist. Entsprechend stellt die Aussage in der Brief-Passage zu Bettine fest, daß in einer Liebe, wenn es sich um „eine wirkliche, elementare, durch und durch wahre Liebe“ handelt, die nichts sei, als „der dringende selige Anspruch an einen Andern, schön, reich, groß, innig, unvergeßlich zu sein“, der Geliebte auf einmal „wie ein Vorwand [...] fortgenommen [sei], sobald das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“¹. Auch hier ist der Anspruch an den Geliebten ebenso ausgedrückt wie, im letzten zitierten Teil der Abelone-Stelle aus MLB², die Ganzheitlichkeit des Verhältnisses, indem „das unendliche Gefühl“ und seine ‚Realisation‘ auf beide Liebende zu beziehen ist.

Sowohl von Admets als auch von Alkestis’ Seite her ist damit ihre Liebe, wie es in der brieflichen Bettine-Passage heißt, kein „Ding zu

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 321-322

² SW VI, S. 937; vgl. o., S. 159

zweien“, sondern ganzheitlich, d. h. betrifft ihr Verhältnis zum Dasein überhaupt. Vom Gesichtspunkt des Aufbaus des erzählenden Gedichts gemäß der Struktur einer Tragödie her bedeutet Alkestis' Bereitschaft, für Admet in den Tod zu gehen, daß dessen Anstrengungen, die Forderung der Götter an ihn abzuwenden, die sogenannte ‚steigende Handlung‘, die zunächst nicht erfolgreich zu sein verspricht, doch sich zu seinen Gunsten wendet. Damit ist die ‚Peripetie‘ insofern in ihr Gegenteil verwandelt, als sie nicht die ‚fallende Handlung‘, einfach den Niedergang des ‚Helden‘ als Subjekt – als solches ist das Ich in dieser konventionellen Theorie der Tragödie gesehen – einleitet, sondern Raum läßt zu einer anderen Entwicklung.

Textteil IV (Z. 80-92): Alkestis' Gewinnung existentieller Seinshaftigkeit

A) Admets Reaktion auf seine persönliche Rettung und der Umschlag seiner Haltung

Nach Alkestis' klimaktischem Auftritt im dritten Teil des Gedichts wendet sich der vierte wieder wesentlich Admet zu, aber so, daß es im weiteren um die Interaktion der beiden Figuren geht. Dargestellt wird nun Admets Reaktion darauf, daß Alkestis für ihn den Tod auf sich nimmt. Damit schließt sich der Kreis, indem der Beginn des Texts die göttliche Forderung nach seinem unmittelbaren Tod darstellt. Der anfängliche Abschnitt dieses vierten Teils (Z. 80-84) ist dabei ein Übergangsteil von dem Höhepunkt, den Alkestis' Auftritt zuvor bedeutet, zu jetzt Admets Reaktion auf ihr Sterben. Der Teil schildert Hermes' Abwendung von Admet und Hinwendung zu der todesbereiten Alkestis. Der Gott tut dies unvermittelt und wortlos, entläßt Admet und tritt zu Alkestis hin, „fast wie zu einer Toten“, d. h. einer, die den „letzten“ Ring ihres Lebens¹ vollendet hat, im Eingang zum Ursprung als der Einheit an sich von Da-Sein und Nicht-Da-Sein steht und sich von ihrem Bräutigam entfernt. Hermes akzeptiert mit seiner Handlungsweise Alkestis' Verlangen und bestätigt sie in der Begründung ihres Wunsches sowie seiner Deutung.

Zum anderen zeigt sein Verhalten die absolute Reaktionsweise des Göttlichen, nämlich daß sie ohne eine rational-kausalgesezliche und darin objektivierende Herleitung erfolgt. Ausdrücklich wird dies in dem veranschaulichenden Vergleich von Hermes' Reaktion mit dem unvermittelten

¹ vgl. „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, SW I, S. 253

Umspringen des Windes „auf hoher See“. Dieser Ort steht in Gegensatz zu dem Bereich der vergegenständlichten menschlichen Welt, dem Land, wo die Dinge geregelt sind und rationalen bzw. konventionellen Gesetzen folgen, der Welt des „dichten und undurchlässigen Stoff[s] einer politischen Zeit“¹, wie Rilke an Lally Horstmann schreibt, im Gegensatz zu „der magischen Ebene[...], auf der wir in Wirklichkeit leben“.² Der Abstand, den Hermes nun gegenüber Alkestis’ „Gatten“ einnimmt und das „kleine[.]“ [↔ „das größte Bewußtsein“³ der Einheit von Leben und Tod] Zeichen“, mit dem er ihm versteckt signalisiert, daß er weiterleben mag, bedeuten eine verächtliche Distanzierung, mit der er Admet von sich wegschiebt. Ebenso sind „die hundert Leben dieser Erde“, die er ihm, wie man das mit einem Bettelpfennig tut, „zuw[irft]“, verächtlich zu verstehen. Sie sind die Vielzahl der Anwesenheitsmomente des wegen des Ausscheidens des Todes sich beschleunigenden Daseins, denen das Ich von einem zum nächsten als disparater Folge nachjagen muß, um sich in der Illusion dauernder Anwesenheit zu halten,⁴ nicht das in seinem zirkularen ‚Werden‘ unendliche und so ewige Dasein im ganzheitlichen Sinn.

In gleicher Weise in Verbindung mit einem Geldbetrag ist ganzheitliches Dasein in dem Motiv des „endlich / wahrhaft lächelnde[n] Paar[s] auf gestültem / Teppich“ am Schluß der 5. DE von der vergegenständlichten Welt abgehoben. Die zuschauenden Toten werfen „ihre letzten, immer ersparten, / immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig / gültigen Münzen des Glücks“ in gleich verächtlicher Weise diesem „Glück“ gegenüber vor das Paar auf dem Teppich hin.⁵ Indem Hermes in „Alkestis“ die „hundert Leben dieser Erde“ Admet ebenso „zuw[irft]“, meint er, daß der in seiner vergegenständlichenden Daseinsauffassung diese, disparat und einheitlos, wie sie als lineare, endlos fortsetzbare Linie bzw. bloße Summe sind, trotzdem schätzt. Das Motiv des Geldes ist, wie oben am Beispiel der 10. DE dargelegt,⁶ Ausdruck bloßer Quantität ohne jedes Merkmal von Wesenhaftigkeit, Gestalt und Ganzheit. In solcher Abstraktion sind die „Münzen“ „ewig gültig[.]“. Der Begriff der Gültigkeit relativiert entsprechend den Ausdruck „ewig“ zu der Bedeutung permanenter Fortdauer, die

¹ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

² vgl. o., S. 89f.

³ Briefe, S. 896

⁴ vgl. o., S. 111f.

⁵ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 31f.

⁶ vgl. o., S. 134f.

gemäß der abstrakten Natur des Geldes als bloße Quantität sozusagen endlos aufgehäuft, „immer erspart“, werden kann, ohne daß sich etwas zu einem Ganzen rundet. Daß diese „Münzen des Glücks“, wie sie zusätzlich benannt werden, „immer verborgen[.]“ sind, „wir [sie] nicht kennen“, sie statt dessen „immer erspart[.]“ werden, sie also bisher im Dasein nicht zur Verwendung gekommen sind, zeigt, daß sie sich mit ihrer ewigen Gültigkeit auf die Transzendenz beziehen, auf die ‚Glückseligkeit‘ des ‚ewigen Lebens‘.

Aus dem Brief an Lotte Hepner vom 8.11.1915 wird oben der Ausdruck „das gefährliche Glas unseres Glücks“ zitiert, das durch den Tod, der als kein Teil des Daseins aus diesem ausgeschieden ist, zerstört wird, indem an ihm „unsere Freuden eingehen“¹. „Glück“ als Attribut der „Münzen“ in der 5. DE ist damit ein ironisches Bild für das Dasein ausschließlicher Anwesenheit, hier nun besonders für ein Dasein in der Transzendenz als sogenanntes ‚ewiges Leben‘, dauerhafte Existenz, unter Ausscheidung des Nicht-Da-Seins. Wie Rilke allerdings mit dem Fortuna-Bild des Glücks auf seinem Rade andeutet,² gelingt das nur durch die Beschleunigung des „nur Hiesigen“³ in seinem Streben, sich vom einen zum nächsten Augenblick in der Anwesenheit des Daseins zu halten, wie Rilke an Lotte Hepner schreibt. Das wäre hier dann auch auf die Vorstellung eines ewigen Lebens in der Transzendenz zu übertragen. Solchem „Glück“ stellt Rilke, wie beschrieben, in dem Gedicht „Guter Tag“ ganzheitliche „Freude“ gegenüber, die im Jahreszyklus als Bild des ‚Werdens‘-Kreises „steht und blüht gerade“, die Festigkeit des Seins hat.⁴ In diesem Sinn wird der „Kaufmann“, der Inbegriff auf ‚Geldwert‘ gerichteten Daseins, in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“ dem „Engel“ gegenübergestellt, der die „Waage“ „in den Himmeln“ – als Plural: Metapher der kosmischen Welt der Sternbahnen und Bild reinen ‚Werdens‘⁵ – „stillt und beschwichtigt“. Ebenso ist in der 5. DE der zuvor sich verbrauchend immer dünner werdende Teppich endlich „gestillt“, ruht ganzheitlich in sich.⁶

Die „lautlose[n] Toten“ sind in der 5. DE zunächst noch als „Zuschauer“ charakterisiert, die Welt als ihr Objekt vergegenständlichende

¹ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 110, 136

² vgl. o., S. 110

³ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 82

⁴ SW II, S. 411; vgl. o., S. 110

⁵ vgl. o., S. 94f.

⁶ vgl. o., S. 73Fn., 137ff.

Wesen.¹ Indem sie ihre im beschriebenen Sinn „ewig / gültigen Münzen“ vor das Artisten-Paar werfen, distanzieren sie sich von dieser Welthaltung und wenden sich dem Dasein als ‚Werden‘ zu, wie es das Paar auf dem Teppich vertritt. Als zunächst „Zuschauer[.]“ sagt SO, 2, XXII zu diesen Toten, ihr Dasein nach ihrem Verlust der Anwesenheit „zergeht und läßt keine Spuren“². Als nun „lautlose Tote[.]“ nach dem Attribut dem realen, vergegenständlichten Dasein enthoben,³ haben sie ein ganzheitliches Bewußtsein gewonnen. Die rhetorische Frage der 2. DE, „Fangen die Engel / wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, / oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesens dabei?“⁴ ist also positiv zu beantworten.

In den „Tagebücher[n] aus der Frühzeit“ erscheint, wie für die in einem „kleinen Zeichen“ zugesteckten „hundert Leben dieser Erde“ in „Alkestis“, in abfälliger Bedeutung der Begriff „Almosen“ als Ausdruck der Befangenheit in vergegenständlichtem Dasein:

„Jedem Schauenden kommt einmal die Sehnsucht, in die Wüste zu gehen. Bei wenig Nahrung auf einem Stein zu sitzen und schwere Gedanken zu denken, so schwer, daß sie sich drückend über die Lider legen. Aber alle sind noch aus der Wüste zurückgekommen zu denen, welche sie einst verließen. Und sie wollten den Gemeinsamen die Einsamkeit lehren; so wurden sie müde, verzweifelten an sich selbst und starben den kleinen quälenden Tod. Man muß aber über die Wüste hinausgehen, weiter, immer in einer Richtung. Erst derjenige, dem das gelingt, wird wissen, was jenseits der Einsamkeit liegt und wozu man die Wüste sucht. Und er wird nicht irre werden und nicht ermatten und keinen Tod haben, der tut, als ob er nicht gewesen wäre.

Denn die Wüste ist nur ein Tor, und die von dort zurückkommen, sind Bettler, die an der Kirchentüre umkehren, nachdem sie ihr Almosen empfangen haben. Es hat sie noch ärmer gemacht, Gaben zu erhalten, und das Kupferstück in ihrer Hand ist nur Elend, welches Gestalt angenommen hat. Wären sie aber in die Kirche eingetreten, so wären sie vielleicht mit leeren Händen über den Altar hinausgewandert nach Osten, und man hätte sie nicht mehr gesehen. So aber tun sie wie alle Lehrenden, die auch Bettler sind: sie kommen mit Almosen zurück und haben Segensworte auf den Lippen, die hastig und hilflos hinter den Gebern hergehen, denen sie beschämend und lästig sind.“⁵

Den „kleinen quälenden Tod“ erläutert Rilke in der Schlußstrophe von „Da leben Menschen, weißerblühte, blasse“ und in zwei folgenden Einzelstro-

¹ vgl. o., S. 78f.

² SW I, S. 766; vgl. o., S. 144

³ vgl. o., S. 80, 139

⁴ SW I, S. 690

⁵ vgl.: Tagebücher aus der Frühzeit, S. 185-186

phen als den Tod, wie er in Hospitälern gestorben wird. Er ist der Tod in einseitig anwesendem Dasein, dem er jeweils das absolute Ende bedeutet:

„Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.

O HERR, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

DENN wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“¹

Admets dargestellte Mißachtung von Hermes' „Almosen“ bedeutet die Voraussetzung seines Hinausgehens über den Altar und Weiterwandern nach Osten, bis man ihn nicht mehr sieht: bis er als Subjekt-Ich aufgehoben und in die Ganzheit eingegangen ist. Er reagiert damit nicht, wie erwartet und wie zu erwarten war, er nimmt Hermes' „Almosen“, so das Tagebuch, nimmt seine ‚Rettung‘ nicht dankbar an, sondern „stürzt[.] taumelnd zu den beiden hin / und gr[eift] nach ihnen wie im Traum.“ Der Satz bedeutet gegenüber der bisherigen Verhaltensweise Admets einen Umschlag, er steht in Gegensatz zu der Panik seiner Rettungsversuche zu Anfang und zu den schmerzlich geöffneten Armen, mit denen er seine Braut zur Umarmung in gemeinsamem Trennungsleid zunächst empfangen will. Markiert wird dieser Umschlag, wenn auch als Zwischenschritt vorerst noch nicht durch eine adversative Konjunktion oder ein nicht zu kalkulierendes Unvermitteltheit ausdrückendes Adverb, so doch mit dem bestimmten Artikel ‚der‘, in demonstrativem Gebrauch am Zeilenanfang in solchem Sinne hervorgehoben.

Hier geht es wie beim anfänglichen Auftreten Alkestis' um Admets Tod nun umgekehrt um den der Alkestis. Daß Admet „taumel[t]“, „wie im Traum“ agiert und, statt auf Hermes' ‚Zugeständnis‘ zu reagieren, zu den Weggehenden (in unkontrollierter Bewegung) hin-„stürzt“, zeigt jedoch nicht nur, daß er wie zu Anfang der Darstellung in Panik die Souveränität des Subjekts verloren hat, das sich in den rational fungierenden Abläufen

¹ SW I, S. 346-347

der Realität sicher und selbstbewußt bewegt. Statt dessen findet er sich in positivem Sinn in einer „Traum“-Welt, in der die vergegenständlichende rationale Ordnung und ihre Regeln, wie sie dem Menschen Orientierung und Sicherheit geben sollen, aufgehoben sind.

B) Alkestis' Wendung im Hinausgehen zum „Eingang“ als „Eingang eines neuen Lebens“

a) „Eingang eines neuen Lebens“ als Bewußtseinswandlung

Dem entspricht, daß gemäß dem spontanen Agieren des Gottes Hermes in den ersten Zeilen der Strophe es nun heißt, dieser und Alkestis „gingen / schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen / verweint sich drängten“¹. Die Szene spielt in der Halle des Hochzeitsmahls. Es ist auffällig, daß in dieser Perspektive und in bezug auf das Hinausgehen Hermes' mit Alkestis statt von ‚Ausgang‘ von „Eingang“ geredet wird. Außerdem ist offen, warum das Gedicht die dort weinend sich drängenden Frauen erwähnt, wenn man voraussetzt, daß Rilke nicht nur die Situation möglichst anschaulich darstellen will. „Pont du Carrousel“ nennt den „unbewegliche[n] Gerechte[n]“ den „dunkle[n] Eingang in die Unterwelt / bei einem oberflächlichen Geschlechte.“² Er ist die Personifikation des „Ding[s], d[es] immer gleichen, / um das von fern die Sternenstunde geht“ bzw. des „blinde[n] Mann[es]“, der aufrecht, nämlich wie ein „Markstein“ und, der Zunge einer Waage gleichend, mitten auf der Brücke mit den beiden Hälften ihres Bogens steht. Als „Markstein“ ist er außerdem „grau“, hat damit die gleiche unauffällige, d. h. einem Ding nicht die Bestimmtheit eines Daseienden verleihende ‚Farbe‘ wie der aus der „Stadt“ ragende „Dom[.]“. Wie jener ist er damit Bild des „einst gebetete[n] Ding[s]“³ in der 7. DE, des Symbols der Daseinsganzheit an sich in ihrer Nichtzugehörigkeit zum Dasein. Als Bild derselben ist er zugleich Parallele der antiken Dike, die nach dem Spruch Anaximanders die Symmetrie und ‚Gerechtigkeit‘ des Daseins erhält, indem sie alles in dieses Aufgehende im Tode, d. h. in zirkular ‚werdendem‘ Dasein in den Ursprung zurückkehren läßt:

„ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρέων διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν“

¹ Unterstr. d. Verf.

² SW I, S. 393; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 23

³ SW I, S. 712; vgl. o., S. 100

– „›Aus welchen [seienden Dingen] die seienden Dinge ihr Entstehen haben, dorthin findet auch ihr Vergehen statt, wie es in Ordnung ist, denn sie leisten einander Recht und Strafe für das Unrecht, gemäß der zeitlichen Ordnung‹“¹

Alkestis' ‚Ausgang‘ aus der Festhalle im Zenit ihres Daseins, der Hochzeit, ist also zugleich der ‚Eingang‘ in die ‚Unterwelt‘ und den Ursprung. Den ‚Eingang‘ hier in diesem Sinne zu charakterisieren, nennt das Gedicht die weinenden Frauen entsprechend den ‚Klageweibern‘ im antiken Bestattungsritus. Insofern der Tod ‚Eingang‘ in den Ursprung als die unmittelbare Ganzheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein bedeutet, aus dem sich ganzheitliches Dasein erhebt, ist die Voraussetzung eines solchen der ‚Auszug‘ aus der vergegenständlichten und konventionellen Welt der menschlichen Gesellschaft, wie es der Text ‚Der Auszug des verlorenen Sohnes‘ darstellt.² Dieser ist so lediglich die komplementäre Kehrseite des ‚Eingang[s] eines neuen Lebens‘, wie er am Ende dieses Gedichts genannt wird. Es geht bei dem ‚Eingang eines neuen Lebens‘ jedoch nicht nur um die Rückkehr in den Ursprung des Daseins, wie es in ‚Alkestis‘ zunächst scheint, sondern um die Gewinnung ganzheitlichen Daseins, das sich im Sinne des ‚heiter Geschaffnen / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt‘ aus SO, 2, XII daraus erhebt:

„Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“³

Im Hinblick auf einen solchen ‚Eingang eines neuen Lebens‘ fordert das entsprechend unter dem Titel ‚Eingang‘ stehende Gedicht paradoxerweise zunächst als Voraussetzung dieses ‚Eingang[s]‘ und in Entsprechung zu dem ‚Auszug des verlorenen Sohnes‘: ‚tritt hinaus / aus deiner Stube‘⁴, um dann fortzufahren:

„Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:

¹ Anaximander. In: Vorsokratiker I, S. 72 u. 73; vgl. o., S. 15Fn.

² SW I, S. 491-492; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 221-234

³ SW I, S. 492

⁴ vgl. o., S. 77

wer du auch seist.
Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befrein,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich los...“¹

Außerhalb der konventionellen und rational geordneten menschlichen Welt der „Stube“, d. h. ‚draußen‘, wo der „Eingang“ hinführt, im „neuen Leben[.]“, wie „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ sagt, hebt das Ich „[m]it [s]einen Augen“ „einen schwarzen Baum / und stellt ihn vor den Himmel: schlank, allein“, hat auf diese Weise „die Welt gemacht“. Von dieser heißt es: „sie ist groß / und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift“. Solches „Wort“ ist das Dichterwort, in dem Dinge nicht als einseitig anwesend gesetzt sind wie in zu praktischer Verfügung der Dinge dienenden mit sich selbst identischen Begriffen, sondern gleichzeitig das bildhaft durchscheinenden lassen, was sie nicht sind, indem, so SO, 2, XII, in ihnen „sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“², nicht nur die Daseinsganzheit an sich, sondern ebenso das einzelne Daseinsding in seinen Wandlungen. In dieser Weise vereinen poetische Bilder, „ein Wort“, ganzheitlich Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Dies geschieht im Prozeß des ‚Werdens‘, wie im Bild des Reifens dargestellt, das „im rundenden Ovale“³, so das Gedicht „Die Frucht“, die volle Frucht als die „Kugel des *Seins*“ rundet, die Rilke gegenüber Gräfin Sizzo nennt. Als solches „rundende[s] Oval[.]“ bzw. als „Kugel des *Seins*“ nennt „Eingang“ die „Welt“ hier „groß“, welcher Ausdruck Rilkes Kennwort der Ganzheitlichkeit ist, so, wenn er von dem „größte[n] Bewußtsein unseres Daseins“ spricht, dem „[d]er Tod“ nur „die uns abgekehrte *Seite des Lebens*“ ist, da „das Blut des größten Kreislaufs durch beide“ Gebiete reiche, die eine „große Einheit“ darstellen.⁴ Mit dem Attribut der Größe ist „Welt“ in „Eingang“ also als Ganzheit des Daseins in deren Ausschließlichkeit charakterisiert, wie sie im Begriff des „große[n] [...] Kreis[es] der Einsamkeit“ genannt ist, in der

¹ SW I, S. 371

² SW I, S. 758

³ SW II, S. 148-149; vgl. o., S. 179

⁴ Briefe, S. 896; vgl. o., S. 90f., 163, 222, 228

ein Kunstwerk existiere, insofern eine „Plastik“ „ihre Umgebung [...] in ihr [zu] liegen“ haben müsse.¹

Dem steht jedoch die Bestimmung der Metapher „Welt“ als Gegenteil ganzheitlichen Daseins, des „Nirgends^[1] ohne Nicht“, d. h. als Moment der Realität als einseitige Anwesenheit, gegenüber, wie sie die 8. DE liefert:

„Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.“²

Die 1. DE fügt die positive Bezeichnung dieses Charakters von „Welt“ in dem Attribut „gedeuteten“ hinzu, womit sie ausdrücklich als begrifflich gefaßt und vergegenständlicht charakterisiert ist:

„und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt.“³

Das entspricht der Feststellung in dem Brief an Lotte Hepner, daß nach der Ausscheidung des Todes aus dem Dasein, wonach dieses menschlich und leistungsfähig zu werden scheint, da immer noch vieles nicht geklärt oder fehlerhaft verstanden ist, sich „kein gerader und zuverlässiger Fortgang“ ergibt und „man lebte, wie es kam, von wirklichen Erträgen und Fehlersummen“.⁴ Damit ist die Gesamtcharakterisierung des in „Eingang“ geschilderten Daseins relativiert. Das betrifft ebenso die ihm zugeschriebenen Einzelelemente. Auch der „schwarze[...] Baum“, den das Ich „vor den Himmel [stellt]: schlank, allein“, wirkt zunächst als ein Bild der Ganzheit. Seine Schwärze, real motiviert mit der Silhouettenhaftigkeit seiner Erscheinung gegen den abendlichen Himmel, sein Gestelltsein vor den „Himmel“, seine „schlank[e]“ und aufrechte Gestalt und Einzigkeit scheinen Merkmale seiner Entzogenheit als der paradoxen unmittelbaren Einheit von Da-Sein und

¹ SW V, S. 158; vgl. o., S. 154

² SW I, S. 714

³ SW I, S. 685

⁴ vgl. Briefe, S. 513; vgl. o., S. 81

Nicht-Da-Sein, der Daseinsganzheit an sich, als reinen Symbols¹, d. h. ohne den Charakter eines Seienden. Besonders überzeugend scheint dies für das Motiv der Schwärze zu gelten, das an den Kaschmirshawl in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) erinnert, dessen „Mitte“ als Bild der Daseinsganzheit an sich in ihrer Entzogenheit und Nichtseiendheit „sich schwarz erneut“². In „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“ „stillt und beschwichtigt“ der Engel die Waage „in den Himmeln“, wobei die Pluralform zum Ausdruck der vielfältigen Sternwelten als Bild irdischem Seienden kosmisch enthobenen reinen ‚Werdens‘ dient.³ Die Singularform in „Eingang“ kann dagegen über den konkreten Abendhimmel hinaus in übertragenem Sinn als Bild der Transzendenz und damit als Bild zur ‚endlosen‘ Anwesenheit pervertierter Ewigkeit verstanden werden. Und dann ist der Baum noch „vor“ diesen Himmel gestellt, geht nicht wie die „Waage“ in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“ entsprechend „in [die] Himmel[n]“⁴ ein, wirkt also wie ein aufgeklebtes Plakat, das wie in der 10. DE auf die letzte Planke des Jahrmarkts, Bild des disparaten, einheits- und wesenlosen vergegenständlichen Daseins, geklebt ist:

„[...] Plakate[.] des ›Todlos‹,
jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint,
wenn sie immer dazu Zerstreuungen kaun...“⁵

Selbst die Vorstellung ewigen Lebens ist damit als zerstreuende Ablenkung und Illusion charakterisiert.

Schließlich ist es das aufrechte und hochstrebende Stehen des Baums, „vor de[m] Himmel: schlank, allein“, das ihn als Ganzheitssymbol zu charakterisieren scheint, wie es an verschiedenen Texten, wie „Da schwang die Schaukel“, SO, 1, 1 oder SO, 2 XVIII oben betrachtet wird.⁶ Im Unterschied zu diesen Texten fällt aber auf, daß in „Eingang“ zwar mit der Aufrichtung des Baumes die Schaffung der „Welt“ behauptet wird. Jedoch anders als in jenen Texten wird neben dem Symbol der Daseinsganzheit an sich dessen Erscheinung im Dasein als ‚Werden‘ hier nicht aktualisiert – also die von dem Baum getragene Schaukel in ihrer Schwingung

¹ vgl. o., S. 91 ff.

² SW II, S. 477

³ SW II, S. 182; vgl. o., S. 186

⁴ Unterstr’n d. Verf.

⁵ SW I, S. 722; vgl. o., S. 80

⁶ vgl. o., S. 93, 105, 124

bzw. die durch den Baum blitzenden Sterne in „Da schwang die Schaukel“, „aus der Verschweigung [hervorgehender] neue[r] Anfang, Wink und Wandlung“ und das Hervortreten von „Tiere[n] aus Stille“ aus dem Wald in SO, 1, I, neben seinem Emporstreben das Früchte tragende Kreisen des „Baum[s] aus Bewegung“ in SO, 2, XVIII, ebenso parallel in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) der „Blumensaum“ bzw. „des Rahmens Kante“, aus denen die schwarze Mitte sich erneut bzw. sich in sie „klärt“¹. Die Charakterisierung des Baums mit seiner Positionierung „vor [dem] Himmel: schlank, allein“ könnte, sieht man von der Stellung „vor“ dem Himmel ab, in anderer Umgebung Bild der Entzogenheit der Daseinsganzheit an sich gegenüber dem Dasein sein. Beispiel etwa wäre in „Die Kathedrale“: „in jenen kleinen Städten kannst du sehn, / wie sehr entwachsen ihrem Umgangskreis / die Kathedralen waren.“² Mit ihrer asyndetischen Form und der inhaltlichen Bedeutung der Bilder ist die Aussage zu dem „Baum“ in „Eingang“ jedoch eher Ausdruck von steriler Isolation denn Enthobtheit.

Der Charakter des Baums als reines Symbol der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wie sie zwar, im Seienden sich entziehend, nicht als selbst ein Seiendes auftritt, ihm, sich in ihm also verbergend, jedoch Einheit verleiht, ist damit entleert. Es wird verständlich, warum es heißt, daß mit der Aufrichtung des Baums „die Welt gemacht“³ sei. Er ist nicht die dem Dasein Einheit verleihende Ganzheit an sich, sondern Sinnbild des begrifflich als einseitige Anwesenheit gesetzten Daseins. Das Motiv bedeutet nicht die Daseinsganzheit an sich in ihrer Entzogenheit gegenüber dem Dasein, sondern stellt die abstrakte Idee eines rationalen Bewußtseins des ihm gemäßen Daseins dar. Dem entspricht der gespenstige Eindruck, den der Ausdruck „schwarze[r] Baum“ hervorruft, indem er an das schwarze Skelett eines verbrannten Baumes im Gegensatz zu der Vorstellung „jenes Gefülltsein[s] der schönen / Bäume“, wie „Ô Lacrimosa II“ es als Element lebendigen Daseins im Pulsieren systolisch-diastolischen ‚Werdens‘ darstellt:

„Nichts als ein Atemzug ist das Leere, und jenes
grüne Gefülltsein der schönen
Bäume: ein Atemzug!

¹ vgl. o., S. 179

² SW I, S. 498

³ Unterstr. d. Verf.

Wir, die Angeatmeten noch,
heute noch Angeatmeten, zählen
diese, der Erde, langsame Atmung,
deren Eile wir sind.“¹

Die Vorstellung von „Früchte[n]“ als Ausdruck lebendiger Erneuerung im ‚Werden‘ des Daseins, die der Baum als Ganzheitssymbol nach SO, 2, XVIII trägt,² ruft der „schwarze[.] Baum“ in „Eingang“ jedenfalls nicht wach.

Hinzu kommt, daß das Seinssymbol des Stehens, ebenso das von diesem Wort etymologisch herstammende, bei Rilke allgegenwärtige Motiv der ‚Stille‘³ in „Eingang“ auffällig nicht verwendet werden. Das ‚Stehen‘ erscheint beispielsweise in dem Motiv von „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“ in der 5. DE⁴, in seiner Bedeutung ausgewiesen mit dem Attribut der Größe,⁵ bzw. in der Aussage zu der „Kathedrale“ als eines solchen hochragenden Seinssymbols:

„dieweil sie ruhig immer in dem alten
Faltenmantel ihrer Contreforts
dasteht und von den Häusern gar nicht weiß.“⁶

Eindringlich themasiert wird es in der 7. DE. Zu dem „einst gebetete[n] Ding, d[em] gediente[n], gekniete[n]“ als Bild der Daseinsganzheit an sich heißt es:

„[...] Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln. Engel,
dir noch zeig ich es, *da!* in deinem Anschau
steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen,
grau aus vergehender Stadt oder fremder, des Doms.“

Ebenso „steht“ der „blinde Mann“ in „Pont du Carrousel“ „wie ein Markstein namenloser Reiche“, Da-Sein und Nicht-Da-Sein, auf der Brücke als

¹ SW II, S. 183

² vgl. SW I, S. 763: „Aber er trug auch, dein Baum aus Ekstase.“

³ vgl. o., S. 73Fn.

⁴ vgl. o., S. 74Fn., u., S.228

⁵ vgl. o., S. 90, 163, u., S. 222

⁶ SW I, S. 498; vgl. o., S. 108, 113

Zeichen, daß sie eine „große Einheit“¹ darstellen. Sie sind „namenlos[.]“, weil es in ihrer Verbindung „weder ein Diesseits noch Jenseits“ gibt. Im Sinne der Gegenposition ist dieser „blinde Mann“ als „der unbewegliche Gerechte / in viele wirre Wege hingestellt“. In „Eingang“ dagegen wird die Metapher des Stehens, obwohl naheliegend, in bezug auf den „vor den Himmel: schlank, allein“ positionierten Baum nicht verwendet. Vielmehr erscheint das entsprechende Veranlassungsverb „stellst“ bzw. das ebenfalls transitive Verb „hebst“. Das bedeutet, das ‚reine Symbol‘ des Seins, der „Baum“, ist im Widerspruch zu seinem Wesen zum Objekt eines Subjekts gemacht, vergegenständlicht. In diesem pejorativen Sinn sagt die 8. DE:

„Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.“²

Das in diesem Zitat verwendete Bild der „Augen“ tritt in „Eingang“ genau so als Bild vergegenständlichender Welthaltung auf, indem das Sehen uns die Dinge sozusagen auf Distanz gegenüberstellt, so daß wir sie als von uns selbst unterschiedene Objekte wahrnehmen können. Die 8. DE führt entsprechend aus: „Und wir: Zuschauer, immer, überall, / dem allen zugewandt und nie hinaus!“³, d. h. in „das Offene“ wie das Tier, aus dessen Antlitz wir allein wissen, „[w]as draußen *ist*“⁴. „[M]üde“ sind die „Augen“ in „Eingang“ wie die des „Panther[s]“, weil die ‚verbrauchte Schwelle‘ des Hauses wie die endlose Reihe der Käfigstäbe, die Reihe objektiver Begriffe, trotz immer wiederholter ‚Verwendung‘ nie zu erfüllter Ganzheit führen.

Das Gedicht „Wendung“ schildert, wie das „Anschauen“ als die verfügende Kraft des Subjektbewußtseins und -willens⁵ ganzheitliche Einheit des Daseins zerstört:

„Lange errang ers im Anschauen.
Sterne brachen ins Knie
unter dem ringenden Aufblick.
Oder er anschaute knieend,

¹ Briefe, S. 896

² SW I, S. 714; Unterstr. d. Verf.

³ SW I, S. 716

⁴ SW I, S. 714

⁵ vgl. o., S. 126

und seines Instands Duft
machte ein Göttliches müd,
daß es ihm lächelte schlafend.

Türme schaute er so,
daß sie erschranken:
wieder sie bauend, hinan, plötzlich, in Einem!
[...]

[...]

Und das Gerücht, daß ein Schauender sei,
rührte die minder,
fraglicher Sichtbaren,
rührte die Frauen.

Schauend wie lang?
Seit wie lange schon innig entbehrend,
flehend im Grunde des Blicks?“¹

Das Zitat zeigt, daß die vergegenständlichende Setzung der Daseinsganzheit mit den „Augen“ in „Eingang“ als Ausdruck einer im Ganzen unangemessenen Art der Schaffung des Daseins und seines Grundes ihre Ursache in dem verfügenden „Wille[n]“ des Subjekt-Ichs hat, dem entsprechend es den Baum „heb[.]t“ und vor den Himmel „stell[.]t“. Als allgemeines Charakteristikum all der einzelnen Merkmale der paradoxen ‚Herstellung‘ einer ganzheitlichen „Welt“ und ihres Grundes mit den „Augen“, also im Schauen² als poetischer Kraft, heißt es schließlich, diese „Welt“ sei „gemacht“ (vgl. griech. ποιῆν – machen), also verfügend hergestellt vom Ich. Dieses muß sich als Subjekt zurücknehmen, um dem Symbol im ‚Werden‘ und damit tatsächlich ganzheitlicher „Welt“ Raum und Sinn zu geben. Dementsprechend wird in SO, 2, XXIX Orpheus, dem Gott der Dichtung als dem „[s]tillen Freund der vielen Fernen“, der Dichtung als ganzheitlichen Daseins, mit einer verbalen Form des spiegelbildlichen Motivs von „Ausgang“ und „Eingang“ aufgefordert „Geh in der Verwandlung aus und ein“.³ Darin ist die Einheit von Geschlossenheit und zugleich Offenheit ganzheitlichen Daseins enthalten, die das Gedicht „Eingang“ mit dem ‚Heraustreten aus dem Haus‘ als „Eingang“ paradox ineins setzt.

¹ SW II, S. 82-83; Unterstr. d. Verf.

² vgl. o., S. 126

³ vgl. o., S. 114, 166

Erreicht wird dieser „Eingang“, nachdem zunächst die vergegenständlichte Welt „deiner Stube, drin du alles weißt“ als der verfügte Besitz des Subjekts zwar verlassen ist, dafür aber vorläufig nur eine andere Form derselben, ihr Begriff als lediglich die bloß abstrakte Idee eines Subjekts der Ganzheit des Daseins gewonnen wird. Diese wird entwickelt aufgrund des ‚Schauens‘ als ‚poetischer‘ Kraft im Sinne der griechischen „ποίησις“ als „**Tun, Machen, Schaffen, [...] Dichtkunst, Poesie**“ zu „ποιέω **machen, tun**“¹. Die Aussage in „Eingang“ „und hast die Welt gemacht“ belegt die Auffassung der Dichtung als artistische Kunst. Erst mit der Aufhebung des Subjekt-Ichs kann ganzheitliches Dasein, kann seinsstiftende, lebendige Kunst entstehen. Einen Wechsel dazu deutet das Gedicht mit der Aussage an, daß das Ich, „wie [s]ein Wille ihren [der ‚gemachten Welt‘] Sinn begreif[.]t“, sie „zärtlich los“-läßt. Im Moment der Übernahme dieser „Welt“ durch den (begrifflich agierenden) „Wille[n]“ des Subjekt-Ichs zur Verfügung entsprechend seinen Absichten und Zwecken schlägt der schöpferische Vorgang um in ganzheitliches Geschehen, indem das Ich als verfügen oder besitzen wollendes Subjekt zurücktritt. Zeichen ist das ‚Loslassen‘ durch die „Augen“ als gegenüber dem „Herzen“ Bild der vergegenständlichenden Haltung des Ichs, die zunächst dessen ‚Weltschöpfung‘ ermöglicht. „Der Panther“ endet deshalb damit, daß das durch das Auge, die „Pupille“, in das Tier eingegangene „Bild“ „im Herzen auf[hört] zu sein.“² Der an späterer Stelle zu betrachtende Schlußteil des Gedichtes „Wendung“ spricht deshalb von „Herz-Werk“, das anstelle von „Werk des Gesichts“ zu tun sei.³ Grund ist, daß im „Herz[en]“ „la présence et l’absence“, „alle die scheinbaren Gegenteile [...] zusammenkommen [und] die Hymne ihrer Hochzeit singen“, dichterisch das Dasein zur Ganzheit führen, wie Rilke in seinem Brief vom 6.1.1923 an Gräfin Sizzo schreibt.⁴

Indem das Ich seinen Anspruch aufgibt, liebt es dennoch, d. h. ohne Besitzanspruch, die „Welt“, das Adjektiv „zärtlich“ als Ausdruck davon verstanden. Damit wird sie entsprechend „Herz-Werk“ in dieser Liebe zu einer Einheit zusammengenommen, ohne deshalb in ihr definitiv bestimmt, aus ganzheitlicher Einheit in die Isolation begrifflicher Identität mit sich selbst, d. h. Absetzung gegen jedes andere überführt zu sein. Rilkes Bild dafür sind die antiken Städte, die ganz in ihren Mauern lebten,

¹ Menge, Altgriechisch – Deutsch, S. 563, 564

² SW I, S. 505

³ SW II, S. 82-84; vgl. u., S. 257ff.

⁴ Briefe, S. 808; vgl. o., S. 54

ohne daß die Gebärden ihres Lebens abbrachen, bzw. das Kunstwerk, das, ganz mit sich beschäftigt, „seine Umgebung [...] in [sich] liegen“ hat.¹ Die „Welt“ ist damit zum „größten Kreislauf[.]“² durch die beiden Bereiche von Leben und Tod, zu ganzheitlichem Dasein geworden. So wird deutlich, wenn Rilke die zwei genannten Beispiele als Parallelen zu der Bewegung in einem Kunstwerk und damit des Daseins anführt. Diese Bewegung erhebt sich wie der Strahl der Fontäne aus deren Becken und fällt in dieses wieder zurück, bzw. sie muß aus der Weite des Himmels zu ihm zurückkehren, damit der „Kreis der Einsamkeit“ als die Ganzheit des ‚Werdens‘ in seiner gegenwendigen Bewegung von Entstehen und Vergehen sich schließt.³ Das Motiv des ‚Loslassens‘ als Ausdruck der Überwindung des Gefangenseins in einseitiger Anwesenheit ist das Gegenstück zu dem der Gefangenschaft des Panthers in seinem Käfig mit seinen Gitterstäben als Bild der objektivierenden Begriffswelt, die einen Blick auf ganzheitliches Dasein nicht zuläßt.⁴ Ebenso steht das Motiv den „gefangenen Bildern in dir“ in dem Gedicht „Wendung“ gegenüber, die als Vorstellungen eines Innen des Subjekt-Bewußtseins ebenfalls ‚liebend‘, d. h. durch „Herzwerk“, „befrei[t]“ – so der dem Begriff „gefangenen“ in dem Gedicht antwortende vorläufige Ausdruck in „Eingang“ (gegenüber „lassen [...] zärtlich los“) – zu werden verlangen.⁵

Als existentiellen Akt wird in der abschließenden Wendung an die in „Alkestis“ angesprochene Figur Admet als ‚Leistung‘ eines „größte[n] Bewußtsein[s]“ gefordert, ausdrücklich und bewußt den Tod als Voraussetzung des Daseins und dessen integralen Aspekt zu akzeptieren. Die Aussagen „wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten“⁶ in dem angegebenen Brief an Witold Hulewicz und „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung“⁷ in SO, 2, XIII sowie die Feststellung in „Wie die Natur die Wesen überläßt“, daß Menschen es „bejahen“, wenn „im weitsten Umkreis“ ihres Daseinsbogens „das Gesetz“ sie „anrührt“⁸, mit dem Tod in den Ursprung zurückzukehren, außerdem der Vorsatz des

¹ SW V, S. 158-159

² Briefe, S. 896

³ vgl. SW V, S. 158

⁴ SW I, S. 505; vgl. o., S. 80

⁵ vgl. SW II, S. 83-84;

⁶ Briefe, S. 896

⁷ SW I, S. 759

⁸ SW II, S. 261; vgl. o., S. 66

Sprechers in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, zu versuchen, auch seinen letzten Lebensring zu „vollbringen“¹, selbst wenn das Gelingen offen ist, drücken die Leistung solchen Bewußtseins aus. Das gilt auch für das Textende von SO, 2, XIII, das das ausdrückliche Bekenntnis zur Rücknahme des Subjekt-Ichs in die Ganzheit des Daseins fordert:

„Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.“²

Dem entspricht die Forderung am Ende von „Eingang“, das Ich möge die von ihm imaginierend geschaffene Welt ‚loslassen‘. Die modale Bestimmung „wie dein Wille ihren Sinn begreift“ deutet an, warum diese Welt ‚loszulassen‘ ist:

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

Sie aufzusammeln und zu sparen,
das kommt dem Kind nicht in den Sinn.
Es löst sie leise aus den Haaren,
drin sie so gern gefangen waren,
und hält den lieben jungen Jahren
nach neuen seine Hände hin.“³

Der „Sinn“, den nach „Eingang“ der „Wille“ „begreift“, ist, wie das Verb des Satzes anzeigt, die begriffliche Vergegenständlichung der Welt als ihre Transformation in permanente Anwesenheit, d. h. die Elimination des Nicht-Da-Seins als Element des Daseins: „Sie [Blüten] aufzusammeln und zu sparen“ lautet es dem gemäß in „Du mußt das Leben nicht verstehen“ und im Gegensatz zu den „ersparten / [...] Münzen des Glücks“⁴ in der 5. DE. Entsprechend heißt es weiter von dem „Kind“, solch ein Gedanke komme ihm nicht „in den Sinn“, d. h. sei nicht Bestandteil seines ‚Denkens‘. Das entspricht der Lexikon-Bedeutung des Begriffs ‚Sinn‘ als „Fä-

¹ SW I, S. 253

² SW I S. 759-760

³ SW I, S. 153

⁴ SW I, S. 705, vgl. o., S. 185f.

*higkeit der Organismen, verschiedene Arten von Reizen zu unterscheiden; Denken, Gedanken, Bewußtsein; Gesinnung, Denkungsart, Gemüt; Verständnis, Empfänglichkeit (für)*¹. Als Ausdruck begrifflich vergegenständlichender Welthaltung ist dieses Denken Charakteristikum des Subjekts als Pendant des objektiven Seienden. Deshalb redet „Eingang“ von dem „Wille[n]“ des angesprochenen Ichs als des die „Welt“-gemacht-Habenden’.

In objektiver Hinsicht nun, wie der Begriff „Sinn“ in „Eingang“ gebraucht ist, bedeutet er, wie angegeben, die ‚Einsinnigkeit‘ der Auffassung von Welt. So stellt es auch die weitere Lexikon-Bestimmung des Ausdrucks als *„Bedeutung, geistiger Gehalt (einer Dichtung, Aufgabe, Frage, eines Wortes)*² dar, also als einen aus der betrachteten Sache abstrahierten Begriff oder ein Begriffsgebäude. In beiderlei Gebrauch zeigt sich diese Bedeutung etymologisch in dem Verständnis als *„eine Richtung nehmen, gehen, reisen, fahren*³: ‚Richtung‘, von dem Verb ‚richten‘ im ursprünglichen Sinne von *„gerademachen‘ und ‚in eine gerade oder senkrechte Richtung, Lage oder Stellung bringen*⁴ abgeleitet, deutet die Einsinnigkeit einer Bewegung auf ein Ziel hin an, im Unterscheid zur zirkularen Gegenwendigkeit des ‚Werdens‘.

Die Aufforderung ‚loszulassen‘ in „Eingang“ entspricht also der in dem Vergeichsgedicht „Du mußt das Leben nicht verstehen“ als Ausdruck der Ablehnung rationaler Vergegenständlichung der Welt. Die Schilderung des Verhaltens des Kindes hier – sein „Weitergehen“, in dem es „von jedem Wehen / sich viele Blüten schenken läßt“ und „den lieben jungen Jahren / nach neuen seine Hände hin[hält]“ – charakterisiert es als unreflektiert dem ‚Werden‘ und seinem Wandel von Entstehen und Vergehen hingegeben. Wie jedoch in „Eingang“ sich die Aufforderungen, „zärtlich los[zulassen]“, und zuvor, aus „deiner Stube, drin du alles weißt“ hinauszutreten, sich an ein Ich rationalen und vergegenständlichten Bewußtseins wenden, so richtet sich „Du mußt das Leben nicht verstehen“ ebenso als Aufforderung an ein Ich, das diese Bewußtseinsform überwinden soll. Es soll statt dessen eine solche gewinnen, in der es das Nicht-Da-Sein bewußtseinsmäßig und existentiell in sein Dasein als dessen notwendigen Teil integriert.

¹ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 3431

² Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 3431

³ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 3431

⁴ Duden, Etymologie, S. 569

Solch ein Ich gliche dem von Kleist geforderten ‚unendlichen oder göttlichen Bewußtsein‘ nach einem zweiten Essen vom Baum der Erkenntnis¹ bzw. es erfüllte die Forderung aus SO, 2, XIII: „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“² Ein Hinweis auf die Gefährdung des kindlichen Bewußtseins durch die Tendenz zu vergegenständlichter Dauerhaftigkeit scheint die Aussage zu sein, daß die „Blüten“ als Daseinsmomente des ‚Werdens‘ „so gern gefangen waren“ in den Haaren des Kindes und daraus gelöst werden müssen. Ansonsten gleicht es den „Löwen“ aus der 4. DE: „Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen, / solange sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.“³

In unmittelbarer Parallelität zu dem Schlußsatz in „Eingang“ steht das Lied der „Sängerin“ in MLB, das ebenfalls die paradoxe Verbindung von Identität, hier einer Person, und lebendiger Offenheit als sich ständig erneuerndem ‚Werden‘ hervorhebt. Deutlich wird außerdem, daß mit dem beschriebenen Umschlag am Ende von „Eingang“ nicht nur das Dasein verwandelt wird, sondern daß er auf der Seite des Ichs die Gewinnung eines ganzheitlichen, „größte[n] Bewußtsein[s]“⁴ bedeutet, da dieses jene Daseinswandlung bzw. seine Ganzheitlichkeit vollzieht, indem es immer wieder dem Impuls widersteht, den Partner festhalten zu wollen :

„Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.“⁵

b) Aufhebung der vergegenständlichenden Differenz von „draußen“ und „innen“

Im Hinblick auf den Zusammenhang der spiegelbildlichen Metaphern von ‚Eingang‘ und ‚Ausgang‘ bei Rilke zeigt sich, daß in dem Gedicht „Eingang“ der Übergang zwischen beiden nicht unmittelbar erfolgt, sondern über ein Zwischenstadium. Das Heraustreten aus der vergegenständlichten

¹ vgl. Kleist, Sämtliche Werke, S. 1094; vgl. o., S. 26

² SW I, S. 759; Unterstr. d. Verf.

³ SW I, S. 697

⁴ Briefe, S. 896

⁵ SW VI, S. 936

Welt bedeutet nicht unmittelbar das Eintreten in ganzheitliches Dasein, mit jenem ersten Schritt ist das vergegenständlichende rationale Bewußtsein noch nicht überwunden. Dazu ist zusätzlich ein spontaner Sprung nötig. So findet sich der „Sohn“ in „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ nach dem Verlassen seines Elternhauses zunächst:

„[...] [im] Ungewisse[n],
weit in ein[em] unverwandte[n] warme[n]Land,
das hinter allem Handeln wie Kulisse
gleichgültig [ist]: Garten oder Wand“¹.

Wie in „Eingang“ erfolgt erst in der letzten Zeile des Textes, hier allerdings ein fragend erahnter, Umschlag in ganzheitliches Dasein mit der Akzeptanz seiner Nichtigkeit und und Todegebundenheit durch das Ich:

„Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“²

Wie oben dargestellt³, schildert der erste Teil der 8. DE das „draußen“ als einen Daseinsbereich ohne Objektivierung und nennt ihn „das Offene“. Dieses ist dem Menschen mit seinem reflektierten Subjekt-Bewußtsein, in dem er nur „rückwärts / Gestaltung s[ieht]“, verwehrt. Dieses „draußen“ kann jedoch gewähren, was in einem „freien Ausgang“ als ‚Ausgang in etwas‘ und somit ‚Eingang‘ zu erlangen ist, ein im Ursprung wurzelndes Dasein ohne die Trennung von Subjekt und Objekt. Dies erfahren die „Kreatur“, das „Tier“, die „Blume[.]“, das „Kind“ und ein Sterbender, also schon im Tode Stehender⁴, wie das erweiterte Zitat insgesamt belegt:

¹ SW I, S. 492

² SW I, S. 492; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 279-287

³ vgl. o., S. 78f.

⁴ Anm.: Entsprechend heißt es in „Wie die Natur die Wesen überläßt“, daß die Menschen ihr „Schutzlossein“, d. h. ohne die „Winterhüte des Schicksals“ der „*Madame Lamort*“ in der 5. DE als Wappnung gegen den Verlust anhaltender Anwesenheit, sich „in’s Offne wandten, da [sie]’s drohen sahen, / um es, im weitesten Umkreis, irgendwo, / wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren“, aus einem nun ganzheitlichen Bewußtsein existentiell die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als Wesen des Daseins zu akzeptieren. (SW II, S. 261; SW I, S. 704-705; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 39 („Winterhüte“) bzw. S. 61, 65 (das „Offne“))

„Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick.“¹

Gemäß der spiegelbildlichen Identität von ‚Hinaustreten‘, ‚Auszug‘ oder ‚Ausgang‘ und ‚Eingang‘ stellt Rilke dem ‚draußen‘ als dem ganzheitlichen ‚Offene[n]‘ auch ein ‚Innen‘ als Entsprechung des letzteren gegenüber. Die sechste Strophe der 7. DE sagt, zunächst durchaus zweideutig bzw. widersprüchlich: „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen“:

„Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie’s nun *innerlich* baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!“²

¹ SW I, S. 714; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 64ff.

² SW I, S. 711

Das „Außen“ erscheint hier mit dem Bild der „Tempel“ als „des Herzens[..] Verschwendung“. „Herz[..]“ ist der Ort ganzheitlicher „Verwandlung“¹, der innerste, seinem rationalen Bewußtsein nicht zugängliche Wesenskern des Menschen. So beschreibt Rilke gegenüber Gräfin Sizzo das ganzheitliche Bewußtsein, nämlich als das „jugendliche[..] arglose[..] Vertrauen, [das] immerfort *beides* in der Welt erk[e]nnt und bejaht“, Da-Sein und Nicht-Da-Sein:

„wie haben Sie da, im jugendlichen arglosen Vertrauen, immerfort *beides* in der Welt erkannt und bejaht: das Schlafende und das Wache, das Lichte und das Dunkle, die Stimme und das Schweigen. la présence et l’absence. Alle die scheinbaren Gegenteile, die irgendwo, in einem Punkte zusammenkommen, die an einer Stelle die Hymne ihrer Hochzeit singen – und diese Stelle ist – vor der Hand – unser Herz!“²

„Verschwendung“ in der doppelten Bedeutung von ursprünglich „verschwinden machen“, woraus sich die von „in reicher Fülle austeilen, verschenken“, aber auch, negativ gesehen, die von „leichtsinnig und nutzlos vertun“ entwickelt hat,³ entspricht dem zugeordneten Attribut „Herzens“ in seiner Rolle als Quelle und Ursprung ganzheitlichen Daseins. Denn die Hervorbringung unerschöpflicher Fülle bei gleichzeitigem ständigem Vergehen als dem Wiedereingehen in den Ursprung macht die Unendlichkeit des zirkularen ‚Werdens‘ aus, und das ‚leichtsinnige und nutzlose Vertun‘ bedeutet in positiver Sicht die Freiheit von verengend vergegenständlichender Zweck- und Zielgebundenheit. Als Bild steht das „Herz[..]“ für das Gegenteil des Verstands und rationalen Bewußtseins in ihrer Sterilität aufgrund der permanenten Anwesenheit, wie sie begriffliches Denken als Daseinsbasis voraussetzt, bzw. es steht gegen die Ausscheidung des Todes als der Rückkehr in das Nicht-Da-Sein als Ursprung aus dem Dasein. Vielmehr bedeutet „Herz[..]“ als der der Ratio nicht zugängliche Wesenskern des Menschen schöpferische Phantasie und Grundlage ganzheitlicher, d. h. dichterisch-bildhafter Sprache als Ausdruck und zugleich ‚Realisation‘ ganzheitlichen Daseins.

Dem entspricht jedoch nicht der fatalistische und resignative Ton der ersten Hälfte des Zitats aus der 7. DE. Der Ausdruck „Welt“, zunächst neutral wirkend, ist in der 8. DE⁴ als Kontrast der Ganzheitlichkeit an sich,

¹ vgl. o., S. 74, 166

² Briefe, S. 808

³ vgl. Duden, Etymologie, S. 740-741

⁴ vgl. o., S. 192

dem „Nirgends ohne Nicht: [dem] Reine[n]“ gegenübergestellt, das sich nämlich nicht verendlichend lokalisieren und objektivieren läßt, ohne deshalb jedoch ein Nichts zu sein, d. h. ohne deshalb verneint werden zu können. Die Rede in der 1. DE vom vergegenständlichten menschlichen Dasein in einseitiger Anwesenheit als von „der gedeuteten Welt“, in der wir auf Grund ihrer Disparatheit „nicht sehr verlässlich zu Haus sind“¹, verweist auf Rilkes Beschreibung menschlichen Daseins nach der Ausscheidung des Todes an Lotte Hepner.² Dem entspräche als ‚Innen‘, wie es in dem Anfangssatz der Strophe der „Welt“ zugeordnet wird, dasjenige, das solcher „Welt“ als seinem Objekt sich als Bewußtsein des Subjekts gegenüberstellt. Andererseits jedoch ist der Anfangssatz der Strophe, „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen“, auf den Rilkeschen Begriff des „Weltinnenraum[s]“ in dem Gedicht „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“ zu beziehen und stellt wie dieser ein Paradoxon dar:

„Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O , der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

Ich sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.“³

Wie die beiden Strophen schildern, drückt der paradoxe Begriff die Rilkesche Vorstellung eines ganzheitlichen Bewußtseins aus, in welchem die Unterscheidung zwischen Innen- und Außenwelt, Subjekt-Innen und Objekt-Außen in einem ganzheitlichen Innen aufgehoben ist, indem jenes nicht mehr als objektiv in sich bestehend und ausschließlich anwesend verstanden wird. Rilke beschreibt den Gedanken als tatsächliche eigene Erfahrung:

„Im Gedicht ›Der Tod‹^[4] aber ist zuletzt der Moment aufgerufen, da mir (ich stand nachts auf der wunderbaren Brücke von Toledo) ein in gespanntem langsamen Bogen durch den Weltenraum fallender Stern zugleich (wie soll ich das sagen?) durch den

¹ SW I, S. 685

² vgl. o., S. 81f.

³ SW II, S. 93

⁴ SW II, S. 103-104; Anm.: Die Schlußzeilen des Gedichts lauten: „O Sternenfall, / von einer Brücke einmal eingesehn –: Dich nicht vergessen. Stehn!“

Innen-Raum fiel: der trennende Kontur des Körpers war nicht mehr da. Und wie hier durch das Auge, so war mir schon früher einmal durch das Gehör diese Einheit angekündigt worden –: auf Capri einmal, als ich nachts im Garten stand, unter den Ölbäumen, und der Ruf eines Vogels, über dem ich die Augen schließen mußte, war gleichzeitig in mir und draußen wie in einem einzigen ununterschiedenen Raum von vollkommener Ausdehnung und Klarheit!“¹

Versteht man den Anfangssatz der zitierten Strophe aus der 7. DE in diesem ganzheitlichen Sinn, so fährt sie vorerst nicht in diesem fort. Der Begriff „Verwandlung“, zentral für die Vorstellung des Daseins als zirkulares ‚Werden‘, erhält mit dem Verbzusatz des Prädikats „hin“ einen endlichen Charakter, der der ständigen Erneuerung des Daseins im ‚Werden‘ widerspricht und es als „Unser / Leben“ dem schließlich endgültigen Tod anheimgegeben charakterisiert. Das Possessivpronomen, mit seiner Alleinstellung durch die Trennung als Satzanfang vom vorangehenden Satz und als Zeilenende von der Fortführung des ihm zugehörigen Satzes in der Folgezeile hervorgehoben, setzt das Dasein des Menschen ab gegen das der Lebewesen allgemein. Es betont so außerdem, daß wir das Dasein nach unserer uns eigenen Art als Wesen rationalen Bewußtseins und entsprechend unseren Bedürfnissen zu beherrschen und zu kontrollieren streben, es damit objektivierend gestalten. So schreibt Rilke an Lotte Hepner:

„Gott und Tod waren nun draußen, waren das Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um [den] Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige.“²

Ebenso ist es mit „Außen“ und dem „schwindet“ im folgenden Satz der Elegienstrophe. Das Verb ist an sich Ausdruck der Voraussetzung des ‚Werdens‘, d. h. der Entstehung neuen Daseins mit dem Vergehen eines anderen, wie SO, 2, XIII schildert.³ Der grammatisch eine modale Adverbiale darstellende Ausdruck „immer geringer“ bedeutet, daß das ‚Schwinden‘, das als integrales Element des ‚Werdens‘ die Erneuerung des Daseins bedingende Vergehen, zunehmend aufgehoben wird. Interpretiert man den Ausdruck jedoch als von prädikativer Bedeutung, so bezieht er sich als Prädikatsnomen auf das „Außen“, das infolge des Schwindens „immer geringer“ wird. In beiderlei Verständnis hat das ‚Schwinden‘ hier seine Bedeutung als Ausdruck ganzheitlicher Erneuerung verloren, das Vergehen

¹ Briefe, S. 571; vgl. „Erlebnis“, SW VI, S. 1036-1042; bes. S. 1040

² Briefe, S. 513; Unterstr’n d. Verf.

³ vgl. o., S. 52, 205

ist endgültig, wie es sich aus einem einseitig als Anwesenheit aufgefaßten Dasein ergibt. Damit kann das „Außen“ aber nicht mehr das „Offene“¹ sein, wie es die 8. DE darstellt oder auch „Es winkt zu Fühlung fast in allen Dingen“ mit dem draußen Gesehenen, das der Sprecher in sich erfährt. Das heißt, es stellt sich mit seinem ‚immer geringer[en] Schwinden‘ neben die „Tempel“ als „des Herzens Verschwendung“, insofern wir sie „heimlicher ein[sparen]“, sie aus praktischen ökonomischen, also rationalen Erwägungen, nicht mehr bauen, wie die Toten zunächst am Ende der 5. DE ihre „Münzen des Glücks“ „erspar[.]en“. Mit der Gleichsetzung des „Außen“ mit den „Tempel[n]“ wird das Bild des ebenfalls vergegenständlicht schwindenden „dauernde[n] Haus[es]“ als Parallele zu „Tempel“ erkennbar. „[D]es Herzens Verschwendung“ wird geleistet vom menschlichen Herzen, indem in ihm „la présence et l’absence[,] [a]lle die scheinbaren Gegenteile [...] zusammenkommen“, wie es gegenüber Gräfin Sizzo heißt.² Sie bedeutet „die Verwandlung des Sichtbaren [d. h. von gegenständlich Vorhandenem³] in Unsichtbares, [...] [so daß] alle vergangenen Türme und Paläste existent, weil längst unsichtbar und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd“ sind, durch den „Engel“⁴, den Vertreter der Ganzheit⁵. Die Aufhebung des „Außen“ hier, des „dauernde[n] Haus[es]“ und der „Tempel“ als Elemente ganzheitlichen Daseins, bedeutet also die Eliminierung ganzheitlicher Gestalt anstelle ganzheitlicher Verwandlung stofflich-gegenständlicher Vorhandenheit.

Dies zeigen die folgenden Zeilen der Elegienstrophe mit der Darstellung dessen, was an die Stelle solcher ganzheitlichen Gestalt tritt. Es ist die vergegenständlichte, gestalt-, d. h. struktur- und einheitslose, darin im absoluten Sinn endliche Objekt-Welt, wie sie sich das Ich-Subjekt gegenüberstellt. Auf diese Weise wird jedoch auch das „innen“ in der ersten Zeile des Elegien-Zitats zum Ausdruck vergegenständlichten Daseins. Es bezeichnet das Innere des Subjekt-Bewußtseins als das Gegenstück zu einem objektivierten ‚Außen‘, beide sind so verendlicht und voneinander geschieden. Als gestalt- und einheitslos erscheint das nur abstrakten Zwecken und Zielen dienende Dasein, es wird zu „erdachte[m] Gebild, zu Erdenkli-

¹ SW I, S. 714

² Briefe, S. 808; vgl. o., S. 205

³ vgl. o., S. 126ff., 197f

⁴ Briefe, S. 900; an Witold Hulewicz

⁵ vgl. o., S. 69, 134

chem / völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne“. Trotz solcher Zugehörigkeit zum „Gehirne“, also als Inhalt des rationalen Bewußtseins eines Subjekts, zeigt dieses Dasein sich doch als „[w]eite Speicher“, also wie das „Haus“ als Gebäude. Sie sind nur „gestaltlos“. Denn das „erdachte[.] Gebild“ „schlägt sich [...] vor“, drängt sich durchaus vor in die Erscheinung, die Sichtbarkeit als Ausdruck der Vergegenständlichung. Sie stehen aber gestaltlos „noch ganz im Gehirne“, das sie „erdacht[.]“ hat. Es handelt sich um die nach rationalen Begriffen, Kausalitäten und Zwecken konzipierte Welt, die in objektive Existenz umgesetzt wird, dabei jedoch keine eigene anschauliche ‚Gestalt‘ gewinnt, in der sie in sich ruht, sondern weiterhin nur der ‚Ausdruck‘ abstrakter Begriffe, Funktionen und Zusammenhänge ist. Beispiel ist einmal „Speicher“ als bloße Funktionsgebäude, deren ‚Gestalt‘ allein von ihrem Zweck diktiert wird. Ihre ‚Weite‘ ist die strukturloser Leere, mit Ware füllbarer Raum. Der physikalische, also gegenständliche Begriff der „Kraft“ erreicht als elektrischer Strom, „spannende[r] Drang“, auf anschauungslose Weise naturgesetzlich bedingte, also in einem linearen Prozeß dem objektiv-kausalen Ursache/Wirkungsprinzip entsprechende Ergebnisse, die praktisch nutzbar sind.

Das bedeutet, das rationale Bewußtsein schafft wie das ganzheitliche oder „größte Bewußtsein“¹, das Rilke Witold Hulewicz gegenüber fordert, Dasein, nämlich indem es ein solches mit seinen Begriffen, die es als objektiv anwesend Seiendes setzend versteht, entwirft, bzw. indem es solches Dasein in diesen Begriffen und Funktionen faßt. Im Unterschied zu einem ganzheitlichen Bewußtsein versteht es sich und die Welt aber nicht als Einheit, sondern als Subjekt und sein Gegenüber, das Objekt. Verantwortlich für diese Welt ist der „Zeitgeist“, nicht etwa der Ursprung als ständiger Bezug in Entstehen und Vergehen, um den nach „Pont du Carrousel“ als „der Gestirne stiller Mittelpunkt“ und „das Ding, das immer gleiche, / von fern die Sternenstunde geht“². Diesem gegenüber ist jener seiner Bezeichnung entsprechend, zeitgebunden, wechselnd, endlich und beliebig: die „Welt“, die er schafft, disparat. Diese ist entsprechend dem „innen“ als auf ein Subjekt-Inneres bezogen, gestaltlos und ermangelt daher der „Pfeiler und Statuen“, die als Symbole der Daseinsganzheit „größer“, nur einem „größte[n] Bewußtsein“ oder „Herzen[.]“, „*innerlich*“ entspringen können, nämlich als die ganzheitliche Einheit von Da-Sein und

¹ Briefe, S. 896

² SW I, S. 393

Nicht-Da-Sein. Die Perversion der „Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares“, wie die 7. DE sie darstellt, erklärt Rilke mit dem Unterschied von „Engel“ und dem Menschen:

„Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher ›schrecklich‹ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen. – Alle Welten des Universums stürzen sich ins Unsichtbare, als in ihre nächst-tiefere Wirklichkeit; *einige Sterne steigern sich unmittelbar und vergehen im unendlichen Bewußtsein der Engel* –, andere sind auf langsam und mühsam sie verwandelnde Wesen angewiesen, in deren Schrecken und Entzücken sie ihre nächste unsichtbare Verwirklichung erreichen.“¹

Das „Sichtbare[.]“, an dem die Menschen „doch noch hängen“, ist das Dasein als die objektive Realität in struktur- und gestaltloser, d. h. stofflicher Gegenständlichkeit. So sagt Rilke schon zuvor, so der zitierte Brief an Hulwicz, was „die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares“ ausmacht:

„So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns ›unsichtbar‹ wieder aufersteht. [...] Die ›Elegien‹ zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums.“²

Anstelle der Aufhebung des „Außen“ als ganzheitlicher Gestalt bedeutet nach dieser Stelle die „Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares“ die gegenständlich-objektiven Daseins, „des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur“. Gemäß der Identität von Bewußtsein, „unserer Natur“, und Dasein, dem „Universum“,³ erscheint diese zugleich in letzterem. Das Bild der „Schwingung“ verweist auf SO, 2, XIII mit der Deklaration des „Nicht-Seins“ als die Bedingung der „innigen Schwingung“⁴, der gegenläufig-zirkularen ‚Werdens‘-Bewegung, bzw. auf SO, 2, XII mit dem Motiv entsprechender Bedeutung „liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden

¹ Briefe, S. 900

² Briefe, S. 898; Unterstr’n d. Verf.

³ vgl. o., S. 52

⁴ SW I, S. 759; vgl. o., S. 52

Punkt.“ Die Briefstelle betont gegenüber dem stofflichen Charakter vergegenständlichten Daseins die Dynamik, „Schwingung und Erregtheit“, ganzheitlichen Bewußtseins und Daseins. Die sind als prozeßhafte Gestalt nicht physisch-gegenständlich ‚sichtbar‘ vorhanden, bilden als Einheit und Ganzheit kein Seiendes im Dasein, sind daher „im innigsten Verstande“, d. h. in der Aufhebung von objektivem Außen und subjektivem Innen, „Unsichtbares“.

Die folgende Strophe der 7. DE betrachtet die Situation aus der Perspektive ganzheitlicher Welt und ihrer Elemente, wie sie „Tempel“ darstellen. Der „Zeitgeist“ mit seiner disparaten, linear fortschreitenden Welt kennt Verkörperungen ganzheitlicher Einheit an sich, wie die „Tempel“, „Pfeiler und Statuen“, „ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes“ nicht mehr. Von diesem heißt es nun in der siebten Strophe:

„[...] *Uns* soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt. – Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln. Engel,
dir noch zeig ich es, *da!* in deinem Anschauen
steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen,
grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms.“¹

Das „einst gebetete[...] Ding, ein gedientes, geknietes“, „hält [...] sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin“, weil es entsprechend dessen Beschreibung in Rilkes Brief an Witold Hulewicz² als ganzheitliche Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein nicht als ein begrifflich gesetztes, d. h. objektiv anwesendes Seiendes erscheinen kann. Deshalb sagt „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) von der „Mitte des Kaschmirshawls“, daß sie „aus dem Blumensaum / sich schwarz erneut“, von der „Jungfrau“ als der „Mitte“ und ebenfalls das Dasein zur Einheit bindenden Größe, sie sei eine „Leere“, um die wir „wandeln“³, in zirkularem ‚Werden‘ ‚existieren‘. Von der „Jungfrau“ selbst heißt es deshalb, „daß Namen sich an ihr / endlos verschwenden“, die jedoch als ‚leere Mitte‘ davon unberührt, d. h. unabhängig von objektiver Existenz, besteht. Das bedeutet, die „Jungfrau“ ist dichte-

¹ SW I, S. 712; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 122ff.

² vgl. o., S. 208

³ SW II, S. 477; vgl. o., S. 153

risch gesetztes reines Symbol¹ im Sinne eines Elements der „magischen Ebene [...], auf der wir in Wirklichkeit leben“, wie Rilke Lally Horstmann gegenüber poetisches Dasein im Gegensatz zu dem „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“, Bild vergegenständlichtes Daseins, charakterisiert.² Sie entspricht damit dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniete[n]“ als der „noch erkannten Gestalt“, die zu bewahren die siebte Strophe der 7. DE auffordert. Indem es als Gestalt „aufrecht“ ‚dasteht‘ im Chaos, d. h. im gestaltlosen, disparaten Dasein vergegenständlichter Welt, im blinden und „vernichtenden“ „Schicksal“ und „Nichtwissen-Wohin“, bindet es wie die „Mitte“ in „Shaw1“ („Wie, für die Jungfrau“) den Gang des menschlichen Daseins zur Einheit des Kreises, bzw. biegt, übersetzt in kosmische Überhöhung und dichterische Idealität, „Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“. Als in seiner Gestalthaftigkeit Verkörperung von Ganzheitlichkeit und Einheit an sich und in seiner Entzogenheit gegenüber dem Dasein als dichterisches Symbol wird es zudem zu seiner Authentifizierung dem „Engel“ ‚gezeigt‘, dem Vertreter solcher Ganzheit.³

Wenn von diesem „Ding“ in der sechsten Strophe der 7. DE also gesagt wird, daß es sich „ins Unsichtbare hin“-halte und ihm fehle, daß die Menschen es „*innerlich* baun“, wie „Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stammen, grau aus vergehender Stadt oder fremder, des Doms“⁴ bzw. „mit Pfeilern und Statuen, größer“, so heißt dies über die Frage nach dem entsprechenden Bewußtseins für sich hinaus, daß es ihnen mißlingt, es dichterisch als reines Symbol zu setzen. Das bedeutete nämlich, es wäre „Gestalt“ ohne Objektcharakter und stoffliche Vorhandenheit und habe trotzdem die Kraft, als Ursprung und konstituierende Mitte eines nun ganzheitlichen Daseins zu wirken. Der Ausdruck ‚dichterisch‘ besagt dabei, solchem „Ding“ angemessen: ‚aus einem „größten Bewußtsein“⁵, d. h. einem Bewußtsein, das, weltbildend, nicht ein Subjekt-Innen und ein Objekt-Außen setzt, sondern ein ‚Innen‘, dem kein Außen gegenübersteht. Denn es schließt alles in sich wie die antiken Städte, von denen Rilke zur Veranschaulichung der Natur des Kunstwerks schreibt, nichts sei aus dem sie umgebenden Kreis ihrer Mauern hinausgedrungen und keine Erwartung

¹ vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 73

² vgl. o., S. 89

³ vgl. o., S. 55, 69

⁴ vgl. o., S. 97; Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 128

⁵ Briefe, S. 896; vgl. o., S. 55

sei nach außen offen gewesen.¹ Die Paradoxie eines solchen ‚Innen‘ betont Rilke anschließend noch in direkter Aussage zum Kunstwerk:

„Was die Dinge auszeichnet, dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein, das war es, was einer Plastik ihre Ruhe gab; sie durfte nichts von außen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen, was draußen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war. Ihre Umgebung mußte in ihr liegen.“²

Ein ‚Innen‘, das seine „Umgebung [...] in [sich] liegen“ hat, ist somit das in der sechsten Strophe der 7. DE vermißte Bewußtsein. Dabei steht in dem Ausdruck „*innerlich* baun“ das Verb mit der Suggestion eines Gebäudes für das Außen, das in jenes ‚Innen‘ in der Art integriert ist, daß beide eine Einheit bilden, wie es der Rilkesche Begriff „größte[s] Bewußtsein“ bedeutet. So können „Ausgang“ und „draußen“³, wie sie die 8. DE schildert, als Gegensatz zu einem rationalen Subjekt-Innen und ‚Innen‘ als einem „größte[n] Bewußtsein“, in das das Außen integral eingeschlossen ist, gleichgesetzt werden. Entsprechend können „Alkestis“ und das Gedicht „Eingang“ die Ausdrücke bzw. Begriffe von ‚Ausgang‘ und ‚Eingang‘ paradox sozusagen ineinander setzen. Zu betonen ist, daß der ‚Ausgang‘ als ‚Eingang‘ nicht nur in einen anderen Bereich führt, sondern daß es sich bei diesem um einen ‚Innenraum‘ handelt, insofern seine Elemente zu einer Einheit zusammengeschlossen sind, die aber nicht in der Abgrenzung zu einem anderen, Äußeren, ihren Grund hat, sondern in der inneren, Ganzheit schaffenden Spannung von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. In eine solche Ganzheit tritt Alkestis mit ihrem Tod als Eingehen in den Ursprung des Daseins ein, ist ihr Hinausgehen aus dem ‚Haus‘ des Daseins zugleich „Eingang“.

C) Alkestis’ ganzheitlichkeitssetzendes „Versprechen“

Rechnet man die drei abgesetzten Schlußzeilen hinzu, so erfolgt mitten in der Schlußstrophe von „Alkestis“, genau in der Mitte, sogar in der halben Zeile (Z. 88), ein Umschlag, der den letzten Teil des Gedichts als eine positive Antiklimax gegen die vorangehenden Teile, besonders die erste Hälfte dieser Strophe absetzt. Diese endet mit dem Hinausgehen Alkestis’ aus dem Haus, dem Dasein, in den Tod – das letzte Bild sind die an der Tür

¹ vgl. o., S. 177

² SW V, S. 159; Unterstr. d. Verf.

³ SW I, S. 714

sich drängenden verweinten Frauen –, dem in dem neuen Teil das „Lächeln, hell wie eine Hoffnung“ der Braut entgegengesetzt ist. Trotzdem ist der Übergang außer von dem Gegensatz zwischen Alkestis' Lächeln und den weinenden Frauen nachdrücklich als von kontrastivem Charakter gekennzeichnet, einmal durch das „schon“ (Z. 86), womit das Abgehen Alkestis' und Hermes' qualifiziert ist, und das „noch einmal“, mit dem dagegen Admets Wahrnehmung ihres Lächelns bewertet wird. Zusätzlich wird der Widerspruch durch das den Anfangssatz des neuen Teils unmittelbar einleitende adversative Adverb „Aber“ (Z. 87) ausdrücklich hervorgehoben. Die Gleichzeitigkeit von Fortlauf des Textes und Hervorhebung des Umschwungs entspricht der positiven Bedeutung von Alkestis' Tod in Gegensatz zu dessen Sicht in vergegenständlichendem Bewußtsein.

Vor dem mit „Aber einmal sah / er [Admet] noch [...]“ (Z. 87-88) eingeleiteten endgültigen klimaktischen Umschlag besteht der Konflikt der Handlung darin, daß Admet zwar gerettet ist, aber auf Kosten des Todes seiner Braut in dessen vergegenständlichem Verständnis. Das Dilemma löst sich durch das mit einem „Lächeln“ gegebene „Versprechen“ des „Mädchens“, „erwachsen / zurückzukommen aus dem tiefen Tode“. Innertextlich verweist das Motiv auf Alkestis' Bemerkung, daß ihr Hochzeitslager zur Unterwelt gehöre, indem sie damit von ihrem bisherigen Ich Abschied nehme. Sie bringt diese Tatsache in Zusammenhang mit Persephone, wie sich das Personalpronomen, das sie gebraucht, auch deuten läßt. Die Unterweltgöttin wird nämlich, wie obiges Lexikon-Zitat zeigt, neben „Persephone“ gleicherweise „Kore“¹, also ‚Mädchen‘, genannt. Der Mythos berichtet, daß sie „als Mädchen [...] auf einer Wiese Blumen pflückt“, als sie „von Hades in die Unterwelt entführt“ und „nach der Heirat mit diesem [deren] Königin“ wird. Alkestis' Tod soll offensichtlich der Heirat mit dem Gott der Unterwelt entsprechen, wonach sie wie diese als Königin „erwachsen“ in das lebendige ‚Werden‘ als ständigen ‚Wechsel‘ von Leben und Tod eingeht. Auch in anderen Texten Rilkes erscheint der Motivkomplex von „Mädchen“ und Erwachsenwerden, zusammen mit dem des „Lächeln[s]“ als eines „Versprechen[s]“. Als Frage bleibt, welche Bedeutung die Wandlung zum Erwachsensein in der Darstellung von Alkestis' Schicksal für den Charakter ihres/des Ichs hat.

¹ vgl. o., S. 48

D) Der Motivkomplex „Mädchen“, ‚Erwachsenheit‘, „Lächeln“ und „Spiel“ in „Das Karussell“, „Die Erwachsene“ und „Wendung“

**a) „Das Karussell“ als ironisches Bild vergegenständlichender Perver-
tierung der Kindheit**

**α) Relativierende Charakterisierung des Karussells als „das atemlose
blinde Spiel“**

Die Problematik des Gegensatzes zwischen dem Ausdruck „Mädchen“ und dem Begriff „erwachsen“ thematisiert so auch das Gedicht:

„Das Karussell

Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

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

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –.

Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel ...“¹

Am Ende des Textes wird die geschilderte Karussellwelt in ihrem Drehen zusammenfassend charakterisiert als „dieses atemlose blinde Spiel“: „Spiel“ gehört mit seiner ursprünglichen Grundbedeutung von „Tanz, tänzerische[r] Bewegung“² bei Rilke in den Zusammenhang der Metaphorik kreishafter Bewegung ganzheitlichen Daseins. Auch die Bedeutung „*thätigkeit, die man nicht um eines resultates oder eines praktischen zweckes willen, sondern zum zeitvertreib, zur unterhaltung und zum vergnügen übt*“³, fällt in diesen Bereich, insofern solches Dasein im Gegensatz zu der rationalen Welt der Vergegenständlichung nicht auf die Erreichung von Zwecken und praktischen Ergebnissen gerichtet ist. Ebenso stellen die Bedeutungen von Mühelosigkeit oder Leichtigkeit⁴ und der Freiheit von Zwang und Beengung, wie sie sich aus seiner „älteste[n] Bed. ‚sich lebhaft bewegen, tanzen‘“⁵ ergeben, das Wort in diesen Zusammenhang. In Rilkes Brief an Lally Horstmann vom 12.3.1926 gebraucht er die Metapher daher in bezug auf beide Bedeutungen im Zusammenhang der Verwandlung vergegenständlichten in ganzheitliches Dasein bzw. von Dichtung, indem er feststellt, daß ein Dichter „den dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit [...] spielend, auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“⁶ Entsprechend heißt es in dem Gedicht „Der Ball“ im Zusammenhang eines Ballspiels von dem ‚Spielzeug‘ als Bild der dem Dasein Einheit und Gestalt als ‚Werden‘ gebenden Daseinsganzheit an sich, daß es „den Spielenden von oben / auf einmal eine neue Stelle zeigt / sie ordnend wie zu einer Tanzfigur“⁷. Auch der Text „Solang du Selbstgeworfnes fängst“ schildert das Dasein als ‚Werden‘ mit seinen gegenwärtigen „Bögen“ im Bild eines Ballspiels, wobei dessen Träger in der Symbolfigur der „ewige[n] Mit-Spielerin“ des im ‚Werden‘ stehenden Ichs gefaßt wird:

¹ SW I, S. 530-531

² Duden, Etymologie, S. 659

³ DWG, Bd. 16, sp. 2275

⁴ vgl. Duden, Etymologie, S. 659

⁵ Duden, Etymologie, S. 659

⁶ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10; vgl. o., S.89

⁷ SW I, S. 640; vgl. u., S. 237

„erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brücken-Bau“.¹

Rilkes Essay „Worpswede“ gebraucht die Metapher des ‚Spielens‘ jedoch wie „Das Karussell“ in dem Sinn von Vergegenständlichung und in einem ebenfalls pervertierten Begriff von Kindheit:

„Wir führen die Flüsse zu unseren Fabriken hin, aber sie wissen nicht von den Maschinen, die sie treiben. Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können, wie Kinder mit dem Feuer spielen“.²

In Hinsicht auf Mühelosigkeit und Freiheit als Merkmale ganzheitlichen Daseins spricht Rilke in „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ in paradoxer Fügung von den „weitesten Geleise[n]“, in die es sich einzureihen gelte³, der Einheit und Gestalthaftigkeit ganzheitlichen Daseins. Trotz der Konnotation des Substantivs von vorgegebener Führung bedeutet der Ausdruck aufgrund des Attributs keine Einschränkung, wie Rilke entsprechend für solches Dasein an den erwähnten antiken Städten veranschaulicht, deren Bewohner „ganz in ihren Mauern lebten“, ohne daß „die Gebärden ihres Lebens [ab]brachen“⁴. Dem steht die mechanische Regelmäßigkeit der Gitterstäbe des Käfigs in „Der Panther“ gegenüber, Sinnbild der Gefangenschaft und Enge vergegenständlichter Welt.⁵ Auch ganzheitlichem Dasein mangelt nicht die strenge Ordnung eines Gesetzes, des Gesetzes der Dike, die um der Gerechtigkeit willen verlangt, daß alles ins Dasein Aufgehende wieder vergehen muß.⁶ Die Stelle aus „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ drückt die Unausweichlichkeit dieses Gesetzes im Bild der „Geleise“ aus. Während aber dem Panther innerhalb seiner Gitterstäbe nur die Bewegung „im aller kleinsten Kreise“ bleibt, sind die „Geleise“ dort die „weitesten“, so daß die „Gebärden [des] Lebens“ in Rilkes antiken Städten nicht abbrechen. In dem Rodin-Aufsatz spricht er, auf das Kunstwerk als Ausdruck von Dasein bezogen, ausdrücklich von „Gesetz“ und betont seine Strenge

¹ SW II, S. 132; vgl. o., S. 102

² SW V, S. 12; vgl. o., S. 51f.

³ SW I, S. 320

⁴ SW V, S. 158

⁵ SW I, S. 505; vgl. o., S. 80

⁶ vgl. o., S. 82

mit einem wiederholten „muß“, hebt aber auch hier die „Weite[..]“, die darin bleibt, hervor:

„Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Das war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten.“¹

Es handelt sich bei diesem „großen Kreis[...] der Einsamkeit“² um die Weite des „Offne[n]“ als zugleich der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, wie sie auch das Gedicht „Wie die Natur die Wesen überläßt“ in seinem Schlußteil beschreibt, ebenfalls unter Betonung der gleichzeitigen Unerbittlichkeit des Gesetzes der Todgebundenheit.³ Der Brief an Witold Hulewicz schließlich erklärt die Offenheit und Weite ganzheitlichen Daseins mit der Unabgegrenztheit der beiden Bereiche von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, also ihrer Verbindung, bei der Geschlossenheit aufgrund ihrer Zusammenbindung zu einem Kreis, Einheit und Freiheit zugleich während. Außer Weite und Offenheit erwähnt im Hinblick darauf die Briefstelle ebenfalls den Ausdruck „*groß*[..]“:

„Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt* ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die ›Engel‹, zu Hause sind.“⁴

In all diesen Aspekten ist der Ausdruck „Spiel“ in „Das Karussell“ jedoch relativiert durch seine ihm wieder paradox zugeordneten Attribute. ‚Atem‘ als Systole und Diastole ist unmittelbar eine Metapher des in seiner Gegenwendigkeit gestalthaft-ganzheitlichen Daseins und seines In-sich-Ruhens. Mit dem Attribut „atemlos[..]“ wird das „Spiel“ zum Gegenteil, dem sich beschleunigenden „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“⁵, so der zitierte Brief an Lotte Hepner, es wird zur „Eile [...] aus dem waag-

¹ SW V, S. 158

² Unterstr. d. Verf.

³ SW II, S. 261; vgl. o., S. 66

⁴ Briefe, S. 896

⁵ Briefe, S. 896

rechten gelben / Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht“¹, so SO, 2, XXII. Veranschaulicht wird die die Sinne benehmende Schnelligkeit in „Das Karussell“ mit der Reduzierung der Wahrnehmung des ‚herumwirbelnden‘ Karussells durch den Betrachter zunächst auf einen nur augenblickhaften, aber grellen bloßen Farbeindruck, einen Komplementärkontrast, und nachfolgend vage verschwimmende, schemenhafte Eindrücke.

Das Ganze erscheint in einer weder intern noch extern syntaktisch integrierten Partizipialphrase, die sozusagen noch unverarbeitet unmittelbar den Eindruck hinsetzt: „Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet, / ein kleines kaum begonnenes Profil –.“ Zur der Reihung von Einzelausdrücken bzw. von Partizipialphrasen ohne finite Verbform gehört auch noch die Zeile „Und manchmal ein Lächeln, hergewendet, / ein seliges“. Sie ist zunächst ein einfaches Aufzählungselement. Dieses wird durch das nachgestellte unflektierte Partizip nachträglich zur Phrase, bevor das in der Nachstellung verselbständigte adjektivische Attribut zusammen mit der vorhergehenden Partizipialform erneut eine Aufzählung öffnet. Durch die betont parataktische und dazu nicht einheitliche Struktur entstehen keine Ganzheiten, nur der Eindruck disparater Anwesenheitsmomente, wobei dieser noch durch die diversen nachgestellten Angaben verstärkt wird. Erzeugt wird dadurch neben der Veranschaulichung des Motivs des sich beschleunigenden „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“ das Bild Nietzsches des Drängens von einem Anwesenheitsmoment zum nächsten zur Schaffung der Illusion permanenter Anwesenheit.²

Der scharfe Farbkontrast der Momenteindrücke entspricht der grellen Farbe ‚Gelb‘ als Attribut zu „Tag“ bzw. dem „blendend mit Licht übertrieben[.]“ als Attribut zu „Nacht“³ in SO, 2, XXII. Es handelt sich sowohl bei der extrem hellen und so aufdringlichen Farbe wie dem übermäßig leuchtenden Licht um Merkmale von in äußerster Weise ausschließlicher Anwesenheit, insofern sie intensive Sichtbarkeit bedeuten. Sie kann als Kennzeichen vergegenständlichten Daseins gelten, weil wir in ihr Dinge als uns gegenüberstehende Objekte erfahren. In extremer und einseitiger Ausschließlichkeit jedoch heben sich die Unterschiede zu reiner Einheitlichkeit auf, so daß gar nichts mehr wahrnehmbar ist. Deshalb ist das „Licht“ in

¹ SW I, S. 766

² vgl. o., S. 112f.

³ SW I, S. 766

SO, 2, XXII „blendend“ und das „Spiel“ des Karussells „blind[..]“, vollzieht sich in der Unterschiedslosigkeit ausschließlicher Anwesenheit. Es gleicht den „tausend Stäben“ des Käfigs, die in der ersten Strophe des Gedichts „Der Panther“ diesen zu umkreisen scheinen und als bloße Anwesenheit setzende Begriffe mit ihrer so bedingten Monotonie den Blick des Tieres ebenfalls derart „müd“ machen, daß es nichts mehr wahrnimmt.¹ Die zweite Strophe arbeitet das Motiv weiter aus, indem sie sowohl den Aspekt der Kreisbewegung als auch der Müdigkeit des Pantherblicks in anderer Perspektive fortführt:

„Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

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.“²

Die Angabe der zweiten Strophe, daß der Gang des Panthers sich „im allerkleinsten Kreise dreht“, macht deutlich, daß es hier um eine Kreisbewegung geht. Die erste Strophe überträgt diese Bewegung jedoch – die Perspektive des in seinem Gang „im allerkleinsten Kreise“ sich fast auf der Stelle drehenden Tieres, also sozusagen als „Mitte“ bzw. sie vom Mittelpunkt her übernehmend – auf die Stäbe als die Peripherie. In „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) bildet die „Jungfrau“ die „Mitte“, um die „wir“ „im Muster unsrer Schritte“ „wandeln“³ als Bild ganzheitlichen Daseins. In „Der Panther“ ist dagegen aus der Sicht des Tieres vor die ganzheitliche Welt des ‚Werdens‘-Kreises, die daher nicht erkennbar ist, „der kleinere Kreislauf des nur Hiesigen“⁴, wie es in dem Brief an Lotte Hepner heißt, das Käfiggitter der als Begriffe gefaßten Welt, getreten. Auch sie schafft eine Art Geschlossenheit, aber nicht die interner Zentrierung zu in sich gespannter Gestalt, sondern die monotoner Einheitlichkeit, in die das Ich ‚eingeschlossen‘ ist: in einen Käfig, d. h. Gefangenschaft und Blindheit.

¹ vgl. o., S. 79f.

² SW I, S. 505

³ SW II, S. 477

⁴ Briefe, S. 513

Um die pervertierte Form einer gestalthaften Welt in ihrer Doppelseitigkeit zu zeigen, macht die erste Strophe die den Stäben zugeordnete Kreisbewegung zunächst in dem Ausdruck „Vorübergehen der Stäbe“ nicht ausdrücklich. So wird die Linearität der Einsinnigkeit ausschließlicher Anwesenheit anschaulich, die trotz Geschlossenheit des Ganzen nicht zu in sich ruhender und zugleich Freiheit und Unendlichkeit bietender Einheit und Gestalt führt, sondern zu blinder und blind machender Monotonie und Gefangenschaft. Blind macht das Kreisen in ausschließlicher Anwesenheit, weil diese in ihrer Einheitlichkeit keine Orientierung bietet. Die 7. DE sagt deshalb von dem „mitten im Schicksal“, Bild vergegenständlichten Daseins¹, stehenden „Ding“, daß es „mitten im Nichtwissen-Wohin“ stehe. Dem Kreisen und dem darin Stehenden bleibt nur der insofern ‚blinde‘ Drang vorwärts, d. h. entsprechend Nietzsches Worten, der Drang zum nächsten Augenblick der Anwesenheit.² Insofern hat das Kreisen der Stäbe in „Der Panther“ kein Ende, ist die Reihe der Stäbe endlos, wobei der Ausdruck „und hinter tausend Stäben“ zweideutig erscheint. Er schlägt sozusagen um von der Bedeutung ‚am Ende der Stäbe‘ zu ‚auf der anderen Seite von ihnen‘.

In „Das Karussell“ heißt es von dessen Kreisen entsprechend dem Text „Der Panther“, es habe „kein Ziel“, so daß es endlos kreist und sich dreht. Denn ein Ziel, wenn es auch als (erfüllendes) Endziel („und eilt sich, daß es endet“) angestrebt wird, kann es nach obigem hier nicht geben und ein Ende ist nur als Abbruch ohne Erneuerung möglich. Ein Ziel in ganzheitlichem Dasein, das darin in jedem Augenblick immer schon erreicht ist, ist in solchem Kreisen ausgeschlossen. Gegenbilder sind in der 5. DE: „das endlich / wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem / Teppich“³, in „Pont du Carrousel“: „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternensunde geht, und der Gestirne stiller Mittelpunkt“ bzw. „der unbewegliche Gerechte, / in viele wirre Wege hingestellt“ als „der dunkle Eingang in die Unterwelt / bei einem oberflächlichen Geschlechte“⁴, in SO, 2, XXIX: die „stille[.] Erde“, der gegenüber der „[s]tille[.] Freund der vielen Fernen“, Orpheus als Verkörperung der Daseinsganzheit an sich, „rinn[t]“, bzw. das „rasche[.] Wasser“, zu dem er „spr[e]chen soll]: Ich bin“⁵, und in „Ô La-

¹ vgl. o., S. 139

² vgl. o., S. 112f.

³ SW I, S. 705

⁴ SW I, S. 393

⁵ SW I, S. 770-771

crimosa II“: „diese, der Erde, langsame Atmung, / deren Eile wir sind.“¹ Dies gilt, wenn auch die ‚Stille‘ erfüllten Daseins, des ‚Werdens‘, hier ausdrücklich dem dieses haltenden Mittelpunkt als der Ganzheit an sich zugeschrieben wird bzw. diese jenem als dem vergegenständlichten Dasein einfach gegenübergestellt ist.

Die Müdigkeit des Panther-Blicks erscheint in der zweiten Strophe als das Betäubtsein eines „große[n] Wille[ns]“. In diesem Motiv drückt sich die Wirkung der Beschleunigung des im Gegensatz dazu „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“² als des Daseins in einseitiger Anwesenheit noch deutlicher aus. Bei der Betrachtung des Texts an der erwähnten früheren Stelle wird die Müdigkeit des Panther-Blicks als die des im ‚Käfig‘ seiner vergegenständlichten Welt gefangenen Subjekt-Bewußtseins eines Ichs beschrieben.³ Die Verbindung nun mit einem „große[n] Wille[n]“ läßt dieses hier zugleich als Bild des Repräsentanten der Daseinsganzheit erscheinen. Hinweis ist das Rilkesche Kennwort derselben, „groß“⁴. Dieser „Wille“ ist also das Gegenteil dessen, der in dem Gedicht „Eingang“ den „Sinn“ der ‚gemachten Welt‘ zu ‚begreifen‘ im Begriff steht.⁵ Der „Panther“ in diesen zwei Strophen ist damit nicht nur Bild des rationalen Bewußtseins eines Subjekts, sondern zugleich der verfremdeten oder pervertierten Daseinsganzheit an sich. Er ist mit seinem Sich-Drehen „im allerkleinsten Kreise“ nicht nur Gegenbild der „Jungfrau“ in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) als die „Mitte“, um die wir „im Muster unsrer Schritte[.] / [...] wandeln“⁶, sondern auch der „Schwerkraft“, die, ebenfalls „Mitte“ genannt, „auch noch aus Fliegenden [s]ich / wiedergewinn[.]t“⁷, beides Bilder des Daseins mit der enthobenen Ganzheit an sich als dem tragenden Zentrum und dem Seienden als der von jenem zentrierten Peripherie.

Der qualitative Unterschied zwischen beiden, in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) mit der Charakterisierung der „Mitte“ als „Leere“ in ihrer absoluten Enthobenheit angedeutet, wird in „*Schwerkraft*“ umgekehrt vom Bild des Seienden als „noch aus Fliegenden wieder[zu]gewinn[en]“ ausge-

¹ SW II, S. 183

² Briefe, S. 513

³ vgl. o., S. 79f.

⁴ vgl. o., S. 90f., 163

⁵ vgl. o., S. 197f.

⁶ SW II, S. 477

⁷ SW II, S. 179

drückt, d. h. mit der Vorstellung extremer Entfernung von dem tragenden Zentrum. Der Bezug wird wieder hergestellt, indem das Seiende, schon in zentrifugaler Bewegung sich von seinem Zentrum entfernend, also dessen Gravitation schon überwunden habend, gerade „noch“ wieder zurückgewonnen wird. Diese Distanz zeigt „Pont du Carrousel“ mit dem Motiv des „Ding[s], d[es] immer gleiche[n], / um das von fern die Sternenstunde geht“¹, SO, 2, XXIX mit Orpheus als dem „[s]tille[n] Freund der vielen Fernen“, der sich nicht in der Ruhe seiner Enthobenheit einkapseln, sondern „in der Verwandlung aus und ein“ gehen soll². Entsprechend sagt „Wie die Natur die Wesen überläßt“, daß manche „im weitesten Umkreis, irgendwo“ das „Gesetz“, die Rückbindung des Seienden an die Ganzheit von Leben und Tod, „bejahen“³. Mit dem Bild der Weite, entsprechend dem Kennwort ‚groß‘⁴, charakterisiert auch Rilkes Rodin-Aufsatz das Seiende im polaren Unterschied zu der ‚Einheit‘ des Ganzen:

„Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Das war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten.“⁵

Ebenso sagt die 7. DE von dem „einst gebetete[n] Ding“, es „bog / Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“, dem in diesem Bezug ganzheitlichen Daseins, dessen Vielfalt und Weite im Unterschied zu der Rückbeziehung auf das eine „Ding“ in der Pluralform „Himmeln“ ausgedrückt ist.⁶ So redet Rilke auch gegenüber Magda von Hattingberg von der „groß ausgestirnte[n] Nacht“ und den „Auf- und Untergänge[n] der Himmel“⁷, und in „...Wenn aus des Kaufmanns Hand“ „still“ der Engel die „Waage“ „in den Himmeln“⁸, in welcher Aussage der Gegensatz zwischen dem „Engel“ als grammatischem Subjekt und Ortsbestimmung besteht.

Der „Tanz von Kraft um eine Mitte“ „im allerkleinsten Kreise“ des Panthers entspricht so, anders als der „größeste[.] Kreislauf[.]“, der

¹ SW I, S. 393

² SW I, S. 770

³ SW II, S. 261

⁴ vgl. o., S. 90f, 163

⁵ SW V, S. 158

⁶ SW I, S. 712; vgl. auch o., S. 186

⁷ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S. 29

⁸ SW II, S. 182

„durch *beide* Gebiete“, Leben und Tod, reicht¹, einmal dem „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“², zum anderen aber auch der Daseinsganzheit an sich, wenn auch pervertiert, in ihrer Abgetrenntheit vom Seienden als dem ‚Werden‘ in seiner Vielfalt. Das „atemlose blinde Spiel“ des „Karussell[s]“ ist Bild des einsinnigen Vorwärtsgetriebensein in der Anwesenheit, ohne in seiner Kreisstruktur die Erfüllung als Ganzheit zu finden, weil es von einer endlichen ‚Ziel‘-Vorstellung ausgeht. Das „Karussell“, in seinem Kreisen potentiell Bild ganzheitlichen Daseins als ‚Werden‘, erweist sich in diesem Gedicht also als das Gegenteil des „Pont du Carrousel“ mit dem „blinde[n] Mann“ zwischen „namenlose[n] Reiche[n]“ in deren Mitte und als „das Ding, das immer gleiche, um das von fern die Sternenstunde geht“³, und ist zugleich Verwandter des „Panther[s]“, da gleichzeitig ebenfalls „alles um ihn irrt und rinnt und prunkt“, er der Disparatheit vergegenständlichten Daseins verfallen ist.

β) Die ironisierende Darstellung der Kindheit in den Strophen eins bis vier von „Das Karussell“

Die geschilderte Charakterisierung der Welt des Karussells am Ende des Texts scheint der Angabe zu den „Pferden“ als einer Mehrzahl von Figuren in ihr – es heißt, sie stammten alle aus „dem Land, / das lange zögert, / eh es untergeht“ – zu widersprechen. Sie suggeriert nämlich im Widerspruch zu der grundsätzlichen Schilderung am Schluß, daß dieses „Land“ mit ihnen noch besteht. Dem ist aber offenbar nicht so, wenn, die Schlußcharakterisierung bestätigend, die 8. DE sagt:

„[...]schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
Ihn sehen wir allein“.⁴

Das Kind wird frühzeitig, mit der Bewußtwerdung seiner selbst, dazu erzogen, die Welt zu vergegenständlichen. Demgemäß erscheint in „Das Karussell“ Kindheit nicht als Dasein, das sich noch ursprungsnah und unre-

¹ Briefe, S. 896

² Briefe, S. 513

³ SW I, S. 393

⁴ SW I, S. 754; vgl. o., S. 203

flektiert im zirkularen Gang ganzheitlichen ‚Werdens‘ vollzieht, sondern schon als Ausdruck des rational vergegenständlichenden Subjekt-Bewußtseins, welches nur ironisch verklärend dargestellt ist.¹

Das beginnt unmittelbar mit der ersten Zeile in der Charakterisierung des Karussells mit dem von ihm gebildeten Raum insgesamt als „Dach mit seinem Schatten“. Einschließlich der Figuren darin stellt es eine kreisend in sich geschlossene Welt dar, jedoch nicht ganzheitliches Dasein, wie Rilke es in seinem Rodin-Essay mit den „Städten der alten Zeit“ beschreibt. Von diesen sagt er, daß sie „ganz in ihren Mauern lebten“, ohne daß etwas aus ihnen nach draußen drang, und sie ebenso nichts von dort erwarteten, wobei aber die Gebärden des Lebens ihrer Bewohner nicht abbrachen.² Dagegen dreht sich der Karussellraum, wie es in „Der Panther“ von dem Tier in seinem engen Käfig, dem Bild einseitig anwesenden Daseins, heißt, „im allerkleinsten Kreise“³. Dieser ist Bild, ins Extrem getrieben, des beschleunigten „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“⁴ aus Rilkes Brief an Lotte Hepner vom 8.11.1915 bzw. das Gegenteil des „größte[n] Kreislauf[s]“⁵ des Blutes durch die unabgegrenzten Bereiche von Leben und Tod aus dem Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925.

Das „Dach“ zunächst entspricht jenem „höchsten Dache“, dem in dem Gedicht „In Karnak wars“ die dagegen „Ägyptens Nacht“ tragende „Säule“ zu hoch war⁶, indem es die Sternennacht der Wüste als Bild ganzheitlichen Daseins,⁷ des „Offne[n]“⁸, ausschließt, das „Fliegende[.]“ nicht wie die „Schwerkraft“⁹ als Bild damit ganzheitlichen Daseins wiedergewinnt. Ebenso entspricht es den „billigen / Winterhüte[n] des Schicksals“, mit deren „Schleifen [...], Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche[n] Früchte[n] –, alle / unwahr gefärbt“ „*Madame Lamort*“ in der 5. DE die Trägerinnen vor dem Tod als integralem und notwendigem Teil ganzheitlichen Daseins als sich lebendig ständig erneuerndes ‚Werden‘ ‚bewahrt‘ und die disparate und sterile vergegenständlichte Welt, beschrieben als „mitten im Schicksal, im vernichtenden, / mitten im Nichtwissen-Wohin“¹,

¹ vgl. Ruffini, Rilkes Seins- und Kunstbegriff, S. 601ff.

² SW V, S. 158; vgl. o., S. 177

³ SW I, S. 505

⁴ Briefe, S. 513

⁵ Briefe, S. 896

⁶ SW II, S. 118; vgl. o., S. 142; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 109-122

⁷ vgl. o., S. 94

⁸ SW I, S. 714

⁹ SW II, S. 179

Wohin“¹, schmackhaft machen will.² Der „Schatten“ des Daches repräsentiert hier die Vergegenständlichung, wie sie die Welt des Karussells sozusagen ‚überschattet‘. In umgekehrter Bedeutung legt er sich in dem Gedicht „Da schwang die Schaukel“ über ganzheitliches Dasein, das von dem „Baum[..]“ als Bild der Ganzheit an sich getragen wird:

„Da schwang die Schaukel durch den Schmerz –, doch siehe,
der Schatten wars des Baums, an dem sie hängt.“³

In „Die Kathedrale“ entspricht dem Karussell-Dach das Bild der „Schürze“. Auch dieses Gedicht weist in die Richtung korrumpierter Kindheit, indem es sie mit der „Stadt“ als Bild vergegenständlichter Welt und Gegensatz zu dem aufragenden Sakralbau als Symbol der enthobenen Daseinsganzheit an sich in Verbindung bringt:

„Das, was unten in den dunkeln Straßen
vom Zufall irgendwelche Namen nimmt
und darin geht, wie Kinder Grün und Rot
und was der Krämer hat als Schürze tragen.“⁴

Zur Veranschaulichung disparater Beliebigkeit begrifflich-rational gefaßter, vergegenständlichter Welt, wie sie die Zeile „vom Zufall irgendwelche Namen nimmt“ beschreibt, vergleicht der Text die Stadt mit der Kleidung von Kindern, zu der früher oft eine Schürze gehörte. Wahrig definiert das Wort als „zum Schutz gegen Verschmutzung bei der Arbeit getragenes Kleidungsstück“⁵. Wie „Dach“ und ‚Hut‘ und besonders „Winterhüte“ hat die Schürze also eine Schutzfunktion, wie die beiden Parallelbilder in ihrem Zusammenhang zeigen, gegen das „Offne“ bzw. den Tod. In „Die Kathedrale“ drückt sich diese Antinomie in der Entgegensetzung von „unten in den dunklen Straßen“ der Stadt und der über sie hinausragenden Kathedrale aus. Während diese „ruhig immer [...] / [seinshaft:] dasteht und von den Häusern gar nicht weiß“, erstirbt unten das Leben verstummend, und man „[...]horcht“ erschrocken „hinauf[...] aufgeregten Ohrs“, wo „in den Türmen“, die, ganzheitlich in sich ruhend, „auf einmal nicht mehr stiegen,

¹ SW I, S. 712; vgl. o., S. 139f.

² SW I, S.704-705; vgl. o., S. 140f.

³ SW II, 2, S. 176; vgl. o., S. 93, 133

⁴ SW I, S. 498; vgl. o., S. 108, 113f.

⁵ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 3328

[...] der Tod [war].“¹ Im Sinne der „Illusionen des schönen Scheins“ Nietzsches, „die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“², so die „Illusion[.]“ ständiger Anwesenheit weckend, nachdem das Nicht-Da-Sein als Element des Daseins ausgeschieden ist, erfindet deshalb die „Modistin, *Madame Lamort*“ immer „neue“ und bunte Formen des Hutschmucks, ohne daß eine in sich geschlossene, d. h. seinshafte Ganzheit entsteht. Entsprechend tragen die Kinder in „Die Kathedrale“ kontrastreich-bunte Schürzen in „Grün und Rot“ bzw. von einer Musterung, die (zufällig) „der Krämer hat“, also von der disparaten Beliebigkeit, die dem „Krämer“ als dem Vertreter bloß stofflicher Wertigkeit und Gegenfigur des „Engel[s]“ als des Repräsentanten ganzheitlicher Gestalt zukommt, wie das Gedicht „...Wenn aus der Hand des Kaufmanns“ zeigt.³ In „Das Karussell“ entsprechen zusammenfassend solcher disparaten Buntheit die gestaltlos vorbeihuschenden Farbeindrücke, „ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet“, des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ des sich endlos drehenden Karussells – und ausführlich die Schilderung dieser ‚Kinderwelt‘ im einzelnen im Ganzen des Texts.

Im Sinne der Einleitung zu „Das Karussell“ erscheint „der Bestand / von bunten Pferden“, indem sie nur noch nominal dem Land kindlicher Ursprungsnähe als ihrer Heimat angehören, tatsächlich jetzt aber vergegenständlichend pervertiert sind. Als Tiere haben Pferde, wie es in der 8. DE heißt, ihren „Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott“, stehen im „Offne[n]“, in ganzheitlichem ‚Werden‘.⁴ Als „Bestand“, pervertiertes ‚Stehen‘ und verfügbarer Vorrat bzw. Vorhandenes, jedoch sind sie in begrifflicher Abstraktheit zum Objekt vergegenständlicht. Ihr Attribut „bunt[.]“ klingt zwar nach der Farbigkeit naiver Vielfältigkeit, wird aber in solchem Kontext zum Ausdruck der Disparatheit vergegenständlichter Welt. Daß welche von ihnen „an Wagen angespannt“ sind, zeigt sie in der Funktionalität der Zweckhaftigkeit solcher Welt. Der „Mut in ihren Mienen“, so kindlich possierlich er wirken mag, ist als Ausdruck von Entschlossenheit Zeichen von Sukjektwillen und damit der Zielorientiertheit eines Ichs, das sich die Welt zum verfügbaren Objekt macht.

¹ SW I, S. 498

² Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Nr. 25; KSA, Bd. 1, S. 155; vgl. o., S. 112

³ SW II, S. 182; vgl. o., S. 134

⁴ SW I, . 714; vgl. o., S. 203

Auch die ‚Bosheit‘ des Karussell-Löwen und die gleichzeitig ihm zugeschriebene Farbe Rot, Dinge wie „das männliche, aktive Prinzip; [...] Leidenschaft; Glut; Energie; Wildheit; [...] Kraft“ symbolisierend,¹ sind Ausdruck aggressiven Durchsetzungswillens eines solchen Subjekts, so possierlich diese Haltung ebenfalls aussehen mag. Der Löwe hier steht damit in Kontrast zu dem „freie[n] Tier“ in der 8. DE, das ganzheitlich in sich ruhend „geht[.] / in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen“², bzw. zu den „Löwen“ gleichen Charakters in der 4. DE, von denen es heißt, sie „wissen, / solange sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.“³

Einen Kontrast zu den bisher als auch den nachfolgend dargestellten Figuren des Karussells, besonders eklatant zu dem „Hirsch [...], ganz wie im Wald“, bildet das Auftreten eines „weiße[n] Elefant[en]“. Er kehrt sozusagen als Fixpunkt in der Kreisbewegung des Karussells und darin Bild des Daseins als ganzheitlichen ‚Werdens‘, ohne getrieben zu sein noch stockend, „dann und wann“, also in gelassen regelmäßigen Abständen wieder. In dieser Weise tritt er in Intervallen dreimal wiederholt und für sich hervor- und herausgehoben am Ende der ersten Strophe bzw. dann in Einzelzeilen auf. In der Rolle eines solchen die Kreis-Bewegung strukturierenden ‚Einschnitts‘ stellt der „weiße Elefant“ das positive Gegenstück zu dem jedesmal fast übergangenen „des Dastehns / große[n] Anfangsbuchstab“⁴ in der beschleunigten Abfolge der Artisten-Nummern in der 5. DE dar. Das Dastehen der Artisten erfolgt jeweils am Ende einer Darstellungsrunde. Als gleichzeitig Anfang einer neuen könnte es Ende und Anfang in einem, Ursprung und Untergang im ewig sich erneuenden ‚Werden‘ des Daseins sein und so Ausdruck von dessen sich tragender Ganzheit im Sinne von SO, 2, XII, wie auch das Kennwort „groß[.]“ andeutet⁵: „das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.“⁶ Im Unterschied zu der Gelassenheit und Ruhe des „Elefant[en]“ gleicht jedoch die Vorstellungsfolge der Artisten als Bild des Daseins in der 5. DE einem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“. Der die Ganzheit potentiell markierende Fixpunkt darin, „des Dastehns / großer Anfangsbuchstab“, wird dort aber so gut wie übergangen:

¹ J. C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, S. 51

² SW I, S. 714

³ SW I, S. 697

⁴ SW I, S. 701

⁵ vgl. o., S. 90f., 163, 222

⁶ SW I, S. 759

„Und kaum dort,
aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
großer Anfangsbuchstab..., schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnernen Teller.“¹

Demgegenüber entspricht der „weiße[.] Elefant“ in seiner gelassenen ruhigen Wiederkehr dem „Ding, d[em] immer gleiche[n]“ in „Pont du Carrousel“, um das zwar „von fern die Sternenstunde geht“, das so „der Gestirne stiller Mittelpunkt“ ist, um den als der Blinde auf der Brücke aber „alles [...] irrt und rinnt und prunkt“, er gleicht dem „unbewegliche[n] Gerechte[n]“ dort als weiterem Vergleich, wenn er „in viele wirre Wege hingestellt“² ist, ebenso in der 7. DE dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniete[n]“, das als „noch erkannte[.] Gestalt“ „mitten im Schicksal stand[.], im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin [...], wie seiend, und [...] / Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“ bog.³

Was das Motiv der Gelassenheit des „weiße[n] Elefant[en]“ unmittelbar betrifft, so gleicht sie der des Tiers in der 8. DE, das „in Ewigkeit [geht], so wie die Brunnen gehen“⁴, bzw. der der „Erde“ in „Ô Lacrimosa II“: „Diese, der Erde, langsame Atmung, / deren Eile wir sind.“⁵ Es ist, wenn dort in den entsprechenden Elementen auch ganz zur Statik geworden, die gleiche Ruhe wie die des „Ding[s], des immer gleiche[n], / um das von fern die Sternenstunde geht, / und der Gestirne stiller Mittelpunkt“⁶ in „Pont du Carrousel“ bzw. des „Brunnen-Mund[es]“ in SO, 2, XV in der Unbeweglichkeit einer „marmorne[n] Maske“:

„O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, –
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske.“⁷

Wie in diesen Fällen handelt es sich bei der Gelassenheit und Ruhe des „weiße[n] Elefant[en]“ in seiner ‚ungezwungen regelmäßigen‘ Wiederkehr

¹ SW I, S., 701; vgl. o., S. 74

² SW I, S. 393

³ SW I, S. 711-712; vgl. o., S. 96

⁴ SW I, S.714

⁵ SW II, S. 183

⁶ SW I, S. 393

⁷ SW I, S. 270

um die Ganzheit des Daseins an sich, der dieses eigentlich als ‚Werden‘ im Vollzug, von ihm gehalten, in seiner kreisend geschlossenen Bewegung, hier ironisch pervertiert, gegenübersteht. Die skurrile Exotik der Erscheinung des Elefanten und seiner Bezeichnung sind wie die Herausgehobenheit seines Auftretens im Text Merkmale seiner Enthobenheit gegenüber dem Dasein. Diesem gibt er zwar grundsätzlich Einheit, stellt aber als solche an sich in seiner Fremdheit darin kein weiteres Seiendes als eines von seiner Elementen dar,¹ wie diese in SO, 2, XII als „Ding“ mit den „Verwandlungen“ der „Flamme“ „prunkt“, aber sich gleichzeitig „entzieht“² darin, verbirgt. Dieser Natur entspricht das ‚Weiß‘ des Tiers, das es neben das Einhorn in SO, 2, IV stellt.³ Als eine Nichtfarbe symbolisiert es die Entzogenheit der Daseinsganzheit an sich, indem seiende Dinge grundsätzlich eine Farbe haben. Außerdem ist es Ausdruck der Makellosigkeit und Reinheit, die ein im Dasein stehendes und sich behauptendes Ding sich nicht zu bewahren vermag, die der Daseinsganzheit in ihrer Entzogenheit aber zugeschrieben werden kann. Der Elefant bleibt als Bild der Ganzheit in die disparate vergegenständlichte Welt hineingestellt wie der Blinde, um den „alles [...] irrt und rinnt und prunkt“, bzw. der „unbewegliche Gerechte, / in viele wirre Wege hingestellt“ in „Pont du Carrousel“, das „einst gebetete[...] Ding, [das] gediente[..], gekniete[..]“ „mitten im Schicksal [...] mitten / im Nichtwissen-Wohin“.

Denn auch nach der ersten Strophe erscheint die Karussellwelt nicht als das von der Ganzheit in Ganzheitlichkeit überführte Dasein. Zu den tierischen treten zusätzlich menschliche Figuren hinzu. Zunächst wird zu den „Pferden“ und dem „Löwe[n]“ noch der „Hirsch [...], ganz wie im Wald“ hinzugefügt. Was einerseits als naive Buntheit der dargestellten Kinderwelt gelten kann, erscheint andererseits als ihre Disparatheit, betont durch die dem Substantiv beschreibend angehängte verkappte Partizipialphrase. Auch für sich genommen deutet diese als Ausdruck mechanischer Vollständigkeit und Korrektheit auf eine Welt in einseitiger Vergegenständlichung: Der Ausdruck „ganz wie“, stilistisch Element kindlich-naiver Sprache, bedeutet sachlich ‚genau so wie‘, d. h. daß jedes Einzelding hier des Waldes exakt berücksichtigt ist. Dieser ist Vergleich der Karussellwelt also

¹ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 48

² SW I, S. 758

³ SW I, S. 753; vgl. o., S. 61

die bloße Summe der einzelnen Elemente, nicht eine Einheit des Ganzen als nicht ein weiteres Seiendes.

Der Eindruck der Vergegenständlichung erhöht sich mit der Angabe, daß der Hirsch, ähnlich wie die Pferde an Wagen angespannt sind, „einen Sattel trägt“: Beide sind zu einem praktischen Zweck technisch hergerichtet. Das setzt sich fort, indem „ein kleines blaues Mädchen“ zum ‚technisch integrierten‘ und so verfügbaren Objekt gemacht wird, indem es auf den Hirsch „aufgeschnallt“ ist. In dieser Weise charakterisiert, erscheint auch seine Bezeichnung als „klein[.]“ als Verniedlichung ins Kindliche und Ausdruck ironischer Distanzierung, die ebenso Vergegenständlichung bedeutet. Dieser Wert kommt dem Wort als Kontrast zu Rilkes Kennwort ‚groß‘ zur Charakterisierung der Ganzheitlichkeit auch allgemein zu. Deutlich wird das in dem gegensätzlichen Motiv vom „große[n]“ und „kleine[n] Tod“ im StB¹, bzw. in dem des „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“ in Rilkes Brief vom 8.11.1915 an Lotte Hepner gegenüber dem des „größten Kreislaufs“ durch die Bereiche des Lebens und des Todes, wovon Rilke an Witold Hulewicz schreibt.²

Ist das „Mädchen“ so weit in dieser Richtung charakterisiert, wird auch sein zweites Attribut, die blaue Farbe seines Kleides, in dieser Weise bestimmt. In dem Gedicht „Blaue Hortensie“ erscheint Blau zunächst als die Farbe anwesenden Daseins, aber nur als die eine Komponente seiner ganzheitlichen Form, indem es im Stadium seines Vergehens zu „Gelb [...], Violett und Grau“ mutiert. Auf diese Weise macht es „eines kleinen [d. h. lediglich anwesenden] Lebens Kürze“ bewußt. Erst mit der ‚Ergänzung‘ durch die Vergänglichkeit des Daseins „verneu[t]“ sich dieses in einem „rührend[en] Blau[.]“, das sich „vor Grünem freu[t]“: Im ‚Werden‘ stehendes Dasein ‚übersteht‘, erhält sich trotz und zugleich wegen seiner Vergänglichkeit im Leben als einer Ganzheit („Grün“):

„Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

¹ vgl. o., S. 90

² Briefe, S. 896

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.“¹

Steht das „Blau“ jedoch für sich genommen für „eines kleinen Lebens Kürze“, in einseitige Anwesenheit vergegenständlichtes Dasein, so gilt das auch für die Figur Orpheus’ in „Orpheus. Eurydike. Hermes“ als der „schlanke Mann im blauen Mantel“. Dieser, ein Ziel als Objekt vor sich habend, und zwar entsprechend das anwesenden Daseins, schreitet bei seiner Rückkehr mit Eurydike aus der Unterwelt, demgemäß anders als der „weiße[.] Elefant“ in „Das Karussell“, ungeduldig vorwärts und vergißt darüber seine Poesie als den Ausdruck ganzheitlichen Daseins:

„Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.“²

Mit der ironisch versteckten Pervertierung wird „Mädchen“, als Kind und dazu weibliche Gestalt an sich Verkörperung ganzheitlichen Bewußtseins,³ erst recht zum deutlichen Bild, insofern es nur „rückwärts / Gestaltung sehe“, ‚früh umgewendeter‘ Kindheit. Bezeichenderweise erscheint entsprechend auch hier das Motiv des Sehens.

Das Weiß, womit der Junge, Pendant des „kleine[n] blaue[n] Mädchen[s]“, als unmittelbarem Sinneseindruck auffällt, ist offenbar ein anderes als das des „weiße[n] Elefant[en]“. Als in die Augen fallender Sinneseindruck und zugleich bei einem Jungen, anders als bei einem Mädchen,

¹ SW I, S. 519

² SW I, S. 543; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 229

³ vgl. o., S. 172, u., S. 236ff.

nicht zu erwarten, deutet dieses Weiß auf feier- oder sonntägliche Kleidung hin und drückt damit die Einordnung der Figur in die gesellschaftliche Konventionalität aus, d. h. die vergegenständlichte praktische Welt der „Gemeinsamen“¹. Das Attribut des Weißen bei dem Jungen gleicht also den entsprechenden Merkmalen der Figuren und Dinge in den vorangehenden Teilen des Textes. Die ironische Distanz des Sprechers, die sich in naiv staunenden und verniedlichenden Wendungen zur Beschreibung der Karussell-Figuren wie „Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald“ zeigt, charakterisiert auch die Beschreibung des Reittieres des Jungen, zu dem der Löwe vergegenständlicht wird. Als „böser roter Löwe“, der „Zähne zeigt und Zunge“, dessen Gefährlichkeit klanglich erfahrbar ist, erscheint die Perspektive des Kindes in der ironisch verformten, vergegenständlichend distanzierten Sichtweise des Erwachsenen mit seinem rationalen Bewußtsein.

Nach dem Hinzutreten des Hirschs in der zweiten Strophe und der Wiederaufnahme des Löwenmotivs aus der ersten in der dritten wird das Motiv der zu Anfang des Gedichts genannten „bunten Pferde“ in der vierten Strophe wieder aufgenommen. Es erscheint nun „diesem Pferdesprunge / fast schon entwachsen[en]“ „Mädchen“ zugeordnet, die den Blick aus dem Kreisen des Karussells, d. h. dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“ als dem „kleiner[n] Kreislauf des nur Hiesigen“, herauswenden. Das steht im Gegensatz zu dem Verhalten der menschlichen Figuren in der zweiten und dritten Strophe. Das „kleine[.] blaue[.] Mädchen“, das „aufgeschnallt“ auf seinem Reittier ‚fixiert‘ ist, kann nicht anders als sich mit dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“ des Karussells, diesem beschleunigten „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“² mitzudrehen. Ebenso deutlich ist die Befangenheit des „Junge[n]“ in der Situation seines kreisenden Ritts auf dem Löwen, indem er sich als Ausdruck seiner angestregten Konzentration und Erregtheit „hält mit der kleinen heißen Hand“, die ebenfalls mit dem Kennwort der Vergegenständlichung „klein[.]“³ qualifiziert ist. Aber auch die Angabe zu den Pferden, „alle haben Mut in ihren Mienen“, ist Ausdruck ihrer entschlossenen Selbstgewißheit, in der sie in ihrer Bewegung befangen sind. Das gilt auch für die Aggressivität des Löwen, wie sie sich in seinen Attributen, „böse“ und farbsymbolisch „rot“, ausdrückt, beson-

¹ Tagebücher aus der Frühzeit, S. 186; vgl. o., S. 89

² Briefe, S. 513; am 8.11.1915 an Lotte Hepner

³ vgl. o., S. 90f., 111

ders aber, auch klanglich mit der Alliteration des scharfen Zischlauts, in der Aussage, daß er „Zähne zeigt und Zunge“. Es ist die Aggressivität, mit der das Subjekt sich gegen die Welt, die es als sein Objekt sich gegenüberstellt, etabliert und behauptet. Gegenbild ist in der 4. DE: „Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen, / solange sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.“¹ Sie müssen sich nicht in ihrer Existenz als herausstehendes Subjekt behaupten.

Indem sie „diesem Pferdesprunge / fast schon entwachsen“ sind, scheinen die „Mädchen“ sich aus dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“, dem Kreisen in einseitiger Anwesenheit, wofür dieses steht, lösen zu können. Es heißt verstärkend: „mitten in dem Schwunge“. Das Motiv des „Schwunge[s]“ verweist zwar für sich in Rilkes Ikonographie auf die ganzheitliche ‚Werdens‘-Bewegung, u. a. heißt es in SO, 2, XII: „jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt“², in SO, 2, XIII wird „des Nicht-Seins Bedingung, / de[r] unendliche[.] Grund deiner innigen Schwingung“³ genannt. Jedoch mit dem Ortsadverb „mitten“ wird „Schwung[.]“ im Textzusammenhang des Karussell-Gedichts zum „Schicksal]...], [dem] vernichtenden“ aus der 7. DE, wo das „einst gebetete[.] Ding, [das] gediente[.], gekniete[.]“ als „noch erkannte[.] Gestalt“ „mitten im Schicksal stand[.], im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin“⁴. So sind diese „Mädchen“ Ausdruck nicht dem ‚Werdens‘-„Gesetz“⁵ folgenden Daseins, sondern disparater vergegenständlichter Existenz. Unmittelbarer noch erweist sich der vergegenständlichende Bezug in dem Ausdruck „mitten unterm Spiel“⁶ in dem nachfolgend zu betrachtenden Gedicht „Die Erwachsene“, wo „Spiel“ wie in „Das Karussell“ ebenfalls Bild des „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“ ist.

Das Motiv „fast entwachsen“ begründet einerseits das Sich-Erheben der „Mädchen“ über die ironisch verklärte, aber doch schon vergegenständlichte kindliche Welt des Karussells, andererseits, mit dem „fast“, ihr Scheitern darin. Die Metapher gehört zu dem metaphorischen Komplex des Wachsens, in engerem Sinn des Erwachsenseins, und stellt mit dem quali-

¹ SW I, S. 697

² SW I, S. 758; vgl. Ruffini, Rilkes Seins- und Kunst-Begriff, S. 34

³ SW I, S. 759; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 22

⁴ SW I, S. 712

⁵ vgl. o., S. 66

⁶ SW I, S. 515; vgl. u., S. 251

fizierenden Gradadverb und als Angabe eines verlassenen Zustands – allerdings ohne daß schon ein neuer, etwa das Erwachsensein, positiv benannt wird –, wie es scheint, eine Übergangssituation dar.

b) „Die Erwachsene“ als im Umschlag positives Gegenbild zu „Das Karussell“

a) Die Zentralgestalt in „Die Erwachsene“ als Trägerin des Daseins im Ganzen

Das Gedicht „Die Erwachsene“ stellt dem Motiv des ‚Entwachsenseins‘ der „Mädchen“ in „Das Karussell“ ein Bild des Erwachsenseins gegenüber bzw. das Gedicht „Kindheit“¹ dem pervertierten Kindheitsdasein dort des „Junge[n]“ oder des „kleine[n] Mädchen[s]“ das eigentlicher Kindheit:

„Die Erwachsene

Das alles stand auf ihr und war die Welt
und stand auf ihr mit allem, Angst und Gnade,
wie Bäume stehen, wachsend und gerade,
ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade
und feierlich, wie auf ein Volk gestellt.

Und sie ertrug es; trug bis obenhin
das Fliegende, Entfliehende, Entfernte,
das Ungeheuere, noch Unerlernte
gelassen wie die Wasserträgerin
den vollen Krug. Bis mitten unterm Spiel,
verwandelnd und auf andres vorbereitend,
der erste weiße Schleier, leise gleitend,
über das aufgetane Antlitz fiel

fast undurchsichtig und sich nie mehr hebend
und irgendwie auf alle Fragen ihr
nur eine Antwort vage wiedergebend:
In dir, du Kindgewesene, in dir.“²

Die Bezeichnung der „Erwachsene[n]“ als „Kindgewesene“, die Partizip Perfekt-Form ein „Geschehen oder Sein als vollendet oder vollzogen (Vollendungsform) hin“-stellend³, zeigt im Gegensatz zu dem ‚Entwach-

¹ SW I, S. 511

² SW I, S. 514-515

³ Wahrig, Deutsches Wörterbuch, sp. 175

sensein' in „Das Karussell“ als ein Verlassenhaben der Kindheit, ohne in das Erwachsensein eingetreten zu sein, das Ineinander beider Zustände. Das Erwachsensein setzt das Kindgewesensein voraus bzw. schließt es in sich ein, ist sozusagen eine spätere Entwicklungsform davon. Die 8. DE sagt von dem „Kind“, daß es sich „im Stilln“ an das „Nirgends ohne Nichts“, das Sein als nicht im Seienden als ein ebensolches lokalisier- und identifizierbar,¹ verliere.² Die Metapher des Stillens bestätigt den Ganzheitsbezug des Motivs.³

Die Aussage aus „Du mußt das Leben nicht verstehen“ charakterisiert Kindheit mit der Schilderung:

„Und laß dir jeden Tag geschehen
so wie ein Kind im Weitergehen
von jedem Wehen
sich viele Blüten schenken läßt.“⁴

Das Motiv „im Weitergehen“ als Gegensatz zu einem ‚Sich-Verschließen ins Bleiben‘⁵ ist Bild des ‚Werdens‘, dem und seinen Wandlungen folgend, das „Kind“ als ganzheitliche Verklärung des Daseins „sich viele Blüten schenken läßt. Ein ‚Geschenk‘ sind sie, weil sie nicht durch zweckorientierte und zielgerichtete bzw. objektiv verfügende Bemühung erlangt werden, sondern einfach durch die fraglos akzeptierende Hingabe an das ‚Werden‘. Entsprechend sagt SO, 1, XII ausdrücklich:

„Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,
wo die Saat in Sommer sich verwandelt,
reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*.“⁶

Das Gedicht „Kindheit“ lautet entsprechend in bezug auf dieses Lebensalter:

„[...]
nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll

¹ vgl. o., S. 49, 206

² SW I, S. 714

³ vgl. o., S. 73Fn.

⁴ SW I, S. 153

⁵ vgl. SW I, S. 758 (SO, 2, XII); vgl. o., S. 115, 133

⁶ SW I, S. 738; vgl. o., S. 35, 57

wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre
und wurden bis zum Rande voll Figur.“¹

Die Stelle beschreibt das Kindsein als ein „Menschliches“, das fraglos, d. h. unreflektiert, an das ‚Werden‘, ‚Begegnen, / [...] Wiedersehen und Weitergehen‘, hingegeben ist, wie es einem „Ding“ und „Tiere“ zukommt. Die Schlußzeile des Zitats entspricht dieser Aussage, indem sie mit dem Motiv „voll von Figur“ auf die Anfangsstrophe von SO, 2, XII verweist, die im Bild der sich ständig ‚verwandelnden‘ ‚Flamme‘² das ‚Werden‘ mit seinem gegenwändig-zirkularen Pulsieren von Entstehen und Vergehen beschreibt und es in der Spannung dieser Bewegung als ganzheitliche Struktur, Gestalt, sieht. Die Wendung „bis zum Rande voll Figur“ verweist auf die Verwendung des Ausdrucks „Figur“ in SO, 2, XII, wo es heißt, der „entwerfende Geist, der das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt“³. „Figur“ ist hier das Bild der kreisförmigen Gegenwändigkeit von Entstehen und Vergehen des ‚Werdens‘ als das Wesen des Daseins.⁴ Außerdem ist in dem Zusammenhang der Anfang der Schlußstrophe der 5. DE zu erwähnen:

„Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden,
die's hier bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs“⁵

Die ganze Szenerie charakterisiert das Geschehen als prosaischem, vergegenständlichtem Dasein enthobenen ganzheitlichen Vorgang. Die „Figuren“ werden entsprechend einmal mit den Attributen „kühnen / hohen“ als nicht von auf stofflicher Solidität beruhender Sicherheit, sondern in der dynamischen Bewegung des ‚Werdens‘ als seinshaft aufrecht hochstrebend charakterisiert. Hinzu kommt die Zuordnung des Motivs des Herzens als Verkörperung der Einheit von „la présence et l'absence“, die Rilke gegenüber Gräfin Sizzo anführt.⁶ Als „Herzschwung[.]“ erscheint diese Einheit hier im Sinne des „Schwung[s] der Figur“ in SO, 2, XII und der „innigen

¹ SW I, S. 511

² SW I, S. 758; vgl. o., S. 230

³ SW I, S. 758

⁴ vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 45

⁵ SW I, S. 705

⁶ Briefe, S. 807; vgl. o., S. 54

Schwingung“ in SO, 2, XIII als die Versöhnung des paradoxen Gegensatzes von ‚Anwesenheit und Abwesenheit‘ im ‚Werden‘, wie bei der Betrachtung letzteren Textes oben dargelegt.¹

„[B]is zum Rande voll“ von „Figur“ seiend, ist das Kind gleichsam dieses ‚Werden‘, ohne eine Ich-Instanz im Unterschied dazu und damit Gegenbild des „weiße[n] Junge[n]“ und des „kleine[n] blaue[n] Mädchen[s]“ in „Das Karussell“. Dort zeigt die Befangenheit des „Junge[n]“ in der Situation seines Ritts auf dem Löwen schon ein Merkmal reflektierten Ich-Bewußtseins, indem er sich als Ausdruck seiner angestregten Konzentration und Erregtheit „hält mit der kleinen heißen Hand“, während das Mädchen in zweckhafter Vergegenständlichung ‚gefangen‘ ist. Entsprechend dem Vergleich des Kindes mit einem „Ding“ und einem „Tiere“ in dem Gedicht „Kindheit“ heißt es in dem Essay „Von der Landschaft“ wiederum von dem Menschen hier als Motiv in der Landschaftsmalerei:

„Und als der Mensch später in diese Umgebung trat, als Hirte, als Bauer oder einfach als eine Gestalt aus der Tiefe des Bildes: da ist alle Überhebung von ihm abgefallen und man sieht ihm an, daß er Ding sein will.“²

Die „Überhebung“, die von dem Menschen abgefallen ist, ist die des Subjekts, das die Welt sich als Objekt gegenüberstellt, über das es zu seinen Zwecken verfügen kann. Indem der Mensch dagegen „Ding“ sein will, ist er im Sinne der Aussage in „Kindheit“ unreflektiert dem Dasein in seinem ‚Werden‘ hingegeben oder „will“ es zumindest sein, was jedoch paradox heißt, daß er keinen Subjekt-Willen haben will. Von den „Dingen“ sagt SO, 2, XIV gegenüber „Kindheit“ umgekehrt, daß ihr Dasein „ewige Kindheit“ sei:

„Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen,
denen wir Schicksal vom Rande des Schicksals leihn, –
aber wer weiß es! Wenn sie ihr Welken bereuen,
ist es an uns, ihre Reue zu sein.

Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt.

Nähme sie einer ins innige Schlafen und schliefte
tief mit den Dingen –: o wie käme er leicht,
anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe.

¹ SW I, S. 759; vgl. o., S. 52

² SW V, S. 522

Oder er bliebe vielleicht; und sie blühten und priesen
ihn, den Bekehrten, der nun den Ihrigen gleicht,
allen den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen.“¹

„Blumen, diese dem Irdischen treuen“ sind ganzheitlichem Dasein in seinem ‚Werden‘ abstandlos hingeebenes Seiendes. Indem wir ihnen „Schicksal vom Rande des Schicksals leihn“ transponieren wir sie, das zeigt der Begriff „Schicksal“,² in vergegenständlichtes menschliches Dasein mit dem Nicht-Da-Sein als die endgültige Aufhebung. Für den Menschen entwirft das Sonett zwei Daseinsformen, eine, die der ‚schwebenden‘ der „Dinge“ gleicht, indem sie in nicht-gegenständlicher, seiend-nichtseiender Ganzheitlichkeit ihr Dasein haben, also der Schwere stofflicher Existenz entbehren, wie sie das Ergebnis objektivierender Vergegenständlichung ist³ und Rilke sie als den „dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“⁴ beschreibt.

Eine zweite Daseinsform entwirft der Text, in die der Mensch im Durchgang durch ein „innige[s] Schlafen [...] / tief mit den Dingen“ gelangt, indem er „aus der gemeinsamen Tiefe“ verwandelt, „anders“, in ein ebenso verwandeltes, „andere[s]“ Dasein eintritt, also in potenzierte Enthebung gegenüber der Ausgangssituation. Die „gemeinsame[.] Tiefe“ ist der Daseinsursprung, indem aus ihm als ihrer ungeschiedenen Einheit alle Wesen, „Blumen“, „Dinge“ und Menschen, ins Dasein hervorgehen. Sie wird mit „innige[m] Schlafen“ als dem rationalen Bewußtsein des Menschen entgegengesetzt charakterisiert, mit dessen Hilfe er als Subjekt die Welt zu ihrer praktischen Beherrschbarkeit in einseitige Anwesenheit vergegenständlicht, indem er sie begrifflich als sein Objekt setzt. Das Adjektiv „innig[.]“ verweist auf das Zeilenpaar „o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpfet, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist Alles“ in der 8. DE.⁵ Das Motiv deutet das Attribut „innig[.]“ als ausdrücklichen Hinweis auf das „Schlafen“ als Ursprungs- und Ganzheitsbild an. In bezug auf geson-

¹ SW I, S. 760

² vgl. o., S. 139

³ Anm.: Indem nämlich Vergegenständlichung den Dingen einseitige Anwesenheit zuschreibt, ist die gestaltbildende Spannung von Da-Sein und Nicht-Da-Sein aufgehoben: An die Stelle der Einheit in der Spannung zwischen diesen beiden Polen tritt Einheitlichkeit oder Gleichförmigkeit, homogene Stofflichkeit physischer Solidität und Schwere.

⁴ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

⁵ SW I, S. 716; vgl. o., S. 204

dert letzteres gilt dies auch für das Motiv der „innigen Schwingung“ in SO, 2, XIII als Bild der gegenläufigen Bewegung von Entstehen und Vergehen, die die ganzheitliche Geschlossenheit des ‚Werdens‘ als Dasein ausmacht.¹ Die Metapher des Innigen erklärt sich dabei aus der Bedeutung des ganzheitlichen „Innen“, zu dem es nämlich kein Außen als Objektwelt gibt bzw. das in sich selbst zugleich sein Außen ist.² Das Dasein, in das der Mensch nach dem Durchgang durch solchen Ursprung, der die Aufhebung des Subjekts bedeutet, eintritt, ist offensichtlich ein ganzheitliches, indem er nicht mehr der „Beschwerer“ ist, der die „Dinge“, indem er sie begrifflich faßt, in einseitige Anwesenheit vergegenständlicht und ihnen damit stofflich-physische Existenz, ‚Schwere‘, verleiht.

Trotz der ‚Idealisierung‘ des Daseins der „Blumen“ und „Dinge“ als ganzheitlich-‚schwereloses‘ ‚Werden‘ bedeutet das Aufgehen darin für den Menschen ein Aufgehobensein ohne Ich-Bewußtsein. So schildert es die letzte Strophe mit dem Bild des Menschen, der „in der gemeinsamen Tiefe“ des Ursprungs bleibt und als einer der „Ihrigen“ „den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen“ gleicht, diesem ohne eigenen Willen hingegeben. Mit dem Begriff „Geschwister“ wird diese Daseinsform entsprechend den anderen Vergleichstexten der Kindheit als ursprungsnaher Daseinsform zugeordnet, indem der Ausdruck die so bezeichneten Personen als ‚Kinder gemeinsamer Eltern‘³, damit vom Aspekt ihres Kindseins her sieht.

Dem steht der Mensch gegenüber, der „anders“, verwandelt, in ein „ander[es]“, ganzheitliches, Dasein eintritt, also nicht mehr das enge Subjekt-Bewußtsein mit der Welt als sein von ihm geschiedenes Gegenüber, sondern ein beides umfassendes, „größeste[s] Bewußtsein“ hat, wie Rilke es als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, bzw. von Ich und Welt fordert.⁴ Die Ursprungsnähe der „Kindheit“ als Aufgehen im ‚Werden‘ nicht nur ohne Subjekt-, sondern überhaupt ohne Ich-Bewußtsein schildert die letzte Strophe von SO, 2, XIV mit dem Menschen, dem in seinem Bekehrsein zum Dasein von „Blumen“, denen er als seinen „Geschwistern“ gleicht, wie es zuvor von den „Dingen“ heißt, „ewige Kindheit glückt“. Das entspricht den zitierten Zeilen aus „Kindheit“, die davon reden, daß

¹ SW I, S. 759; vgl. o. S. 52

² vgl. u., S. 257ff.

³ Anm.: Das Grimmsche Wörterbuch definiert ‚Geschwister‘ als „schwwestern mit einschlusz der brüder, kinder von einerlei eltern“. (vgl. DWG, Bd. 5, sp. 4003)

⁴ Briefe, S. 896; vgl. o., S. 55

Kinder das Dasein von „Ding[en]“ und „Tiere[n]“ leben: Rilke sagt: „wie Menschliches“. Insofern damit zwei verschiedene Daseinsformen konstatiert werden und zuvor gesagt wird, daß in der Kindheit „uns nichts geschah, als nur / was einem Ding geschieht oder einem Tiere“¹, ist auch hier angedeutet, daß „Menschliches“ über die bloße Ursprünglichkeit von Kindheit hinausgeht.

In „Die Erwachsene“ zeigt sich das in der Janusköpfigkeit des Begriffs „Kindgewesene“ in der Endzeile des Gedichts, der als Ausdruck ‚vollendeter Gegenwart‘ einmal die Gegenwärtigkeit des Vergangenen anzeigt, zugleich aber dessen Erfüllung in der Gegenwart hervorhebt, d. h. daß die „Kindgewesene“ im ‚Erwachsenen‘, das ihr jetzt zukommt, das ‚Kindsein‘ bewahrt hat und jenes in dieser Bewahrung besteht. Zur Veranschaulichung dieses Verhältnisses springt der Text von dem abschließenden Ausdruck „Kindgewesene“ in der letzten Zeile als Zusammenfassung ihrer Entwicklung um zu der Bezeichnung „Erwachsene“ als Titel des Gedichts. In diesem ist die Entwicklung dieser Figur, die der Text in seinem Verlauf darstellt und schließlich zurückblickend zusammenfaßt, als erfüllt und darin als das gewonnene Gegenwärtige charakterisiert. Beide Begriffe nennen die gleiche Sache, dies jedoch aus gegensätzlicher Perspektive: „Kind[-]gewesene“ als das erfüllte Vergangene, „Er[-]wachsene“ als das darin erreichte Gegenwärtige. Zu untersuchen ist, inwiefern die Titelfigur sich von der „Kindheit“, wie sie das so benannte Gedicht charakterisiert, zur „Kindgewesene[n]“ bzw. „Erwachsene[n]“ hin entwickelt und was den Unterschied ausmacht.

Die nur im Titel so genannte „Erwachsene“ ist eine Parallelfigur des „unbewegliche[n] Gerechte[n]“ in „Pont du Carrousel“, insofern er „in viele wirre Wege hingestellt“ ist, wo, wie es analog für die Position des „blinde[n] Mann[es]“ heißt, „alles [...] irrt und rinnt und prunkt“², und des „Ding[s]“ in der 7. DE, das „mitten im Schicksal stand[.], im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin“³. Es heißt nämlich von ihr, sie trage „das Fliegende, Entfliehende, Entfernte, / das Ungeheure, noch Unerlernte / gelassen wie die Wasserträgerin / den vollen Krug“. Die Elemente der Aufzählung verweisen einmal auf das mit „*Schwerkraft*“ benannte Gedicht, von welcher als der „Mitte“ dort gesagt wird, daß sie „auch noch aus Flie-

¹ Unterstr. d. Verf.

² SW I, S. 393

³ SW I, S. 712

genden [s]ich / wiedergewinn[...]"¹, ohne daß allerdings das aktive Moment der Wiedergewinnung in „Die Erwachsene“ ausdrücklich aktualisiert wird. Der „volle[...] Wasserkrug“ als all das Genannte in sich enthaltend ist zwar ein Ganzheitssymbol Rilkes. In seiner oft bauchigen Form und einschließend Dinge aufnehmenden Funktion ist er der „vollen Sphäre und Kugel des *Seins*“ vergleichbar, in der Leben und Tod aneinander ihre „Ergänzung“ zur Einheit als „Vollkommenheit, [...] Vollzähligkeit“² finden, wie Rilke an Gräfin Sizzo schreibt. Im gleichen Brief findet sich an anderer Stelle der „volle Wasserkrug“ in der Aussage wieder, wir seien „voll, sooft wir“ den „Maßstrich am Rande des Gefäßes“ erreichen:

„Man sollte nicht fürchten, daß unsere Kraft nicht hinreichte, irgend eine, und sei es die nächste und sei es die schrecklichste Todeserfahrung zu ertragen; der Tod ist nicht *über* unsere Kraft, er ist der Maßstrich am Rande des Gefäßes: wir sind *voll*, sooft wir ihn erreichen – und Voll-sein heißt (für uns) Schwer-sein... das ist alles. – Ich will nicht sagen, daß man den Tod *lieben* soll; aber man soll das Leben so großmütig, so ohne Rechnen und Auswählen lieben, daß man unwillkürlich ihn (des Lebens abgekehrte Hälfte) immerfort mit einbezieht, ihn mitliebt“.³

Beide Stellen können den Eindruck erwecken, mit dem „Voll-sein“ jeweils sei Ganzheit des Daseins bzw. das „größeste[...] Bewußtsein“⁴ gewonnen. „Die Erwachsene“ nennt jedoch als den Inhalt des „vollen Krug[s]“ der „Wasserträgerin“, „das Fliegende, Entfliehende, Entfernte, / das Ungeheuer, noch Unerlernte“, alles Elemente vergegenständlichten Daseins:

Das „Fliegende“, noch durch die parallelen Hinzufügungen „[das] Entfliehende, Entfernte“ ausdrücklich als von zentrifugalem Charakter gekennzeichnet, widerstrebt nach dem Gedicht „*Schwerkraft*“ dem Zug zur „Mitte“ als dem Einheit und Ganzheit garantierenden Punkt.⁵ Es wird nicht von ihr als der „*Schwerkraft*“ zurückgewonnen, kehrt nicht wie die Bewegung in einem Kunstwerk „aus unendlichen Weiten, [...] aus der Tiefe des Himmels“⁶ zu ihm zurück, bleibt ein „Entferntes“, bleibt „im weitesten Umkreis, irgendwo“⁷, so „Wie die Natur die Wesen überläßt“, ohne diesen zu vollenden und mit seiner Schließung zugleich einen Mittelpunkt zu ge-

¹ SW II, S. 179

² Briefe, S. 807

³ Briefe, S. 807

⁴ Briefe, S. 896, am 13.11.1915 an Witold Hulewicz

⁵ SW II, S. 179; vgl. o., S. 181

⁶ SW V, S. 158

⁷ SW II, S. 261

winnen. Der letzte Kreis in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“¹, mit dessen Vollendung das kreisende ‚Werden‘ als das Dasein sich zum Ganzen schließt, d. h. sozusagen in den Mittelpunkt als die Ganzheit zurückfällt bzw. sich darum zentriert, wird nicht vollendet. Der Bezug, läßt sich sagen, in SO, 2, XXIX von den „vielen Fernen“ zu ihrem „[s]tille[n] Freund“² ist aufgehoben, bzw. es ist nicht möglich, daß die „Mitte des Kaschmirshawls“ „aus dem Blumensaum / sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante“³, daß der ‚Werdens‘-Puls des Daseins sich entfaltet.

Die Folgezeile spricht statt von Seiendem von Göttlichem im anwesenden Dasein und Momenten, die diesem Einheit verleihen könnten, wie „Gott, [...] de[r] uralte[.] Turm“ in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“⁴ dem Leben des Sprechers Zentrum und Halt bietet. Hier jedoch erscheinen diese Momente in ihrer vergegenständlicht pervertierten Verformung. Den Ausdruck „das Ungeheure“ verwendet Rilke in seinem oben zitierten Brief an Lotte Hepner⁵ für das Göttliche. Dieses habe man als „Teil des menschlichen Gemütes“, den man als „das Fremde“ empfand und, weil er als „zu groß“, d. h. als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, mit „einem Übermaß von Bedeutung“ im „auf Gebrauch und Leistung eingerichteten [einseitig anwesenden] Dasein[.]“ hinderlich war, aus diesem als die „Götter“ „hinaus[ge]stell[t]“. „[N]un von Außen“ also, „[d]a sie Überfluß [sind], das Stärkste, ja eben *zu* Starke, das Gewaltige, ja Gewaltsame, das Unbegreifliche, oft Ungeheure“, üben diese, wie Rilke sagt, „Einfluß, Wirkung, Macht, Überlegenheit aus[...]“. Dies hat die „sie“ genannte zentrale Figur in „Die Erwachene“ zu ertragen. Aus der Perspektive des rationalen Bewußtseins ist das Göttliche außerhalb des Bereichs des Subjekts, es ist ‚nicht geheuer‘, d. h. in der etymologischen Grundbedeutung nicht „zum Hauswesen, zur Hausgemeinschaft gehörig“⁶, also nicht vertraut und rational zugänglich wie „deine Stube, drin du alles weißt“⁷ in „Eingang“. An späterer Stelle sagt der Brief an Lotte Hepner:

¹ SW I, S. 253

² SW I, S. 770

³ SW II, S. 477

⁴ SW I, S. 253

⁵ Briefe, S. 512; vgl. o., S. 81f.

⁶ Duden, Etymologie, S. 205

⁷ SWI, S. 371

„Gott und Tod waren nun draußen, waren das Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um [den] Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige.“¹

Die Begriffe „Gott und Tod“ werden hier zusammengenommen und mit ihrer Ausscheidung die rationale Beherrschbarkeit des Daseins begründet. In bezug auf den Tod als das Nicht-Da-Sein erklärt sich das mit dem damit erreichten Wesen des Daseins als einseitige Anwesenheit, die die Identität der Begriffe mit sich selbst und somit ihre Eindeutigkeit gewährleistet. Für „Gott“ heißt dieses Zusammennehmen, daß er als Repräsentant eines ganzheitlichen Daseins die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein verkörpert, die der Tod mit der Aufhebung anwesenden Daseins jeweils wieder herstellt. Aus dem Dasein ausgeschieden dagegen, erscheint das Göttliche als das „Ungeheure“. Als solches erträgt „sie“ es zunächst.

Der Begriff des „Unerlernte[n]“ in „Die Erwachsene“ verweist auf die dritte Strophe von SO, 1, XIX:

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

ist nicht entschleiert.“²

Zu den Elementen ganzheitlichen Daseins, die rationalem menschlichen Bewußtsein verschlossen sind, gehört auch die „Liebe“, wie sie MLB im Lied einer Sängerin als die Fähigkeit beschreibt, den geliebten Menschen nicht zum mit sich identischen Objekt zu verfestigen bzw., so das Gedicht „Wendung“, ihn nicht als Bild des Subjekt-Ichs in dieser Weise gefangen zu halten.³

Die Diskrepanz zwischen dem „vollen Krug“ der „Wasserträgerin“ als Bild ganzheitlichen Bewußtseins und seinem vergegenständlichten Inhalt erweist sich als Parallele zu der Aufforderung in SO, 1, XVI: „Sieh, nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“.⁴ „Stückwerk und Teile“ entsprechen den Zeilen „das Fliegende, Entfliehende, Entfernte, / das Ungeheure, noch Unerlernte“ als Charakterisierung, auch in der Form der unverbundenen Aufzählung, disparaten verge-

¹ Briefe, S. 513

² SW I, S. 743

³ SW VI, S. 936; vgl. o., S. 150, u., S. 257

⁴ SWI, S. 741

genständlichten Daseins. In beiden Stellen ist außerdem, wie auch in der zitierten Passage des Briefes an Gräfin Sizzo zum „Voll-sein“ eines Gefäßes als Ausdruck der Ganzheitlichkeit, von ‚ertragen‘ die Rede. In SO, 1, XVI ist aber zusätzlich unmittelbar, das ‚Ertragen‘ charakterisierend, angeführt, es sei zu nehmen, „als sei es das Ganze“. An weiterer paralleler Stelle heißt es in dem genannten Brief an Gräfin Sizzo, „das Ganze“ als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein charakterisierend: „unser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise.“¹ Sie tut das aufgrund der subjektivistisch-idealistischen Einheit von Bewußtsein und Dasein.²

Jedoch gilt es, nicht nur die Einheitslosigkeit des Daseins stoisch zu ertragen. Es geht um einen „effort“. Das Dasein zu nehmen, „als sei es das Ganze“, heißt, „die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen.“ Nur so erweist sie sich „nach und nach“. Zum ‚Ertragen‘ der „schrecklichste[n] Todeserfahrung“ muß aktiv die Kraft treten, daß man „ihn [den Tod] immerfort mit einbezieht, ihn mitliebt.“³ Als „des Lebens abgekehrte Hälfte“⁴ tritt der Tod nicht einfach hinzu, sondern das Leben muß mit ihm „zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zur wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*“ „[er]gänz[t]“⁵ werden. Der Begriff „Vollzähligkeit“ erscheint hier als Ausdruck ganzheitlicher Gestalt, insofern die endlos fortschreitende Reihe von Zahlen mit der Qualifizierung als ‚voll‘ in die Geschlossenheit einer Gestalt umschlägt, wie das „L’ange du méridien“ in dem Motiv des „tiefen Gleichgewichte[s]“ von „des Tages ganze[r] Zahl“ der Stunden veranschaulicht.⁶ Wenn die „Wasserträgerin“ in „Die Erwachsene“ die disparaten Einzelelemente vergegenständlichten Daseins „bis obenhin“ ‚erträgt‘, deutet das an, daß sie „den Maßstrich am Rande des Gefäßes [...] erreich[t]“, aber den Umschlag in die Setzung von „Stückwerk und Teile[n]“ als „das Ganze“ damit noch nicht vollzogen hat. Dieser erfolgt mit der Zäsur in der fünften Zeile der dritten Strophe des Gedichts.

Sie gliedert den dreistrophigen Text in eine längere und eine kürzere Hälfte, insofern die zweite die Bedeutung des Umschlags darstellt und der

¹ Briefe, S. 807; vgl. o., S. 57

² vgl. o., S. 52f.

³ Briefe, S. 807

⁴ Briefe, S. 807

⁵ Briefe, S. 807

⁶ vgl. o., S. 127

Anfang der zweiten Strophe mit der ersten verflochten ist. Das Personalpronomen „es“ zu Anfang der zweiten Strophe von „Die Erwachsene“ verweist einmal voraus auf die Aufzählung disparater und störender Elemente des Daseins in den beiden folgenden Zeilen, bezieht sich aber auf das „Das alles“ am Beginn der ersten Strophe, das seinerseits auf die dort folgende Charakterisierung des Daseins als, wie es scheint, einheitsgeprägt verweist. Die beiden Strophen sind also in der Weise miteinander verbunden, daß die zweite in ihrem ersten Teil ausdrücklich angibt, was in dem Bild ganzheitlichen Daseins der ersten gegenteilig mitenthalten ist. Entsprechend steht der „blinde Mann“ in „Pont du Carrousel“ als Bild der Daseinsganzheit an sich auf der Brücke „wie ein Markstein namenloser Reiche“, sozusagen ihre Mitte, nämlich wie „das Ding, das immer gleiche, um das von fern die Sternenstunde geht / und der Gestirne stiller Mittelpunkt“, während „alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.“ Entsprechend ist „der unbewegliche Gerechte“ und „der dunkle Eingang in die Unterwelt / bei einem oberflächlichen Geschlechte“ zugleich „in viele wirre Wege hingestellt“.¹ In gleicher Weise ‚biegt‘ in der 7. DE das „einst gebetete[.] Ding, [das] gediente[.], gekniete[.]“ als „noch erkannte[.] Gestalt“ „Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“, während es „[m]itten im Schicksal [...], im vernichtenden, mitten im / Nichtwissen-Wohin“ ‚steht‘.²

ß) Daseinsganzheit als vergegenständlichte Idee des Subjekts in „Die Erwachsene“ und „Eingang“

Die Aussage zu Anfang der zweiten Strophe, die Zentralfigur des Gedichts „Die Erwachsene“ „ertr[age] es; tr[age] bis obenhin / das Fliegende, Entfliehende, Entfernte [...]“ bedeutet im Sinne der Zeilen, es heiße „zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“ aus SO, 1, XVI, „damit [es] sich uns nach und nach erweise“³, wie Rilke gegenüber Gräfin Sizzo ergänzt, die „verwandelnd[e]“ Vorbereitung auf „andres“. Die erste Strophe schildert dann die Ausgangssituation davor. Die erste Form der variierten zwei Verben wird bezeichnenderweise in beiden Texten verwandt. Die andere, verkürzte Form verweist auf die das Wort betonende Zeile „Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase“⁴ in SO, 2, XVIII

¹ SW I, S. 393

² SW I, S. 712

³ Briefe, S. 807

⁴ SW I, S. 763

und deutet auf den Ansatz zur Verwandlung in Ganzheitlichkeit hin, dargestellt mit Beginn der zweiten Strophe. Das „es“ in der ersten Zeile der zweiten Strophe bezieht sich auf „Das alles“ am Textanfang und gleichzeitig auf die folgende Aufzählung von Elementen disparaten Daseins als ausgefaltete Wiederholung jenes zusammenfassenden Ausdrucks. Er entspricht mit seinem unbestimmten Pronomen, das eine Summe, keine Ganzheit bezeichnet, jener Aufzählung. Als solche Gesamtheit wird das Dasein gleich in der ersten Textzeile „Welt“ genannt, welche Bezeichnung vergegenständlichtes, d. h. bergifflich-rational gefaßtes Dasein angibt und wie es in „Eingang“ als „Welt“, die vom Subjekt „gemacht“ ist, in der 1. DE dementsprechend als „gedeutete Welt“ und in der 8. DE als das Gegenteil ganzheitlichen Daseins, des „Nirgends ohne Nicht“, angegeben wird.¹

Auch die übrigen Elemente der ersten Strophe sind Merkmale der im Ganzen so bezeichneten „Welt“ als vergegenständlichten Daseins. Der Perspektivenwechsel zwischen der Darstellung des Verhältnisses der Zentralfigur zum Dasein zu Anfang der zweiten Strophe gegenüber der desselben in der ersten ist bedeutungsvoll. Gegenüber „Und sie ertrug es; trug bis obenhin“, worin die Figur zwar grammatisch Subjekt ist, aber inhaltlich in einer ‚erleidenden‘ bzw. hervorbringend ‚dienenden‘ Rolle erscheint, heißt es zuerst „alles stand auf ihr“: Zwar erscheint sie nicht wie in „Eingang“ als das verfügende Subjekt, das „die Welt gemacht“² hat, aber als deren Grund gebendes Fundament, was den Vorgang gegenüber dem Vergleichstext in die Zuständlichkeit überführt, jedoch das gleiche Verhältnis ausmacht. Bezogen auf die „Welt“, bedeutet deren Stehen auf der geschilderten Figur, daß dieses nicht als Verkörperung der Ganzheit an sich aus jener selbst kommt wie bei dem „Baum aus Bewegung“ bzw. konkret dem „Wirbel am Schluß“ des Tanzes, der Pirouette der Tänzerin, als „diese unzählige Wärme aus dir“ in SO, 2, XVIII³, daß es aber ebenso nicht wie die „Kathedrale“⁴ und in der 7. DE der „Dom[.]“⁵ in ihrem Dastehn in reiner Enthebung über der Stadt ‚steht‘ oder sich wie in SO, 1, I Orpheus’ Gesang in „reine[r] Übersteigerung“⁶ über das Dasein erhebt. Allgemein gesprochen heißt das, trotz der Enthobenheit der Ganzheit an sich des Daseins gibt die

¹ SW I, S. 714; vgl. o., S. 192

² SW I, S. 371

³ SW I, S. 763

⁴ SW I, S. 497

⁵ SW I, S. 712

⁶ SW I, S. 731

Gestalt diesem seine Einheit. Trotz dieser Rolle stellt sie aber auch nicht die mechanisch-kausale, d. h. vergegenständlichte verstandene Grundlage desselben dar. In der ersten Strophe von „Die Erwachsene“ ist es deshalb wie in „Eingang“ das Subjekt-Ich, auf das das Dasein gestützt ist. Dieses gewinnt darin aber aufgrund des rationalen Bewußtseins jenes Subjekts nicht ganzheitliche Einheit, sondern erhält den Charakter von „Welt“, vergegenständlichten Daseins.

Diese wird als „Das alles“ entsprechend auch mit dem paradox in sich gegensätzlichen und zugleich komplementären Doppelausdruck „Angst und Gnade“ beschrieben. Er drückt offenbar und in umgekehrter Reihenfolge die vergegenständlichende Perversion des Ganzheitsbildes von Da-Sein und Nicht-Da-Sein aus. „Angst“ spielt danach auf die Aussage in Rilkes zitiertem Brief an Lotte Hepner an, daß der aus dem Dasein ausgeschiedene Tod willkürlich den und jenen anfallt, so daß wir aus dem Dasein als „das gefährliche Glas unseres Glücks [...] jeden Augenblick können vergossen werden.“¹ Zu dem Gegenbegriff in dem Doppelausdruck heißt es: „Die Bedeutungsgeschichte des Wortes Gnade ist im *germ.* Sprachbereich weitgehend durch den Inhalt des christlichen Gnadenbegriffes bestimmt worden.“² Das Wort spielt hier also offensichtlich an auf die christliche Vorstellung des ewigen Lebens in der Transzendenz, das aus göttlicher Huld als Ausgleich zur Vergänglichkeit im Diesseits gewährt wird. Die 5. DE deutet auf diese Vorstellung mit dem Bild der „letzten, immer ersparten, / immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig / gültigen Münzen des Glücks“ an, die die „Zuschauer[.] rings, unzählige[.] lautlose[.] Tote[.]“³, so wird dort gefragt, vor das im ganzheitlichen ‚Werden‘ stehende Artistenpaar hinwerfen: in Ablehnung gegenüber der Vorstellung ewigen Lebens als die Fortsetzung vergegenständlichten Daseins in der Transzendenz. Der Ausdruck „Angst und Gnade“ bestätigt also das auf das Subjekt gegründete Dasein in seinem vergegenständlichten Charakter einseitiger Anwesenheit.

Trotzdem veranschaulicht die Strophe in der folgenden Zeile das Dasein in seinem geschilderten Wesen mit dem Baum-Motiv und der damit verbundenen Vorstellung des aufragenden Stehens, das etwa in SO, 2, XVIII und SO, 1, I als Bild der Daseinsganzheit in ihrem Entzogensein

¹ Briefe, S. 513

² Duden, Etymologie, S. 227

³ SW I, S. 705; vgl. o., S. 131, 185f.

fungiert.¹ Die Pluralform als Bezugsmerkmal zu „[d]as alles“ bzw. „mit allem“ deutet jedoch schon an, daß es hier nicht um das einheitsstiftende Symbol in seiner Einzigartigkeit geht, sondern um die einheitlichen Begriffselemente vergegenständlichten Daseins in ihrer isolierenden Identität mit sich selbst. Die „Bäume“ hier sind in dieser Hinsicht eine Parallele zu den ebenfalls senkrechten Käfigstäben in „Der Panther“². Sie gleichen dem „Baum“ in „Eingang“, „schlank, allein“ „vor den Himmel“³ gestellt, d. h. ihr „[S]tehen“ ausschließlich als „wachsend und gerade“ geht nicht als Entzug aus der ‚Werdens‘-Bewegung hervor, ist in Gegensatz zu den Fontänen als „die hohen / Tränenbäume“⁴ in der 10. DE einsinnig und entzieht sich nicht in der Höhe wie in den beiden zum Vergleich genannten Texten.

Zum Ausdruck der Abstraktheit begrifflich gefaßter Welt fügt der Text noch die paradoxe Angabe „ganz Bild und bildlos“ hinzu. Die „Bäume“ sind als Bild rational-begrifflich bestimmten Daseins unanschaulich, „bildlos“, aber das veranschaulicht, ‚verbildlicht‘ gerade dessen Charakter. Die 7. DE schreibt dazu:

„[...] Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt, sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr.“⁵

Zur Veranschaulichung solcher Abstraktheit als paradoxe Bildhaftigkeit vergegenständlichter Welt vergleicht Rilke die so charakterisierten „Bäume“ mit der „Bundeslade“, die als das höchste jüdische Heiligtum die Urkunde des ‚Bundes‘ dieses Volks mit Gott enthält. Gemäß dem alttestamentarischen Bilderverbot ist diese Lade ohne Gottesbild.⁶ Laut Altem Testament handelt es sich dabei um eine Truhe aus Akazienholz, außen und innen mit Gold überzogen und mit Ringen an den unteren vier Ecken versehen, durch die zum Tragen Stangen geschoben sind.⁷ Rilke nennt das Stück in seiner ersten Schlichtheit und zugleich Kostbarkeit „feierlich“, d.

¹ vgl. SW I, S. 763 u. 731

² SW I, S. 505

³ SW I, S. 371; vgl. o., S. 192

⁴ SW I, S. 724

⁵ SW I, S. 710

⁶ vgl. WKA, Bd. 1, S. 939

⁷ vgl. AT, 2. Mose 25, 8-16

h. dem ‚profanen‘ Alltag mit seinen praktischen Bedürfnissen und Einrichtungen zur Bewältigung des realen, vergegenständlichten Daseins entzogen.¹ Mit dem Bezug auf Gott und mit ihrer Bildlosigkeit kann die Truhe zunächst als Bild der Daseinsganzheit an sich und deren Entzogenheit verstanden werden. Tatsächlich stellt das Motiv eine Perversion derselben dar und ist in der Bildlosigkeit eine Parallele des „schwarzen Baum[s]“ in „Eingang“, d. h. Sinnbild der durch das Subjekt begrifflich gesetzten „Welt“, wie sie wortgleich zu „Eingang“² schon die Anfangszeile des Gedichts nennt.

Dies unterstreicht die Schlußzeile der Strophe mit der Angabe, daß die Lade „auf ein Volk gestellt“ sei, wie es in Variation der Aussage „Das alles stand auf ihr und war die Welt“ heißt. Die „Bundeslade“ ist also, überträgt man den Vergleich auf die Ausgangsaussage, Bild der (vergegenständlichten) „Welt“, bzw. deren Idee, wie sie sich nicht aus dem „Volk“, nun als menschliches Dasein in ganzheitlichem ‚Werden‘ verstanden, als dessen Einheit an sich erhebt und entzieht, selbst kein Seiendes darin darstellend. Vielmehr ist diese Idee der bloße Inbegriff dieser „Welt“ selbst. Sie ergibt sich als Begriff aus deren Begrifflichkeit. So ist sie rational vergegenständlichend hergeleitet und auf das menschliche Dasein, das „Volk“, „gestellt“, wie in konkreter und übertragener Bedeutung im Hinblick auf die Tragbarkeit der Lade gesagt wird. Das Prädikat des Satzes ist in dem Sinn der 8. DE zu sehen, die sagt, „schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne“³. Der transitive Sinn des Veranlassungsverbs ‚stellen‘, das auch in „Eingang“ in der Bedeutung verfügender Subjektivität erscheint⁴ und als deren Handlungsträger das „wir“ in dem Zitat aus der 8. DE identifiziert

¹ Anm.: Zur Etymologie des zugehörigen Substantivs heißt es::

„Feier [...]: Von *lat.* *fēriae* ‚Festtage, geschäftsfreie Feiertage, Ruhetage‘, das in *frühhd.* Zeit unser FW [...] Ferien lieferte, wurde im *Spätlat.* der Singular *fēria* ‚Festtag, Feiertag; Fest‘ rückgebildet. Darauf beruht unser in *ahd.* Zeit entlehntes Substantiv ‚Feier‘ [...]. Das *lat.* Substantiv *fēriae* (*alat.* *fāsiaie*) entstammt dem Bereich der Sakralsprache und bedeutete urspr. ‚die für religiöse Handlungen bestimmten Tage‘. Es gehört mit den verwandten Wörtern *lat.* *fēstus* ‚die für die religiösen Handlungen bestimmten Tage betreffend; festlich, feierlich‘ [...] und *lat.* *fānum* ‚heiliger, der Gottheit geweihter Ort; die für die religiöse Feier bestimmte Kultstätte‘ [...] zu einer Nominalwurzel *fes-, *fas- ‚religiöse Handlung““. (Duden, Etymologie, S. 161)

² SW I, S. 371

³ SW I, S. 714

⁴ vgl. o., S. 196f.

werden kann, ersetzt das „ihr“ in der ersten Zeile des Texts in der Rolle des Trägers der „Welt“ und darin Subjekt. Die beiden Zeilen zeigen das rückgekoppelte Wirkungsverhältnis zwischen individuellem Subjekt und menschlicher Gemeinschaft.

γ) Umschlag in Ganzheitlichkeit mit dem Zurücktreten des Subjekts **1. Die Motive des „Schleier[s]“ und des ‚Loslassens‘ in „Die Erwachsene“ und „Eingang“**

Der Umschlag disparaten Daseins in die Ganzheit, der mit deren bewußtseinsmäßiger Setzung aufgrund der Identität von Bewußtsein und Dasein erfolgt, ist kausal nicht herleitbar: Der Zusammenhang zwischen Bewußtsein und existentieller Daseinssituation ist rational nicht erklärbar. Der Umschlag ereignet sich spontan mit der bewußtseinsmäßigen Akzeptanz des Nicht-Da-Seins, des Todes, als integrales Element des Daseins. Aus dieser, d. h. indem wir „die *Einheit* von Leben und Tod voraus[.]setzen“, folge, daß sich die Ganzheitlichkeit des Daseins „uns nach und nach erweise“¹, so schreibt Rilke an Gräfin Sizzo. Der Umschlag als existentielle ‚Verwandlung‘ und Voraussetzung der Gewinnung eines neuen Daseins ereignet sich in seinem ersten Ansatz in „Die Erwachsene“ deshalb in einem unvermittelten Sprung, „mitten unterm Spiel“. „Spiel“, hier bezogen auf die Daseinsschilderung der ersten und des Anfangs der zweiten Strophe des Gedichts, ist die Parallele zu dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“² in „Das Karussell“ und bedeutet, wie sich aus der früheren Darlegung zu diesem Motiv ergibt³, somit auch hier disparates vergegenständlichtes Dasein. Der Gesamtausdruck entspricht in der 7. DE der Aussage zu dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniete[n]“, das als „noch erkannte[.] Gestalt“ „mitten im Schicksal stand[.], im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin wie seiend, und [...] / Sterne zu sich [bog] aus gesicherten Himmeln“⁴.

Konkret äußert sich dieser Umschlag noch zunächst nur „verwandeln und auf andres vorbereitend“, indem sich ein „erste[r] weiße[r] Schleier“ über das „aufgetane Antlitz“ der geschilderten Figur des Gedichts legt. Dieses erinnert an das Aufblicken der im Kreisen des Karus-

¹ Briefe, S. 807

² SW I, S. 531

³ vgl. o., S. 216f.

⁴ SW I, S. 712

sells vorbeiziehenden „Mädchen“, das noch ziellos „irgendwohin“ gerichtet ist, so nur schweifend zu dem Betrachter „herüber“-geht.¹ Immerhin löst sich dieses Aufblicken dort aus der Befangenheit des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“, indem die „Mädchen“ „diesem Pferdesprunge / fast schon entwachsen“ sind, ohne allerdings schon ein neues Dasein als das der pervertierten Kindheit erlangt zu haben. Sie ziehen mit ihrem lächelnden Blick im Gegenteil den Betrachter, ihn als Gegenüber vergegenständlichend, noch in dieses „Spiel“ hinein, wie es in der letzten Strophe heißt.

Auch die Figur in „Die Erwachsene“ zeigt mit dem „aufgetane[n] Antlitz“ wie die „Mädchen“ in „Das Karussell“ mit ihrem Aufblick Offenheit, hat jedoch ebenfalls noch kein neues Dasein erlangt; aber ein solches kündigt sich mit dem „erste[n] weiße[n] Schleier“ an. Dessen Natur ist mit den Angaben, daß er „verwand[le] und auf andres vorbereite[.]“ grundsätzlich beschrieben. Die Bedeutung dieser Begriffe erläutert Rilke gegenüber Witold Hulewicz in seinen Brief an ihn vom 13.11.1925:

„Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der *Elegien* sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, *weil* längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher ›schrecklich‹ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandler, doch noch am Sichtbaren hängen. – Alle Welten des Universums stürzen sich ins Unsichtbare, als in ihre nächst-tiefere Wirklichkeit; *einige Sterne steigern sich unmittelbar und vergehen im unendlichen Bewußtsein der Engel* –, *andere sind auf langsam und mühsam sie verwandelnde Wesen angewiesen, in deren Schrecken und Entzücken sie ihre nächste unsichtbare Verwirklichung erreichen. Wir sind*, noch einmal sei's betont, *im Sinne der Elegien, sind wir diese Verwandler der Erde, unser ganzes Dasein, die Flüge und Stürze unserer Liebe, alles befähigt uns zu dieser Aufgabe* (neben der keine andere, wesentlich, besteht).“²

Das „*unendliche Bewußtsein der Engel*“ entspricht dem „größte[n] Bewußtsein unseres Daseins“, das wir, die Menschen, „zu leisten“³ haben. Dieser „*Aufgabe*“ unterzieht sich die in „Die Erwachsene“ auftretende Figur, wie SO, 1, XVI sagt, indem sie „Stückwerk und Teile“ als „das Ganze“ ansetzt⁴ bzw. „*die Einheit* von Leben und Tod voraussetz[t], damit sie

¹ SW I, S. 530-531

² Briefe, S. 900

³ Briefe, S. 896

⁴ SW I, S. 741

sich uns nach und nach erweise“¹, wie die zitierte Brief-Stelle an Gräfin Sizzo sagt. Das bedeutet nach der Ausführung zu den Engeln, die diese „Aufgabe“ schon erfüllt haben, die ‚Verwandlung‘ in „Unsichtbares“ als ‚Vorbereitung‘ einer „nächst-tiefere[n] Wirklichkeit“, der „magischen Ebene [...], auf der wir in Wirklichkeit leben“, wie Rilke an Lally Horstmann schreibt, indem der Dichter „den dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit“ „verwandel[t]“². Diese „nächst-tiefere Wirklichkeit“ hat den Charakter eines Daseins jenseits der vergegenständlichten Welt. Den, positiv gefaßt, wiederum deutet der an sich negativ bestimmende Ausdruck „Unsichtbares“ als Bezeichnung des Gegenteils zu ‚Sichtbarem‘ und ‚im Gesichtssinn begründet‘ an, wie es das Gedicht „Wendung“ mit dem Bild des entbehrenden „Schauende[n]“, dagegen der „Frauen“ als „minder, / fraglicher Sichtbaren“, des „Werk[s] des Gesichts“ in Gegensatz zu „Herz-Werk“ und als „Bilder, jene gefangenen“ als Ausdruck der Vergegenständlichung beschreibt.³ Dabei bedeuten „Herz-Werk“ und „Liebe“, die der „Schauende[.]“ nicht habe, die Zusammenführung der Gegenteile von „la présence et l’absence“ zur Ganzheit, indem Rilke „unser Herz“ als das Organ solcher Einheit ansieht.⁴ Entsprechend läßt er in „Der Panther“ das in das Tier eingegangene „Bild“ „im Herzen auf[hören] zu sein“⁵, läßt es also als die Sichtbarkeit, Ausdruck objektiver Vorhandensein an sich, in die ‚Unsichtbarkeit‘, die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, überführt sein, ganzheitliches Dasein.

Außer in der Rolle, solche Verwandlung vorzubereiten, wie es heißt, stellt „der erste weiße Schleier“, indem er sich auf das „aufgetane Antlitz“ der in dem Gedicht charakterisierten Gestalt legt, eine Todesmetapher dar. Als „Schleier“ verhüllt er „fast undurchsichtig“ das darunterliegende „Antlitz“, das damit in seiner physischen Körperlichkeit aufgehoben ist und nur als Schemen oder Schatten noch hindurchscheint. Das heißt, die Vergegenständlichung der Figur als Subjekt, dem komplementären Gegenstück des Objekts, ist rückgängig gemacht, die Figur ist ganzheitlich geworden wie ein poetisches Bild, indem das eine im anderen durchzuscheinen vermag, das „Wort[...] noch im Schweigen reift“⁶, so „Eingang“. Der Todesmeta-

¹ Briefe, S.807

² Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

³ vgl. o., S. 126, 197f., u., S. 257

⁴ vgl. o., S. 54

⁵ SW I, S. 505; vgl. o., S. 81

⁶ SW I, S. 371

pher entspricht die weiße Farbe des Schleiers einmal als Bild der Bleiche des Todes. Außerdem aber zeigt sie, weil sie nicht so sehr wie die Gegenfarbe Schwarz überhaupt die Abwesenheit eines Seienden suggeriert, nur die sozusagen ätherische Existenz eines solchen. Zusammen damit, daß es sich um einen „erste[n] [...] Schleier“ handelt, der zudem „leise gleitend[.] / über das aufgetane Antlitz f[ällt]“, unterscheidet sich dieser Tod von dem, den Rilke gegenüber Lotte Hepner beschreibt. Dieser bricht, aus dem Dasein als nicht zugehörig ausgeschieden, in sinnloser Willkür und abrupt das Dasein der Menschen endgültig ab, indem er „in bössartiger Auswahl den und jenen an[fällt]“ als der, an dem unser Dasein als ausschließliche Anwesenheit, an dem „das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden“, eingeht¹.

„Die Erwachsene“ gibt zum Tod an, daß er als „weiße[r] Schleier, leise gleitend / über das aufgetane Antlitz fiel // fast undurchsichtig und sich nie mehr hebend“. Das entspricht dem Motiv der „weitesten Geleise“² in „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ und des „Gesetz[es]“ der Bewegung in einem Kunstwerk aus den „unendlichen Weiten, [...] der Tiefe des Himmels!“ in Rilkes Rodin-Aufsatz als Bild der Freiheit ganzheitlichen Daseins trotz gesetzhaft unausweichlicher Rückkehr in den Ursprung mit dem Tod.³ Die Frage, warum der Tod in der Rolle des ‚Verwandlers‘ des Daseins in die Ganzheit als eines „andre[n]“ nicht unmittelbar in dieses eingreift, sondern als Erfahrung des Ichs auftritt, erklärt sich damit, daß dessen Bewußtsein es ist, das das Wesen des Daseins bestimmt. Das belegt SO, 2, XIII mit der Aussage: „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“⁴ Die Adverbiale am Schluß deutet an, daß das Bewußtsein der paradoxen Natur des Daseins als „innige[.] Schwingung“, das ‚Werden‘ als die gegenwändig-zirkulare Bewegung von Entstehen und Vergehen, der Identität von Bewußtsein und Dasein entsprechend, zugleich ihren ‚Vollzug‘ zur Folge hat. Der Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923 unterscheidet die „nächste“ als ständiges Element im ‚Werden‘ von der „schrecklichste[n] Todeserfahrung“ und von dem „Vollsein“ des Krugs als der schließlichen Situation:

¹ Briefe, S. 513

² SW I, S. 320; vgl. o., S. 217

³ vgl. o., S. 52, 163

⁴ SW I, S. 759; Unterstr. d. Verf.

„Man sollte nicht fürchten, daß unsere Kraft nicht hinreichte, irgend eine, und sei es die nächste und sei es die schrecklichste Todeserfahrung zu ertragen; der Tod ist nicht *über* unsere Kraft, er ist der Maßstrich am Rande des Gefäßes: wir sind *voll*, sooft wir ihn erreichen – und Voll-sein heißt (für uns) Schwer-sein ... das ist alles.“¹

Ebenso spricht „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ von zunehmend wachsenden und schließlich dem „letzten“ Ring des Lebens.² Beide Textstellen bedeuten, daß „dieses einzige Mal“ offenbar die Vollendung des letzten Lebenskreises mit dem tatsächlichen Tod des Ichs als endgültigem Eingang in die Ganzheit des Daseins ausmacht. Die Gewinnung des ganzheitlichen „größte[n] Bewußtsein[s]“³ und der existentielle ‚Vollzug‘, d. h. daß die Daseinsganzheit sich darin erweist, zeigt sich als ein vielschrittiger Prozeß.

SO, 2, XIII im Ganzen erklärt die Aussage, daß der „weiße Schleier“ (nur) „andres vorbereite[.]“. Es erklärt sich auch der Bezug zu der zentralen Figur des Gedichts, wie sie dessen letzte Zeile schildert: „In dir, du Kindgewesene, in dir.“ „Das alles“ – die Vielzahl der Dinge disparaten, vergegenständlichten Daseins, wie sie die zweite und dritte Zeile der zweiten Strophe nennen – „tr[agend] bis obenhin“, hat sie als die „Wasserträgerin“ im Bild des „vollen Krug[s]“ den „Maßstrich am Rande des Gefäßes“ erreicht. Sie ist, so das obige Zitat, „voll“ und entspricht praktisch der „heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*“ in dem ebenfalls erwähnten Passus des Briefs an Gräfin Sizzo mit deren „Vollzähligkeit“ und „Vollkommenheit“⁴, zu der das Dasein als ‚Werden‘ in die Ganzheit umschlägt. Das heißt, sie hat die Voraussetzung zu diesem Umschlag, er muß sozusagen nur noch erfolgen.

Bild des Daseins ist das Wasser, das hier im Krug, d. h. durch ihn oder mit ihm, zur Einheit gebracht wird, wie in SO, 2, XXIX der „[s]tille[.] Freund“ zu dem „raschen Wasser“ in seinem ‚Rinnen‘, indem es auf die „stille[.] Erde“ bezogen ist, sagt „Ich bin“⁵. Die Wasserträgerin ist damit eine Parallelfigur zu diesem „[s]tille[n] Freund“. Ebenso verkörpert sie „das Offne“ als „de[n] weitsten Umkreis“ der Daseinsbewegung, in den sich die Menschen wenden, insofern sie dort „irgendwo“ – „Die Er-

¹ Briefe, S. 807

² SW I, S. 253

³ Briefe, S. 896

⁴ Briefe, S. 807

⁵ SW I, S. 771; vgl. o., S. 73

wachsene“ sagt „mitten unterm Spiel“ – vom „Gesetz“ der Rückkehr in den Ursprung im Tode „an[ge]rührt“ werden und es „bejahen“¹:

„[...] was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir's so
in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,
um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahen.“²

Der Wendung ins „Offne [...], da wir's [vom Standpunkt des Daseins als permanente Anwesenheit] drohen sahen“ mit der Anrührung durch das „Gesetz“ der Rückkehr in den Ursprung mit dem Tod und seiner Bejahung entspricht in „Die Erwachsene“ „der erste weiße Schleier, [der] leise gleitend[.] / über das aufgetane Antlitz fiel“. Wie die ‚Anrührung‘, als vorsichtige Geste vergleichbar einem „erste[n] weiße[n] Schleier“, durch das „Gesetz“ „im weitsten Umkreis, irgendwo“ geschieht, so heißt es in „Die Erwachsene“, als Ausdruck der Spontaneität und der kausal nicht herleitbaren Natur des Umschlags in die Ganzheit, den der Vorgang darstellt, er erfolge „mitten unterm Spiel“.

2. Die Gestalt des „innere[n] Mädchen[s]“ in „Wendung“

Die ‚Wendung‘ der Menschen ins als drohend erfahrene „Offne“ („unser Schutzlossein und daß wir's so / in's Offne wandten“) in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ schildert das Gedicht mit dem Titel „Wendung“ als die von dem „Anschau“ als Ausdruck der vergegenständlichenden Haltung des Subjekts gegenüber dem Dasein zu einer ganzheitlichen und fordert, statt „Werk des Gesichts“ „Herz-Werk“ zu tun. Von dem „Schauende[n]“³, der im „Anschau“ die „Welt“ macht,⁴ heißt es zunächst:

„da beriets in der Luft,
unfaßbar beriet es
über sein fühlbares Herz,
über sein durch den schmerzhaft verschütteten Körper
dennoch fühlbares Herz
beriet es und richtete:
daß es der Liebe nicht habe.

¹ vgl. o., S. 66; vgl. Ruffini, Rilkes Seins- und Kunstbegriff, S. 13

² SW II, S. 261; vgl. o., S. 66f.

³ vgl. o., S. 197

⁴ SW II, S. 82 u. 83

(Und verwehrte ihm weitere Weihen.)

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
dieses errungene aus
tausend Naturen, dieses
erst nur errungene, nie
noch geliebte Geschöpf.“¹

Die Forderung, „Herz-Werk“ zu tun, erklärt sich von der Aussage in Rilkes Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1923 her, daß „[a]lle die scheinbaren Gegenteile [zusammenfassend nennt er „la présence et l’absence“] [...] an einer Stelle die Hymne ihrer Hochzeit singen – und diese Stelle ist [...] unser Herz!“² Demgemäß geht in „Der Panther“ manchmal „ein Bild“, Sichtbares, in das Tier ein „und hört im Herzen auf zu sein“³: als nämlich Objekt, einseitig Anwesendes. „Liebe“ als Ausdruck von „Herz-Werk“ ist daher nicht die, die Dinge bzw. eine geliebte Person als „Bilder[.] in [sich]“, d. h. als Inhalt eines Subjektbewußtseins ‚in Gefangenschaft nimmt und sie überwältigt‘, was bedeutet, daß es sie (als Sichtbares) vergegenständlicht. Vielmehr ist sie die, die diese „Bilder“ in den Raum ganzheitlichen Bewußtseins stellt, für das es kein Außen als das Gegenüber des Subjektbewußtseins gibt, für das der Unterschied von Innen und Außen aufgehoben ist. So stellt diesen Raum „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“⁴ mit dem Begriff des „Weltinnenraum[s]“ dar, der Rodin-Aufsatz mit dem des Kunstwerks, dessen „Umgebung [...] in [ihm] lieg[t]“, bzw. mit dem Motiv der antiken Städte, die „ganz in ihren Mauern“ lebten, aus deren Kreis heraus ‚nichts nach außen drang‘ und aus denen auch „keine Erwartung [...] offen [war] nach außen“, so daß „die Gebärden ihres Lebens“ nicht abbrechen.⁵

¹ SW II, S. 83-84

² Briefe, S. 808

³ SW I, S. 505

⁴ SW II, S. 92

⁵ SW V, S. 158-159

Das Gedicht „Das Rosen-Innere“ zeigt die Autarkie ganzheitlichen Daseins mit der rhetorischen Frage zu „offenen Rosen“: „Wo ist zu diesem Innen / ein Außen?“¹. Damit werden sie ein Bild des „Offne[n]“, von dem „Wie die Natur die Wesen überläßt“ sagt, daß Menschen sich manchmal in seinen „weitsten Umkreis“ wenden, obwohl sie es drohen sehen, d. h. sie akzeptieren, daß zur Vollendung des ganzheitlichen Kreises der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein der Tod gehört.² In gleicher Weise spricht die 8. DE von dem ‚Draußen‘ als dem „Offene[n]“, in das die „Augen der Kreatur“ blicken, während um den „freien Ausgang“ der menschlichen Augen wie umgekehrt diese als die einseitig anwesend gesetzten Begriffe des rationalen Bewußtseins stehen. Deshalb vermögen wir, „was draußen ist“, das „Offne“³, die ganzheitliche Welt, nicht wahrzunehmen. Wie in der 8. DE steht in „Der Panther“ dem Blick auf diese Welt als dem „Offne[n]“ die Gefangenschaft in dem Käfig mit seinen ‚Begriffsstäben‘ gegenüber.

Entsprechend sind „die Bilder in dir“ im Gegensatz zu der „Antwort“ „in dir“⁴ „auf alle Fragen“, die „Die Erwachsene“ am Ende erwähnt, einseitig anwesend gesetzte Vorstellungen im Inneren als das des rationalen Subjektbewußtseins. Daher werden sie „gefangene[.]“⁵ genannt, und der Sprecher, insofern er auf die Ganzheit des Daseins bezogen ist, wird als „innerer Mann“ aufgefordert, sich in Liebe als der Ausdrucksweise solcher Bezogenheit seinem „inneren Mädchen“ zuzuwenden. Diese Figur verweist einmal auf die „minder, / fraglicher Sichtbaren / [...] die Frauen“⁶ im früheren Teil des Textes als weniger einer vergegenständlichenden Geisteshaltung zugeneigte Gestalten und zugleich auf das Motiv des Kindes als Verkörperung der Ursprungsnähe, d. h. der ganzheitlichen Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Beidem steht der „Mann“ gegenüber, der als der „Liebe“ ermangelnd ein vergegenständlichendes Weltverhältnis vertritt. SO, 1, III setzt „Mann“ zwar in Gegensatz zu „[e]in Gott“, Orpheus, nicht zu Weiblichkeit und Kindheit, aber auch hier ist diese Figur Vertreter der Vergegenständlichung des Daseins, und sie steht statt für Ganzheitlichkeit und Einheit für „Zwiespalt“:

¹ SW I, S. 622

² SW II, S. 261

³ SW I, S. 714

⁴ vgl. o., S. 255

⁵ vgl. o., S. 217 u. a.

⁶ SW II, S. 83

„Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. [...]“¹

Als „innerer Mann“ in „Wendung“ sieht er jedoch Anwesenheit im Bezug zur „absence“ als dem notwendigen anderen Teil der Ganzheitlichkeit. Im Hinblick auf das „Mädchen“ drückt das Attribut „inneres“ entsprechend dem Inneren als das, für das es kein Außen gibt, weil diese Unterscheidung aufgehoben ist, die natürliche Rolle des Nicht-Da-Seins als Vollendung des Daseins zur Ganzheitlichkeit aus. Das Doppelmotiv vom „innere[n] Mann“ und seinem „innere[n] Mädchen“ bedeutet dementsprechend nicht ein Element der Psyche des Subjekts als eines Innenraums gegenüber einem objektiven Außen, sondern eines „größte[n] Bewußtsein[s]“², das als „Weltinnenraum“³ Außen und Innen gleichzeitig umfaßt und diese Kategorien damit aufhebt. Ein ‚Innen‘ wird diesem Bewußtsein nur insofern zugeschrieben, als das Dasein darin als Ganzheit eine Einheit bildet, wie es laut Rodin-Aufsatz das Kunstwerk darstellt, das, ganz mit sich beschäftigt, kein Außen kennt, weil „seine Umgebung [...] in [ihm] lieg[t]“.⁴

Der angesprochene „innere[.] Mann“ und sein „inneres Mädchen“ bilden so ein Gegenstück zu dem „kleine[n] blauen Mädchen“ und „weiß ein[em] Junge[n]“⁵ in ihrer ironischen Pervertierung kindheitlicher Ursprungsnähe in „Das Karussell“. Als der „Schauende[.]“⁶, wie das Gedicht ihn zuvor nennt, mit den „gefangenen Bilder[n] in dir“ und damit Bild seines Subjektbewußtseins ist er jedoch das Gegenstück zu dem „in dir“, dem ‚Inneren‘ der „Kindgewesene[n]“. Die Perfektform ist als ‚vollendete Gegenwart‘, d. h. die Bezeichnung vergangenen Geschehens als von gegenwärtiger Bedeutung,⁷ aufzufassen und „Mädchen“ wie „Kind[...]“ bedeuten Ursprungsnähe, d. h. ganzheitliches Bewußtsein. Das heißt, das „in dir“ in „Die Erwachsene“ und „Wendung“ stehen in ihrem jeweiligen Zusammenhang als Bilder ganzheitlichen und vergegenständlichenden Bewußtseins einander gegensätzlich gegenüber.

¹ SW I, S. 732

² vgl. o., S. 55

³ SW II, S. 93 („Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“)

⁴ SW V, S. 159

⁵ vgl. o., S. 231ff.

⁶ SW II, S. 83; vgl. o., S. 126, 197f.

⁷ vgl. o., S. 235

Der zweite Aspekt, das ‚Innen‘, wie es auch in SO, 2, XIII als die ‚völlig zu vollziehende‘ ‚innige[.] Schwingung‘¹ in der Bedeutung des ‚Werdens‘ als der Einheit von Entstehen und Vergehen erscheint, bezieht sich auf das ‚zu leistende‘ ‚größte[.] Bewußtsein‘, indem der Subjekt/Objekt-Gegensatz als Folge der Ausscheidung des Nicht-Da-Seins aus dem Dasein, die es zum ausschließlichen Da-Sein macht, aufgehoben ist. Zu verweisen ist auf das Gedicht „Das Rosen-Innere“ als Schilderung eines solchen Bewußtseins², ebenso auf Rilkes Rodin-Aufsatz mit der Beschreibung „einer Plastik“ als Ausdruck eines solchen Bewußtseins in seinem „Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein“³, insofern ihre „Umgebung [...] *in* ihr liegen“⁴ muß. Auf die Bedeutung dieser doppelten Dimension des Innen wird durch den Kursivdruck der Präposition hingewiesen. Sie kommt ihm zu, insofern die Bewegung in dieser „Plastik“ „aus unendlichen Weiten, [...] aus der Tiefe des Himmels“ zu ihr zurückkehren muß und sie in dieser gleichzeitigen Allumfassung in einem „Kreis der Einsamkeit“ existiert.⁵

In bezug auf das ‚Innen‘, wie es in dem Ausdruck „*in dir*“ in „Die Erwachsene“ für das „größte Bewußtsein“ steht, in dem Innen und Außen als Kategorien des rationalen Subjekt-Bewußtseins in dem Gedicht aufgehoben sind, ist auch auf „Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen“ zu verweisen. Dort ist dafür der paradoxe Begriff „Weltinnenraum“ eingesetzt, und die besondere Bedeutung, die dem „*in mir*“ dort zukommt, wird hier wie bei dem „*in dir*“ in „Die Erwachsene“ durch Kursivdruck der Präposition „*in*“ und des Zahlworts bei „der *eine* Raum“ zur Charakterisierung des Ausdrucks „Weltinnenraum“ angedeutet. Der Kursivdruck bestätigt die Parallelität der Ausdröcke in beiden Texten als Benennung des „Raum[s]“, in dem Innen und Außen aufgehoben sind: „Ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum“⁶, d. h. erhebt sich die Ganzheit des Daseins an sich:

„Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.“⁷

¹ SW I, S. 759; vgl. o., S. 186

² vgl. o., S. 258

³ SW V, S. 158-159

⁴ SW V, S. 159

⁵ SW V, S. 158

⁶ Unterstr. d. Verf.

⁷ SW II, S. 93

Auch die 7. DE benutzt in der oben ausführlich betrachteten sechsten Strophe Kursivdruck, um die besondere Bedeutung des Ausdrucks „*innerlich*“ anzudeuten.¹ Der Begriff „innen“ in der ersten Zeile der Strophe ist von allgemeinerer Bedeutung als das „*innerlich*“ in der Schlußzeile. In der ersteren Form bedeutet er die allgemeine Tendenz der Entwicklung zu begrifflicher Abstraktion und reiner Funktionalität ohne anschauliche Gestalt, die zu „Unsichtbar[keit]“ führe. Diese zeigt einmal die Unanschaulichkeit der rational-begrifflich gefaßten und praktisch bestimmten vergegenständlichten Welt an, Unsichtbarkeit kommt aber ebenso ganzheitlicher Welt zu. Sie ist die der „noch erkannten Gestalt“, wie die Elegie nachfolgend das „einst gebetete[.] Ding, [das] gediente, gekniete[.]“ nennt, d. h. es ist die Ganzheit gebende Struktur eines Dings im Gegensatz zu dem „dichten und undurchlässigen Stoff“² vergegenständlichter Welt, der die Sichtbarkeit der physischen Natur solcher Welt ausmacht. Diese vertritt der „Schauende[.]“ mit seiner Weltstiftung im „Anschauen“ in „Wendung“³ im Unterschied zu den „minder, / fraglicher Sichtbaren, / [...] d[en] Frauen“. So wie der vergegenständlichten Welt einerseits Unsichtbarkeit und andererseits die Sichtbarkeit des zum Objekt und Gegenüber des Subjekts gemachten Seienden als Eigenschaft zugeschrieben werden, so ganzheitlicher Welt die Anschaulichkeit der „Gestalt“ als durch Einheit und Ganzheit charakterisierte Struktur. Rilke sagt dafür auch „Figur“, wenn er in SO, 2, XII von deren „wendende[m] Punkt“⁴ spricht und sie so als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein im ‚Werdens‘-Kreis deutet. „Gestalt“ und „Figur“ sind, was Menschen entsprechenden Bewußtseins „*innerlich* baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!“, „Tempel“: Dichtung als Sprachkunstwerk, das statt mit sich selbst identischer Begriffe praktischer Mitteilungssprache Bilder setzt, die in der Nennung des einen ein anderes durchscheinen lassen, so daß die Präsenz des einen die Absenz des anderen bedeutet.

δ) Die Motive der „Kindgewesene[n]“ und des ‚Loslassens‘ in „Die Erwachsene“ und „Eingang“

Der Verweis der Wasserträgerin auf ihr ‚Innen‘ in der Schlußzeile von „Die Erwachsene“ deutet also – das zeigen die herangezogenen Ver-

¹ SW I, S. 711; vgl. o., S. 204- 211

² Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

³ SW II, S. 83; vgl. o., S. 126, 197f.

⁴ SW I, S. 758; vgl. o., S. 237ff.

gleichstellen – die Aufforderung an sie an, das „größte[.] Bewußtsein [ihres] Daseins zu leisten“¹, wobei das Genitiv-Attribut nicht die Größe der Leistung, sondern die des Daseins bedeutet: Mit der Akzeptanz des Todes als integralen Teil des Daseins hebt die Figur dessen einseitige Anwesenheit auf, die die Ursache seiner Objektivierung und damit der Trennung von Ich und Welt, Innen als Subjekt-Bewußtsein und Außen als Welt, ist. Umgekehrt läßt sich sagen: In der bewußtseinsmäßigen Setzung der Ganzheit des Daseins akzeptiert das Ich den Tod bzw. das Nicht-Da-Sein als dessen integralen Teil, so daß diese sich ihm bewahrheitet. Wir müssen „Stückwerk und Teile“ mit dem Tod als dem Abbruch unserer Existenz „ertragen als sei es das Ganze“, damit das Dasein als „die Einheit von Leben und Tod“ sich „uns nach und nach erweise“. so läßt sich unter Kombination der entsprechenden beiden Forderungen aus SO, 1, XVI sowie dem erwähnten Brief an Gräfin Sizzo unter Bezug auf Rilkes zitierten Brief an Lotte Hepner zur idealistischen Abhängigkeit des Daseins vom menschlichen Bewußtsein feststellen.² Der Tod ist als Teil des Daseins zu setzen, damit sich dieses als „das Ganze“ darbietet, bzw. er ist uns als die Bedingung dazu bewußt zu sein, so daß wir dieses existentiell „vollzieh[en]“³, so SO, 2, XIII.

Die ‚Leistung‘ des Ichs, angesichts der ‚Anrührung‘ durch das „Gesetz“ der Rückkehr in den Ursprung mit dem Tod als Ausdruck der Daseinsganzheit, wie es „Wie die Natur die Wesen überläßt“⁴ darstellt, bzw. angesichts des Sich-Legens des „erste[n] weiße[n] Schleier[s]“ über das Ich besteht schon in der ‚Voraus-Setzung‘ der Ganzheit. Dies ist der Begriff in dem Brief an Gräfin Sizzo⁵ im Sinne der ‚Setzung im voraus‘ der Daseinsganzheit und zugleich damit des Todes als deren unverzichtbaren Teil. Diese voraus-gesetzte Einheit von Daseinsganzheit und Tod erklärt nicht nur die Ausdrücke „irgendwie“ und „vage“ als Charakterisierung der Antwort des „Schleier[s]“, indem in ihr der Tod, den die Daseinsganzheit in sich schließt, nicht ausdrücklich genannt wird, sondern auch seine Beschreibung als „weiß[.]“. Kann diese ‚Farbe‘ als Todesmerkmal gesehen werden, wie oben geschehen, so erscheint sie in dem „weiße[n] Elefant[en]“ in „Das Karussell“ deshalb ebenso als Zeichen der Entzogenheit

¹ Briefe, S. 896

² SW I, S. 741, Briefe, S. 807; vgl. o., S. 245f.; vgl. Briefe, S. 511-513; vgl. o., S. 81f

³ SW I, S. 759, vgl. o., S. 57

⁴ vgl. o., S. 66, 255

⁵ s. Briefe, S. 807: „unser effort muß sein, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen“

der Daseinsganzheit an sich.¹ Demnach ist auch der „Schleier“ charakterisiert als unlösliche Einheit von Ganzheit und Tod, diesen in seiner Funktion darin gesehen.

Auffällig ist, daß zunächst die Überschrift des Gedichts „Die Erwachsene“ nennt, diese aber durch den ganzen Text hindurch nur mit dem Personalpronomen bezeichnet wird – die Benennung als „Wasserträgerin“ ist nur ein Vergleich. Erst in der Schlußzeile erscheint der Ausdruck „Kindgewesene“, womit die „Erwachsene“ als das bezeichnet ist, was sie von ihrer Vergangenheit her ist. Es handelt sich dabei um die komplementäre Fassung des Begriffs „Erwachsene“, indem festgestellt wird, daß die Kindheit als die Vorstufe des Erwachsenseins nun vollendet ist, was praktisch bedeutet, daß sie jetzt erwachsen ist. Außerdem stellt die Bezeichnung fest, daß sie tatsächlich Kind war, nicht der frühen Umkehrung desselben schon ins reflektierte Bewußtsein des Subjekts ausgesetzt wurde, wie dies der Anfang der 8. DE darstellt.² Sie blieb offen für die Fülle des Daseins, wie die erste und der Anfang der zweiten Strophe darstellen, so daß sie nicht nur „rückwärts Gestaltung s[ah]“ im reflektierten Rückbezug auf sich als Subjekt, d. h. die Dinge nicht zu ausschließlicher Anwesenheit objektiviert zu ihrem Gegenüber.

Die Vermeidung des ausdrücklichen Begriffs „Erwachsene“ im Text nach seiner Nennung in der Überschrift bzw. die Verwendung eines indirekteren Ausdrucks am Textende erklärt sich aus seiner Bedeutung als eine Bezeichnung der Vollendung ganzheitlichen Daseins. Ausdrücklicher wird dieser Aspekt in der Anrede an die betont so genannte „Kindgewesene“ mit dem Verweis auf ihr ‚Innen‘ als „größtestes Bewußtsein“³ und „Antwort“ „auf alle [ihre] Fragen“. Es löse alle Widersprüche des Daseins, indem es mit der in bewußter Entscheidung erfolgten ausdrücklichen Akzeptanz des Todes, der bewußten zustimmenden Anerkennung des Nicht-Daseins als notwendigen Aspekt des Daseins, dessen Einheit gewinnt. Dies ist, was die Figur als „Kind[.]“, als das sie das Dasein „gelassen“ getragen hat, noch nicht leistet. Auch mit der ersten ‚Anrührung‘ „mitten unterm Spiel“, d. h. „im weitesten Umkreis“⁴ des Daseins, durch den Tod, wie mit dem Umschlag in der zweiten Strophe dargestellt, geschieht dies noch nicht; und auch die direkte Ansprache am Schluß ist nur Hinweis und als

¹ vgl. o., S. 61, 230

² vgl. o., S. 203

³ Briefe, S. 896

⁴ SW II, S. 261; vgl. o., S. 66, 255

solcher indirekte Aufforderung. Deren Erfüllung wird mit der ‚positiven‘ Nennung in dem Begriff „Erwachsene“ in der Überschrift als unmittelbarer Vollzug vorausgesetzt, ist aber eben so weit noch nicht erfolgt, so daß die Figur im Text des Gedichts nur als solche genannt werden kann, die die Voraussetzungen für ihn erfüllt hat: „Kindgewesene“.

Als in die „Erwachsene“, wie sie im Umschlag vom Gedichtstext als Darstellung des Geschehensverlaufs zu dessen Titel als ‚des Ganzen in eins‘ genannt wird, fällt der Prozeß ihrer ganzheitlichen Wandlung in seine Vollendung als „größtes Bewußtsein“. Der Wandlungsprozeß ist als ganzheitlicher und insofern nicht objektivierbarer Vorgang selbst nicht dargestellt wie Hermes’ Verkündigung seiner göttlichen Botschaft in „Alkestis“.¹ Er erfolgt, indem die Gestalt um das Nicht-Sein als die „Bedingung [ihrer] innigen Schwingung“ „w[eiß]“ und sie „völlig vollzieh[.]t“², d. h. sie ihr existentiell ist. In den Worten von SO, 1, XVI und Rilkes erwähntem Brief an Gäfin Sizzo zusammengenommen, heißt das, daß die vorausgesetzte „Einheit von Leben und Tod“³ sich nun erweist, das ertragene „Stückwerk und Teile“ sich zuletzt als „das Ganze“⁴ darstellt. Der Hinweis auf das „in dir“ hebt die Bedeutung des „größten Bewußtsein[s]“ als Grundlage und Ort dieses Umschlags hervor, indem es an die Stelle des Gegenübers von Subjekt-Innen und Objekt-Außen die Einheit von Innen und Außen repräsentiert. Oben wird das anhand der Komplementarität von Eingang und Ausgang in dem Gedicht „Eingang“ und paralleler Textstellen sowie an dem Motiv des „innere[n] Mädchen[s]“ in „Wendung“ sowie ebenfalls gleichgerichteten Textstellen dargelegt.⁵ Tritt an die Stelle von Innen und Außen als Ich und Nicht-Ich, d. h. dessen Da-Sein und Nicht-Da-Sein, deren Einheit, so heißt das einesteils die Aufhebung des Todes als das Nicht-Da-Sein des Ichs, andererseits aber seine Integration als Teil des Daseins, das damit jedoch Einheit und Ganzheit gewinnt. Der Umschlag von der „Kindgewesene[n]“ zur „Erwachsene[n]“, welcher Ausdruck, obwohl von deren Person das ganze Gedicht über geredet wird, dort vermieden und nur in dem Titel erwähnt ist, entspricht in „Eingang“ die Tatsache, daß das ganze Gedicht nur davon redet, daß das angesprochene Du aus seinem Haus ‚hinaustreten‘ soll und was es danach

¹ vgl. o., S. 49

² vgl. o., S. 52

³ Briefe, S. 807

⁴ SW I, S. 741

⁵ vgl. o., S. 190ff., 256ff.

tun möge. Erst mit dem ‚zärtlichen Loslassen‘ der ‚Welt‘, die es ‚gemacht‘ hat, als Schluß tritt das Subjekt zurück und erlangt als Ich das ‚größte[...] Bewußtsein‘¹, womit sich ihm der ‚Eingang eines neuen Lebens‘² öffnet, so in vergleichbarer Spannung Textende und Titel von ‚Der Auszug des verlorenen Sohnes‘. In ‚Eingang‘ ist dies in dem Umschlag der Schilderung der dichterischen Schaffung von ‚Welt‘ mit ihrer Vollen- dung in das Titelwort als Bild des Eintritt in die Ganzheit geschehen.

c) Die beiden Schlußstrophen von ‚Das Karussell‘ positiv als Darstellung vergegenständlichender Daseinshaltung

α) Das Motiv des ‚Aufschauns‘ als scheiternde Befreiung aus vergegenständlichem Dasein

Stellt ‚Die Erwachsene‘ grundsätzlich das Ineinander von Kindheit und Erwachsensein heraus, so differenziert das Gedicht ‚Kindheit‘³ dieses als die Verbindung von ganzheitlichem Dasein bei gleichzeitigem Ich-Bewußtsein als eines ganzheitlichen im Gegensatz zu einem Subjekt-Bewußtsein. Das Entwachsensein stellt demgegenüber ein Herausgefallen- sein aus dieser Verbindung dar: Aus einem kindlich-ursprünglichen ganzheitlichen Dasein ohne Ich-Bewußtsein ist das Ich von vornherein schon herausgefallen, und in ein ganzheitliches Ich-Bewußtsein vermag es nicht einzutreten wegen des frühkindlich schon anerzogenen Subjekt-Bewußtseins.

Wie entsprechend ‚Das Karussell‘ die Kindheit ironisch verklärt zeigt in ihrem Übergang zur vergegenständlichten Welt des rationalen Bewußtseins der Erwachsenen, so auch die Darstellung ihrer Überschreitung in den beiden letzten Strophen des Gedichts. Ausdruck der ‚späten‘ Übergangsform von Kindheit, also schon mit Merkmalen versehen, die diesem Lebensalter nicht mehr entsprechen, ist die Wendung ‚alle aus dem Land, / das lange zögert, eh es untergeht‘. Zunächst deutet die Aussage ‚mitten in dem Schwunge / schauen sie auf‘ in der zweitletzten Strophe einerseits die noch enge Verwurzelung der Mädchen in der beschleunigten Bewegung vergegenständlichter Ursprungsnähe der Kindheit an. Betont ist diese Verwurzelung durch das Adverb ‚mitten‘ als Ausdruck ihres vollen Ein-

¹ Briefe, S. 896

² SW I, S. 492; vgl. o., S. 133

³ vgl. o., S. 236ff.

gebundenseins darin, wie die anderen Gestalten ebenfalls darin befangen sind. Auf der anderen Seite schauen diese „Mädchen“ jedoch auf, blicken aus dieser Bewegung heraus. Wie das Gedicht „Wendung“ mit dem Bild des „Anschau[s]“ als eines ‚Erringens‘ darstellt,¹ ist die Metapher des Schauens jedoch zugleich eine der Vergegenständlichung, insofern der Mensch sich im Sehen die Dinge auf Distanz und in exakter Konturierung als Objekte gegenüberstellt, sie so in ihrem ganzheitlichen In-sich-Ruhen zerstörend. Entsprechend ist die Angabe des Ziels des Blicks der aufschauenden Mädchen zunächst als „irgendwohin“ in bezug auf das „Nirgends ohne Nicht“ zu sehen, mit dem die 8. DE im Gegensatz zu begrifflich strukturierter, vergegenständlichter „Welt“ die Ganzheit des Daseins charakterisiert.² Das „irgendwohin“ drückt gegenüber einem dem „Nirgends“ entsprechenden ‚nirgendwohin‘ die Unbestimmtheit des Blicks aus. In der 8. DE bedeutet das „Nirgends ohne Nicht“ die Daseinsganzheit, die bestimmt, dies aber nicht im Sinne eines da-seienden Seienden ist. Wenn „Wie die Natur die Wesen überläßt“ von der Bejahung des „Offne[n]“ durch das ganzheitliche Bewußtsein „im weitsten Umkreis, irgendwo“³ redet, wird das Ortsadverb hier durch das Motiv des „weitsten Umkreis[es]“ definiert, wobei die ganzheitliche Bestimmtheit im Bild des „Umkreis[es]“ ausgedrückt ist. Dem Motiv entspricht in „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ das Bild der „weitesten Geleise“⁴, worin das Substantiv die Strenge des Daseins-Gesetzes betont, das Attribut die ‚Beliebigkeit‘ des Ortes in dessen Vollzug, weil jeder davon in der durch das „Gesetz“⁵ gewährleisteten Ganzheit als gestalthafter Einheit steht und insofern bestimmt ist. In „Wie die Natur die Wesen überläßt“ betont das „irgendwo“ die paradoxe Freiheit bei aller Gesetzmäßigkeit, die schon in dem Attribut der superlativischen Weite angedeutet ist.

Die „Mädchen“ in „Das Karussell“ schauen also zwar über das mit der Kindheit in der genannten Weise gegebene vergegenständlichte Dasein hinaus, erkennen aber nicht, daß die Einheit an sich des Daseins dem rationalen Verstehen und dessen Form der Bestimmtheit enthoben ist. Deshalb geht ihr Blick ins Unbestimmte und bleibt damit doch in der Vergegenständlichung, insofern dieser die Einheit ganzheitlichen Daseins, damit Ge-

¹ vgl. o., S. 126, 196

² SW I, S. 714; vgl. o., S. 206, Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 60f., 65f.

³ SW II, S. 261

⁴ SW I, S. 320; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 215

⁵ SW II, S. 261; SW V, S. 158; vgl. o., S. 66f.

stalthaftigkeit und „Gesetz“, das der Symmetrie von Entstehen und Vergehen¹, abgehen, sie disparat ist. Das „irgendwo“ des „weitsten Umkreis[es]“ in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ ist dagegen jeweils als zugleich Anfang und Ende eines Bewegungsmomentes einschließend ‚ganz‘ und insofern bestimmt. Die Unbestimmtheit, wie sie sich in dem „irgendwohin“ des Blicks der Mädchen ausdrückt, ist nämlich das Gegenteil des „Offne[n]“² in seiner ganzheitlichen Bestimmtheit der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Wie dieses „Wie die Natur die Wesen überläßt“ als den „weitsten Umkreis“ darstellt, so die 8. DE als das „draußen“, das dem Menschen rationalen Bewußtseins verschlossen bleibt und auch schon dem „frühe[n] Kind“ entzogen wird, aber dem „freie[n] Tier“ zugänglich ist.³

Die Unbestimmtheit der Blickrichtung der „Mädchen“ des Karussells bedeutet nicht die Freiheit der „weitesten Geleise“, in die es „sich still und willig einzureihn“⁴ gilt, in „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“, des „große[n] Kreis[es]“ der „Einsamkeit“, dessen Bewegung nach dem „Gesetz“, „und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels“⁵, zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren muß. Denn das ‚Entwachsensein‘ der „Mädchen“, wenn es mit „fast“ qualifiziert ist, bedeutet, daß sie zwar die Kindheit in ihrer vergegenständlichten Form im Begriff sind, hinter sich zu lassen, aber den Status des ‚Erwachsenseins‘ als den eines ganzheitlichen Bewußtseins noch nicht erreicht haben, was eine eigene ‚Leistung‘, den Entschluß zur Akzeptanz des Nicht-Da-Seins, voraussetzt⁶:

„Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den ›Elegien‹. Das eine zugeben ohne das andere, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt ...“⁷

Das erwähnte „größte Bewußtsein“, dem der Tod die „von uns unbeschiedene Seite des Lebens“, aber eben nur die eine Seite desselben ist, beschreiben auch die beiden Aussagen: „unser effort, mein ich, kann *nur* da-

¹ vgl. o., S. 66f., 189f.

² SW II, S. 261; vgl. o., S. 66, 78

³ SW I, S. 714; vgl. o., S. 49, 78f.

⁴ SW I, S. 320; vgl. o., S. 217

⁵ SW V, S. 158

⁶ vgl. o., S. 262

⁷ Briefe, S. 896; Unterstr. d. Verf.

hin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise“¹ aus dem genannten Brief an Gräfin Sizzo und: „Sieh, nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“² aus SO, 1, XVI. Sie zeigen die Auffassung, daß der Mensch sich mit seinen Begriffen und Vorstellungsweisen seine Welt schafft.³ Die einseitige Setzung des Daseins als Anwesenheit in unseren rationalen Begriffen, die dieses zu „Stückwerk und Teile[n]“, also einheitslos, werden läßt, sei dabei zu ersetzen durch eine ganzheitliche Sicht, in der das Nicht-Da-Sein zusammen mit dem Da-Sein die integralen Daseinselemente ausmacht. SO, 2, XIII mit der Aussage „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / damit du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal“⁴ betont, daß mit dem Bewußtsein der Ganzheitlichkeit des Daseins die entsprechende Verhaltensweise, also handelnde Einbeziehung des Todes als die Vollendung des Daseins in der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, gefordert ist.

Insofern die „Mädchen“ in „Das Karussell“ dieses Bewußtsein also noch nicht erreicht haben, die Qualifizierung des Entwachsenseins mit „fast“ das Scheitern ihres ‚Befreiungsversuchs‘ bedeutet, sie der pervertierten Kindheit „fast schon erwachsen“, aber damit noch nicht „Erwachsene“⁵ sind, gehören sie zu den Menschen, von denen die 7. DE sagt:

„Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.“⁶

Die ‚Leistung‘ eines „größte[n] Bewußtsein[s]“⁷ ist gerade deswegen so schwer, weil die Ganzheit des Daseins, die es „voraus[.]setz[t]“ zum einen ‚lediglich‘ einen Bewußtseinsakt, die Akzeptanz des Nicht-Da-Seins als inneren Teil unseres Daseins, bedeutet:

„unser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise.“⁸

¹ Briefe S. 807-808

² SW I, S. 741

³ vgl. o., S. 251, 262

⁴ SW I, S. 759; vgl. o., S. 57

⁵ SW I, S. 514

⁶ SW I, S. 712

⁷ Briefe, S. 896

⁸ Briefe, S. 807; an Gräfin Sizzo

Zum anderen ist der Tod dem ursprünglichen Wesen des Daseins nach diesem unauflöslich inhärent und daher dem Kern unseres Wesens so eng zugehörig, daß wir ihn objektivierend nicht wahrnehmen können, indem „er [...] uns wahrscheinlich so nahe ist, daß wir die Entfernung zwischen ihm und der inneren Lebensmitte in uns gar nicht feststellen können“¹. Die 8. DE sagt: „Denn nahe am Tod sieht man den Tod nicht mehr“², und er ist ohnehin nahe, „das Nächste“:

„SCHLUSZSTÜCK

Der Tod ist *groß*.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.“³

Eines der weiteren Beispiele solcher „Enterbte[r]“ ist der „Sohn[.]“ in „Der Auszug des verlorenen Sohnes“. Sein Versuch, sich von seinem Elternhaus und seiner Heimat zu lösen, läßt sich mit dem der faktisch versuchten Überwindung der vergegenständlichten Kindheit, wie sie die ersten Strophen von „Das Karussell“ darstellen, vergleichen:

„Der Auszug des verlorenen Sohnes

Nun fortzugehn von alledem Verwornen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;
von allem diesen, das sich wie mit Dornen
noch einmal an uns anhängt – fortzugehn
und Das und Den,
die man schon nicht mehr sah
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich
und wie an einem Anfang und von nah;
und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,
wie über alle hin das Leid geschah,
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand –:
Und dann doch fortzugehen, Hand aus Hand,

¹ Briefe, S. 513; an Lotte Hepner

² SW I, S. 714

³ SW I, S. 477

als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,
weit in ein unverwandtes warmes Land,
das hinter allem Handeln wie Kulisse
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;
und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung,
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,
aus Unverständlichkeit und Unverstand:

Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?¹

Daß sich die Heimat „wie mit Dornen / noch einmal an uns anhängt“, entspricht dem Motiv des „Land[es], / das lange zögert, eh es untergeht“² in „Das Karussell“. Ebenso stellen hier die Bilder des „Verwornen“, das zitternde und dann sich auflösende Bild des Menschen in den „alten Bornen“, das „Das und Den“, die Gewohnheit dar, die einen die Dinge und Personen nicht mehr ansehen läßt, die Unpersönlichkeit des Leids, „von dem die Kindheit voll [ist] bis zum Rand“, die vergegenständlichte Kindheitswelt dar. Das Motiv des „Auszug[s]“ macht den Versuch, sich aus ihr zu lösen, zum Thema des Gedichts und entspricht dem Auf- und Herüberschauen der Mädchen in „Das Karussell“. Und wie in diesem Text führt der Versuch ebenfalls in eine Welt, die dem Ausziehenden ohne persönlichen Bezug, d. h. vergegenständlicht, gegenübersteht: „ein unverwandtes warmes Land, / das hinter allem Handeln wie Kulisse / gleichgültig sein wird: Garten oder Wand“. Immerhin hat der „Sohn“ die ahnende Vorstellung des „Eingang[s] eines neuen Lebens“, wenn auch nur als Frage und aus seiner negativen Erfahrung. Noch radikaler erscheint das Scheitern in dem weiteren Text der NG „Der Ölbaum-Garten“. Auch hier geht es mit dem Thema der Verbindung von Sohn und Vater und deren Aufhebung um die Lösung aus der schon pervertierten Einheit der Ursprungnähe. Jesus als ein weiteres Beispiel eines der „Enterbte[n]“³, wie sie die 7. DE nennt, sagt in diesem Text:

„Nach allem dies. Und dieses war der Schluß.
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,

¹ SW I, S. 491-492; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 191-286

² SW I, S. 530; vgl. o., S. 224

³ SW I, S. 712

und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

[...]

Die Nacht, die kam, war keine ungemaine;
so gehen hunderte vorbei.
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.
Ach eine traurige, ach irgendeine,
die wartet, bis es wieder Morgen sei.

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche groß.
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß.“¹

Die Aussage „Ich finde dich nicht mehr“, mit konkreten Beispielen belegt, wiederholt und mit Feststellung der Konsequenz „Ich bin allein“ in dem überragenden Maß ihrer Bedeutung bestätigt, besagt im Umkehrschluß, daß der Sohn seinen Vater vorher ‚fand‘, d. h. daß er ihn als etwas Vorhandenes antraf. Als Kind erfuhr er damit seinen Vater und Gott, Ursprung und Verkörperung der Daseins Ganzheit, als Objekt, was der Aussage der 8. DE, daß dem „frühe[n] Kind“ schon ein reflektiertes Bewußtsein anerzogen werde, und der vergegenständlichenden Sicht der Kindheit in „Das Karussell“ entspricht. Und wie dort die „Mädchen“ mit ihrem ‚Aufschaun‘ die Unbestimmtheit und Zufälligkeit der einheits- und gestaltlosen vergegenständlichten Welt mit dem „Offene[n]“ ganzheitlichen Daseins ‚verwechseln‘, tatsächlich nämlich in der vergegenständlichenden Weltsicht bzw. vergegenständlichten Welt bleiben, so kann Jesus den Vater zwar nicht mehr finden, sucht ihn aber immer noch als etwas ‚Auffindbares‘, d. h. als vorhandenes Objekt: „Ich finde dich nicht mehr.“

Dem gemäß folgen in „Der Ölbaum-Garten“ Nächte, in ihrer Gleichheit dem „unverwandte[n] warme[n] Land: Garten oder Wand“ in „Der Auszug des verlorenen Sohnes“, den „tausend Stäben“ des Käfigs in „Der Panther“² und der endlosen Drehung des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“

¹ SW I, S. 493-494

² vgl. SW I, S. 505; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 84

des Karussells entsprechend, die die Identität von Begriffen mit sich selbst widerspiegeln. Ebenso stellen sie diese aber auch als die Ursache der Monotonie und Einheitlichkeit vergegenständlichter Welt dar, die den Gegensatz zu Einheit und Ganzheit von Gestalt bedeutet: bezug- und spannungsloses Nebeneinander grundsätzlich gleichartiger und nur in dieser Bezugslosigkeit mit sich selbst identischer Dinge, Disparatheit. In dieser erscheinen „Hunde“ und „Steine“, ohne Zusammenhang daliegend und jedes ohne ganzheitlichen Sinn in sich. Daß die einzelne Nacht wartet, bis es wieder Morgen ist, ist Ausdruck nur des Wartens auf ein Ende des gegenwärtig Anwesenden wie in „Das Karussell“ auf das des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ überhaupt. Es geht um das Drängen zum nächsten anwesenden Augenblick, um so das Nicht-Da-sein zu überspielen, wie Nietzsche es beschreibt.¹ Damit bedeutet die Darstellung die des vollkommenen Rückfalls in die Vergegenständlichung, indem das Geschehen auf ein endliches Ziel als den endgültigen Abschluß eines linearen Vorgangs hinstrebt, im Gegensatz zu einem Dasein als gegenwändig-zirkulares ‚Werden‘, das sich in jedem Moment zugleich vollendet. Dies bestätigt die Abschlußstrophe von „Der Ölbaum-Garten“, indem sie „solche[m] Beter[.]“ jede Verbindung zur Ganzheitlichkeit des Ursprungs abspricht. Dieser erscheint zur Betonung solchen Zustands in seiner doppelten Form als „Väter[.]“ und „Mütter“, letztere mit dem Attribut des „Schooß[es]“ als Bild desselben gekennzeichnet und hervorgehoben als letztes Wort des Textes.

Das Aufschauen „irgendwohin“ der Mädchen bedeutet also, daß sie im Begriff sind, sich aus dem, wie die 8. DE sagt, frühkindlich anerzogenen reflektierten Bewußtsein zu lösen, aber dennoch in der Vergegenständlichung verbleiben. Die Unbestimmtheit des Blicks der „Mädchen“ bedeutet entsprechend dem disparaten Charakter vergegenständlichter Welt die Bestimmtheit des Zufalls, der in seiner Willkür auf den einen oder anderen Gegenstand derselben fällt. Das dem „irgendwohin“ nachfolgende „herüber“ hebt demzufolge die Unbestimmtheit des Mädchenblicks auf, indem er sich auf den Betrachter von außerhalb des Karussells und Sprecher des Gedichts richtet. Einfach mit Komma angeschlossen, wirkt das Wort nachgeschoben, als falle dieser Blick eben zufällig auf seinen Gegenstand. Außerdem nimmt der Betrachter diesen, mit dem „herüber“, über die Grenze des Karussells und seines Kreisens, also einen objektivierenden Abstand hinweg, wahr, allerdings – wegen der Perspektive des Betrachters, aus der

¹ vgl. o., S. 112

gesprochen wird –, ohne daß der schon objektiv genannt wird. Den konkreten Grund gibt erst das Textende an, das mit dem Ausdruck „hergewendet“, auf „ein Lächeln“ bezogen, das Motiv der Wendung der Mädchen zu dem Betrachter hin aus der vorhergehenden Strophe abschließend wieder aufnimmt.

Zuvor tritt als Ausdruck seiner Ruhe in der seinem Wesen entsprechend gelassenen Regelmäßigkeit der „weiße[.] Elefant“ als Repräsentant der Einheit des Daseins auf. Zu vergleichen ist „diese, der Erde, langsame Atmung“¹ in „Ô Lacrimosa II“, „der Gestirne stiller Mittelpunkt“ bzw. „der unbewegliche Gerechte“² in „Pont du Carrousel“. Gemäß der herausgehobenen Stellung des Symboltieres geschieht dies in einer Einzelzeile, gefolgt von der Schilderung des kreisenden Karussells, wie es zusammengefaßt in der letzten Zeile als „dieses atemlose blinde Spiel“ charakterisiert wird, d. h. als der beschleunigte „kleinere Kreislauf des nur Hiesigen“³, wie der Ausdruck gegenüber Lotte Hepner lautet. Beide zusammen sind von Gedankenstrichen am Ende der zweitletzten Strophe und ‚mitten‘ in der letzten, dazu über die Strophengrenze hinweg, zu einer Einheit zusammengeschlossen: als Einschub in die Schilderung des Kontakts zwischen den Mädchen-Figuren und dem Betrachter des Karussells und Sprecher.

Diese Einheit von Daseinsganzheit an sich, dem „weiße[n] Elefant[en]“, und dem kreisenden Karussell als Bild vergegenständlichten Daseins, entspricht dem Motiv des noch als Gestalt erkannten „einst gebetete[n] Ding[s], d[es] gediente[n], gekniete[n]“, das, wie die 7. DE darstellt, im Chaos vergegenständlichten Daseins steht:

„[...] Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“.⁴

Letzterer, kontrastiver Aspekt ist in „Das Karussell“ jedoch nicht erwähnt. Ebenso gleicht die Texteinheit – mit entsprechender Einschränkung – in „Pont du Carrousel“ dem doppelten Vergleichsmotiv zu dem „blinde[n] Mann, der auf der Brücke steht“:

¹ SW II, S. 183; vgl. o., S. 138

² SW I, S. 393

³ Briefe, S. 513

⁴ SW I, S. 712

„[...] das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,
und der Gestirne stiller Mittelpunkt.
Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt;
der dunkle Eingang in die Unterwelt
bei einem oberflächlichen Geschlechte.“¹

Dargestellt wird mit dem ‚Einschub‘ am Ende von „Das Karussell“ vor-
dergründig die Unterbrechung des Kontakts zwischen den Mädchen und
dem Betrachter durch die Drehung des Karussells. Der Vorgang zwischen
diesen Figuren wird damit aber auch vor das Dasein als Ganzes gestellt,
wie es in der Verbindung der Darstellung des Elefanten als Repräsentant
der Daseinsganzheit an sich und des Karussells als Bild vergegenständlich-
ten und einheitslosen Daseins insgesamt und als ein Ganzes geschildert
wird.

In bezug auf dieses zeigen die ersten beiden Zeilen der letzten Stro-
phe des Gedichts mit dem Motiv der Eile besonders die Beschleunigung
aufgrund der Ausscheidung des Todes nun einseitig anwesenden Daseins.
Rilke beschreibt dieses gegenüber Lotte Hepner als den:

„beschleunigte[n] [...] kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen [...] einer in sich befan-
genen Welt, die vergaß, daß sie, wie sie sich auch anstellte, durch den Tod und durch
Gott von vorneherein und endgültig übertroffen war.“²

Die Aussage, das eilende Kreisen und Drehen habe kein Ende und kein
Ziel, bedeutet einmal, daß die Zirkularität des ‚Werdens‘ noch erhalten ist,
daß sie aber von der Linearität der Bewegung in einseitiger Anwesenheit
verstanden und daher deren Ausrichtung auf ein abschließendes Ziel ver-
mißt wird. Es wird nicht gesehen, daß die zirkulare Gegenläufigkeit des
‚Werdens‘ in Entstehen und Vergehen, solche Sichtweise „von vorneherein
und endgültig übertr[e]ffen[d]“, ihr Ziel in sich hat und als Gestalt in sich
ruhend dasteht. Als ‚reines Symbol‘, d. h. als die Ganzheit, die dem Dasein
Einheit gibt, ohne ein weiteres Seiendes darin zu sein, für sich dargestellt,
sind Beispiele u. a. das „aus gesicherten Himmeln“ Sterne auf ihren Kreis-
bahnen zu sich biegender „Ding“, das als „noch erkannte[.] Gestalt“ auf-

¹ SW I, S. 393

² Briefe, S. 513

recht dasteht, in der 7. DE,¹ „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht, / und der Gestirne stiller Mittelpunkt“² in „Pont du Carrousel“, der „vermute[te]“ Baum, an dem befestigt, die Schaukel des Daseins schwingt, in „Da schwang die Schaukel“³. SO, 2, XVIII veranschaulicht solches dem Dasein enthobenes Dastehen als die in einem Punkte aufrecht dazustehen scheinende Pirouette aufgrund der rasch kreisenden Bewegung des „Wirbel[s] am Schluß“⁴ des Tanzes. Sie wird gleichzeitig übersetzt in das Motiv des „Baum[s] aus Bewegung“, wobei der „Baum“ in seinem senkrechten Aufstreben sich entziehend in der Höhe verflüchtigt, während die Krone als die kreisende Daseins-„Bewegung“ von Entstehen und Vergehen „Früchte“ trägt. Das aufrechte Stehen als Bild der Gestalthaftigkeit des Daseins als eines Ganzen ist ausschließlich getragen von der zirkularen ‚Werdens‘-Bewegung desselben. Die Gestalt als Ausdruck von deren Ganzheit ist kein eigenes Seiendes, aber veranschaulicht als das ‚aufrecht stehende Ding‘, was, das Dasein tragend, sich darin gleichzeitig verbirgt: SO, 2, XII sagt: „O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“⁵.

Das in sich ruhende Dastehen des ‚Werdens‘ läßt sich aber auch als das ganzheitliche Dasein selbst vorstellen, indem jeder seiner Momente, insofern er „mit Anfang [...] schließt und mit Ende beginnt“⁶, vollendet ist als die Einheit von Entstehen und Vergehen. Damit sind der jeweilige Augenblick und zugleich der ganze ‚Werdens‘-Kreis schon am Ziel und stehen in sich ruhend da. Rilke zeigt das in dem Gedicht „Guter Tag“ an dem Gegensatz des Motivs der „Freude“ gegenüber der Figur der Fortuna:

„Glück: was rollt das schwer auf seinem Rade,
müde, immer wieder unbereit;
aber Freude steht und blüht gerade,
und wir treten an die Jahreszeit.“⁷

„Glück“ als „Fortuna“ ist hier Inbegriff des vergegenständlichtes Dasein bestimmenden Zufalls, so wird oben an den Motiven „des behübschten

¹ vgl. SW I, S. 712

² SW I, S. 393

³ SW II, S. 176

⁴ SW I, S. 763

⁵ SW I, S. 758

⁶ SW I, S. 759

⁷ SW II, S. 411

Glücks“¹ aus der 10. DE bzw. des „gefährliche[n] Glas[es] unseres Glücks“² aus Rilkes Brief an Lotte Hepner vom 8. 11.1915 dargelegt.³ Es ist daher „müde“ wie der „Panther“ ob der endlosen Reihe von Käfigstäben, die in ihrem pervertierten aufrechten Dastehen immer nur einen weiteren Daseinsmoment darstellen, ohne die Perspektive einer Vollendung zu bieten und sich als Schritt dorthin zu zeigen. Aus dem gleichen Grunde ist es „immer wieder unbereit“, denn in solchem disparaten Fortgang ist eine Einstellung auf das Kommende nicht möglich. Mit der „Freude“ dagegen „treten [wir] an die Jahreszeit“, d. h. das Dasein als einen in sich geschlossenen Zyklus von Entstehen und Vergehen. Dabei „blüht [sie] gerade“, d. h. unabhängig von dem Zeitpunkt des Augenblicks, in dem wir uns in diesen Kreislauf einordnen, ist der Kreis in jedem seiner Momente vollendet, stellt verklärend die Einheit von Entstehen und Vergehen dar.

Entsprechend der Unterscheidung der zusammenwirkenden zwei Bewegungsrichtungen – der Ganzheit an sich in der Senkrechten und des paradox diese tragenden ‚Werdens‘ als Kreisbewegung – erscheinen in SO, 2, XXII in den Quartetten Beispiele von Motiven, die solche Einheit an sich ganzheitlichen Daseins darstellen, Fontänen, „steinerne Männer“, eine „Glocke“, die Säule von Karnak,⁴ zugleich aber in den Terzetten solche, die ein solcher Einheit ermangelndes Dasein charakterisieren und sich als verdeutlichende Parallelen zu der fünften Strophe des Karussell-Gedichts erweisen:

„O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, –
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!

O die eherne Glocke, die ihre Keule
tätlich wider den stumpfen Alltag hebt.
Oder die *eine*, in Karnak, die Säule, die Säule,
die fast ewige Tempel überlebt.

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei, aus dem waagrechten gelben
Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht.

¹ SW I, S. 722

² Briefe, S. 513

³ vgl. o., S. 109f.

⁴ vgl. o., S. 139f.

Aber das Rasen zergeht und läß keine Spuren.
Kurven des Flugs durch die Luft und die, die sie führen,
keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.“¹

Das „waagrecht[.]“ im ersten Terzett ist den Bildern senkrecht aufragender Dinge entgegengesetzt wie dem ‚aufrechten Dastehen‘ des „Ding[s]“ als „der noch erkannten Gestalt“ in der 7. DE, das „mitten im Schicksal stand[.], im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin, wie seiend“², d. h. mitten im Chaos disparaten vergegenständlichten Daseins, dem jener Ausdruck also zu entsprechen scheint. Ebenso ist er demnach aber auch der steigenden und fallenden Bewegung des ‚Werdens‘ entgegengesetzt, die diesem aufrechten Stehen der in den Quartetten genannten Dingen inne-wohnt wie in den ‚in Parken übergeschäumten Überflüssen‘: Fontänen, in der 10. DE „die hohen / Tränenbäume“³ genannt. Sie erscheinen in dem „übergeschäumt“ als sich verschwendender Reichtum. Außerdem bedeutet dieses Attribut entsprechend der Bezeichnung der 10. DE, daß sie nicht einfach aufstrebend immer weiter in die Anwesenheit des Daseins fortstreben, sondern zugleich in die Gegenbewegung des Vergehens übergehen. Das gilt ebenso für die „steinerne[n] Männer“, Hermen,⁴ die, beidseitig hohe Torbögen oder Balkone stützend, ebenfalls Elemente eines steigenden und fallenden Bogens sind, für die Glocke, deren erhobener ‚Schwengel‘ wider „den stumpfen Alltag“, vergegenständlichtes Dasein, steht, aber als solcher die gegenwendige Bewegung, sozusagen die „Schwingung“⁵, so SO, 2, XIII, des ‚Werdens‘ vollzieht, für „die *eine*, in Karnak, die Säule“, der nicht nur die zerfallenen „fast ewige[n] Tempel“ vergegenständlichter Welt gegenüberstehen, sondern von der es in „In Karnak wars“ heißt, daß sie „Ägyptens Nacht“⁶ trage, die Rilke, an Magda von Hattingberg schreibend, als „groß ausgestirnte Nacht“ schildert mit ihren „Auf- und Untergänge[n] der Himmel“⁷.

Gleich zu Beginn des ersten der Terzette, am Anfang dieses Gedichtteils also, wird der Umschlag in die reale Welt der Moderne als Gegensatz

¹ SW I, S: 765-766; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 131-147

² SW I, S. 711-712

³ SW I, S. 724

⁴ Anm.: „[...] obwohl eigentlich eine Freiplastik (Hermeskopf auf rechteckigem Schaft), nennt man seit der Renaiss. auch eine atlasähnliche Halbfigur vor Pfeilern oder [...] Pila- stern Herme“.
(Wilfried Koch, Kleine Stilkunde, S. 84)

⁵ SW I, S. 759

⁶ SW II, S. 118; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 109-122

⁷ Biefwechsel mit Maria von Hattingberg, S. 29

zu einer Welt der „Parke[.]“, Fontänen, Hermen, „hoher Portale“, „Balkone“, „Glocke[n]“ und Tempelsäulen mit dem Ausdruck „Heute“ gekennzeichnet. Die zu Anfang des Texts genannten „herrlichen Überflüsse“ sind mit ihrem Attribut ausdrücklich gegen dieses „Heute“ abgesetzt: Die ursprüngliche Bedeutung des Substantivs zu „herrlich[.]“ ist „(*[d. h. erschlossen] älter), ehrwürdiger, erhabener“¹. Trotzdem sind die Aussagen der Quartette nicht im Imperfekt formuliert, Zeichen für ihre überzeitliche Bedeutung. Ihnen gegenüber steht zugleich mit dem „Heute“ in der Anfangszeile des ersten Terzetts das Bild der „Überschüsse“, als betonte klangliche und verbale Variation in hervorgehobener Opposition zu „Überflüsse“ in der gleichen Position am Textanfang. Aus jenen sind als „Überschüsse“ linear über das endliche Ziel hinaus-, ‚schießende‘, quantitative Mengen geworden, nutzlos und, in begrifflicher Gebrauchssprache geredet, ‚überflüssig‘ wie die Eltern Admets und Kennzeichen vergegenständlichter Welt.

Indem das „waagrecht[.]“ in bezug auf die eingeebneten Größen von „Tag“ und „Nacht“, Bilder des Da-Seins und Nicht-Da-Seins, bzw., als Bewegung gesehen, aufsteigenden und fallenden Daseins, angewendet wird, ist die Gesamtbewegung in die Linearität der Einheitlichkeit anstelle von Einheit ‚verflacht‘ und gleichzeitig, statt in der Spannung der gegenwärtigen Struktur des ‚Werdens‘ in sich zu ruhen, der Eile und Beschleunigung anheimgegeben. Insofern die Bewegung doch noch ‚kreist‘, handelt es sich um „Kurven in der Luft“ ohne Schließung zur Ganzheit des Kreises und „nur gedacht“, begriffliche Konstruktion: Tatsächlich ist die Bewegung linear endlich, d. h. im Erreichen des Zieles bricht sie ab, erneuert sich nicht wie das ‚Werden‘ in seiner zirkular Gegenläufigkeit bzw. der Unendlichkeit des sich erfüllenden Kreises.

Damit ist die Eile des Karussells beschrieben, die in der letzten Strophe des Karussell-Gedichts genannt wird. Das erste Zeilenpaar dieser Strophe ist von paradoxer Natur. Indem die Eile, einem solchen ‚Ende‘ zustrebend, ‚hingehet‘, ist ihre Vergänglichkeit im eigentlichen Sinne endlich: Sie kann keine Erneuerung auslösen und kommt damit an ein absolutes Ende. Sie „kreist und dreht sich“ trotzdem sozusagen weiter. Das entspricht Nietzsches Vorstellung des Apollinischen als der „*Ewigkeit* der schönen Form“, die tatsächlich in dem Streben nach dem nächsten Augenblick an-

¹ Duden, Etymologie, S. 263

wesenden Daseins unter dem Übergehen des Nicht-Da-Seins besteht.¹ Damit hat die Bewegung des Daseins zwar kein ‚Ende‘ im beschriebenen Sinn, aber auch kein Ziel, in dem sie sich sinnhaft erfüllt. Die Auflösung der Aporie ist ganzheitliches Dasein, das in dem in jedem Augenblick sich schließenden Kreisen seiner ‚Werdens‘-Bewegung immer schon am „Ziel“ ist und sich erfüllt. Im Ganzen faßt daher Rilke das Karussell-Kreisen als Daseins-Bewegung in dem oben besprochenen Motiv des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ als Ausdruck des aufgrund der Ausscheidung des Todes beschleunigten Daseins in einseitiger Anwesenheit. Im Unterschied zu ganzheitlichem ‚Werden‘ bleibt ihm deshalb die Möglichkeit der Erfüllung in sich versagt.²

Die Befangenheit des Karussells und seiner Figuren in ihrer sozusagen ‚linearen‘ Bewegung legt das Verständnis des Aufschauens der „Mädchen“ aus dem Schwung des Kreisens, dem sie zudem schon „fast erwachsen“ sind, als die scheiternde Bewegung in das „draußen“ im Sinne des „Offene[n]“ der 8. DE nahe, der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein.³ Es kann aber auch, für sich betrachtet, als der Versuch gesehen werden, das „Außen“⁴, wie es die 7. DE darstellt, als das Gegenstück zu dem Innen eines Subjektbewußtseins, die Objektwelt, zu erreichen. In die gelangen diese „Mädchen“ mit ihrem ‚Hergewendetsein‘ ‚herüber‘ tatsächlich. Sie erweisen sich damit als die Gegengestalten zu dem „innere[n] Mädchen“⁵ in „Wendung“, der Verkörperung eines „Innen“ als eines „größte[n] Bewußtsein[s]“⁶, für das es kein „Außen“ als Objektwelt gibt, wie es das Gedicht „Das Rosen-Innere“ mit der rhetorischen Frage zu den „offenen Rosen „Wo ist zu diesem Innen / ein Außen?“⁷ bzw. Rilkes Rodin-Aufsatz an dem Kunstwerk darstellt in seinem ‚Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein‘, weil es „seine Umgebung [...] *in* [sich] liegen“ habe, oder wie antike Städte, die ganz in ihren Mauern lebten ohne eine Erwartung nach draußen und ohne einen Einfluß von dort.⁸

¹ vgl. o., S. 112f.

² vgl. o., S. 216ff.

³ vgl. o., S. 78

⁴ SW I, S. 711

⁵ SW II, S. 84; vgl. o., S. 259

⁶ Briefe, S. 896

⁷ SW I, S. 622-623

⁸ vgl. o., S. 258

β) „Lächeln“ in „Das Karussell“ als Ausdruck (vergegenständlichen) magischen Kunstwillens

Das Motiv des „Lächeln[s]“ in der Schlußstrophe von „Das Karussell“ ist zwar zunächst einfach als Aufzählungselement Teil einer asyndetischen Reihung. Dann wird es jedoch mit ebenfalls einem unflektierten nachgestellten partizipialen Attribut („hergewendet“), danach mit einem weiteren, nun aber flektierten appositionellen adjektivischem Attribut und schließlich mit einem über fast zwei Zeilen reichenden Attributsatz zunehmend in einen Komplex syntaktischer Integration als Abschluß mit Eigengewicht geführt. Davon abgesehen nennt die letzte Strophe entweder Teileindrücke oder allgemein beschreibende Aussagen zu dem Karussellkreisen im Ganzen, auch in bezug auf das „Lächeln“. Sie bilden anders als die Einzeleindrücke in den vorangehenden Strophen keine in sich geschlossenen Einheiten wie „Pferde“, „Elefant“, „Löwe“, „Hirsch“, „kleines blaues Mädchen“, „ein Junge“ oder „Mädchen“. Diese Entwicklung läßt sich deuten als den Fortgang von den „zahllosen Illusionen des schönen Scheins, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“, zur „Ewigkeit der schönen Form“ als der „Täuschung *Apollos*“, die Friedrich Nietzsche erwähnt.¹

Konkret nimmt das „Lächeln, hergewendet“ variierend das Aufschauen „herüber“ zum Betrachter und Sprecher wieder auf. Für sich ist „Lächeln“ als Verklärungssymbol Kennzeichen erfüllter Ganzheit, so am Ende der 5. DE mit dem „endlich / wahrhaft lächelnde[n] Paar auf gestilltem / Teppich“² zum Zeichen der Vollendung der Runde seiner Vorführung als Bild ganzheitlichen Daseins.³ Hans Schwerte sieht dieses Lächeln entsprechend in der 5. DE „als das Signum endlich erfüllten menschlichen Seins, seines endgültigen Wahr-Seins und Ganz-Seins, seiner möglichen Gestaltfindung“, „diametral entgegengesetzt der ‚scheinlächelnden Unlust‘ unseres nichtigen Alltagtreibens [...] – d a z w i s c h e n (man könnte meinen: zwielichtig gemischt zwischen beidem) jenes ‚dennoch blindlings ... Lächeln“⁴ in der zweiten und sechsten Strophe des Texts.

¹ vgl. o., S. 112

² SW I, S. 705

³ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 29f.; Ruffini, Rilkes Seins- und Kunst-Begriff, S. 150

⁴ Schwerte, Das Lächeln in den Duineser Elegien, S. 292

Am Ende der Elegie in der Schilderung der Erfüllung der Artisten-Darstellung mit ihren Phasen als Bild der kreishaften ‚Bögen‘ des ‚Werdens‘ ist das Lächeln für Schwerte, wie zitiert, „Signum endlich erfüllten menschlichen Daseins“. Seine Begriffe des „Ganz-Seins“ und der „Gestaltfindung“ deuten auf die Ganzheitlichkeit in der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein des ‚Werdens‘ als Daseinsform hin. Ebenso deutet in „Früher Apollo“ der Gott als der Inbegriff der Poesie die Ganzheit seines Daseins systolisch-diastolisch an, indem er „mit seinem Lächeln etwas trink[t] / als würde ihm sein Singen eingeflößt“¹. Ebenso heißt es von der „Spanische[n] Tänzerin“, nachdem sie die „Flamme“ „ihr[es] runde[n] Tanz[es]“ als Bild des in der Wandlung des kreishaften ‚Werdens‘ stehenden Daseins, die sie als „Feuer“ zunächst entfacht hat, wieder in sich als dessen symbolische Trägerin zurücknimmt:

„Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.“²

Das Motiv verweist auf das Bild der „Flamme“ in SO, 2, XII, „drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt“³. In vergleichbarer Weise nimmt die „Spanische Tänzerin“ die „Flamme“ ihres Tanzes, sozusagen sie entziehend, in sich zurück. Zu vergleichen ist das Motiv des aufflammenden Feuers und seines Zurücksinkens in sich, das Heraklit als Bild des Daseins anführt. Er sagt aber, „nicht einer der Götter noch der Menschen einer [hat dieses] geschaffen, sondern [es] war immer und ist und wird sein, immer-lebendes Feuer“⁴. Die „[s]panische Tänzerin“ Rilkes erweist sich von daher als reines dichterisches Symbol. Vorgang und Gestalt gleichen dem Motiv des Sich-Wiedergewinnens der „Mitte“ „noch aus Fliegenden“⁵ in dem Gedicht „*Schwerkraft*“ als Ausdruck der Selbstaffirmation der Daseinsganzheit an sich in ihrem Rückzug aus dem ‚Werden‘, in dem sie sich, ohne ein Teil desselben zu sein, verbirgt, wie es SO, 2, XII darstellt. Die gegenläufige Geschlossenheit dieses ganzheitlichen Vorgangs, d. h. auch in dem Bezug zwischen Ganzheit an sich und ganzheitlichem Dasein, zeigt ebenso „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“). Dargestellt

¹ SW I, S. 481; vgl. Ruffini, Das Apollinische und das Dionysische bei Rilke, S. 59-63

² SW I, S. 532

³ vgl. o., S. 166 u. 181f.

⁴ Heraklit, Fragmente, S. 15; vgl. o., S. 17

⁵ SW II, S. 179

ist das in der Sich-Entäußerung und des Aufgehens der „Mitte“, dessen Trägers, in das Dasein, den „Blumensaum“ bzw. in „des Rahmens Kante“, ohne darin ein weiteres Seiendes zu bilden, und ihrer, weil auch für sich nicht objektivierbar, „schwarz[en]“ Rückgewinnung.¹

Solcher idealen Bedeutung des „Lächeln[s]“ als Ausdruck von Ganzheit und Ganzheitlichkeit stellt die 5. DE zunächst seine Pervertierung als Kennzeichen vergegenständlichter Welt gegenüber. Die Charakterisierung des Motivs am Textende als „endlich / wahrhaft“ verweist auf das Motiv der „Rose des Zuschauns“ in der zweiten Strophe der Elegie und das des blindlings aufgesetzten Lächelns des jungen Artisten in der sechsten:

„Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewußten, – glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust.“²

Die sechste Strophe lautet:

„Du, der mit dem Aufschlag,
wie nur Früchte ihn kennen, unreif,
täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam
erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) –
abfällt und anprallt ans Grab:
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht... Und wieder
klatscht der Mann in die Hand zu dem Ansprung, und eh dir
jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohl
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.
Und dennoch, blindlings,
das Lächeln.....“³

¹ SW II, S. 477

² SW I, S. 701-702

³ SW I, S. 702-703; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 17f.

In ersterem Falle geht es um die Zuschauer, die die Straßenartisten umstehen. Als Ganzes werden sie „Rose des Zuschauns“ genannt und sind Bild sterilen vergegenständlichten Daseins, wie die zweitletzte Strophe der 8. DE belegt:

„Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.“¹

Die zweite Zeile der Strophe erinnert mit der Adverbiale „hinaus“ an den Beginn der Elegie mit dem Motiv der umgedrehten „Augen“ des Menschen, die „als Fallen[.] rings um ihren freien Aufgang“ gestellt seien, weswegen er „nur rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne“ und nicht wisse, was „draußen“ sei.² Der Mensch als „Zuschauer“ ist damit Verkörperung des reflektierten Bewußtseins, das ihm alle Dinge als sein Gegenüber, sein Objekt, vergegenständlicht erscheinen läßt.³ Hier ist diese Haltung als die ‚Zugewandtheit‘ des „Zuschauer[s]“ ihnen gegenüber gedeutet.

In der 5. DE wird die „Rose des Zuschauns“ von dem „Stampfer“ als „Stempel“ paradox zur „scheinlächelnden Unlust“ der „Scheinfrucht“, d. h. zur Unfruchtbarkeit, befruchtet. Sie „blüht und entblättert“, die Frucht, aus der sie sich erneuert, ist ausgelassen. Die Blüte gleicht der des „Baume[s] Gott“, der „mitten im Blühen müd“ wurde und „keine Früchte haben“ wird in „Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht“⁴ als Charakterisierung der „Frühlingskunst“⁵ der italienischen Renaissance in Rilkes „Florenzer Tagebuch“. Der pseudo-verklärende ‚Glanz‘ der Blüte der „Rose“ in der 5. DE ist daher zum ‚Scheinlächeln‘ pervertiert. In ebensolcher Pervertierung wird ihre „Mitte“ dort in bezug auf die Artisten prosaisch, d. h. gegenständlich-funktional, „Stampfer“ und in Hinsicht auf die Blüte, fachterminologisch sachlich, als „Stempel“ bezeichnet. Er ist das Gegenstück zu der „[s]panische[n] Tänzerin“⁶ im vorangehenden Beispiel, der sich „noch aus Fliegenden [s]ich wiedergewinne[enden]“ „Mitte“⁷ in „Schwerkraft“ oder

¹ SW I, S. 716

² SW I, S. 714

³ vgl. o., S. 203

⁴ SW I, S. 271

⁵ Tagebücher aus der Frühzeit, S. 93

⁶ SW I, S. 531

⁷ SW II, S. 179

der „Mitte“¹, in „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“), die Träger und Ursprung von „Blumensaum“ bzw. „des Rahmens Kante“ und ihrer Erneuerung ist, wie entsprechend die genannten Gestalten in den anderen Beispielen diese Rolle im Dasein als lebendiges ‚Werden‘ übernehmen. In der Identität mit sich selbst seiner Vergegenständlichung selbstbezogen und steril, unfruchtbar, vermag der „Stampfer“ in der 5. DE sich nicht zu seiner Entäußerung ins Dasein als verwandelnde Erneuerung zu öffnen.

Im Gegensatz dazu ist das Lächeln des jungen Artisten der sechsten Strophe immerhin zur „selten zärtlichen Mutter“² hin gewendet, dem Ursprung, von dem es entsprechend in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ heißt, wir seien „dem Urgrund unseres Seins / nicht weiter lieb; *er wagt uns*.“³ Dem gemäß ist auch das Lächeln des Artisten mechanisch aufgesetzt, daher als „blindlings“ charakterisiert und verliert sich an seinen Körper, ist nur physisch-gegenständlich, gelangt wie der Schmerz der Fußsohlen beim Ansprung nicht zum „Herzen[.]“ als seinem Ursprung, dem ‚Organ‘, in dem „la présence et l’absence[, d. h.] [a]lle die scheinbaren Gegenteil[e] [tatsächlich macht ihre paradoxe Einheit die Ganzheit des Daseins aus] [...] die Hymne ihrer Hochzeit singen.“⁴ Wegen solchen wenn auch nur im Ansatz realisierten Ursprungsbezugs dieses Lächelns des jungen Artisten soll ein Engel, Repräsentant der Ganzheitlichkeit, es als „kleinblütige[s] Heilkraut“, damit dem Absterben geweiht, in einer Vase als „lieblicher Urne“ mit dem Etikett wie auf einer Apothekervase „*Subrisio Salt[atorum]*“⁵, „(lat.) Lächeln der Springer, Artisten“, so Rilkes Erklärung,⁶ verwahren. Zwar wegen der beschriebenen Einschränkungen „kleinblütig[.]“, ist dieses Lächeln als „Heilkraut“ Ausdruck der Daseinsganzheit: „Immer wieder von uns aufgerissen, / ist der Gott die Stelle, welche heilt“ heißt es in SO, 2, XVI⁷.

Entsprechend dem Aufschauen heraus aus dem Kreisen der Karussellbewegung und dem „herüber“ in Verbindung mit dem Lächeln in „Das Karussell“, versucht hier der junge Artist, aus der Befangenheit seiner artistischen Vorführung heraus „in halber Pause“ eine liebevolle Blick-

¹ SW II, S. 477

² SW I, S. 703

³ SW II, S. 261

⁴ Briefe, S. 808

⁵ SW I, S. 703; vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 103; Ruffini, Rilkes Seins- und Kunst-Begriff, S. 547, 549

⁶ WKA, S. 660

⁷ SW, I, S. 761

Verbindung zu seiner Mutter „hinüber“ herzustellen, d. h. die Subjekt/Objekt-Distanz zu überwinden. Als „liebes / Antlitz“ und „schüchtern / kaum versuchtes Gesicht“ handelt es sich bei diesen Kontakversuchen zunächst um die Andeutung eines Lächelns. Definitiv und bestimmt tritt dieses mit dem neuen „Ansprung“ jedoch als mechanisch und „blindlings, / das Lächeln“ auf. Auch hier erscheint die Artisten-Übung, gesehen als der jahreszeitliche Zyklus eines Baumes und wie das Karussell-Kreisen Bild der Daseinsbewegung, in der pervertierten Form der Beschleunigung aufgrund der Ausscheidung des Nicht-Da-Seins: In der Beschreibung des Jahreszyklus des „Baum[es] der gemeinsam / erbauten Bewegung“ fehlt der „Winter“: Er habe „rascher als Wasser, in nur wenig / Minuten Lenz, Sommer und Herbst“¹. Als die „heimliche / Einkehr der Erde“ ist der Tod oder das Nicht-Da-Sein Durchgangsphase zu neuem Leben, so beschreibt es „Ô Lacrimosa III“:

„Aber die Winter! Oh diese heimliche
Einkehr der Erde. Da um die Toten
in dem reinen Rückfall der Säfte
Kühnheit sich sammelt,
künftiger Frühlinge Kühnheit.“²

Knapper drückt das „Da schwang die Schaukel“ mit den Bildern des „Schmerz[es]“ und des „Schatten[s]“ als Alternativen zu dem des Todes aus:

„Da schwang die Schaukel durch den Schmerz –, doch siehe,
der Schatten wars des Baums, an dem sie hängt.“³

Entsprechend mißlingt die Integration der „selten / zärtlichen Mutter“, des Daseinsursprungs, „Wie die Natur die Wesen überläßt“ sagt: „so sind auch wir dem Urgrund unseres Seins / nicht weiter lieb; *er wagt uns*“⁴: Das „liebe[.] / Antlitz“ als Ausdruck ganzheitlicher Bezogenheit verliert sich an den Körper des Artisten, „der es flächig verbraucht“: Es wird zu seelenloser Körperlichkeit, Gegenständlichkeit, transformiert. Genauso geht es dem „Lächeln“ als Ausdruck von Ganzheit: Es erscheint „blindlings“, weil der „Schmerz“, als Ausdruck der Vergänglichkeit ganzheitlichen Daseins inte-

¹ SW I, S. 704-705; vgl. o., S. 140f.

² SW II, S. 183

³ SW II, S. 176

⁴ SW II, S. 261

graler Teil desselben, nicht in das „Herz“ als gegenüber dem rationalen das ganzheitliche oder „größte[.] Bewußtsein“¹ des Menschen gelangt: Er wird nicht in dieser Rolle ‚begriffen‘, sondern bleibt in der bloßen Physis als Bild der Gegenständlichkeit befangen und verstanden als „Brennen der Fußsohn“ bzw. „leibliche[.] Tränen“. Grund ist „das trabende[.] Herz[.]“, die ‚Daseinsganzheit‘ als einseitige und daher ‚beschleunigte‘ Anwesenheit. Erst an dieser Stelle erscheint das Motiv der „Augen“ als Ausdruck vergegenständlichender Welthaltung.² Zuvor wird es in der Strophe vermieden, An seine Stelle treten allgemeinere Bilder wie „liebes / Antlitz“³ und „schüchtern / kaum versuchte[s] Gesicht“, in welchen Ausdrücken die Substantive, durch die Attribute in Richtung auf ein Lächeln hin relativiert, mehr oder weniger verdeckt ebenfalls auf ‚Augen‘ und ‚Sehen‘ anspielen. Umgekehrt verhält es sich in dem Motiv „blindlings / das Lächeln“: Entsprechend der Situation ist es hier das an sich ganzheitliche „Lächeln“, das durch das Adjektiv aus dem Bedeutungsbereich des Sehens pervertiert ist. Im Ganzen zeigt sich, daß auch der junge Artist in seinem Versuch der Überwindung der Subjekt/Objekt-Trennung in verschiedener Gewichtung nicht frei ist von vergegenständlichenden Tendenzen.

Auch die 2. DE verbindet das Aufschauen aus der Daseinsbewegung darüber hinaus mit dem Motiv des Lächelns. Dessen Relativierung als „dünnste[.] / Oberfläche“ und als „blindlings“ in der 5. DE entspricht hier seine Verflüchtigung in den „Weltraum“:

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut
geben wir schwächern Geruch. Da sagt uns wohl einer:
ja, du gehst mir ins Blut, dieses Zimmer, der Frühling
füllt sich mit dir... Was hilfts, er kann uns nicht halten,
wir schwinden in ihm und um ihn. Und jene, die schön sind,
o wer hält sie zurück? Unaufhörlich steht Anschein
auf in ihrem Gesicht und geht fort. Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem
heißen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschauen:

¹ Briefe, S. 896

² vgl. o., S. 78f.

³ Anm.: Zur Herkunft und Bedeutung des Wortes heißt es:

„**Antlitz** [..] ‚Gesicht‘: Das Wort [...] bedeutet eigtl. ‚das Entgegenblickende‘ [und besteht aus der Vorsilbe] *ant...* ‚entgegen‘ [...] und [...] einem im *Dt.* untergegangenen Verb mit der Bed. ‚blicken, sehen“.
(Duden, Etymologie, S. 28)

neue, warme, entgehende Welle des Herzens –;
weh mir: wir *sinds* doch. Schmeckt denn der Weltraum,
in den wir uns lösen, nach uns? Fangen die Engel
wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig
unseres Wesens dabei? Sind wir in ihre
Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter
schwangerer Frauen? Sie merken es nicht in dem Wirbel
ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)“¹

Die Strophe attestiert menschlichem Dasein nichts von dem Gehaltensein in dem um seine Mitte als tragendes Zentrum sich schließenden Kreis des ‚Werdens‘, nichts von dem Eintritt „in’s Offne“, wie das Gedicht „Wie die Natur die Wesen überläßt“ den Eingang des Menschen in ganzheitliches ‚Werden‘ mit der Akzeptanz des Todes beschreibt:

„[...] was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir’s so
in’s Offne wandten, da wir’s drohen sahen,
um es, im weitesten Umkreis, irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.“²

Nichts weiß es von der Erfahrung, die das StB formuliert:

„Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.“

Mit dem letzten der „wachsenden Ringe[.]“, indem er sich schließt, erhält das Dasein in seiner Gesamtheit einen Mittelpunkt und wird im Bezug auf diesen in die Einheit geführt, so daß es außerhalb kein Seiendes als objektives Gegenüber gibt, wie Rilke an den „Städten der alten Zeit“ veranschaulicht, die ganz in ihren Mauern lebten, ohne daß eine Erwartung nach außen offen war und ohne daß von außen etwas in sie hineinwirkte, bzw. am Bild des Kunstwerks, das seine Tage in der so verstandenen „Einsamkeit“ verbringt, indem es ganz mit sich beschäftigt ist, weil „[seine] Umgebung [...] in [ihm] lieg[t]“.³ Die Erfahrung des „Weltinnenraum[s]“, wie sie sich in den Aussagen:

¹ SW I, S. 689-690

² SW II, S. 261

³ SW V, S. 158f.; vgl. o., S. 154

„[...] O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

Ich Sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut“¹

ausspricht, ist einem Menschentum, das als ein „Lächeln, wohin? O Aufschau“, vergleichbar dem der „Mädchen“ in „Das Karussell“, nicht gegeben. Denn in ihm „hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem heißen Gericht“, und die verzweifelte Frage erhebt sich: „Schmeckt denn der Weltraum, / in den wir uns lösen, nach uns?“: Sind wir in lebendiger Einheit und solchem Austausch Teil des Daseins?

Das Attribut zu „Lächeln“ in „Das Karussell“, „hergewendet“, enthält zwar das Bild eines elementaren Aspekts ganzheitlichen ‚Werdens‘ mit dessen ‚gegenwendiger‘ Entwicklung. So heißt es in SO, 2, XII, „jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.“² Das Gedicht „Wendung“ deutet mit seinem Titel die Transformation der mit dem Motiv des Sehens dargestellten Haltung der Objektivierung des Daseins in eine ganzheitliche an. Deren Organ ist das Herz, wie Rilkes Brief an Gräfin Sizzo von 6.1.1923 sagt, wo er das „Herz“ als den Ort bezeichnet, wo „[a]lle die scheinbaren Gegenteile [des Daseins] [...] in einem Punkte zusammenkommen“ und „die Hymne ihrer Hochzeit singen“.³ Es geht in „Das Karussell“ jedoch weder als Ausgangs- noch als Zielpunkt um diese zirkular gegenläufige ‚Werdens‘-Bewegung. Vielmehr handelt es sich in bezug auf den Ausgangspunkt um die beschleunigte Bewegung des „kleinere[n] Keislauf[s] des nur Hiesigen“⁴ als des vergegenständlichten Daseins des „frühe[n] Kind[es]“. Dieses, heißt es in Verkehrung der ganzheitlichen Bedeutung des Bildes des ‚Werdens‘, „wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne“. Sein Bewußtsein gleicht in solcher Reflektion dem der Erwachsenen: „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.“⁵

¹ SW II, S. 93

² SW I, S. 758; Unterstr. d. Verf.

³ Briefe, S. 808; vgl. o., S. 54

⁴ Briefe, S. 51

⁵ SW I, S. 714

In Hinblick auf den Zielpunkt handelt es sich mit dem Aufschauen „herüber“ als auch mit dem „Lächeln, hergewendet“ anders als in „jenen Städten der alten Zeit“¹ um eine Bewegung sozusagen über den Kreis der Mauern, den in sich geschlossenen ‚Werdens‘-Kreis, hinaus und hebt dessen Ganzheitlichkeit auf. Das Ziel ist nicht das „Offene“, wie es die 8. DE als ein „draußen“ darstellt² oder das Gedicht „Hebend die Blicke vom Buch“ als „in die vollendete Nacht hinaus“:

„Hebend die Blicke vom Buch, von den nahen zählbaren Zeilen,
in die vollendete Nacht hinaus:
O wie sich sternegemäß die gedrängten Gefühle verteilen
so als bände man auf
einen Bauernstrauß“.³

Die ‚Vollendung‘ der Nacht besteht in ihrer gespannten Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein als die „[V]erteil[ung]“ des „dichten und undurchlässigen Stoff[es]“ vergegenständlichter Welt zu ganzheitlicher Gestalt, wie dies „ein Dichter“ auf der „magischen Ebene [tut], auf der wir in Wirklichkeit leben“⁴, wie Rilke an Lally Horstmann schreibt. Die gestaltlose, dichte und undurchlässige Stofflichkeit vergegenständlichten Daseins erscheint nun als die „nahen zählbaren Zeilen“ eines „Buch[es]“, also rational-begrifflich gefaßter Welt, bzw. als ein disparat bunter und in „dichte[r] und undurchlässiger Stofflichkeit“ fest zusammengebundener „Bauernstrauß“, der zur ‚Gestalt‘ ‚aufgebunden‘, ‚verteilt[t]“ werden muß. Auf den Menschen bezogenes Bild dafür sind die „gedrängten Gefühle“, die im Sinne der „groß ausgestirnte[n] Nacht“ mit den „Auf- und Untergänge[n]“⁵ der zirkularen Sternbahnen „sternegemäß [...] verteilt[t]“, d. h. zu ganzheitlicher Gestalt, geführt werden müssen.

Anders als das Heben des Blicks vom Buch aus der, wie es in „Eingang“ heißt, „Stube, drin du alles weißt“⁶, ebenfalls vergegenständlichter Welt, geht das Aufschauen der Mädchen in „Das Karussell“ jedoch nicht „in die vollendete Nacht hinaus“, ganzheitliches Dasein, sondern es versucht, das Karussell-Kreisen als „atemlose[s] blinde[s] Spiel“ und ‚beschleunigten‘ „kleinere[n] Kreis des nur Hiesigen“ über diese Stube hinaus auszu-

¹ SW V, S. 158

² SW I, S. 714; vgl. o., S. 203

³ SW II, S. 77

⁴ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10; vgl. o., S. 89

⁵ Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, S.29

⁶ SW I, S. 371

dehnen. Der Verbzusatz „her-“ bedeutet wie das vorherige „herüber“ eine Fokussierung der Wahrnehmung aus dem Kreisen heraus auf ein Gegenüber und damit eine objektivierende Haltung. Der Angeblickte und Ange-lächelte wird zum Objekt gemacht. Mit dem Verbteil selbst verweist das „hergewendet“ auf die Aussage zu den Menschen in ihrem Verhältnis zum Dasein als „Zuschauer“ in der 8. DE: Mit der Charakterisierung „dem allen zugewandt und nie hinaus“¹ ist deren grundsätzliche Ausrichtung auf ein Gegenüber, ihre objektivierende Welthaltung ausgedrückt, die ihren Zugang zum „Offne[n]“² als ganzheitlichem Dasein nicht zuläßt: „nie hinaus“³. Gegenbild bei Rilke ist die in MLB beschriebene Haltung, die „Gott“ nicht ‚transitiv‘ als „Liebesgegenstand“, sondern nur als „Richtung“ begreift, womit die Fokussierung auf ein Objekt ausgeschlossen ist.⁴

Diese Tendenz zeigt sich auch in dem Adverb „manchesmal“ in „Das Karussell“ gegenüber dem „dann und wann“ in bezug auf das Erscheinen dort des „weiße[n] Elefant[en]“ bzw. gegenüber „manchmal“⁵ in „Der Panther“. Das „dann und wann“ stellt als Charakterisierung der Ganzheitlichkeit das Gegenteil der mechanisch exakten Regelmäßigkeit eines in reine Anwesenheit vergegenständlichten und damit kontrollierbaren Systems dar. Dem steht die bei aller Geschlossenheit gegebene Freiheit ganzheitlichen Daseins gegenüber, wie sie das Gedicht „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ in dem Bild der „weitesten Geleise“⁶ darstellt, in die man sich einreihen soll. Entsprechungen sind „im weitesten Umkreis, irgendwo“ bzw. der „weitere[.], d[er] weiteste[.] Umkreis“⁷ in Rilkes Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925 und, leicht abgewandelt, in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ oder das Motiv der Bewegung in einem Kunstwerk, die „aus unendlichen Weiten, [...] der Tiefe des Himmels“ zu ihm zurückkehren muß, bzw. die „Gebärden ihres Lebens“, die den Bewohnern antiker Städte nicht abbrechen, obwohl sie ganz in deren Mauern lebten ohne Erwartung nach außen,⁸ in seinem Rodin-Essay.

Dem entspricht das „manchmal“ in den Zeilen „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild

¹ vgl. o., S. 283

² SW I, S. 714

³ vgl. o., S. 203

⁴ vgl. SW VI, S. 937; vgl. o., S. 159

⁵ SW I, S. 505

⁶ SW I, S. 320

⁷ SW II, S. 261 bzw. Briefe, S. 897-898

⁸ vgl. SW V, S. 158

hinein“ in „Der Panther“. Das in das Innere des Tieres eintretende „Bild“ „hört im Herzen auf zu sein“ als dem Repräsentanten der Ganzheit des Daseins¹, indem es seine Bildhaftigkeit, d. h. objektivierende Sichtbarkeit für das Auge verliert und mit diesem Übergang ins Nicht-Da-sein Ganzheit gewinnt. Die einer solchen entsprechende Unkontrollierbarkeit wird neben der Seltenheit des Ereignisses angedeutet, indem das „manchmal“ einen Vorgang beschreibt, der nicht vergegenständlichend mechanisch genau kalkuliert und so kontrolliert werden kann. Das „manchesmal“ als eine Zusammenziehung von korrekt geschriebenem „manches Mal“² setzt den Ausdruck in Kontrast zu „manchmal“, deutet nämlich offenbar weniger die Seltenheit, Unregelmäßigkeit und Unkontrollierbarkeit des Vorgangs an, statt dessen seine relative Häufigkeit, die aus der Schnelligkeit der Drehung des Karussells folgt. Es ist also nicht von der elementaren Bedeutung und Besonderheit der Wendung aus einem vergegenständlichten Dasein in die Ganzheitlichkeit, sondern geschieht so immer wieder, nimmt mit dieser seiner Einsinnigkeit die Regelmäßigkeit bzw. Einheitlichkeit der Vergegenständlichung an, in bezug auf sich selbst als auch seine Wirkung:

Das „Lächeln“ aus dem „atemlose[n] blinde[n] Spiel“ des kreisenden Karussells heraus „blendet und verschwendet“. Das Fehlen eines Objekts zu diesen Verben erklärt sich einmal aus der Ich-Perspektive des Sprechers als in unmittelbarer Erfahrung selbst Betroffener, er ist sich als solcher selbstverständlich und wird deshalb nicht ausdrücklich genannt. Zugleich werden die genannten Dinge unabhängig von einer konkreten Aktion zur allgemeinen Eigenschaft dieses Lächelns. Das Motiv des ‚Verschwendens‘, das Wort außer als „in reicher Fülle austeilen, verschenken“ im ursprünglichen Sinn von „verschwinden machen“³ verstanden, ist an sich eine Rilkesche Metapher für das Dasein als lebendiges ‚Werden‘, das sich im Vergehen und mit diesem als Voraussetzung immer vielfältig erneuert. So spricht „Shawl“ („Wie, für die Jungfrau“) davon, daß „Namen sich an ihr / endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.“⁴ In Verbindung mit „blende[n]“ verliert das Wort jedoch als Teil des Doppelausdrucks seine positive Bedeutung:

Als Veranlassungswort zu ‚blind‘ verweist jenes „blende[n]“ auf die Charakterisierung des Karussellkreisens als Bild einseitig anwesenden Da-

¹ SW I, S. 505; vgl. o., S. 81

² vgl. Duden, Rechtschreibung, S. 439

³ vgl. Duden, Etymologie, S. 741

⁴ SW II, S. 477

seins. Denn dieses dreht sich ziellos immer weiter, weil es nicht wie ganzheitliches Dasein in jedem Augenblick vollendet ist. In der Bedeutung des zeitweisen ‚Blindmachens‘ durch übermäßig helles Licht oder starken Glanz häufig in übertragenem Sinn¹ von „*verblenden, den geist, den sinn verleiten*“² gebraucht, heißt „blende[n]“ hier, daß das „Lächeln“ den Angehörigen mit dem Glanz der Anwesenheit trügerisch in ein solches Dasein hineinzieht und ihn dessen Defizite nicht erkennen läßt. Ist er schon aus dem eigenen Daseinskreis der „Mädchen“ heraus als ein Gegenüber objektiviert, so wird er, indem er in dieser Weise in jenen hineingezogen wird, als Ich aufgehoben: „verschwendet“ in pejorativem Sinn. Zu dem infolge der Ausscheidung des Nicht-Da-Seins sich beschleunigenden Daseins in einseitiger Anwesenheit sagt SO, 2, XXII: „Aber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren“, weil ihm mit dieser Art des Vergehens auch die Möglichkeit zur Erneuerung genommen ist.³ Der Vorgang steht in Gegensatz zu dem integrativen Charakter eines „größte[n] Bewußtsein[s]“⁴, dem jedes Wesen und Ding nicht objektivierbares Element eines Daseins ganzheitlicher Einheit ist. Beispiel dafür ist das in die Gemeinschaft der Blumen geschwisterlich eingegangene Ich in SO, 2, XIV⁵, der „Baum“, der, während ich hinaussehe, „*in mir wächst*“, „*der ich wachsen will*“⁶, in „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“, die „Himmel“, die sich „spiegeln [...] drinnen / in dem Binnensee / dieser offenen Rosen“⁷ in „Das Rosen-Innere“. Das Hineingezogenwerden in den „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“⁸ läßt sich zwar vergleichen mit der Integration des „Außen“ in das „Innen“⁹ als den „Welt- innenraum“¹⁰, aber eben mit dem Nachteil der Unmöglichkeit lebendiger, d. h. sich immer erneuernder Ganzheitlichkeit als Ich.

Das „Lächeln“ der „Mädchen“ in „Das Karussell“ stellt also im Unterschied zu Rilkes Verklärungsmotiv als Ausdruck erfüllten ganzheitlichen Daseins dar, was Nietzsche bezeichnet als „Verklärungsschein [...]“,

¹ vgl. Duden, Etymologie, S. 71

² DWG, Bd. 2, sp. 105

³ SW I, S. 766; vgl. o., S. 144

⁴ Briefe, S. 896

⁵ SW I, S. 760; vgl. o., S. 260

⁶ SW II, S. 93

⁷ SW I, S. 622

⁸ Briefe, S. 513

⁹ SW I, S. 622

¹⁰ SW II, S. 93

um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten“. Das Ich als Subjekt soll in seiner Einmaligkeit als (scheinbar) dauerhaft anwesend erscheinen, indem gemäß der Absicht apollinischer Kunst „alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins [...] in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“.¹ Auf diese Weise wird gleichzeitig dessen Beschleunigung verursacht. Dieses „Lächeln“ ist der „Wahn“, „durch die sokratische Lust des Erkennens“, die Zusammenfassung der immer neuen Erscheinungen des Daseins in als permanent anwesend gesetzte Begriffe, „die ewige Wunde des Daseins [den Tod, das Nicht-Da-Sein] heilen zu können“. Den Blick des Individuums „umstrickt [dabei] der vor seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst.“²

Grundsätzlicher noch ist der Unterschied des Hineingezogenwerdens in das ‚lächelnde‘ Dasein einseitiger Anwesenheit gegenüber der Integration seiner Elemente in einem ganzheitlichen Bewußtsein. Das rationale Subjektbewußtsein, wie es sich in dem Lächeln der Mädchen in „Das Karussell“ ausdrückt, objektiviert und verendlicht in absolutem Sinn seine Elemente, sozusagen bevor es sie als anwesendes Dasein im Ganzen mit dem Schönheitsglanz apollinischer Kunst überzieht. So blicken diese „Mädchen“ „herüber“ und ‚wenden ihr Lächeln her‘ zu dem Betrachter als einem Gegenüber, bevor sie ihn „blende[n] und verschwende[n]“. Wenn „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“ sagt: „der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum“³, bezeichnet das „hinaus“ keinen objektiven Raum jenseits des Bewußtseins, sondern ist „das Offne“ „draußen“, von dem die 8. DE spricht,⁴ bedeutet, wie „Das Rosen-Innere“ sagt: „Himmel spiegeln sich drinnen / in dem Binnensee / dieser offenen Rosen“.⁵ Deshalb kann der „Baum“, indem das Ich „hinaus“-sieht, zugleich „*in*“ ihm wachsen, wird also gar nicht erst als ein Objekt wahrgenommen.

Demgegenüber und entsprechend der Situation in „Das Karussell“ schildert das Gedicht „Wendung“ zunächst die vergegenständlichende

¹ Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Nr. 25; KSA, Bd. 1, S. 154-155

² Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Nr. 18; KSA, Bd. 1, S. 115; vgl. o., S. 112f.; vgl. das „Pflaster“, wo der „Vorstadt- / Himmel der Erde dort wehe getan“ hat, in der 5. DE (SW I, S. 701) bzw. „Immer wieder von uns aufgerissen, / ist der Gott die Stelle, welche heilt“ in SO, 2, XVI (SW I, S. 761)

³ SW II, S. 93

⁴ SW I, S. 714; vgl. o., S. 78

⁵ SW I, S. 622

Welthaltung des Subjekts wegen der Gewaltbarkeit seines ‚Schauens‘ oder ‚Anschauens‘ als Ausdruck eines unbedingten Willens, mit dessen Hilfe der „Schauende[.]“ dort sich die Dinge schafft und ihnen das Lächeln als Glanz scheinbarer Gestalthaftigkeit verleiht.¹ Am Ende begründet der Text daher die Forderung, diese so zu „Bildern in dir, jenen gefangenen“ „überwältigt[en]“ Dinge als „inneres Mädchen“ zu ‚lieben‘, anstatt ‚anzuschauen‘, sie in ihrem ganzheitlichen In-sich-Ruhen zu lassen.² Etwas zu „bauen[.], hinan, plötzlich, in Einem“, aber auch das „[Erringen] [...] im Anschauen“, der „ringende[.] Aufblick“ und ‚inständiges, knieendes Anschauen‘, um auf diese Weise, d. h. immer unter Anwendung (objektivierenden) Sehens,³ allein durch die Kraft des Willens und artistisch verfügende Gestaltungskraft ein Ding zu schaffen, bedeutet Magie.⁴ Bilder sind einmal die Bezeichnungen inbrünstiger Willentlichkeit und, im Motiv des ‚Sehens‘ als Ausdruck verfügender Objekthervorbringung, des „Anschau[s]“. Die „Bilder[.] in dir, jene[.] gefangenen“ sind demnach nicht nur Vorstellungen des Subjektbewußtseins, sondern als das Produkt des magisch-artistischen „Anschau[s]“ Objektgestalten. „[G]efangen[.]“ sind sie als Elemente magischer Gebundenheit, wie sie das nachfolgend zitierte Gedicht „Der Magier“ darstellt. Magie versucht hier anders als in „Tröstung des Elia“ nicht, über eine pseudo-rational kalkulierende und praktische Organisation eines Rituals Dinge objektiv zu gestalten, sondern dies durch die unmittelbare Kraft des Geistes zu erreichen. Dabei macht sie sie aber ebenso zum verfügbaren Objekt eines wirkmächtigen Subjekts, das als solches selbst in dieses Zaubersystem eingeschlossen ist:

„Der Magier

Er ruft es an. Es schrickt zusamm und steht.
Was steht? Das Andre; alles, was nicht er ist,
wird Wesen. Und das ganze Wesen dreht
ein raschgemachtes Antlitz her, das mehr ist.

Oh Magier, halt aus, halt aus, halt aus!
Schaff Gleichgewicht. Steh ruhig auf der Waage,
damit sie einerseits dich und das Haus
und drüben jenes Angewachsne trage.

¹ SW II, S. 82-84; vgl. o., S. 126, 196

² vgl. o., S. 256

³ vgl. o., S. 78f., 197, 283

⁴ vgl. o., S. 129f.

Entscheidung fällt. Die Bindung stellt sich her.
Er weiß, der Anruf überwog das Weigern.
Doch sein Gesicht, wie mit gedeckten Zeigern,
hat Mitternacht. Gebunden ist auch er.“¹

Wie sich zwischen dem Magier auf der einen Seite der Waage als Subjekt und einem Objekt eine Bindung herstellt, in die auch er eingebunden ist, erfolgt in „Das Karussell“ die magische Wirkung mit dem Lächeln der Mädchen aus der zum „atemlose[n] blinde[n] Spiel“ verzauberten Welt heraus. Die Mädchen sind, wie die ‚Seligkeit‘ ihres Lächelns ausdrückt, selbst von diesem Zauber hingerissen und magisch darin gebunden. Wie der „Magier“ als Subjekt sich seine Welt als sein Objekt, „[d]as Andre, alles, was nicht er ist“, gegenüberstellt und es mit seinem „Anruf“ kraft seines Willens formt, zu einem „Wesen“ bindet, so stellt sich das Lächeln der Mädchen in „Das Karussell“ in seinem Herüberblicken und ‚Herwenden‘ den Betrachter als ein Objekt gegenüber und ‚überwältigt‘ ihn in magischer Bindung zu einer Gestalt, indem es ihn ‚blendet und verschwendet / an dieses atemlose blinde Spiel‘, an vergegenständlichtes Dasein.

In „Der Magier“ ist diese Gestalt „Wesen“, das sich als „Antlitz“ zeigt. Dieses ist allerdings „raschgemacht“, d. h. einmal: hergestellt als das Produkt eines verfügenden Subjekts, dessen Objekt, wie die „Welt“ durch das angesprochene Du in „Eingang“.² Zugleich ist es, wie in „Wendung“ „[ge]bau[t], hinan, plötzlich, in Einem!“³, d. h. mit dem Merkmal eines solchen, der Beschleunigung, charakterisiert, die sich nämlich aufgrund der Setzung einseitig als anwesend ergibt. Als etymologisch „das Entgegenblickende“⁴ ist das „Antlitz“ ein Gegenüber, aber im Unterschied zu einem Objekt als Gegenstand als ein solches gekennzeichnet, das wie selbst ein Subjekt seiend den Blick erwidert. Als solches jedoch ist es lediglich das Gegenstück des Objekts und bedeutet immer noch seine Vergegenständlichung. Entsprechend ist auch der „Magier“ ‚gebunden‘, einbezogen in die objektive Gestalt. Der Sachverhalt entspricht in „Das Karussell“ dem Verhältnis zwischen dem Betrachter, aus dessen Perspektive als der des Subjekts gesprochen wird. Er wird deshalb nicht objektiv genannt, und das „Lächeln“ der „Mädchen“ als ‚herüberblickend‘ und sich ‚herwendend‘ ist

¹ SW II, S. 150; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 49-62

² SW I, S. 371

³ SW II, S. 82

⁴ vgl. o., S. 286Fn.

selbst ein ihm „Entgegenblickendes“, das ihn zugleich bindend in den objektivierenden Weltbezug einbezieht.

Dieses Einbeziehen geschieht mittels des „Lächeln[s]“ als der „Illusion des schönen Scheins“ bzw. des „Schönheitsschleier[s]“ apollinischer Kunst, wie Nietzsche sagt, d. h. artistisch verstandener Kunst, die in verfügbarer Weise ihre Dinge ‚macht‘ als Ausdruck magischer Kraft, dies mit rückbezüglicher Wirkung auch auf den Betrachter, nicht nur auf den Künstler, sondern auch den sonstigen Betrachter oder Leser. Das „Lächeln“ der Mädchen in „Das Karussell“ ist also ein zauberisches, eines, das der homerischen Kirke entspricht, die auf einer Insel in einer märchenhaften Landschaft mit wilden, jedoch friedlichen Tieren, vergleichbar der Welt des Karussells bei Rilke, lebt und die Gefährten des Odysseus in Schweine verzaubert.¹ Dieses „Lächeln“ ist so das Gegenteil des Rilkeschen Verklärungsmotivs, das oben charakterisiert wird.

γ) Das Motiv des „Spiel[s]“ in „Das Karussell“ und „Die Erwachsene“ als Bild disparaten Daseins bzw. Ausdruck magischen Kunstwillens

Ist das „Lächeln“ der „Mädchen“, die der Kindheit „fast entwachsen“, aber noch nicht ‚erwachsen‘ sind, Ausdruck des magischen Glanzes artistischer Weltauffassung in der Kunst, so stellt dem das Gedicht „Die Erwachsene“ eine ganzheitliche Kunst- und Weltauffassung gegenüber, dies im Umschlag aus einem artistischen bzw. vergegenständlichenden Weltverhältnis. Dabei nimmt die Darstellung dieser Kunsthaltung die erste Gedichthälfte, die der ganzheitlichen die zweite ein. Der Umschlagspunkt befindet sich ‚genau‘ neben der exakten Mitte der mittleren von drei Strophen, die am Ende der vierten Zeile derselben liegt, nämlich als Zäsur in der Mitte der fünften Zeile. Der Wortlaut ist: „mitten unterm Spiel“. Die exakte Mitte wäre als solche immerhin ein markanter Punkt. Das „mitten unter[.]“ meint daher nicht so sehr genau diesen Punkt, sondern ein ‚mittendrin‘ ohne Blick auf den genauen Abstand jeweils zu Anfangs- und Schlußpunkt. Die Sache charakterisiert den Umschlag als einen ganzheitlichen Vorgang, der als solcher nicht rational kalkulierbar ist, wie auch das „Spiel“, das als vergegenständlichtes Dasein disparat und damit ebenso nicht als Gestalt überblickbar ist. In diesem Sinne redet die 7. DE ebenfalls in bezug auf eine Position „mitten i[n]“ der vergegenständlichten Welt von

¹ vgl. Homer, Odyssee, S. 266ff. (10, 210ff.)

dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniet[n]“ und stellt so den Umschlag vom einen ins andere entsprechend als In-Kontrast-Setzung disparater vergegenständlichter Welt gegen Ganzheitlichkeit dar:

„mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln.“¹

Das „Spiel“ könnte mit solcher ‚Ungenauigkeit‘ der Position des Umschlags zwar auch als Metapher ganzheitlichen Daseins charakterisiert sein, im Sinne der „weitesten Gleise“² in „Wenn etwas mir vom Fenster fällt“ und des „dann und wann“, mit dem der „weiße[..] Elefant“ in „Das Karussell“ auftritt. Beide Elemente machen gegenüber mechanischer Exaktheit rationaler Weltorganisation das „Offne“³ aus, von dem die 8. DE spricht. Während solche Organisation wie der Käfig mit seinen Stäben in „Der Panther“⁴ oder die „Stube“ in „Eingang“, aus der es herauszutreten und sich zu „befreien“⁵ gilt, Gefangenschaft und Enge bedeutet, gilt für dieses Rilkes Schilderung in seinem Rodin-Aufsatz, daß „die Städte[..] der alten Zeit“ „ganz in ihren Mauern lebten“, ohne daß „die Bewohner [...] deshalb [...] ihren Atem an[hielten] [oder] die Gebärden ihres Lebens [ab]brachen“⁶.

Hinzu kommt, daß „Spiel“ als „Tanz, tänzerische Bewegung“⁷ Metapher des ganzheitlichen Kreises von Entstehen und Vergehen sein kann, wie es das Gedicht „Der Ball“ suggeriert, wenn es dort von den „Spielenden“ heißt, daß sie im Wechsel ihrer Positionen vom Ball geordnet werden „wie zu einer Tanzfigur“⁸. Außerdem entspricht die Freiheit des Spiels von praktischen Zwecken dem nicht vergegenständlichten Charakter ganzheitlichen Daseins: „spiel bezeichnet im allgemeinen eine thätigkeit, die man nicht um eines resultats oder eines praktischen zweckes willen, sondern zum zeitvertreib, zur unterhaltung und zum vergnügen übt: [...] so besonders spiel der kinder“.⁹ Das Lexikon fügt in diesem Zusammenhang hinzu:

¹ SW I, S. 712; vgl. o., S. 212

² SW I, S. 320

³ SW I, S. 714

⁴ SW I, S. 505

⁵ SW I, S. 371

⁶ SW V, S. 158

⁷ Duden, Etymologie, S. 659; vgl. o., S. 216

⁸ SW I, S. 640

⁹ DWG, Bd. 16, sp. 2275

„in bezug auf erwachsene menschen ist spiel in dem allgemeinen sinne der unterhaltung und zeitverkürzung wenig gebräuchlich, am meisten noch in mhd. kurzweil, vergnügen“¹. Das heißt, der Begriff ist in besonderem Sinn dem Wortfeld ‚Kindheit‘ zugeordnet, indem er deren Ursprungsnähe und ihrer Freiheit von rational-vergegenständlichender Welthaltung entspricht, wie es das Gedicht „Die Kindheit“ und SO, 2, XIV zeigen.²

Insofern scheint es natürlich, daß „Das Karussell“ mit seinen märchenhaften Figuren und Kindern zusammen mit seinem ziellosen Kreisen als von „Spiel“ spricht. Wenn dieses jedoch als „atemlose[s] blinde[s]“ bezeichnet ist, wird die Doppelgesichtigkeit des Ausdrucks sichtbar. Die Kreishaftigkeit des Spiels als Ausdruck des „größten Kreislaufs“³ von Da-Sein und Nicht-Da-Sein innerhalb ganzheitlichen Daseins kann, so hier dargestellt, zum „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“⁴ mit seiner ‚Beschleunigung‘ werden, wie Rilke diesen Lotte Hepner gegenüber beschreibt. Das „atemlose blinde Spiel“, wie es die letzte Strophe in dem Vorbeihuschen disparater Sinneseindrücke schildert, entspricht damit Nietzsches ‚apollinischem Schönheitsschleier‘ bzw. den „zahllosen Illusionen des schönen Scheins, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“. Nietzsche nennt diesen Schein die „Täuschung Apollos“, mit der dieser unter der Übergehung des Nicht-Da-Seins den Eindruck der „Ewigkeit der schönen Form“ erzeuge.⁵ Insofern gleicht das im Sinne der Beschleunigung des „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“ als „atemlos[.] [und] blind[.]“ charakterisierte „Spiel“, das „blendet und verschwendet“, dem magischen, den Rezipienten ‚manipulierenden‘ Kunstverständnis, wie es auch dem Motiv des „Lächeln[s]“ der „Mädchen“ in „Das Karussell“ zugrunde liegt. Zugleich ist das „Spiel“ hier Ausdruck der Ambiguität der Kindheit, wie Rilke sie als von vornherein durch den Menschen pervertiert beschreibt, wenn er in der 8. DE sagt: „schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne“.⁶

¹ DWG, Bd. 16, sp. 2276

² SW I, S. 510-511; SW I, S. 760; vgl. o., S. 236f.

³ Briefe, S. 896; an Witold Hulewicz, 13.11.1925

⁴ Briefe, S. 513

⁵ vgl. o., S. 112

⁶ SW I, S. 714

Wie mit dem Bezug zur Kindheit ist es mit den anderen ganzheitlichen Merkmalen des Ausdrucks ‚Spiel‘, auch sie können zugleich Ausdruck von Vergegenständlichung sein. Sowohl die Zweckfreiheit wie auch der ‚Spielraum‘ als das „Offne“¹ können zu Unverbindlichkeit und zum Gegenteil der durch das „Gesetz“² verbürgten ganzheitlichen Ordnung führen und auf diese Weise Ausdruck der Disparatheit vergegenständlichten Daseins sein. So spricht das Grimmsche Wörterbuch u. a. von einer Vorstellung von ‚Spiel‘ als „*einer zwecklosen, zumeist regellosen bewegung*“³ wie dem „*spiel eines muskels*“, „*der lichter und schatten*“, „*vom winde*“³, oder von der „*häufigen wendung spiel der natur*“, die sich verhält „*wie ein mensch, der neben seiner regelmässigen thätigkeit zur unterhaltung unregelmässige dinge nach willkür und laune hervorbringt*.“⁴ Sogar, daß „*häufig [von] spiel des zufalls, schicksals*“⁵ gesprochen werde, wird erwähnt.

Darüber hinaus wird aus der Zweckfreiheit des Spiels die Vorstellung erklärt, daß es ohne Mühe und ernster Tätigkeit entgegengesetzt sei: „*da spiel eine zwecklose und unterhaltende thätigkeit ausdrückt, so stellt sich leicht der begriff des leichten, mühelosen oder wertlosen und der gegensatz zu arbeit und zum ernst ein*“, ‚Spiel‘ ist „*nicht anstrengend und lästig*“, sondern „*steht [...] häufig, um etwas geringfügiges, belangloses zu bezeichnen*“, so daß „*gern spiel und ernst gegenübergestellt*“ werden und man sagt, „*aus spiel wird ernst*“.⁶ Im Zusammenhang der betrachteten Texte ist hier der Ausdruck ‚Kinderspiel‘ besonders bezeichnend, wie er „*in redensarten als hervorhebender gegensatz zum ernste des lebens [vorkommt oder es] von besonders schweren aufgaben, auch schlimmen oder wichtigen dingen aller art heiszt [...], sie seien kein kinderspiel*.“⁷

In bezug auf „Das Karussell“ wird die kritische Bedeutung des Ausdrucks „Spiel“ besonders durch die wenn auch immer noch verklärende, aber doch deutlich relativierende letzte Strophe bestätigt. Umgekehrt bestätigt er die kritische Deutung der vorangehenden Strophen, in denen diese Sicht noch weniger offensichtlich ist. Für den immer wieder einmal auftauchenden „weiße[n] Elefant[en]“ als Symbol des sich entziehenden Da-

¹ SW I, S. 714 (8. DE); SW II, S. 261 („Wie die Natur die Wesen überläßt“)

² SW II, S. 261 („Wie die Natur die Wesen überläßt“), SW V, S. 158 (Rodin-Essay)

³ DWG, Bd. 16, sp. 2277

⁴ DWG, Bd. 16, sp. 2279

⁵ DWG, Bd. 16, sp. 2284

⁶ vgl. DWG, Bd. 16, sp. 2280-2282

⁷ DWG, Bd. 11, sp. 749

seinsganzen an sich¹, vergleichbar dem nach jeder Darstellungsrunde der Artisten erscheinenden „des Dastehns große[n] Anfangsbuchstab“² in der 5. DE, ist es bezeichnend, daß er zwar auch vor der letzten Strophe aus dem Rahmen der Darstellung fällt. Sein Erscheinen weder in vorhersehbaren regelmäßigen Abständen noch auch regelrecht unregelmäßig gleicht dem „manchmal“, wie es in „Wie die Natur die Wesen überläßt“ von den den allgemeinen menschlichen Daseinslauf überschreitenden Menschen³ bzw. von dem in das Herz des Panthers eingehenden „Bild“⁴ heißt. Schon davon abgesehen steht er als exotisches Tier in Gegensatz zu der Welt „ganz wie im Wald“ mit dem Hirsch bzw. den anderen Gestalten des Karussells. Seine weiße Farbe, die im eigentlichen Sinne keine Farbe ist, kommt natürlichen Dingen selten zu, als Albino ist der Elefant zudem erst recht schon eine Ausnahme-Erscheinung und gilt als traditionelle Symbolgestalt⁵.

Auffallend ist vor allem die Absetzung der Figur gegenüber dem übrigen Text. Sie erscheint dreimal in dem identisch wiederholten Ausdruck aus Adverbiale und Attribut plus Substantiv: „[u]nd dann und wann ein weißer Elefant“ und nimmt jeweils eine Zeile für sich ein, dies am Ende der ersten, nach der dritten und der vierten Strophe, mit diesen Abständen das „dann und wann“ unterstreichend. Im ersten Fall ist die Wendung zwar wenn auch nur parataktisch als Glied einer Aufzählung syntaktisch integriert, aber schon als Schlußzeile der Strophe hervorgehoben und insofern in eine Sonderstellung gerückt. Die anderen beiden Male ist der eine ein-

¹ vgl. o., S. 228

² SW I, S. 701

³ SW II, S. 261

⁴ SW I, S. 505

⁵ vgl. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, S. 44:

„Der weiße Elefant ist ein solares Symbol. *Buddh.*: Buddha heilig, denn der Königin Maya ist ein weißer Elefant erschienen, um die Geburt eines königlichen Weltherrschers anzukündigen. Der weiße Elefant ist auch ein Kleinod der Lehre, das *vahana* (Reittier) des Bodhisattva; [...] *Christl.*: Ein Symbol für Christus als ein Feind der Schlange, der sie mit den Füßen zertritt; [...] *Griech./ Röm.*: [...] Plinius sagt, daß der Elefant ein frommes Tier sei, das die Sonne und die Sterne anbetet und sich bei Neumond läutert, indem es im Fluß badet und den Himmel anfleht. In der *röm.*Kunst: Langlebigkeit, Unsterblichkeit, Sieg über den Tod. *Hinduist.*: Der Gott Ganesha wird elefantenköpfig dargestellt; die Stärke der heiligen Weisheit; Klugheit; königlicher Rang; unbesiegbare Macht; Langlebigkeit; Intelligenz. Indra, der Hüter des Ostens, reitet den weißen Elefanten Airavata. Die Welt wird von Elefanten getragen.“

zelle Zeile einnehmende bloße Ausdruck weder syntaktisch noch stropfenmäßig integriert. Mit den übrigen Merkmalen zusammen macht ihn das zu einem Fremdkörper in der dargestellten Welt, über die grundsätzliche Entzugshaftigkeit der Daseins Ganzheit an sich hinaus, die sie schon ganzheitlichem Dasein enthebt wie das „Ding“¹ in SO, 2, XII, das ‚sich in der Flamme entzieht und zugleich in und mit deren Verwandlungen prunkt‘. Diese Daseinsdarstellung erinnert an den „blinde[n] Mann“ in „Pont du Carrousel“:

„Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt“.²

In bezug auf die letzte Strophe ist nun auffällig, daß die „Elefant[en]“-Zeile dort überhaupt nicht mehr erscheint: Von der Sonderstellung als letzter Zeile der ersten Strophe über die zweimalige isolierte Erscheinung im Gedichtverlauf geht die Entwicklung bis zum Nicht-Erscheinen am Ende. Träte er auch hier auf, ergäbe sich im Ganzen eine gegenteilige Bedeutung, die des Gehaltenseins in der Ganzheit. So aber entsteht eine Steigerungslinie hin zur Darstellung des disparaten „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ als Bild in einseitige Anwesenheit vergegenständlichten Daseins. Sieht man von der ironischen Verklärung der Schilderung auch noch in diesem Gedichtteil ab, so läßt sich als Vergleich sogar auf die Zeilen der 7. DE zu dem „einst gebetete[n] Ding, [dem] gediente[n], gekniete[n]“ verweisen. Von diesem heißt es, „mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten / im Nichtwissen-Wohin stand es“³. Dabei ist eine entsprechende Fortführung wie dort mit „und bog / Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln“ allerdings ausgespart. Das Motiv des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ ist auf die geschilderte Bewegung des Karussells bezogen, besonders auf die aufblickenden Mädchen der vierten Strophe, indem ihr Blick in der letzten Strophe noch zum Lächeln überhöht übernommen ist und auf diese Weise ihr ‚Fast-der-Kindheit-Entwachsensein‘ als der Verlust der Ursprungsnähe erscheint, ohne daß sie schon in eine neue Einheit des Daseins des erwachsenen Menschen eingetreten wären.⁴ Entsprechend bezieht sich der Aus-

¹ SW I, S. 758

² SW I, S. 393

³ SW I, S. 712

⁴ vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel: Wie dort dargelegt, fallen sowohl der Prophet Elias

druck „mitten unterm Spiel“ in „Die Erwachsene“ auch auf die erste Hälfte der zweiten Strophe des Gedichts. Diese zeigt die Lösung aus dem bisherigen Daseinsverhältnis ohne noch den vollendenden Eintritt in ein neues.¹

E) Alkestis' Lächeln: Ausdruck der Verklärung dichterischen Sprechens als Seinssetzung

a) ‚Erwachsensein‘ und ‚Lächeln‘ als Ausdruck ganzheitlichen Bewußtseins

Mit den Metaphern des Erwachsenseins und des ‚Mädchens‘ als Bild vorrangig der Kindheit spricht Rilke in „Alkestis“ den Motivkomplex des erlangten ganzheitlichen Bewußtseins und des Weges dahin an, was sich in bezug auf das ‚Wachsen‘ in Variationen der Metapher niederschlägt. So sind die ‚Mädchen‘ in „Das Karussell“ zwar dem ‚Pferdesprunge‘ der Karussell-Figuren ‚fast schon entwachsen‘, aber eben nicht ‚erwachsen‘. In „Wendung“² und „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“³ wird die Erfahrung des ganzheitlichen Bewußtseins dargestellt, indem das ‚Wachsen‘ als Ausdehnung in den objektiven äußeren Raum in das ‚Innen‘ gewendet wird, das entsprechend nicht mehr der psychische Raum des Subjekts sein kann. Das Leben, als „in wachsenden Ringen“⁴ sich vollziehend, ist Bild im kreishaften ‚Werden‘ sich entwickelnden Daseins. Es erscheint als Jahreszyklus, der sich in den sogenannten Jahresringen niederschlägt, eben kreishaft in jahreszeitlichem Aufgehen und Rückzug, und ist dabei zugleich ge-stalt-haft, d. h. bildet eine in sich geschlossene Ganzheit, aufrecht stehend wie das „Ding“ in der 7. DE, das als „noch erkannte Gestalt“ „mitten im Schicksal“ steht und Sterne zu sich biegt. In „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ übernimmt „Gott, [...] de[r] uralte[.] Turm“, um den die Lebenskreise des Sprechers kreisen, die Rolle des das Daseins-ganze als aufragend dastehende Gestalt verkörpernde Symbol.⁵

und Königin Esther als auch der „verlorene Sohn“ und Jesus aus ihrer bisherigen Daseinskonstitution heraus, ohne unmittelbar in eine neue einzutreten bzw. wie die beiden Figuren des NT's ohne überhaupt in eine solche zu finden.

¹ vgl. o., S. 251

² SW II, S. 82-84; vgl. o., S. 256ff.

³ SW II, S. 92-93; vgl. o., S. 206, 260

⁴ SW I, S. 253 („Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“)

⁵ Anm.: Das Motiv in „Die Erwachsene“ „wie Bäume stehn, wachsend und gerade“ stellt, wie dargelegt, eine in einseitige Anwesenheit pervertierte Form des Bildes des Wachsens dar: vgl. o. S. 249

Wie erwähnt hat SO, 2, XVIII für diese doppelte Tendenz das Bild „Baum aus Bewegung“.¹ Sie ist Ausdruck ganzheitlichen Daseins als einerseits ständige Bewegung von Entstehen und Vergehen, die andererseits als zyklisches ‚Werden‘ eine sich tragende, ‚stehende‘, Ganzheit, Gestalt, bildet, wie die 7. DE es in bezug auf „ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes“ darstellt unter Betonung des Motivs des Stehens. Nicht nur, daß es selbst kumulativ an der Stelle wiederholt wird, auch Metaphern von Verkörperungen desselben wie „Tempel“, „Pfeiler[.] und Statuen“, „Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen, / [...] des Doms“² häufen sich dort. Bei beiden Formen handelt es sich um Bilder der Daseinsganzheit an sich. Entsprechend faßt die Textstelle alles ‚Stehen‘ zusammen in dem Wort „Gestalt“, der substantivierten Form des alten Partizip Perfekts des Veranlassungsverbs ‚stellen‘.³ Das Motiv des Stehens wie in der Metapher von „des Dastehns große[m] Anfangsbuchstab“ in der 5. DE interpretiert schon Scott Abbot als Bild des Seins.⁴ Das Motiv des „einst gebetete[n] Ding[s], [des] gediente[n], gekniete[n]“, das „wie seiend“ „stand“ und „Sterne zu sich [bog] aus gesicherten Himmeln“ mit ihren, so Rilke an Magda von Hattingberg, „Auf- und Untergänge[n]“⁵ ist ein Parallelbild zu dem „Baum aus Bewegung“ in SO, 2, XVIII:

„Tempel kennt er [„der Zeitgeist, gestaltlos“] nicht mehr. Diese, des
Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie’s nun *innerlich* baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!

Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen. *Uns* soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt. – Dies stand einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln. Engel,
dir noch zeig ich es, *da!* in deinem Anschau

¹ SW I, S. 763; vgl. o., S. 124

² SW I, S. 711-712

³ vgl. Duden, Etymologie, S. 217

⁴ vgl. o., S. 74 Fn.; vgl. auch Ruffini, Rilkes Seins- und Kunstbegriff, S. 175 u. a.

⁵ Briefwechsel mit Magsda von Hattingberg, S. 29

steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen,
grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms.“¹

Der Motivkomplex des „Lächeln[s]“ des „Mädchen[s]“ in „Alkestis“ als Ausdruck des „Versprechen[s]“ und Zeichen der „Hoffnung“, es werde „erwachsen / zurück[.]kommen aus dem tiefen Tode“, bindet die Motive der Schlußphasen der verschiedenen Gedichte in der voranstehenden Betrachtung von Vergleichstexten zusammen und geht noch darüber hinaus. Mit solcher versprochenen Wiederkehr gleicht Alkestis der Unterweltgöttin Persephone, die ebenfalls als ‚Mädchen‘, ‚Kore‘, d. h. als Kind, bezeichnet wird, nachdem sie als solches von Hades als seine Gattin in die Unterwelt, das Totsein, entführt wird und als diese nun jedes Jahr aufs neue von dort ins Leben zurückkehrt, ‚erwachsen zurückkommt‘.²

Es handelt sich bei dem Lächeln dieses „Mädchen[s]“, Alkestis‘, nicht um das zauberische Verführungslächeln der Kirke, dem das der der Kinderwelt des Karussells „fast entwachsen[en]“ „Mädchen“ entspricht. Ihr Lächeln zieht den Betrachter in den Bann des „atemlose[n] blinde[n] Spiel[s]“ des Karussells, der vergegenständlichten Welt in der Beschleunigung des „kleinere[n] Kreislauf[s] des nur Hiesigen“. Diese drängt mit immer neuen, schnell wechselnden Erscheinungen als den „Illusionen des schönen Scheins“, wie Nietzsche sagt, von einem Augenblick zum nächsten, um so die Täuschung der Dauer zu erzeugen.³ Es geht hier um die „scheinlächelnde[.] Unlust“ der „Rose des Zuschauns“⁴ als Bild der vergegenständlichten Welt bzw. um das stereotyp aufgesetzte Lächeln des ‚jungen Artisten‘ in der 5. DE als Bild des Akteurs in einer solchen Welt, bei dem der Schmerz der Fußsohlen nicht das „trabende[.] Herz[.]“ erreicht, sondern als von gegenständlicher Natur sich im Körperlichen verliert⁵. Alkestis‘ Lächeln drückt vielmehr als Gewißheit die Verklärung der gewonnenen Ganzheit des Daseins aus und gleicht mit dieser Einschränkung dem des „endlich / wahrhaft lächelnde[n] Paar[es] auf gestilltem / Teppich“⁶ am Ende der 5. DE.

¹ SW I, S. 711-712; Unterstr’n d. Verf.

² vgl. o., S. 48

³ vgl. o., S. 298

⁴ SW I, S. 701-702

⁵ SW I, S. 703

⁶ SW I, S. 705

Als „Versprechen“ und Zeichen der „Hoffnung“ bezieht sich Alkestis' Lächeln auf das „zurückzukommen aus dem tiefen Tode“ als das Ziel. „[E]rwachsen“ zu sein ist Voraussetzung dazu, indem es die ‚Erreichung‘ des „tiefen Tode[s]“ bedeutet, aus dem man zurückkommt. Der Ausdruck bedeutet das Eingegangensein in die Einheit des Ursprungs und ist ein paralleles Motiv zu dem Bild des „innige[n] Schlafen[s] [...] / tief mit den Dingen“ bzw. der „gemeinsamen Tiefe“¹ in SO, 2, XIV, aus der zurückzukommen dort ebenfalls das Thema ist:

„Nähme sie einer ins innige Schlafen und schliefe
tief mit den Dingen –: o wie käme er leicht,
anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe.

Oder er bliebe vielleicht; und sie blühten und priesen
ihn, den Bekehrten, der nun den Ihrigen gleicht,
allen den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen.“²

An die Stelle des „innige[n] Schlafen[s] [...] / tief mit den Dingen“, der „gemeinsamen Tiefe“, ist in „Alkestis“ der „tiefe[.] Tod[.]“ getreten. Es handelt sich in SO, 2, XIV mit diesem ‚Schlaf‘ um den Ursprung, aus dem sich das Dasein erhebt als das „größeste[.] Bewußtsein“³, in dem subjektives Innen und objektives Außen als Kategorien des rationalen Bewußtseins aufgehoben sind. Solche Erneuerung aus dem Ursprung bedeutet in „Alkestis“ auch der „tiefe[.] Tod[.]“, indem das Dasein als die Einheit von Leben und Tod letzteren ‚nur‘ als das eine seiner Momente erfährt, das in ihm als ‚Werden‘ daher wieder zu neuem Leben führt, so daß es heißen kann: „zurückzukommen aus dem tiefen Tode / zu ihm, dem Lebenden“. Die Phrase ist das Gegenstück zu Alkestis' früherer Selbstcharakterisierung als „Ersatz“ für Admet, indem sie es nun ist, die als die „mit Ende [...] [B]eginnende“ ins Dasein zurückkehrt, und es an Admet ist, das „Gesetz“ des ‚Werdens‘ auch für sich anzuerkennen, ganzheitliches Bewußtsein zu erlangen, wie es nach Rilkes Worten gegenüber Gräfin Sidonie der Anspruch der „großen Liebenden“ an den „Geliebten“⁴ ist.

Die Begriffe „Versprechen“ bzw. „Hoffnung“ in bezug auf die Wiederkehr der Alkestis zeigen an, daß das „Mädchen“, als Kind und weiblich

¹ vgl. o., S. 239f.

² SW I, S. 760

³ Briefe, S. 896

⁴ vgl. o., S. 163ff.

che Gestalt¹ ganzheitlichem Dasein nahe und wie die entsprechende Figur in „Die Erwachsene“² vom Tod angerührt ist. Angesichts der Möglichkeit, ihren Bräutigam mit ihrem Sterben auf diese Weise zu retten, setzt sie die Ganzheit des Daseins und den Tod als deren notwendigen Teil voraus, „damit [jene] sich [ihr] nach und nach erweise“³, so Rilkes Worte an Gräfin Sizzo. In gleicher Weise fordert SO, 1, XVI, „Stückwerk und Teile“, disparates und steriles vergegenständlichtes Dasein mit dem Tod als endgültigem Abbruch desselben, zu „ertragen / [...], als sei es das Ganze“⁴. Das heißt für Alkestis, im Tod die Voraussetzung zur Erhaltung dieses Ganzen in lebendiger Erneuerung zu sehen, sich in bewußtem Entschluß für diesen zu entscheiden und in ihrer Handlungsweise dem existentiell zu folgen, wie das Verb „zu ertragen“ ausdrückt. Damit hat sie das „größte Bewußtsein“⁵ erlangt: ist vom „Mädchen“ zur „Erwachsene[n]“⁶ geworden: „Sie gingen / schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen / verweint sich drängten“. Wie beide Vergleichsstellen setzen auch Alkestis’ „Versprechen“ und „Zeichen der Hoffnung“ die Einheit von Bewußtsein und Dasein voraus, d. h. daß das Dasein sich entsprechend dem Bewußtsein des Menschen darbietet. In gleicher Weise will der Sprecher in „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ mit der Entscheidung, die Vollendung des „letzten“⁷ Rings seines Daseins versuchen, ohne zu wissen, ob ihm das gelingen wird. Er setzt sie also auch in einem existentiellen Entschluß als Möglichkeit voraus, um sie im unternommenen Vollzug seines Entschlusses sich bewahrheiten lassen zu können. d. h. nicht selbst sie ‚bewerbstelligen‘, objektivierend ‚machen‘ zu können.

„Die Erwachsene“ stellt die Erreichung des „größte[n] Bewußtsein[s]“⁸ bzw. der Ganzheit des Daseins als dessen zu erlangende „Gestalt“⁹ dar, der Text geht nicht auf deren inneren Charakter als ‚Werden‘ und dessen Bewegung ein.¹⁰ Dies tut das Gedicht „Alkestis“, insofern es hier inhaltlich um Leben und Sterben der dargestellten Figuren geht. So

¹ vgl. o., S. 172, 236

² vgl. o., S. 251ff.

³ Briefe, S. 807

⁴ SW I, S. 741

⁵ Briefe, S. 896

⁶ SW I, S. 514

⁷ SW I, S. 253

⁸ Briefe, S. 896

⁹ SW I, S. 712; 7. DE

¹⁰ vgl. o., S. 264

setzt Alkestis nicht nur die Ganzheit des Daseins mit dem Nicht-Da-Sein als deren Element im Sinne der Leistung solchen Bewußtseins voraus, sondern schickt sich zugleich unmittelbar an, dieses im Vollzug zu realisieren. Sie wendet sich für Admet zum Gang in den Tod und blickt über diesen als die „Bedingung“ und „den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung“¹, so SO, 2, XIII, hinaus auf die Erneuerung des Daseins im ‚Werden‘. Auf diese Art deutet der Sprecher des Texts ihr Lächeln, das als Versprechen und die Hoffnung erscheint, daß sie „erwachsen / zurück[.]komm[t] aus dem tiefen Tode / zu ihm [Admet], dem Lebenden“. Das Gedicht berücksichtigt damit beide Aspekte des Daseins, ‚Werdens‘-Vollzug und dabei ‚stehende‘ Gestalt, wie sie SO, 2, XVIII im Bild der Pirouette einer Tänzerin als „Baum aus Bewegung“² darstellt, der nämlich im Kreisen der Tanzbewegung zum aufrechten Stehen kommt.

1. Alkestis’ „Versprechen“ und Nietzsches „Lehre[.] der ewigen Wiederkunft“

Im Mythos angelegt als die Rettung Alkestis’ aus dem Tod durch Herakles,³ verweist sowohl das Motiv des Zurückkommens nach dem Tod als auch des Zusammenhangs zwischen dem Dasein als ‚Werden‘ und der Daseinsganzheit oder dem Sein geistesgeschichtlich auf Friedrich Nietzsches „Lehre[.] von der ewigen Wiederkunft“⁴. Wie bei Rilke mit seiner Kritik des rationalen Bewußtseins und dessen begrifflichen Daseinsentwurfs ist Nietzsches Ansatzpunkt die Kritik an der rational-begrifflichen Denkweise des Menschen:

„Zur ›logischen Scheinbarkeit‹. – Der Begriff ›Individuum‹ und ›Gattung‹ gleichermaßen falsch und bloß augenscheinlich. ›Gattung‹ drückt nur die Tatsache aus, daß eine Fülle ähnlicher Wesen zu gleicher Zeit hervortreten und daß das Tempo im Weiterwachsen und Sich-Verändern eine lange Zeit verlangsamt ist: so daß die tatsächlichen kleinen Fortsetzungen und Zuwachse nicht sehr in Betracht kommen (– eine Entwicklungsphase, bei der das Sich-Entwickeln nicht in die Sichtbarkeit tritt, so daß ein Gleichgewicht erreicht *scheint*, und die falsche Vorstellung ermöglicht wird, *hier sei ein Ziel erreicht* – und es habe ein Ziel in der Entwicklung gegeben...)

Die *Form* gilt als etwas Dauerndes und deshalb Wertvolleres; aber die Form ist bloß von uns erfunden; und wenn noch so oft ›dieselbe Form erreicht wird‹, so bedeutet das

¹ SW I, S. 759

² SW I, S. 763

³ vgl. o., S. 42

⁴ Nietzsche, Götzendämmerung. Was ich den Alten verdanke, Nr. 5; KSA, Bd. 6, S. 160

nicht, daß es *dieselbe* Form ist, – sondern es erscheint immer etwas Neues – und nur wir, die wir vergleichen, rechnen dies Neue, insofern es Altem gleicht, zusammen in die Einheit der ›Form‹. Als ob ein *Typus* erreicht werden sollte und gleichsam der Bildung vorschwebe und innewohne.

Die Form, die *Gattung*, das *Gesetz*, die *Idee*, der *Zweck* – hier wird überall der gleiche Fehler gemacht, daß einer Fiktion eine falsche Realität untergeschoben wird: wie als ob das Geschehen irgendwelchen Gehorsam in sich trage, – eine künstliche Scheidung im Geschehen wird da gemacht zwischen dem, *was* tut, und dem, *wonach* das Tun sich richtet (aber das *was* un[d] [d. Verf.] das *wonach* sind nur angesetzt von uns aus Gehorsam gegen unsere metaphysisch-logische Dogmatik: kein ›Tatbestand‹).

Man soll diese *Nötigung*, Begriffe, Gattungen, Formen, Zwecke, Gesetze zu bilden (›eine Welt der identischen Fälle‹), nicht so verstehen, als ob wir damit die *wahre Welt* zu fixieren imstande wären; sondern als *Nötigung*, uns eine Welt zurecht zu machen, bei der *unsre Existenz* ermöglicht wird – wir schaffen damit eine Welt, die berechenbar, vereinfacht, verständlich usw. für uns ist.

Diese selbe *Nötigung* besteht in der *Sinnen-Aktivität*, welche der Verstand unterstützt, – dieses Vereinfachen, Vergrößern, Unterstreichen und Ausdichten, auf dem alles ›Wiedererkennen‹, alles Sich-verständlich-machen-können beruht. *Unsre Bedürfnisse* haben unsre Sinne so präzisiert, daß die ›gleiche Erscheinungswelt‹ immer wiederkehrt und dadurch den Anschein der *Wirklichkeit* bekommen hat.

Unsre subjektive *Nötigung*, an die Logik zu glauben, drückt nur aus, daß wir, längst bevor uns die Logik selber zum Bewußtsein kam, nichts getan haben *als ihre Postulate in das Geschehen hineinlegen*: jetzt finden wir sie in dem Geschehen vor – wir können nicht mehr anders – und vermeinen nun, diese *Nötigung* verbürge etwas über die ›Wahrheit‹. Wir sind es, die ›das Ding‹, das ›gleiche Ding‹ das Subjekt, das Prädikat, das Tun, das Objekt, die Substanz, die Form geschaffen haben, nachdem wir das *Gleichmachen*, das *Grob-* und *Einfachmachen* am längsten getrieben haben.

Die Welt *erscheint* uns logisch, weil wir sie erst logisiert *haben*.“¹

Die Schaffung von mit sich selbst identischen und so dauernden Dingen sowie identischen und damit zusammenfaßbaren Fällen über Begriffe als auf diese Weise erkennbare Wirklichkeit entspricht an anderer Stelle bei Nietzsche der Vorstellung des apollinischen „Schönheitsschleier[s]“². Dieser erzeuge ebenfalls den Schein der Dauer, indem die Menschen immer nur von einem Augenblick der Anwesenheit unter Aussparung des Nicht-Da-Seins zum nächsten drängen, obwohl darunter die Veränderungen des ‚Werdens‘ sich ständig weiter vollziehen.³ Beide Schilderungen entsprechen den Ausführungen Rilkes in seinem Brief an Lotte Hepner vom 8.11.1915, in dem er von der Einrichtung einer dem Menschen leistbaren, d. h. gegenständlich-anwesenden, Welt schreibt mit dem Ausscheiden von

¹ Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Nr. 521, S. 356-358

² Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, Nr. 18; KSA, Bd. 1, S. 115; vgl. o., S. 112

³ vgl. o., S. 112f.

„Gott und Tod“¹ als Elementen des Daseins und infolgedessen des ‚Werdens‘ als Entstehen und Vergehen. Es entsteht, was Rilke dort den „kleinere[n] Kreislauf des nur Hiesigen“ nennt. Werden „Gott und Tod“ auf diese Weise zu metaphysischen Größen, so fallen Sein, wofür Gott als Schöpfer und Erhalter des Daseins steht, und Dasein, die nun einseitig anwesende Welt, auseinander. Dem tritt Nietzsche mit seiner „Lehre[.] der ewigen Wiederkunft“ entgegen:

„Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen* – das ist der höchste Wille zur Macht.

Zweifache Fälschung, von den Sinnen her und vom Geiste her, um eine Welt des Seienden zu erhalten, des Verharrenden, Gleichwertigen usw.

Daß *alles wiederkehrt*, ist die extremste *Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins: Gipfel der Betrachtung*.

Von den Werten aus, die dem Seienden beigelegt werden, stammt die Verurteilung und Unzufriedenheit im Werdenden: nachdem eine solche Welt des Seins erst erfunden war.

Die Metamorphosen des Seienden (Körper, Gott, Ideen, Naturgesetze, Formeln usw.).

›Das Seiende‹ als Schein; Umkehrung der Werte: der *Schein war das Wertverleihende* –.

Erkenntnis an sich im Werden unmöglich; wie ist also Erkenntnis möglich? Als Irrtum über sich selbst, als Wille zur Macht, als Wille zur Täuschung.

Werden als Erfinden, Wollen, Selbstverneinen, Sich-selbst-überwinden: kein Subjekt, sondern ein Tun, Setzen, schöpferisch, keine ›Ursachen und Wirkungen‹.

Kunst als Wille zur Überwindung des Werdens, als ›Verewigen‹, aber kurz-sichtig, je nach der Perspektive: gleichsam im Kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholend.“²

„Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen*“ bzw. die „extremste *Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins*“: Dem steht bei Rilke in SO, 2, XVIII die Tanzpirouette als „Baum aus Bewegung“³ gegenüber, das ‚Werden‘, indem es sich selbst trägt, als ‚Gestalt‘, Einheit oder Ganzheit. Diese, für sich genommen, macht kein eigenes Seiendes aus und ist nur als Entzug und so reines Symbol darstellbar. Voraussetzung solchen „Sein[s]“ ist das ‚Werden‘, weil „Seiende[s]“, als einseitig Anwesendes und mit sich selbst Identisches zwar (objektive) „Erkenntnis“, wenn auch nur als „Täuschung“, ermöglicht, andererseits mit seinem Dauern jedoch steril ist: Es läßt die zirkulare Bewegung, die in ihrer Geschlossenheit die

¹ Briefe, S. 513; vgl. o., S. 81, 111

² Nietzsche, Der Wille zur Macht, Nr. 617, S. 418-419

³ SW I, S. 763

sich selbst tragende „Gestalt“¹ als das ‚Werden‘ selbst ausmacht, nicht zu. Nietzsche sagt statt dessen:

„Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, [...]. Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend – d a s nannte ich dionysisch, d a s errieth ich als [...] die ewige Lust des Werdens s e l b s t z u s e i n, – jene Lust, die auch noch die L u s t a m V e r n i c h t e n in sich schliesst... Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng – die ‚Geburt der Tragödie‘ war meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein K ö n n e n wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft...“²

Die Rede von der „Lust des Werdens s e l b s t z u s e i n“ und zugleich „die L u s t a m V e r n i c h t e n“ bzw. von dem „Wille[n] zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend“ entspricht noch dem Seienden als einem ‚Werdenden‘, das da-seiend sein Nicht-Da-Sein als ebenso es ausmachend erfährt. Das heißt, das Vergehen des Seienden als integraler und notwendiger Aspekt seines Daseins im Sinne gegenläufig zirkularen ‚Werdens‘ entspricht noch Rilkes ‚Werdens‘-Begriff. Es ist zunächst nicht eindeutig, ob der „Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls“ und das „Jasagen zum Leben“ auch in dessen Schwierigkeiten, d. h. „der Wille zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend“, der des schöpferischen Ichs ist, das sich im Wandel des ‚Werdens‘ erhält. Bei Rilke läßt sich dieses noch als „das größte Bewußtsein unseres Daseins“³, das wir „zu leisten“ haben, erkennen. Es kann sich bei diesem „Lebens- und Kraftgefühl[.]“ jedoch ebenso um den Daseinsprozeß selbst handeln. Tatsächlich personifiziert Nietzsche diesen zwar in der Gestalt des „Ü b e r m e n s c h [e n]“:

„Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen.

Alsda wird sich der Untergehende selber segnen, dass er ein Hinübergehender sei; und die Sonne seiner Erkenntniss wird ihm im Mittage stehn.

¹ SW I, S. 712 (7. DE); vgl. o., S. 91, 261

² Nietzsche, Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke, Nr. 5, KSA, Bd. 6, S. 160

³ Briefe, S. 896

„Todt sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe.“ – diess sei einst am grossen Mittage unser letzter Wille! –“¹

Die Figur des „Übermensch[en]“ verkörpert hier als „höchste Hoffnung“ und „letzter Wille“ die Erfüllung des Daseins in der Schließung des ‚Werdens‘-Kreises von Entstehen und Vergehen als Ausgangspunkt seiner Erneuerung. Denn damit findet das Dasein zu seiner sich selbst tragenden Ganzheit. Der „Übermensch“ entspräche damit dem „größte[n] Bewußtsein unseres Daseins“² der „Erwachsene[n]“³ bzw. der erwachsenen Alkestis, ebenfalls gesetzt als „Versprechen“ und in der „Hoffnung“, daß es sich uns als ganzheitliches Dasein „nach und nach erweise“⁴. Ebenso heißt es, daß der „Übermensch“ als „höchste Hoffnung“ nach dem Tod der metaphysischen Götter und der Aufhebung des ihnen entsprechenden vergegenständlichten Daseinsbilds als Repräsentant ganzheitlichen Daseins ‚leben möge‘. Er erscheint damit vergleichbar der Setzung der Daseinsganzheit an sich in der Gestalt eines reinen Symbols, etwa des Baumes in SO, 2, XVIII⁵ oder in „Da schwang die Schaukel“, bei Rilke.

Anstelle des Begriffs „Werden[.]“ setzt Nietzsche aber in dem obigen Zitat aus „Götzen-Dämmerung“ zusammenfassend und insofern parallel den Begriff „ewige[.] Wiederkunft“. Im Unterschied zur Erneuerung des Daseins im ‚Werdens‘ deutet sich in diesem Begriff jedoch nicht eine Erneuerung im Sinne auch eines Wandels, sondern die ewige Wiederholung an:

„Wer, gleich mir, mit irgend einer räthselhaften Begierde sich lange darum bemüht hat, den Pessimismus in die Tiefe zu denken [...], der hat vielleicht ebendamit, ohne dass er es eigentlich wollte, sich die Augen für das umgekehrte Ideal aufgemacht: für das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend, nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schauspiele, sondern im Grunde zu Dem, der gerade dies Schauspiel nöthig hat – und nöthig macht – – Wie? Und dies wäre nicht – circulus vitiosus deus?“⁶

¹ Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Von der schenkenden Tugend, Nr. 3; KSA, Bd. 4, S. 102

² Briefe, S. 896

³ SW I, S. 514-515

⁴ Briefe, S. 807

⁵ SW I, S. 763; SW II, S. 176; vgl. o., S. 59, 91, 104, 124

⁶ Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: Das religiöse Wesen, Nr. 56; KSA, Bd. 5, S. 74-75

Der Satz: „der [...] es, s o w i e e s w a r u n d i s t, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend“ bestätigt die Deutung des Begriffs der „ewigen Wiederkunft“ als ‚ewige Wiederholung‘. Nietzsche versucht, die Vorstellung des Daseins als die Wiederholung des einzelnen Augenblicks aus dessen Gegenbegriff, der Ewigkeit, herzuleiten:

„Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende.

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit.

Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘.

Aber wer Einen von ihnen weiter gienge – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen?’ –

‚Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.‘

‚Du Geist der Schwere! sprach ich zürnend, mache dir es nicht zu leicht! Oder ich lasse dich hocken, wo du hockst, Lahmfuss, – und ich trug dich h o c h!

Siehe, sprach ich weiter, diesen Augenblick! Von diesem Thorwege Augenblick läuft eine lange ewige Gasse r ü c k w ä r t s: hinter uns liegt eine Ewigkeit.

Muss nicht, was laufen k a n n von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn k a n n von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein?

Und wenn Alles schon dagewesen ist: was hältst du Zwerg von diesem Augenblick? Muss auch dieser Thorweg nicht schon – dagewesen sein?

Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick a l l e kommenden Dinge nach sich zieht? A l s o – – sich selber noch?

Denn, was laufen k a n n von allen Dingen: auch in dieser langen Gasse h i n a u s – m u s s es einmal noch laufen! –

Und diese langsame Spinne, die im Mondscheine kriecht, und dieser Mondschein selber, und ich und du im Thorwege, zusammen flüsternd, von ewigen Dingen flüsternd – müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein?

– und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen? –“¹

Die Charakterisierung des Augenblicks als das Zusammenstoßen von Vergangenheit und Zukunft, Vergehen und Entstehen, entspricht Rilkes Daseins-Motiv in SO, 2, XII, daß „das heiter Geschaffne[.] / [...] mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“², bzw. in der 5. DE dem von „des Da-

¹ Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Vom Gesicht und Räthsel, Nr. 2; KSA, Bd. 4, S. 199-200

² SW I, S. 759

stehns / große[m] Anfangsbuchstab“¹, d. h. dem Augenblick aufrechten stillen Dastehens der Artisten zwischen zwei Vorstellungsrunden. Wie in den Motiven Rilkes deutet bei Nietzsche die Zusammennahme von Anfang und Ende einer Bewegung jeden Moment einer solchen als Kreisschluß und diese im Ganzen als Kreis.² Die Antwort auf die suggestive rhetorische Frage Zarathustras, ob nicht alles, was in diesem Kreis laufe, schon einmal dagewesen sein und so auch wiederkommen muß, ist also schon mit der einleitenden Charakterisierung des Augenblicks im Sinne zyklischen ‚Werdens‘ ganzheitlichen Daseins vorgegeben. Das ist auch zunächst die Antwort, die der Zwerg hat.

Allerdings ist zu fragen, wie Zarathustra einerseits den mit sich selbst identischen, d. h. objektiven, Augenblick aufheben kann, indem er ihn lediglich als das fortlaufende Zusammentreffen von Vergangenheit oder Vergehen und Zukunft oder Entstehen, also die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, erklärt, ihn andererseits aber als sich identisch wiederholend jeweils bestimmen will. Dazu verweist er seinen Zuhörer, den Zwerg, wiederholt und in ausmalender Veranschaulichung auf den Augenblick seiner Unterhaltung mit ihm und dessen geschlossene existentielle Gegenwartigkeit. Indem diese trotz des Gegensatzes von Vergangenheit und Zukunft darin Aspekt dieses aktuellen Augenblicks ist, muß sie auch der, so schließt Zarathustra, seiner Wiederholung sein, von welcher man allerdings nur reden kann, wenn man sie zugleich mit der ‚Werdens‘-Bewegung voraussetzt. Zarathustra tut das, indem er, zwar im Augenblick als ‚Werdens‘-Moment den Umschlag oder die Einheit von Vergangenheit und Zukunft sehend, den Gegen Augenblick im Daseinskreis zu seinem aktuellen in den Blick nehmend, zwar beide Zeitdimensionen in je eine Ewigkeit zurück- bzw. hinauslaufen läßt, jedoch meint, daß diese sich nicht ewig widersprechen, so daß einerseits ein Kreis und zugleich ein als einfach gegenwärtig in sich geschlossener Moment entsteht, in dem sich jene Zeitdimensionen nicht mehr gegenseitig „vor den Kopf [„stossen“]“. Aus der Verbindung von unendlicher, ewiger, Weite, der Unendlichkeit des Kreises also, und zugleich seiner Geschlossenheit schließt Zarathustra, daß nicht das Dasein sich in zyklischem ‚Werden‘ schließt, indem gleichzeitig jeder seiner Augenblicke die Verbindung von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, Anfang und

¹ SW I, S. 701

² Anm.: Zur Unbestimmbarkeit des Ursprungs des Daseins als zugleich Entstehen wie Vergehen: vgl. o., S. 65.

Ende bzw. Ende und Anfang darstellt, sondern jeder in sich einfach gegenwärtige Augenblick „ewig wiederkommen“ muß.

Den Gedanken der „ewigen Wiederkunft“, wie Nietzsche sie als Struktur des Daseins beschreibt, deutet sich bei Rilke indirekt in dem Motiv des „Vorrat[s]“ an, wie er einmal am Ende von SO, 2, XIII erwähnt wird:

„Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.“¹

Mit dem „gebrauchten[...] [und dem] dumpfen und stummen / Vorrat der vollen Natur“, in das Dasein schon eingetretenem und dagegen noch im Ursprung ruhendem und nicht in die ‚Äußerung‘ getretenem Seienden, unterscheidet Rilke Seiendes, das schon im ‚Werden‘ steht, und solches, das dem noch entzogen ist, wie ‚Vorrat‘ Dinge bezeichnet, die noch nicht verwendet, nur dazu bereitgehalten werden.² Die Unterscheidung entspricht Vergangenheit und Zukunft, die nach Nietzsche im Augenblick zusammenstoßen. Schon in Dasein eingetretenes Seiendes nennt Rilke hier immer noch „Vorrat“, aber als Angabe seiner Herkunft aus einem solchen. Dieser erscheint daher als ein unerschöpfliches ‚Reservoir‘ in einem abgeschlossenen ‚Gefäß‘, aus dem sich Seiendes ergießt. Die darin liegende Paradoxie drückt Rilke in dem appositionellen Ausdruck „unsägliche[..] Summen“ aus. Das Attribut in der Bedeutung, daß etwas nicht in Begriffen zu benennen sei, weil es jede Quantität qualitativ überschreitet, steht in Gegensatz zu seinem Bezugswort, das grundsätzlich eine endliche Quantität angibt, auch wenn diese eine noch so große Zahl ausmacht. Diese „Summen“ entsprechen in ihrer Paradoxie den konträren Ewigkeiten Nietzsches, indem sie in der Unendlichkeit des Kreises im Gegenüber des gegenwärtigen Augenblicks widerspruchlos zusammenkommen.

Die Antinomie löst sich nur, wenn man die kreishafte Geschlossenheit eines dynamischen Vorgangs annimmt, in dem die Unerschöpflichkeit des erscheinenden Seienden sich als dessen sich wiederholende, d. h. vergegenständlichte, Wiederkehr erklärt, wobei das Ganze, der Vorrat, gleichbleibt, das so genannte ‚Reservoir‘ eine in sich geschlossene Ganzheit sein kann. Rilke spricht daher von dem „Vorrat der vollen Natur“, wie er von

¹ SW I, S. 759-760

² vgl. o., S. 175

der „Vollkommenheit, [der] Vollzählichkeit, [...] der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*“ als der Einheit von Leben und Tod schreibt.¹ Deshalb nennt SO, 2, XIII ausdrücklich sowohl den „gebrauchten“ als auch den noch im Ursprung verharrenden „Vorrat“: Die „Summe[.]“ des Ganzen bleibt gleich. Es geht in solcher Wiederkehr grundsätzlich um die Zirkularität von Da-Sein und Nicht-Da-Sein und die mit dieser gegebenen Geschlossenheit als Ganzheit, die sich als ‚Werden‘ darstellt.

In gleichem Sinn erscheint die Metapher „Vorrat“ in der Schlußstrophe von „Orpheus. Eurydike. Hermes“. Die in die Unterwelt zurückkehrende Eurydike wird charakterisiert:

„Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.“²

Als „schon aufgelöst wie langes Haar“, „hingegeben wie gefallner Regen“, „ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat“ mit den einleitenden Partizipien jeweils erscheint die Gestalt als Bild des erfüllten ‚Werdens‘ in seiner Vielfalt, d. h. wie der „Augenblick“ im ‚Werdens‘-Kreis aufgehoben als individuelles Subjekt und dessen Ich-Fokussierung. Insofern wird Eurydike entsprechend zu den „Summen“ in SO, 2, XIII als „unsägliche[.]“ zusammenfassend „Wurzel“ genannt, in deren Gewebhaftigkeit als Wurzelgeflecht ebenfalls Bild des ‚Verteiltseins‘ in die paradoxe Vielfalt in der Einheit des ‚Werdens‘. Zugleich vertritt Eurydike damit aber die Vielfalt des Ursprungs als des Ganzen, in dem erstere gehalten ist. Die Schilderung der Strophe entspricht dem Ausdruck der „gebrauchte[.] sowohl, wie de[r] dumpfe[.] und stumme[.] / Vorrat der vollen Natur“ in SO, 2, XIII. Das Bild „hundertfacher Vorrat“ für sich, der noch nicht „ausgeteilt“ ist, gleicht dem der „Wurzel“ in diesem Sinn. Eurydikens Umkehr in die Totenwelt nach ihrem ersten Tod und, nachdem sie sich zunächst mit Orpheus auf den Weg in das Dasein begeben hat, aber schon vorzeitig von ihm mit seinem ‚Zurückschauen‘ sie objektivierend in die Anwesenheit geholt worden ist, deutet das Motiv der Wiederholung bzw. der Wiederkehr alles Seien-den an, vergleichbar dem Gedanken Nietzsches. Im Unterschied zu Nietz-

¹ Briefe, S. 807

² SW I, S. 544-545

sche stellt Rilke wie in den „unsäglichen Summen“ in SO, 2, XIII seine Vorstellung ausdrücklich als paradox dar. Nietzsche überläßt die Lösung dieses Widerspruchs dem Dasein als der „Lust des Werdens s e l b s t z u s e i n“, das zugleich „die L u s t a m V e r n i c h t e n“ in sich schließt bzw. das als der „Wille zum Leben[.] im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohw[ird]“¹. Rilke dagegen sieht dem Umschlag in solche Ganzheit als die Leistung des Ichs, das die Disparatheit aufgrund des vergegenständlichten Daseins infolge des Todes als des Fremdkörpers darin ‚erträgt‘ und dichterisch seine Einheit ‚voraussetzt‘, „damit sie sich uns nach und nach erweise“²: zu „den unsäglichen Summen[.] / zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.“³

2. Alkestis' existentielle Wandlung im Unterschied zur „ewige[n] Wiederkunft“ des „Ü b e r m e n s c h [en]“ Nietzsches

Der Unterschied der Vorstellungen Nietzsches trotz aller Parallelen zu Rilkes Darstellung ist eklatant. Bei dem Philosophen erscheint die Verwandlung des Daseins in dem obigen Zitat aus „Götzen-Dämmerung“ vorrangig als Vorgang sich durchsetzenden kraftvollen und ganzheitlichen Daseins. Denn ein Ich wird hier höchstens als „O p f e r“ impersonalen „Werden[s]“ als Dasein verstanden, das als „der Wille zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohw[ird]“. Wenn also Zarathustra von dem Willen zum „Ü b e r m e n s c h [en]“ („n u n w o l l e n w i r, d a s s d e r Ü b e r m e n s c h l e b e“⁴) redet, so ist das der „Wille zum Leben“, „die ewige Lust des Werdens s e l b s t z u s e i n“, die ihre „höchsten Typen“ zum Opfer hat. Der „Ü b e r m e n s c h“ ist also eine personale Verkörperung oder ein solcher Träger des ‚Werdens‘ als reines Symbol seiner Einheit an sich, die wie bei Rilke nicht darin als ein eigenes Seiendes erscheinen kann. Als solches Sinnbild symbolisiert er das ‚Werdens‘ als, ironisch formuliert, ein „circulus vitiosus deus“, ‚der Teufelskreis als Gott‘.

Die Gestalt des „Ü b e r m e n s c h [en]“ kann aber ihrem Namen entsprechend zugleich paradox als der enthobene Inbegriff des im Vollzug

¹ vgl. o., S. 310

² vgl. o., S. 57

³ vgl. o., S. 19f.

⁴ Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Von der schenkenden Tugend, Nr. 3; KSA, Bd. 4, S. 102

des „Werden[s]“ stehenden Menschen verstanden werden, wie die Rede vom „Wille[n] zum Leben“ als im „O p f e r“ seiner höchsten Typen frohwerdend“ es andeutet. Er gilt damit wie diese, das zeigt die Bezeichnung „Typ[..]“ hier, d. h. ohne Merkmale eines Persönlichkeitscharakters zu zeigen, dem Daseinsprozeß ohne jede Abständigkeit zugeordnet, wie sie ein „größte[s]“ bzw. überhaupt ein „Bewußtsein“¹ bedeutet. Bei Rilke ist es dagegen der einzelne Mensch, der in einem existentiellen Entschluß und in bewußter Entscheidung den Tod, das Nicht-Da-Sein, als notwendigen integralen Teil seines Bewußtseins und Daseins zu akzeptieren vermag. Deshalb nimmt Alkestis als „O p f e r“, so der Begriff Nietzsches, aber in anderem existentiellen Sinn, für ihren Bräutigam den Tod bejahend hin – nicht aus „Lust, die auch noch die L u s t a m V e r n i c h t e n in sich schliesst“, sondern um der Ganzheit und Einheit des Daseins und damit um ihrer selbst und Admets willen. Alkestis' Verhalten bestätigt die Schlußzeilen von „Wie die Natur die Wesen überläßt“ mit der Akzeptanz des Todes, wie bereits dargelegt, als Voraussetzung ganzheitlichen Bewußtseins und von Seinshaftigkeit. Wenn auch nicht ausdrücklich in deren allgemein individualisierendem Sinne aktualisiert, entspräche dabei das Bild des „weitsten Umkreis[es]“ der Vorstellung der „ewigen Wiederkunft“:

„was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir's so
in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,
um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahen.“²

Vergleichbar fordert auch SO, 2, XIII, genauer betrachtet, das Ich auf, sich paradox als (nämlich ‚zählbares‘) Subjekt in das Dasein als das aus dem Ursprung in den ‚Werdens‘-Bogen Entlassene („gebrauchte[r] [...] Vorrat“) einzufügen, aber zugleich sich als solches zu „vernichte[n]“³, zugleich sein Nicht-Sein aktiv zu akzeptieren, also in persönlichem Entschluß seinen Tod als Subjekt hinzunehmen. In „Orpheus. Eurydike. Hermes“ kehrt Eurydike entsprechend unmittelbar auf ihrem Weg in die Anwesenheit des Daseins um und zurück in die Totenwelt. Ein ausdrücklicher persönlicher Entschluß ist für diese Umkehr nicht dargestellt, da die Figur ohnehin bereits im ‚Werden‘ als der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein steht,

¹ Briefe, S. 896

² SW II, S. 261; vgl. o., S. 66

³ SW I, S. 759-760

also solche Entscheidung schon hinter sich hat. Eurydikes Rückkehr in den Hades und die drastische Metapher, sich zu „vernichte[n]“, als Formulierung der Aufforderung an das Ich in SO, 2, XIII scheinen zu zeigen, daß es dabei nicht nur um die Aufhebung des Subjekt-Charakters des Ichs geht, sondern damit auch die des Ichs überhaupt im Durchgang zu ganzheitlicher Erneuerung:

Das Ich erscheint mit Alkestis' Reaktion und der der genannten Parallelfikuren als von paradoxer Natur, indem es als Bewußtsein seiner selbst sich zugleich seiner Nichtheit als Nichtigkeit bewußt ist. Diese problematische Seinsweise charakterisiert der Schluß des Gedichts „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ als Bruch mit aller Denk-Tradition:

„Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“¹

Der Verwandlung des Daseins als nicht vom einzelnen Ich existentiell getragen bedeutet, daß das im ‚Werden‘ stehende Dasein die ewige Wiederholung nicht in Form, so obiges Zitat aus Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“, eines ständigen „s o w i e e s w a r u n d i s t [...] in alle Ewigkeit hinaus“ vollziehen kann. Es ist widersprüchlich, wenn der Mensch dabei „unersättlich da capo ruf[t]“², wie das Zitat entsprechend der Aussage zu dem sich endlos wiederholenden „Augenblick“ in „Also sprach Zarathustra“ sagt, „nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke“³, d. h. zu jedem einzelnen, so zur Identität mit sich selbst vergegenständlichten Augenblick. Vielmehr verspricht Alkestis als „Mädchen“, „erwachsen / zurückzukommen aus dem tiefen Tode / zu ihm, dem Lebenden“, d. h. selbst verwandelt zu werden mit dem bewußten Entschluß zur Integration des Nicht-Da-Seins in ihr Dasein. In SO, 2, XIV heißt das in bezug auf „eine[n]“: „o wie käme er leicht, anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe“⁴ Alkestis hat das „größte Bewußtsein ihres Daseins“⁵ nicht nur in dieser Integration, sondern mit ihrer bewußten Entscheidung auch

¹ SW I, S. 492; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 280ff.

² Unterstr. d. Verf.

³ Unterstr.'n d. Verf.

⁴ SW I, S. 760; Unterstr. d. Verf.; vgl. o., S. 305

⁵ Briefe, S. 896

erst im eigentlichen Sinn ein Bewußtsein überhaupt erlangt, steht nicht mehr kindheitsmäßig in der Einheit des Ursprünglichen, wo ihm „nichts geschah als nur / was einem Ding geschieht und einem Tiere“¹. Das „wisse“ in „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“² schließt die bewußte Entscheidung Alkestis', in den Tod zu gehen, ein. Der Nachsatz „daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal“ ist mit der konsekutiven Konjunktion angeschlossen zum Zeichen, daß die Entscheidung zu solchem Handeln und dieses selbst die selbstverständliche Folge des Bewußtseins der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ist. Sie ist Aspekt des ‚Voraus-setzens‘ derselben,³ wovon SO, 1, XVI⁴ und Rilkes Brief vom 6.1.1923⁵ reden.

b) Dichterisches Sprechen als sich selbst bewahrheitendes „Versprechen“ von Seinshaftigkeit

Neben dem existentiellen Unterschied persönlicher Verwandlung in bezug auf Nietzsches „Lehre der ewigen Wiederkunft“ und Alkestis' „Versprechen“ ist der des Aussagemodus der Worte beider Autoren von ausschlaggebender Bedeutung. Nietzsche geht es mit seiner Feststellung zur Wahrnehmung des gegenwärtigen „Augenblick[s]“ und der Schlußfolgerung daraus auf die „ewige Wiederkunft“ um eine Aussage zu einem objektiv vorliegenden Sachverhalt. Diese ist Ausdruck einer vergegenständlichen Weltauffassung. Bei Alkestis' „Versprechen“ bzw. ihrer „Hoffnung“, aus dem Tode zurückzukehren, als Ausdruck sich immer erneuenden, ganzheitlichen ‚Werdens‘ in der zirkularen Gegenläufigkeit von Entstehen und Vergehen handelt es sich entsprechend der Annahme von „Stückwerk und Teile[n]“ als „ein Ganzes“⁶ bzw. der ‚Voraussetzung‘ der „*Einheit* von Leben und Tod“, „damit sie sich uns nach und nach erweise“⁷, theoretisch ausdrücklich dargelegt in Rilkes Brief vom 8.11.1915 an Lotte Hepner, zunächst um eine Setzung, die sich gemäß der Identität von Bewußtsein und Dasein selbst zu bewahrheiten vermag⁸, indem wir sie, insofern wir uns

¹ SW I, S. 512; vgl. o., S. 241

² SW I, S. 759

³ vgl. o., S. 57

⁴ SW I, S. 741; vgl. o., S. 268

⁵ Briefe, S. 807; vgl. o., S. 306

⁶ SW I, S. 741 (SO, 1, XVI)

⁷ Briefe, S. 807; 6.1.1923 an Gräfin Sizzo

⁸ vgl. o., S. 57; Briefe, S. 511-513; vgl. o., S. 81f.

ihrer, d. h. als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein, bewußt sind, auch existentiell „vollzieh[en]“, wie SO, 2, XIII fordert.¹

Indem dichterische Sprache in ihrer anstelle des begrifflichen Charakters objektivierender Gebrauchssprache bildhaften Ausdrucksweise, die im einen stets das andere durchscheinen und somit das Dasein im Ganzen als Einheit erscheinen läßt, ist diese als im Sinne der Ganzheitlichkeit bewußtseins- und damit daseinsgestaltende Setzung zu verstehen. In Alkestis' „Lächeln“ ist damit nicht nur solche Ganzheitlichkeit und Seinshaftigkeit des Daseins ausgedrückt und verklärt, sondern in seinem Leuchten („hell wie eine Hoffnung“) bedeutet es zugleich die Verklärung der Poesie und ihrer Sprache. Die zwifache Charakterisierung des Lächelns Alkestis' als „Hoffnung“, die fast „ein Versprechen“ sei, deutet im einen wie im anderen Fall die Zukunftsgerichtetheit desselben an, sozusagen, sieht man seine Bedeutung an, das Vor-sich-Haben Gottes, wie es dem „freie[n] Tier“² in der 8. DE zugesprochen wird. Beides entspricht damit dem ‚Voraussetzen‘ der Ganzheit, damit sie sich „erweise“ bzw. dem Ertragen von „Stückwerk und Teile[n]“ mit der suggestiv angedeuteten realen Möglichkeit, daß sie in Ganzheit umschlagen.³ Die zusätzliche Benennung als „Versprechen“ drückt die explizite Kennzeichnung dieser Voraussetzung als sprachliche Äußerung an. Das bestätigt die Aussage in dem zitierten Brief Rilkes an Lally Horstmann:

„Jean Giraudoux gehört zu den ganz seltenen Prosaisten, die die Feder gebrauchen wie einen Zauberstab; die verwandeln. Und man erfährt, was aus dem dichten und undurchlässigen Stoff einer politischen Zeit werden kann, wenn ihn ein Dichter, spielend, auf der magischen Ebene vertheilt, auf der wir in Wirklichkeit leben.“⁴

Das entspricht der Aussage in SO, 1, XVI, daß „Stückwerk und Teile“ als „das Ganze“ zu nehmen sei, insofern es heißt, daß der „dichte[.] und undurchlässige[.] Stoff einer politischen Zeit“ „verwandel[t]“ werde, indem er „auf der magischen [d. h. gegenüber der prosaischen ganzheitlichen in sich strukturierten] Ebene vertheilt [werde], auf der wir in Wirklichkeit leben“. Anstelle der allgemeinen Aufforderung in SO, 1, XVI ist es jedoch hier ausdrücklich der „Dichter“, der Sprachkünstler, der solche ‚Verwandlung‘ des Daseins vollbringt.

¹ SW I, S.759; vgl. o., S. 57

² SW I, S. 714

³ vgl. o., S. 58

⁴ Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann, S. 10

Dem entspricht, daß Textstellen paralleler Natur ebenfalls Ausdrücke positiver oder gar preisender sprachlicher Äußerung enthalten. Das gilt für „Wie die Natur die Wesen überläßt“, wo die Menschen sich auf das drohende „Offne“ und sein Risiko einlassen und es gleichzeitig „bejahen“¹. Begeisterter klingt das Ende von SO, 2, XIII mit der Aufforderung, „zum Vorrat der vollen Natur, den unzähligen Summen, / zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.“² Der Aufforderung, sich des Todes als der Voraussetzung des ‚Werdens‘ bewußt zu sein, zuvor geht die Zeile mit eben solch verklärender Charakterisierung von Dichtung voraus: „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.“³ SO, 2, XXIX verlangt von Orpheus als dem „[s]tillen Freund der vielen Fernen“: „Im Gebälk der finstern Gockenstühle / laß dich läuten. [...] Geh in der Verwandlung aus und ein“.⁴ Auch hier ist also Dichtung in Zusammenhang mit ganzheitlichem Dasein und seiner Gewinnung bzw. seinem Vollzug gesetzt. Ohne den Aufforderungscharakter gegenüber dem Ich steht in SO, 2, XXII die mit ihrem Attribut und in einem emphatischen Ausruf hervorgehobene „eherne Glocke“ ebenfalls als Dichtungsmetapher sinn- und gestaltlosem vergegenständlichten Dasein gegenüber: „O die eherne Glocke, die ihre Keule / täglich hebt wider den stumpfen Alltag.“⁵

Ausführliche und nachdrückliche Bestätigung findet die Auffassung dichterischer Sprache als im Dasein einheits- und ganzheitssetzende Kraft in SO, 1, XIX:

„Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

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

¹ SW II, S. 261; vgl. o., S. 20

² SW I, S. 760; vgl. o., S. 20

³ SW I, S. 759

⁴ SW I, S. 770

⁵ SW I, S. 766

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.“¹

Die erste Strophe formuliert ganzheitliches Dasein in seiner Spannung zwischen im Wandel des ‚Werdens‘ stehendem Seienden und dem dessen kreisförmige Geschlossenheit gewährenden Ganzen, wie es SO, 2, XV mit dem Bild des „Brunnen-Mund[s]“ als „marmorne Maske“ „vor des Wassers fließendem Gesicht“² darstellt. Zugleich läßt sich die erste Strophe in SO, 1, XIX auf Hans Schwertes Aussage zur dichterischen Sprache beziehen, wonach die vielfältigen Metaphern in ihrer bildhaften Durchlässigkeit am Ende in die Festigkeit des Ganzen fallen.³ Das heißt, die Strophe handelt von der Ganzheitlichkeit, wie sie das im ‚Werden‘ stehende Dasein und zugleich dichterische Sprache als Ausdruck eines ganzheitlichen, d. h. „größte[n] Bewußtsein[s]“⁴ kennzeichnet. Die unvermittelt in der zweiten Strophe folgende direkte Anrede Orpheus’, des „Gott[es] mit der Leier“, und die Nennung seines „Vor-Gesang[s]“, seiner Dichtung, deuten an, daß mit der Anrede auf Dichtung Bezug genommen wird. Dabei zeigt deren Charakterisierung, daß sie hier konkret als dichterisches Sprechen gemeint ist. Der Ausdruck „Vor-Gesang“ bezieht sich offenbar auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚dichten‘, dessen Etymologie beschrieben wird:

„Die [...] Form geht [...] zurück auf *ahd.* dihtōn [...] ‚schriftlich abfassen, ersinnen‘, das aus *lat.* dictāre ‚zum Nachschreiben vorsagen, vorsagend verfassen‘ (vgl. *diktieren*) entlehnt ist. Neben der allgem. Bed. ‚ein Schriftwerk verfassen‘, die sich bis ins 17. Jh. erhält, zeigt schon *mhd.* tihten den heutigen Sinn ‚Verse machen‘.“⁵

Zwar hat der Ausdruck ‚Vorgesang‘ für sich schon eine konkrete Bedeutung, die der übertragen verstehbaren in Rilkes Gedicht entspricht, aber, das Wort als Bild aufgefaßt, dieser grundsätzlich gleichkommt. Der Ausdruck heißt außer „*einleitender gesang, einleitende tonfolge [...], jetzt ungewöhnlich, führendes singen, in das andere einstimmen*“⁶. Das „zum Nachschreiben vorsagen“ wie auch das „*einleitendes singen, in das andere*

¹ SW I, S. 743

² SW I, S. 760

³ vgl. Schwerte, Das Lächeln in den Duineser Elegien, S. 291; vgl. o., S. 23

⁴ Briefe, S. 896

⁵ Duden, Etymologie, S. 108

⁶ DWG, Bd. 26, sp. 1103

einstimmen“ kann im Sinne des Wirkprozesses der bewußtseins- und damit daseinsformenden Kraft von Dichtung verstanden werden, mit der sie Einheit und Ganzheitlichkeit schafft, indem wir diese, auch mit dem Tod als ihrem integralen Element „bejahen“¹, wie „Wie die Natur die Wesen überläßt“ sagt. So ergibt sich, bezieht man den Satz in SO, 1, XVI „nun heißt es zusammen ertragen / Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze“² und Rilkes Bemerkung in seinem Brief vom 6.1.1923 an Gräfin Sizzo, daß „unser effort [...] *nur* dahin gehen [kann], die *Einheit* von Leben und Tod voraussetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise“³, auf Dichtung. „Vor-Gesang“ entspricht also der Aufforderung in SO, 2, XIII: „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, / den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, / daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.“⁴ Sie fordert, was die erste Strophe von SO, 1, XIX beschreibt, das „größte[.] Bewußtsein“⁵, das Rilke Witold Hulewicz gegenüber erwähnt, und entsprechend ganzheitliches Dasein.

Die dritte Strophe von SO, 1, XIX ist der Widerpart der zweiten, sie benennt grundsätzliche Defizite der vergegenständlichten Welt, d. h. daß „Leiden“ und „Tod“ nicht als integrale Aspekte ganzheitlichen Daseins verstanden sind, die dessen ständige Erneuerung und seinen Bestand garantieren. Ebenso sei die „Liebe“ als das „Herz-Werk“⁶, so der Ausdruck in „Wendung“, nicht gelernt, worin dieses Organ „la présence et l’absence[,] [a]lle die scheinbaren Gegenteile“⁷, zur Ganzheit verbinde, wie Rilke an Gräfin Sizzo schreibt. Die vierte Strophe schließlich gibt an, wie Dichtung als Ausdruck ganzheitlichen Bewußtseins Dasein entstehen läßt. Sie tut das, nicht indem sie, weil kontraproduktiv vergegenständlichend, ‚einwirkt‘, sondern, wie zunächst schon die zweite Strophe feststellt, indem sie einfach „[ü]ber dem Wandel und Gang/ weiter und freier / währt“. Das heißt, entsprechend dem „freie[n] Tier“ in der 8. DE ist sie nicht in dem ‚Käfig‘ ihrer „als Fallen“ „umgekehrt[en] und um sie gestellt[en]“ „Augen“ einseitiger Anwesenheit gefangen, sondern hat im „Offene[n]“ als der Ganzheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein ihren „freien Ausgang“. So hat

¹ SW II, S.261

² SW I, S. 741

³ Briefe, S. 807

⁴ SW I, S. 759; vgl. o., S. 52

⁵ Briefe, S. 896

⁶ SW II, S. 82

⁷ Briefe, S. 808

sie, „[f]rei von Tod“, ihren „Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott“ und „geht[.] / in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen“¹, d. h. im Kreislauf des Wassers als Bild des Daseins als ‚Werden‘. In diesem Sinne des „weite[n] und freie[n] [W]ähren[s]“, absichtslos, von nichts abhängig und auf nichts einwirken wollend, immer schon an ihrem Ziel und im ‚Werden‘ ewig, ist Dichtung absolut und seinshaft im Sinne des „Bildwerk[s]“, wie Rilke es in seinem Essay „Auguste Rodin beschreibt“:

„Das plastische Ding gleicht jenen Städten der alten Zeit, die ganz in ihren Mauern lebten: die Bewohner hielten deshalb nicht ihren Atem an und die Gebärden ihres Lebens brachen nicht ab. Aber nichts drang über die Grenzen des Kreises, der sie umgab, nichts war jenseits davon, nichts zeigte aus den Toren hinaus und keine Erwartung war offen nach außen. Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Das war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten. [...] Was die Dinge auszeichnet, dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein, das war es, was einer Plastik ihre Ruhe gab; sie durfte nichts von außen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen, was draußen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war. Ihre Umgebung mußte *in* ihr liegen.“²

Zum Ausdruck solchen enthobenen Charakters der Dichtung sagen die beiden Schlußzeilen von SO, 1, XIX: „Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert.“ Der Ausdruck „überm Land“ verweist auf das „[ü]ber dem Wandel und Gang [...] währt [...]“ und deutet diese Enthobenheit an. Auch die Qualifizierung des „Lied[s]“ als „[e]inzig“ betont dessen Außergewöhnlichkeit. Das tun auch die durch ihre Doppelheit betonten Verben des Satzes. Indem sie am Schluß desselben, der Strophe und des Gedichts insgesamt, stehen und die ganze Endzeile ausfüllen, erhält ihre Betonung als Achtergewicht in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlichen Nachdruck. Beide Wörter entstammen etymologisch dem Bereich sakraler Sprache. Zu dem Adjektiv ‚heilig‘ heißt es:

„Das [...] Adj. [...] ist entweder von einem Substantiv *germ.* *haila- etwa ‚Zauber, günstiges Vorzeichen, Glück‘ abgeleitet oder von dem unter [...] heil dargestellten Adjektiv weitergebildet. [...] Vielleicht gehen die Bed. ‚heilig, geweiht, verehrt, göttlich‘ auf ‚bezaubert, glückbringend‘ zurück.“³

¹ SW I, S. 714

² SW V, S. 158-159

³ Duden, Etymologie, S. 257

Zu dem erwähnten Adjektiv ‚heil‘ wie auch dem entsprechenden Substantiv wird zuvor gesagt:

„Das *gemeingerm.* Adj. *mhd., ahd.* heil ‚gesund; unversehrt; gerettet‘ [...] ist vermutlich aus dem kultischen Bereich in die Profansprache gedrungen, beachte [...] die Bedeutungsverhältnisse des Substantivs Heil. [...] .

Heil [..]: *Mhd.* heil ‚Glück; [glücklicher] Zufall; Gesundheit; Heilung, Rettung, Bestand‘, *ahd.* heil ‚Glück‘, *aengl.* hǣl ‚günstiges Vorzeichen, Glück, Gesundheit‘, *aisl.* heill ‚günstiges Vorzeichen, Glück, Gesundheit‘ [...].“¹

Für das Verb „heiligt“ hier lassen sich also zwei Bedeutungsrichtungen annehmen, einmal die der Gewährung von Unversehrtheit und Ganzheit und zum anderen der Zuschreibung „heilig[en], geweiht[en], verehrt[en], göttlich[en]“ Charakters. Diese sakrale Bedeutung hat ursprünglich, wie an anderer Stelle bereits dargelegt, auch das Wort ‚feiern‘, das als plurales Substantiv im Lateinischen „die für religiöse Handlungen bestimmten Tage“² bedeutete. Beide Ausdrücke drücken also die Enthobenheit des „Vor-Gesang[s]“ gegenüber der profanen Wirklichkeit aus, kein ‚Eingreifen‘ in sie bzw. ihre aktive Umwandlung. Während in „heiligt“ teilweise die Bedeutung der Herstellung von Ganzheitlichkeit noch mitverstanden werden kann, fällt auf, daß beide an sich transitive Verben ohne Objekte, besonders ohne Akkusativ-Objekte, verwendet sind, was die Vergegenständlichung des ‚geheiligten und gefeierten‘ Seienden bedeuten würde.

Statt dessen währt Orpheus‘ Gesang „[ü]ber dem Wandel und Gang“, das „Lied“ „heiligt und feiert“ „überm Land“³, d. h. „Gesang“ und „Lied“ stehen in keinem Wirkungsverhältnis zu „Wandel und Gang“ bzw. „Land“, sondern sind ihnen gegenüber abgehoben. Der Gesang „währt“ bzw. das „Lied“ „heiligt und feiert“ in seinem Seins- oder Ganzheitscharakter unabhängig vom jeweiligen Dasein und, wie oben dargestellt, in seinem in sich ruhenden Charakter des Kunstwerks, das Verhältnis hier dargestellt als der Unterschied des sakralen gegenüber dem profanen Bereich. „Vor-Gesang“ als dichterische Setzung von seinshaftem Dasein setzt allerdings voraus, daß von seiner göttlichen Leuchtkraft der Ganzheitlichkeit eine Faszination ausgeht, die die Menschen dazu bewegt, sie, auch unter der Erkenntnis der Notwendigkeit des Todes als ihr integraler Teil, zu „bejahen“⁴ („Wie die

¹ Duden, Etymologie, S. 256

² vgl. o., S. 250Fn.

³ Unterstr‘n d. Verf.

⁴ SW II, S. 261

Natur die Wesen überläßt“) oder ‚sich jubelnd hinzuzählen und die Zahl zu vernichten‘¹ (SO, 2, XIII). Wenn in „Alkestis“ das „Versprechen“ dieser Figur zum Ausdruck der Zweiseitigkeit ganzheitlichen Daseins mit ihrem „Lächeln“ „im Weggehen“ verklärt wird, so in SO, 1, XIX in dem mehrfach betonten Doppelausdruck sakraler Sprache in der Schlußzeile.

Textteil V (Z. 91-96): Admets Faszination: Die Aufhebung des ‚Subjekts‘ in der Gewinnung ganzheitlichen Bewußtseins

Insofern Alkestis als „Mädchen“ und die „Erwachsene“ als „Kindgewesene“² jedoch schon unreflektiert in der Daseinseinheit als dem ‚Werden‘ stehen, haben sie dem Menschen als rationalem Bewußtsein und Subjekt einen Schritt voraus. Dieser Mensch muß sich von seiner Seinsweise vollkommen lösen wie das angesprochene „du“ in „Eingang“, das aus seiner „Stube“ und seinem „Haus“³ heraustreten und dazu über seine ‚Idee‘ ganzheitlichen Daseins hinaus sich als Subjekt existentiell zurücknehmen muß, um das „größte Bewußtsein“⁴ in seinem mehrschichtigen eigentlichen Sinn zu erlangen.⁵ Das gleiche gilt für die Hauptfigur des Gedichts „Tröstung des Elia“, dessen erste drei Strophen, an deren Ende schließlich die Darstellung der vollkommenen Zerstörung des Subjekt-Ichs steht, oben betrachtet werden.⁶ Die zwei übrigen Strophen lauten:

„Doch grade da kam ihn der Engel ätzen
mit einer Speise, die er tief empfang,
so daß er lange dann an Weideplätzen
und Wassern immer zum Gebirge ging,

zu dem der Herr um seinetwillen kam:
Im Sturme nicht und nicht im Sich-Zerspalten
der Erde, der entlang in schweren Falten
ein leeres Feuer ging, fast wie aus Scham

¹ vgl. SW I, S. 760

² SW I, S. 514

³ SW I, S. 371

⁴ Briefe, S. 896

⁵ Anm.: Den mehrschrittigen Prozeß der Gewinnung eines ganzheitlichen Bewußtseins, ausgehend von der Situation des rationalen Bewußtseins und seiner vergegenständlichten Welt, untersucht „Ruffini, Vier Gestalten der Bibel“ unter dem grundsätzlichen Motiv des ‚Auszugs‘ an den Gedichten „Tröstung des Elia“, „Esther“, „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ und „Der Ölbaum-Garten“.

⁶ vgl. o., S. 122ff.

über des Ungeheuren ausgeruhtes
Hinstürzen zu dem angekommenen Alten,
der ihn im sanften Sausen seines Blutes
erschreckt und zugedeckt vernahm.“¹

Mit der Eliminierung des Subjekt-Ichs kann die Entwicklung eines neuen Ichs ganzheitlichen Bewußtseins beginnen. Zeichen dafür sind das Erscheinen des Engels als des Boten Gottes, der Verkörperung der Ganzheit an sich, und die Stärkung Elias durch ihn. Die Länge des Weges des Propheten ins Gebirge zeigt diesen als Gang aus dem Bereich des Daseins in den der Ganzheit an sich als reiner Entzogenheit diesem gegenüber.² In diesem Sinne kann Gott nicht in gegenständlichen Formen des Daseins wie in einem „Sturme“ oder „im Zerspalten / der Erde“ mit damit einhergehenden „schweren Falten / eines leeren Feuers“, einem Erdbeben oder Vulkan- ausbruch, erscheinen. Als ein ‚An-Sich‘ wird die Ganzheit charakterisiert als „des Ungeheuren ausgeruhte[s] Hinstürzen zu dem Alten“, Elia. Die Paradoxie von „Hinstürzen“ und „ausgeruht[.]“ drückt die Einheit des dem Wandel des Seienden entzogenen und so bewegungslos in sich ruhenden Ganzen aus, das zugleich nicht anders kann, als sich Seiendem zu verbinden als dessen kein weiteres Seiendes bildende Einheit. Zu vergleichen ist „das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“ bzw. „der unbewegliche Gerechte, / in viele wirre Wege hingestellt“, als „der dunkle Eingang in die Unterwelt / bei einem oberfächlichen Geschlechte“³ in „Pont du Carrousel“. Elia als ein so ganzheitliches Seiendes erfährt unter Ausblendung seines bewußten Ichs für sich – „erschreckt und zugedeckt“ – die Ganzheit entsprechend im unreflektierten Inneren seines Wesens, „im sanften Sausen seines Blutes“, d. h., indem er dennoch „vernahm“, er ist von einem ganzheitlichen, einem „größte[n] Bewußtsein“⁴.

Die Absetzung der letzten zweieinhalb Zeilen des Alkestis-Gedichts als eigene Strophe mit dem Wechsel der Perspektive auf die Reaktion Admets, nachdem sie in den vorangehenden Teilen nach dem Erscheinen Alkestis’ ausschließlich auf dieser Figur ruht, hebt die Anknüpfung der Darstellung an das Geschehen um Admet hervor. Mit dieser beginnt der Text, sie wird nun zu Ende geführt. Die Admet-Handlung gewinnt so fast den

¹ SW I, S. 564; vgl. Ruffini, Vier Gestalten der Bibel, S. 1-133

² vgl. Ruffini, «O reine Übersteigung!», S. 48f.

³ SW, I, S. 393; vgl. o., S. 153

⁴ Briefe, S. 896

Charakter einer ‚Rahmenhandlung‘, indem zwischenzeitlich das Geschehen um Alkestis mit der Klimax ihrer tatsächlichen Wendung in den Tod wie die Haupthandlung wirkt. Entsprechend ist das Gedicht nach dieser Figur benannt. Andererseits hat das Geschehen um Admet, von der Handlungsstruktur her übergeordnet, auch inhaltlich durchaus eigenes Gewicht mit der Problematik des die Welt vergegenständlichenden Subjekts und erfährt in den abgesetzten knappen Schlußzeilen einen eigenen, zumal umschlagartigen, klimaktischen Abschluß. Beide ‚Handlungsstränge‘, was ihre anteilige Bedeutung angeht, stehen so im Gleichgewicht. Insofern die Schlußklimax um Admet als Umschlag aufgrund der Klimax um Alkestis in ihrem Erwachsenwerden mit dem Vollzug ihres Eingangs in den Tod erfolgt, kann man von dem abgesetzten Textende, in dieser Position ohnehin schon hervorgehoben, als von einer Überklimax reden. Die Darstellung entspricht Rilkes Beschreibung der Liebe „große[r] Liebenden“ gegenüber Sidonie Nádherný von Borutin, die bei aller ganzheitlichen Selbst-Bezogenheit den „dringende[n] selige[n] Anspruch an einen Andern, schön, reich, groß, innig, unvergeßlich zu sein; die an ihn heranflutende Verpflichtung, etwas zu werden“ beinhaltet.¹ Das Gedicht zeigt damit, daß solche Liebe nicht nur „ein Ding zu zwein“ ist, sondern einen „mehr als persönlichen Anspruch“ in „ihre[m] weiteren Kreislauf zwischen den Sternen“², d. h. dem Daseinsganzen, bedeutet.

Die Figur Admets gleicht zunächst dem angesprochenen „du“³ in „Eingang“ und dem Propheten in „Tröstung des Elia“⁴ als über ihre Welt verfügende Subjekte rationalen Bewußtseins, wie es jene Texte ebenfalls anfangs darstellen. Auch das Motiv des völligen Zusammenbruchs des Subjekts in „Tröstung des Elia“, die Entwicklung eines neuen Ichs ermöglichend, findet sich in „Alkestis“, ebenfalls ausgedrückt im Admets ‚Schrei‘. Wenn er nun in den Schlußzeilen angesichts des in den Tod gehenden „Mädchens“ und dessen „Lächeln[s]“, „jäh / die Hände vors Gesicht“ schlägt und „kniert[.]“ – dies eine Demutsgeste –, so entspricht das in „Tröstung des Elia“ dem Verhalten des Propheten, „erschreckt und zugedeckt“, in der Begegnung mit dem „Herr[n]“ als der Verkörperung der Daseinsganzheit an sich, d. h. Admet setzt sein Bewußtsein als ein Ich zurück, um sich von jener Ganzheit vollständig erfüllen zu lassen:

¹ Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 321-322; vgl. o., S. 151f.

² vgl. o., S. 95, 154

³ SW I, S. 371; vgl. o., S. 77, 190, 198

⁴ SW I, S. 563-564; vgl. o., S. 122, 326

Diese erscheint einmal in dem „Mädchen[.]“, einem Kind als einer ursprungsnahen Figur, die zugleich in den Tod geht, die also Ursprung und Vergehen unmittelbar zur Ganzheit im Sinne des „heiter Geschaffene[n], / das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“¹, verbindet. Vor allem aber ist Alkestis in dem symbolhaft verdichteten Motiv des Lächelns verkörpert, mit dem sie sich im Weggehen Admet zuwendet. Damit wird sie zugleich verklärt wie am Ende der 5. DE das „endlich / wahrhaft lächelnde Paar“ auf dem ganzheitlich „gestillte[n] / Teppich“². Deutlich wird der Charakter des Motivs besonders im Vergleich zu dem hergewendeten Lächeln der Mädchen in „Das Karussell“, das „verschwendet / an dieses atemlose blinde Spiel“³ des Karussells. In „Alkestis“ ist das „Lächeln“ Ausdruck der „Hoffnung, / die beinah ein Versprechen“ dieser Gestalt ist, „erwachsen / zurückzukommen aus dem tiefen Tode“, d. h. im ganzheitlich sich aus seinem Ursprung erneuenden und tragenden ‚Werden‘ zu stehen, wie sie der Satz, man müsse „die *Einheit* von Leben und Tod voraussetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise“ formuliert.

Anders als Eurydike in dem in den NG „Alkestis“ unmittelbar voranstehenden Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“⁴ wird Alkestis, so ihr „Versprechen“, zurückkommen, und zwar „aus dem tiefen Tode / zu ihm, dem Lebenden“, auch in der Verbindung dieser beiden Pole ganzheitlicher Natur. In diese ist Admet als der, zu dem Alkestis kommt, einbezogen. Indem er sich dem solche Erwartung ausdrückenden „Lächeln“ hingibt, vermag sich dieser Satz, insofern Bewußtsein und Dasein sich decken,⁵ zu erfüllen. Admet hat wie Elia am Ende ein ganzheitliches oder, „größte[s] Bewußtsein“⁶ erlangt. Die Aussage „Da schlug er jäh / die Hände vors Gesicht, wie er so kniete, / um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln“ zeigt mit der absoluten Endposition des Motivs des Lächelns zusammen mit der Verklärung die ganzheitliche Erfüllung des Geschehens an und das endgültige Erfülltsein Admets in der Ganzheitlichkeit. Es entspricht der Darstellung am Ende von „Tröstung des Elia“, der den „Herr[n]“ „im sanften Sausen seines Blutes / erschreckt und zugedeckt vernahm“⁷, der vorra-

¹ SW I, 759; vgl. o., S. 54

² SW I, S. 705

³ SW I, S. 531

⁴ SW I, S. 542-545

⁵ vgl. o., S. 52

⁶ Briefe, S. 896

⁷ SW I, S. 564; vgl. o., S. 326

tionalen Schicht seines Bewußtseins. Admet ist damit wie der Prophet zum Gegenteil seines anfänglichen Status als eines Subjekts gelangt, dem in seinem rationalen Bewußtsein die Welt zu seinem Objekt wird. Er ist in ein Ich umgeschlagen, das in seinem Bewußtsein und damit, entsprechend der Einheit von Dasein und Bewußtsein, zugleich existentiell im Ganzen des Daseins steht. Anstelle der ‚Katastrophe‘ als der Wiederherstellung der Ordnung der Welt mit der Vernichtung des ‚tragischen Helden‘, zu dem als Subjekt es keine Alternative gibt, ist seine Wandlung in ein Ich ganzheitlichen Bewußtseins getreten. Dazu kommt es, indem er die ganzheitliche Ordnung der Welt „bejah[t]“¹, wie „Wie die Natur die Wesen überläßt“ sagt, sich damit, sein Subjektsein ebenfalls aufgebend, in sie einfügt, aber mit solchem Entschluß sein Ich als ganzheitliches Bewußtsein gewinnt.

Diese existentielle Wendung Admets zeigt sich in seinem jähen Vor-das-Gesicht-Schlagen der Hände: Ausdruck der Radikalität und gewaltsamen Absolutheit des Bewußtseinsumschlags. Mit seiner Wandlung steht Admet in Gegensatz zu Orpheus in „Orpheus. Eurydike. Hermes“², der, wenn er, ebenfalls am Ende des Gedichts, nicht wie jener die sich in lebendiger Erneuerung erhaltende Daseinsganzheit im Blick hat. Statt dessen nimmt er nur wahr, wie Eurydike, Parallelfigur zu Alkestis hinsichtlich eines ganzheitlichen Bewußtseins, die er in das Dasein als Anwesenheit zurückholen wollte, sich wieder in die Unterwelt als den Bereich ursprünglicher Ganzheit entzieht.³ Denn ihm gelingt die Wandlung von einem rational-vergegenständlichenden zu einem ganzheitlichen Bewußtsein nicht, indem er Eurydike ‚zurückschauend‘ objektiviert: Er sieht nur „rückwärts / Gestaltung [...], nicht das Offne“ als die Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Vor sich sieht er nicht, seinen „Untergang stets hinter sich“ habend, „Gott“, die sich immer erneuende Einheit des Daseins, sondern den Tod als dessen Ende, wie es der Anfang der 8. DE beschreibt.⁴ Das gilt auch, wenn er ebenso am Schluß des Texts vom „Ausgang“ zum Dasein in Anwesenheit hin ‚zurückschaut‘. Eurydikens Wiedereintritt in die Unterwelt ist ihm nicht der Eingang in die Ganzheit des Ursprungs, sondern die Bestätigung des absoluten Endes ihres (anwesenden) Daseins.

¹ SW II, S. 261

² vgl. Ruffini, «O reine Übersteigerung!», S. 230ff.

³ vgl. SW I, S. 545

⁴ SW I, S. 714; vgl. o., S. 78f.

Zusammenfassung

Inhaltlich bezieht sich das Themagedicht der Untersuchung auf die Ausführungen Rilkes in dem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin zu „großen liebenden Frauen“, denen die „Geliebten“ nicht gerecht würden. Dies trifft allerdings für Admet nicht zu. Im Unterschied zu Orpheus in „Orpheus. Eurydike. Hermes“, der die im Tode gewonnene Wesensform seiner Frau nicht erkennt und sie in seine eigene Daseinsform zurückholen zu können meint, übernimmt Admet am Ende die existentiell-bewußtseinsmäßige Verwandlung seiner Braut Alkestis auch für sich. Rilke bietet das mythische Geschehen die Möglichkeit, sein Daseinsbild insgesamt in der Interaktion seiner Elemente darzustellen. Das beginnt mit der Konfrontation der Hochzeitsgesellschaft und Admet als Bild vergegenständlichten Daseins mit dem Göttlichen als der Einheit oder Ganzheit an sich zu Anfang des Gedichts. Der Kontrast rührt an den Ausgang abendländischer Geistesgeschichte mit der Emanzipation des rationalen Bewußtseins des Menschen aus der Gebundenheit des Geistes in der Ursprungseinheit des Daseins. Das heißt, es geht um das Dasein, wie es sich dem Menschen in seiner grundsätzlich begrifflichen Fassung als anwesend und objektiv darbietet.

Dem steht in „Alkestis“ mit der Titelfigur die alternative Daseinshaltung eines Menschentums gegenüber, das zwar ebenfalls aus der Ursprungseinheit entlassen ist, aber deren Ungeschiedenheit in die Polarität von Da-Sein und Nicht-Da-Sein transformiert und in zirkularem ‚Werden‘ zeitlich vermittelt. Mit ihr ist Begrifflichkeit als Ausdruck anwesenden Daseins überhaupt aufgehoben. Im Unterschied zu der Antinomie zwischen begrifflich gefaßtem, einseitig anwesend gesehenen und vergegenständlichten Dasein und Göttlichem als der Daseinsganzheit an sich erscheint dieses Dasein getragen und gehalten von jener Einheit an sich, obwohl es, kein Seiendes darin, ihm enthoben bleibt. Entsprechend steht Alkestis in dem Gedicht nicht wie zunächst Admet gegen Hermes, sondern sozusagen auf der Seite des Gottes. Wie eine der „großen liebenden Frauen“ aus Rilkes zitiertem Brief an Gräfin Sidonie, denen in ihrem Zugehen auf ihn der Geliebte plötzlich fortgenommen scheint „für ihren weiteren Kreislauf zwischen den Sternen“, geht sie bei ihrem Erscheinen über Admet, der schon die Arme öffnet, sie zu empfangen, hinaus und spricht statt seiner den Gott an. Ihre Frage, ob diesem nicht gesagt worden sei, daß ihr Hoch-

zeitsbett zur Unterwelt gehöre, deutet sogar ein vertrauliches Verhältnis zu ihm an.

Sowohl der anfänglichen Admets als auch Alkestis' Daseinssicht stehen je für eine der beiden grundsätzlichen Denkrichtungen, die metaphysisch-begriffliche und die ganzheitlich-gestalthafte, die seit Platon bzw. Heraklit die abendländische Geistesgeschichte bestimmen. Daß sie gleichzeitig möglich sind, ergibt sich daraus, daß es dabei nicht um objektive Sachverhalte geht, sondern Setzungen des jeweils entsprechenden menschlichen Bewußtseins. Dem liegt die idealistisch-subjektivistische Auffassung Johann Gottlieb Fichtes zugrunde, derzufolge das Bewußtsein eines Gegenstands nur die vom Ich erzeugte Vorstellung eines Gegenstandes sei.

Nietzsche entwickelt daraus die Kritik an Begriffen, die aufgrund ihrer positiven Setzung von Dingen die Illusion bleibender Gegenstände erzeugen, wo es sich tatsächlich gemäß der „Lehre[.] von der ewigen Wiederkunft“ um immer neue handle, die ebenso ständig vergehen. Der Grund der Verdrängung sei die erstrebte Möglichkeit, das Dasein berechnen zu können, um so unsere Existenz zu ermöglichen. Das führt direkt zu Rilkes zitiertem Brief an Lotte Hepner mit der Aussage zu der Ausscheidung des Todes aus dem Leben, damit dieses uns „leistbar“ werde, wenn auch um den Preis des Verlustes von Einheit und ganzheitlicher Gestaltbarkeit bzw. der Disparatheit und Sinnlosigkeit des Daseins. Während Nietzsche jedoch (neben der ästhetischen als „apollinischen Schönheits-schleier“) nur die begriffliche Setzung der Welt als eine Setzung beschreibt, nicht das Dasein als ‚Werden‘, begreift Rilke konsequent im Sinne Fichtes auch seine ganzheitliche Sicht der Welt als eine solche, wenn auch er das in der Zustimmung zu ganzheitlichem Dasein am Ende seines Briefes an Lotte Hepner nicht ausdrücklich hervorhebt.¹

Demgemäß fordert er vom Ich, ein ganzheitliches, er sagt „größtestes Bewußtsein“ zu „leisten“, d. h. das Dasein als Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein vorauszusetzen, den Tod als dessen integrales und existentielles Moment darin anzuerkennen, damit es sich uns entsprechend der Einheit von Bewußtsein und Dasein herstellt. In „Alkestis“ geschieht das, indem Admets Braut, nachdem sie zuerst schon unreflektiert in der Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein steht, nun in einem Entschluß und mit ausdrücklicher Willensbekundung zunächst ihre Bereitschaft, für Admet in den Tod zu gehen, erklärt und dies schließlich am Ende des Texts im Hi-

¹ vgl. o., S. 83

nausgehen mit Hermes vollzieht. Die offensichtliche Anspielung in Alkestis' „Versprechen“ auf Nietzsches „Lehre[.] von der ewigen Wiederkunft“ deutet nicht einfach die Parallelität der beiden Ansätze an, sondern in bezug auf Alkestis' Entschluß und existentielle Akzeptanz des Todes, den dieses Versprechen voraussetzt, den grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden.

In der dem Aufbau dramatischer Handlung folgenden Entwicklung des Gedichts bedeutet Alkestis' ausdrückliche und konkrete Bekundung nach der ‚steigenden Handlung‘, in der Admet, nach mehreren Versuchen, mit seiner Braut seine Rettung gefunden zu haben scheint, die ‚Peripetie‘. Das nachfolgende Geschehen stellt die ‚fallende Handlung‘ bis zur ‚Katastrophe‘ mit Alkestis' Tod und Admets Aufhebung als Subjekt-Ich dar. Im Sinne Rilkes ist diese Handlungsstruktur jedoch in spiegelbildlicher Verkehrung zu verstehen, d. h. die sogenannte ‚steigende Handlung‘ zeigt die versuchte Erhaltung vergegenständlichter Welt und Admets objektivierenden Weltverhältnisses und die sogenannte ‚fallende Handlung‘ die Gewinnung ganzheitlichen Bewußtseins und ganzheitlichen Daseins.

Wenn Nietzsche von dem apollinischen „Schönheitsschleier“ der Kunst als der „*Ewigkeit* der schönen Form“ redet, unter dem verdeckt zwar immer „Neues“ als eigentliches Dasein ersteht¹, so wird auch hier der Unterschied zu Rilkes Auffassung deutlich. Seine ganzheitliche ‚Verwandlung‘ des Daseins durch die Dichtung bedeutet das Gegenteil, die Konstituierung des Daseins als zyklisches ‚Werden‘. Eberhard Kretschmars Charakterisierung Rilkes als „Dichter des Seins“ ist damit zu präzisieren mit der zwar weniger prägnanten Formulierung ‚Dichter der Dichtung als Schaffung von Sein bzw. Seinshaftigkeit‘. Grundlage dafür ist Identität von Bewußtsein und Dasein, die Setzung von Ganzheit als Merkmal von Dasein, die sich sozusagen von selbst, d. h. allein aufgrund eines entsprechenden Entschlusses des Ichs, bewahrheitet.

Die vorangehend zusammengefaßten Resultate ergeben sich mit Hilfe der in der Einführung zu der Arbeit aus der Natur dichterischer Sprache als zur Textanalyse angemessen abgeleiteten Methode des systematischen Textvergleichs. Wie zu der dem einzelnen und dem gesamten Werk des Dichters zugrunde liegenden Vorstellung, auch in ihrer komplexen Struktur, führt sie zugleich zur Darstellung der Vielfalt der sich aus ihr als ihrem Einheitspunkt entfaltenden dichterischen Welt, so groß die Herausforde-

¹ vgl. o., S. 112f.

nung für die Übersichtlichkeit der in das Nacheinander der Ausführung gebundenen Darstellung auch sein mag. Die Doppelheit des Blicks auf den zentralen Einheitspunkt und die von ihm zusammengehaltene Vielheit der dargestellten Welt offenbart die Einheit des Rilkeschen Werks in allen seinen Formen und Teilen, wie schon Eberhard Kretschmar sie konstatierte. Sie gibt ihm den Charakter autonomer Seinshaftigkeit, wie Rilke sie im Großen und in den kleinsten Elementen seiner Dichtung immer wieder beschwört und erkennen bzw. erfahren läßt.

Literatur-Verzeichnis

Werke, Briefe, Tagebücher

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn †, Insel Verlag, Frankfurt 1961-1997, 7 Bde. = SW I-VII

———: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden: Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996 = WKA

Rainer Maria Rilke. Briefe. Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Althem, Insel Verlag, Wiesbaden 1980 = Briefe

Rainer Maria Rilke. Lally Horstmann. Eine Begegnung in Val-Mont. Hg. von Ursula Voß, Insel Verlag, Frankfurt und Leipzig 1996

Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. »Benvenuta«. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000

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

Rilke, Rainer Maria. Tagebücher aus der Frühzeit. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Siebecker, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1973

Siglen der angeführten Einzelwerke

StB = Das Stunden-Buch

BdB = Das Buch der Bilder

NG = Neue Gedichte

MLB = Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

DE = Duineser Elegien

SO = Die Sonette an Orpheus

Andere Autoren

- Anaximander:** Das »Fragment«. In: Jaap Mansfeld (Hsg.), Die Vorsokratiker I, Reclam, Stuttgart 1983
- Aristoteles' Metaphysik,** Bücher I (A) – VI (E), Griechisch-Deutsch, hg. von Horst Seidl, Felix Meiner Verlag, Hamburg ³1989
- Das Buch Tobie.** In: Biblia. Die ganze heilige Schrift. Deutsch. Auf neu zugericht von D. Martin Luther, Wittenberg 1545. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart ²1983, S. CLXXIII-CLXXIX
- Descartes, René:** Discours de la Méthode. Französisch / Deutsch. Übers. u. hg. von Holger Oswald, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2001
- Die Bibel** oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Übers. von D. Martin Luther, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1934
- Eliade, Mircea:** Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Übers. aus dem Französ. von Mohammed Rassem und Inge Köck, O. Müller Verlag, Salzburg ¹1954
- Euripides:** Alkestis. Hg., komm. u. übers. von Gustav Adolf Seeck, Walter de Gruyter, Berlin 2008
- Fichte, Johann Gottlieb:** Die Bestimmung des Menschen. Rev. von Horst D. Brandt, Meiner Verlag, Hamburg 2000
- Hegel, Georg. Wilh. Friedr.:** System der Philosophie I. In: Sämtliche Werke in 20 Bänden. Hg. von Hermann Glockner, Fr. Frommanns Verlag, Stuttgart ³1955, Bd. 8
- Heidegger, Martin:** Gesamtausgabe. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1975ff. = GSA:
- Sein und Zeit. Hg. von Friedr.-Wilh. von Herrmann; GSA, Bd. 2; 1977
 - Die Grundbegriffe der Metaphysik. Hg. von Friedr.-Wilh. von Herrmann; GSA, Bd. 29/30
 - Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). Hg. von Friedr.-Wilh. von Herrmann; GSA, Bd. 65; 1994
 - Besinnung. Hg. von Friedr.-Wilh. von Herrmann; GSA, Bd. 66; 1997
- Heraklit. Fragmente.** Hsg. von Bruno Snell, Artemis & Winkler Verlag, Zürich ¹¹1995

- Heraklit.** In: Jaap Mansfeld (Hsg.), Die Vorsokratiker I, Reclam, Stuttgart 1983
- Homer:** Odyssee. Griechisch und deutsch. Übertr. von Anton Weiher. Artemis & Winkler, Düsseldorf ¹³2007
- Kant, Immanuel:** Kritik der reinen Vernunft. Hg. von Ingeborg Heide-
mann, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1966
- : Kritik der Urteilkraft. Hg. von Gerhard Lehmann, Philipp Reclam
Jun., Stuttgart 1971
- Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke. Hg. von Paul Stapf, Der Tempel-
Verlag, Berlin und Darmstadt 1960
- Leibniz, Gottfried Wilhelm:** Principes de la nature et de la grâce fondés en
raison. 1714, L'Europe savante, 1718, nov. art. VI. Dans: Œuvres
philosophiques de Leibniz, Texte établi par Paul Janet, Félix
Alcan, Paris ²1900, tome premier (pp.723-731)
- Leeuw, Gerardus van der:** Phänomenologie der Religion (1933). Mohr,
Tübingen ²1956
- Nietzsche, Friedrich:** Der Wille zur Macht. Versuch der Umwertung aller
Werte. Ausgew. und geordnet von Peter Gast unter Mitw. von
Elisabeth Förster-Nietzsche, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
¹³1996
- : Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg.
von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschen-
buch Verlag, München / de Gruyter, Berlin u. New York 1980:
- Die Geburt der Tragödie; KSA, Bd. 1
 - Also sprach Zarathustra; KSA, Bd. 4
 - Jenseits von Gut und Böse; KSA, Bd. 5
 - Götzendämmerung; KSA, Bd. 6
- Novalis.** Werke in einem Band. Gedichte und Prosa. Hg. von Uwe Las-
sen, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 2.Aufl.
- Platon, ΠΟΛΙΤΕΙΑ (Der Staat);** Werke in acht Bänden, Griechisch-
Deutsch, hrsg. von Günter Eigler, Wissenschaftliche Buchgesell-
schaft Darmstadt 2001; Bd. IV
- Schelling, Friedr. Wilh. Joseph von:** Philosophie der Kunst, Wissenschaft-
liche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960 (Nachdruck von: Sämtli-
che Werke. Abt. I, Bd. 5, Cotta, Stuttgart 1859)

Sekundärliteratur

- Abbott**, Scott: „Des Dastehns großer Anfangsbuchstab“: Standing and Being in Rilke’s Fifth Elegy. In: German Quarterly, 60:3 (1987: Summer) p. 432-446
- Freytag**, Gustav: Die Technik des Dramas (1863), S. Hirzel-Verlag, Leipzig¹²1912
- Kretschmar**, Eberhard: Rilke als Dichter des Seins. Risse-Verlag, Dresden 1934
- Ruffini**, Roland: Das Apollinische und das Dionysische bei Rainer Maria Rilke. Konstituenten einer polaren Grundstruktur im lyrischen Werk des Dichters. Haag + Herchen, Frankfurt am Main 1989
- : Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt. Der Andere Verlag, Tönning, Lübeck, Marburg²2006
- : Vier Gestalten der Bibel in Rilkes «Neuen Gedichten». Der Andere Verlag, Ülvesbüll 2013
- : «O reine Übersteigerung!». Rilkes programmatisches Einleitungsgedicht zu den «Sonetten an Orpheus». Der Andere Verlag, Friedrichstadt 2016
- Scheler**, Max: Zum Phänomen des Tragischen (1914). In: Gesammelte Werke. Bd. 3. Hg. von Maria Scheler, Bern⁴1955
- Schwerte**, Hans: Das Lächeln in den Duineser Elegien. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Carl Winter Verlag Heidelberg, Bd. III – 1953, S. 289-298
- Warum ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts? Wandel und Variationen einer Frage.** Hg. Daniel Schubbe, Jens Lemanski, Rico Hauswald, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2013

Lexika

- Der Neue Pauly**, Enzyklopädie der Antike. Bd. 1-16. Hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2016 = DNP
- Duden**: Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Günther Drosdowski, Paul Grebe, Bibliographisches Institut, Mannheim / Zürich 1963

- : Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Bearb. von Paul Grebe, Bibliographisches Institut, Mannheim ²1966
- : Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Bearb. von Paul Grebe, Bibliographisches Institut, Mannheim ¹⁵1961
- Grimm**, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999, Bd. 1-33 = DWG
- Cooper**, J. C.: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Drei Lilien Verlag, Wiesbaden, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1986
- Historisches Wörterbuch der Philosophie**, Bd. 1-13. Hg. v. Joachim Ritter, Schwabe und Co., Basel 1971-2007 = Hist. Wb. Phil.
- de.wikipedia.org/wiki//Alkestis, 12.04.2018
- Koch**, Wilfried: Kleine Stilkunde der Baukunst. Bertelsmann Ratgeberverlag Reinhard Mohn, Gütersloh ⁹1969
- Philosophisches Wörterbuch**. Bearb. von Georgi Schischkoff, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart ¹⁸1969
- Lurker**, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart ²1989
- Menge**, Hermann: Langenscheidts Großwörterbuch Altgriechisch. Altgriechisch-Deutsch. Langenscheidt Verlag, Berlin, München ²⁹1997
- Wahrig**, Gerhard: Deutsches Wörterbuch, Mosaik Verlag, 1980
- Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart ⁶1979





