

## Rainer Maria Rilkes *Neue Gedichte* – Dichtung und Wirklichkeit dargestellt am Beispiel des Sonetts *Römische Sarkophage*

Mitte Dezember 1907 erschienen im Insel-Verlag Rainer Maria Rilkes *Neue Gedichte*, etwa ein Jahr später folgte der zweite Teil, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Beide Bände lassen sich derselben Schaffensperiode zuordnen und sind Zeugnisse derselben Entwicklungsphase des Dichters. Ursprünglich als eine Reihe einzelner und völlig selbständiger Gedichte entstanden, hat sich durch die von Rilke selbst vorgenommene Zusammenstellung ein zusammenhängendes Gefüge gebildet, das dem Werk einen in sich geschlossenen, zyklischen Charakter verleiht, in dessen Rahmen sich Gruppen abzeichnen, die Gemeinsamkeiten in Sprachbild, Struktur und Motiv aufweisen und innerhalb derer wiederum die Gedichte meist in einem kontrastiven Verhältnis zueinander stehen.

Die neue Ausdrucksform, die Rilke in den *Neuen Gedichten* findet, läßt auf die Einflüsse verschiedener Zeitgenossen schließen, vor allem des französischen Bildhauers Auguste Rodin, des Lyrikers Baudelaire und der französischen Moderne sowie des Malers Cézanne.

Unter dem Einfluß Rodins, mit dem er während seines Aufenthaltes in Paris vom August 1902 bis März 1903 Umgang pflegte, um eine Monographie über ihn zu verfassen, erkannte Rilke den Arbeitscharakter von Kunst und die Möglichkeit, mit Hilfe des Visuellen das Unsichtbare darzustellen, und nahm Abstand von der Subjektivität des Schaffenden. Dank des Einflusses Rodins fand Rilke die nötige Distanz zu sich und seinem früheren Werk, um zu einem neuen Programm für seine Dichtkunst und zu einer neuen Auffassung von den Aufgaben des Dichters zu gelangen. Hierzu verhalf ihm auch die durch Rodin vermittelte Bekanntschaft mit Charles Baudelaire, in dessen Werk er die dichterische Umsetzung der Rodinschen Kunstauffassung zu erkennen glaubte. Von nun an wollte Rilke „Dinge machen“, Gedichte, die aus reinem Formvermögen hervorgehen und unabhängig vom subjektiven Ich nur durch die Darstellungsfähigkeit bestehen sollten; hierzu sollte der Stoff nur als Vorlage dienen, um in der Kunst und durch die Wortgebilde eine neue Wirklichkeit zu schaffen.

Der nicht ganz zutreffende Terminus „Dinggedicht“, der in der Sekundärliteratur für diese neue Form der Lyrik etabliert wurde, bezeichnete Gedichte, deren Stoffe der konkreten Beobachtung zur Verfügung standen, ohne zu berücksichtigen, daß eben diese Lyrik auch der Ausdruck des Versuchs sein

kann, konkrete Äquivalente für innere Erfahrungen und Vorgänge zu finden, also an sich nicht bildhaftes Geistiges der Wahrnehmung zugänglich zu machen, wobei nicht die Funktion im Mittelpunkt steht, sondern die Existenzform als eine ästhetische.

Rilke selbst äußerte sich 1900 zu seiner Auffassung von Dichtung: „Die Kunst ist der dunkle Wunsch aller Dinge. Sie wollen alle Bilder unserer Geheimnisse sein.“ Ferner: „Das ist das Rufen, das der Künstler vernimmt: der Wunsch der Dinge, seine Sprache zu sein.“ Rilke mußte allerdings bei seinen Bestrebungen, von Subjektivismus und Perspektivismus in seinen Gedichten abzusehen, an die Grenzen der „Objektivität“ in der Lyrik stoßen; denn die Aufnahme der Dinge und damit der Wirklichkeit in die Kunst kann nicht unmittelbar, sondern nur über den Prozeß der Versprachlichung erfolgen, wobei jedem sprachlichen Akt schon ein Moment der Subjektivität anhaftet.

### Rilkes Dingbegriff

In seiner dichterischen Entwicklung empfand es Rilke immer stärker als seine Aufgabe, die den Menschen beanspruchenden namenlosen Dinge des Daseins ins dichterische Wort zu fassen, sie zu „sagen“; dementsprechend zog sich das lyrische Ich zunehmend aus seiner Dichtung zurück, vom direkten Spannungsausdruck erfolgte ein Übergang zu immer sachlicherem Bewältigen der Realität.

Rilke ging von der Grundverfassung der Einsamkeit des Menschen in der Natur aus; die Dinge in der Landschaft sind dem Menschen fremd, er ist vom Leben der Natur ausgeschlossen. Der noch in der Kindheit für kurze Zeit vorhandene Kontakt mit den Dingen und damit die Einheit mit der Natur gehen verloren; nur der Künstler versucht im bewußten Schaffensprozeß, der Natur wieder so nahe zu kommen, wie er ihr unbewußt in der Kindheit war.

In der Begegnung mit dem Bildhauer Rodin konstituierte sich Rilkes Dingbegriff. Er war tief beeindruckt von Rodins unermüdlicher Schaffenskraft, seiner Auffassung von Kunst als Arbeit, die handwerkliches Können voraussetzt. Er registrierte Rodins ablehnende Haltung gegenüber Empfindungsüberschwang, der Abhängigkeit von Stimmungen und Inspiration, gegenüber jeglicher Subjektivität in der Kunst. Er bewunderte den Formwillen und das Kompositionsvermögen Rodins sowie dessen stete Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten. Rilke war fasziniert von Rodins Verhältnis zu den Dingen, seinem konzentrierten, durchdringenden Schauen, mit dem er das Wesen der Dinge erfaßte. Durch das Erkennen des Wesentlichen wird das Ding in das „Kunst-Ding“ (ein von Rilke geprägter Begriff) überführt, das höhere Wirklichkeit hat als sein Modell: „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein.“ Mit dem Einfluß Rodins, der ihn „sehen“, also auf andere, objektive Art wahrnehmen gelehrt hatte, löste sich der Bann der Subjektivität, verlor sich das Gefühl romantischer Einbezogenheit als Quelle für Rilkes Inspirationen.

Die Dinge, die Rilke als Künstler beanspruchten und die Umsetzung ins Gedicht forderten, waren Kunstgegenstände verschiedener Art (z.B. ein römischer Brunnen), Naturgegenstände wie Blumen und Tiere (z.B. eine Gazelle, eine Hortensie) sowie Menschen, dazu Themen biblischer, mythologischer und historischer Tradition.

In den *Neuen Gedichten* wurde die gegenständliche Welt für Rilke zum Maßstab künstlerischen Schaffens.

Das Ding wird durch das Herausarbeiten des Wesentlichen zum Kunst Ding, zum isolierten, scharf konturierten, zeitlos gültigen Ding, das höchste Wirklichkeit repräsentiert, [...] eine Wirklichkeit, die sich dem Menschen im realen Leben ständig entzieht [...] und die der Künstler im Werk zu schaffen strebt. [...] Indem der Künstler Dinge schafft, fügt er sich in die übergreifende Welt des Wirklichen ein.<sup>1</sup>

Rilke empfand bei der Begegnung mit dem Maler Cézanne im Oktober 1907 dessen Absicht, durch größere Sachlichkeit zu höchster Wirklichkeit zu gelangen, als vorbildlich. Dessen künstlerische Leistung sah Rilke vor allem in seiner Verwendung der Farben, die er völlig in der Verwirklichung der Dinge aufgehen ließ. Entsprechend dem bei Cézanne gefundenen Gleichgewicht zwischen Ding und Farbe versuchte Rilke, ein Gleichgewicht zwischen dem Ding und seiner sprachlichen Gestalt zu realisieren. Auch die Sprache sollte völlig in der Verwirklichung der Dinge aufgehen. In diesem Zusammenhang hat jede Metapher, jedes Bild, jede syntaktische Fügung bei Rilke eine Bedeutung, nichts ist überflüssig an seiner Dichtung. Die objektive Werkgestalt wird als Äquivalent des Dings erstrebt; dies ist das Ziel der *Neuen Gedichte*.

Die Gefühlsbeteiligung des Dichters beim „Machen“ der Dinge war auch in den *Neuen Gedichten* nicht auszuschließen. Doch wird das Gefühl nicht direkt ausgesprochen, es wird aufgebraucht in der Verwirklichung der Dinge. Statt über die Dinge zu reden und sie zu beurteilen, ist es Rilkes Ziel, Gedichte zu schaffen, die nicht hauptsächlich aus der Eingebung, sondern aus dem reinen Formvermögen hervorgehen und bei denen nicht das fühlende Ich, sondern die Darstellungsfähigkeit entscheidend ist. Dies muß sich an jedem Stoff beweisen können in dem Sinne, daß der Stoff nur „Vorwand“ ist und die künstlerische Gestaltung von sich aus eine Wirklichkeit schafft, die im Wortgebilde, nicht im Stoff ihre Grundlage findet. Rilkes Ziel war eine ganz bewußte und im wesentlichen „gemachte“ Lyrik. Ihm ging es um das Dichten als eine andere Art der Arbeit, die auf das Machen von Kunst-Dingen gerichtet ist und dabei auf das Anschauen von Dingen angewiesen bleibt, die also das Angeschaute in eine in sich lebendige Sprachgestalt umsetzt.

Dabei ist das Ding als konkretes Äquivalent einer inneren Erfahrung zu deuten. Rilke verwies auf die Bedeutung einer solchen Erfahrung für den Künstler und auf die Erkenntnis, daß er sich bei seinem Schaffen über die Be-

dingungen, denen ein Ding unterliegt, nicht hinwegsetzen kann. Das bedeutet, daß man Inneres an sich nicht darstellen kann, sondern nur Oberfläche, also äußere Erscheinung. Inneres bzw. Geistiges läßt sich nicht anders als „Ding“, d. h. bildhaft gestalten. Es muß der geistigen Anschauung zugänglich sein, um wirklich und damit erfaßbar zu werden.

Rilkes „Ding“ entspricht als konkretes Äquivalent zu etwas Unsichtbarem oder einer Erfahrung einem objektiven Korrelat; es lebt aus dem Spannungsverhältnis von Konkretem und Geistigem.

Als solches ist es vom Dichter geschaffen, gleichviel, ob er das Konkrete aus der unmittelbaren Beobachtung, der literarischen Überlieferung oder aus vielfach verarbeitetem Anschauen und somit aus seiner Imagination bezieht. Das [...] Korrelat ist gleichbedeutend mit der Wortstruktur. Das [...] betrachtete oder erinnerte Objekt ist darin gleichsam aufgebraucht und hat keine Eigenbedeutung mehr.<sup>2</sup>

Für gewöhnlich war bei Rilke die Zeitspanne zwischen der Anregung (soweit bekannt) und der Ausführung der Verse beträchtlich. In jeder der Rilkeschen Dichtungen findet gleichsam eine Summe von Angeschautem ihren Niederschlag und offenbart sich in Bildern, Metaphern und Vergleichen. Die in den Überschriften genannten Dinge und Figuren sind Ausgangspunkte und bilden zugleich den Grundriß, der der sprachlichen Gestaltung die feste Kontur verleiht, so daß das Gedicht zwar an bekannte Vorstellungen anknüpft, sie aber umformt und dabei eigene Wege geht. „Die in der Wortstruktur geschaffene Wirklichkeit ist daher völlig autonom und existiert nicht außerhalb des Gedichts. Was sich der Anschauung darbietet, ist vom Dichter hervorgebracht.“<sup>3</sup> Somit wird das Kunstschaffen zu einem Akt der Daseinsbewältigung und zu einer Form der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit.

In den *Neuen Gedichten* gehören Zeitbedingtheit und Vergänglichkeit zum Themenkreis der Daseinsgegebenheiten, der mit Themen, die das Kunstschaffen betreffen, verknüpft ist, so daß sich eine Dasein und Kunst umfassende Thematik ergibt, die dem Werk seinen inneren Zusammenhang verleiht.

### Römische Sarkophage

Was aber hindert uns zu glauben, daß  
(so wie wir hingestellt sind und verteilt)  
nicht eine kleine Zeit nur Drang und Haß  
und dies Verwirrende in uns verweilt,

wie einst in dem verzierten Sarkophag  
bei Ringen, Götterbildern, Gläsern, Bändern,

in langsam sich verzehrenden Gewändern  
ein langsam aufgelöstes lag –  
bis es die unbekanntenen Munde schluckten,  
die niemals reden. (Wo besteht und denkt  
ein Hirn, um ihrer einst sich zu bedienen?)

Da wurde von den alten Aquädukten  
ewiges Wasser in sie eingelenkt –:  
das spiegelt jetzt und geht und glänzt in ihnen.<sup>4</sup>

Im Mai und Juni 1906 schrieb Rilke das Sonett *Römische Sarkophage*, das wie die *Römische Fontäne* auf seine Begegnung mit der italienischen Hauptstadt zurückgeht. Dieses Gedicht bildet zusammen mit *Der Stifter*, *Der Engel*, *Der Schwan*, *Kindheit* und *Der Dichter* eine Gruppe innerhalb des Zyklus der *Neuen Gedichte*, die man unter dem Motiv der Veränderung zusammenfassen kann.

Mit den *Römischen Sarkophagen* knüpfte Rilke an Baudelaires *Une Charogne* (1851) an; am Bild einer verwesenden Leiche zeigte Baudelaire, wie Tod und Leben, Werden und Vergehen in der Natur untrennbar miteinander verknüpft sind und eine Bewahrung von Form und Wahrheit in Ewigkeit nur vom Dichter geleistet werden kann. Rilke greift das Motiv vom Werden und Vergehen in den *Römischen Sarkophagen* auf, formt es jedoch um. Anhand des Sonetts lassen sich zwei charakteristische Techniken der Rilkeschen Lyrik beobachten. Da ist zum einen die Technik der Figuration, also sein Umgehen mit „Operationen, wodurch abstrakte semantische Werte in textuelle oder narrative Oberflächenstrukturen eingeschrieben und damit konkretisiert werden. Das Produkt der Figuration besitzt quasi-phänomenalen Charakter, enthält aber abstrakte oder begriffliche Komponenten, deren Zusammenfügung die eigentliche Leistung des Figurationsprozesses ausmacht.“<sup>5</sup> Der Prozeß der Figuration bringt die Bezüge hervor, die anstelle der Einheitlichkeit einer erzählten Handlung oder eines kommunikativen Handlungsschemas wirksam werden.

Und da ist zum anderen die Technik der Transformation, und zwar auf zwei Stufen. Bereits das Gedicht selbst stellt eine Art von Transformation dar, nämlich die Verwandlung der sinnlichen Ebene des gewählten Gegenstands in die sprachliche Ebene der Lyrik. Von dieser Phase des Schaffensprozesses an sind nur noch die Transformationen der zweiten Stufe, nämlich innerhalb der sprachlichen Ebene, von Bedeutung, der Gegenstand selbst dagegen wird nahezu bedeutungslos. Er verwandelt sich vor dem Auge des Lesers in einer stufenlosen Abfolge von Transformationen, die sich zunehmend vom Ursprungszustand entfernen. Dabei verzichtet Rilke auf eine Erzählstruktur und beschränkt sich auf eine direkte Wiedergabe des Transformationsvorgangs.

Anhand beider Techniken läßt sich ermes sen, daß es sich bei Rilkes Art, Gedichte zu „machen“, um Resultate der Arbeit und Produkte des schöpferischen Willens statt der Inspiration handelt.

Beide für Rilkes Lyrik elementaren Techniken sind in dem untersuchten Sonett nicht nur implizit als Basis der Gedichtproduktion enthalten, sondern werden auch explizit vorgeführt: die im ersten Quartett eingeführte menschliche Daseinsproblematik wird durch den den zentralen Großteil des Sonetts einnehmenden „wie“-Vergleich in dem Bild der Leiche und des Sarkophags figuriert, und im letzten Terzett, in dem sich der Vergleich verselbständigt, indem das komparative Moment völlig aufgegeben wird und der gewählte Gegenstand Quasi-Phänomenalität gewinnt, werden die ursprünglichen Sarggefäße durch die Einleitung von Wasser in Brunnenschalen transformiert (wie römische Sarkophage in Antike und Barock auch tatsächlich als Brunnengefäße verwendet wurden).

Daß diese Techniken in dem Sonett *Römische Sarkophage* so ausdrücklich vorgestellt werden, bildet einen ersten Hinweis auf das Thema des Gedichts, das nun inhaltlich, über die Darstellung des gewählten Gegenstandes, also des Sarkophags im Zusammenhang mit der in ihm verwesenden Leiche und des in ihn eingeleiteten Wassers, erschlossen werden muß.

Denn bei Rilkes Gedichten handelt es sich um von den angeschauten Dingen abgeleitete und an ihnen ausgerichtete Sprachgebilde, in denen der Dichter von durch Modelle Vorgeformtem oder Angeschautem ausgeht, um die Haltung eines Mittlers einzunehmen, der sich darauf als auf ein vorgegebenes Drittes gegenüber dem Leser bezieht. Dabei fungiert der konkrete Gegenstand als Träger ambivalenter Bedeutungen, die die seiner eigenen funktionellen Bestimmtheit überschreiten. Anhand des dargestellten Gegenstandes, dessen Gestalt bewahrt bleibt, wird ein geistiges Äquivalent ausgedrückt, indem in einem Vorgang der Verwandlung der Gegenstand mittels dichterischer Gestaltung ins Gedicht umgesetzt wird. Das Thema des Zyklus der *Neuen Gedichte* ist Rilkes Auffassung vom Wesen der Dichtkunst und von den Aufgaben des Dichters. Auch das Sonett *Römische Sarkophage* muß unter diesem Aspekt betrachtet werden.

Das Sonett wird eingeleitet durch eine rhetorische Frage, die den Ausgangspunkt bildet für ein Satzgefüge, das den Großteil der ersten drei Strophen einnimmt und dessen argumentativer Zusammenhalt durch Konjunktionen gewährleistet wird. Die rhetorische Frage schließt sich an einen imaginären Kontext an („was aber [...]“), indem ein Gegenvorschlag präsentiert wird zu einer vorausgesetzten allgemeinen Meinung, einer opinio communis, nach der das menschliche Dasein zwischen Geburt und Tod hauptsächlich durch Negatives in Form von Trieben, Emotionen und Unberechenbarkeiten („Drang und Haß und dies Verwirrende“) geprägt ist. Die Gegenposition hierzu besteht nun darin, die Negativität der von außen verfügt und damit dem individuellen Einfluß entzogenen („hingestellt und verteilt“) menschlichen Existenz mit dem Hinweis auf ihre nur vorübergehende, verhältnismäßig un-

bedeutende Dauer („eine kleine Zeit nur“) zu relativieren und zugleich die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins zu betonen.

Mit dem Ende des ersten Quartetts wird die Realebene verlassen; in dem „wie“-Vergleich des zweiten Quartetts wird eine bildliche Parallele zur Vergänglichkeit der menschlichen Existenz entwickelt, und zwar im Verwesungsprozeß einer im Sarkophag bestatteten Leiche. Dabei werden drei Stadien der Vergängnis markiert bzw. präziser: zwei Stadien der Vergängnis werden in Kontrast gesetzt zu einem Zustand, dem jede Vergängnis fremd ist. Bestimmte menschlichen Bedürfnissen dienende Dinge („Gewänder“) und der menschliche Körper selbst sind „langsam“ verwesender Zersetzung anheim gegeben, wobei zwischen den temporalen Qualitäten der Verwesung grammatikalische Unterschiede gemacht worden sind; so verdeutlicht das Partizip Präsens „sich verzehrend“ in Verbindung mit vom Menschen hergestellten Dingen eine andere zeitliche Dimension als das bereits auf Vollendung des Zersetzungsprozesses hindeutende Partizip Perfekt „Aufgelöstes“, das außerdem im Neutrum gebraucht ist und somit die nicht mehr mögliche Identifizierbarkeit des verfallenden menschlichen Körpers im Gegensatz zu den noch erkennbaren Konturen der „Gewänder“ verdeutlicht. Diese Stadien der Vergängnis werden der Beständigkeit des von keiner Zersetzung gefährdeten Kunstobjekts Sarkophag gegenübergestellt, an dem selbst Details wohlunterscheidbar sind und bleiben; grammatikalisch wird die Dauerhaftigkeit des künstlerischen Gegenstandes dadurch unterstrichen, daß nur das adjektivisch gebrauchte „verziert“ hinzutritt statt eines zeitliche Dimensionen vertretenden Partizips.

Zwischen Oktave und Sextett erfolgt – ganz gemäß der Sonetttradition – ein thematischer Einschnitt. Sowohl die reale Ebene der ersten als auch die in den Vergleich transformierte Ebene der zweiten Strophe münden im ersten Terzett, das das Ziel jeglichen Auflösungsprozesses markiert: die Transformation des Gegenstandes ins Nichts, symbolisiert durch „Munde, die niemals reden“. Damit wird der Gedankengang der Oktave im Terzett konsequent fortgesetzt: die durch die Konstellation von triebhaften, emotionalen und unterbewußt-phantastischen Elementen geprägte Individualität einzelner Menschen ist nur von vorübergehender Dauer, wird körperlich im Zersetzungsprozeß bis zur Unidentifizierbarkeit neutralisiert und löst sich schließlich in Nichts auf, sobald die physische Substanz, an die sie geknüpft war, verfallen ist. Die Auflösung der Individualität ins Nichts wird onomatopoetisch unterstrichen durch die Dominanz dunkler „u“-Vokale in Vers 9.

Hiermit endet nun die syntaktische Verknüpfung der realen mit der Vergleichsebene. Eine Parenthese leistet die Überleitung vom ersten zum zweiten Terzett, indem Rilke hier die Schlüsselfrage plaziert, auf die das abschließende Terzett eine Antwort zu geben versucht. Denn hier wird die Frage nach dem Menschen gestellt, der dem Nichts entgentreten, dem Prozeß völliger Auflösung ins Nichts Einhalt gebieten und so zum Bewahrer des Seins werden kann, und zwar indem er den „Munden, die niemals reden“, wieder Sprache

verleiht, um mittels der Sprachlichkeit dem scheinbar unwiederbringlich Verwesenden in seiner erhalten gebliebenen künstlerischen Ummantelung eine neue Existenz zu verschaffen. Hier liegt die zentrale Aufgabe der Dichtung, die jedoch im abschließenden Terzett als nicht zu erreichendes Ideal entlarvt wird.

Dem Dichter steht als Resultat literarischer Tradition die Form zur Verfügung (auch Rilke bedient sich ja der traditionellen Sonettform für seine neue Art der Dichtung), ebenso die Motivik (auch das verwendete „vanitas“-Motiv blickt auf eine lange Vergangenheit zurück). Im Schlußterzett wird deutlich, daß auch der Ursprung der Inhalte der Dichtung in der Vergangenheit zu suchen ist.

In diesem letzten Terzett hat sich der Vergleich nahezu verselbständigt; war das Bild des Sarkophags in den vorangegangenen Strophen noch syntaktisch und inhaltlich eng auf die Realebene der ersten Strophe bezogen, so ist es nun auf eine quasi-reale Ebene transformiert worden und hat sich damit vom Ausgangspunkt des Gedichts unabhängig gemacht. Die Transformation, die anhand des Funktionswandels der Sarkophage vollzogen wird, die aus Behältnissen für Vergehendes in Bewahrer von Unvergänglichem umgewandelt werden, wird nur noch am Gegenstand selbst vollzogen.

Formen, metaphorisch durch die Sarkophage veranschaulicht, sind von zeitloser Beständigkeit, sie überdauern die in ihnen vergehenden Inhalte und sind darum geeignet, auch für neue inhaltliche Füllungen die Form zu liefern. Die Form wird nun mit „ewigem“ Inhalt gefüllt, also einem Inhalt, der in seiner unvergänglichen Beständigkeit einen Gegenpol bildet zur Vergänglichkeit realer Existenzen. Die vergangene Individualität jedoch kann diese Art von Dichtung nicht ersetzen oder gar wieder zum Leben erwecken, und genau darin findet sie ihre Grenze. Wirkliche Individualität ließe sich durch die Dichtung nur erreichen, wenn in ihr die durch Auflösung ins Nichts bedrohten realen Dinge vollkommen und ohne Rest verwirklicht würden, wenn die Sprache ganz in der Verwirklichung der Dinge aufgehen, ein Gleichgewicht zwischen Leben und Dichtung, dem Ding und seiner sprachlichen Gestalt geschaffen werden könnte unter völliger Ausschaltung von Subjektivität und Perspektivismus. Doch dies übersteigt die Möglichkeiten des Dichters.

Doch an seine Stelle kann eine Form höherer Reflexion treten, ausgedrückt durch das Spiegelmotiv, das – am traditionell pointierten Ende des Sonetts stehend – somit zu einer Alternative für die Auflösung der Individualität ins Nichts wird. Daß diese Alternative von Rilke als vollwertiger Ersatz zum Phänomen der Vergänglichkeit angesehen wird, verdeutlicht die parallele Gestaltung der Reimschemata in den beiden Terzetten (e f g, e f g), deren erstes ja gerade die Auflösung ins Nichts, das zweite die Möglichkeit der dauernden Bewahrung des Seins thematisiert. Daß eine solche Möglichkeit der höheren Reflexion über das Dasein vom Dichter erst geschaffen werden muß, wird von der Passivform des das letzte Terzett einleitenden Satzes deutlich; die Aufgabe des Dichters besteht darin, mit Hilfe zeitüberdauernder Formen und

aus der Tradition abgeleiteter Inhalte ein Kunstwerk zu schaffen, das zwar nicht die Gegenständlichkeit eines realen Dings erreichen, aber auf einer hohen Reflexionsstufe eine beständige, bewahrende Alternative zur Vergänglichkeit des Daseins bereitstellen kann.

Konkret geschieht dies bei Rilke, indem sich das Geschäute und die Spiegelung des Geschauten im Gedicht zu einer Einheit fügen, indem sich das Bild in einem Spiegelbild niederschlägt, das sich sowohl aus anschaulich-bildhaften als auch aus rhythmisch-klanglichen und semantischen Elementen zusammensetzt. Durch dieses Spiegelbild wird 'ein Dauerndes' konstituiert, da in ihm Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges enthalten ist, sich also zeitlich Aufeinanderfolgendes in einem gemeinsamen Raum versammelt.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> MÜLLER: R. M. Rilkes *Neue Gedichte*, Meisenheim 1971, S. 16.

<sup>2</sup> BRADLEY: R. M. Rilkes *Neue Gedichte*, München/Bern 1967, S. 13.

<sup>3</sup> BRADLEY: a.a.O., S. 13.

<sup>4</sup> RILKE, *Neue Gedichte*, Insel-tb, Frankfurt a. M. 1974, S. 37.

<sup>5</sup> WELLBERY: Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke, S. 125. In: Schwarz (Hg.): *Zu R. M. Rilke*. Stuttgart 1983, S. 125-132.

<sup>6</sup> DOPPLER: Die poetische Verfahrensweise in Rilkes Neuen Gedichten, S. 342. In: *Studi Germanici* XIV (1976), S. 334-349.

