

Zsuzsa Bognár (*Piliscsaba*)

„Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen“

Interpretationsversuch zur Novelle „Der Drachentöter“ von R. M. Rilke

1. Einführung

Gegenüber anderen Prosastücken des Frühwerks – man könnte z. B. die „Geschichten vom lieben Gott und anderes“ aus dem Jahre 1900 erwähnen – ist die Novelle „Der Drachentöter“ nicht allzu bekannt und wenig zitiert in der Rilke-Literatur. In der Gegenwart hat aus dem Prosawerk vor allem der Malte-Roman als Modell des modernen Subjektivitätsentwurfes die Aufmerksamkeit gewonnen.¹ Warum es „Der Drachentöter“ verdient, inmitten der Malte-Konjunktur, sozusagen gegen den herrschenden Trend, einer weiterführenden Analyse unterzogen zu werden, dafür können hier zwei Gründe angeführt werden: Erstens, weil er bisher, insofern er überhaupt besprochen wurde, noch nie den Gegenstand einer eingehenden Untersuchung bildete: Höchstens Motive, in erster Linie das der Titelfigur, vermochten Interesse zu erregen. Zweitens lässt sich „Der Drachentöter“ durchaus nicht als ein Produkt der Frühphase, das es besser verdiente, abgrenzen. Wie bei Rilke so oft der Fall, enthält die Novelle bedeutungsvolle Aussagen und merkwürdige Figuren, die sich durch das ganze Lebenswerk bis zu den „Duineser Elegien“ ziehen. Daher schien sie immer geeignet zu sein, als eine Essenz Rilkescher Ansichten zu bestimmten Themen herangezogen zu werden, wobei gewöhnlich auf die Titelfigur fokussiert wurde. Als typisches Beispiel für ein solches Herangehen kann einer von Rilkes gründlichsten Interpreten, August Stahl, zitiert werden, der in seiner Studie u.a. mit dem widerspruchsvollen Verhalten des Drachentöters das Idealbild Rilkes „vom verachteten, aus Missgunst oder Oberflächlichkeit unverstandenen oder fehlgedeuteten, umgedeuteten und ausgebeuteten Künstler“ veranschaulicht und seine Vergesslichkeit als „die Entscheidung des Helden“ auffasst:

¹ Vgl. z. B. den Aufsatz von Manfred Engel in dem die neuesten Forschungsergebnisse darstellenden Sammelband: „Weder Seiende, noch Schauspieler“. Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes „Malte Laurids Brigge“. In: Rilke heute. Der Ort des Dichters. Hg. von Vera Hauschild. Frankfurt a. M. 1997, S. 181-200.

Einen von diesen, auf den er sich wieder und wieder beruft, den Drachentöter, lässt er um seiner ‚Arbeit‘ willen, ‚beschäftigt wie er war‘, allein im Kampf gegen das Untier, alles vergessen, was sich neben dem Kampfe als Anspruch an ihn richtet, als Einladung des königlichen Vaters oder als Lohn sogar, den zum Empfang bereiten Hof, die Prinzessin.²

August Stahl machte schon einmal, in seinem 20 Jahre früher erschienenen Kommentar zu Rilkes Werk, den Versuch, die Novelle im Kontext des ganzen Œuvre umsichtig zu erläutern. Er erschloss dabei mehrere Ebenen des Textes, letzten Endes lief aber seine Interpretation schon damals auf das Drachentötermotiv hinaus:

Die besondere Wendung, die Rilke seiner Erzählung gibt, besteht darin, daß der Held nach der Tötung des Drachen den ausgesetzten Preis (die Königstochter) völlig ignoriert und damit den Kampf loslöst von seinem Ziel, ihn unabhängig macht und entfunktionalisiert. Dadurch gewinnt er die Qualität des Rilkeschen Kunstwerkes, wird interesselos im Sinne des Briefes an eine junge Frau vom 2. 8. 1919 [...] In seiner Haltung verwirklicht der Held allerdings einen Verzicht, der für die Liebenden der Rilkeschen Dichtung charakteristisch ist [...] Vgl. etwa „Die weiße Fürstin“ oder das Kapitel über Liebenden in den „Aufzeichnungen“.³

Diese Auslegung Stahls wird in der vorliegenden Studie in wichtigen Punkten aufgegriffen und fortgesetzt, allerdings aus einem anderen Ansatz heraus, und hoffentlich Dimensionen erschließend, die über den „Drachentöter“ hinaus weiter tragen.

In den Anmerkungen der „Sämtlichen Werke“, die unter den bisher hervorgehobenen Quellen der Rilke-Forschung die ältesten sind, wird über den „Drachentöter“ gesprochen, die Titelfigur aber nicht einmal erwähnt. Aus editorischem Aspekt scheint hier vor allem das Vorhandensein einer ersten Fassung von großer Wichtigkeit zu sein, zumal „die endgültige Fassung von der ersten Niederschrift [...] erheblich abweicht“.⁴

Der vorliegende Beitrag bedient sich vorerst der intertextuellen Methode, um über die standardisierte „Drachentöter“-Auslegung hinauszuführen. Nach dem

² Stahl, August: Der Freundschaftsbegriff in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. In: Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. Hg. von Ferenc Szász und Imre Kurdi. Budapest 1999 (= Budapest Beiträge zur Germanistik 34), S. 228.

³ Stahl, August: Rilke-Kommentar. II. Bd. München 1979, S. 132-133. Erwähnt werden noch außerdem das Märchen-, bzw. Legendenmotiv Sankt Georg sowie der intertextuelle Zusammenhang mit der „Ersten Elegie“ aus dem Duineser Zyklus.

⁴ Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. IV. Bd. Frühe Erzählungen und Dramen. Frankfurt a. M. 1961, S. 1030f.

Erstellen der intertextuellen Bezüge zwischen den beiden Fassungen werden andere poststrukturalistische Annäherungskonzepte erprobt, die hoffentlich für weitere Interpretationen den Weg ebnen. Schließlich wird der Stahlsche Ansatz aufs Neue aktualisiert.

2. Umstände der Entstehung: Die ersten intertextuellen Bezüge

Die erste Fassung des „Drachentöter“, von der mehrere Varianten erhalten geblieben sind, schrieb Rilke am 15. September 1900. Die endgültige Fassung entstand einige Wochen später und erschien am 25. Januar des nächsten Jahres in der Zeitschrift „Die Zeit“.⁵

Den biographischen Hintergrund dieser kurzen Zeitspanne bestimmt die Situation nach der Eheschließung mit Clara Westhoff im Frühling 1900. Der Rest des Jahres vergeht für den Dichter mit „sehr kleinlichen und häßlichen Dingen praktischen Inhalts“.⁶ Vergeblich bemüht er sich die ganze Zeit um eine Stelle bei einem Verlag oder in einer Redaktion, die ihm ein festes Einkommen und entsprechende Arbeitsverhältnisse sichern könnte. Außer materiellen Sorgen bedrängen ihn die noch unverarbeiteten Erlebnisse der beiden Russlandsreisen 1899 und 1900. Als Ertrag der beiden Jahre entstanden die Gedichte des „Stundenbuches“ und Novellen mit russischen Motiven. Allerdings muss man hinzufügen, wie auch schon von der Forschung festgestellt wurde⁷, dass sich das Russlanderlebnis bei Rilke nicht auf eine einzige Schaffensperiode, etwa 1897-1902, beschränken lässt, sondern dessen Spuren bis ins Spätwerk hinein zu verfolgen sind. Zweitens hatte nicht das Erlebnis der Reise an der Beeinflussung der Rilkeschen Dichtung den entscheidenden Anteil, sondern die eifrigen Vorstudien des reisefrohen Dichters. Fabeln und Motive des schon erwähnten Novellenzyklus „Vom lieben Gott und anderes“ sollen z.B. aus der russischen Volkskunst stammen, mit der Rilke durch Sammlungen namhafter russischer Folkloristen bekannt wurde.⁸

⁵ In der dazwischenliegenden Zeit im September entsteht der zweite Teil des „Stundenbuches“, „Das Buch von der Pilgerschaft“. Rilke bemüht sich seit Ende September um die Veröffentlichung des Novellenbandes „Die Letzten“. Nach: Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Erster Band. Frankfurt. a. M. 1975, S. 127.

⁶ Ebd., S. 126.

⁷ Greber, Erika: Ikonen, entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke. (Eine intermediale und interkulturelle Studie) In: Poetica (1997), Bd. 29. H. 1-2, S. 158.

⁸ Erwähnt werden „Russische Volkslieder“ von A. N. Afanase'v und die Balladen- und Fabelsammlung von Pavel Rybnikov. Vgl.: Pollock Brodsky, Patricia: Russia in the work of Rainer Maria Rilke. Detroit 1984, S. 96.

Thema, Fabel und Motive der Geschichte „Wie der Verrat nach Rußland kam“ zeigen offensichtliche Parallelen mit einem Gesang (bylina), der bei einem dieser Folkloristen, Pavel Rybnikov, vorkommt. In beiden kann nach dem Versagen vieler Würdenträger und Ratgeber allein ein weiser Bauer drei Rätsel, deren Lösung ursprünglich dem Zaren auferlegt wurde, erraten, womit er das Reich rettet. Nachdem aber der Herrscher versucht, ihn zu betrügen, verzichtet der Bauer auf Belohnung mit der Begründung: Er brauche nicht das Gold des Zaren, sondern „Wahrheit und Rechtlichkeit“. Dann verschwindet der merkwürdige alte Mann. Der Bote des Zaren meint daraufhin, „daß der vermeintliche Bauer niemand anderes gewesen sei als Gott selbst“.⁹

Die Komparatistin Patricia Pollock Brodsky meint in der Zurückweisung des wohlverdienten Preises, „in the absurd but consistent logic of this scene“, das Motiv zu finden, das den „Drachentöter“ mit der russischen Quelle verbindet.¹⁰ Durch die motivgeschichtliche Fokussierung lenkt sie, August Stahl ähnlich, die Aufmerksamkeit einzig und allein auf die sonderbare Titelfigur.

3. Vergleich der beiden Fassungen des „Drachentöters“

3.1.1. Gemeinsames auf der Ebene der Geschichte¹¹

Bevor die Geschichte nacherzählt wird, soll vorausgeschickt werden, dass im Folgenden mit Ausnahme einer einzigen – allerdings vielsagenden und umfangreichen – funktionalen Erzähleinheit¹² im Wesentlichen die Geschichte der endgültigen Fassung wiedergegeben wird. Dies involviert zugleich, dass von den beiden Fassungen die ursprüngliche detaillierter, im Vergleich zu der endgültigen an manchen Stellen mit einer gewissen Umständlichkeit konzipiert wurde.

In einem schönen Land lebte einmal ein König mit seiner Tochter, die einsam aufwuchs. Ihre Sanftmut und Schönheit zogen einen Drachen an, der für Land und Leute zur tödlichen Bedrohung wurde. Vergeblich versuchten die besten Helden

⁹ Sämtliche Werke, S. 315.

¹⁰ „The youth who finally slays the dragon, however, rejects the princess. And to this, too, there is a parallel in the present story, in the wise peasant who alone gives the right answers, but wants no reward.“ In: Brodsky Pollock, S. 223. In Brodskys Arbeit werden nicht nur zahlreiche Gemeinsamkeiten, sondern auch viele Unterschiede, außer der Fabel, die Figurendarstellung betreffend, aufgezeigt, S. 103-105.

¹¹ Die zunächst verwendete Terminologie geht auf die strukturalistische Erzähltheorie zurück, wie sie in der Studie von Reinhold Schardt dargestellt wird. Vgl.: Schardt, Reinhold: Narrative Verfahren. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hg. von Miltos Pechlivanos u.a. Stuttgart 1995, S. 49-64.

¹² Ebd.

des Landes ihn zu bekämpfen, deshalb ließ der König verkünden, er werde die Hand seiner Tochter dem Sieger über das Ungeheuer geben. Die Königstochter bekam daraufhin Angst um ihr Schicksal, im Geheimen wünschte sie sogar, dass der Drache siegen möge.

Aus aller Welt kamen die Männer, aber jeder wurde erbarmungslos getötet. Nur einem einzigen unbekanntem Kämpfer gelang es, mit blutenden Wunden davonzukommen. Daraufhin machte sich die Königstochter Vorwürfe: Sie meinte, es wäre ihre Pflicht, den tödlich Verletzten zu pflegen. Mehrere Tage vergingen, bis sie endlich den Mut aufbrachte, den Sterbenden zu besuchen. Da machte sie sich in der Nacht auf den Weg... (Bei dieser Episode gibt es bedeutende Unterschiede zwischen den Fassungen, auf die erst später eingegangen wird; vorläufig wird der gleichen Handlungslinie gefolgt.)

Auf dem Heimweg erblickte die Königstochter einen Reiter, der vor Erschöpfung zitterte. Sie war gleich beruhigt, denn „sie wußte: er hat den Drachen getötet“.¹³ Zu Hause ließ sie sich festlich schmücken. Inmitten des Menschenjubels war sie aber schon sicher, dass sich der Sieger nicht melden lassen würde. Nach altem Brauch warteten inzwischen der König und die Hoheiten weiterhin im Thronsaal auf den Retter des Landes.

3. 1. 2. Unterschiede in der Geschichte

Die wesentlichste Abweichung zwischen den Fassungen besteht in dem Handlungsstrang, der sich auf die Königstochter bezieht. Wie schon festgestellt wurde, ist die ursprüngliche Fassung um ein Drittel länger als die endgültige. Dieses Plus entsteht zum größten Teil durch die ausführliche Schilderung des Besuchs der Königstochter bei dem toten Fremden. Nicht nur dass diese Episode von doppeltem Umfang ist, sie ist darüber hinaus in beiden Fassungen unterschiedlich gestaltet.

In der ursprünglichen Version will die Prinzessin beim Vernehmen der Nachricht vom schwer verwundeten Helden instinktiv sofort zu ihm gehen, ihre schön gekleidete Gestalt in den Spiegeln des Schlosses betrachtend, scheut sie aber zurück,

¹³ Bei Zitierung der Primärtexte wird fortan nur die Seitenzahl der Ausgabe der „Sämtlichen Werke“ in eckigen Klammern angegeben. Die einzelnen Fassungen werden mit U [ursprüngliche Fassung] und E [endgültige Fassung] bezeichnet. Bei wortwörtlichen Entsprechungen der Fassungen werden beide Seitenzahlen vermerkt. Hier: [U 680, E 687]

[...] so Ungewohntes zu wagen, und sie schickte nur heimlich einen alten Diener, der sie nicht verraten durfte, nach jenem entlegenen Hause und gab ihm Streifen von kühler Leinwand, sanfte Salben, die wie Blumen am Abend dufteten, und einen Krug starken Weines mit, der, wie sie meinte, die lügnerische Hitze des Fiebers dämpfen und die gesunde Glut der Jugend wieder in den Adern des Ritters wecken sollte. [U 676]

Hier fühlt sich die Königstochter verantwortlich für den Fremden: Wenn auch nicht eigenhändig, nimmt sie mit sorgsamem Verordnungen an der Pflege des Verwundeten teil. Als sie vernimmt, dass er gestorben ist, überwindet sie ihre Schüchternheit, sucht das gespensterhafte Haus auf und küsst den Toten zum größten Entsetzen ihres alten Dieners „mit der unendlichen Süßigkeit ihres ersten Kusses“. [U 678]

Die Schrecknisse der Szene werden weiter gesteigert: Die Königstochter entdeckt im „zuckenden Schein der Flamme“ einer Pechfackel eine Tür mit einem kleinen verglasten Fensterchen, durch das sie, wie sie meint, beobachtet wird. „Ihr schien, als hätte sie noch nie im Leben etwas mit solcher Gewißheit gewußt. Und dieses Gefühl nahm ihr alles Entsetzen ab. Sie war fast nicht mehr bang, nur traurig.“ [U 679] In dieser Szene macht die Königstochter wesenhafte Erfahrungen, indem sie zuerst dem Tod, danach dem Verbotenen und schließlich dem Entsetzlichen begegnet; durch diese wird sie im Inneren grundlegend stärker. Die Erlebnisse dieser Nacht helfen ihr später, zu der Einsicht zu kommen, dass sie auf ihren Retter, den Drachentöter vergeblich wartet und auf ihn verzichten muss. Der Erzähler bringt das hier erworbene Wissen, das die Königstochter reifen lässt, zu ihrem veränderten Benehmen in Beziehung, wenn es am Ende der Geschichte heißt:

Aber sie blieb nicht als die zurück, die sie gewesen war. Sie war gewachsen. Sie dachte an den Toten, den sie geküßt hatte, und an den Lebenden, der ihr verloren war, und ihre Gedanken berührten zum ersten Mal das Leben. [U 681]

Der Königstochter der endgültigen Fassung wird dieses schreckensvolle, aber bereichernde Erlebnis nicht gegönnt. Sie ist voller Versagen. Auch sie würde gerne im weißen Hemde zum Todkranken laufen, und ebenso weicht sie beim Anblick ihrer eigenen festlich gekleideten Gestalt vor dem „Ungewöhnlichen“ zurück. Völlig machtlos geworden, schafft sie aber weiter nichts. Als ob der Erzähler bei ihrer Darstellung die Andersartigkeit von ihrer Vorläuferin hervorheben wollte: „Sie brachte es nicht einmal über sich, irgendeine verschwiegene Dienerin in das Haus zu senden, darin der fremde Kranke lag, um ihm eine Linderung zu schaffen, feine Leinwand oder eine sanfte Salbe.“ [E 685] Zu keiner Tat fähig, quält sie sich im Inneren, indem sie sich bittere Vorwürfe macht. Schließlich bringt sie es dennoch soweit, in der Nacht zum Sterbenden aufzubrechen. Im Gegensatz zur ursprünglichen Fassung wagt sie sich aber nicht ins Haus: „[...] und langsam ging sie an dem Hause vorbei, hilflos, arm, versunken in die erste Traurigkeit ihres Lebens.“ [E 686]

Sie versagt damit in dieser Geschichte zum zweiten Mal. Wie sie früher dem Leidenden seine Qualen zu stillen versäumte, so weigert sie sich jetzt, dem Toten durch ihr Beisein einen würdevollen Abschied zu gewähren. In diesem Sinne könnte man ihre Unfähigkeit als moralisches Versagen bezeichnen. Trotz ihrer Schwäche kann sie jedoch an denselben Erkenntnissen Anteil haben wie die mutigere Prinzessin der anderen Fassung: Beide wissen beim Anblick des schwarzen Reiters, dass der Drache durch ihn getötet wurde, und beide erfahren während der Siegesfeier, dass der siegreiche Held, ihr Befreier, sich keinen Lohn wünscht. Bei der Königstochter der endgültigen Fassung wird allerdings mit keinem Wort erläutert, wie sie zu diesem Wissen gelangt. Dass sie sich verändert, wird allein durch das Gegenüberstellen ihrer neulich erworbenen Weisheit mit der konventionellen Geste des alten Königs klar. Dieser wartet in königlicher Haltung auf den Befreier, der nach uraltem Brauch belohnt werden soll.

3. 2. 1. Indizierendes¹⁴

Merkwürdige Unterschiede befinden sich auch bei der Charakterisierung der fremden Helden. Da dem sterbenden Unbekannten in der ursprünglichen Fassung größere Bedeutung zukommt, werden auch die anderen Kämpfer nicht wie in der endgültigen Fassung bloß als potentielle Opfer des Drachen, quasi gesichtslos beschrieben. Es gibt unter ihnen Bangende, die mit schwerem Herzen an das Bevorstehende denken, und leichtfertige Abenteurer, „Helden aus Hoffnungslosigkeit und Schwermut. Aber weder die einen noch die anderen schienen an den Lohn zu denken, welcher dem Sieger versprochen war.“ [U 675] Mit dieser letzten Ergänzung wird das bestürzende Verhalten des Reiters nach seinem Sieg gewissermaßen vorbereitet. Seine Beweggründe scheinen zugleich noch unberechenbarer zu sein. Nach dieser Darstellung muss er nicht unbedingt ein sonderbarer, uneigennütziger Held sein, er kann ruhig als einer der „Heimatlosen“ auftreten, hinter deren Indifferenz einfach Resignation steckt. [U 675]

In der endgültigen Fassung fehlt diese Passage. Die diesbezügliche Bemerkung des Erzählers – „Und es zeigte sich, daß auch die Fremde voller Helden war, und daß der hohe Preis seine Wirkung nicht verfehlte“ [E 684] – könnte zwar auch zur Märchenkonvention gehören, höchstwahrscheinlich zielt sie aber in erster Linie darauf, den Leser zu täuschen, damit er die Selbstlosigkeit des schwarzen Reiters noch mehr bewundert. Wenn diese Bemerkung, die der Motivation des siegreichen Helden überhaupt nicht entspricht, Wahrheitsgehalt beanspruchen würde, dann

¹⁴ Indizien sind solche Erzähleinheiten, die als Zeichen funktionieren, deren Funktion es ist, „Auskünfte und Hinweise über Personen und Situationen zu geben“. Vgl.: Schardt, S. 53.

würde die wundersame Weisheit, die in den Erzählerkommentaren an anderen Stellen offenbar wird, nicht glaubhaft wirken.

3. 3. Vergleich der Erzähldiskurse

3. 3. 1. Personale Einschübe

In beiden Fassungen dominiert neutrales Erzählverhalten, es wird bloß stellenweise durch auktoriale bzw. personale Einschübe unterbrochen. Die Letzteren kommen in solchen Partien vor, die man der Königstochter zuordnen kann. Als sie sich des Sieges des schwarzen Reiters bewusst wird, kann man ihre Erleichterung aus ihrer erlebten Rede wahrnehmen: „Sie war kein verirrt, verlorenes Ding mehr in dieser Nacht. Sie gehörte ihm, diesem fremden, zitternden Helden, sie war sein Besitz, als ob sie eine Schwester seines Schwertes wäre.“ [E 687]

An einer Stelle wird die sonst kürzere endgültige Fassung um einen personalen Einschub verlängert. Dieser gehört zu der schon besprochenen Episode, in der sich die Königstochter – im Gegensatz zur ersten Fassung – nicht zu bewähren vermag. Um ihre angeborene Schüchternheit und innere Unruhe in ihrer ganzen Intensität erfassbar zu machen, gibt der Erzähler für einen Augenblick seine neutrale Position auf und vermittelt in erlebter Rede ihre Gewissensbisse: „Nur *Eine* hätte ihn [den sterbenden Kämpfer – Zs. B.] vielleicht retten können, aber diese Eine war viel zu feige, ihn zu suchen.“ [E 686]

Zusammenfassend soll darauf hingewiesen werden, dass die personalen Einschübe im Allgemeinen eine Konzentration auf die Figurendarstellung ermöglichen; auf die Königstochter fokussiert, rücken sie ihre Gestalt in den Vordergrund.

3. 3. 2. Auktoriale Einschübe

Eigene Äußerungen des Erzählers kann man im „Drachentöter“ in Form von Erzählerkommentaren finden. Es handelt sich um drei bzw. vier solcher Textstellen, alle im ersten Drittel der Geschichte. Ihre Funktion ist, den Leser mit der Märchenwelt im Text bekannt zu machen: Indem sie grundlegende Ansichten des Erzählers vermitteln, wollen sie den Leser in eine bestimmte Rezeptionsrichtung lenken.

Drei Erzählerkommentare, beinahe wortwörtlich identisch, stehen in beiden Fassungen an der gleichen Stelle. Zwei von ihnen enthalten Äußerungen, die den Lesererwartungen mit hoher Gewissheit widersprechen. Über metaphysische Relevanz verfügend, bezweifeln sie nämlich Unterscheidungen, die zu epistemologischen bzw. ontologischen Grunderfahrungen gehören:

Denn es bestehen geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und Schrecklichen wie zwischen den Gipfeln und Abgründen, wie zwischen den stillen Seen und den reißenden Bächen welche sie nähren, wie zwischen dem holden lachenden Leben und dem nahen tiefen täglichen Tod. [U 672]

Die endgültige Fassung ist hier einfacher, zugleich auch vielsagender. Die meisten Glieder vom zweiten Teil der Vergleichsreihe an – alle Naturbilder – verschwinden, und auch die durch Alliterationen auffallenden Attribute im letzten Gegensatzpaar werden an Zahl reduziert. Aufgehoben wird die entstandene Lücke durch die Neuformulierung des Verhältnisses zwischen den ursprünglichen Oppositionen:

[...] denn es bestehen geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen, an einer bestimmten Stelle ergänzen sich beide wie das lachende Leben und der nahe tägliche Tod. [E 682f.]

Diese endgültige Variante beruht auf einer anderen Grundstruktur. Die Gegensatzpaare werden hier nicht mehr allein auf Grund ihrer vermeintlichen Ähnlichkeit – wie im Vergleich – verbunden. Zunächst wird *innerhalb* der Gegensatzpaare ein sehr enges – metonymisches – Verhältnis erstellt, das auf eine viel engere Zusammengehörigkeit hindeutet als allein durch die „so...wie“-Struktur. Somit ist dieser umgestaltete Satz schwerwiegend genug, um an die Stelle der schönen und eigentlich konventionellen Bilder zu treten.

Der nächste Absatz, wortwörtlich gleich in beiden Fassungen, knüpft direkt an den vorherigen an. Er wiederholt und akzentuiert dadurch noch stärker die In-Frage-Stellung des Antagonismus zwischen Leben und Tod: „Damit ist nicht gesagt, daß der Drache der jungen Dame feindlich war, wie ja auch niemand auf Ehre und Gewissen sagen kann, ob der Tod des Lebens Widersacher ist.“ [E 683]

Der letzte auktoriale Einschub kommentiert die Reaktionen des Volkes darauf, dass immer mehr von den eigenen Männern dem Drachen zum Opfer fallen. Behauptet wird, dass es trotz der größer werdenden Apathie des Volkes ständig opferbereite Helden gäbe, „wie eine Notwendigkeit, wie von jenen großen Gesetzen bedingt, welche auch in den Zeiten des Unheils nicht aufhören zu wirken.“ [U 673f.] Der endgültigen Fassung werden hier zwei kurze Wörter – „wie Brot“ – zugeschoben, wodurch die Reihe der Vergleiche um dieses tiefsinnige Bild verlängert wird, was der Aussage gewisse Festlichkeit verleiht.

Über den auktorial verfassten ersten Absatz der ursprünglichen Fassung ist noch kein Wort gefallen, obwohl er tonangebende Funktion hat. Schon hier wird die Komplexität des ganzen Textes angedeutet, insofern der Leser am Anfang über den zweifachen Widerruf einer scheinbar harmlosen Aussage nachdenken muss:

Diese Geschichte fängt wie ein Märchen an, aber sie führt mitten in das hinein, was wirklich ist. Und das hat sie schließlich mit allen echten Märchen gemein, von denen sie sich sonst an vielen Stellen unterscheidet. [U 672]

In dieser Einführung wird der Leser darauf vorbereitet, dass er es mit einer tradierten Märchenvorstellung nicht weit bringen wird. Schritt für Schritt muss er beim Lesen erfahren, dass die Geschichte im Wesentlichen die Gültigkeit fest eingewurzelter Abgrenzungen in Frage stellt. Im Unterschied zu dieser Fassung fehlt dem engültigen Text diese auktoriale Einführung: Er beginnt beim zweiten Absatz der ursprünglichen Fassung wie ein regelrechtes Märchen: „Es war ein schönes und fruchtbares Land [...]“. [U 672, E 682] Der Leser bekommt keine „Gebrauchsanweisung“; seine Vorstellungen von märchenhafter Naivität und Klarheit erweisen sich als unhaltbar, die Kluft zwischen seinen Erwartungen und den vermittelten Geschehnissen bzw. Märchenwahrheiten wird immer größer.

3. 4. Ergebnisse der intertextuellen Untersuchung im Hinblick auf die Figuredarstellung

Konstante Figuren sind der alte König, der sterbende Held und der schwarze Reiter, der Drachentöter. Der König ist in beiden Fassungen ein stolzer Greis, der so handelt, wie es für seine Position angemessen ist. Im Vergleich zu dem Verhalten seiner Tochter scheint er ziemlich konservativ zu sein. Allerdings verleiht ihm seine Altertümlichkeit eine privilegierte Stelle in der ursprünglichen Fassung, insofern der Text damit schließt, dass er im hohen Thronsaal sitzt und auf den Drachentöter wartet.

Der sterbende Held hat keine andere Funktion, als die Gefährlichkeit des Kampfes mit dem Drachen zu veranschaulichen und in der Königstochter Mitleid zu wecken. Sonst verfügt er über keine individuellen Züge und ist ein Namenloser.

Der schwarze Reiter erscheint in beiden Fassungen als *der* Drachentöter, verschlossen und unantastbar. Er ist zweifellos ein Sinnbild, Ausgangspunkt und Ziel auf einem Erkenntnisweg, der aber von der Königstochter erst gegangen werden muss. Auf seine Bedeutung verweist, dass er in beiden Fassungen als Titelfigur dient, die endgültige Fassung endet sogar mit seiner sich entfernenden sorglosen Gestalt. Ob er sich einmal seines Versäumnisses bewusst wird, steht nicht fest.¹⁵

¹⁵ „In dem Hefte der ‚Zeit‘ mit dem Erstdruck, das das Rilke-Archiv besitzt und das wohl Rilkes Handexemplar war, ist der letzte Absatz der Novelle [...] mit Rotstift getilgt, offensichtlich von Rilkes eigener Hand [...]“ In: Sämtliche Werke, S. 1030.

Der aber ritt schon weit von der Stadt, und es war ein Himmel voll Lerchen über ihm. Hätte ihn jemand an den Preis seiner Tat erinnert, vielleicht wäre er lachend umgekehrt; er hatte ihn ganz vergessen. [E 688]

Auch wenn der Drachentöter durch diesen pointierten Schluss einen besonderen Akzent bekommt, ist die wirkliche Heldin der Novelle, deren Schicksal der Erzähler mit außerordentlichem Interesse verfolgt, die Königstochter. Ihr ganzes bisheriges Leben bekommt man durch die Erzählerberichte vermittelt. Sie ist allein, ohne Verwandte groß geworden. Isoliert von der Außenwelt und schüchtern von Natur schließt sie in ihrer Traumwelt ein Bündnis mit dem Drachen. In ihrer großen Einsamkeit ist sie immer auf Bezugspersonen angewiesen: Zuerst braucht sie den Drachen, dann den Sterbenden, schließlich den schwarzen Reiter. Wenn sie in der ursprünglichen Fassung nicht als Verlassene, sondern als Wissende davongeht, kann man ihre neu erworbene Standhaftigkeit als eine Art Belohnung für ihr sorgenvolles Mitleid mit dem Sterbenden und für ihre Tapferkeit beim Besuch des Verstorbenen, die Selbstüberwindung kostete, auffassen. Am Ende könnte man sie sogar glücklich nennen: Nachdem sie, wunderschön geschmückt, an den Spiegeln vorbei gegangen ist, hört man sie singen. Bekanntlich deutet das Motiv des Gehens bei Rilke oft auf „eine mögliche Verwandlung“ hin, das ‚Gehen‘ mit dem ‚Singen‘ zusammen kann man als „Zustand der Berauschung“ verstehen.¹⁶

Die Prinzessin der endgültigen Fassung singt nicht. Gegenüber der Prinzessin der ersten Fassung hegt sie den Wunsch, „[...] das Bild des einsamen Helden, des Zitternden zu erhalten, wie sie ihn gesehen hatte. Als ob es wichtig wäre für ihr Leben, das nicht zu vergessen.“ [E 687] Keine Beruhigung kann man an ihr spüren, eher eine Gespanntheit aus dem Bewusstsein heraus, dass sie noch etwas Unverzichtbares bewahren müsse. Ihr wird nicht ein Rausch, sondern das Erleben eines festlichen Augenblicks zuteil. Sie wird zu den großen Liebenden bei Rilke gehören, in Bezug auf das Frühwerk erscheint sie als eine Variation der Weißen Fürstin. Mag die Figur des schwarzen Reiters noch so kompakt als Vorbild für die Prinzessin dienen, sie ist es, die sich wandelt. In beiden Textvarianten geht es um ihre Veränderung. In der ersten Fassung ist diese zum Teil moralisch gerechtfertigt, in der zweiten vollzieht sie sich unabhängig von ihren Taten bzw. ihrer Tatlosigkeit, ungewollt und unabwendbar; sie erfolgt nach dem Treffen mit dem schwarzen Reiter mit der zwingenden Kraft einer metaphysischen Notwendigkeit.

¹⁶ Vgl: Szendi, Zoltán: „der Gestirne stiller Mittelpunkt“: Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur in der Lyrik Rainer Maria Rilkes. In: „swer sinen vriunt behaltet, daz ist lobelich.“ Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag. Hg. von Márta Nagy und László Jónácsik. Piliscsaba, Budapest 2001, S. 430f. Der Verfasser des Aufsatzes kommt bei der Analyse des Gedichtes „Die Erblindende“ zu dieser Schlussfolgerung. Im Zusammenhang mit dem Singen wird die Abelone-Episode aus dem Malte-Roman erwähnt.

4. Der Märchendiskurs

„Der Drachentöter“ beschwört mit seiner Geschichte, mit seinen Figuren und mit dem Erzählton gleich am Anfang einen Zusammenhang von Aussagen, die durch eine endliche Menge von Regeln miteinander verbunden sind, im Sinne des Diskursbegriffes von Foucault den Märchendiskurs herauf.¹⁷ Foucault formuliert vier Bedingungen für das Zustandekommen eines Diskurses: Erstens müssen sich die Aussagen „auf ein und dasselbe Objekt beziehen“, zweitens sich als zusammengehörig erweisen, drittens durch ein „System der permanenten und kohärenten Begriffe [...], die darin impliziert werden“, sich einordnen lassen, viertens durch „die Identität und die Hartnäckigkeit von Themen“ zusammengehalten werden.¹⁸

Der Märchendiskurs, der hier als Gesamtheit der konventionellen Regeln der Gattung verstanden wird, wird allerdings in dem auktorial verfassten ersten Absatz der ursprünglichen Fassung nicht nur bestätigt, sondern zugleich auch erschüttert. Der Erzähler macht hier auf die zwiespältige Beschaffenheit der Geschichte aufmerksam: Ein Märchen brauche die Wirklichkeitsbezüge nicht unbedingt zu vermissen, daher wäre es prinzipiell ebenso imstande, über die Realität etwas Wahres zu sagen, wie alle anderen Textsorten. Zwar behauptet der Erzähler am Anfang, am gewohnten Märchendiskurs festzuhalten, auch wenn die Wirklichkeit mitgeteilt wird, durch die Betonung des Märchencharakters wird jedoch die Selbstverständlichkeit der Gattung in Zweifel gezogen. Demgegenüber wird der Leser der endgültigen Fassung, zumindest am Anfang, nicht mit der Fragwürdigkeit des eigenen Märchenbegriffs konfrontiert. Weil hier die Geschichte mit der Beibehaltung des Märchendiskurses beginnt, wird er seine naive Märchenvorstellung desto radikaler abbauen müssen. Letzten Endes muss er einen Erkenntnisvorgang nachvollziehen, bei dem sich nicht nur die konventionellen Märchenstrukturen, sondern auch die eigenen bewährten Erkenntnisstrategien als unbrauchbar erweisen.

Wie Foucault sagt: „Der untersuchte Diskurs kann auch in einer Beziehung der Analogie, der Opposition oder der Komplementarität mit bestimmten anderen Diskursen stehen.“¹⁹ In diesem Sinne wird im Folgenden „Der Drachentöter“ dem Märchendiskurs gegenübergestellt und durch die Erschließung der Abweichungen

¹⁷ Obwohl es nicht die Absicht von Foucault war, seine Diskursanalyse auch auf die Literatur zu erweitern, entstanden mehrere Linien der literaturwissenschaftlichen Foucault-Rezeption. Ihre Existenzberechtigung basiert darauf, dass Foucault selbst seine Arbeit nie als eine „allgemeine Theorie“, sondern als „Operationen des Denkens“ verstanden hat. Vgl. Kammler, Clemens: *Historische Diskursanalyse*. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 633.

¹⁸ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1995, S. 49-54.

¹⁹ Ebd., S. 98.

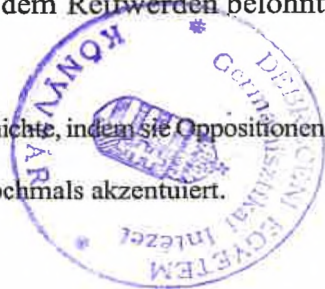
einer weiteren interpretatorischen Richtung der Weg frei gemacht. Zunächst werden die Figuren und deren Handlungen, dann die Konzeptstruktur²⁰ im Vergleich zu den entsprechenden Topoi in einem idealen Märchen befragt.

Das Figurenensemble betreffend, kann man weitgehende Übereinstimmungen aufzeigen. Die einzelnen Figuren bewähren sich in ihren eigentlichen Märchenrollen bis auf das letzte Moment: *Der Drache, das Böse verkörpernd*, bedroht das Königreich; *der weise König*, die Gefährdung der heimischen Männerschaft erkennend, *macht ein Versprechen*; *die Königstochter, das Sinnbild der Unschuld und Ausgeliefertheit*, wird *als Belohnung dem Befreier versprochen*; um die Gefährlichkeit des Drachen zu veranschaulichen, wird eine *retardierende Episode* eingeschoben, die über die Agonie des Fremden berichtet; endlich taucht ein *siegreicher Unbekannter* auf.²¹ Einige Unsicherheiten im Verhalten der Prinzessin ausgenommen, waren bisher alle Elemente klar abgegrenzt, die zur Konzeptstruktur des Märchendiskurses nötig sind: das Schöne und das Schreckliche, das Gute und das Böse, der Angreifende und das Opfer, der Sieger und der Besiegte. Nach den festen Regeln der Gattung sollte auf den Sieg die Belohnung folgen und das Märchen mit dem wohlverdienten Happy End, mit der Hochzeit der Königstochter und des schwarzen Reiters, enden, wobei die Geschichte mit Äußerung der Hoffnung auf langes sowie glückliches Leben schließt. Das letzte entscheidende Moment, das des Glücklicherwerdens, unterbleibt aber: Der schwarze Reiter gibt sich mit dem Sieg über den Drachen zufrieden und verschwindet ohne irgendeine Erklärung. Die Königstochter wird zwar befreit, aber nicht geheiratet, sie bleibt einsam wie bisher. Die „Regeln“, die immanenten Gesetze des Märchendiskurses werden deutlich verletzt. Die Oppositionen, die als Stützpfeiler der Märchenwelt dienen, dass ein Opfer Gegenopfer verlangt, der Schenkende selbst beschenkt werden soll und die Liebende Gegenliebe erwarten kann, erweisen sich als untauglich. Das anfängliche Unglück verwandelt sich nicht ins Glück, der Gang der Ereignisse nimmt eine Richtung, die den Erwartungen nicht entspricht. Der Königstochter bleibt nichts übrig, als das beispielhafte Verhalten des Drachentöters zu erfahren, seine Unantastbarkeit zu akzeptieren und die einzigartige Situation würdevoll als Fest zu erleben. Mit ihrer verzichtenden – und versöhnlichen – Geste wird der Märchendiskurs zerstört und zugleich ein Gegendiskurs erschaffen. Das entstandene Gegenmärchen basiert auf einem neustrukturierten System der Regeln: Sein Gerüst bildet die Verknüpfung der früher als Gegensätze gedachten Konzepte.

Wenn man die beiden Fassungen unter dem Aspekt des Märchendiskurses vergleicht, kann man feststellen, dass die erste Fassung von diesem weniger abweicht, da die Königstochter für ihre Wohltätigkeit mit dem Reifwerden belohnt

²⁰ Die Konzepte organisieren auf der Bedeutungsebene die Geschichte, indem sie Oppositionen bilden. Vgl. Schardt: Narrative Verfahren, S. 56ff.

²¹ Durch die kursivierten Wörter werden die Märchentopoi nochmals akzentuiert.



wird und ihr Verhalten am Ende von innerer Harmonie zeugt. In der endgültigen Fassung gilt demgegenüber die moralische Rechtfertigung der Tat nicht mehr: Die Geschichte spielt in einem Raum „jenseits von Gut und Böse“.

5. Die poetisch-rhetorische Struktur des „Drachentöter“

In seiner berühmten Studie „Tropen“ nennt Paul De Man den Chiasmus die herrschende Figur im Werk Rilkes. Der Chiasmus bedeutet bekanntlich eine Kreuzung der Dinge und Wörter. Bei Rilke entsteht er in solchen Texten, wo „das Ich sprachlich nicht zur Selbstpräsenz findet“, sondern „durch eine seltsame Umkehrung steckt die Subjektivität von Beginn an, noch bevor die figurale Übertragung stattgefunden hat, in Objekten und Dingen“.²² Um sich in Figuren verwandeln zu können, müssen die subjektiven Erlebnisse einen Mangel oder Hiatus enthalten, woraus folge, „dass nur negative Erfahrungen dichterisch brauchbar sind“.²³ Bei Rilke, so De Man, seien die Dinge von vornherein so gedacht, dass ihre kategorialen Unterschiede als umkehrbar erscheinen, was den Leser dazu bewegen könne, auch ursprünglich unvereinbare Phänomene und Qualitäten als komplementär zu betrachten. Nach Paul De Man ist die Umkehrung nur dadurch möglich, dass sie bei Rilke als ein rein sprachlicher Akt stattfindet. Dieser Verzicht auf einen Wirklichkeitsbezug sei in erster Linie für die „Neuen Gedichte“ charakteristisch, aber das Referenzproblem hält der Theoretiker im ganzen Werk Rilkes für grundlegend. Zugleich muss er einsehen, dass sich die „Duineser Elegien“ kaum als reine Figurendichtung lesen lassen: Hier spielen subjektive Momente eine bestimmende Rolle, und vom Leser selbst wird eine teilnehmende, mitleidende Haltung erwartet. Paul De Man hält es für ein Paradoxon jeder Literatur – und das gelte auch für Rilkes Dichtung –, dass die Literatur dann die höchste Überzeugungskraft hat, wenn sie auf jeden Wahrheitsanspruch verzichtet.

Diesen Gedankengang zu verfolgen scheint deshalb aufschlussreich zu sein, weil auch „Der Drachentöter“ auf einer Gedankenfigur beruht, die von De Man als Chiasmus bezeichnet und als das grundlegendste poetische Mittel Rilkes bis hin zu den „Sonetten an Orpheus“ verfolgt wird. Im Weiteren soll allerdings eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept stattfinden. Als Ausgangspunkt dient dabei eine Textstelle aus dem „Drachentöter“: Herausgehoben werden die einzelnen Textvarianten des früher erwähnten Erzählerkommentars, der merkwürdigerweise schon am Anfang eine grundlegende Aussage des ganzen Textes vermittelt. Zur Erinnerung nochmals:

²² De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1984, S. 62.

²³ Ebd., S. 84.

Denn es bestehen geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und Schrecklichen wie zwischen den Gipfeln und Abgründen, wie zwischen den stillen Seen und den reißenden Bächen welche sie nähren, wie zwischen dem holden lachenden Leben und dem nahen tiefen täglichen Tod. [U 672]

[...] denn es bestehen geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen, an einer bestimmten Stelle ergänzen sich beide wie das lachende Leben und der nahe tägliche Tod. [E 682f.]

Gemeinsam in beiden Fassungen ist der erste Teil des Satzes, der übrigens das Wesentlichste ausspricht: „Denn es bestehen geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen [...]“. In der ursprünglichen Fassung schließen sich, wie ausgelegt wurde, Vergleiche an, die antithetische Bilder aneinanderreihen. Weil diese Bilder wie zufällig nebeneinander stehen und ihre Funktion darin besteht, Gegensätzlichkeiten zu veranschaulichen – zwischen „Gipfeln“ und „Abgründen“ bzw. zwischen „stillen Seen“ und „reißenden Bächen“ –, kann man sie als sprachliche Zeichen ohne Referenzanspruch auffassen. Dass in dieser Reihe den Bezeichnenden die größere Bedeutung zukommt, wird zusätzlich noch von dem letzten Gegensatzpaar gerechtfertigt. Zwar geht es hier um Begriffe von schwerem Inhalt – Leben bzw. Tod –, sie haben aber Attribute – „holdes lachendes Leben“ bzw. „naher tiefer täglicher Tod“ –, durch welche die Aufmerksamkeit auf deren Klangwirkung gelenkt wird. Die Aussage verliert an Gewicht und bewegt sich in die Richtung auf ein Sprachspiel. Die Umkehrung kann daher leicht erfolgen, und zwar in erster Linie auf der Ebene des Bezeichnenden, das Bezeichnete wird bloß „mitgeschleppt“. Das Ergebnis ist ein Chiasmus, wie er bei Paul De Man zustande kommt. Weil hier die umzukehrenden Oppositionen zahlenmäßig stärker vertreten sind – der Satz enthält insgesamt vier solche Gegensatzpaare –, werden von ihnen die Andeutungen auf die metonymische Verbindung *innerhalb* der Gegensätze überspielt. Auch wenn die Voraussetzung der „geheimen Beziehungen“ die rhetorische Figur der Metonymie hervorruft und auch wenn der metonymische Zusammenhang – wie in dem vorletzten Gegensatzpaar – vom Naturgesetz bestärkt wird: Die „stillen Seen“ sind in der Wirklichkeit auf die „reißenden Bäche“ angewiesen, „welche sie nähren“.

In der endgültigen Fassung des „Drachentöters“ verschwinden, wie gesagt, die Naturbegebenheiten, es bleiben nur die Begriffe, die [sich] aber paradoxerweise „an einer Stelle ergänzen [...]“. An Stelle des Chiasmus gewinnt gleich die Metonymie die Oberhand.²⁴ Das sollte an und für sich noch nicht bedeuten –

²⁴ „[Man] kann [...] zweifellos auch bei Rilke von einer metonymischen Poetik der Kontiguität sprechen, von einer auf metonymischen Verschiebungen und Entstellungen beruhenden Entfremdungspoetik. Es scheint nun, dass man einen wichtigen Ansatzpunkt dafür (neben Rodins Torso-Prinzip) in der Ikonästhetik hätte, die quasi eine Präfiguration metonymischer Strukturen der Dislozierung im Raum bietet.“ Vgl.: Gerber, S. 181.

anknüpfend an den Gedankengang von De Man –, dass durch die Neustrukturierung der Gegensätze der Wahrheitsanspruch automatisch wiedergewonnen wäre. Immerhin kann man voraussetzen, dass die Metonymie, beruhend auf einer *realen* Beziehung zwischen den Dingen, im Vergleich zum Chiasmus sich auf die Ebene des Bezeichnenden nicht mehr einengen lässt, sie könnte vielmehr über die rein sprachliche Dimension hinausführen.²⁵

In der Novelle ist es der Drachentöter, der als paradigmatische Figur dafür sorgt, dass die Berührung der Gegensätze zustande kommt. Er bietet sich als Opfer an, ohne Gegenopfer zu verlangen, er schenkt das Leben, ohne dafür beschenkt zu werden; er ist als Person die „bestimmte Stelle“, an der das Sich-Ergänzen der Gegensätze vollzogen wird, die Verortung der Metonymie. Dabei darf man natürlich nicht vergessen, dass der Drachentöter selber eine ideelle Konstruktion ist, die ausschließlich innerhalb des Gegendiskurses fungiert.

Der in den beiden Fassungen bisher untersuchte Satz hat in der „Ersten Elegie“ seine letzte Variante. Das erste Gegensatzpaar bezieht sich hier auf die Existenzform des Engels; der Zusammenhang zwischen dem Schönen und Schrecklichen ist weiterhin eine metonymische Beziehung, hier aber noch konkreter bestimmt.

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
Und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Dass die „Duineser Elegien“ nicht mehr eine „reine Figuration“ darstellen, sondern mit ihrem „messianischen“ Ton einen Anspruch auf Wahrheitsaussage erheben, wird auch von De Man akzeptiert.²⁶ Zugleich wendet er ein, dass der Gültigkeitsanspruch der Aussagen in dem Werk von Rilke sich allein auf die Elegien beschränkt; anderswo könnte man den Verzicht auf Referentialität in der Sprache generell beobachten. Aus einer anderen Sicht jedoch, die Rilke mehr eigen war,

²⁵ Auch in der strukturalen Psychoanalyse wird der Metonymie eine große Wichtigkeit zugeschrieben: „Die durch Verdrängung und Ersetzung produzierte Metapher ist überdeterminiert, weil sie zugleich von der Verknüpfungs- und Verschiebungsstruktur der Metonymie getragen wird. [...] Hatte Freud beobachtet, dass die psychische Dynamik der Verschiebung geeignet sei, den Zwang der Zensur zu umgehen, legt Lacan ihr die Möglichkeit bei, ‚daß der Mensch sogar noch seinem Schicksal Hohn spricht, durch den Spott der Signifikanten.‘“ zitiert nach: Bossinada, Johanna: Einführung in die post-strukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart; Weimar 2000, S. 115.

Bei Kristeva wird das Begehren nach dem Vorbild Lacans mit dem Verknüpfungs- und Verschiebungsmechanismus der Metonymie verbunden. Vgl. ebd., S. 116.

²⁶ De Man, S. 80.

kann dieses Phänomen als unerschütterlicher Glaube an die kathartische Wirkung der Kunst interpretiert werden.

6. Der Kunstdiskurs

Wie in der Einführung schon angedeutet wurde, kehren wir zum Schluss zu August Stahl zurück, genauer gesagt, zu der Interpretation, die die Figur des Drachentöters der des Künstlers nähert, und die an Hand dieser symbolischen Figur eine Assoziation zur Kunst herstellt. In diesem Zusammenhang lässt sich der bei den Interpreten Rilkes allgemein als seine *Ars Poetica* geltende Brief an eine junge Frau vom 2. 8. 1919 nicht ignorieren:

Das Kunst-Ding kann nichts ändern und nichts verbessern, sowie es einmal da ist, steht es den Menschen nicht anders als die Natur gegenüber; in sich erfüllt, mit sich beschäftigt, (wie eine Fontäne), also, wenn man es so nennen will: teilnahmslos. Aber schließlich wissen wir ja, daß diese zweite, zurückhaltende und von dem sie bestimmenden Willen zurückgehaltene Natur gleichwohl aus Menschlichem gemacht ist, aus den Extremen des Erleidens und Freuens –, und hierin liegt der Schlüssel zu jener Schatzkammer unerschöpflicher Tröstung, die im künstlerischen Werk angesammelt erscheint und auf die gerade der Einsame ein besonderes, ein unaussprechliches Recht geltend machen darf.²⁷

Der Kunst wird hier jede direkte moralische Wirkung – „ändern“ und „verbessern“ – abgesprochen, anerkannt wird jedoch die „Tröstung“, und zwar besonders die des „Einsamen“. Die Tröstung durch die Kunst, ohne Möglichkeit zur Änderung der realen Verhältnisse, kann aber erst dann wirksam werden, wenn sie tatsächlich auf jede Wirklichkeitsbezogenheit verzichtet und ihre Energie im eigenen imaginären Raum entfaltet. Bei Rilke besitzt das Kunstwerk bekanntlich eine metaphysische Relevanz, es hat sogar die Fähigkeit, „ihre eigene Transzendenz“ zu schaffen.²⁸ Umkehrung und Aufhebung, Verbindung und Verschiebung von unvereinbaren Gegensätzen sind unausführbar in der Realität; auf der Ebene des Bezeichnenden

²⁷ Rilke, Rainer Maria: Briefe an eine junge Frau. 136. bis 150. tausend. Leipzig 1940 (= Inselbücherei, 409), S. 5-7.

²⁸ Vgl. dazu: „So entsteht auch im ganzen Lebenswerk die angestrebte apollinische Erlösung aus der historischen Negation heraus. Einerseits kommt sie von der Verleugnung der falschen, ungültig gewordenen Transzendenz in der europäischen Tradition.[...] Andererseits entsteht sie aus der Verleugnung der beiden Meister, Nietzsches und Mallarmé (in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem ersten, in Auseinandersetzung mit der symbolistischen Tradition des zweiten), die die Erkenntnis von der leeren Transzendenz zum System erhoben haben. Nach der Kunst des Welt-Verlustes hat Rilke die Lyrik des Wiederkehrens erschaffen, die Kunst, die jenseits der Poetik des Nichts steht. Seine Bilder, seine Kunst erschaffen ihre eigene Transzendenz – und mithin die einzig mögliche für die Welt: so rettet sich die Kunst in der Identität von Metaphysik und Poetik, in einer wahrhaften ‚Kunstreligion‘“. In: Pór, Peter: Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“. Heidelberg 1997, S. 23.

eingengt, wie Paul De Man meint, haben sie keine Konsequenzen für die Wirklichkeit. In dem „Drachentöter“ vollzieht sich die Verbindung der Gegensätze in der besonderen Dimension der Kunst, und die Kunst *ist* eine Realität, und zwar ist sie mehr als die Sprache, somit kann sie eine nicht eliminierbare Wirkung auf reale Existenzen ausüben. Rilke drückt das in seinem Brief an Baron Uexküll vom 19. August 1909 folgendermaßen aus:

Die Bewunderung, mit der sie sich auf die Dinge (alle, ohne Ausnahme) stürzt, muß so ungestüm, so stark, so strahlend sein, daß dem Gegenstand die Zeit fehlt, sich auf seine Häßlichkeit oder Verworfenheit zu besinnen. Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein Wollendes: als einen Engel.²⁹

Für den „Drachentöter“ mag das soviel bedeuten, dass der schwarze Reiter, der „in sich erfüllte“ und „teilnahmslose“ Figur ist, die dafür geschaffen wurde, die metonymische Verbindung der Gegensätze in eigener Gestalt zu präsentieren, das Sinnbild für die Kunst ist, somit wäre er nicht nur der verlorengegangene Geliebte, sondern auch der Trost-Spendende.³⁰

Die Königstochter, in ihrer hilflosen Einsamkeit, ist die Kunst-Rezipierende, die genau durch ihre Verlassenheit höchst geeignet ist, die Botschaft des Kunstwerks anzunehmen, denn „auch das Kunstprodukt, das Werk erschließt sich nur dem Einsamen; was durch Einsamkeit geschaffen wurde, verlangt wiederum Einsamkeit, um seinen Wert zu offenbaren“.³¹

Thematisiert wird hier letzten Endes ihr Verhältnis, das also ein Verhältnis zwischen dem Künstler bzw. dem Kunstwerk und dem Leser ist. Das Kunstverständnis kann die realen lebensweltlichen Verhältnisse des Lesers bzw. der Leserin nicht beeinflussen, aber es kann dazu beitragen, die existentiellen Möglichkeiten zu erweitern.

²⁹ Rilke, Rainer Maria: Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 74.

³⁰ Vgl. dazu: Szász, Ferenc: Dichtung als Lebenshilfe. Zur Wirkungsgeschichte von Rainer Maria Rilkes Gedichtband „Das Stunden-Buch“. In: „swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch.“ Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag. Hg. von Márta Nagy und László Jónácsik. Piliscsaba, Budapest 2001, S. 437-446.

³¹ Höhler, Gertrud: Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes. München 1979, S. 66.