

Zoltán Szendi (Pécs)

**Irre, Bettler und ihr Verwandter.
Zu einem Motivkomplex
in der Lyrik Rainer Maria Rilkes¹**

Kaum mehr als ein Jahr nach der Entstehung des Gedichtzyklus *Die Stimmen* (Juni 1906) aus dem *Buch der Bilder*² kehrt Rilke im nächsten Band – *Neue Gedichte*³ – zu einigen Gestalten der früheren Texte zurück.⁴ Die mit *Irre im Garten* beginnende Gedichtreihe knüpft vor allem an die Gedichte *Lied des Bettlers* und *Lied des Idioten*.⁵ Während aber die Redeform in *Die Stimmen* durch die erste Person Singular bestimmt wird, die ein unmittelbares Identitäts- und Rollenspiel ermöglicht,⁶ wird auf die Elendsfiguren der Gedichte *Irre im Garten*, *Die Irren*, *Aus dem Leben eines Heiligen* und *Die Bettler* aus einer Außenperspektive fokussiert. Diese Objektivierung der einzelnen Rollen bedeutet aber keineswegs, dass sie etwa eine andere Funktion hätten. Die motivischen Textparallelen, die gelegentlich sogar zu intertextuellem Selbstzitat führen, zeigen deutlich, wie eng diese schicksalhaften Existenzformen miteinander verbunden sind.

Die isolierte Welt der Geisteskranken täuscht sowohl in *Das Lied des Idioten* als auch in *Irre im Garten* und *Die Irren* eine scheinbare Geborgenheit vor. Die aus seiner Krankheit folgende Unmündigkeit macht den Behinderten im Zyklusstück aus *Die Stimmen* von denen abhängig, die sich in der Welt besser auskennen. Mit Worten, die die Hörigkeit hervorheben, setzt das Gedicht ein: „Sie hindern mich nicht. Sie lassen mich gehn. / Sie sagen es könne nichts geschehn.“ (I, 327) Die

¹ Der Text ist Teil einer größeren Studie des Verfassers über das lyrische Werk Rainer Maria Rilkes.

² Erschienen in der zweiten Auflage des *Buch der Bilder*, im Dezember 1906, entstanden zwischen dem 7. und 12. Juni 1906.

³ Erschienen in *Der Neuen Gedichte anderer Teil*.

⁴ Vor allem *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *Das Buch von der Armut und vom Tode im Stunden-Buch*.

⁵ Vgl. den Kommentar in: Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, 1996. Auch die Rilke-Gedichte werden nach dieser Ausgabe zitiert. Auf die Quelle wird im Text nur mit der Band- und Seitenzahl hingewiesen.

⁶ S. dazu Szendi, Zoltán: Zum Rollenspiel in der Lyrik Rainer Maria Rilkes (*Die Stimmen* aus dem *Buch der Bilder*). Manuskript, S. 4.

naive Vorstellung von seiner Freiheit und die beruhigenden Gesten seiner Umgebung runden seine beschränkte Welt ab. Während die anderen Figuren des früheren Gedichtkreises ihr misslungenes Leben beklagen, zeigt sich in der Wiederholung der Strophenabschlüsse „Wie gut“ die Zufriedenheit des Geisteskranken. Aber nicht nur das: Eine Art Selbstberuhigung steckt auch darin, genauso wie im kindlichen Nachsprechen: „Es kann nichts geschehen.“ Die Abwandlung des Konjunktivs – „es könne nichts geschehen“ – in den Indikativ ist nicht nur eine treue Wiedergabe der Sprechmodi, sondern auch ein ironisches Signal der Distanz, die diese „Stimme“ begleitet.

Der ganze Text ist von der Spannung beherrscht, die sich aus der Diskrepanz zwischen der Gewissheit von einer zuverlässigen Weltordnung und deren Infragestellung ergibt. Denn sogar in dieser einfältigen Seele tauchen beunruhigende Zweifel auf, die er verscheuchen will: „Nein man muß wirklich nicht meinen es sei / irgend eine Gefahr dabei“. Die dunkle Ahnung davon, dass die ständige Bewegung in der Welt auch zur Unübersichtlichkeit führen kann; die latente Angst vor dem Chaos, das auch in dem stumpfsinnigen Geist selbst lauert und ihm mit dem Zusammenbruch der trügerischen Ruhe droht, steigern sich mitunter zur Verzweiflung: „Manchmal glaub ich, ich kann nicht mehr -.“⁷ Die affirmative Zufügung – „(Wie gut.)“ – weist mit ihrer absonderlichen Ironie auf die völlige Labilität der Wahrnehmungsfähigkeiten des Kranken hin. Wenn er die größte Gefahr in dem „Blut“ sieht – „Das Blut ist das Schwerste. Das Blut ist schwer“, heißt es wiederholt im Text –, dann diagnostiziert er seinen Angstzustand (trotz seiner Unwissenheit) „psychoanalytisch“ treffend, geht man davon aus, dass das Blut hier für die versteckte Triebwelt steht.⁸

Dass der Geisteskranke eher die innere Gefahr als die äußere wittert, ist damit zu erklären, dass er von der Außenwelt durch seine Behinderung und durch Bevormundung abgeschirmt wird. Das Ball-Motiv, das im Werk Rilkes auch sonst eine bedeutende Funktion hat, zeigt hier genau das seltsame Verhältnis des Ich zur Welt. Dadurch nämlich, dass der Ball ihm das Weltall im Kleinen darstellt, wird es übersichtlich. Die Frage, „Ob der wohl kommt wenn man ruft?“, zeugt aber zugleich von der beunruhigenden Vermutung, dass die Bewegungsgesetze des Balls eigenständig sind und deshalb dem Subjekt kaum gehorchen. Die Welt erscheint also auch durch dieses Dingsymbol zweideutig: Sie ist schön in ihrer Buntheit und Lebendigkeit, aber auch rätselhaft genug in ihrer dynamischen

⁷ Insgesamt lässt sich wohl behaupten, dass die Kranken und die Gequälten im Werk Rilkes eine besondere Stellung einnehmen. Durch ihr Leid und ihre Distanz zu den „Gesunden“ und „Tüchtigen“ werden sie gewissermaßen in einer Umbewertung erhöht.

⁸ Dieser Textteil wird von W. Müller nur als Ausdruck der mangelnden Erkenntnis gedeutet. Müller, Wolfgang G.: Das mittlere Werk. In: Engel, Manfred (Hg): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 293.

Vielfältigkeit. Mit den Worten des Pseudo-Idioten: Sie ist „freundlich“ und „ein wenig unbestimmt“.

Das Trügerische wird auch in *Irre im Garten* gleich am Anfang hervorgehoben:

Noch schließt die aufgegebene Kartause
 sich um den Hof, als würde etwas heil.
 Auch die sie jetzt bewohnen, haben Pause
 und nehmen nicht am Leben draußen teil. (I, 537)

Die Konjunktivform „würde“ deutet gerade das Gegenteil von „heil“ an, und die Parallele zwischen den Lebensumständen der ehemaligen Kloster- und der gegenwärtigen Klinikbewohner weist über die äußere Lage hinaus auf eine tiefere Gemeinsamkeit hin: Wie die Mönche so sind auch die Irren ‚dem Leben enthoben‘. Die Kreuzreimverbindungen – „Kartause“ – „Pause“ und „heil“ – „teil“ – unterstreichen noch stärker diese seltsame Verwandtschaft. Die poetische Intention lässt den sonst keineswegs nebensächlichen Umstand außer Acht, dass die Klausner willentlich nicht am Leben teilnehmen, die Kranken dagegen aus Not und unbewusst „eine Pause“ machen. Das Wort „willig“ bedeutet in diesem Kontext also keine vorsätzliche Verhaltensweise, sondern vielmehr ein instinktives Einverständnis mit ihrer unmittelbaren Umgebung. Die räumliche Geschlossenheit bedeutet für sie Sicherheit; alles, was unbekannt ist, wirkt beunruhigend, deshalb gehen sie „gern mit bekannten Wegen“. Die Kreisbewegung, die – ähnlich wie die räumliche Enge – in den meisten Fällen das bedrückende Gefühl der Einschränkung auslöst, stellt für die geistig Behinderten eine Vertrauen erweckende Modalität dar, weil sie eine Art Bewegungsfreiheit ermöglicht, unter solchen begrenzten Umständen aber, in denen die ständige Wiederholung ein vertrautes Milieu sichert. „Primitiv“ – so schonungslos lapidar wird allerdings dieser Lebensbereich bezeichnet.

Das fünfstrophige Gedicht kann in zwei größere Segmente gegliedert werden: Die ersten zwei Strophen reflektieren die allgemeinen Umstände der Geistesgestörten, und der aus drei Verseinheiten bestehende längere Teil fokussiert auf ein „konkretes“ Moment aus ihrem Alltagsleben. Schon die Proportion der Textstruktur zeigt, dass gerade diese Bilder von der unheimlichen Welt der Wahnsinnigen das meiste verraten können. Es geht um die Gartenarbeit der Behinderten, die aus zwei Perspektiven beleuchtet wird. Zunächst wird der Anblick der Gartenpflege aus einer flüchtigen Außensicht beschrieben: „demütig, dürftig, hingekniet“ arbeiten die Irrsinnigen an den Frühlingsbeeten. Diese gewiss auch aus therapeutischer Sicht nützliche Beschäftigung scheint die Behinderten laut der zitierten Attribute kaum zu befriedigen. Zu diesem Eindruck kommt dann die von einer Innensicht her artikulierte Erfahrung von den heimlichen Gebärden der Gartenpflieger, mit denen sie „das zarte frühe Gras“ liebkosen.

Das in der Lyrik Rilkes so häufig vorkommende „aber“ markiert auch in diesem Gedicht einen Wendepunkt und führt eine neue Perspektive ein. Trotz der Aussageform des Satzes, der die seltsamen Erlebnisse als echte Wahrnehmungen einer Belauschung mitteilt, geht er in den Bereich der Vermutungen über. Eine tiefe Empathie und poetische Fantasie, die sich hier gegenseitig bedingen, gewähren uns einen Einblick in die Tiefe der „verdrehten“ Seelen. Das zarte Gras, das ein Stück gezähmte Natur darstellt, steht wohl als Ersatz für das fehlende Zärtlichkeitsobjekt in den zwischenmenschlichen Beziehungen der Geistesgestörten. Obwohl die plausibel dargestellten Gesten im Text psychologisch zweifellos in dieser Richtung deutbar sind, weist die reflektierende Fortsetzung im Gedicht auch auf weitere Zusammenhänge hin. Indem nämlich dem „freundlichen“ Gras „das Rot der Rosen“ gegenübergestellt wird, öffnet sich ein neuer Horizont mit der Rosensymbolik in der Textwelt. Die roten Rosen, die „drohend“ und im „Übermaß“ den Wahnsinnigen erscheinen, symbolisieren ja die esoterische Sphäre der Schönheit und Vollkommenheit im dichterischen Weltbild Rilkes, zu der die geistig Behinderten nur bedingt einen Zugang haben.⁹ Das wiederholte „vielleicht“ hält aber das „Wiedererkennen“ in ihrem Fall für möglich, denn die Irren bewahren in ihrem unausforscharen Wesen das Geheimnis der Rosen, deren symbolischer Macht sich sonst nur der Poet, ihr orphischer Sänger bewusst ist. Wenn die Wahnsinnigen die Rosen „drohend“ fänden, wäre das kein Zeichen ihres Schwachsinn, sondern umgekehrt: ihrer ausnehmenden Erleuchtung. Und hier ist wohl am besten eine versteckte Verbindung zwischen der Erfahrungsmöglichkeit der Irrsinnigen und des impliziten Dichters zu finden, der in der *Ersten Elegie* verkündet: „[...] das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen [...]“ (II, 201).¹⁰

Die zwei Abschlussverse des ganzen Gedichtes sind wahrscheinlich auf zweierlei Weise zu lesen, je nachdem, ob die vorletzte Zeile auf den unmittelbar vorangegangenen Textteil oder auf die letzte Zeile bezogen wird: „Dies aber läßt sich noch verschweigen: / wie gut das Gras ist und wie leis.“ (I, 537) Der Doppelpunkt nach dem vorletzten Vers, verknüpft - zumindest grammatisch - eher die beiden Zeilen miteinander, und in diesem Fall ist bei den Geistesgestörten zu verheimlichen, dass sie das Gras liebkoosen. Das „noch“ in der vorletzten Zeile scheint aber auf ihr Geheimwissen über die Rosen zurückzuweisen. Bei beiden Deutungsversionen bleibt allerdings das intertextuelle Selbstzitat in der letzten

⁹ Vgl. dazu auch: Wolff, Joachim: Rilkes Grabschrift. Heidelberg: Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsbericht, Analysen und Interpretation. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1983, S. 85f.

¹⁰ „Das Schöne ist auch schrecklich, erfährt Rilke in Paris.“ In: Decker, Gunnar: Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe. Leipzig: Reclam, 2004, S. 104.

Zeile - „wie gut das Gras ist [...]“ -, das die sich selbst beruhigende Geste des Irren aus „Das Lied des Idioten“ wiederholt: „(Wie gut.)“ (I, 327)

Ohne jegliche Markierung eines neuen Gedichtes fängt das nächste Werk, *Die Irren*, in einem „Fortsetzungston“ an: „Und sie schweigen, weil die Scheidewände, / weggenommen sind aus ihrem Sinn [...]“. Nicht nur die Rhetorik des Textes, sondern auch die Hauptmotive weisen auf die zyklusartige Verbindung der beiden Werke hin. Die eigenständige Welt der Irrsinnigen, dass sie vom „Leben draußen“ abgeschirmt sind, wird hier mit einem paradoxen Bild sichtbar gemacht, nach dem die Ursache der Kommunikationslosigkeit bei den Behinderten im Fehlen der „Scheidewände“ in ihrem Bewusstsein zu suchen sei. Diese merkwürdige Erklärung für die Isolierung der Geistesgestörten von der Außenwelt ist einleuchtend, wenn wir bedenken, dass „die Scheidewände“, d.h. die ständige Unterscheidung für die normalen zwischenmenschlichen Beziehungen im Alltagsleben unentbehrlich ist. Denn nur die Distinktionsfähigkeit in der Verhaltensweise ermöglicht dem Menschen ein dauerhaftes Zusammenleben mit den anderen. Die Andersartigkeit im Benehmen der Irren besteht folglich darin, dass sie die zivilisatorischen Normen spontan, jedoch „konsequent“ verletzen. Sie leben in einer verkehrten Welt, und die Textperspektive hebt in der Lebensweise der Wahnsinnigen gerade das hervor:

Nächtens oft, wenn sie ans Fenster treten:
plötzlich ist es alles gut.
Ihre Hände liegen im Konkreten,
und das Herz ist hoch und könnte beten,
und die Augen schauen ausgeruht. (I, 538)

Nachts, wenn die fremde Außenwelt in ihrer beunruhigenden Alltagsdynamik nicht mehr wahrnehmbar ist, können die Irren ihr glücklich „normales“, d.h. kontemplatives Leben gestalten. Die Aufzählungen - „Ihre Hände liegen im Konkreten, [...] das Herz ist hoch [...], die Augen schauen ausgeruht [...]“ - bekunden eine beinahe vollkommene körperliche und seelische Beschaffenheit, die kaum mit den Behinderten zu verbinden sind, viel mehr den wenigen Glücklichen gehören. Die imaginäre Situation zeugt aber zugleich von der zweifachen Verbundenheit dieser beschränkten, jedoch außergewöhnlichen Wesen. Denn sie sind zwar in ihre Einsamkeit sowohl durch die klösterliche Enge als auch das nächtliche Dunkel eingeschlossen, das sie schützt, dennoch nicht völlig befriedigt. Erst „wenn sie ans Fenster treten“ – also doch irgendeinen Zugang zur fremden Welt haben -, ist „alles gut“.¹¹ Was sie beruhigt, ist aber nicht die unmittelbare

¹¹ Die Feststellung „plötzlich ist alles gut“ ist doppelbödig: Einerseits kommentiert sie die paradoxe Situation, andererseits greift sie motivisch auf die selbstberuhigende Geste der Kranken in den Gedichten *Lied des Idioten* und *Irre im Garten* zurück.

Wirklichkeit, sondern ihr Bild, das im „Widerschein“ eingefangen ist und so „weiterwächst und niemals sich verliert“. Und gerade dieses widerspruchsvolle Verhältnis zur Außenwelt verrät den unterschwelligsten Zusammenhang zwischen den Irren und den narzisstischen Dichtern, deren Welt sich nur um sich selbst dreht, die aber ohne ihre Umgebung nicht existieren können, sich diese aber nur kontemplativ erobern wollen. Der Garten „im beruhigten Geviert“ symbolisiert also sowohl den eingeschränkten und so überschaubaren Mikrokosmos als „gezähmten“ Teil der fremden Welt (bei den Irren) als auch die subjektiv „gefilterte“ und neu geschaffene Wirklichkeit (bei den Künstlern).

Keineswegs zufällig steht der nächste Text, *Aus dem Leben eines Heiligen*, im Band neben *Die Irren*, denn in beiden Gedichten spielen die Titel gebenden Figuren eine aus gesellschaftlicher Sicht extreme Rolle.¹² Gemeinsam ist in ihrem Schicksal die Einsamkeit und Fremdheit, die notwendigerweise mit Angstvorstellungen verbunden sind. Die Wahnsinnigen suchen Geborgenheit in der Enge ihrer Welt, der Heilige muss dagegen lernen, „langsam durchzugehen“ (I, 538). Gleich die Anfangsverse betonen die unerträgliche Furcht des Heiligen, die ihn in ihrer Macht hält: „Er kannte Ängste, deren Eingang schon / wie Sterben war und nicht zu überstehen.“ Schon dieser Auftakt lässt erahnen, dass Rilkes Heiliger kein Erwählter ist, der sich zwar von der Eitelkeit der irdischen Welt fernhält, seine höhere Berufung aber sein ganzes Leben erfüllt und so - trotz aller Leiden und Entbehrung - im Vertrauen zur Welt, zu Gott und zu sich selbst seinen Dienst am Leben verrichtet. Die Textrhetorik bestätigt nicht nur, sondern steigert sogar das Eingangsbild der Hoffnungslosigkeit - bis zum Ende der dritten Strophe. In dem zweigliedrigen Text, der insgesamt aus vier Strophen besteht, dominieren also - zumindest quantitativ - die negativen Umstandsattribute und die Merkmale einer völligen Weltentfremdung. Mit dem Kyklos, der die zweite Verseinheit mit der ersten verbindet, wird die beklagenswerte Situation des Heiligen erweitert: „Er kannte Ängste [...]. Und namenlose Nöte kannte er [...]“, ohne irgendeine konkrete Ursache seiner trostlosen Lage zu erwähnen. Wieso sind die Bedrängnisse „namenlos“? Noch rätselhafter scheint die metonymische Symbolik der „hergegebenen Seele“ zu sein, die wahrscheinlich die absonderliche Konstellation eines gespaltenen Subjekts darstellt. Die bildliche Inkarnation der Seele, auf die ihr Besitzer „folgsam“ verzichtet, verselbständigt sich wie ein mündiger Mensch. Die diesbezüglichen Metaphern sind bekannt, denn sie

¹² Auf die Zwischenstellung des Gedichtes wird auch in der Kommentierten Ausgabe hingewiesen. Die lapidare Bemerkung hinsichtlich der Textdeutung scheint aber vereinfachend zu sein: „Die Stellung dieses ‚Heiligenlebens‘ zwischen den Gedichten über die Irren und die Bettler macht Analogien und Kontraste sichtbar, ohne daß symbolistische oder allegorische Deutungen nötig wären.“ In: Rilke: Werke, Bd. I., S. 974.

stammen aus dem religiösen Sprachgut, in dem Christus als himmlischer „Bräutigam“ der frommen Frauen bezeichnet wird. Die bewusste Bezugnahme auf diese traditionelle und kontextreiche Ausdrucksform entbehrt weder (versteckter) Ironie noch blasphemischer Allusion, die diesen Text auch mit den biblische Motive bearbeitenden Gedichten verknüpft, wie z.B. *Pietà*. Als Gotteslästerung erscheint aber nicht einmal so sehr die erotische Assoziationsweite, die die unverschleierte Wortwahl - „daß sie läge / bei ihrem Bräutigam“ - öffnet, viel mehr aber die Annahme einer Schicksalsentscheidung, die in der Textmetaphorik als Ich-Spaltung dargestellt wird, und in der alle Wesenszüge eines Heiligen radikal umgewertet werden. Die gründliche Analyse der Metaphernreihe zeigt, dass die Trennung von der „erwachsenen“ Seele, die nun schon „ihrem Bräutigam und Herrn“ (d.h. Christus und Gott) gehört, eigentlich einen Verzicht auf den religiösen Teil des Ich bedeutet; auf jene Hälfte der Persönlichkeit nämlich, die Gott gefügig ist. Eine doppelte Paradoxie steckt in dieser eigenständigen Perspektivierung. Einerseits erweist sich gerade die mündige Seele als gehorsam, während der allein Zurückgebliebene von seinem hörigen Ich-Teil Abschied nimmt und sich so quasi emanzipiert. Andererseits wird er als „folgsam“ bezeichnet, weil er seine Seele dem Herrn gibt. Der Widerspruch in der Gestensymbolik ist gewiss nicht aufzulösen, denn er gehört ja zur „inneren Revolte“ des Heiligen. Die eigene Seele herzugeben ist zwar eine Selbstkasteiung, deren Folge das Alleinsein ist, das „alles übertrieb“, der Gewinn dieser Selbstlosigkeit ist aber auch nicht gering. Was allein zurückbleibt, ist das andere, das „eigentliche“ Ich, das auf solche Weise zu seiner Souveränität gelangt.

Daher die Zäsur und der Wendepunkt, die durch die Konjunktion „aber“, auch hier, am Anfang der letzten Strophe angezeigt werden.

Aber dafür, nach Zeit und Zeit, erfuhr
er auch das Glück, sich in die eignen Hände,
damit er eine Zärtlichkeit empfände,
zu legen wie die ganze Kreatur. (I, 539)

Das Glück, das der Heilige um den Preis seiner Seele erworben hat, ist schwer zu deuten. Wortwörtlich heißt es, dass es mit der Möglichkeit identisch ist, „sich in die eigenen Hände [...] zu legen“. Als Grund (und gleichzeitig als Ziel) wird der narzisstische Wunsch nach (eigener) Zärtlichkeit angegeben. Die völlige Isoliertheit wird aus dieser Sicht also nicht mehr als Verhängnis empfunden, sondern als besondere Gelegenheit für eine absolute Ich-Erfüllung und Ich-Erweiterung. Die Bedingung der narzisstischen Glückserfüllung ist die Kompromisslosigkeit. Das Ich beansprucht für sich seine eigene „ganze Kreatur“, so wird eigentlich sogar die „hergegebene“ Seele zurückverlangt. Und, in einer anderen Annäherung: der Heilige begeht dadurch, dass er sich in die eigenen Hände legt, anstatt sich gänzlich seinem Schöpfer anvertrauen zu wollen, die größte Gottes-

lästerung, da er quasi an die Stelle des Gottes rückt und so beide Rollen für sich beansprucht: diejenigen des Schöpfers und seiner Kreatur. Die Gestensymbolik scheint aber noch komplizierter zu sein, wenn wir sie auch mit ihrer motivischen Vorwegnahme vergleichen. In *Das Lied des Bettlers* kommen nämlich zum Teil dieselben oder nur wenig abgewandelte Gestusmomente vor.

Und endlich mach ich noch mein Gesicht
mit beiden Augen zu;
wie's dann in der Hand liegt mit seinem Gewicht
sicht es fast aus wie Ruh.
Damit sie nicht meinen ich hätte nicht,
wohin ich mein Haupt tu. (I, 324)

Es wird in dieser Geste außer dem Schamgefühl und dem Selbstgefühl des ausgelieferten Menschen auch das narzisstisch Selbstgefällige ausgedrückt.¹³ Denn im Zustand der In-sich-Geschlossenheit und der zärtlichen Selbstgeborgenheit steckt zugleich die bewusste Absonderung, die die Welt des Durchschnittsmenschen nicht nur beneidet, sondern (zumindest insgeheim) auch verachtet.

Diese intertextuelle Bezugnahme schafft ungewollt eine Verbindung zu dem letzten Stück der hier untersuchten Gedichtreihe *Die Bettler*, obwohl es durch seine Schreckensbilder scheinbar kaum irgendwelche Verwandtschaft mit den zuletzt erwähnten Gedichten aufweist. Schon die lyrische Situation ist ungewöhnlich, indem das Thema, das fürchterliche Elend der Bettler auf eine „gattungsfremde“ (epische) Weise eingeführt wird. Trotz der Kürze des ganzen Textes gibt es zu Beginn gleich eine zweifache „narrative“ Vermittlung. In einer imaginären Dialog-Situation wendet sich das lyrische Ich an einen virtuellen Zuhörer, um das von einem Fremden Erfahrene weiterzugeben. Diese „narrative“ Perspektivierung in der ersten Verseinheit bereitet mit den sachlichen Aussagen das ungeheure Erlebnis vor, das dann in den nächsten zwei Strophen mitgeteilt wird:

Du wußtest nicht, was den Haufen
ausmacht. Ein Fremder fand
Bettler darin. Sie verkaufen
das Hohle aus ihrer Hand. (I, 539)

Die metaphorische Verkehrung der flehenden Gebärden der Bettler, in der die Rollen des Nehmenden mit denen des käuflich Gebenden ironisch vertauscht werden, drückt schon die Bedürftigkeit der unglücklichen Wesen aus, die in den

¹³ Vgl. dazu auch: Klieneberger, H. R.: Rilke's „Elendsfiguren“ and the Romantic Tradition. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 21, 1988, S. 288.

weiteren Bildern bis zum Paroxysmus gesteigert wird. Die Metaphorik des ekelregenden Anblicks, die in der Lyrik Rilkes sonst in diesem Maße selten vorkommt, ist diesmal wohl nur mit der Schocksästhetik Gottfried Benns zu vergleichen. Sogar der Wohlklang der Reime dient hier der Versinnlichung der abstoßenden Gebärden der Bettler, indem er die Widerlichkeit durch Querverbindungen noch steigert („Mist“ – „frißt“). Die entsetzliche Darstellungsperspektive lässt ein befremdendes Zusammenspiel zwischen den Bettlern und dem Fremden zu. Während nämlich die Elendsfiguren alle Hässlichkeiten ihrer Körper ohne Scham vorzeigen, beschaut der „Hergereiste“ sie mit Aufmerksamkeit, denn „er kann es sich leisten“.¹⁴ Die zynische Ironie des Kommentars zeugt zwar von einer trotzigen Abwehr des Hässlichen, die Abschlussbilder deuten aber ein Sich-Auflösen in dem Ekligen an, als wenn die abstoßenden Gestalten den Fremden selbst in sich aufsaugen würden: „Es zergeht in ihren zerrührten / Augen sein fremdes Gesicht.“ Die ganze widerliche Gestenszenerie, die in diesem Punkt augenscheinlich in eine Vision hinübergeht, die eine Art Zwangsvorstellung darstellt, mutet zugleich ein verzerrtes Spiegelbild an. Der Fremde erscheint ja als „Verführer“, der nun schon zur Welt der Behinderten und Ausgestoßenen gehört. Und umgekehrt: die Irren und die Bettler - alle diese Randgestalten sind fremd für den Alltagsmenschen, nicht aber für den Dichter, mit dem sich das Ich, das in *Das Lied des Bettlers* die Maske des Bettlers trägt, so gern identifiziert.¹⁵

Dann weiß ich nicht sicher wer da schreit,
ich oder irgendwer.
Ich schreie um eine Kleinigkeit.
Die Dichter schreien um mehr. (I, 324)

¹⁴ Dass Rilke „den Schmerz poetisch thematisiert, gar lyrisch theatralisiert“ hat, gilt nicht nur für die *Fünf Gesänge*, wie Görner feststellt, sondern auch für dieses Gedicht und die noch früher entstandenen Texte der *Stimmen*. Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien: Zsolnay, 2004, S. 126.

¹⁵ Auch Rilke wusste aber genau, dass der Dichter nicht mit dem Autor verwechselt werden darf: „Man soll, als Dichter, selbst die détresse nicht zu seiner Geliebten machen, sondern alle Heimsuchung und Seeligkeit in das Werk verlegen, und das äußere Leben muß davon geprägt sein, daß man sich weigert, sie beide anderswo durchzumachen.“ In: Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913-1925. Hg. v. Joachim W. Storck. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, 2004, S. 25. Vgl. in diesem Zusammenhang den Brief Rilkes an Nanny Wunderly-Volkart vom 9. 1. 1920: „[...] wie ein Hochstapler des Elends komme ich mir vor [...]“. In: Rilke, Rainer Maria: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Frankfurt a. M.: Insel, 1977, Bd. 1, S. 92.