

MARGONAUTÁK

Írások Margócsy István 60. születésnapjára

Szerkesztők

Csörsz Rumen István, Hegedüs Béla, Vaderna Gábor (I. rész)

Ambrus Judit, Bárány Tibor (II. rész)

Munkatárs: Teslár Ákos (II. rész)

rec.iti

Budapest • 2009

[<http://rec.iti.mta.hu/rec.iti>]

PÓR PÉTER

Doppelte Defiguration
Rilkes Gedichte: *Der Geist Ariel, Der Magier*¹

Margócsy Istvánnak,
Minden Szarkazmus Mesterének és
Hívének

Das allgemeine Gedichtmodell der *Duineser Elegien* ist durch die Engel-Fiktion bestimmt. In dieser Engel-Fiktion eignet sich Rilke die archaische und auch stark christlich geprägte Excelsior-Vorstellung an: Indem das elegische Wort ein Engels-Dasein in die oberen „Ordnungen“ (oder in die „Himmel“) des „Raum[es] (oder der „Leere“) setzt, bringt es eine Welt mit einer linear-uranischen Teleologie hervor; sie wird gleich als eine gegenseitige linear-uranische Teleologie, besser: als quasi-Teleologie zwischen Dichter und Engel beziehungsweise Wort und Dasein ausgelegt. Jedes „Ding“, ob personenhaft (wie Linos, Simson, der „Tänzer“ oder „die ältere

¹ Der vorliegende Aufsatz fügt sich in die Reihe von Schriften ein, in denen ich Rilkes Lebenswerk erörtere. Unter ihnen verweise ich vor allem auf meine Bücher, in denen ich meine Auffassung über Rilkes erste und zweite Periode systematisch darlege: *Die orphische Figur: Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*, Heidelberg, C. Winter, 1997; *„Zu den Engeln (lernend) übergeben“: Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*, Bielefeld, Aisthesis, 2005. Als Fortsetzung dieser Bücher habe ich eine Reihe angefangen, in der ich versuche, die zehn *Elegien* einzeln zu erklären. Davon sind inzwischen erschienen: die Erörterung der *Ersten Elegie* in der Revue *Recherches Germaniques* (31[2001], 113–44.), der *Dritten Elegie* in *Colloquia Germanica* (34[2001], 119–44.), der *Fünften Elegie* in dem *Neohelicon* (31[2004], 239–77.), der *Sechsten Elegie* in *Colloquia Germanica* (38[2005], 195–222.), und der Aufsatz *Ein Ausblick auf die historische Stellung von Rilkes Zehnter Elegie im Vergleich mit Baudelaires Le Cygne, Apollinaires Le musicien de Saint Merry und T. S. Eliots The Waste Land (Arcadia, 2007/2, 323–351.)*; *Rilkes Zwetajewa-Elegie: eine ars poetica der metaelegischen Schöpfung* (*Modern Austrian Literature*, 42[2009], 23–40.). – Rilkes Werke werden zitiert nach: Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Hrsg. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth SIEBER-RILKE, besorgt durch Ernst ZINN, Frankfurt/M, 1976, jeweils mit Band- und Seitenangabe im Text. Um Mißverständnisse zu vermeiden, wird für die Gedichte aus dem zweiteiligen Zyklus *Sonette an Orpheus* jeweils die römische Ziffer für Teil I bzw. II hinzugefügt. Die *Elegien* zitiere ich mit Nummer und Zeilenzahl.

Klage“) oder tierhaft (wie der Vogel, die Löwen oder die Mücke) oder objektal (wie die Straße, Rom, der Schrank, der Feigenbaum oder der Dom), letzten Endes ebenso das dichterische Ich-Wir wie der Engel/die Engel selbst ist in diese gegenseitige Ausrichtung gestellt und erhält in ihr ein elegisches Wort-Dasein: dies ist ihr Gesetz. Im Sinne dieses Gesetzes sind sie alle wesensgleich; die elegische Welt ist einheitlich und kohärent. Im Hinblick auf den Text, auf die Worte lautet dasselbe Gesetz folgendermaßen: Jedes Wort ist wesensgleich, indem es in eine elegische Konstellation der gegenseitigen quasi-teleologischen Ausrichtung (technisch gefaßt: in den Seinsfall des *Lativus absolutus*)² eingefügt beziehungsweise in ihr angewendet wird. Alle sind einheitliche Zeichen dieser Weltkonstellation, die in der quasi-teleologischen, steten und gegenseitigen Ausrichtung ihrer Elemente besteht (und gerade deshalb nie besteht, sondern z.B. „hinreißt“): sei sie eine kürzere Konstellation (wie beispielsweise mit der Mutter des Simson, die in ihrer Person die ganzen Kräfte, die zur Zeugung des Helden drängten, verkörpert, das heißt, daß sie das alttestamentarische Schicksal ihres zu zeugenden-gezeugten Sohnes und auch das Schicksal aller ihn liebenden Frauen zeitlos verkörpert) (*Sechste Elegie*); oder sei sie die Konstellation einer ganzen Elegie (wie beispielsweise jene Konstellation, die sich durch den Weg der Frage und der Suche zwischen dem allerersten Schrei „Wer“ und dem letzten Verb „hilft“ oder zwischen dem ersten Ausruf „Werbung“ und dem letzten Adverb „hin auf“ verzeichnet) (*Erste Elegie, Siebente Elegie*). Wenn man den Zyklus als reine Mystik liest, so ist es nicht unbegründet, ihn als „initiatische, sakrale Dichtung“³ zu bestimmen.

„Sag ihm die Dinge“ (9. El. 57): mit dieser konzisen Formel spricht der Dichter sich selbst an, damit er mit sich selbst den Engel und die Dinge in den Raum setzt, das heißt den Kosmos hervorbringt; die Formel bestimmt die Schöpfung der Welt nach dem Gesetz des elegischen Bezugs vom Wort zum Dasein und vom Dasein zum Wort.

Wie nicht selten in seinem Werk, hat Rilke selbst das Prinzip seiner Schöpfung am schärfsten beleuchtet, indem er es in einer beinahe parallelen poetischen Gestalt umgedeutet und teils zu seinem thetischen Gegensatz, teils zu einem ihm fernen und fremden Prinzip umwendete. Die reine vollkommene elegische Welt stand nach der Verfassung der ersten beiden Elegien so endgültig da, daß Rilkes Inspiration in Stocken geraten war. Es kamen noch die authentischen Ansätze, die teils im nächsten Jahr, die wichtigsten aber erst ungefähr zehn Jahre später (in der *Neunten Elegie* und

² Rilke hat eine spezielle Grammatik für den Ausdruck der reinen Ausrichtung erarbeitet; dies bezeichne ich mit diesem Terminus. S. POR, *Zu den Engeln*, 240–254, wo ich die sehr diverse, und letztendlich einheitliche Anwendung dieses Seins-Falles erörtere.

³ Gisela DISCHNER, *Wandlung ins Unsichtbare: Rilkes Deuten der Dichtereexistenz*, Berlin, Philo, 1999, 21.

in der *Zehnten Elegie*) unverändert fortgesetzt werden konnten, und es kamen noch die für den Zyklus fehlgeratenen Fragmente. Die stürmische Inspiration brach aber unverkennbar ab. Noch relativ am Anfang dieser lange anhaltenden Krise hat Rilke das Gedicht *Der Geist Ariel* (3/50) geschrieben. Es entstand am Anfang des Jahres 1913 in der Stadt Ronda, also an dem Ort, wo Rilke beim Anblick des irdisch-himmlichen, dies- wie jenseitigen (Landschafts-)Universums, das ihm nun als einheitlich erschien, „die Realität der Engel“, „sinnlich“-„übersinnlich“⁴ erfahren haben wollte.

Das Gedicht läßt aber das überirdische Wesen ganz anders erscheinen, *fortwilen, abtun*. Es wird wegen der vielfachen offensichtlichen und versteckten Hinweisen überwiegend in Bezug auf seine Quellen ausgelegt. Der Text ist durchgehend, mit einem alten Terminus gesagt, als Paraphrase von Prosperos Monologe, mit einem modernerem Terminus gesagt, nach dem Hypotext von Shakespeare's *Sturm* verfaßt, aber man kann auch andere Vorbilder wiedererkennen, so Browning und Hofmannsthal, vielleicht auch Valéry. Judith Ryan geht so weit, daß sie für die gesamte diskursive Komposition die Kategorie von „pastiche“ anwendet.⁵ Wenn aber das Gedicht eine „pastiche“ ist, dann nicht von den fremden Texten (die lediglich als außergewöhnliche Vorwand dienen) sondern eine „pastiche“ von der eigenen elegischen Schöpfung. Die erste Aussage bestimmt den ganzen Text, gerade weil sie semantisch und erst recht in ihrem Gefühlswert sich kaum festsetzen läßt: „Man hat ihn einmal irgendwo befreit [...] weg von jeder Rücksicht.“ Erst später kann man vage verstehen, daß hier Prospero noch darüber meditiert, wie er ehemals Ariel von einer bösen Macht *befreit* und zum Dienst seines Zaubers angebunden hatte; in der Folge meditiert er darüber, wie er bald Ariel nun von diesem Zauber *befreien* wird; und am Abschluß soll dann als dritte die *Befreiung* von Prospero selbst von seiner eigenen welt schöpferischen Macht folgen. Rilke verwendet den erzählerischen Rahmen Shakespeare's überaus enigmatisch (Ryan schreibt von „indefinite location“ bzw. von „Ambivalenz des Sprechers“),⁶ gewiß damit seine eigene Aussage über die *Befreiung*, die die frühere Schöpfung willentlich soweit abschafft, daß niemand sie mehr sehen kann („Rücksicht“!), in ihrer ganzen Enigmatik erscheint. Das Gedicht zielt nicht darauf ab, den Text von Prosperos Schöpfung aus Zauberbüchern zu *befreien* (dies wird lediglich erzählt), sondern darauf, die eigene elegische Schöpfung zu beschwören, so zweideutig,

⁴ *Taschenbuchaufzeichnung*. Ronda kurz nach dem 14. Januar 1913, zit. nach *Rilke in Spanien: Gedichte, Briefe, Tagebücher*, Hrsg. Eva SÖLLNER, Frankfurt/M, Insel, 1993, 90.

⁵ Judith RYAN, *Pastiche und Kontrafaktur bei R. M. Rilke* = Manfred ENGEL – Dieter LAMPING, *Rilke und die Weltliteratur*, München, Artemis, 1999, 107–122. S. auch die ähnliche Erörterung in: dies.: *Rilke, Modernism and poetic tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, 128–137. Früher, auch nicht ganz unähnlich: Frank WOOD, *Rilkes „Der Geist Ariel“: An Interpretation*, *The Germanic Review*, 32(1957), 35–44.

⁶ RYAN, *Rilke, Modernism and poetic tradition*, 131; 115.

wie Rilke sie in diesem besonderen Zeitpunkt empfunden hatte, in ihrer Höhe und zugleich in ihrer Krise. Es fällt auch gleich auf, daß Rilkes Prospero seine paraphrastische Meditation durch eine unregelmäßige, aber konsequente Anreihung von elegisch geprägten Wörtern, Wortbildungen und Vorstellungen durchführt, – angefangen von jenen, die in den ersten bereits fertigen Elegien und in den fragmentarischen Ansätzen so oder ähnlich vorkommen (wie „Atmens Raum“, „Mund“, „Ruf“, „[a]ufflächelnd“ und „[a]ufweinend“, „vollzählig“, „unfaßlich“) bis zu jenen, die erst in später verfaßten Elegien so oder ähnlich vorkommen (wie „große[r] Umgang“, „fortwollte“ und dann die Vorstellungen von den „Draht“ gezogenen „Figuren“ und des „bloße[n] Dastehn[s]“). Die konsequente Wiederkehr (und besonders durch die Motive, die erst später in den Zyklus hineinkamen) besagt das eigentliche Thema des Gedichts: Prosperos / Rilkes *Befreiung* von der elegischen Schöpfung. Der Zyklus ist nach dem allgemeingültigen Prinzip des quasi-teleologischen Bezugs verfaßt, das in jedem Satz bestätigt wird, oft schreiend-euphorisch, aber auch durch seine schmerzliche Verneinung oder Depravierung. Im Gedicht hingegen ist in jedem Satz die einzige Aussage von einer zauberischen Schöpfungskraft immer weiter variiert, die sich selbst jetzt bar jedes ehemaligen und auch künftigen Bezugs stellt, mit einigen besonders deutlichen Formeln gesagt: „weg von jeder Rücksicht“, „dennoch [...] fehlt“, „nicht mehr zaubernd“, „ohne Spannung, nicht mehr verpflichtet“, „länger nicht begabt“, „Abtun“. Jeder Satz besagt noch die zauberische Macht und jeder verspricht auch noch eigentlich eine andere, *befreite* Schöpfung. Die Paraphrase klingt so, als ob in ihr das Universum von Prosperos Zaubersprüchen zum Neuen beschworen wäre. „[D]ennoch“ richtet sich kein einziger Satz nach einem (angelischen) Telos-Punkt aus. Es wird in ihnen jeweils die schöpferische Syntaktik angedeutet, dann aber resigniert aufgegeben, die Sätze werden oft diminuendo, durch eine reflexive Feststellung abgeschlossen. Die Macht des Beschwörers erschafft kein Universum der Bezüge oder des einzig geltenden Bezugs mehr, vielmehr ist es ohne jegliche Ausrichtung, es sei denn nach sich selbst, nach „seine[r] Freiheit“ (anders: nach der „Luft“, nach dem „Atmens Raum“, nach „Duft“), die mittels des dreifachen erzählerischen Geschehens erreicht werden muß. Im Vorgang oder im *Fortwollen* dieses Geschehens erweist sich zunehmend deutlich, was auch so viel heißt wie zunehmend resigniert, daß der *Befreiungs*-Telos Negatives, das *Fehlen* („fehlt in der Luft“) bedeutet. Die Paraphrase wird durch einen getrennt gesetzten „Epilog“ abgeschlossen, der kaum mehr Gemeinsames mit seinem Shakespeare’schen Modell hat, es sei denn, daß dieses Modell „weg von jeder Rücksicht“ umgestaltet, im wahrsten Sinn defiguriert wird. Die bisher erzählerische Rede wird zu einer Rede gewendet, die Prospero an sich selbst, besser: gegen sich selbst, gegen seine eigene, anfangs als „ich“ angedetete, dann in dritter, stark verfremdeter Person der „Herzog[s]“-„Figur“ („dieser Mann“), richtet. Er führt diesmal seine Beschwörungsformeln nicht aus Zauberbüchern, sondern aus Rilkes Büchern

an: er verweist auf die besonders harte und schmerzliche Episode aus dem *Malte-Roman* mit dem verrückten Herzog, der dem Tod verfällt (II/890), und er nimmt Schlüssel motive aus den beiden, noch nicht verfaßten düsteren Elegien vorweg, das Motiv des auf dem Draht gezogenen Puppen-Lebens aus der *Vierten Elegie* (26-29) und das Motiv des sinnlosen „Dastehn[s]“ des depravierten Straßenkünstlers aus der *Fünften Elegie* (13). Nicht daß der Text hier in der Selbstanrede einer grotesken Zersetzung nahekäme: er ist reflexiv strukturiert, es folgen einige emblemhaft-begrifflich erstellte Aussagen, die noch immer aus der Perspektive der „vollbrachte[n] Herrschaft“ erstellt und aneinander gereiht werden. Es wird aber das „Abtun“ jedweder schöpferischer Ausrichtung, das „bloße Dastehn“ gesagt, und die letzten Worte des ganzen Gedichts sind eine Shakespeare entlehnte Formel des resignierten Diminutivo: „und das ist wenig.“⁷ In der Rede und Selbstanrede von Rilke-Prospero wird eine ganze Welt erschaffen, aber im „Geist“ der enigmatischen (oder *zauberischen*) *Befreiung* seiner oder ihrer beiden eigenen, nirgendwo hin mehr ausgerichteten schöpferischen Kraft. Der Engel beziehungsweise die angelische Perspektive der Elegien läßt die Welt und jedes Seiende in ihr immer in einer steten quasi-teleologischen Ausrichtung, in der chiasmatischen Wirkung und Rückwirkung zwischen dem Irdischen und Himmlischen, anders gefaßt, zwischen Klang und Klage, abstrakt gefaßt, zwischen Wort und Dasein, erscheinen. Im elegischen Text wird diese poetische Zielsetzung selbst verkündigt, und durch diese Verkündigung selbst, auch errichtet, etwa *übertönt*. Die elegische Inspiration ist, wie der herrschende Ton des Zyklus es bezeugt, im voraus zum angelischen Triumph vorherbestimmt, und nicht obwohl, sondern weil sie jede Version des zwei-einen Telos als unerreichbar setzt. Das Gedicht *Der Geist Ariel* stellt, in seiner Zweideutigkeit, eine Art pathetischen Pastiche des elegischen Schöpfungsprinzips dar: Rilke-Prospero bringt eine Welt durch eine gegen sich selbst gewendete *Befreiung* dieses Schöpfungsprinzips hervor, was auch so vieles heißt, daß er es *abtut*.

*

Das allgemeine Gedicht-Modell der *Sonette an Orpheus* ist durch die Orpheus-Fiktion bestimmt, die nichts von persönlicher Erfindung hat (wie der Engel doch einigermaßen), sondern archaisch belegt ist. Dennoch hat Rilke zu Recht für nötig gefunden, das Verhältnis seiner späten Lyrik zu der „Tradition“ in einem besonders begeisterten Selbstkommentar zu diesem Zyklus zu erörtern. Man erinnert sich an die Sprüche aus der Pariser Briefreihe, vor der Verfassung der *Neuen Gedichte*: „gegen alles Ererbte

⁷ Judith Ryan setzt die Formel: „some degree of dismay“. RYAN, *Rilke, Modernism and poetic tradition*, 137.. Ich versuche die Eigenart des Gedichts noch stärker zu fassen.

muß ich feindsällig sein [. . .] ich bin fast ohne Kultur.”⁸ Hier hingegen bestimmt eine zweideutige Haltung eines Bewahrens, das allerdings nichts vom Oberflächlichen übernehmen will:

In der Tat, je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. Die Sonette an Orpheus sind, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten im Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung. . .⁹

In seiner Orpheus-Fiktion eignet sich Rilke den archaischen Mythos als den Mythos eines überall gegenwärtigen, nirgendwo und auf keiner Weise festsetzbaren Demiurgen an. Indem das Sonetten-Wort (oder das „Atmen“) ein Orpheus-Dasein in den ungeteilten und multidimensionalen, dies- und jenseitigen, innerlichen-äußerlichen Raum setzt („Aus beiden Reichen“, „An der Kreuzung zweier Herzwege“, „um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum“), und auch noch kühner vorgestellt, in einen ungeteilten-multidimensionalen Zeit-Raum setzt („Spiegel [. . .] mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume der Zeit“, „Sei allem Abschied voran“ und auch „Sternbild unsrer Stimme“), bringt es eine Welt mit einer Teleologie von unbestimmbar vielen Ausrichtungen hervor, die gleich von dem ersten Wort (oder dem ersten „Atmen“) an auch als eine adimensionale Teleologie der Leere und des Vergänglichen („Ein Hauch um nichts“) ausgelegt wird. Jedes „Ding“, ob göttlich (wie Orpheus und Apoll), oder menschlich (wie Eurydike, die Tänzerin oder Esau), oder tierhaft (wie das Pferd oder der Einhorn) oder objektal (wie der Spiegel, die Glocke, der Milch und der Fingerring), letzten Endes der singende-angesungene Demiurg selbst soll in diesem multi-wie adimensionalen Zeit-Raum ebenso erscheinen wie „schwinden“ (I/5), *halten* (I/8, I/11) wie *sich entziehen* (II/12, II/23): das Wort-Dasein der Orpheus-Sonette ist in jeder „Stelle“ (u.a. II/10) absolut („die unerhörte Mitte“) (II/28) und hypothetisch, gleichermaßen „Felsen“ oder „Eichen“ wie „unendliche Spur“ oder „Zeichen der Lüfte“ (I/26, II/25). Es ist kontingent, „nur immer mit der Möglichkeit: es sei“ (II/4), wie Rilke dies mit erstaunlicher begrifflicher Genauigkeit verfaßt, es ist jeweils „ein Widerschein“ (II/2), wie er es in einem unersetzlichen

⁸ Brief vom 10. August 1903 = Rainer Maria RILKE – Lou Andreas SALOMÉ, *Briefwechsel*, Frankfurt/M, Insel, 1979, 106.

⁹ Brief vom 1. Juni 1923 = Rainer Maria RILKE, *Briefe an Gräfin Sizzo*, Frankfurt/M, Insel, 1985, 68. Ich erwähne ganz kurz, daß ich dieser doppelten Adjektiven: „geheimsten“ / „offen“, die Rilke in mehreren Versionen wiederholt hat, eine außergewöhnliche Bedeutung für das Verständnis des Spätwerks zumesse.

Substantiv faßt. Im paradoxalen („doppeldeutig[en]“) (I/13) Sinne dieser Kontingenz ist jedes Wort wesensgleich: indem es in einer der jeweils selbsterstandenen-selbstentzogenen Konstellationen ausgesagt wie verweht wird, verzeichnet es die Welt von einer totalen Entsprechung wie auch von einer totalen Inkongruenz, sei sie die kürzere Konstellation eines Sonetts (wie beispielsweise mit dem Hammer und der Daphne, die gar nicht unterschiedlicher beschaffen werden könnten, die aber hier beide Zeichen für das eine, aus der „Ferne“ *auszuholende*, „in Wind“ zu *lorbeerende* „Ding“-Werk sind) (II/12), sei sie Konstellation des ganzen Doppelzyklus (zwischen der objektalen Behauptung der allerersten Zeile: „Da stieg ein Baum“ (I/1) und die existenzielle Aussage in der allerletzten Zeile: „Ich bin“) (II/29); wobei nach der Selbstbestimmung des Textes der „Anfang oft schließt“ und das „Ende beginnt“ (II/12). „Tanzt die Orange“ (I/15): die demiurgische Formel sagt aus und sie *verwindet* die Schöpfung einer Welt von einer absoluten und deshalb auch unmöglichen Verbindungs-Einheit („Auch die sternische Verbindung trägt“) (I/11) von Wort und Dasein, wo jede Konstellation absolut und zugleich variativ ist, „als sei [sie] das Ganze“ (I/16).

Man kann wieder ein Gedicht entdecken, in dem Rilke das poetische Prinzip des Zyklus von außerhalb beleuchtet: das Gedicht *Der Magier* (3/150), das er ungefähr zwei Jahre nach dem Abschluß der *Sonette an Orpheus* verfaßt hat. In ihm hat er den Zyklus von seinem äußersten Rande her beleuchtet, der Text thematisiert das Umkippen der Magiers-Macht, sei es zu ihrer Verminderung, sei es zu ihrer Verstärkung. Die Annahme liegt nahe, daß Rilke an das frühere Gedicht *Der Geist Ariel* (3/50) über die zweideutige *Befreiung* von der zauberischen Macht anschließen wollte. Allerdings hat er hier das gemeinsame Thema sowohl in seiner Syntax wie in seiner Aussage radikaler, gebrochener gestaltet, als in dem früheren Gedicht. Dort hat er „verführend fast“ immerhin die feerische Erhabenheit der Shakespeare’schen Vorlage bewahrt. Man erkennt auch im späteren Gedicht die (leicht epische) Vorlage einer gewöhnlichen Magie-Produktion, mit dem (Sprach-)Gestus des Hervorzauberns, der Spannung und dem verfestigten Schein; man erkennt aber auch gleich, daß dieses, in den drei Strophen geteilte Geschehnis in der Tat lediglich als Vorlage dient, daß zwischen den beiden lakonischen Aussagen am Anfang und am Ende: „Er ruft es an.“, „Gebunden ist auch er“, Rilke eine Parabel des gefährdeten-*gefallenen* Magier-Daseins auf einer Welt-Szenerie gestaltet.

Dem Gedicht stehen zwei kurze Widmungsgedichte *Für Hans Carossa* (3/259), *Für Gertrud Ouckama Knoop* (3/259) und zwei Entwürfe (3/483) voran. In ihnen allen hat Rilke die eine und dieselbe Idee variiert, wie eine Welt und in der Welt ihr Schöpfer Gestalt annimmt, wenn dieser Schöpfer seine eigene Macht nicht (mehr) beherrscht. In einer „heil“-geometrischen Version verzeichnen die „Kreise“ der immer „bleibenden“ Schöpfung „*unser[en]*“, gemeint ist: des Schöpfers Ort wie des Schöpfers

Person; in einer anderen (dramatischer betonten) Version möchte zwar der „er“-Schöpfer des unbegrenzt *herumschwebenden Blumen-Universums* alle Namen kennen, die er selbst gab und gibt, kann es aber nicht mehr. Und in den beiden Entwürfen, die selbstverständlich dem Gedicht auch wörtlich nahestehen, sucht Rilke die Vorstellung einer schöpferischen *Bindung*, wo der Schöpfer sich selbst als Emblem-Bild seines äußersten, bis ins „Weigern“ gehenden Vermögens – was auch so vieles heißt wie Unvermögens – (un)gestaltet, und damit auch als Emblem-Bild des Universums, das jeglicher Gestaltung des Schöpfers entgeht. In dem Bild des „Antlitz[es]“ mit „verdeckten Zeiger[n]“ verwirrt Rilke „offenbar“ die tradierten Zeichen-Vorstellungen (Gesicht / Zeigefinger – Zifferblatt / Zeiger), damit ihre Konstellation nichts anderes als die absolute „Mitternacht“ der Null-Zeit und Null-Figur (un)verzeichnet.

Anders als diese Begleittexte, die alle *conchetto*-artig verfaßt sind, wird im Gedicht *Der Magier* das Verfahren selbst einer szenischen Produktion thematisiert, die der Magier-Schöpfer nicht mehr beherrscht, die ihn *überwiegt*. Der dreistrophige, epische Vorgang des Textes ist von der ersten Zeile an („Er schrickt zusammen“) bis zur anthitischen Pointe des Abschlusses überaus dramatisch geprägt. Im Mittelpunkt des Vorgangs steht der Magier, der allerdings so wenig ein allmächtiger Demiurg ist, daß er beziehungsweise seine Darbietung durch eine äußere, sehr distanzierte Instanz beschrieben, angesprochen und resümiert wird. Eigentlich ruft er nicht hervor, sondern er wird hervorgerufen, damit er seine Darbietung hervorzaubern kann; und es wird auch nicht der epische Verlauf der spektakulären Darbietung *stricto sensu* mit ihrem Schöpfer beschrieben beziehungsweise angesprochen, sondern vielmehr ein von Anfang an abstrakter, am Ende metaphysisch pointierter Verlauf dargestellt, in dem gerade das eigene *gebundene* „Magier“-„Gesicht“ als Emblem für die Unbeherrschbarkeit des Welt-Spektakels hervorgezaubert und erkannt werden soll. Kaum fängt die Beschreibung der Darbietung durch einen sachlichen Satz an, sogleich wird sie sehr spekulativ ausgelegt (Schlüsselwörter: „Das Andre“, „nicht er ist“, „Wesen“, „mehr ist“), was so viel heißt, wie in Frage gestellt und zur rein geistigen Erfahrung des begrenzten, auch *erschrockenen* Daseins des Schöpfers gegenüber dem *abgedrehten* „Antlitz“ seiner eigenen Magie-Schöpfung defiguriert; und die beschreibende Instanz führt (mittels einer kosmischen Anwendung des „Doppelgänger“-Motivs) diese dramatische Gegenüberstellung bis zur Erscheinung (zum Hervorzaubern) eines thetischen Selbstwiderspruchs. Bereits in dieser Strophe wirkt der Diskurs unruhig, stellenweise gehackt artikuliert. Seine Unruhe ist in der nächsten Strophe durch einen emphatischen Ausrufe- beziehungsweise Anredesatz noch hervorgehoben. Es spricht die Instanz; und sie ruft auf beziehungsweise sie redet an zur Schöpfung („Schaff [. . .]!“) einer äußersten spekulativen Spannungs- wie „Gleichgewichts“-Darbietung zwischen den emblematisierten „Wesen“ (beispielsweise „Magier“ vs. „Haus“ oder das Pronomina „dich“ vs. relationale „Angewachsne“) auf der Welt-Szenerie (auch

dies emblematisch: auf der „Waage“ der Welt-Szenerie). In der dritten Strophe, wo das magisch verfestigte Dasein beschrieben werden sollte, folgen Indikativsätze nacheinander, sie besagen aber thetisch eine Darbietung beziehungsweise eine universelle Schöpfungskonstellation in ihrem ganzen Selbstwiderspruch. Die Darbietung, viel abstrakter: „die Bindung“ gelingt, weil und obwohl sie ihren Schöpfer *überwiegt* (im Rückverweis auf das vorherige „Waage“-Emblem); dieser Magier-Schöpfer, das heißt sein „Gesicht“ erscheint auch (wie aus der Entwurfs-Strophe bereits bekannt) als Emblem seiner Verdunkelung in der Null-Zeit und in der Null-Figur; und nach einem klaren Bruch in der Syntax „steht“ („Was steht?“, so hieß es noch am Anfang des Textes) etwa als Aufschrift des emblematischen Magie-Geschehens die offensichtliche paradoxe Gesetzesformel für eine Welt, die auch ihren Schöpfer „in ihren Kreis“ *verschließt* (so hat es Rilke in einem Entwurf formuliert), da der „Magier“ sie lediglich hervorrufen, aber nicht beherrschen kann, da im Grundakt der „Magier“ selbst durch Worte hervorgezaubert wurde: „Gebunden ist auch er.“

Nicht aber, daß diese emblematische Weltschöpfung mit der *bindend-gebundenen* „Magier“-Figur und mit ihrem gleichwie sibyllinischen Resümee resignativ oder gar negativ belegt wäre (so wie das ferne parallele Gedicht *Der Geist Ariel* (3/50) unverkennbar zum resignativ-negativen neigt, es ist aber auch in einer Krise der Inspiration entstanden). Der wesentliche Selbstwiderspruch des Textes mag darin bestehen, daß in dieser Szenerie um die „Bindung“ letzten Endes die *Befreiung* (um wieder auf das parallele Gedicht hinzuweisen) der poetischen Schöpfung im Namen eines überindividuell-kosmischen Gesetzes veranschaulicht und verkündet wird.¹⁰ In der Tat, hat Rilke ein paar Tage später in einem Vierzeiler das „adelig“-„bleibende“ Welt-Emblem für dieselbe unbeherrschte Schöpfung entworfen: die allbekannten Vorstel-

¹⁰ F. B. WAHR legt eine ganz andere Deutung vor. In seiner Lektüre geht er von der französischen Version des Gedichts *Le magiciens* (4/649) aus und überträgt seine (auch nicht unbedingt unbestreitbare) Deutung, nach dem der Text ein gefährdetes-mörderisches Geschehen darstellt, auf das deutsche Gedicht. Ich meine, daß selbst wenn die französische Version ihre Glanzformeln hat (besonders in der ersten Strophe), ist sie gerade in ihrem Ausklang wesentlich simpler als die deutsche (wie beinahe immer in Rilkes Werk). Damit will ich nicht das Interesse von Wahrs Analyse, besonders die Darlegung vieler motivischer Zusammenhänge, verleugnen. Der Magier *as an interpretation of Rilke's later thought*, Journal of English and Germanic Philology, 46(1947), 188–198. Vgl. auch Werner KOHLSCHMIDT, *Hofmannsthal's Ein Traum von großer Magie und Rilkes Der Magier*, DERS., *Die entzweite Welt: Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung*, Gladbeck, Freizeiten, 1953, 69–76. Durch die Gegenüberstellung hebt er den konfliktuellen Charakter in Rilkes Gedicht hervor; seine Zusammenfassung steht aber meiner Auslegung sehr nahe (Stichworte: „Eigending“, das sich „dem Magier[s]“ „Zugriff“ „entzieht“; das von ihm Gebannte und Besessene“, „ihn selbst verleibeignet“ (76).

lungen, so des „Einhorn[s]“ *vertreten* (das Verb ist auch im fingierten Sinn zu lesen: „einer Person oder einem Ding ver-treten“), wie sie verzeichnen eine überzeitliche Figur (*Zu fühlen wie das flüchtigste Gebilde*) (3/483). Und noch immer in der Inspiration dieser Tage hat er im Gedicht *Eros* (3/158) ein Universum dargestellt, besser: heraufbeschworen, das nichts mehr von dem Konflikt und dem vielleicht zu *haltenden* „Gleichgewicht“ zwischen „Magier“-Figur und *überwiegender* Schöpfungs-Darbietung kennt; sondern es ist, wie aus dem ekstatischen Anfang gleich zu vernehmen ist, durch eine allwesende Macht namens *Eros* bestimmt. Der Text wird zwischen den extatischen Ausrufe des Anfangs („Masken! Masken“) und dem dramatischen Abschluß („wand sich“ – „ward“ – „weint“) in einem feierlichen Ton gehalten, gewiß dieser Macht zur Ehre. Die menschlich-poetische Schöpfung wird nicht erwähnt, nicht einmal das menschlich-poetische Wesen, es bleibt „namenslos“, höchstens „Wer“, „sie“. Seine metonymischen Erscheinungen werden heraufbeschworen („Vorspiel“, „Geplauder“, „Leben“, „Schicksal“), die alle gleich durch ein ungemein starkes und direktes Verb („unterbrich“, „schrie“, „wirft“, „wand sich“, „weint“) in ihrer Substanz („Schauder / wie ein Tempelinneres“) zu metonymischen Zeugnissen der „Eros“ geändert oder als solche Zeugnisse „verloren“ werden. Der Text folgt vage der Beschreibung der ersten sommerlichen Liebesnacht eines Mädchens. Dargestellt ist allerdings eher in ihm vielmehr ein Universum, das ohne menschliches Zutun entstanden ist, als der Mensch es und sein eigenes Dasein in ihm nur ekstatisch-feierlich, *schreiend-weinend* überhaupt *ertragen* beziehungsweise heraufbeschwören kann. Das poetische Universum entsteht nicht (mehr) durch die Vorstellung irgendeines Schöpfers, sondern durch die Vorstellung eines außerindividuellen göttlich-kosmischen Gesetzes. Alle Erscheinungen sind ihrem (eventuell äußerst untradierten) Wesen nach Hervorbringungen dieses Gesetzes, beziehungsweise sie ordnen sich (anscheinend aleatorisch) in Bezug auf dieses Gesetz, an. In diesem Gedicht ruft das *Eros*-Gesetz noch innerhalb eines vage angedeuteten dramatischen Geschehens eine ziemlich einheitliche Folge von Emblem-Erscheinungen hervor („Gesicht“ – „Tempelinneres“ – „Quell“). Ein paar Monate später hat Rilke das *Ars-poetica* Gedicht *Wie die Natur das Wesen überläßt* (3/261) verfaßt. In ihm hat er ein Schöpfungsmodell dargestellt, in dem jede, oft auch sehr divers kontingente Erscheinung Zeichen des *Seins* von einem Kosmos ist, den man sich an jedem seiner Orte und in seinem Ganzen als stets inkongruent und stets harmonisch vorstellen soll.

„Gebunden ist auch er“ (*Der Magier*) (3/150): der Sinn der sibyllinisch gesetzten Formel über den „Magier“ den seine eigene Darbietung *überwiegt* besagt die radikale Änderung in der schöpferischen Weltvorstellung gegenüber dessen, was in den Sonetten-Zyklus (noch sibyllinischer) in der Formel als „die unerhörte Mitte“ (SO. II/28) gefaßt ist. Im Zyklus beherrscht die Orpheus-Fiktion seine eigene Schöpfung und seine Demiurges-Figur verschwindet keineswegs in einem unbestimmbaren Null-

Punkt des Kosmos, den ein ihr fremdes Gesetz bestimmt; sondern indem er seinen eigenen Gesang über seine eigene Person und an sich selbst richtet, *übersteigt* (so im I/1) er sich selbst zur erhörten-unerhörten „Mitte“ (II/28) eines eigengesetzlichen, dies-wie jenseitigen Kosmos, wo alle Erscheinungen wie durch ihn erschaffen und auf ihn bezogen erscheinen (oder verschwinden), und wo ihr Wesen durch ihn selbst bestimmt ist. So zerstreut und aleatorisch, so kontingent auch die einzelnen Erscheinungen wirken mögen, letztendlich erweisen sie sich einheitlich, wie auch letztendlich die Reihe der Sonette, mit all ihren voneinander völlig abweichenden Themen (das Martyrium des Orpheus, das Gold in den Banken und die Tanzfigur des toten Mädchens) sich als eigengesetzliche, einheitliche und harmonische Schöpfungen einer demiurgisch-poetischen Person erweist.

Ob Rilke durch sein enigmatisches Adjektiv „unerhörte“ auch mit andeuten wollte, daß diese Schöpfung außergewöhnlich, weil nicht mehr möglich ist? Er hat kein einziges weiteres Gedicht mehr über seinen stetesten (oft unverhohlenen, noch öfter verhohlenen) Held seiner Lyrik verfaßt, und auch noch mehr, seiner Lyrik auch jegliche Art persönlicher Anwesenheit zunehmend weggenommen (man stelle das *Magier*-Gedicht und das *Eros*-Gedicht einander gegenüber; oder die trübste *Achte Elegie*, wo das doch „wir“-Dasein leidend *umgedreht* wird, und die nachgetragene *Zwetajewa*-Elegie, wo zwar gefeiert wird, aber ein unpersönliches Gesetz und durch einen „Zeichengeber“-Dichter.) (3/271). In den nachzyklischen Gedichten hat sich Rilke immer mehr zur Bedichtung kosmischer Konstellationen von überindividuellen Gesetzen zugewandt; und er hat diese Konstellationen zunehmend verdinglicht, manchmal (beispielsweise wie einen *Gong*) (3/186), besonders originell, musikalisch-verdinglicht, begriffen. Wie so oft in seinem Lebenswerk, indem er der Logik seiner poetischen Ideale folgte, hat er sich auf eine besonders geprägte Art in die allgemeine Tendenz der europäischen Lyrik eingefügt.