

August Stahl (Saarbrücken)

„O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.“

Rainer Maria Rilke, der europäische Dichter aus Prag, war, das merkt man immer wieder, ein gebildeter Stadtmensch. Das fällt auf, wenn man zum Beispiel sich die Tiere anschaut, die in seiner poetischen Phantasie auftauchen, exotische Zootiere meistens wie das berühmteste Tier seiner Dichtungen, *Der Panther* aus dem *Jardin des Plantes, Paris*,¹ *Die Gazelle*,² *Die Flamingos*,³ mythisch aufgewertete wie *Die Delphine*,⁴ Tiere in artistischen Darbietungen wie die Schlange in *Schlangen-Beschwörung*,⁵ der Stier in *Corrida*,⁶ der Falke in *Falken-Beize*,⁷ Haustiere wie Hund und Katze oder symbolträchtige Ziertiere in herrschaftlichen Parks wie *Der Schwan*.⁸ Alle diese Tiere sind in Aktion vorgestellt, der Panther in seinem Käfig kreisend, der Schwan, gehend, sich ins Wasser „niederlassend“ und „ziehend“ schließlich:

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen -:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen [...]

Ob es in dem Gedicht *Der Schwan* letztlich um das Tier geht oder um menschliche Erfahrungen, um ein Phänomen oder ein Symbol,⁹ das kann in unserem Zusammenhang außer acht bleiben. Möglicherweise wird im Schwanengedicht wie in *Falken-Beize* und *Corrida* auch (oder jedenfalls mehr oder weniger) der Durchbruch zur eigenen Meisterschaft gefeiert, nachvollziehbar und anschaulich, hörbar: die gekonnt souveräne

¹ Neue Gedichte, Sämtliche Werke 1 (Abkürzung: SW 1), S. 505.

² Neue Gedichte, Sämtliche Werke 1, S. 506.

³ Der neuen Gedichte anderer Teil, SW 1, S. 629f.

⁴ Ebd., S. 559.

⁵ Ebd., S. 594.

⁶ Ebd., S. 615f.

⁷ Ebd., SW 1, S. 614f.

⁸ Neue Gedichte, SW 1, S. 510. Vgl. auch das Neue Gedicht *Leda*, SW 1, S. 558.

⁹ Vgl. Hamburger, Käthe: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Dies.: Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke. Stuttgart et al.: Kohlhammer, S. 179-275, hier S. 205-207. Gegen Werner Günther, für den der Schwan ein Symbol ist, liest sie das Gedicht als Muster phänomenologischer Dichtung. Die Vergleiche aus dem menschlichen Erfahrungsraum dienen der Vermittlung des Objekts.

Beherrschung der dichterischen Mittel, das Gedicht als Inszenierung seiner Genese und Entstehungsvoraussetzungen, als Vollzug seines eigenen Gelingens:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
 und die sich, wie glücklich und vergangen,
 unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
 während er unendlich still und sicher
 immer mündiger und königlicher
 und gelassener zu ziehn geruht.

Im Gedicht sind Schlange, Falke und Schwan Zeugen und Erzeugnisse der schöpferischen Kraft und Phantasie, die, weil sie auch in der Wirklichkeit wahrnehmbare Lebewesen sind, die Leistung des schauenden Dichters möglicher Weise verstellen. Zur Zeit der Neuen *Gedichte* war es das Programm Rilkes, der „sehen lernen“ wollte, vor der Natur arbeiten, sich des eigenen Urteils enthalten wollte, so, wie er glaubte, dass es die bildenden Künstler taten, die er damals bewunderte, van Gogh, Cézanne und natürlich und vor allem Rodin.

Sieht man einmal von den Tieren ab und vergegenwärtigt sich andere Gegenstände, vor denen Rilke damals „unerbittlich“ arbeitete, dann ist festzustellen, dass man den Begriff „vor der Natur“ weit fassen darf und sogar weit fassen muss. Von den Blumen-*gedichten* wie *Blaue Hortensie*¹⁰ sei nur im Vorübergehen gesprochen, aber auf *Gedichte* wie *Früher Apollo*¹¹ und *Der Ölbaum-Garten*¹² sei doch deutlich hingewiesen. Das sind Gedichte, die vor einem Kunstwerk gearbeitet wurden oder eine bedeutende Phase der Passionsgeschichte spiegeln. Der „frühe Apollo“ ist im Louvre zu besichtigen, der Ausschnitt aus der Leidensgeschichte Christi ist in der Bibel nachzulesen. Beides ist präsent in der Überlieferung, aufbewahrt in unserem kulturellen Gedächtnis.

Man sieht leicht ein, dass die Behauptung, dass es das „giebt“, anders zu verstehen ist, je nach dem ob es gesagt ist von einer Plastik im Louvre, der Passionsgeschichte oder einem Schwan. Ein Blick auf diese Gegenstände der Rilkeschen Dichtung mildert ein wenig die Irritation, die ein Satz auslöst wie der, mit dem das vierte Sonett des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*¹³ beginnt: „O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.“ Irritierend ist nicht nur das Paradox, dass mit dem bestimmten Artikel und dem Demonstrativpronomen auf etwas verwiesen wird wie auf Vorhandenes, Deutliches und Gegenwärtiges und der Relativsatz eben dieses: Vorhandensein und Gegenwärtigkeit wieder aufkündigt. Der Widerspruch, die logisch unerlaubte Zumutung, dass etwas zugleich ist und nicht ist, wird auch noch in einem grammatisch korrekten Satz formuliert, mit einem Punkt abgeschlossen, eindrucksvoll wie eine Sentenz. Und dann wird der Leser/Hörer auch noch betört durch die lautliche Inszenierung. Fünf leuchtende i-Laute, abwechselnd lang (betont) und kurz (unbetont) be-

¹⁰ Neue Gedichte, SW 1, S. 519.

¹¹ Ebd., S. 481.

¹² Ebd., S. 492-495.

¹³ SW 1, S. 753.

stimmen die Melodik des Verses. Hinzu kommt, dass der ganze Satz den Ton bewundernder Verkündigung hat. Das emotional mitreißende „O“ („O dieses ist das Tier“) vermittelt die Gleichzeitigkeit, das Ineinander, die Identität von Sein und Nichtsein als eine besondere Eigenschaft, als eine feierlich und preisend zu begreifende Erfahrung.¹⁴

Fast hat man den Eindruck, man müsse sich darum sorgen, dass das Tier, „das es nicht giebt“, auch das Tier bleibt, das es nicht gibt, so sehr ist sein Nicht-Sein gefährdet von der Intensität seiner tradierten Präsenz.

Man muss nur ein wenig sich umsehen im kollektiven Gedächtnis und man ist überrascht von der Leuchtkraft, dem Alter und der Vielfältigkeit dieser Tradition.¹⁵ Die Geschichte von Einhorn-Berichten, -Erzählungen und -Fabeln lässt sich bis in die vorchristliche Zeit zurückverfolgen und in den entferntesten Weltgegenden entdecken. In einer indischen Legende, die in dem großen Nationalepos *Mahabharata* überliefert ist, wird die Geschichte eines Asketen erzählt, Sohn des Einsiedlers Vibhandaka und einer Gazelle göttlichen Ursprungs. Wie Einsiedler und Gazellen leben, so lebte auch dieser große Heilige scheu und zurückgezogen im Wald. Auf dem Kopf trug er, der Sohn einer Gazelle, ein Horn. Auf diese Besonderheit bezieht sich sein Name Rsyasrnga, was so viel heißt wie Gazellenhorn. Nur durch eine Frau konnte er aus seiner Einsamkeit in menschliche Nähe gelockt und an den Hof des Königs gebracht werden, der seine Hilfe brauchte gegen eine auf seinem Reich lastende Trockenzeit:

Kaum aber hatte der König den Sohn des Vibhandaka in das Frauengemach des Palastes gebracht, da sah er, wie der Regen vom Himmel fiel und sein ganzes Reich überströmte.¹⁶

Wie immer dieser einhörnige Wundertäter aus Indien als reines Einhorntier in die abendländischen Bild- und Texttraditionen geriet, über Reiseberichte oder Naturgeschichten, schon im dritten Jahrhundert vor Christus war es den 72 Weisen, die im Auftrag des ägyptischen Königs Ptolomäus II. das *Alte Testament* ins Griechische übersetzten, so vertraut, dass sie sich (gewiss nach eingehender Beratung) dafür entschieden, das ihnen unbekannt hebräische „re'em“ mit dem griechischen „μονόκεροζ“ (monoceros) zu übersetzen. Ob das nur ein „Übersetzungsfehler“ war

¹⁴ Vgl. dagegen die Formulierung Naumanns, das „Gedicht [sei] aus der sachlichen Frage hervorgegangen, wie denn das realiter nicht existierende Fabelwesen als Produkt der menschlichen Phantasie entstehen konnte“. Naumann, Helmut: *Malte-Studien*. Rheinfelden: Schäuble, 21984, S. 107.

¹⁵ Verwiesen sei auf die gründliche Arbeit von Einhorn, Jürgen W.: *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München: Fink, 1976. Hilfreich auch: Beer, Rüdiger Robert: *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 31977. – Eine Zusammenstellung von Einhorn-Texten bietet: Hörisch, Jochen (Hg.): *Das Tier, das es nicht giebt. Eine Text- & Bild-Collage*. Krater Bibliothek, Nördlingen: Greno 1986. Das „Nachwort“ (S. 183-232) gibt nicht nur einen Überblick über die Motiv-Geschichte, es ist auch die beste Würdigung der Rilkeschen Leistung, die mir bekannt ist.

¹⁶ Zitat nach Hörisch: *Das Tier*, S. 20.

oder eine kluge Entscheidung für eine den intendierten Adressaten geläufige Vorstellung, das ist kaum noch zu entscheiden. Luther jedenfalls, hielt sich an die Vorgabe der „septuaginta“ Gelehrten, übernahm das „Einhorn“ und die „Einhörner“, wo immer sie auftauchten in den *Büchern Moses*, in den *Psalmen*, im *Hiob* oder den *Weissagungen des Jesaja*.¹⁷ Kaum zu überschätzenden Anteil an der Sicherung und Weitergabe der Einhorn-Legenden hatte das nicht sehr umfangreiche, aber sehr verbreitete Volksbuch *Physiologus*, das in der griechischen Urfassung um 200 n. Chr. in Alexandria entstand.

Ein einzig Horn hat es, mitten auf dem Haupte. Wie aber wird es gefangen? Man legt ihm eine reine Jungfrau schön ausstaffiert in den Weg. Und da springt das Tier in den Schoß der Jungfrau, und sie hat Macht über es, und es folget ihr, und sie bringt es ins Schloß zum König.¹⁸

Bei aller Differenz zwischen der indischen Legende und dem Bericht des „Naturkundigen“ (= *Physiologus*) erkennt man doch gleich, was beide Geschichten verbindet außer dem einen Horn: die Schwierigkeiten bei der Jagd, die unumgängliche Hilfe einer Frau bzw. einer Jungfrau und schließlich der königliche Anspruch, das Einhorn als königliches Gut. Was immer aus diesem Zusammenhang weggelassen, herausgegriffen, vergegenwärtigt oder besonders betont wird, das Ganze scheint immer durch in jedem einzelnen (und vereinzelt) Zug, ist als stofflicher Hintergrund spürbar, ob Luther in einer Predigt vom 23. August 1532 vom Einhorn sagt, es ließe sich wohl töten, „aber fahen lesset sichs nicht“¹⁹ oder ob man in Rilkes *Sonetten an Orpheus* beinahe vierhundert Jahre später liest, es sei „zu einer Jungfrau ...weiß herbei“ gekommen oder ob wie in Flauberts *Versuchung des heiligen Antonius* das Einhorn von sich selber sagt: „Une vierge seule peut me brider.“²⁰

Einhornjagd und Einhornfang mit Hilfe einer Jungfrau wurde schon im *Physiologus* als Allegorie der christlichen Heilsgeschichte verstanden und gedeutet als Sinnbild für die Menschwerdung Christi:

Dies wird nun übertragen auf das Bildnis unseres Heilands. Denn es wurde auferweckt aus dem Hause David das Horn unseres Vaters, und wurde uns zum Horn des Heils. Nicht vermochten die Engelsingewalten ihn zu bewältigen, sondern er ging ein in den Leib der wahrhaftig und immerdar jungfräulichen Maria, und das Wort ward Fleisch, und wohnete unter uns.²¹

¹⁷ 4. Moses 23, 22; 5. Moses 33, 17; Hiob 39, 9-12; Psalm 22, 29; Psalm, 29, 6; Psalm 92, 11; Jesaja 34, 7.

¹⁸ Zitat nach Hörisch: *Das Tier*, S. 42f.

¹⁹ Zitat nach Hörisch: *Das Tier*, S. 90. Wie man sich erinnert, gelingt es allerdings dem tapferen Schneiderlein der Grimmschen Märchen, das Einhorn zu fangen und dem König zu bringen.

²⁰ *Œuvres Complètes*. Paris 1910, S. 198.

²¹ Hörisch: *Das Tier*, S. 43.

Zahlreiche Darstellungen (Buch-, Tafel-, Wand- und Glasmalerei, Skulpturen)²² inszenieren die Verkündigungsszene als Einhornjagd. Die von J. W. Einhorn gegebene Beschreibung für die „Einhornjagd im Hortus conclusus“ kann als Charakterisierung des Bildtyps gelesen werden:

Der Erzengel Gabriel [...], von links herantretend, [...] trägt Jagdspieß und Hifthorn und hat drei oder vier Hunde mit sich [...]. Maria sitzt, nach links gewandt, auf Wiesengrund oder einer nicht näher ausgeführten Rasenbank [...]. Das Einhorn besitzt gerades oder leicht geschwungenes, gedrehtes Stirnhorn und hat die Vorderläufe auf Marias Schoß gelegt. [...].²³

Der Kern aller dieser Bilder, das Einhorn die Vorderläufe auf den Schoß der Jungfrau (Maria) gelegt, reflektiert noch das Verführungsmodell der indischen Legende und die Jagd- und Fangmethode des *Physiologus*.

Es ist anzunehmen, dass Rilke mit der Überlieferung der Einhorndarstellungen, den verschiedenen Abwandlungen und Deutungsmodellen vertraut war. Allgemein bekannt, oft kommentiert und viel diskutiert ist seine Bewunderung für die Teppiche der „Dame mit dem Einhorn“, die er im Musée de Cluny in Paris²⁴ immer wieder studierte. Kaum bemerkt worden ist seine (wahrscheinliche) Kenntnis einer Einhorn-Szene in Gustave Flauberts Roman *La tentation de Saint Antoine*, die als Anregung für das Gedicht *Das Einhorn*²⁵ gelten darf. Die den Heiligen im Gedicht Rilkes mehr noch als im Text Flauberts irritierende erotische Ausstrahlung belegt eine „Polyvalenz des Einhorn-Signum“,²⁶ die nicht nur für die mittelalterliche Literatur und Kunst gilt, sondern auch für die Darstellungen im Werk Rilkes von den *Neuen Gedichten* über die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, das *Marien-Leben* bis zu den *Sonetten an Orpheus*.²⁷ Ein herausragendes Beispiel ist die Gestaltung des Motivs in den *Sonetten an Orpheus* und sie führt tief hinein in Rilkes Kunst und Rilkes Lebenshaltung.

Zu den älteren, aber immer noch lesenswerten Büchern über Rainer Maria Rilke zählt die in Weimar erschienene Doktorarbeit von Eudo C. (Colecestra) Mason. Mason war wie Eberhard Kretschmar ein Schüler des großen Goetheforschers Hermann

²² Vgl. etwa das Verzeichnis der Bild-Denkmäler bei J. Einhorn und die Abbildungen.

²³ Einhorn: *Spiritualis Unicornis*, S. 359.

²⁴ Vgl. dazu: Rainer Maria Rilke. *Die Dame mit dem Einhorn*. Mit zwölf Abbildungen der Teppiche „La Dame à la Licorne“ und mit einem Nachwort von Egon Olessak. Frankfurt a. M.: Insel, 1978 (Insel-Bücherei Nr. 1001).

²⁵ *Neue Gedichte*, SW 1, S. 506f., Winter 1905/06) Auf die Bedeutung des Flaubert'schen Romans für Rilkes Gedicht *Das Einhorn* hat zuerst hingewiesen: Claes, Paul: *Raadsels van Rilke*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1996, S. 54-60. Siehe Flaubert, Gustave: *La tentation de Saint Antoine*, zuerst erschienen (nach langer Entstehungszeit und Unterbrechungen) 1874; hier Paris 1910, S. 198.

²⁶ Einhorn: *Spiritualis unicornis*, S. 262-264.

²⁷ *Das Einhorn* (SW 1, S. 506), *La Dame à la Licorne*. (Teppiche im Hôtel Cluny), Widmungsgedicht für Stina Frisell (SW 2, S. 506), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 38. Aufzeichnung (SW 6, S. 826-829), *Mariae Verkündigung* (SWW 1, S. 669f.), *Die Sonette an Orpheus II*, 4 (SW 1, S. 753).

August Korff und seine Dissertation *Lebenshaltung und Symbolik* erschien 1939, also vor über 60 Jahren. Die Arbeit ist in vielen Teilen polemisch (gegen die gläubige Forschung aber auch gegen Rilkesche Positionen) angelegt, wie denn Mason auch in seinen späteren Arbeiten gelegentlich sehr kritische Töne angeschlagen hat. Eines der am schwungvollsten geschriebenen Kapitel der Arbeit befasst sich mit Rilkes „Weltbild der Nuance“.²⁸ In diesem einleitenden Kapitel wendet sich Mason gegen Forscherinnen und Forscher wie Ruth Mövius („R. M. Rilkes *Stunden-Buch*“), Eberhard Kretschmar („Dichter des Seins“), Gertrud Bäumer („Der Beter“) oder Joachim Müller („Rilkes Frömmigkeit“), die aus dem Werk Rilkes irgend eine „verbindliche Botschaft“, „klare Richtlinien“ oder „Anweisungen zum richtigen Leben“ herausgelesen hätten.²⁹ Ihnen hielt Mason Rilkes „dämonische eingefleischte Liebe zur Nuance als [die Liebe] zum Unverbindlichen“³⁰ entgegen. Ausgangspunkt für seine These ist die unbestrittene „Schwerverständlichkeit“ der Dichtung Rilkes. Sie hat nach Mason ihren tiefen Grund in Rilkes Weigerung, vorgegebene Deutungsmuster zu akzeptieren und traditionsreiche Begriffe und Wertvorstellungen anzuerkennen oder unbefragt hinzunehmen.

So kommt es, dass überall in Rilkes weltanschaulichem Denken die Nuance auf Kosten aller allgemein überlieferten und anerkannten Werte und Begriffe verselbständigt, ja gleichsam verabsolutiert wird. Wie er dies bewerkstelligt, wird man am leichtesten sehen können, wenn man seine Behandlung der allgemein anerkannten menschlichen Vorstellungen über Verwandtschaft, Übereinstimmung und Identität einerseits, über Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit andererseits unter die Lupe nimmt. Immer wieder entdeckt Rilke subtil nuancierte, aber folgenschwere Unterschiede dort, wo das menschliche Urteil als das Entscheidende oder ausschließlich Vorhandene Ähnlichkeit, Verwandtschaft, Übereinstimmung oder unverbrüchliche Wesensgleichheit festzustellen glaubt. So etwas wie Übereinstimmung, in dem Sinne, in dem die Menschen meinen, sie erkennen zu können, gibt es überhaupt nicht.

Und Mason zitiert als Beweis eine bekannte Stelle aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*:

„Ist es möglich, dass man ‚die Frauen‘ sagt, ‚die Kinder‘, die ‚Knaben‘ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), dass diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben; sondern nur Einzahlen?“ fragte Malte.³¹

Mason hat sich mit seiner Polemik gewaltigen Ärger eingehandelt mit Autoren wie Hermann Mörchen und Dieter Bassermann. Mörchen und Mason haben schließlich

²⁸ Mason, Eudo C.: *Lebenshaltung und Symbolik*, Kapitel 1: Das Weltbild der Nuance, S.3-24. In zweiter Auflage erschien das Buch Oxford 1964. Nach dieser Ausgabe ist zitiert. Vgl. auch Masons bei Vandenhoeck & Rupprecht erschienene Monographie Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk, Göttingen 1964.

²⁹ Mason: *Lebenshaltung*, S. 21.

³⁰ Mason: *Lebenshaltung*, S. 21. Zitate nach Mason, der diese selbst nicht belegt, auch die Titel der Arbeiten nicht.

³¹ Ebd., S. 9f.

nicht mehr miteinander geredet und sich die Post ungeöffnet zurückgeschickt. Mörchen empfand Masons Diagnose als eine ungerechtfertigte, für das hohe Ethos des Dichters blinde Kritik. Wir können die persönlichen Kränkungen übergehen und zur Rettung Masons darauf hinweisen, dass in der allerjüngsten Zeit einer der renommiertesten und ganz und gar unverdächtiger Rilke-Kenner, nämlich Ulrich Fülleborn, im ersten Band der „Kommentierten Ausgabe“ der Werke Thesen vertreten hat, die die Charakteristik Masons von der offenen Botschaft der Rilke'schen Dichtung bestätigen:

Rilke liefert gerade keine neuen geistig-religiösen ‚Besitztümer‘ mehr, er nimmt vielmehr jeden dichterischen Entwurf eines Sinngedankens wieder zurück, oft innerhalb ein und desselben Gedichts. Ja, er widerruft in seinen späteren Jahren die Gottkreation des *Stunden-Buchs* ausdrücklich als eine besitzergreifende Anmaßung.³²

Ähnlich wie Mason mehr als ein halbes Jahrhundert früher richtet sich auch Ulrich Fülleborn gegen eine Lektüre, die in Rilkes Dichtung Zeugnisse und Spuren „des alten Glaubens“ entdecken will. Wie für Mason die Äußerungen Rilkes „alle möglichen, nur keine sicheren Schlüsse zulassen“,³³ so betont Ulrich Fülleborn, dass die „Bedeutungen (Signifikate), die die Signifikanten tragen oder aufrufen, [...] häufig unbestimmt und ambivalent“ seien und die „Verbindung zwischen Signifikanten und Signifikaten [...] extrem unfest“ seien. „Dass dadurch das Verstehen sehr erschwert wird, leuchtet ein. Doch die Schwierigkeit potenziert sich noch durch das Faktum, dass das mit den Wortbedeutungen ‚eigentlich‘ Gemeinte (die außersprachliche Referenz) dem Dichter, wie angedeutet im allgemeinen als ‚unsagbar‘ als sprachlich überhaupt nicht ‚verfügbar‘ gilt.“³⁴

Für Eudo C. Mason stand schon damals wie heute natürlich für Ulrich Fülleborn Rilkes Rang als Dichter ganz außer Frage. Bloß die Bewertung der von Mason wie von Fülleborn festgestellten Reserve Rilkes gegenüber vertrauten und ehrwürdigen Inhalten und Mustern hat sich geändert. Wir sind heute nicht mehr so aufgeregt wie Mason und machen dem Dichter keine Vorwürfe mehr für seine Distanz zu den Fundamenten der Tradition, seine Unsicherheiten und Ängste. Die heutigen Leser haben eingesehen, dass Rilke mit allen seinen Fragen und Zweifeln, seinen Revisionen und subversiven Aneignungen auf Verluste reagiert, die er nicht zu verantworten hatte, sondern folgerichtige Ergebnisse seiner Wahrnehmung der Moderne sind. Die Erschütterung des christlich-religiösen Weltbildes, das Ende der Metaphysik, die metaphysische Vereinsamung des Menschen („Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn“), die erkenntnistheoretische Trennung von Sein und Bewusstsein, die Auflösung der Gleichung zwischen res und intellectus, sie hinterließen eine Leere, die zu verarbeiten war, wenn man überleben wollte. Und Rilke machte ernst mit der Umsetzung der Defizite und nahm alle Folgen auf sich und verabschiedete sich von

³² KA I, SA. 596.

³³ Mason: Lebenshaltung, S. 21.

³⁴ Fülleborn: KA I, S. 598.

Gewissheiten und liebgewordenen Selbstverständlichkeiten. Man braucht in diesem Zusammenhang nur an die vielen Infragestellungen zu erinnern, die Sensibilität für Verluste und Verstörungen, das Pathos der Negationen:

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,
ist nicht entschleiert. (SaO, SW 1, S. 743)

Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles. (*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, SW 1, S. 664)

Die Siege laden ihn nicht ein. (*Der Schauende*, BB, SW 1, S. 460)

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: (*Die achte Elegie*, SW 1, S. 714)

Schon in der frühen, autobiographischen Erzählung *Ewald Tragy* wird der Mangel als eine Auszeichnung vermittelt als eine leidend verantwortete Aufrichtigkeit gegenüber aller als Großsprecherei denunzierten Gewissheit und dem „Fertigen dieser Überzeugungen, der sorglosen Leichtigkeit, mit [da einer] eine Erkenntnis neben die andere setzt, lauter Eier des Kolumbus“.³⁵

Auch hier fühlt sich Tragy ganz unerfahren, und es kann zu keiner Erörterung kommen, weil er nur selten etwas zu entgegnen weiß. Aber wenn ihn seine Unwissenheit in den anderen Fällen beunruhigt, diesen Dingen gegenüber empfindet er sie wie einen Schild, hinter dem er irgendwas Liebes, Tiefes – er vermag nicht zu denken was – bergen kann, vor irgendeiner Gefahr, und er weiß nicht zu sagen – vor welcher.³⁶

Schon hier in diesem frühen Zeugnis aus der Zeit vor der Jahrhundertwende wird ganz deutlich, dass die Rilkeschen Weigerungen keineswegs nur negative Auflehnungen sind, sondern schon ihre ganz engagiert-positiven Seiten haben, „schöpferische Verneinungen“³⁷ sind, man wäre fast versucht von Erlösungs- und Befreiungstendenzen zu sprechen, dass sie schon das Rettungspathos der *Elegien* ahnen lassen: „diese, von Hingang lebenden Dinge [...], vergänglich, traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.“³⁸ Die Zweifel Tragys gegenüber den fertigen Überzeugungen seines Münchner Bekannten von Kranz sind nur ein Beispiel für die in diesem Werk grund-

³⁵ SW 4, S. 549.

³⁶ SW 4, S. 554.

³⁷ Heller, Erich: Nirgends wird Welt sein als innen. II. Rilke und Nietzsche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975 (st 288), S. 105.

³⁸ Die neunte Elegie, SW 1, S. 719.

legende Revision unserer Sicherheiten, unserer Weltordnung, seien es die theologischen, die moralischen oder auch die emotionalen Inhalte und Gewissheiten dieser Weltordnung. Rilkes Revision macht keinen Halt, nicht bei den allerhöchsten Positionen, nicht bei den allerhöchsten Begriffen, nicht bei der Liebe und nicht bei Gott. Rilkes Liebesgedichte fallen einem ein, für die man lernen muss, gründlich umzudenken und auch das unglaubliche Staunen des Verlorenen Sohns am Schluss der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Dem nach Hause Zurückkehrenden ist alles fremd geworden, allen Kategorien, in denen die Gläubigen wie die altehrwürdige Exegese den Mythos zu begreifen versucht haben, ist ihre Verbindlichkeit abhanden gekommen. Denen er begegnet, die verstehen ihn nicht mehr:

Gesichter erscheinen an den Fenstern, gealterte und erwachsene Gesichter von rührender Ähnlichkeit. Und in einem ganz alten schlägt plötzlich blaß das Erkennen durch. Das Erkennen? Wirklich nur das Erkennen? – Das Verzeihen. Das Verzeihen wovon? – Die Liebe. Mein Gott: die Liebe.

Er, der Erkannte, er hatte daran nicht mehr gedacht, beschäftigt wie er war: dass sie noch sein könne.

Die Aufnahme des Heimkehrenden durch den Vater endet in einem Missverständnis, die verzeihende Umarmung ist eine unangemessene, die Bitte des Sohnes unaufmerksam übersehende Geste.

Das Missverständnis zwischen Vater und Sohn im biblischen Gleichnis am Schluss der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist eine Folge der Rilke'schen Umwertungen, die selbstverständlich nicht nur religiöse und philosophische Positionen betrafen, sondern sich auch in seiner Arbeit am Mythos zeigen. Wie kaum ein anderer Dichter der Moderne hat Rilke sich ganz intensiv mit der christlich-abendländischen Tradition auseinandergesetzt. Da braucht man nur an das *Stunden-Buch* zu erinnern, an die Apollo-Sonette, mit denen die beiden Teile der *Neuen Gedichte* einsetzen, an die Sappho-Gedichte, an die balladeske Trias *Orpheus. Eurydike. Hermes / Alkestis / Geburt der Venus*³⁹ und an die vielen Stücke, die sich mit biblischen Stoffen und Motiven befassen. In allen diesen Texten hat Rilke seine veränderte Sicht umgesetzt, unauffällig oft, aber unbeirrt. So hat er seinen Christus in *Der Ölbaum-Garten* nicht nur als einen Leidenden dargestellt, wie es auch die Bibel tut, er hat ihm die ganze Verzweiflung des metaphysisch vereinsamten Menschen aufgebürdet, dem der Glaube abhanden gekommen ist und der von keinem Engel irgendeine Hilfe oder Stärkung erhoffen kann. Ausdrücklich hebt sich das Gedicht gegen die biblische Überlieferung ab und macht ernst mit dem Diktum Nietzsches, dass Gott tot sei:

³⁹ SW 1, S. 542-552.

Später erzählte man: ein Engel kam -.

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

Die Nacht die kam, war keine ungeweine;
So gehen hunderte vorbei.⁴⁰

Die polemische Distanzierung von der tradierten Erzählung der Passion macht auf ein Dilemma aufmerksam. Dieses besteht darin, dass die veränderte Botschaft in den überlieferten Vorstellungen, Bildern und auch noch in der ererbten Sprache vermittelt werden soll. Wie soll man von der Welt reden, die ohne Jenseitshoffnungen, Jenseitströstungen (Nietzsche: ohne Hinterwelt, Rilke: ohne Verrat an das Jenseits) auskommen muss oder soll, in einer Sprache reden, die von alle dem noch geprägt ist. Man denke nur an eine der großen Figuren der *Duineser Elegien*, die nicht mehr die christlichen Engel sein sollen, und die „für den Schreienden taub sind“⁴¹ aber doch noch immer die Engel heißen. Rilke hat sich wiederholt dazu geäußert und immer die christliche Sicht und Deutung abgewehrt. Die, um Hans Blumenberg zu zitieren und abzuwandeln, anachronistische Überlebenskraft der Zeichen ist eine der Schwierigkeiten des Dichters wie die seiner zeitgenössischen und heutigen Leser.⁴² „Da es nun ein neues Erkennen und Begreifen gibt, muß alles neu genannt und wiedergenannt, in einer neuen Kirche getauft werden. [...] Sagt man die Worte nur so, wie man sie zu sagen pflegte, so klingen sie leer und hohl in der veränderten Akustik.“⁴³

Wo immer die Meinungen der kompetenten Rilke-Leser angesiedelt sind und wie immer bewertet, als Verdacht der Unverbindlichkeit (Mason), als Diagnose häufig „unbestimmter und ambivalenter Bedeutungen“ (Fülleborn) oder als Gefahr „leer und hohl“ klingender Worte (Heller), die Reputation der Kunst dieses Dichters hat nicht darunter gelitten. Es ist ihm, wie Ferdinand Josef Brecht das formuliert hat, gelungen, die Transzendenz in die Immanenz hineinzunehmen, „aber so, dass die Immanenz in ihrer vollen Härte bestehen bleibt und dennoch zugleich die transzendente Qualität bewahrt; das Jenseitige wird im Diesseits selbst beheimatet, aber so, dass dieses nicht zur Stufe oder Brücke zum Jenseitigen wird, sondern in der Tat selber den Duft und Zauber des Ganz-Anderen enthält.“⁴⁴

⁴⁰ SW 1, S. 403.

⁴¹ Blumenberg, Hans: Rilke als Hörer der Matthäuspassion angehört. In: Ders.: Matthäuspassion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 41993, S. 72.

⁴² Ebd., S. 71f.: „Da ist etwas von der Überlebenskraft dieses Kunstwerks gesagt, wie sie auf seinem wesentlichen ‚Anachronismus‘ beruht – genauso beruht wie Rilkes *Duineser Elegien*, denen ungeglaubte Engel nichts anhaben können, weil sie doch für den Schreienden taub sind: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?*“

⁴³ Heller: Nirgends wird Welt sein als innen, S. 89.

⁴⁴ Brecht, Franz Josef: Schicksal und Auftrag des Menschen. Philosophische Interpretationen zu Rainer Maria Rilkes ‚*Duineser Elegien*‘. München: Reinhardt, 1949, S. 37.

Diesen „Duft und Zauber des Ganz-Anderen“ erhält das Irdische natürlich im Rilkeschen Gedicht. Es gehört zu den großen Leistungen dieser Dichtung, dass sie trotz aller Verluste, aller Entbehrungen und Verzichte, niemals in eine pessimistische, verneinende, destruktive Haltung verfallen ist. Der (wie ihn Angeloz genannt hat) „legendär gewordene Jubel“: „Hiersein ist herrlich!“⁴⁵ ist keine ausnahmsweise Erscheinung. Ihm lassen sich andere Erklärungen zur Seite stellen, von denen ich nur den Satz noch erwähnen will, den der Schwerkranke Nanny Wunderly-Volkart gegenüber ausgesprochen haben soll: „Vergessen Sie nie, Liebe, das Leben ist eine Herrlichkeit.“⁴⁶ Die Botschaft von der „Herrlichkeit des Lebens“ musste sich gerade dem Tode gegenüber bewähren, dem immer gegenwärtigen Untergang. Es ist Rilke gelungen, die Welt als vergängliche anzunehmen und sie nicht von ihrer Vergänglichkeit her zu entwerten.⁴⁷ Vor allem zur Zeit der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* sind Leid, Vergänglichkeit und Tod in purer Entschlossenheit⁴⁸ versöhnlich als Teil des ganzen Lebens gefeiert und emphatisch negiert als Einwand gegen eine Dichtung, die sich programmatisch für die Welt entschieden haben will. In diesem Punkte gibt es keinen Unterschied zwischen den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*. „Erde [...]. Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall / ist der vertrauliche Tod.“⁴⁹ heißt es in der siebten *Duineser Elegie* und dem Beispiel des Orpheus folgend „versagt ihm [nie] die Stimme am Staube“.⁵⁰

Die über zehn Jahre dauernde Entstehungsgeschichte der *Duineser Elegien* erklärt sich wohl aus den Schwierigkeiten, die die Aussöhnung mit Vergänglichkeit und Leid, mit Tod und Untergang nach dem Verlust der christlichen Heilserwartung und der christlichen Jenseitströstungen auferlegten und bereiteten und die spontane Leichtigkeit, mit der zugleich die *Sonette* während der Abschlussphase der *Elegien* entstanden, gründet in der mit dem Abschluss der *Elegien* erreichten Klärung und Entschlossenheit, das Leben, das Diesseits, das Hier und Jetzt, bedingungslos zu bejahen und zu rühmen, zu preisen, zu feiern. Die endliche Entscheidung für das Leben, das Bekenntnis zur Erde („Erde, du liebe, ich will“, wie es in der neunten *Duineser Elegie* heißt), zum „Hiesigen, zu dem wir doch Lust und Vertrauen haben sollten“,⁵¹ zu dem „uns hier Gewährten und Zugestandenen“, in dem wir ein „bis an den Rand unserer Sinne uns Beglückendes sehen“⁵² dürfen, diese mit dem Abschluss der *Elegien* erreichte Haltung, sie hat die *Sonette* zugleich ermöglicht, wie der Abschluss selbst von dem Geist der

⁴⁵ Angeloz, Joseph-François.: R. M. Rilke. Leben und Werk. Zürich: Nymphenburger Verlag, 1955, S. 340. Der Satz steht in der siebenten Elegie, SW 1, S. 710.

⁴⁶ Salis, Jean R. von: Rilkes Schweizer Jahre. Frauenfeld: Huber, 31952, S. 229. Den Satz hat Rilke offenbar zu Frau Nanny Wunderly-Volkart gesagt.

⁴⁷ Man erinnere sich hier an Schopenhauers und Mephistos Urteil: Alles was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht. Drum wäre es besser, dass es nicht entstünde.

⁴⁸ Vgl. Brecht: Schicksal, S.253: „das unbegründbare Geheimnis dieser Entschlossenheit“.

⁴⁹ Die neunte *Duineser Elegie*, SW 1, S. 720.

⁵⁰ Die *Sonette an Orpheus* I, 7, SW 1, S. 735.

⁵¹ R. M. Rilke: Der Brief des jungen Arbeiters, SW 6, S. 1111-1127, hier S. 1114.

⁵² R. M. Rilke: Der Brief, SW 6, S. 1115.

Sonette mit getragen wurde. Der erste Teil der *Sonette* entstand zwischen dem 2. und dem 5. Februar, danach entstanden die 7. und die 8. *Elegie*, wurden die 9. und 10 abgeschlossen (7., 8., 9., 11. Februar) und dann schließlich schrieb Rilke zwischen dem 15. und 23. Februar den 2. Teil der *Sonette an Orpheus*.

In dieser Zeit, in der die Jahrzehnte lang anhaltende Krise überwunden und ein Neuanfang erkennbar wird, werden die Unterscheidungen zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Leben und Tod triumphal zuschanden, weil die Kunst selbst zum Ort der Feier werden kann. Im poetischen Bewusstsein fallen Sein und Nichtsein zusammen wie Vergangenheit und Zukunft und man muss nicht mehr unterscheiden zwischen Lebenden und Toten. Der Unterschied zwischen „présence“ und „absence“ wird, wie Karin Wais in ihrer Studie gezeigt hat, in Anlehnung an Valéry und im Zusammenhang mit Rilkes Valéry-Übertragungen aufgehoben und zu einer „Grundgleichung“ von Rilkes Seinsauffassung.⁵³

Der Ort der Verkündigung dieser Botschaft ist das Gedicht und das Medium ihrer Feier ist die figurierte Rede, der Klang, ist die glücklich im Gedicht selbst bewundert anwesende und verinnerlichte Welt: „O hoher Baum im Ohr!“ Die staunende Bewunderung für den im Gesang des Orpheus („O Orpheus singt!“) vollendeten Baum, ist selbst ein Hörbares, ein bezaubernder Klang, getragen von der „Verführungskraft der Syntax und der Figuration“.⁵⁴ Die im Gesang des Orpheus geschaffene Welt ist nicht mehr auf Bestätigung angewiesen. Die Silben und Laute haben kaum noch einen Bezug nötig zur Steigerung ihres Jubels. Der Gesang selbst steigert jede Hütte zu einem Tempel:

Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.⁵⁵

Man versteht es und fühlt es auch, man hört es sogar, dass der Abstieg von der „Hütte“ zum „Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen“ nur den sprachlich inszenierten Hintergrund für die im Gesang des Orpheus zu erreichende Steigerung zum „Tempel im Gehör“ vorbereiten soll.

Und diese wunderbare Steigerung vom „Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen“ zum „Tempel im Gehör“ ist eine Form der Verwandlung, die sich der autonomen Schöpferkraft des Dichters verdankt. Die Kraft des orphischen Gesangs ist mit der Verwandlung von niedrig in hoch, so wunderbar sie ist, keineswegs an ihrer Grenze. Für sie gilt nicht einmal die Grenze zwischen Sein und Nichtsein.

⁵³ Vgl. Wais, Karin: Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen. Tübingen: Niemeyer, 1967, S. 146-149, hier S. 148.

⁵⁴ de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (es NF 357), S. 84.

⁵⁵ Die Sonette an Orpheus I, 1, SW 1, S. 731.

Das ist so phantastisch nicht wie man denken könnte. Dahinter steckt auch nicht nur eine Übertreibung der Macht des Kunstwerks. Die Aufhebung der Grenze entspringt vielmehr dem Willen dieses Dichters, aus der metaphysischen Enterbung einen Gewinn für die Welt zu machen. Ein Jahr vor Vollendung der *Elegien* und vor der Entstehung der *Sonette an Orpheus* schrieb Rilke die *Petite Préface*, das Vorwort zu Balthazar Klossowskis Katzenbuch. Balthazar Klossowski verarbeitet darin seine Trauer um eine verloren gegangene Katze. Rilke argumentiert in seiner *Préface*: Wer nicht erkennt, dass in den Tränen um den Verlust das Verlorene als ein Vergängliches anwesend ist, die entlaufene Katze in den Tränen des verlassenen Balthuz, dem entgeht mit der angemessenen Bewertung des Schmerzes auch das unausweichliche Wesen der Welt. Was man nicht verlieren kann, das kann man auch nicht besitzen. Und umgekehrt: Was man nicht besitzen kann, das kann man auch nicht verlieren. Man kann nur besitzen, was man immer verliert. „Auch noch Verlieren ist *unser*“ heißt es in einem Widmungsgedicht für Hans Carossa, eingeschrieben in die *Duineser Elegie* im Februar 1924.⁵⁶ Wer das nicht wahrhaben kann, dem erklärt Rilke am Schluss seines Vorwortes zur gemalten Katzengeschichte: „Es gibt keine Katzen.“

Dieser Satz vom Oktober 1920 kann als eine Vorwegnahme des einleitenden Satzes des vierten Sonetts des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* vom Februar 1922 gelten: „Oh dieses ist das Tier, das es nicht giebt.“

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

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

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

daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
 Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
 und war im Silberspiegel und in ihr.

Es fällt schwer, sich dem Zauber der Klänge zu entziehen, dem Gang der Argumentation und den beinahe entschuldigenden Erklärungen. Sie haben nicht gewusst, dass es das Tier nicht gibt, aber sie haben es geliebt, sie haben nur Raum gelassen, und es brauchte auch kaum zu sein und dann hat das Tier auch noch von sich aus sich so geformt, wie es ist. Hinzu kommt die beinahe unwiderlegbare Vertrautheit des Mythos.

⁵⁶ SW 2, S. 259.

Wer kennt nicht dieses „Tier, das es nicht giebt“ aus Sagen, Erzählungen, Bildern, heidnischen und christlichen, frommen, kirchlichen. Rilke sowieso kannte das Tier von Bildern, den Teppichen der Dame à la Licorne im Musée de Cluny von Paris, eingebunden in die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* oder die Darstellung in Flauberts *La tentation de Saint Antoine* (dem ägyptischen Asketen), wieder zu finden in dem Neuen Gedicht *Das Einhorn*.

Der Leser, den Rilke einbezieht und fordert und einbindet, lässt sich bereitwillig erinnern, und entdeckt in seinem kulturellen Wissen oder seiner Einbildungskraft, die Konturen des Beschworenen.

Schließlich der Umschlag vom Mangel in die Fülle. Was „es nicht giebt“, ist schließlich doppelt da. Nachdem im letzten Terzett über die Entstehung der Name des Tieres erscheint, wechselt die Argumentation in die Beschreibung, die erklärende Genese wechselt in die Erzählung über. Ruhig und im Tone des wirklichkeitssetzenden epischen Imperfekts widerlegen die abschließenden Verse ganz nach den Regeln des Sonetts alle Zweifel, sie widerlegen sie weniger, sie wissen nichts mehr von einem Zweifel: In der gesteigerten Anwesenheit ist aller Mangel vergessen:

Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silberspiegel und in ihr.

Es ist das doppelte „und“, das im Sinne eines Polysyndetons den Eindruck der Fülle hervorruft, verstärkt durch die im Gedankenstrich angedeutete Pause.

Was man lernt: Die Poesie verführt gegen alles Wissen. „Lerne vergessen!, heißt es im Sonett I,3: „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.“ Dieser „andre Hauch“ weht auch in diesem Gedicht und reist mit, ohne dass man es merkt. Schon in den Zeilen zwei und drei verbinden Konsonantenfolge und Reime Unvereinbares: wußtens, habens, Falls, Hals. Das „s“ hat immer eine andere Provenienz, ist pronominales Objekt für das Faktum (nicht giebt), pronominales Objekt für ein Objekt (das Tier), ist Kasuszeichen (Genitiv) und schließlich nur Teil des Wortes. Eingebunden sind diese Konsonanten in die virtuos gehandhabten und eingesetzten Assonanzen, Reihungen, Wiederholungen. Ich verweise nur auf den Wechsel des vorherrschenden Vokals zwischen der dritten und der vierten Zeile des ersten Quartetts:

– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in den stillen Blickes Licht – geliebt.

Dabei erschöpft sich die lautliche Figuration nicht nur im Spiel und Wechsel der Vokale, zwischen dem vorherrschenden „a“ zuerst und dem nachfolgenden „i“. Wirkungsvoll in diesem Klangkonzert sind auch die „l“- Kombinationen (sieben an der Zahl), die asyndetische Reihung und die im modus per incrementum geordnete Wiederholung des Possessivpronomens: „sein, seine, seinen“ (nicht zu übersetzen!). Da fällt es kaum auf, dass die dritte Zeile eine akkusativische Detaillierung (des „es“ in habens), diatypis in descriptio, bringt und die vierte Zeile, davon abgelöst auf einer anderen Ebene, ein präpositionales Objekt bietet, das den Anschluss sucht zurück,

über die dritte Zeile hinweg, nach und in dem pronominalen „es“ und dem Hilfsverb in der zweiten (haben es – geliebt). Das über alle diese verführerischen Einzelheiten (im Sinne eines Hyperbatons) hinübergehobene Partizipium Perfecti ist eben dadurch verständlich und zugleich betont als der Kern und Grund der Existenz, der Anwesenheit des Abwesenden.

Die Musikalität dieser Verse bestätigt die These Paul de Mans, dass die „Fertigkeit des Gedichts [...] in der Beherrschung der Lautdimensionen“ besteht⁵⁷ und dass im Gedicht die „semantische Sprachfunktion der phonischen untergeordnet“ sei.⁵⁸ Alles wovon die Rede ist, den Bewegungen („sein Wandeln“), der Anatomie („seine Haltung, seinen Hals“), der sympathischen Physiognomie („des stillen Blickes Licht“), alles das ist, unabhängig von aller konkreten Umsetzbarkeit ins Sichtbare, gewinnend hörbar vermittelt in dem rhythmischen und wohl abgestimmten Spiel der Vokale und Konsonanten. Folgt man dem klanglichen Zauber des Einhornsonetts des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*, dann ist man gerne bereit, den Unterschied zwischen dem Tier, das „ist“, und dem Tier, das es „nicht giebt“, zu vergessen, und die Liebe, die schafft höher einzuschätzen als die Liebe, die sich mit Vorhandenem begnügt.

Das Einhorn, das seine Existenz der Einbildungskraft des Menschen verdankt, steht in Rilkes Dichtung für die im schönen Schein mögliche Gegenwärtigkeit des Abwesenden und die der Liebe aufgegebene Verwandlung des Mangels in Fülle. Beides ist der Auftrag des Dichters und steht in seinem Vermögen, sichtbar im immer ‚mündigeren und königlicheren Zug‘ des Schwans wie in ‚des stillen Blickes Licht‘ des Einhorns.

⁵⁷ de Man: Allegorien, S. 63.

⁵⁸ Ebd., S. 64.