

VII. SYMBOLE

32 Die Fontäne	226
33 Der Ball	240
34 Der Spiegel	250
35 Die Waage.....	269

32. Die Fontäne

Es gibt bei Rilke eine Reihe von bestimmten Bildern, in denen sich seine Auffassung vom menschlichen Leben in einer anschaulichen Weise verdichtet und die in ihrem wiederholten Gebrauch bei ihm allmählich die Bedeutung von tiefsinnigen Symbolen gewinnen. Sie sind in ihrer Hintergründigkeit für Rilkes Deutung des menschlichen Daseins noch aufschlußreicher als das, was er in den soeben behandelten menschlichen Idealgestalten direkt zu sagen vermag. In der Auslegung dieser Symbole muß sich daher jede Rilke-Interpretation bewähren.

Wie bei Rilke überhaupt eine gewisse Sparsamkeit in der Wahl der dichterischen Mittel bezeichnend ist, so ist auch die Reihe dieser Bilder ziemlich eng begrenzt. Hier seien als besonders aufschlußreiche Beispiele zunächst ihrer drei genannt, die untereinander wiederum eng zusammenhängen: die Fontäne, der Ball und der Spiegel. Diese Bilder kehren an den verschiedenen Stellen seines Werks und zu den verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung immer wieder, und zwar so, daß sich die verschiedenartigen Erwähnungen ungewollt aufeinander beziehen. Dabei verschiebt sich der Gebrauch allmählich von einer ursprünglich rein anschaulich erfaßten Bildhaftigkeit zum gedanklich geladenen und oft schon überladenen Sinnbild. Aber deren unmittelbar oft schwer verständlicher Sinn schließt sich in einer verhältnismäßig einfachen Weise auf, wenn man den entwicklungsgeschichtlichen Fäden nachgeht; denn das an früheren Stellen noch anschaulich Verständliche bestimmt ungenannt die Bedeutung auch bei der späteren abstrakteren Verwendung und erlaubt so, diese von jener her zu deuten.

Die Entwicklung reicht bei allen drei genannten Bildern bis weit in die früheste Schaffenszeit zurück, wo der Dichter offenbar von der rätselhaften Erscheinung dieser Dinge betroffen wurde, in denen innerhalb der sinnlichen Welt eine tiefere Bedeutung anklingt, eben geahnt und kaum schon ausdrücklich erfaßt. Vieles von der besonderen Stimmung dieser Jugenderfahrungen bleibt auch späterhin wirksam, wo ihre Erinnerung dem neu sich bildenden gedanklichen Gehalt eine besondere Färbung gibt und verborgene Zusammen-

* Die originale Paginierung wurde beibehalten.

hänge mit hineinspielen läßt, die aus dem gedanklichen Kern als solchen nicht ohne weiteres ableitbar wären. Dabei ergeben sich oft vom selben Bild aus verschiedene Auslegungsmöglichkeiten, und die echte Unerschöpflichkeit der so entstandenen Symbole offenbart sich darin, daß sie auch in der gedankenschweren Zeit seiner letzten Schaffensperiode niemals zu einer einzigen, rational ausschöpfbaren Bedeutung erstarren; sondern je nach dem besondern Zusammenhang, in dem ihr Bild auftaucht, verwandelt sich auch seine Bedeutung und zeigt verschiedenartige, oft einander widersprechende Aspekte. Es wäre müßig, sie gewaltsam auf einen eindeutigen Zusammenhang bringen zu wollen und das hierzu nicht Passende auszuscheiden. Erst in der Gesamtheit der Auslegungsmöglichkeiten entfaltet sich der volle Gehalt der hier entstandenen Symbole.

Die Neigung zu einem solchen Symbolgebrauch verstärkt sich beim späten Rilke. Zumal in den französischen Gedichten der letzten Jahre tritt eine ganze Reihe neuer Sinnbilder hinzu, wie das Fenster, der Garten, der Weinstock usw., doch sollen diese neuen Bilder hier nicht besonders verfolgt werden, weil sie nur für die neue Stufe bezeichnend sind und nicht wie die andern die gesamte dichterische Entwicklung durchziehen. Sie erreichen daher auch nicht denselben Grad an hintergründiger Bedeutung. Nur eines sei aus dieser Reihe noch besonders hervorgehoben, die Waage, die zwar erheblich seltener genannt wird, schon weil sie losgelöst von der gedanklichen Bedeutung als unmittelbar anschauliches Bild nicht denselben Grad an dichterischer Überzeugungskraft erreicht, die dafür aber für das gesamte Weltgefühl des späten Rilke so bezeichnend ist, daß sie nicht gut übergangen werden kann.

Auch Wesen der organischen Natur werden in den Umkreis dieser symbolischen Weltauslegung mit hineingenommen. Insbesondere die Blumen gehören hierher, die Anemone und vor allem die Rose. Vor allem die letztere erfordert eine eingehendere Betrachtung, weil sie in einzigartiger Weise mit dem gesamten Leben des Dichters verbunden ist.

Als erstes und in gewisser Weise einfachstes dieser Symbole sei die Fontäne gewählt. Ihre wohl frühe Erwähnung findet sich schon in den *Ersten Gedichten*, wo es einmal heißt:

Fern hör ich die Fontäne hallen

ein Märchen, das ich längst vergaß (I 122).

Hier ist von dem späteren Symbolgehalt freilich noch wenig zu spüren. Ohne Komma hinter der ersten Zeile, so wie der Satz gedruckt ist, besagt er, daß die Fontäne dem Dichter ein geheimnisvolle Tiefen anrührendes Märchen zuraunt. Das sprachlich ungeschickte (weil schlecht transitiv zu gebrauchende) und auch die akustische Impression kaum richtig wiedergebende *Hallen* ist offensichtlich durch den Reim zum darauffolgenden *Apfel fallen* bedingt.

Dieser sehr äußerlich scheinende Hinweis auf die dichterische Ungeschicklichkeit dieses Frühwerks ist vielleicht darum nicht ganz unwesentlich, weil hier wenigstens im begleitenden Reim schon mit anklingt, was dann später als wesentlicher Zug der Fontäne selbst erscheint: das Niederfallen des steigenden Strahls.

An dieser Stelle ist die Fontäne nur erst eine andre sprachliche Fassung für das allgemein romantische Bild, das voller vielleicht schon bei Eichendorff in den verschlafenen rauschenden Brunnen der Sommernacht erscheint. Der unentrinnbare Zauber des lebendigen Wassers drückt sich darin aus. Was aber Rilke davon wieder unterscheidet und seine eigentümliche Note ausmacht, das ist der für seine Frühzeit bezeichnende Ton: der schwermütige, das Bewußtsein der Vergänglichkeit heraufbeschwörende Reiz des verwildernden Parks und die (leicht manierierte) Freude an der Kostbarkeit des fremdländisch klingenden seltenen Worts *Fontäne*, welches beides dann auch in der diese Jugendschwäche überwindenden reifen Stufe einen gewissen nicht zu überhörenden Nachklang zurückläßt. Dieses geheimnisvolle Rauschen wird auch späterhin eine wichtige Seite in der Vorstellung der Fontäne bleiben.

Eine andre, ebenfalls aus der unmittelbaren Sinneserfahrung hervorgegangene Stelle geht nicht von der Gehörs-, sondern von der Gesichtsempfindung aus. Nachdem in dem einen Brief aus Paris schon von der *festlichen Bewegung in der Luft* die Rede war, die bei der Feier vom 14. Juli durch Blumen und Kleider *und alle die Fontänen und Fahnen* gebildet sei (B III 294), nachdem also schon hier das über den Alltag erhobene festliche Spiel der Fontänen angeklungen hatte, zeichnet der folgende Brief das Bild der Fontäne vor dem Hintergrund des üppigen Wachstums der Bäume und Sträucher: *das Nackte der Fontäne, die wie eine Badende an sich hinunterlangt* (B III 295). Wunderbar gesehen ist darin der ständig sich wandelnde Umriß der niederfallenden Bewegung, von außen her, d. h. vom Eindruck des Umrisses her als menschliche Bewegung gedeutet, aber noch nicht eigentlich vom Wesentlichen des Vorgangs, nämlich der steigenden und wieder fallenden Bewegung her gesehen, und darum noch nicht in der Richtung auf die spätere symbolische Auslegung. Der Vergleich der Fontäne mit einer Frauengestalt taucht auch später noch ganz ähnlich wieder auf: *Die Gestalt des Strahls ... stand fast weiblich da auf dem runden hell blendenden Wasserkreis, um den herum die übrige Fläche des Teichs dunkel und offen spiegelnd ausgebreitet war*⁵⁷.

Aber der Vergleich wird bei Rilke auch in der umgekehrten Richtung gebraucht, indem er in der *Geburt der Venus* die weibliche Gestalt mit einer Fontäne vergleicht. Dort spricht der Dichter von dem *graden Körper,*

der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg

⁵⁷ J. R. v. Salis, a. a. O., S. 49.

*und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars* (III 108).
In beiden Fällen ist also der Vorgang rein noch vom visuellen Bild
her gesehen, noch ohne Anklang einer möglichen symbolischen Be-
deutung.

Noch in einem der französischen Gedichte der letzten Jahre *Petite
Cascade* wird dies Bild wieder aufgenommen:

*Nymphe, se revêtant toujours
de ce qui la dénude,
que ton corps s'exalte pour
l'onde ronde et rude.
Sans repos tu changes d'habit,
même de chevelure;
derrière tant de fuite, ta vie
reste présence pure* (FG 51).

Es ist dasselbe Bild: die Deutung der Fontäne als sich bewegende
weibliche Gestalt, dabei zugleich mit der sich widersprechenden
Wendung auf die tiefe Rätselhaftigkeit hinweisend: Sie bekleidet
sich mit dem, was sie entblößt, nämlich dem niederfallenden und im
Niederfallen immer wieder verschwindenden Wasserstrahl. Zugleich
aber wird darin das tiefsinnige Bild angerührt, das auch für die
Deutung des menschlichen Daseins bedeutsam ist, die *reine Gegen-
wart* im unablässigen Wandel der Formen.

Wir brechen diesen Zusammenhang hier ab, um zunächst darauf
hinzuweisen, wie das Bild der Fontäne auch sonst, ohne daß es auf
einen tieferen symbolischen Sinn hinzielt, durch die verschiedenen
Jahre hindurch immer wieder bei Rilke auftaucht, nur um den be-
stimmten lyrischen Ton anklingen zu lassen, der sich für ihn mit
diesem Wort verbindet. Darum seien zunächst noch einige weitere
Belege zusammengestellt, nicht nur um durch die Häufigkeit der Er-
wähnung einen Hinweis auf die Bedeutsamkeit dieses Bildes bei
Rilke zu geben, sondern zugleich um durch die Art seiner Verwen-
dung den Hintergrund abzuzeichnen, vor dem sich dann die spätere
symbolische Verwendung abhebt.

So heißt es etwa in dem *Buch der Bilder: und auf den Plätzen
die Fontänen springen* (II 29, vgl. 93/44). Oder so erwähnt er wei-
ter in einem Brief dies Bild: *Wenn man ... durch den Luxembourg
geht und in der dichten, nahen Luft den Aufstieg der Fontäne sieht
(wie eine Frau in einem japanischen Blatt)* (B IV 8). So erwähnt er
auf der Place de la Concorde die *beiden Fontänen, in denen das
flache Wasser sich in kleinen knittrigen Falten rührte* (B IV 86).
Und noch einmal aus Paris: *Eine schon spielende Fontäne schafft
eine ordnende Mitte* (K 104). Ganz besonders vertieft: sich Rilke in
diese Erfahrung, als er in der Einsamkeit des Winters 1920/21 auf
Schloß Berg sich nach der langen Unterbrechung des Krieges (und

nicht nur des Krieges) wieder zu sammeln versucht und hier die Fontäne des Parks durch lange Monate hindurch seine *einzigste Gefährtin* (S 442) ist. Hier schreibt er: *Ich bewohne dieses alte Schlößchen, Berg, ganz allein, den Park und seine Fontäne vor den stillen Fenstern* (F 27). Oder ausführlicher in einem andern Brief: *Vor sich einen etwas vernachlässigten Park, darin geschnittene hohe Buchengänge rechts und links die ungerahmte Pièce d'eau begrenzen, in deren Mitte, Tag und Nacht, wie ein spielender Baum (un arbre de luxe) schlank die Figur der Fontäne steht. (Und die, mit ihrem immerfort abgewandelten Niederfall, ist nun wirklich das Maß der Geräusche, selten reicht etwas über ihr Rauschen hinaus!)* (B V 338). Das Rauschen des Wassers, das Rilke schon in seiner Jugend an der Fontäne bezaubert hatte, spricht wieder zu ihm, und er lauscht auf alle seine feinsten Abwandlungen. Ein anderer Brief derselben Zeit geht noch genauer dem wechselnden Geräusch des fallenden Strahls nach: *Nun war die Gartenstille übersetzt in dem Rauschen der Fontäne, auf das ich unermüdlich einzugehen vermag und dem ich folge in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der andern hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchteil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt; und wie dann, über jeder Veränderung, der Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinausah*⁵⁷. Auch in den Briefen an *Merline* ist immer wieder von dieser Fontäne im Park von Berg die Rede: *C'est elle qui me cause moi jour et nuit; même à travers les fenêtres fermées on devine son bruit vital qui limite le silence. Dans la nuit, de mon lit, par la fenêtre ouverte je distingue même toutes les nuances de sa rechute, modulée par le moindre changement de ses eaux en cadence* (M 94, vgl. 125, 131, 268, 311, 326).

Auch in den *Vergers* findet der Gedanke der mannigfach sich wandelnden Erscheinung noch ein letztes Mal seinen dichterischen Ausdruck:

*Dans ta chute, combien se module
chaque jet d'eau qui termine sa danse ...
Je me sens l'élève, l'émule
de ton innombrable nuance!* (FG 22).

Hierbei macht die Vielfalt ihrer Verwandlungen zugleich auch den Menschen zum Schüler: nicht nur in der Hingabe an die Mannigfaltigkeit der in der Natur vor sich gehenden Verwandlung, sondern zugleich mit der Anforderung, sein eigenes Leben in derselben Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten abzuwandeln. In diesem Sinn kann er von ihr schreiben: *Cette fontaine persévérante ... s'impose à moi comme une vision des M é t a m o r p h o s e s* (M 94).

So bleibt die Fontäne für Rilke ein unerschöpflicher Gegenstand des Staunens, und schon früh beginnt er, über ihre tiefere Bedeutung nachzusinnen. Das klingt schon einmal im *Buch der Bilder* an:

*der Gedanke,
daß die Fontäne allein
draußen im Garten in Mondenschein
ihre Wasser warf,
war wie eine Welt* (II 112).

Im Erlebnis Roms gewinnt dieser Gedanke eine ihn gradezu erschütternde Kraft. Er schreibt darüber in einem Brief: *Die Parke, die Fontänen, was man so davon im Gedächtnis behält, so sehr mans auch oft im sehnsüchtig zurückgewandten Gefühl übertreibt, ist nichts, nichts gegen das völlig Inkommensurable ihrer Existenz* (K 82). Hier scheint die Stelle angerührt, wo in der staunenden Besinnung auf das *Inkommensurable*, das schlechthin Unvergleichliche der Fontänen die Erkenntnis ihres tieferen Symbolgehalts aufsteigt. Es ist übrigens derselbe Zusammenhang, aus dem zuvor die *Römische Fontäne* entstanden war.

Eine solche symbolische Auslegung der Fontäne greift ebenfalls schon weit in Rilkes Anfänge zurück. In diesen später entscheidend werdenden Zusammenhang führt schon eines der *Frühen Gedichte*, wo von den Träumen des Menschen gesagt wird:

*Wie Fontänen sind sie, und sie fallen
lichter und in Liederintervallen
ihren Schalen wieder in den Schoß* (I 272).

Noch deutlicher tritt dieser selbe Gedanke in der *Initiale* aus dem *Buch der Bilder* hervor:

*Aus unendlichen Sehnsüchten steigen
endliche Taten wie schwache Fontänen,
die sich zeitig und zitternd neigen.
Aber, die sich uns sonst verschweigen,
unsere fröhlichen Kräfte — zeigen
sich in diesen tanzenden Tränen* (II 39).

Auch hier dienen die Fontänen – und der wehmütige Ton der verfallenden Parke klingt darin nach – als das Bild der Unzulänglichkeit allen menschlichen Strebens und werden damit, was sich sodann in der Folgezeit als unendlich fruchtbar erweist, zum Symbol für die menschliche Lebensbewegung überhaupt. Hier ist es der Gegensatz zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen *unendlichen Sehnsüchten* und *endlichen Taten*, der sich in der Bewegung des aufsteigenden und wieder niederfallenden Wassers ausdrückt. Aber dies Verhältnis ist hier nur von einer bestimmten Seite her gesehen, nur in den *schwachen Fontänen*, die schon zu früh, *zeitig und zitternd* wieder zurücksinken. Es sind die *heimgefallenen Fontänen* (I 298), bei denen die symbolische Deutung einsetzt. Es ist die Schwächlichkeit des menschlichen Wollens, die sich darin ausdrückt. Und doch

liegt in dem traurigen Bild zugleich etwas Tröstliches. Es ist die Munterkeit des Sprudeln, die die Fontäne den *fröhlichen Kräften* vergleichbar macht, es ist die spielende Bewegung, die sie so bildhaft anschaulich als *tanzende Tränen* deuten läßt, auch hierin also wieder als der eigentümliche Widerspruch: als Seligkeit noch im Schmerz.

Was hier, erstmalig und nur von einer bestimmten Seite her, anklingt, das Wechselspiel von Steigen und Fallen, das wird dann zum eigentlich leitenden Gedanken bei der ausdrücklichen symbolischen Auslegung der Fontäne, ja es wird darüber hinaus zu einem großen leitenden Gedanken bei Rilke überhaupt. Hier ist zunächst an das eine programmatische Gedicht aus dem *Buch der Bilder* zu erinnern, das so lehrhaft abrupt beginnt:

*Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen,
den unbegreiflichen Bäumen aus Glas (II 133).*

Hier wird das Bild dann ausführlich entwickelt:

*Sah ich nicht immer Großheit ohnegleichen
im Aufstieg alter Parke vor den weichen
erwartungsvollen Abenden, — in bleichen
aus fremden Mädchen steigenden Gesängen,
die überfließen aus der Melodie
und wirklich werden und als müßten sie
sich spiegeln in den aufgetanen Teichen?
Ich muß mich nur erinnern an das alles,
was an Fontänen und an mir geschah, —
dann fühl ich auch die Last des Niederfalles,
in welcher ich die Wasser wiedersah.*

Der Dichter weiß plötzlich von den Fontänen, weil ihm aufgegangen ist, daß ein menschliches Lebensgeschehen sich in ihnen abbildet, ja darüber hinaus, daß es dasselbe Geschehen ist, *was an Fontänen und an mir geschah*. So schreibt er später noch einmal: *Serait-ce ton cœur qui interminablement monte devant moi et retombe?* (M 95). Die Fontänen, die *unbegreiflichen Bäume aus Glas*, erscheinen darüber hinaus als Sinnbild des organischen, d. h. des rhythmisch aufsteigenden und wieder abfallenden Lebens (so wie der Vergleich auch wieder in umgekehrter Richtung gebraucht wird, wo die zuerst abwärts gewandten und dann wieder aufwärts gebogenen Zweige des Feigenbaums, durch den die Säfte fließen, mit *der Fontäne Rohr* (III 284) verglichen werden). Der Baum ist in dieser Doppelbewegung das Sinnbild des Lebens überhaupt. O *Bäume Lebens* (III 274), so beginnt die vierte der *Duineser Elegien*. So war auch in dem früher schon angeführten Brief die Fontäne im Park als ein *spielender Baum* bezeichnet worden (B V 338).

Als *Bäume aus Glas* aber können die Fontänen darum gedeutet werden, weil in ihnen die zurücklaufende Bewegung in der durch-

sichtig kristallinen Form zum Stillstand gekommen zu sein scheint. Man sieht nicht mehr das Steigen und Fallen der einzelnen Tropfen, sondern nur noch die bleibende Gestalt des Umrisses, oder genauer: man sieht im durchsichtigen Umriß das Strömen des Wassers. Sie kann ihm die Lehre wiederholen: *Reste, reste ... je suis là, je te donne l'exemple du mouvement que tu dois accomplir en toi-même* (M 125). So wird die Fontäne zum reinen Modell der Lebensbewegung. Es ist die *reine Gegenwart*, wie sie schon an der angeführten Stelle der *Flucht* der Verwandlungen gegenübergestellt war (FG22).

Damit verbindet sich innerhalb des Gedichts aber zugleich ein weiterer Gedanke: Es handelt sich im Bild der Fontäne zunächst im wörtlichen Sinn um die steigende Bewegung des Wassers im *Aufstieg alter Parke*. Aber das Bild kehrt zugleich wieder in den *steigenden Gesängen, die überfließen aus der Melodie und wirklich werden*. *Wirklich* ist hier ein Geschehen, insofern es sich in der reinen Gestalt der Kunst verdichtet. Denn auch im Lied geschieht eine ähnliche, dem Überfluß entspringende Bewegung des Lebens in die bleibende Gestalt der Kunst, wie sie bei der Fontäne im Übergang von der Bewegung der einzelnen Wassertropfen zur durchsichtigen Gestalt des Umrisses geschieht.

Dieser Zusammenhang, der so die Fontäne zum Bild des künstlerischen Schaffens werden läßt, hatte schon bei den frühen Vergleichen mit den Träumen (I 272) und den Sehnsüchten (II 39) mitgespielt. Während bisher daraus nur die eine Seite des ergebnislosen Zurückfallens hervorgehoben wurde, muß rückblickend doch darauf hingewiesen werden, daß in diesen frühen Gedichten doch zugleich schon eine Ahnung spürbar wird (die später in Rilkes Auffassung von der Kunst als einer Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares fruchtbar wird), daß nämlich im ergebnislos scheinenden Spiel doch schon eine Verwandlung geschieht. *Lichter* fallen die Tropfen wieder zurück, und in der rhythmischen Gestaltung zu *Liederintervallen* kommt die Umsetzung des Geschehens zum ästhetischen Gebilde zum Ausdruck. Im Spiel der *tanzenden Tränen* hat wiederum das menschliche Leid die schwerelos-zerbrechliche Gestalt des Kunstwerks angenommen.

Der einen, der aufsteigenden Bewegung steht in der Fontäne dann die andere, die niederfallende Bewegung des Wassers gegenüber, die *Last des Niederfalles*. Aber diese erscheint jetzt nicht mehr als Ungenügen, wie es bei der *schwachen Fontäne* erschienen war, die Auswirkung der als Mangel aufgefaßten menschlichen Endlichkeit, sondern als der Ausdruck einer tieferen Notwendigkeit, in der sich diese Bewegung im Gleichgewicht hält. Es ist zugleich, neben anderem, im Aufsteigen und Sich-wieder-neigen die *Kurve der Liebe* (N I 33). Das Wechselspiel von Steigen und Fallen, vom Auf-

stieg und Rückfall alter Fontänen (G 529), aus sich steigend, in sich wiederkehrend (III 195), son mouvement rentrant (M 131), wird so zu einem der großen Grundgedanken in Rilkes Dichtung, der in seiner Bedeutung vielleicht dem viel beachteten Wechselverhältnis von Ein- und Ausatmen bei Goethe verglichen werden kann. So heißt es in der *Siebenten Elegie* einmal von diesem Geschehen der Fontäne,

*die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt
im versprechlichen Spiel* (III 288).

In der aufsteigenden Bewegung ist also die abfallende schon mit Notwendigkeit angelegt, schon *zuvorgenommen*. Und entsprechend heißt es einmal in den *Späten Gedichten*:

Aber Verfall: ist er trauriger als der Fontäne

Rückkehr zum Spiegel, den sie mit Schimmer bestaubt? (G 77).

Das Bild der Fontäne erscheint als tröstlich gegenüber dem Gefühl der Vergänglichkeit, weil die Wechselbewegung des Hinauf und Herab nicht mehr als vergebliches Wollen zu nehmen ist, sondern sich zur stehenden Kreisbewegung zusammenschließt, in der das Leben, ohne über sich hinauszugehen, in Ewigkeit verläuft. Das Steigen und Fallen wird zum Symbol dieses ewigen Kreislaufs.

Von hier aus kann Rilke noch einmal die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem in sich selber ruhenden Wesen des Kunstwerks und der in sich geschlossenen Bewegung der Fontäne zusammenfassen. Auch das *Kunst Ding* ist mit sich beschäftigt (wie eine Fontäne) (F 5), d. h. nicht auf eine über es hinausreichende Wirkung auf den Menschen hin angelegt. So kann er selber sich danach sehnen,

Daß aus Aufsteigendem und Wiederfall

auch ganz in mir so Seiendes entstände (G 510).

Bezeichnend für die unaufhörliche Anziehungskraft, die das Steigen und Fallen der Fontäne auf Rilke ausübte, ist auch eine kleine Begebenheit, die von der Fürstin von Thurn und Taxis berichtet wird: „So brachte er (Rilke) einmal dem kleinen Raymond (ihrem Enkel) nach seiner Genesung eine reizende altmodische Fontäne. Raymond spielte mit nichts anderem; richtiges Wasser rann unaufhörlich in einen kleinen Behälter, stieg und fiel. Für Rilke war es etwas völlig Märchenhaftes“⁵⁸. Der unerschöpfliche Symbolgehalt dieser tiefsinnigen Bewegung nahm ihn immer wieder gefangen.

Diese symbolische Bedeutung, die sich im Wechselspiel von Steigen und Fallen verdichtet, wird von Rilke noch einmal in einem französischen Gedichte fast lehrhaft zusammengefaßt:

*Je ne veux qu'une seule leçon, c'est la tienne,
fontaine, qui en toi-même retombes, —
celle des eaux risquées auxquelles incombe
ce céleste retour vers la vie terrienne.
Autant que ton multiple murmure*

⁵⁸ Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, a. a. O., S. 22.

*rien ne saurait me servir d'exemple;
toi, ô colonne légère du temple
qui se détruit par sa propre nature (FG 22).*

Ausdrücklich wird hier also gesagt, daß die in sich selber zurückfallende Bewegung für den Menschen eine so große Bedeutung gewinnt, daß der Dichter sie gradezu als die *einzigste Lehre* bezeichnet, auf die es ihm ankommt. Die Wasser sind *gewagt*, wie wir Menschen, *wir unendlich Gewagten* (III 369), es auch sind. Es ist das Vollziehen der im Strahl versinnlichten transzendierenden, d. h. den Menschen *übersteigenden Bewegung*, die nicht ein Ziel erreicht, zu dem sie hinübersteigt und bei dem sie dann Ruhe fände, sondern als die sich *ihrem eignen Wesen zufolge* wieder zerstörende Bewegung das Phänomen des Übersteigens in seiner Reinheit darstellt.

Und nach der früher schon herangezogenen Stelle, die von der unendlichen Vielfalt der Geräusche und überhaupt der sich wandelnden Erscheinungen handelt, fährt das Gedicht fort:

*Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.*

Als der erregendste Augenblick dieses Spiels wird die Stelle herausgehoben, wo im Übergang zwischen Steigen und Fallen die Bewegung für kurze Zeit verstummt, schweigend und dennoch berauscht in der Lust an diesem Spiel.

Wie sehr in gewissen Zeiten das Bild der Fontäne Rilke nachging, geht zugleich daraus hervor, daß er auch sonst gern das Wechselverhältnis von Steigen und Fallen heranzieht, selbst wo es sich nicht an einem bestimmten Träger zur Kreisbewegung zusammenschließt, sondern sich an verschiedenartigen Trägern und also an verschiedenartigen Bewegungen nur in der dichterischen Vorstellung zum einheitlichen Bild vereinigt. So heißt es z. B. in einem andern der Briefe aus Paris, kurze Zeit vor dem schon angeführten geschrieben: *Was für ein Regen ... Drüben in der Klosterkirche hinter den hohen Kastanien singen sie zur Orgel, und von Zeit zu Zeit fühlt man das Steigende von Tönen durch den Lärm des Fallens hindurch, der den ganzen Nachmittag zu einer einzigen langen Stunde macht* (B III 292). Hinter dem Wechselspiel von fallendem Regen und steigendem Gesang steht unausgesprochen auch hier als das, was die Einheit der gegenläufigen Bewegung ermöglicht, das Bild der Fontäne.

In demselben Zusammenhang steht auch eine Stelle aus dem *Malte*, an der von Beethovens Musik die Rede ist: *Weltvollender: wie, was als Regen fällt über die Erde und an die Gewässer, nachlässig niederfällt, zufällig fallend, – unsichtbarer und froh von*

Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik (V 94). Wir haben also auch hier die beiden selben Bezüge, das Aufsteigen und das Niederfallen, den Regen und die Musik, aber sie sind hier nicht wie in dem eben angeführten Brief überkreuzt, sondern jedes für sich zum vollen Kreis ergänzt, jedes für sich schon das Symbol der Fontäne wiederholend: der fallende Regen steigt wieder auf zu den Wolken und bildet dort den Himmel; was als Musik steigt und als Musik die Welt *umwölbt*, d. h. umhüllt, verklärt und deutet, das ist der *Aufstieg unserer Niederschläge*, unserer bedrängenden und niederdrückenden Lebenserfahrungen, unserer Ängste also, von denen so viel Erschreckendes im *Malte* gesagt wird. (Und es bestätigt sich von hier aus erneut die eben schon in anderm Zusammenhang beherrschte Beziehung der Kunst zur Fontäne.)

Beide Male aber ist der Kreislauf nicht rein, d. h. pausenlos in sich geschlossen, sondern so, daß es einen ausgezeichneten Zustand gibt, in den er zurückkehrt, den Himmel der Wolken in dem einen Beispiel und die in seinem Bild gesehene zeitlose Seinsweise der Musik, darin zugleich weiter gesehen die Seinsweise des Kunstwerks überhaupt, das einen bleibenden *Himmel* über dem qualvoll wechselnden Geschehen des menschlichen Lebens wölbt. So ist es hier das Bild vom Kreislauf des Wassers, von dem her die menschliche Leistung gedeutet wird. Daß aber dieses Bild anwendbar ist, wird nur dadurch ermöglicht, daß wirklich ein gemeinsames Gesetz sich in beiden auswirkt: das Wechselverhältnis von Steigen und Fallen.

Daß mit diesem Wechselverhältnis von Steigen und Fallen für Rilke wirklich ein letztes Weltengesetz ausgesprochen ist, geht noch aus den abschließenden Worten der *Duineser Elegien* hervor:

*Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigte vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. —
Und wir, die an s t e i g e n d e s Glück
denken, empfinden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches f ä l l t* (III 308).

Der fallende Regen, schon im früheren Brief den steigenden Gesängen gegenübergestellt, die fallende Bewegung der Haselkätzchen, in denen die aufsteigende Richtung der Zweige sich umkehrt, das ist wiederum das Bild der Fontäne. Und Rilke hat noch ausdrücklich in den Schlußzeilen, damit es ja nicht zu übersehen ist, die Worte *steigendes* und *fällt* mit einer Sperrung hervorgehoben, beide Male hier mit dem Glück in Zusammenhang gebracht.

Hiermit scheint, ohne die Deutung überspitzen zu wollen, zugleich noch ein Neues hinzuzukommen. Das menschliche Streben geht auf ein *steigendes Glück*, das ins Unendliche fortdrängt, in dem der Mensch sich über die Zufälligkeit seines Daseins erhebt, aber ein wirkliches Glück ist so nicht zu erreichen. Dieses fällt dem Menschen erst zu, wenn er sich ohne Eigenwillen ganz der Schwere überläßt. Das Glück liegt erst im Sich-fallen-lassen. Weil dies aber für den Menschen schwer zu denken ist, sind wir, wenn auch zu unrecht, *beinah bestürzt*, wenn wir ein Glückliches fallen sehen. Wir wagen nicht zu glauben, daß sein Glück grade im Fallen besteht.

Noch ein letzter Zug ist nicht zu übersehen. Das Gleichnis wird nicht zuletzt den Toten in den Mund gelegt, und darum hat das Fallen zugleich auch die letzte Bedeutung, das Fallen in den Tod, das selber noch glücklich bleibt, weil es sich in der Kreisbewegung von Steigen und Fallen, dem geschlossenen einheitlichen Ganzen von Leben und Tod geborgen weiß, das für den späten Rilke eine immer größere Bedeutung gewinnt. In dieser vertieften, tief innerlich beruhigten Bedeutung des Fallens heißt es auch in dem einen, schon herangezogenen der *Sonette an Orpheus* mit betontem Nachdruck: *Alles Vollendete fällt heim zum Uralten* (III 331).

Wie aber bei der Bewegung von Steigen und Fallen sich der Vorgang zum in sich selber ruhenden, nicht mehr über sich hinausweisenden Ganzen schließt, bekommt bei dem Bild der Fontäne zugleich der Kreis eine vertiefte Symbolbedeutung, und diese Kreisgestalt findet sich dann zugleich sinnlich anschaulich in der Rundung des Beckens oder im System der sich auseinander entwickelnden Ringe, die die fallenden Tropfen auf dem Wasserspiegel erregen,

*sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis* (III 79), wie es in dem bekannten Gedicht *Römische Fontäne* so anschaulich gesagt ist. Wenn auch das Kreisrund des Beckens nicht in einer kausalen Beziehung zum Kreislauf des Steigens und Fallens steht, so nimmt das symbolische Denken das Bild doch bereitwillig auf, wo es sich ihm anschaulich bietet. Diese logisch nicht zu vollziehende Durchdringung der Bedeutungssphären ist allgemein eigentümlich für das symbolische Denken.

Noch ein weiteres Moment muß an der Fontäne hervorgehoben werden, um ihren vollen Symbolgehalt zu entfalten. Sie heißen einmal auch *die herrlichen Überflüsse unseres Daseins, in Parken über geschäumt* (III 367), oder in dem schon bekannten Gedicht ist von dem von der Fontäne her gedeuteten Gesang der Mädchen die Rede als von den *steigenden Gesängen, die überfließen aus der Melodie* (II 133). Ganz ähnlich heißt es dann auch im *Stundenbuch* vom Gottesbezug:

*So fließt der Dinge Überfluß dir zu.
Und wie die obern Becken von Fontänen
beständig überströmen ... in die tiefste Schale, –
so fällt die Fülle dir in deine Tale,
wenn Dinge und Gedanken übergehn (II 240/41).*

Die Fontänen sind Symbol des Überflusses, wobei die sinnliche und die übertragene Bedeutung des Worts tiefsinnig ineinander übergehen: überfließend und überflüssig zugleich. Überflüssig sind die Fontänen schon insofern, als der Kreislauf von Steigen und Fallen in ihnen umsonst, ohne sichtbaren Zweck geschieht, nur zum Schmuck als Werk einer verschwendenden Lebensfülle errichtet,

*den unerschöpflichen Erlös
königlicher Größe noch vermehrend, ...
huldvoll, prunkend, purpurn und pompös (III 195).*

Aber sie versinnlichen zugleich jenen Überfluß in einer unmittelbareren Weise, indem sie im wörtlichen Sinn selber überfließen, die Fülle des Wassers von einem Becken zum andern leitend. *Wie die obern Becken von Fontänen beständig überströmen*, so verkörpern sie in dieser Bewegung den Überfluß des Lebens überhaupt. Das war es, was Rilke an der *Römischen Fontäne* so unwiderstehlich ergriffen hatte:

*Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand (III 79).*

Wie sehr ihn dies Bild als Sinnbild des menschlichen Daseins auch weiterhin beschäftigte und ihm so bedeutsam war, daß er auch sein eigenes Erleben von ihm her deutete, geht aus einem Jahre danach geschriebenen Brief hervor, wo er von seiner Begegnung mit der Düse schreibt: *Ein Sinn kam unmittelbar aus dem Ganzen und ging sofort über uns hinaus. Wir waren wie zwei Schalen und bildeten übereinander eine Fontäne und zeigten einander nur, wieviel uns fortwährend entging (B IV 232/33)*. Der geistige Austausch, der die Begegnung zwischen beiden zu einem über die beiden einzelnen Menschen hinausgehenden bedeutungsvollen Vorgang macht, erscheint hier im Bild der Fontäne, wo die eine Schale den überquellenden Reichtum der andern auffängt. (Der Unterschied, daß bei der Fontäne notwendig die eine Schale die nur gebende und die andre die nur nehmende ist, während bei den Menschen das Beglückende an dem Verhältnis nur in der Wechselseitigkeit besteht, bildet die Grenze in der Anwendbarkeit dieses Bildes und bedingt die nicht ganz auflösbare Unbestimmtheit in dem *übereinander*, von dem der Brief spricht). Das *Entgehende* ist dabei der unbenutzt vergehende Reichtum, der in diesem Vorgang verschwendet werden kann. Und der Gedanke vom einheitlich hindurchgehenden seelischen Geschehen wird in der Fortführung ausdrücklich noch

einmal aufgenommen: *Und vielleicht dachten wir auch im selben Augenblick an den lebendigen, senkrechten Strahl, der über uns stieg und fiel (immer nach) und uns so sehr füllte* (B IV 233). Es ist das den Menschen *Übersteigende* in der geistigen Bewegung, das ihn zugleich mit seinem Reichtum *füllt*. Das früher für den einzelnen Menschen entwickelte Bild des steigenden und fallenden Strahls wird darin als Sinnbild auch auf das verwickeltere Verhältnis zweier unter demselben Gesetz verbundener Menschen übertragen. Und in diesem selben Sinnbild der Fontäne sucht Rilke dann noch in seinen späten schweizer Jahren das Erlebnis der Weinlese, den überquellenden Reichtum des gekelterten Weins zu fassen. Wenn es hier im *kleinen Weinjahr von der gebenden Rebe zur Schale überklingender Übertrag* (G 282) gesprochen wird, so ist auch dieses wiederum, nach so vielen Jahren, noch einmal das Bild des im Becken sich sammelnden Wassers der Fontäne.

Noch ein letzter Zug muß wenigstens angedeutet werden: die mit den Gesängen verglichenen Fontänen wollen *sich spiegeln in den auf getanen Teichen* (II 133). Das Wasser der *Römischen Fontäne* strömt

zum letzten Spiegel, der sein Becken leis von unten lächeln macht mit Übergängen (III 79).

Und wieder an anderer Stelle ist von *der Fontäne Rückkehr zum Spiegel* (G 77) die Rede. Es ist also das Wechselverhältnis von der Bewegung des Strahls und der ruhenden Wasserfläche, in die jener zurückkehrt. Damit taucht hier aus einer inneren Notwendigkeit heraus ein neues Symbol auf, das des alles Zufällige zum reinen Bild einigenden Spiegels, das sich mit dem der Fontäne durchdringt.

In einem der letzten Gedichte hat Rilke die Verdeutlichung des in eigener Vollkommenheit in sich selber ruhenden Seins der Kunst, hier insbesondere der Musik, an der sich ständig ergänzenden Bewegung der spielenden Fontäne in einer letzten und reifsten Form aufgenommen. Wir müssen diese Verse, zugleich Rilkes letztes Wort über diesen Gegenstand, an den Schluß stellen, weil verschiedene der bisher künstlich auseinandergelegten Seiten in ihnen wieder zur unmittelbaren Einheit des Bildes zusammengehen:

*Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, ...
du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh,
du mehr als wir ..., von jeglichem Wozu
befreit ...* (G 423).

Wir sind also das Becken, dem der Strahl der uns *übersteigenden* Kunst entspringt. Indem der fallende Strahl aber immer wieder *durch den Zufluß rein ergänzt* wird {*rein* ist das bei Rilke immer

wieder gebrauchte Lieblingswort, die ungetrübte Vollkommenheit zu bezeichnen), kommt die Bewegung zur *Ruh* des sich ständig erneuernden Kreislaufs. Sie wird zur *reinen Gegenwart* (FG 51), von der schon früher bei Gelegenheit des kleinen Wasserfalls die Rede war. *Von jeglichem Wozu befreit* ist sie das jeder Dienstbarkeit enttobene, in sich ruhende und sich selbst genügende Sein, *mehr als wir*, insofern hier eine Vollkommenheit erreicht ist, die dem Menschen als ewig unerreichbares Ziel gesetzt ist.

33. Der B a l l

Der Ball steht bei Rilke in einer engen Beziehung zur Fontäne, denn es handelt sich auch bei ihm um dieselbe Beziehung des Steigens und Fallens. Rilke sieht dabei den Symbolgehalt des Balls – bezeichnend für seine mehr funktionale als gegenständliche Vorstellung — nicht in seiner vollendeten Kugelgestalt, so wie ihn Fröbel als Symbol des Weltalls nahm, sondern ausschließlich in der Bewegungsform, die er im Wurf vollführt. Wie bei den andern Symbolen, so ist auch hier bezeichnend, wie dasselbe Bild an den verschiedenen Stellen und in den verschiedenen Perioden seines Schaffens auftaucht, sich dabei zwar wandelt, aber doch so, daß zwischen den verschiedenen Belegen Beziehungen bestehen bleiben, durch die sie sich wechselseitig erläutern und zusammen erst ein Verständnis des Ganzen ermöglichen. Rilke ist immer wieder eigentümlich sparsam in der Benutzung derselben Symbole, die wie Leitmotive sein Schaffen durchziehen, und immer wieder ist man genötigt, bei ihm diesen verschiedenen Parallelen nachzugehen⁵⁹.

Am Anfang dieser Entwicklung steht das Gedicht *Der Ball* aus den *Neuen Gedichten*, in dem es heißt:

*... du zwischen Fall und Flug
noch Unentschlossener, der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur* (III 251).

Dieses Gedicht steht noch ganz im Zusammenhang der *Neuen Gedichte*, in denen der Dichter selbstvergessen, sachlich, ohne Gefühlsbeteiligung, und man könnte fast sagen, kühl die Dinge in ihrem reinen Wesen zu zeichnen versucht. So beschreibt er hier den Ball, noch nicht in einer übertragenen Bedeutung, sondern das wirkliche

⁵⁹ Auf die wertvolle Analyse des Ballsymbols bei H. Urs von Balthasar, a. O., S. 259 ff. sei besonders verwiesen, obgleich sie die Verhältnisse in der Richtung ihrer Kritik zu überspitzen scheint.

Ding, das Kinderspielzeug, und er beschreibt es in der reinen Bewegung des Flugs, des Steigens und Fallens, des Geworfen- und Gefangen-werdens, indem er dabei zugleich das Wesen dieser Bewegung zu erfassen sucht. Diese ist in ihrer Vollkommenheit durch eine eigentümliche Mittelstellung gekennzeichnet: Der Ball ist *zwischen Fall und Flug noch unentschlossen*, zwischen dem der Schwere schlechthin unterworfenen Fall und dem die Schwere überwindenden und ins Unendliche ausgreifenden Flug.

In diesem Zusammenhang verkörpert der Ball das,

... was in den Gegenständen

nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,

um nicht aus allem draußen Aufgereihten

unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten (III 251). *Zu wenig Ding*, um unter den schweren Erdendingen zu bleiben, erhebt er sich aus den menschlichen Händen in die Luft, scheint den Wurf selber aus den Händen zu *entführen* und *freizulassen*. *Und doch noch Ding genug* ist er, um sich nicht ganz ins Geistige zu verwandeln und so, wie Rilke es im Sinn der Verwandlung von *Sichtbarem* in *Unsichtbares* verschiedentlich gesagt hat, *unsichtbar in uns einzugleiten*, ganz *Inneres* in uns zu werden.

In dieser reinen, mühelos erscheinenden Bewegung hat dann der Ball zugleich über sich hinaus eine ordnende Wirkung, indem er durch die vorausberechenbare Stelle seines Niederfallens die Laufbewegungen der Spielenden bestimmt, *sie ordnend wie zu einer Tanzfigur*. All das ist hier noch ohne übertragene Bedeutung, reine Beschreibung des Ballspiels, aber in diesem Bild sind schon alle die Züge angedeutet, die dann später in seiner symbolischen Ausdeutung wirksam werden. Wenn wir zunächst das reine Bild auf uns wirken lassen und dann nach den Möglichkeiten seiner symbolischen Deutung fragen: was ist dann, wenn wir es übertragen nehmen, der Ball, und was ist der Mensch? Ist es der Mensch, der als Ball geworfen wird, oder ist es der Mensch, der seinerseits den Ball wirft? Diese Frage ist nicht ganz müßig, denn beide Möglichkeiten werden im Fortgang von Rilke ergriffen und führen dann in etwas verschiedene Richtungen.

Auf der einen Seite ist unser Herz das Geworfene, dem Ball vergleichbar, so etwa, wenn davon die Rede ist, *wie das Jahr die Vögel wirft* (W II 382) oder wenn gleich in den Eingangsversen der *Siebenten Elegie* der Vogel durch die Jahreszeiten *ins Heitere, in die innigen Himmel* geworfen wird, obgleich er *ein kümmerndes Tier und nicht nur ein einzelnes Herz ist* (III 287). Das einzelne Herz also ist es, was im eigentlichen Sinn ins *Heitere*, in den *innigen Himmel* geworfen wird. Dieser Gedanke wird dann noch in einem der *Letzten Gedichte* wieder aufgenommen:

Wer wirft unser Herz vor uns her, und wir jagen,

*dieses köstliche Herz, das wir nur in der Kindheit ertragen,
das u n s seither trug (G 71/72).*

Eine Fülle von Fragen wird in diesem kleinen Stück aufgeworfen, das in seiner fragmentarischen Gestalt vieldeutig bleibt, wohl weil es noch nicht zur letzten Bestimmtheit geformt ist. Unser Herz wird geworfen. So viel ist sicher. Von wem geworfen, bleibt dabei offen, aber doch scheint die Deutung überspitzt, die dieses Geworfenwerden des Herzens in einen allzu engen Zusammenhang mit der Geworfenheit des menschlichen Daseins bei Heidegger bringt. Zwar taucht eine solche Möglichkeit auch bei Rilke einmal auf, wenn es in dem früheren Gedicht *Eranna an Sappho* heißt:

*O du wilde weite Werferin:
Wie ein Speer bei andern Dingen
lag ich bei den Meinen. Dein Erklingen
warf mich weit (III 10).*

Der Mensch ist hier, dem Speer verglichen (was aber nur eine unwesentliche Abwandlung des Bildes vom Ball ist), hinausgeworfen aus seinem ruhig scheinenden Dasein und weiß nicht mehr in seine Ruhelage zurück. In der Wendung von dem *Speer bei andern Dingen*, der sich also unpassend zwischen diesen andern ausnimmt, scheint zugleich auch angedeutet zu sein, daß der Mensch sich in einer seiner unwürdigen Verfassung befindet, wenn er im beruhigten Dasein seines geborgenen Lebens dahinlebt, und daß es seine tiefere Bestimmung ist, *weit* geworfen zu werden, so daß ihn keiner *wiederbringen* kann. Und so wird der Gedanke dann auch in der Antwort *Sappho an Eranna* aufgenommen: *Unruh will ich über dich bringen* (III 11). Es ist die Bestimmung des Menschen, der ganzen Ungeborgenheit seines Daseins ausgeliefert zu werden. Doch ist es hier eigentlich noch nicht die Geworfenheit durch ein Schicksal allgemein, sondern im viel spezielleren Sinn das Geworfen-sein durch einen bestimmten andern Menschen.

Aber der Gedanke wird später in dieser Weise nicht aufgenommen, und wenn wir zum eben angeführten Stück zurückkehren, so sind nicht wir die eigentlich Geworfenen, sondern die, die dem geworfenen Herzen nachzueilen haben, aber auch wiederum nicht die Fangenden, denen etwas zugeworfen wird, sondern in einer nicht ganz leicht zu verstehenden dritten Möglichkeit die Nacheilenden, von denen etwas fortgeworfen wird, wo es unsre Aufgabe ist, es einzuholen und zu fangen. Dieses Einholen mag dem Kierkegaard-schen „Übernehmen“ vergleichbar sein, nämlich das vom Herzen dunkel Geahnte nun in ausdrücklicher Anstrengung uns anzueignen und angeeignet zu ertragen.

Aber was heißt es im angeführten Zusammenhang weiter, daß wir nur in der Kindheit unser Herz ertragen, also nur hier imstande sind, die uns angebotenen Lebens- und Schicksalsmöglichkeiten auch wirklich innerlich ganz zu erfüllen, während jetzt – wie es in einer

sprachlich das letzte Wort kontrastierend aufnehmenden, aber sachlich nicht ganz eindeutig zu vollziehenden Entgegensetzung zu *ertragen* heißt – unser Herz uns trägt? Das muß wohl heißen, daß wir jetzt von den irrationalen Mächten des Lebens fortgetragen werden, ohne unser Zutun, und daß wir uns selber als verantwortliche Wesen dabei entleiten, und daß wir so also vor den an uns gestellten Aufgaben versagen.

An anderer Stelle sind sogar ausdrücklich wir selber es, die uns selber werfen, uns also von uns aus, als frei gewollt, in den Zustand der Geworfenheit versetzen. So heißt es in der *Seele im Raum*, sogar zweimal, als entscheidend wiederholt: *Wag ichs denn? Werf ich mich?* (III 402). Was hier zunächst von der rückhaltlosen Überantwortung der nach dem Tode körperlos gewordenen Seele an den unendlichen Raum gesagt ist, betrifft eine Loslösung der Seele von den Sicherungen des endlichen Daseins, die sich in einer entsprechenden Weise dann auch auf den diesseitigen Zustand übertragen lassen muß.

In diesen Zusammenhang wäre endlich auch die Stelle aus dem *Requiem für eine Freundin* hineinzunehmen, wo Rilke auch dieses selbe Bild in einer bezeichnenden Weise aufnimmt:

*Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,
was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt,
und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball* (II 331).

Hier ist davon die Rede, daß kein Mensch den andern, selbst in der Liebe nicht, *besitzen* könnte, weil keiner sich selber besitzt, sondern nur bisweilen *auffängt* und dann *wieder fortwirft*, d. h. also sich selber nur zuweilen zu einem in sich ruhenden Sein versammelt und sich dann wieder dem Geworfen-werden, den durch ihn hindurchströmenden kosmischen Kräften überläßt. Das scheint noch einmal die Heideggersche Auffassung der Geworfenheit zu streifen, und doch liegt es in anderer Richtung, denn es ist hier ganz ohne den Heideggerschen Lastcharakter des Daseins verstanden. Es ist nicht das Geworfen-sein durch ein bedrohliches Schicksal, sondern viel näher schon einem Getragensein, nämlich einem Getragensein von übergreifenden Mächten, in deren Spiel der Mensch nur eine funktionelle Bedeutung hat, in dem Sinn etwa, wie es auch in den *Sonetten an Orpheus* heißt: *wir leben wahrhaft in Figuren* (III 324).

Aber dann – und das ist die für Rilke im wesentlichen weiterführende Deutung — ist es so, daß der Mensch es ist, der mit dem Ball spielt, oder genauer, dem der Ball zugeworfen wird und dem damit die Aufgabe gestellt wird, in diesem Ballspiel mitzuspielen, den Ball zu fangen und weiterzuwerfen. So heißt es in dem Gedicht *Die große Nacht* (vgl. S. 54) an einer bedeutsamen Stelle:

Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zuläßt,

doch den Ball nicht fängt und keines der Spiele kann, die die andern so leicht an einander betreiben (G 44/45). Ein Bild also: ein Kind, das mit den andern Kindern mitspielen möchte, die einander den Ball zuwerfen, und das nachher den Ball doch nicht fangen kann, wenn es in ihr Spiel einbezogen werden soll. Aber das Bild wird jetzt metaphorisch genommen: *wie ein Knabe ...*, (so) *stand ich*. Das menschliche Leben im ganzen wird also unter diesem Bild begriffen, als Unvermögen, den ihm zugeworfenen Ball zu fangen.

Um das Bild in seiner genauen Bedeutung zu verstehen, ist also zu fragen: Was bedeutet der Ball, und wer ist es, der diesen Ball dem Menschen zuwirft? Die zweite Frage ist, zum mindesten im speziellen Zusammenhang dieses bestimmten Gedichts, genau zu beantworten, denn es wird ausdrücklich gesagt: die Nacht wirft dem Menschen den Ball zu. Aber was ist es, was hier in der Nacht personifiziert gedacht werden soll, so daß man sagen kann, daß sie den Menschen in ihr Spiel einbeziehen möchte? Im Zusammenhang des Gedichts könnte man wohl am besten sagen: das Unheimliche, oder auch: das Schicksal, dem sich der Mensch stellen soll, das ihm eine bestimmte Aufgabe zuwirft. Und was bedeutet der Ball? Jedenfalls zunächst erst einmal so viel, daß dem Menschen in der Aufforderung mitzuspielen eine bestimmte Aufgabe gestellt wird, die er zu erfüllen hat. Aber um das aufzulösen, müssen wir zuvor die andren Stellen mit heranziehen, in denen bei Rilke das Bild des Ballspiels vorkommt.

In diesen selben Zusammenhang gehört dann auch eines der *Sonette an Orpheus*, das genau von derselben Situation ausgeht, dem Ballspiel der Kinder auf der Straße. Da heißt es zum Schluß:

*Wagen umrollten uns fremd, vorübergezogen,
Häuser umstanden uns stark, aber unwahr, – und keines
kannte uns je. Was war wirklich im All?
Nichts. Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen.
Auch nicht die Kinder ... Aber manchmal trat eines,
ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball* (III 348).

Es ist dasselbe Gefühl der Fremdheit gegenüber der unheimlich den Menschen umdrängenden Welt, wie es für das gesamte Weltgefühl Rilkes entscheidend geworden ist und wie es sich hier dem Kinde mit besonderer Gewalt aufdrängt. Die Wagen rollen *fremd* vorüber, die Häuser sind *stark, aber unwahr*, und dem gegenüber erhebt sich die Frage nach der echten Wirklichkeit, und die Antwort darauf lautet: *Nichts ... Auch nicht die Kinder ... Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen*.

Also nichts von der uns umgebenden Wirklichkeit ist im eigentlichen Sinn wirklich. Selbst die spielenden Kinder, also allgemein die Menschen sind nicht eigentlich wirklich, sondern *nur die Bälle*,

und auch dies ist nicht unmittelbar ernst zu nehmen, denn es wird sofort wieder eingeschränkt: *ihre herrlichen Bogen*, nicht also die Bälle als Dinge sind wirklich, sondern die Bogen, die von ihnen beschrieben werden. Das heißt, wenn man es von der Sprache der Bilder in die des Gedankens zu übersetzen versucht: nicht die Dinge und nicht die Menschen, sondern die gesetzmäßigen Beziehungen, in denen sich ihr Leben vollzieht, die *Figuren*, von denen soeben schon die Rede war, aber dies jetzt nicht so sehr im Bilde kreisender Gestirne, sondern der geworfenen Bälle. Das Bild des Geworfen-werdens ist auch hier nicht zu verkennen, obgleich nicht eigentlich die Menschen die Geworfenen sind, sondern die, denen etwas zugeworfen wird, die Fangenden also, obgleich auch dies Fangen nichts Aktives, sondern etwas Reaktives und darum letztlich doch Passives ist: Antwort auf einen an den Menschen ergehenden Anspruch.

Nicht also die Menschen, sofern sie selbstgenügsam in sich ruhen, sind das Wesentliche, sondern die *Bezüge*, in denen sich ihr Leben vollzieht, ihre Schicksale, die sie in ihrem Leben zu erfüllen haben (S. 181 ff.). So ist jedenfalls die Fortsetzung zu begreifen: *Aber manchmal trat eines,*

ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball. Manchmal also stellt sich ein Mensch unter sein Schicksal, tritt, um auf das frühere Gedicht zurückzugreifen, an die durch die ordnende Kraft des fallenden Balls bezeichnete Stelle, an der er sich deckungslos seinem Schicksal offen hält. Als ein *Vergehender* gibt er sein eigenes Dasein preis, aber wird eben darin, als ein *Schwindender* wirklich. Und so mündet dann auch dies Gedicht in die durchgehende Auffassung der *Sonette an Orpheus*, nach der der Mensch nur im *Überschreiten* des gesicherten Daseins sein eignes Wesen erfüllt.

Dieses Bild aber, vom Bezug des Menschen zum Schicksal, weitet sich in zweien der *Späten Gedichte* zu einer großartigen Vision des menschlichen Daseins im Kosmos. Da heißt es zunächst in einem der Gedichte (das 1922 unmittelbar vor der Wiederaufnahme der Elegien entstanden ist und also vorbereitend in denselben Zusammenhang hineingehört):

*Solang du Selbstgeworfenes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn (G 274).*

Das wäre also, im Bilde des Ballspiels, die idealistische Position, das Menschenleben nach einem selbstgegebenen Sinn zu führen und die Spielregeln des Verhaltens selber zu bestimmen. Dem aber wird hier die andre Möglichkeit gegenübergestellt, wo der Mensch sich nicht mehr kurzschlüssig in sich selbst bewegt, sondern auf einen Anruf antwortet, der von außen her zu ihm dringt:

*Erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin*

T

*dir zuwarf, deiner Mitte, in genau gekonntem
Schwung, in einem jener Bögen*

- *aus Gottes großem Brücken-Bau:
erst dann wird Fangen-Können ein Vermögen, —
nicht deines, einer Welt.*

Dagegen der Mensch als Fänger des Balls, den eine ewige Mitspielerin (bezeichnenderweise weiblich genommen) ihm zuwirft, das besagt, daß der Mensch auf einen Anspruch antwortet, der ihm von außen her, sagen wir: vom Schicksal gestellt ist. Wenn das gelingt: *Erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen*, wenn auch nicht so sehr, wie es sogleich in der Fortsetzung heißt, des einzelnen Menschen, sondern der Welt als ganzer, der der Mensch als ein fangender eingegliedert ist⁶⁰. Der Bezugspunkt verschiebt sich also vom einzelnen Menschen ins Kosmische: Nur als Vollzieher des kosmischen Auftrags hat der Mensch noch Wichtigkeit.

Wesentlich ist wiederum die Fortsetzung:

*Und wenn du gar , zurückzuwerfen
Kraft und Mut besäßeß,
nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäßeß
und schon geworfen h ä t t e s t , . . . erst
in diesem Wagnis spielst du gültig mit.*

Nicht auf das Fangen allein kommt es an, sondern zugleich auf das Weiterwerfen, so daß jetzt im Wechselspiel von Fangen und Werfen das Spiel der Welt gespielt wird.

An dieser Stelle drängen sich noch einmal die Verse aus dem *Stundenbuch* auf, wo es in der dort bezeichnenden, begeistert überquellenden Art des Gottesbezugs heißt:

*Wie einen Ball
hätt ich dich in alle wogenden Freuden
hineingeschleudert, daß einer dich finge
und deinem Fall
mit hohen Händen
entgegenspringe,
du Ding der Dinge (II 187).*

Die ins Metaphysische gesteigerte symbolische Bedeutung des Ballspiels ist schon in dieser frühen Stelle deutlich vorhanden (wieder ein Beweis, in welcher erstaunlich sparsamen Weise immer wieder dieselben Grundgedanken bei Rilke über die trennenden Zeiten hinweg — hier sind es mehr als zwei Jahrzehnte — sich gleich bleiben). Bezeichnend ist aber zugleich die Wendung, die der Gedanke genommen hat. Im *Stundenbuch* ist der Mensch der ursprünglich Werfende, in dem überquellenden Kraftbewußtsein seines Enthusiasmus, in der groß ausgreifenden Bewegung, deren Erinnerung dann im späteren Gedicht noch einmal anklingen wird, und der Mensch sucht von sich aus nach einem Partner, der seinen Ball auffinge. Das Ursprüngliche ist hier also die fast übermütige Bewegung des Fortwerfens.

⁶⁰ Den Interpretationsfehler in der 1. Auflage, auf den mich E. Buddeberg, Rainer Maria Rilke, eine innere Biographie, Stuttgart 1955, S. 561 aufmerksam macht, habe ich beseitigt.

Das ändert sich in dem späteren Gedicht. Dort ist der Mensch zunächst in der Rezeptivität gesehen. Er ist ursprünglich der Fangende, und sein Werfen ist nur ein Zurückwerfen und sein Spielen nur ein Mitspielen, als dienendes Glied einbezogen in ein größeres Ganzes, und an die Stelle des maßlosen Überschwangs tritt das genaue Maß des *gekonnten Schwungs*. *Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst dir ihn nicht mehr*. Aber indem der Mensch so, ohne Erleichterung und ohne Erschwerung, genau also im Gleichgewicht des gegebenen Maßes, die erforderliche Bewegung vollzieht, geht dann auch wieder von ihm eine weit über seinen eigenen Bereich ins Kosmische ausgreifende Wirkung aus. Und so endet das Gedicht mit den enthusiastisch fast schon wieder den Gedanken des *Stundenbuchs* aufnehmenden Worten:

*Aus deinen Händen tritt
das Meteor und rast in seine Räume ...*

Wobei Rilke den Gedanken mit den von ihm selbst gesetzten drei Punkten im Unbestimmten verlaufen läßt.

Genau in dieser Stelle setzt weiterführend dann das andre Gedicht ein. Es beginnt:

*Da stehen wir mit Spiegeln:
Einer dort ..., und fangen auf,
und einer da, am Ende nicht verständigt;
auffangend aber und das Bild weither
uns zuerkennend, dieses reine Bild
dem andern reichend aus dem Glanz des Spiegels (G 401).*

Hier durchdringt sich also das frühere Bild des geworfenen Balls mit dem neuen des Spiegels. Wenn dieses dann auch schon in andre Zusammenhänge hinüberreicht, so hat der Spiegel hier doch zunächst genau dieselbe Aufgabe wie bisher der Ball: ein ihm von außen dargebotenes Bild aufzufangen und ungetrübt weiterzugeben.

Auch hier ist also nicht der Mensch das Wesentliche, sondern er ist als eine Figur einbezogen in das Spiel der kosmischen Kräfte. Und so entsteht hier denn das Bild vom *Ballspiel der Götter*, in dem der Mensch mitspielend seine ihm zugemessene Leistung zu erfüllen hat:

*Ballspiel für Götter. Spiegelspiel, in dem
vielleicht drei Bälle, vielleicht neun sich kreuzen,
und keiner jemals, seit sich Welt besann,
fiel je daneben. Fänger, die wir sind.*

Die ganze Welt wird also als ein *Ballspiel für Götter gedeutet*, und wir als Fangende und Weiterwerfende sind einbezogen in dieses Spiel. Hier ist nicht mehr, wie in dem früheren Gedicht, davon die Rede, ob wir den Ball auch fangen können oder nicht, hier sind wir überhaupt nicht mehr in der Ebene menschlichen Versagens oder Sichbewährens, sondern einer über den Menschen weg nach einer

nur noch als kosmisch zu bezeichnenden Gesetzmäßigkeit sich vollziehenden Bewegung. *Keiner fiel daneben*. Wir stehen vielmehr im Vollzug einer notwendig gekonnten Bewegung, sind selber nur eine Funktion und sonst nichts: *Fänger, die wir sind*.

Damit ist jetzt aber, was früher unter dem Bilde des zu fangenden Balls verstanden wurde, schon weitgehend verschoben. Es ist nicht so sehr das Schicksal, unter dem der Mensch *vergeht*, sondern die Botschaft, die zu ihm kommt und die er unentstellt weiterzugeben hat. An Stelle der einseitig entgegenlaufenden Bewegung des Schicksals kommt es hier zu einer Art von Gleichgewicht zwischen den hin- und hergeworfenen Bällen, in dem diese sich beständig kreuzen, einem Gleichgewichtszustand, der nicht durch Zufall mit dem Spiel des Jongleurs verglichen wird. Das Spiel ist der immer wieder sich aufdrängende Vergleich (neben der Waage des Gleichgewichts, ein andres Symbol, das auch noch gesondert zu verfolgen sein wird), und gegenüber der Schwere des Schicksals liegt in dem Spiel ein Zug von Leichtigkeit und Schwerelosigkeit, durch die sich Rilke von der existenzphilosophischen Auffassung des menschlichen Lebens, der er oft erstaunlich nahe steht, dann doch wieder deutlich unterscheidet.

Und doch, wenn so dem Menschen die eigne schöpferische Leistung genommen wird und aller Sinn seines Daseins nur in dem reinen, fast möchte man sagen, unpersönlichen Nachvollzug der ihm von außen her abgeforderten Leistung besteht, als reiner Spiegel oder genauer Fänger und Werfer, dann erhebt sich die Frage: ist damit nicht das Wesen des Menschen doch zu gering angesetzt? Grade vom humanistischen Ideal einer Pflege der individuellen Persönlichkeit würden sich hier Bedenken ergeben. Aber Rilke weist sie entschieden beiseite: Nur auf dies von ihm eben dargestellte Ziel kommt es an und auf nichts außerdem:

*Nur dies. Und dafür war die lange Kindheit,
und Not und Neigung und der tiefe Abschied
war nur für dieses. Aber dieses lohnt.*

Es ist dieselbe Forderung, die an anderer Stelle als die Rückkehr in den *reinen Bezug* formuliert war. Dieses eine ist ein Ziel, das alle Anstrengung des menschlichen Daseins *lohnt*.

Wie sehr hier Rilke aus seinem Eigensten gesprochen und unter dem *Ballspiel der Götter* und dem *Spiegelspiel* das Wesen und die Rechtfertigung seiner eigenen Dichtung begriffen hat, das geht zugleich aus einer Briefstelle hervor, wo er, noch überwältigt von dem ungeheuren Scharfen der *Elegien* und *Sonette* im Februar 1922 davon spricht: *Wenn ich hier oben ungeheure Kommandorufe ausstieß und Signale aus dem Weltraum empfang und sie dröhnend beantwortete mit meinen immensen Salutschüssen*⁶⁴. Er fühlt sich hier also mit seinem Werk aufnehmend und antwortend in ein größeres, umgreifenderes Geschehen hineingestellt, und von ihm her nimmt

⁶⁴ Zitiert bei D. Bassermann, a. a. O., S. 411.

er das stolze Bewußtsein der von ihm vollbrachten Leistung. Auch seine Dichtung ist ein *Meteor und rast in seine Räume*.

Bis in seine spätesten Zeiten hinein hat sich Rilke, und man kann fast sagen: mit steigender Intensität, mit dem Ballsymbol beschäftigt. Aus dem Juni 1924 stammen drei Gedichte über *das (nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball* (G 170/71). Es handelt sich um die schöne Vorstellung, daß man dem Kind im Tode sein bedeutungsvollstes Spielzeug *in einem goldenen Netz über der tiefen Truhe* mitgegeben habe. Auch hier ist es zunächst der Gedanke der reinen Gesetzmäßigkeit dieser Bewegung:

*Sein Bogen und, nun, seine Ruhe
befolgen dasselbe Gesetz.*

Es handelt sich auch hier um das Widerspiel von Werfen und Fangen, hier des näheren als Fortgeben des Eigenen an die Natur und als Wiedezurückempfangen des Eigenen von dieser verstanden, ganz ähnlich wie Fröbel seinerzeit das Ballspiel tiefsinnig als Symbol der Trennung und wieder erneuten „Lebenseinigung“ gedeutet hatte:

*Du warsts imstand und warfst ihn weit hinein
in die Natur; sie nahm ihn wie den ihren
und ließ getrost sein Etwas-wärmer-sein
in ihren sichern Räumen sich verlieren.*

Dann kam er wieder, himmlisch abgekühlt,
wobei jetzt das Wiederempfangen als beglückendes Geschenk empfunden wird, als Einbezogenheit in das größere Ganze, in dem nichts verloren geht:

*wie hast du, ihm entgegen, froh beklommen,
das Übermaß in seinem Wiederkommen
mit allem Übermaß zugleich gefühlt.*

Auf das für die späteste Lebenszeit allgemein bezeichnende Gefühl des Übermaßes wird im letzten Kapitel noch gesondert zurückzukommen sein. Im dritten dieser kleinen Gedichte wird der Gedanke in vertiefter Symbolbedeutung noch einmal aufgenommen:

*Wir werfen dieses Ding, das uns gehört,
in das Gesetz aus unserm dichten Leben,
wo immer wieder Wurf und Sturz sich stört.*

Im eignen Leben brechen also die entgegengesetzten Bewegungen von *Wurf* und *Sturz* immer wieder auseinander, wollen sich niemals zur reinen Gestalt der einen, gesetzmäßigen Kurve zusammenschließen. Aber schon, daß wir unser Eigentum in das *Gesetz* hinauszuerwerfen vermögen, daß wir an ihm verwirklichen können, was uns in unserm eignen Leben verwehrt bleibt, ist wichtig:

*Da schwebt es hin und zieht in reinem Strich
die Sehnsucht aus, die wir ihm mitgegeben —,
sieht uns zurückgeblieben ...*

Der Ball übersteigt uns in der tieferen Bedeutung des Transzendierens zur reinen Vollkommenheit. Aber zugleich: er *wendet sich*, um wieder zurückzufallen, *und meint, im Fall, der zunimmt, uns zu heben*, indem er uns hineinhebt in den Einklang der umfassenden Natur. Noch einige der allerletzten Verse Rilkes gelten dem Ball-symbol und unterstreichen darum noch einmal dessen Wichtigkeit. Noch am 24. August 1926 schreibt er: *Ach der geworfene, ach der gewagte Ball, füllt er die Hände nicht anders mit Wiederkehr: rein um sein Heimgewicht ist er mehr* (N II 56), vermehrt nämlich um die im Aufprall erfahrene Bedeutung der Wiedervereinigung. Und mochte früher die Frage offen bleiben, ob in der symbolischen Ausdeutung des Balls der Mensch mit dem Fangenden oder dem Aufgefangenen gleichzusetzen sei, mochten früher die beiden Möglichkeiten in etwas verschiedene Richtungen weisen, so betont der späte Rilke noch einmal mit ausdrücklichen eigenen Worten die innere Einheit dieser doppelt auslegbaren Symbolik, wenn er von sich selber, im unmittelbaren Anschluß an die soeben genannten drei Gedichte auf das Kindergrab, sagt, er sei *plötzlich, in der freisten Stunde, beides: Fangender und Ball* (N II 22).

34. D e r S p i e g e l

Ein Symbol, das bei Rilke mit besonderer Häufigkeit wiederkehrt und das sich auch schon bei der Behandlung der Fontäne und des Balls mit eingestellt hatte, ist der Spiegel. Der geheimnisvolle ir-reale Raum, der sich in ihn öffnet, und die Rätselhaftigkeit des abgelösten und gegenständlich gewordenen Bilds mußte einen so stark reflektierenden Dichter wie Rilke auf das tiefste betroffen machen. Denn das Wesen des Spiegels ist ja die Reflexion, die Spiegelung, und so mußte sich im Unterschied zum Ball und zur Fontäne, deren symbolische Bedeutung nicht auf der Hand lag sondern sich erst der hingebenden dichterischen Deutung aufschloß, der Spiegel sich von sich aus gradezu als Symbol aufdrängen, eine Grundproblematik des menschlichen Daseins an ihm anschaulich zu machen. Aber bezeichnend ist wiederum, wie sehr dann Rilke das Rätsel des Spiegels in den Rahmen seiner eignen Weltanschauung hineinzuziehen und, ausgehend von einer noch mehr an der üblichen orientierten Verwendung in der früheren Zeit, ihn immer mehr einer ganz eigentümlichen eigenen Deutung zugänglich zu machen verstanden hat, derzufolge das Spiegelsymbol zum Ausdruck der besonderen Problematik des Rilkeschen Menschenbilds wird.

Die Problematik des Spiegels ist sehr viel reicher als die der beiden verhältnismäßig durchsichtigen soeben behandelten Symbole, des Balls und der Fontäne, und greift in sehr viel verwickeltere Zusammenhänge hinüber. Nachdem sich Rilke schon auf den früheren Stufen seiner Entwicklung immer wieder mit dem Problem des Spiegels auseinandergesetzt hatte, wird es dann, gewissermaßen abschließend schon, in einem der *Sonette an Orpheus* ausdrücklich thematisch hingestellt. Es beginnt:

*Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit* (III 343).

Hier setzen wir ein, weil hier die verschiedenen sich beim Spiegel verschlingenden Fragen zusammenlaufen. Das Gedicht setzt ein mit der ausdrücklich gestellten Frage nach dem Wesen der Spiegel: *Noch nie hat man wissend beschrieben, was ihr in euerem Wesen seid*. Der Dichter versucht es zunächst mit einem ersten Ansatz der begrifflichen Besinnung. In den Spiegeln öffnen sich in unsern Raum Durchblicke aus andern Räumen oder Raumfragmenten. So nennt er die Spiegel *wie mit lauter Löchern von Sieben erfüllte Zwischenräume der Zeit*. Wie das Wesen des Siebs aus seinen Löchern besteht, also in einem Nichts an materieller Substanz, und in seiner Durchlässigkeit für einen flüssigen Stoff, während die gröberen Bestandteile zurückbleiben, so sind auch die Spiegel Löcher, gewissermaßen Spalten, durch die wir aus unserem realen und alltäglichen Raum in einen andern Raum hineinblicken, der sich in seine Zwischenräume einzuschieben scheint, weil sich im realen Raum selber für ihn gar kein Platz bietet. Wenn hier der Dichter aber nicht von den Zwischenräumen des Raums oder der Räume, sondern von solchen der Zeit spricht, so scheint hier die Zeit vor allem im Sinn der Diesseitigkeit gemeint zu sein, als abfließender realer Zeitstrom, und der Blick in den Spiegel — genauer: der nicht absichtlich gesuchte, sondern im Vorübergehen zufällig aufgefangene Blick in den Spiegel eröffnet den Durchblick in einen andern Bereich, der uns über den Fluß der Zeit hinwegträgt. Wie das möglich ist, wie der Spiegel zugleich über die Zeit hinauszuhoben vermag, das eben ist die Frage, die wir an Rilkes Deutung des Spiegelsymbols zu stellen haben.

So dringt dann die zweite Strophe weiter vor, indem sie das in der begrifflichen Formel Vorweggenommene in der Schilderung des anschaulichen Erlebens zu erfüllen und näher zu bestimmen sucht. Es ist ein visionärer Raum, den die Spiegel uns aufschließen. Wir erfahren das vor allem an dem unbestimmten und verdämmernden Licht, wo die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit verfließen:

*Ihr, noch des leeren Saales Verschwender —,
wenn es dämmert, wie Wälder weit ...*

*Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit (III 343).*

Treffend ist darin das Märchenhafte zum Ausdruck gebracht, wo in dem Augenblick, in dem der Blick auf den Lüster im Spiegel trifft, ein Märchenhirsch zwischen den Bäumen hervorzutreten scheint, wo das Wunder geschieht und wir uns auf eine andre Stufe des Seins hinübergetragen fühlen. Die *Unbetretbarkeit*, die an diesem Raum hervorgehoben wird, ist nicht nur die Irrealität eines fiktiven Raums, sie bezeichnet zugleich ein höheres und reineres Sein, das uns direkt unerreichbar ist und nur im Spiegelbild erscheint. Es ist *ein anderer Raum als Spiegelung ... ein künftiger, der an Erinnerung sich fortgibt, ohne uns gewährt zu sein (N I 35).*

Derselbe Begriff der Unbetretbarkeit kommt ähnlich noch einmal in einem Brief vor: *Trakls Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel (B V 36/37).* In dieser Weise ist das Problem des Spiegels zugleich das des idealen Seins, wie sich in der weiteren Durchführung sogleich noch genauer herausstellen wird, Wie dieses dann aber im weiteren Fortgang des Gedichts gedeutet wird, wobei sich das Problem der Idealität zugleich in bestimmter Weise mit dem der Bildhaftigkeit durchdringt (und Idee heißt ja Bild), das kann erst im Rückblick auf die Entwicklung dieses Problems bei Rilke deutlich gemacht werden. Das zwingt, wenigstens ganz kurz, auf die Anfänge dieser Fragestellung zurückzugehen und von hier aus die Entwicklung bis zu dem in dem angeführten Sonett bezeichneten Schlußpunkt zu verfolgen.

Die Anfänge dieser Entwicklung reichen weit zurück und sind zu vielfältig und oft auch zu flüchtig angedeutet, um nach einer möglichst großen Vollständigkeit in der Zusammenstellung der Belege zu streben. Zudem verschlingen sich die verschiedenen im Spiegelsymbol zusammenlaufenden Zusammenhänge in einer so verwickelten Weise, daß es unmöglich ist, die Entwicklung in der äußerlich zeitlichen Abfolge zu behandeln, sondern es notwendig wird, die einzelnen Fäden getrennt auseinanderzulegen.

Trotzdem seien zunächst einige der frühesten Erwähnungen zu sammengestellt, mehr um darin den Klang spürbar zu machen, den diese Erscheinung im frühen Rilke anrührte, der dann als solcher auch in der Folgezeit nachwirkte, als um darin schon einen Beitrag zur eigentlichen Deutung zu geben. So heißt es etwa in den frühen Tagebüchern: *Und ging ich abends durch die Stuben, baten mich alle Spiegel um ihr sanftes Bild (T 241),* oder an einer etwas späteren Stelle:

*wie Teiche, welche immer offen sind,
schöner erzählend, was die Lüfte weben (T 362),*

in beiden Fällen bewirkt also die Spiegelung die Erhebung in eine schönere und sanftere Ebene.

In einer andern Pachtung geht die Erwähnung, wenn es in einem Brief von Venedig heißt: *dieser traumhaften Stadt, deren Dasein einem Spiegelbilde gleicht* (B II 123). Derselbe Vergleich wird dann noch Jahre später wieder einmal aufgenommen: *Im Grunde ist es doch mit ganz Venedig so, man nimmt hier nicht wie mit Gefäßen und Händen auf, sondern wie mit Spiegeln, man „faßt“ nichts, man wird nur einbezogen ins Vertrauen seines Entgehens* (B V 303). In beiden Fällen handelt es sich also um den Eindruck der erscheinenden Unwirklichkeit und Unfaßbarkeit, einer traumhaft-visionären Existenz, wie sie dann später in dem Begriff der *Unbetretbarkeit* wiederkehrt.

In einem ähnlichen Sinn spricht er in seiner Worpswede-Monographie auf den Bildern von Feuerbach und Chavannes von *stillen zeitlosen Gestalten, die aus der Tiefe der Bilder kamen und gleichsam jenseits eines Spiegels lebten* (W II 235), oder er nennt die Landschaften des Leonardo in seiner gleichzeitigen Abhandlung *Von der Landschaft blaue Spiegel, in denen geheime Gesetze sich sinnend betrachten* (W II 224). Eine tiefere Wirklichkeit, eine Jenseitigkeit geradezu, wird hier im Bild des Spiegels anschaulich, oder genauer: die künstlerische Darstellung selber erscheint als eine solche Spiegelung.

In eine ganz andre Richtung führt es, wenn Rilke im Anfang des *Malte* davon spricht, wie die *aufgerissenen Spiegel* (V 15) sich nicht gegen den störenden Andrang der auf sie einströmenden Bilder wehren können, wenn eine geschäftige Unordnung in das sonst verlassene Zimmer kommt. Und im Sinne dieses Bildes vergleicht er sich selbst mit einem solchen Spiegel: *Ähnlich unbeholfen bin ich den Ereignissen gegenüber, die kommen und gehen, ohne die Gabe der Auswahl, ohne die Gelassenheit der Aufnahme, ein hin und her gewendeter Spiegel, aus dem alle Bilder fallen* (B II 119), schon hier der später wieder auftauchende Gedanke, ob der Spiegel auch das aufgenommene Bild zu *halten* vermag. Und wieder an andrer Stelle erscheint der Spiegel als ein Mittel der mechanischen Bildvervielfältigung, wenn er von der *Natur des Häusermeeres* spricht, die *wie mit großen Spiegeln sich selbst und den Menschen immerfort wiederholt* (W II 237).

Wieder eine andre Wendung kündigt sich an, wenn in dem *Buch der Bilder* in dem Gedicht *Kindheit* davon die Rede ist, wie das spielende Kind sinnend in seiner Beschäftigung innehält:

... *stundenlang am großen grauen Teiche*

... *denken müssen an das kleine bleiche*

Gesicht, das sinkend aus dem Teiche schien (II 30). Das rätselhaftes Spiegelbild, das hier dem Kind aus dem Wasser entgegentritt, stimmt zur Nachdenklichkeit, und dieses Verhältnis des

Menschen zu seinem Spiegelbild wird Rilke dann auch in seiner späteren Entwicklung immer wieder beschäftigen. Es ist das Problem des Narziß, das hier zum erstenmal anklingt. Aber das bleibt hier zunächst unbestimmt, wie eine Vorahnung späterer und schwererer Probleme.

Zu einer wirklich bedrängenden Lebenserfahrung entwickelt sich die Begegnung mit dem Spiegel dann erst im *Malie Laurids Brigge*, wo der Held dieser Erzählung die Erinnerungen seiner Kindheit aufzuzeichnen versucht. Hier wird erzählt (V 122 ff.), wie das Kind in einem entlegenen Raum des Schlosses einen Schrank mit Masken und Kostümen findet, und in ihm die Lust an der Verkleidung und der damit verbundenen Verwandlung seines Wesens erwacht. Dieses Spiel mit den *freien und unendlich beweglichen Möglichkeiten* entwickelt sich zum Rausch und übersteigt dabei bald die ersten tastenden Versuche, sich zu etwas Bestimmtem zu verkleiden, und erst nachträglich erkennt jetzt das Kind im Spiegel, wozu es geworden ist: *Ich lachte noch, während ich mich verkleidete, und vergaß darüber völlig, was ich eigentlich vorstellen wollte. Nun, es war neu und spannend, das erst nachträglich vor dem Spiegel zu entscheiden* (V 127). Er bewegt sich so vor dem Spiegel, um in den Bewegungen des Spiegelbilds sich selbst zu erfassen. *Es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei* (V 128). Ein tiefes Problem der menschlichen Selbsterkenntnis wird hier angerührt. Erst im Spiegel erkennt der Mensch, wer er eigentlich ist.

Aber sehr bezeichnend ist jetzt die Fortsetzung dieses Berichts, in dem das heitere Spiel mit den Möglichkeiten bald in ein beängstigendes Erlebnis umschlägt. Indem das Kind sich in den Verkleidungen verstrickt und verzweifelt sich daraus zu befreien versucht, ist jetzt das Bild im Spiegel nichts Freundliches und Hilfreiches mehr, sondern eine fremde und unheimliche Wirklichkeit, *eine fremde, unbegreifliche, monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen* (V 130). Der Mensch hat sich im Verkehr mit dem Spiegel mit etwas eingelassen, was ihm gegenüber übermächtig wird und ihn bedroht. *Jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel* (V 130). Und das Kind verliert vor dem erschreckenden Spiegelbild das Bewußtsein.

Diese Stelle hat eine grundsätzliche Bedeutung, die über eine besondere Kindheitserfahrung weit hinausgeht und etwas Wesentliches über das Dasein auch des erwachsenen Menschen aussagt. Im Spiegel tritt dem Menschen die Wahrheit gegenüber (vgl. auch N II 20). Aber es ist keine gute und vertrauliche, sondern eine böse und bedrohliche Wahrheit. Nicht zufällig wird ja das Erlebnis mit den Verkleidungen als Beispiel dafür angeführt, *daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen* (V 122).

Daß aber diese umfassendere Bedeutung nicht künstlich in die angeführte Stelle hineingelegt ist, zeigt dann eine spätere Stelle desselben Werks, die in einem ganz andern Zusammenhang und aus einer andern, viel gereiften Haltung heraus das Problem wieder aufnimmt. Da heißt es gegen Schluß des *Malte*: *Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen* (V 269). Es ist also dieselbe Situation, die hier zugrundeliegt: der Mensch, der sich vor dem Spiegel seiner Verkleidungen entledigen will. Aber was dort im wörtlichen Sinn gemeint ist, das wird hier übertragen genommen, von der Rolle, in die wir uns im Leben verloren haben. Dabei ist zugleich aus dem kindlichen Spiel der Ernst des Lebens geworden, und aus der Lust an der Verkleidung, aber aus dem Schrecken vor dem unheimlichen Gegenbild ist der entschiedene Wille geworden, das Falsche abzutun und ganz selbst zu sein, – wenn auch wieder bedrückt durch das Wissen, daß ein solches Selbstsein uns Menschen in seiner Reinheit unerreichbar bleibt. In diesem Zusammenhang taucht hier der Spiegel auf: als das Mittel, das wahre Sein zu verwirklichen.

Aber der Spiegel ist zugleich mehr, und das macht notwendig, noch einmal auf die Erfahrungen des jungen Malte zurückzugreifen, um einen andern, bisher übergangenen Zug daraus hervorzuheben. Der Mensch wird sich im Spiegel nicht nur gegenständlich, das in ihm Erscheinende wird zugleich auf ein Bild gebracht und dadurch aus dem andern Seienden herausgehoben. Insofern ist dann an der angegebenen Stelle davon die Rede, ob man auch *drin* ist im Spiegel. *Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war* (V 124). Das Kind fühlt vor dem Spiegel, daß etwas geschehen ist in dem Augenblick, wo sein Bild vom Spiegel aufgefangen wurde. Es ist gewissermaßen aus der Ebene der Alltäglichkeit selber in die jener *Unbetretbarkeit* gegangen, von der das Sonett sprach. Es ist darin zum Eidos, zur Idealität hinübergetreten. Und darum bleibt in dem Spiel mit den Verkleidungen ein Unterbewußtsein des frevelnden, unerlaubten Tuns, das dann zu jenem schrecklichen Zusammenbruch führt.

Wesentlich ist in diesem Zusammenhang eine andre rätselhafte Stelle, wenige Seiten hinter dem geschilderten Erlebnis. Malte sucht im Schloß das Bild der verstorbenen, aber als Geist erscheinenden Christine Brahe, aber er kann es nicht finden; man hat es offenbar fortgestellt. Ihr Erscheinen als Geist steht offensichtlich im Zusammenhang damit, daß sie sich im Bild sehen will und dies nicht kann. Darum hat dann sein Vetter, der kleine Erik, einen Spiegel mitgebracht, damit dieser die Stelle des Bildes verträte, und erläutert dies mit den dunklen Worten: *Sie ist nicht drin ... man ist ent-*

weder drin ... dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein (V 141). Durch den Spiegel wird also der Mensch in ein Bild verwandelt, so daß der Spiegel an die Stelle des Bilds treten kann. Wenn es sich in ihm auch nur um ein vorübergehendes, augenblickliches Bild handeln kann, so ist trotzdem in ihm schon die entscheidende Wendung vollzogen, durch die der Mensch in ein höheres, bildhaftes Sein verwandelt wird, und das Verhältnis scheint hier in dem schwebenden Sinn dieser dunklen und unheimlichen Worte so verstanden zu sein, daß man nur in dem einen oder in dem andern Bereich sein kann, dann also mit der Bildwerdung notwendig die diesseitige Realität verliert. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich wohl auch die *Scheu ... vor einem Spiegel, vor dem jemand steht* (V 221), weil man sich so nämlich in die innerste Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst einschließen würde und sich im Bild zu ihm in einen wesentlichen Bezug setzen würde, zu dem man kein Recht hat.

In diesem Zusammenhang scheinen auch die folgenden Zeilen des angeführten Spiegel-Sonetts zu stehen (und es ist sehr bezeichnend für Rilkes an denselben Gleichnissen immer weiter fortdeutende Art, und auch für die Bruchlosigkeit, mit der sich bei ihm die einzelnen Äußerungen zum Ganzen zusammenfügen, daß diese mehr als zehn Jahre nach dem *Malte* geschriebenen Verse sich unmittelbar an das dort Gesagte anschließen und ohne dies gar nicht richtig verständlich wären):

Manchmal seid ihr voll Malerei.

Einige scheinen in euch gegangen –,

andere schicket ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben (III 343).

Das hängt unmittelbar mit dem schon berührten Bezug zwischen Bild und Spiegel zusammen. Durch die Leistung des Spiegels geht der Mensch in die Ebene der reinen Bildhaftigkeit ein. Aber nicht jedem gelingt es, und manchem bleibt dieser Übergang versagt. Aber *die Schönste* (schon die weibliche Form ist nur im Rückblick auf das frühere Problem der Frauenbildnisse verständlich) wird im Bild *bleiben*, d. h. Ewigkeit erlangen.

Das zwingt, den Vorgang der Bildwerdung im Spiegel noch etwas genauer zu betrachten. Was wir im Spiegel erblicken, das ist mehr als das Abbild im Sinn einer notgedrungen schwächeren Kopie der Wirklichkeit. Im Vorgang der Spiegelung wird daran vielmehr etwas Positives geleistet. Es wird allererst im Spiegel zum *Bild*, d. h. zum reinen Eidos, und erlangt hier erst die Stufe des vollendeten, in sich ruhenden Seins. Die Bildhaftigkeit wird gleichbedeutend mit der Idealität. Und die Aufgabe des Spiegels ist es, dieses reinere und vollendetere Sein in sich aufzunehmen, ja im Vorgang des Aufnehmens allererst zu scharfen.

So heißt es, in einer gewissen Vorbereitung dieses Gedanken- gangs, schon einmal im *Buch der Bilder*, daß *im vollen Kelche sich Dinge spiegeln, die nicht nahe sind* (II 115). Hier also wird die Leistung der Spiegelung darin gesehen, das Bild aus Fernen heranzuholen. So ist auch in einem der *Späten Gedichte* vom Spiegel die Rede,

*welcher die Sonne umfaßt und in sich die Sonne
wider die Irrenden kehrt* (G 33).

Die Aufgabe des Spiegels ist es also, in sich die Wirklichkeit zusammenzufassen, in bildhafter Einheit zusammenzunehmen und in diesem besondern Fall auch als Waffe verwendbar zu machen, indem er mit der zusammengefaßten strahlenden Kraft der Sonne jede Dunkelheit auflöst.

In dieser Leistung berührt sich der Spiegel mit dem, was in den späten französischen Gedichten am Fenster hervorgehoben wird, nämlich in der rahmenden Wirkung. Unter den französischen Gedichten gibt es einen ganzen, zehn Gedichte umschließenden Zyklus *Les Fenêtres*, der diesem neuen Symbol gewidmet ist. Vieles darin führt zugleich in andre Richtungen und kann hier nicht genauer verfolgt werden. An dieser Stelle kann nur die eine Seite hervorgehoben werden, die sich unmittelbar mit der zuletzt behandelten Seite des Spiegelsymbols zusammenschließt. Da heißt es, in dem dritten dieser Gedichte:

*N'es-tu pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme?
Celle qu'on aime n'est jamais plus belle
que lorsqu'on la voit apparaître
encadrée de toi; c'est, ô fenêtre,
que tu la rends presque éternelle* (FG 86).

Der einfache geometrische Umriß schneidet aus der unübersehbar fließenden Welt einen übersichtlich bestimmten Ausschnitt heraus, isoliert dieses, macht es schöner und macht es zugleich zum Bild. Das wird in einem der folgenden Spiegel-Gedichte wieder aufgenommen:

*Quelqu'un qui ne serait que debout,
dans ton cadre attend ou médite.
Tel distrait, tel paresseux,
c'est toi qui le mets en page:
il se ressemble un peu,
il devient son image.
Perdu dans un vague ennui
l'enfant s'y appuie et reste;
il rêve. Ce n'est pas lui,
c'est le temps qui use sa veste.*

*Et les amantes, les y voit-on,
immobiles et frêles,
percées comme les papillons
pour la beauté de leurs ailes* (FG 87).

Auch hier also derselbe Gedanke: Das Fenster erhebt den darin stehenden Menschen für den Blick der andern aus seiner zufälligen unwesentlichen Wirklichkeit und *wird zu seinem Bild*. Und wie das Kind, das dort träumend versunken ist, in die Ebene der Zeitlosigkeit hinübergerhoben ist, so erscheinen auch die Liebenden, die dort einen Augenblick stehen geblieben sind, wie *aufgespießt* gleich Schmetterlingen einer Sammlung. *Aufgespießt* (*percée*) ist hier die überaus prägnante Bezeichnung dafür, wie der einzelne, also solcher zufällige Augenblick festgehalten und so zu etwas Bleibendem geworden ist. So hieß es auch im früheren Gedicht, daß das Fenster dem geliebten Menschen *fast Ewigkeit verleiht*. Ein Zustand der Wesenhaftigkeit ist erreicht, und *jeder Zufall ist aufgehoben*. Die Bedrohung durch das unübersehbare Unendliche erscheint beseitigt, und im übersehbaren Ausschnitt des Fensters bleibt alles in dem kleinen Raum, den der Mensch beherrschen kann. Isolierung und Idealisierung sind in dieser Leistung notwendig verbunden.

Oder das Fenster ist, um noch eine andre Wendung hineinzunehmen, das *Maß der Erwartung* (*mesure d'attente*), mit dem der Mensch von vornherein abmißt, wie viel von der Fülle der Welt er an sich herankommen lassen will,

*prise par laquelle parmi nous s'égalise
le grand trop du dehors* (FG 87).

Noch eine geheimnisvolle Wendung sei aus diesem Zusammenhang festgehalten, weil sie an späterer Stelle noch einmal bedeutsam wird:

*glace, soudain, où notre figure se mire
mêlée à ce qu'on voit à travers* (FG 87).

Das Fensterglas wirkt, bei einer geringen Verschiebung des Winkels, in dem der Blick auftritt, plötzlich als Spiegel und der Mensch erblickt darin erstaunt sein eignes Gesicht, ohne daß das Glas damit aufhört, auch für die Dinge der Außenwelt durchsichtig zu sein. Die beiden Bilder durchdringen also einander. Das ist eine unheimlich bedrängende Erfahrung, denn wie die Dinge bildhaft idealisierend in einen Zustand der Zeitlosigkeit erhoben sind, so findet sich mit ihnen zusammen auch der Mensch selbst in ein solches zeitloses Sein enthoben und damit irgendwie schon außerhalb der Grenzen dieses seines zeitlich-diesseitigen Lebens, irgendwo schon wie gestorben.

Solche tiefer reichenden Zusammenhänge werden auch an andern Stellen angerührt. So heißt es

*So wie dem Meister manchmal das eilig nä-
here Blatt den w i r k l i c h e n Strich*

*abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig
einzig Lächeln der Mädchen in sich,
wenn sie den Morgen erproben, allein, —
oder im Glänze der dienenden Lichter* (III 342, vgl. G 600).

Wenn wir das Bild ganz ernst nehmen, so handelt es sich darum: wie die Bewegung des Blatts dem schaffenden Künstler die Arbeit der künstlerischen Gestaltung gewissermaßen abnimmt (indem er nicht den Pinsel über das Blatt, sondern das Blatt am Pinsel vorbeigleiten läßt), so soll auch der Spiegel dem Menschen etwas abnehmen, nämlich ebenfalls die künstlerische Leistung, die vergängliche Erscheinung in bleibende Gestalt umzusetzen. In der Spiegelung ist nämlich schon geleistet, was sonst erst das Werk einer bewußten Gestaltung ist, nämlich hier: das kostbare, im kurzen Augenblick nur einmal aufblitzende selige Lächeln der Mädchen, den zerbrechlichen Ausdruck einer höchsten Beglückung, in sich aufzunehmen und zu bewahren.

So verbindet sich im Vorgang der Spiegelung die Bildwerdung mit der Aufbewahrung über den schwindenden Augenblick hinaus. Darum spricht Rilke einmal im dämmernden Zimmer vom *Inhalt der Spiegel, in denen die klare Essenz dieser Dämmerung aufbewahrt wird* (B III 354). Und darum kann auch in einem der *Späten Gedichte* davon die Rede sein, daß die Spiegel das eigene Bild des Betrachtenden nicht recht wiederzugeben vermöchten, weil sie noch von dem vorher aufgenommenen und in ihnen verwahrten Bild der Geliebten in Anspruch genommen sind:

*Die Spiegel manchmal der Läden der Händler
waren noch schwindlig von dir und gaben erschrocken
mein zu plötzlichem Bild* (III 451).

Die Richtigkeit dieser Auffassung von der bildschaffenden Kraft des Spiegels bestätigt sich auch daran, daß umgekehrt auch die künstlerische Leistung mit dem Spiegel verglichen wird. So heißt es (neben dem schon angeführten Wort über Leonardo) einmal von Rodin: *Er konnte mit einer lebendigen Fläche, wie mit einem Spiegel, die Fernen fangen und bewegen* (IV 364).

Besonders deutlich ist in einem andern (dem unmittelbar folgenden) Sonett von der idealisierenden Kraft des Spiegels die Rede. Es handelt vom Einhorn:

*Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei —
und war im Silber-Spiegel und in ihr* (III 344). Dieses tiefsinnige Bild, wie es Rilke auf einem mittelalterlichen Wandteppich kennengelernt hatte (N IV 88), hatte auf ihn schon früh einen tiefen Eindruck gemacht. So wird es schon im *Malte* geschildert: *Sie neigt den andern Arm gegen das Einhorn hin, und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem*

Einhorn sein Bild (V 156). Dies nur vorwegnehmend noch einmal zur Erläuterung der Vorstellung. Daraus ergibt sich aber sogleich die Deutung. Was zunächst das Einhorn angeht, als *ein scheues weißes Tier, das flüchtet* (G 300), so ist es als das sagenhafte, nur erdichtete oder erträumte Wesen, als das *Tier, das es nicht gibt*, grade im Zustand der Unwirklichkeit, des bloßen Gedankendaseins imstande, das *reine Tier* (III 344) zu verkörpern. In diesem Sinne erläutert Rilke selber in einem späteren Brief dies Bild: *Alle Liebe zum Nicht-Erwiesenen, Nicht-Greifbaren, aller Glaube an den Wert und die Wirklichkeit dessen, was unser Gemüt durch die Jahrhunderte aus sich erschaffen und erhoben hat, mag darin gerührt sein* (N IV 47).

In einem ähnlichen Sinn erscheint es als *das niegeglaubte, das weiße Tier* schon in einem der *Neuen Gedichte*, wo es von ihm heißt:

*Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte,
warfen sich Bilder in den Raum*

und schlossen einen blauen Sagenkreis (III 46). Das Einhorn sieht hier also im Zustand seiner Unwirklichkeit durch die gewöhnlichen wirklichen Dinge hindurch und geht mit den *Bildern* seiner eigenen Innerlichkeit, den hier geschöpften reinen Wesenheiten um. Ganz ähnlich heißt es auch später noch von der Möglichkeit eines reinen Schauens im Zustand der Seligkeit: *Und dann tritt auch die reine Hirschkuh ... in den befriedigten Rahmen* (G 386). Was aber die andre, für den gegenwärtigen Zusammenhang entscheidende Seite angeht, so ist der *Silberspiegel*, als der kostbare, reine und vollkommene Spiegel, oder wie es im andern Gedicht heißt, der *Rahmen* dasjenige, was das Wesen des Tiers in seiner reinen Bildhaftigkeit umschließt. In den Silberspiegel kann noch eintreten, was in die gewöhnliche materielle Wirklichkeit nicht mehr eintreten kann. Zugleich aber kommt das Einhorn – und damit ergibt sich der dritte Bestandteil — zu der Jungfrau als dem reinen unberührten Wesen und ist *in ihr*, d. h. aufgenommen in ihre Innenwelt. Früh schon heißt es, *daß einst das Einhorn sein beruhigtes Bild in eurer Seele schwerem Spiegel fände* (G 300). Und beides, die reine Bildhaftigkeit des Im-Spiegel-seins und die reine Innerlichkeit des In-der-Jungfrau-seins sind eines und dasselbe. Die Richtigkeit dieser Auffassung bestätigt sich in einer anderen nachträglichen Erläuterung, die Rilke selbst diesem Gedicht gegeben hat: *Das Einhorn hat alte, im Mittelalter immerfort gefeierte Bedeutungen der Jungfräulichkeit: daher ist behauptet, es, das Nicht-Seiende für den Profanen, sei, sobald es erschiene, in dem „Silber-Spiegel“, den ihm die Jungfrau vorhält ... und „in ihr“, als in einem zweiten ebenso reinen, ebenso heimlichen Spiegel* (W I 317). Wie es auch sonst die Auffassung Rilkes ist, daß die Aufgabe des Menschen darin bestehe, durch seine Arbeit der Vergeistigung Sichtbares

in Unsichtbares zu verwandeln, so ist das genau dieselbe Leistung, die hier vom Spiegel ausgesagt wird. Das Im-Spiegel-Sein und das In-der-reinen-Seele-sein sind hier gleichbedeutend. Sie bezeichnen das Sein der reinen Idealität. Und insofern kann der Spiegel dann zum Symbol der für den Menschen geforderten Aufgabe werden.

Im Zusammenhang mit dieser Bildwerdung sind dann wohl auch die Spiegelgedanken zu deuten, die Rilke im Requiem Für eine Freundin entwickelt. Wenn es dort vom Selbstbildnis der Malerin heißt: wie du dich hinstelltest in den Spiegel, tief hinein und fort von allem (II 326), so ist damit kaum der Vorgang der Selbsterkenntnis gemeint, durch den der Mensch sich im Spiegel gegenständlich wird (und auf den wir sogleich noch gesondert zurückkommen), sondern die Bildwerdung des beliebigen Gegenstands, für den es fast zufällig ist, daß er mit der Malerin selber zusammenfällt. Denn das Schauen blieb groß davor und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist (II 326). Um den in der bildhaften Verdichtung geleisteten Realisierungsvorgang handelt es sich also, um die Übersetzung in eine höhere Seinsform. In der malerischen Selbstdarstellung nimmt sich der Mensch in das Bild hinein, d. h. aber letztlich wieder in die reine Innerlichkeit hinein, und diese verhältnismäßig frühe Deutung des künstlerischen Daseins muß durchaus schon mit der späteren Deutung des Dichters in der Neunten Elegie im Zusammenhang gesehen werden. Der Künstler leistet den Vorgang der Verwandlung, und eben die rahmende, von allem andern isolierende Wirkung nimmt den Menschen aus allen äußeren, bloß zufälligen Bezügen heraus, so daß er ganz in seinem eigenen Wesen ruhen kann, gesammelt in sich selber, tief hinein und fort von allem, nicht anders, als es uns bei der isolierenden Wirkung des Fensters begegnet war. Aber auf der anderen Seite: indem der Künstler sich dienend an das Bild wie an einen Gegenstand hingibt, bleibt er selbst mit seinem Schauen draußen:

so ohne Neugier ...

und so besitzlos, von so wahrer Armut,

daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig (II 326).

Und so heißt es entsprechend noch von der letzten Begegnung mit der Sterbenden:

Du saßest auf im Kindbett,

und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles

ganz wiedergab. Nun war das alles d u

und ganz davor, und drinnen war nur Täuschung (II 329).

Wenn wir diese nicht ganz selbstverständlich aufzulösenden Worte richtig verstehen, dann würde das heißen: Die Leistung des Spiegels ist es, den Menschen sich selber wiederzugeben, wobei die Zweideutigkeit dieses Worts bedeutsam ist: Wiedergeben heißt zunächst so viel wie abbilden, aber wiedergeben heißt zugleich, das

Verlorene zurückgeben. *Nun war das alles du*, was die Malerin sah. Aber dies Geschehene war zugleich *ganz anders* (vor dem Spiegel nämlich), d. h. es ist das im Schauen aufgenommene und innerlich gewordene Bild in der Seele des Schauenden. Und *drinnen*, das muß jetzt heißen: im Spiegel, bleibt nur *Täuschung*. Das also, was im Spiegel ist und von dem es zuvor hieß, daß es das wesentliche, bildhaft gewordene Sein sei, das erscheint hier wiederum doch erst als Täuschung, weil es nämlich der zweiten und wesentlicheren Spiegelung, nämlich derjenigen in der Seele des Schauenden, noch vorausliegt, weil es selbst erst eine äußere Spiegelung und noch nicht eine wirkliche Verinnerlichung ist.

Was im Spiegel geleistet wird, das Greifbar-machen im reinen Bild, das wird dann in dem einen, schon beim Ballspiel herangezogenen der *Späten Gedichte* noch einmal aufgefangen, auf das wir rückblickend noch einmal kurz eingehen müssen: *Da stehen wir mit Spiegeln ... dieses reine Bild dem andern reichend aus dem Glanz; des Spiegels ...* (G 401). Was hier zu dem andern (und schon früher behandelten) Bild des gefangenen und weitergeworfenen Balls neu hinzukommt, das ist die zusammenfassende und ins Bild bringende Wirkung des Spiegels, der nicht nur einfach aufnimmt, was gegeben ist, sondern es zugleich verwandelt, indem er es zugleich ins Geistige übersetzt und so imstande ist, das zum *reinen Bild* Gewordene und in ihm Geformte dem andern weiterzureichen, vielleicht im unbewußten Anklang daran, wie auch bei Hölderlin, der Dichter die Blitze der Götter auffängt und „ins Lied gehüllt“ dem Volke weiterreicht.

Wenn aber so das vom Maler gemalte Bild und das Spiegelbild in der Leistung der Bildschaffung nebeneinanderstehend zusammengenommen werden, so ist zwischen beiden doch ein wesentlicher Unterschied festzustellen, der jetzt erst die eigentliche Leistung des Spiegelbilds hervortreten läßt. Das Spiegelbild soll vergeistigen, und das heißt: aus der Ebene des vergänglichen Seins in die des unvergänglichen hinübertragen. Hier ist der Unterschied bedeutsam, daß doch nur das gemalte Bild eine den gemalten Gegenstand überdauernde (wenn auch nicht schlechthin dauernde) Seinsform hat, das Spiegelbild dagegen das Vergänglichste ist, was man überhaupt denken kann, mit jeder Bewegung des Abgespiegelten vorübergehend. Wie soll dieses Vergänglichste die Leistung erfüllen, von sich aus die Umsetzung in die reine Idealität zu vollziehen? Aber auch hier ist daran zu erinnern, daß grade dieses für Rilke ja auch die Problematik des menschlichen Daseins überhaupt ist: daß er, der *Schwindendste* unter den *Schwindenden* die Umsetzung in Unsichtbares vollbringen soll. So ist die Aufgabe des Spiegels auch hier wieder die des Menschen selbst. Die im Augenblick vollbrachte Verwandlung ist *nicht widerrufbar*, weil grade im und nur im

Augenblick der Obergang ins reine Sein vollzogen werden kann, weil sich nämlich dieser Übergang zur reinen Gestalt nur im Untergang seines realen Trägers vollziehen kann. Nur in diesem Augenblick kann das Ewige aufblitzen, und die Idealität des Spiegelbilds wird erst durch seine Augenblicklichkeit ermöglicht.

So heißt es dann einmal

O schöner Glanz des scheuen Spiegelbilds!

Wie darf es glänzen, weil es nirgends dauert (III 434). Hier, im Augenblick, ist das *reine Bild* aus dem Fluß der Zeit herausgesprungen, das, einmal aufgefaßt, jetzt als bleibendes erhalten bleibt und immer wieder die Auffassung des neuen Geschehens leitet. So scheinen dann auch die Verse der *Sonette an Orpheus* verständlich:

Mag auch die Spiegung im Teich

oft uns verschwimmen:

Wisse das Bild (III 321).

Das Bild nämlich, das im seltenen Augenblick der reinen Spiegelung ein einziges Mal sichtbar geworden ist, kann jetzt dem Zufälligen und Vorübergehenden als bleibender Maßstab vorgehalten werden.

Aber noch ein anderer Gedanke ist hier mit hineinzunehmen: Die Leistung des Spiegels ist es zugleich, die ausströmende Bewegung aufzufangen und zum Bleiben zu bringen. Das aber ist dann, in der Sprache der *Elegien*, die besondere Möglichkeit des *Engels*, denn grade dadurch wird der Engel als ein vollkommenes Wesen dem Menschen als einem unvollkommenen Wesen gegenübergestellt. Unser Leben ist vergänglich,

denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir atmen

uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut geben wir

schwächern Geruch (III 265).

Das Schwinden, das Verzehrt-werden in der Ausstrahlung des Gefühls ist das Schicksal des Menschen. Und demgegenüber ist es dann die besondere Vollkommenheit der Engel, daß sie durch dieses Schwinden nicht bedroht sind. So heißt es unter den verschiedenen Wesensbestimmungen der Engel,

Spiegel, die die entströmte eigene Schönheit wiederschöpfen

zurück in das eigene Antlitz (III 265).

Die Engel sind hier also Spiegel, genauer, sie sind sich selber dadurch Spiegel, daß sie ihre eigne Ausstrahlung wieder auffangen und so vor dem Verströmt-werden bewahrt bleiben. Nur weil sie ihrem Wesen nach Spiegel sind, können die Engel zugleich ausstrahlen und doch ein bleibendes Dasein haben.

Aber wenn die Engel bei Rilke nur die eine Funktion haben, an ihnen als einem vollkommenen Sein die besondere Seinsweise des

Menschen als eines unvollkommenen Seins deutlich zu machen, welches ist dann, existentiell gesehen, in diesem Zusammenhang ihre Bedeutung? In irgendeiner Weise muß dann das, was hier vom Engel als ihm vom Menschen unterscheidend gesagt ist, auch für den Menschen vorbildhaft und damit auch erstrebenswert sein, wenn auch vielleicht in einer bescheideneren abgewandelten Weise.

So scheint dies in den *drei Gedichten aus dem Umkreis: Spiegelungen* als die besondere Aufgabe der Frau, oder genauer: in den beiden Geschlechtern sind hier als unvereinbar die beiden Möglichkeiten auseinandergelegt, die zusammen dann das ganze, vom Engel vorbildhaft verkörperte Menschsein ergeben. So heißt es auf der einen Seite vom männlichen Prinzip:

*kein eignes Bild in sieb verschließend;
aus dem tiefen Innern überfließend
von gewußter Welt und Einsamkeit (G 80).*

Die transzendierende Bewegung erscheint hier also als das Prinzip des männlichen Daseins, die grundsätzliche Offenheit und Hingabe über sich selbst hinaus, die notwendig zum Untergang als der eigenen Vollendung führt:

*Wir fallen in der Spiegel Glanz
wie in geheimen Abfluß unseres Wesens (G 78),*

wir geben uns hin an das Bild und verlieren uns in ihm. Dem aber werden dann die Frauen gegenübergestellt: *Wie ist die Welt mit Spiegeln zugemauert für sie.* Sie haben nicht diesen Bezug über sich hinaus. Durch die Gegenüberstellung mit dem Spiegelbild finden sie vielmehr die Erfüllung aus sich selber:

*Sie ... finden ihres (ihr Wesen) dort: sie lesens.
Sie müssen doppelt sein, dann sind sie ganz (G 78).*

Das geheimnisvolle Verhältnis der Frau zum Spiegel hatte Rilke überhaupt schon früh angezogen, so daß er jetzt in durchdachter Form auf frühere Bilder zurückgreift. Neben einigen kürzeren Erwähnungen sei aus den *Neuen Gedichten die Dame vor dem Spiegel* erwähnt: Sie

*löst ... leise in dem flüssigklaren
Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;
und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.
... und, die wunderbare
Schulter hebend aus dem Abendkleid,
trinkt sie still aus ihrem Bild (III 228).*

Das wird hier in grundsätzlicher Wendung wieder aufgenommen. Erst in bezug zum Spiegel erlangt die Frau ihr eigenes Sein. Und darum schließt hier das Gedicht mit dem ausdrücklichen Hinweis auf das menschliche Verlangen, zu sein:

*Oh, tritt, Geliebte, vor das klare Glas,
auf daß du seist (G 78).*

Was hier aber in der Polarität der Geschlechter auseinandergelegt ist und was sich in der liebenden Begegnung (vielleicht) ergänzen kann, das vereinigt sich dann in Narziß, und insofern erschließt sich von ihm her in einer neuen Weise diese Grundproblematik des menschlichen Daseins. Er will nämlich mit endlichen Mitteln vollbringen, was nur im Unendlichen dem Engel möglich ist. Das steht hier, in dem Gedicht *Narziß* (G 107/08) im Mittelpunkt. Das Problem ist auch hier das Verströmen des Menschen, sein unaufhaltbares Schwinden:

*Dies also: dies geht von mir aus und löst
sich in der Luft und im Gefühl der Haine,
entweicht mir leicht und wird nicht mehr das Meine ...*

Dies hebt sich unaufhörlich von mir fort. Und doch sträubt sich der Mensch dagegen: *Ich will nicht weg.*

In dieser Lage begegnet ihm dann das eigne Bild im Wasser. Dies Bild, das vielleicht in der Seele der liebenden Frau hätte entstehen können, dort aber unerreichbar geblieben wäre,

*jetzt liegt es offen in dem teilnahmslosen
zerstreuten Wasser, und ich darf es lang
anstaunen.*

Aber was hier wie eine Lösung der Schwierigkeiten erscheinen könnte, *ihm ... war gesetzt, daß er sich sähe*, das ist in Wirklichkeit nur die Flucht vor den sich ergebenden Aufgaben und Schwierigkeiten und führt zur Aufhebung des eigenen Seins, weil es dessen Bedingungen aufhebt. So heißt es in einem andern Gedicht:

*Narziß verging ...
Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offenen Wind enthalten
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten*

und hob sich auf und konnte nicht mehr sein (G 54). Indem Narziß die von ihm ausgehende Strömung nicht frei ausströmen ließ, so daß er dann wie Orpheus, sein positives Gegenbild, *im offenen Wind enthalten* gewesen wäre, sondern sie liebend und sich bewahrend wieder in sich selber zurücknahm, vollzog er eben nicht mehr die dem Menschen aufgegebenen Bewegung des Überschreitens. Er versuchte, sich zu bewahren. Und wie es schon an der einen Stelle der *Sonette an Orpheus* hieß: *Was sich ins Bleiben verschließt, schon ist's das Erstarrte* (III 354), so hat auch Narziß sein eigentliches Sein verloren, grade indem er es zu bewahren suchte.

Aber noch einmal verwirren sich die Fäden, wenn wir am Ende des hier gegangenen Wegs auf die Schlußverse zurückblicken, mit denen das zuerst herangezogene Spiegel-Sonett endet und die wir um der Redlichkeit der Darstellung willen nicht ganz übergehen dürfen. Dort hieß es – und soweit waren wir der Deutung gefolgt (S. 137) – von der Verewigung des Augenblicks im Bild des Spiegels:

Aber die Schönste wird bleiben. Aber dem wird dann zugleich wieder die Einschränkung gegenübergestellt:

bis drüben in ihre enthaltenen Wangen

eindrang der klare gelöste Narziß (III 343).

Man wagt kaum zu ahnen, was in diesen besonders dunklen Worten gesagt sein soll. Auf jeden Fall besagt zunächst der reine Wortlaut, daß das Eindringen des Narziß ein Ende des im Spiegelbild erreichten Bleibens bedeutet und daß diese Aufhebung des Bleibens, wie es aus der Kennzeichnung als *klarer gelöster Narziß* hervorgeht, als etwas Wertvolles und zu Bejahendes verstanden wird. Die Frage aber ist: was bedeutet jetzt das Eindringen des Narziß? Einmal könnte es bedeuten, daß Narziß als eine zweite Person hinzukäme, und weil, wie es auch an andern Stellen betont wurde, der Spiegel immer nur ein Bild bewahren kann (III 451), löscht die intensivere Bespiegelung des Narziß das Bild der *Schönsten* wieder auf. Diese Lösung wäre einfach, aber sie ließe unverständlich, warum das Auslöschen so positiv gewertet wird, und sie wäre irgendwie auch zu einfach, um den feierlich gehobenen Ton der Schlußwendung zu rechtfertigen.

So bliebe vielleicht die andre Möglichkeit wenigstens vorsichtig zu erwägen, daß nämlich der *klare gelöste Narziß* keine zweite Person ist, die zur bisherigen hinzukäme, sondern nur ein andres und reiferes Stadium der *Schönsten* in bezug zum Spiegel. Und dann würde es heißen, daß ihr veränderter Blick, indem er *drüben* in die *enthaltenen*, nämlich im Spiegelbild enthaltenen Wangen eindringt, die Bedingungen der reinen Bildhaftigkeit wieder aufhebt, die dem Bild erst das Bleiben ermöglicht hatten. Diese reine Bildhaftigkeit hatte darauf beruht, daß sie im (selbstvergessenen) Augenblick aufgesprungen war, sie wird aufgehoben und wieder in den Prozeß zurückgeführt, indem der beständige narzißhafte Blick sich in der Bewegung verfolgt. Aber nun soll das — im Unterschied zu dem eben behandelten Narziß-Gedicht — so verstanden werden, daß diese Rückwendung des bleibenden Bilds in die gleitende Bewegung positiv, als Erlösung verstanden wird. Das könnte vielleicht heißen, daß hier in einer demütig gelösten Form des narzißhaften Blickes sich das Bleibende doch wieder in die Form des bewegten Übergangs zurückverwandelt.

Vielleicht wäre hier auch an die eigentümlich dunkel bleibende Wendung im Requiem *Für eine Freundin* zu denken, die wir oben schon berührt hatten. Auch hier war ja unter einem letzten Gesichtspunkt, nämlich hier im Angesicht des Todes, das fixierende Spiegelbild dann doch wieder als „Täuschung“ erschienen und ihr gegenüber eine neue und tiefere Verinnerlichung in der Seele des Schauenden notwendig geworden. Aber das liegt doch schon wieder in einer etwas andern Richtung.

Wir wagen hier nicht recht weiterzudenken. Jedes eigenmächtige

Fortführen der unbestimmt verlaufenden Linien wäre eine Vermessenheit und würde die jeder verantwortlichen Deutung gesetzten Grenzen überschreiten. Es muß genügen, an der Grenze des Deutbaren die weiterdrängenden Fragen wenigstens angedeutet zu haben.

In Rilkes französischen Gedichten, in denen als aus einer noch etwas späteren Zeit stammend die Linien der Entwicklung in einigen Punkten noch ein wenig über die *Elegien* und *Sonette* fortgeführt sind, finden sich noch einige bezeichnende Hinweise, die man für die Deutung genau beachten muß. Was zunächst das engere Thema des *erlösten Narziß* (des *Narcisse exaucé*, FG 73) angeht, so ist dies in dieser Formulierung in den Rosengedichten noch einmal aufgenommen, aber dies steht dort wiederum in dem umfassenderen Zusammenhang der in neue Tiefen hineinführenden Rosensymbolik, so daß wir diese erste entwickeln und dann noch einmal auf diesen bedeutsamen Gedanken zurückkommen müssen.

Aber auch was das allgemeinere Problem des Spiegels angeht, ist dieses rätselhaft verlaufende Sonett nicht Rilkes letztes Wort, denn unter den französischen Gedichten befinden sich noch zwei, die ausdrücklich die Spiegelproblematik zum Gegenstand haben. Zwar werden hier die Verhältnisse wieder etwas einfacher, aber trotzdem war es nicht möglich, sie beim Versuch einer systematischen Entwicklung der Fäden schon vorher an einer passenden Stelle mit hineinzunehmen, denn sie setzen trotz ihrer gelösteren Haltung doch zugleich wieder die ganzen bisherigen Gedankengänge voraus. So mögen sie zusammenfassend zugleich den zeitlichen Abschluß dieser Entwicklung bei Rilke bezeichnen.

Das eine handelt vom Kind vorm Spiegel:

*Vers le soir pourtant il arrive
quand son souvenir s'entête,
qu'une curiosité tardive
devant la glace l'arrête.
On ne sait pas trop s'il a peur.
Mais il reste, il s'engage,
et devant sa propre image
se transporte ailleurs* (FG 133).

In neuer Wendung ist es wieder dieselbe Situation: der Mensch gegenüber seinem Spiegelbild, ein Kind diesmal und darum noch sehr viel unmittelbarer von der rätselhaften Erscheinung betroffen. Es möchte sich dem Einfluß entziehen, geht daran vorüber, es hat vielleicht Furcht, und wird doch durch eine unentrinnbare Kraft angezogen, von der es sich nicht losreißen kann. So wird es vor dem Spiegelbild in eine andre Sphäre entrückt. Es ist nicht so sehr die Idealisierung und das im Bild erreichte Dauern, auch nicht die Selbstbespiegelung, die darin das eigene Wesen erfaßt, als vielmehr die unheimlich erfahrene Entführung in jene *Unbetretbarkeit*, in

der der Mensch schon jenseits des Lebens steht, als ob er schon lange gestorben wäre.

Diese geheimnisvoll bedrängende Begegnung klingt noch dunkler in dem anderen Gedicht an:

*Au fond du miroir le double se confond
qu'on ne consulte davantage,
tandis que, dans son lit, le sombre moribond
aux souvenirs qui vaguement s'en vont,
en défaillant arrache son image.
Celui du miroir et lui qui meurt,
sont-ils tous deux d'accord à disparaître?
Ou, dans la glace, restera, peut-être,
un être à son tour provocateur? ... (FG 131/32).*

Die Situation eines Sterbenden: er löst sich im entschwindenden Bewußtsein von den schon unbestimmter kommenden Erinnerungen und löst damit die letzten Fäden, die ihn an sein Leben banden, während gleichzeitig noch sein *Doppelgänger*, sein gespiegeltes Bild, das für ihn selbst keinen Sinn mehr hat und das er darum *nicht mehr befragt*, noch wie sonst in die Fläche des Spiegels eindringt. Beide haben etwas Gemeinsames, denn beide sind etwas Schwindendes, der Sterbende als ein vergehender Mensch und sein Spiegelbild als eine nur im Augenblick aufleuchtende Erscheinung. Freilich scheint der Mensch immerhin noch das relativ Beständigere zu sein, denn sein Leben dauert wenigstens eine nach Jahren und Jahrzehnten zu messende Zeit, während das Spiegelbild etwas wesensmäßig Augenblickliches ist. Diese ganz selbstverständlich scheinende Auffassung muß man sich vergegenwärtigen, um davor das Bedrängende der letzten Frage abzuheben: *Oder bleibt vielleicht im Spiegel ein seinerseits aufreizendes Sein?* Hier ist an die früheren Gedanken zu erinnern, daß die Spiegel das aufgefangene Bild festzuhalten und zu bewahren vermögen, daß insofern hier ein *Sein* erreicht ist, daß seinerseits jetzt dem Menschen als *aufreizend* entgegentritt, weil es dem vergeblich nach Bleiben strebenden Menschen ein Bleibendes vorhält.

Und endlich ist hier noch – mit der erforderlichen ehrfürchtigen Zurückhaltung – das aus Rilkes eigenem Leben hervorgewachsene hintergründige letzte Wort zur Spiegelsymbolik zu erwähnen, dessen Bekanntschaft wir v. Salis sorgfältigem und behutsamem Buch über Rilkes Schweizer Jahre verdanken. Da schreibt er, Ende Oktober 1925, vom Fortgang seiner Wirtschafterin: *Fridas Abschied war seltsam diesmal, sie war wirklich, wie sie sich einmal zuerst genannt hat, ein „Geistlein“, und es war merkwürdig, wie sie mir zuletzt in den Spiegeln erschien, von denen ich jetzt umstellt bin*⁶⁵. Auf die erstaunte Rückfrage, daß es in Muzot doch gar keine Spiegel gäbe, antwortet dann Rilke: *Als ich von „Spiegeln“ sprach,*

⁶⁵ Zitiert bei v. Salis, a. a. O., S. 175/76, datiert vom 29. 10. u. 7. 11. 1925.

*nein, leider, da waren nicht die Spiegel gemeint, deren ich mich einmal zu bemächtigen gedachte, sondern ... Aber wozu immer das schildern und beschreiben wollen, was einfach da ist, um ertragen zu sein*⁶⁵.

Ein erschütterndes Zeugnis der Todesnähe. Die Freunde sehen noch nicht die Bedrohung und möchten die Spiegel im wörtlichen Sinn auffassen. Aber die sind in Rilkes Räumen in Muzot gar nicht vorhanden, und so muß er selbst darauf hinweisen, daß von *Spiegeln* hier nur im übertragenen Sinn die Rede ist. *Leider*, fügt er hinzu, denn es handelt sich um eine bedrängende Erfahrung, die der Mensch als etwas, *was einfach da ist*, hinnehmen und *ertragen* muß. Was in den Spiegeln erscheint, das liegt in einer andern Welt, im *Unbetretbaren*, und indem die gewöhnliche Wirklichkeit dem Menschen *in den Spiegeln* erscheint (die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind), bedeutet das, daß der Mensch selber sich schon in diesem *Unbetretbaren* befindet. Die Wirtschafterin erscheint als *Geistlein*, das ist jetzt in der wörtlichen Bedeutung genommen, als Revenant, als ein schon gestorbener Mensch, der noch umgeht. Es berührt sich eng mit dem früheren Erlebnis im Garten von Duino, wo er ebenfalls schon *in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend* (IV 282) und *darauf vorbereitet* war, einem Verstorbenen als gegenwärtig zu begegnen. Die Identität des Spiegel- und des Fenstersymbols war ja schon betont worden. Nur ist hier ins Bedrückende gewandelt, was dort als beseligend erfahren wurde. Der Mensch ist von diesen Spiegeln *umstellt*, gefangen in dieser Erfahrung. Er ist nicht mehr eigentlich zu Haus im diesseitigen Leben.

35. Die Waage

Ein andres Symbol, obgleich lange nicht in derselben Häufigkeit gebraucht, muß wenigstens kurz gestreift werden, weil es für die Haltung vornehmlich des späten Rilke von besonderer Wichtigkeit ist: das ist die Waage. Das Problem des sich in ihr ausdrückenden Gleichgewichts hat Rilke tief und anhaltend beschäftigt, und in ihm drückt sich eine Seite seines Denkens aus, die von einer existentiellen Deutung her leicht vernachlässigt wird.

Das Wort findet sich zunächst in unmittelbar anschaulicher Bedeutung in einigen schönen Bildern. So heißt es etwa in der *Geburt der Venus*:

*Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper* (III 108)⁶⁶,
die Schultern also als Ansatzpunkte der daran hinunterhängenden

⁶⁶ Zur Vereinheitlichung wurde in Übereinstimmung mit dem aus den Briefen und Nachlaßbänden hervorgehenden Sprachgebrauch Rilkes, aber abweichend von den „Gesammelten Werken“, durchgehend „Waage“ geschrieben.

Arme als Waagebalken gedeutet. So kehrt das Bild auch bei den Artisten der fünften der *Duineser Elegien* wieder; hier in der Durchdringung von dem unmittelbar anschaulichen Bild der artistischen Künste mit der Vorstellung der entsprechend *gekonnten* seelischen Bewegungen:

*Du, auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen
immerfort anders*

*hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,
öffentlich unter den Schultern* (III 281) ⁶⁶

Daraus ergibt sich dann zugleich die symbolische Bedeutung der Waage. Sie ist das Werkzeug des messenden Abwägens, jetzt auch auf geistige Dinge angewandt. So schreibt Rilke etwa einmal bei der Beurteilung von ihm hochgeschätzter fremder Gedichte: *Man stand tatsächlich unter dem Eindruck, ein neues Metall des Geistes auf die innere Waage gelegt zu bekommen, fast bestürzt mußte man mit neuen Gewichten antworten* (K 285). Rilke spricht auch sonst, wobei dies Bild im Hintergrund nachwirkt, gern von *Gewichten*, mit denen man geistige Dinge messen müsse, und wenn er bei der Bewertung der Güte einer Übersetzung (sowohl seiner eigenen Übersetzungen aus fremden Sprachen als auch bei fremden Übersetzungen seiner Dichtungen in andre Sprachen) immer wieder von den richtigen *Aequivalenten* spricht, die für die Worte der einen Sprache in der andern gefunden werden müssen, so ist dabei ebenfalls wieder das Bild der Waage im Blick, auf der der Text der Übersetzung gewogen wird, ob er dem der ursprünglichen Sprache das Gleichgewicht hält.

Auch sonst bedient sich Rilke immer wieder dieses Bildes (denn die Mannigfaltigkeit der Anwendungsmöglichkeiten, für das es ihm zur Verfügung steht, ist ja ein Maß für die Innigkeit, mit der er in diesem Bild lebte). Störende Einflüsse beispielsweise können durch fördernde im Gleichgewicht gehalten werden. *Das waren Gegengewichte, gewiß* (B II 53), schreibt er von der helfenden Wirkung einiger bedeutender Kunstwerke gegenüber dem bedrückenden Einfluß von Paris (vgl. B V 52).

Was hier zunächst an einigen ziemlich willkürlich aufgegriffenen Beispielen verdeutlicht wurde, bezeichnet darüber hinaus etwas wesentlich Tieferes, nämlich einen allgemeinen Zusammenhang, unter dem Rilke das Geschehen in der Welt sieht. So spricht Rilke in den *Neuen Gedichten* von den Dunkelheiten der Gewölbe in San Marco

*als Gleichgewicht
des Lichtes, das in allen seinen Dingen
sich so vermehrte* (III 205).

Licht und Dunkelheit also halten sich im Gleichgewicht. Oder von den *Toten des April* gegenüber der wachsenden sommerlichen Helligkeit:

⁶⁶ Zur Vereinheitlichung wurde in Übereinstimmung mit dem aus den Briefen und Nachlaßbänden hervorgehenden Sprachgebrauch Rilkes, aber abweichend von den „Gesammelten Werken“, durchgehend „Waage“ geschrieben.

*als lehnte sich noch einmal das Gewicht
gegen zuviel Leichtwerden in den Dingen
mürrischer auf* (G 47),

auch hier also das Gleichgewicht von Schwerem und Leichtem. Insbesondere aber gilt es vom Verhältnis des Menschen zur Welt, von der Art, wie er sich zur Welt in ein richtiges Gleichgewicht setzen muß. Im *Ballspiel der Götter*, im Gleichgewicht der gefangenen und geworfenen Bälle oder im Austausch des Ein- und Ausatmens klangen schon ähnliche Vorstellungen an:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!

... Gegengewicht, in dem ich mich rhythmisch ereigne (III 341).

Dies Bild bezeichnet im tiefsten Rilkes Lebensgefühl, vom Bewußtsein eines hohen Einklangs getragen. Aber es bezeichnet zugleich seine Auffassung vom Menschen, daß dieser die Möglichkeit hat, sich in seinem Eigenwillen aus dem allgemeinen Einklang der Natur zu lösen. Der Mensch ist für ihn nicht nur das Wesen des Maßes, sondern zugleich und früher noch das Wesen des Übermaßes, mit dem er sich eigenmächtig aus der allgemeinen Ordnung der Natur herausstellt, des hemmungslos gewordenen Eigenwillens. So kann er gradezu erstaunt fragen, wie es denn komme, daß trotz aller menschlichen Unordnung die Ordnung der Natur noch immer nicht erschüttert sei, und er antwortet dann, daß ein vorgängig schon vorhandenes Übergewicht die Störungen des Menschen auszugleichen vermöge. So heißt es einmal von der geräuschvollen Betriebsamkeit des Menschen:

Welche Übergewichte von Stille

*müssen im Weltraum wohnen, da uns die Grille
hörbar blieb, uns schreienden Menschen* (G 147).

Und in einem andern der *Späten Gedichte* werden die Wolken für ihn zum Symbol dieses doppelten Einflusses:

Manchmal angezogen

*vom Eigensinn der Erde, manchmal leicht
(plötzlich) von allen Welten überwogen ...* (G 475),

auch hier also die Vorstellung des allen *Eigensinn* ausgleichenden Gegengewichts. Darum kann der Dichter dann im Bewußtsein der eignen Schwäche verzweifelt klagen:

Ich habe nichts, die Waage auszugleichen,

Gewichte nehmen drüben überhand (N I 34).

Die Waage wird so allgemein zum Werkzeug, das Gewicht des Menschen zu messen. So heißt es an bedeutsamer Stelle, gegen Ende der *Zehnten Elegie*, wo der verstorbene Jüngling durch *der älteren eine der Klagen* ins Totenreich eingeführt wird, vom selben kosmischen Bezug her:

*Und sie staunen dem krönlichen Haupt, das für immer,
schweigend, der Menschen Gesicht
auf die Waage der Sterne gelegt* (III 306)⁶⁶.

⁶⁶ Zur Vereinheitlichung wurde in Übereinstimmung mit dem aus den Briefen und Nachlaßbänden hervorgehenden Sprachgebrauch Rilkes, aber abweichend von den „Gesammelten Werken“, durchgehend „Waage“ geschrieben.

So spricht Rilke ganz ähnlich von der *Waage aller Tränen* (G 180), auf der das menschliche Leid in seiner Schwere gemessen wird. So heißt es entsprechend einmal von der Stimme der Liebenden,

*daß sie Dir die unbewährte Waage
prüfe durch gewagtestes Gewicht* (N II 31).

Aus diesem vollen Einklang heraus denken, das heißt für Rilke *waagrecht denken, Welt tiefe gegenüber* (G 180).

In diesen Zusammenhang gehört endlich auch eine Briefstelle, in der Rilke sich zu seiner schon einmal (S. 158 ff.) herangezogenen, den Begriff des *Weltinnenraums* vorbereitenden Tagebucheintragung äußert: *Alle diese Stücke ... enthalten Annäherungen an die Grenzempfindungen des Daseins und streben alle jenem ahnbaren Ausgleich zu, den ich am Unvergleichlichsten einmal in einem Fragment antiker Musik dargestellt gefunden habe ... Da ich es vernahm und wiedervernahm, hatte ich den Eindruck zweier Waagschalen, die, leise ausschwebend, gegen einander zur Ruhe kamen.* Das nach einem Ausgleich strebende Verhältnis von Innenwelt und Außenwelt wird also im Bild als das spielende Gleichgewicht einer Waage erfaßt, wobei wichtig zugleich die unmittelbare Fortsetzung ist: *daß es sich um eine antike Grabschrift, eine Grabschrift in Noten handle: für die das dann allerdings die ergreifendste Bestätigung war, daß sie unter solchem Gleichnis konnte aufgenommen und verstanden werden* (B V 226/27). Der Tod also erscheint hier als der erreichte letzte Ausgleich zwischen Leben und Tod. Darum stellt der Dichter der *unsteten Waage des Lebens immer schwankend*, drüben die *ruhige Waage des Todes* gegenüber, auf der allein *alle Gewichte des Gleichmuts glänzen geordnet* (G 168).

Das Gleichgewicht ist so also der vollkommene Zustand, dem alles Sein zustrebt und der im göttlichen Kosmos in seiner Reinheit verwirklicht ist. Schon im *Stundenbuch* wird dieser Gedanke emphatisch betont: *Die Erde ist voller Gleichgewicht* (II 166). Denn das Gleichgewicht ist der schlechthin göttliche Zustand. *Falle nicht, Gott, aus deinem Gleichgewicht* (II 264), heißt es hier gegenüber dem zu stürmischen Andrang des Menschen.

Das Gleichgewicht ist dann aber nicht nur das ausgewogene Verhältnis zwischen Verschiedenem, sondern in verstärktem Maß das innere Gleichgewicht, in dem etwas zur Ruhe kommt, und dieses innere Gleichgewicht wird dann dem aus dem Gleichgewicht geratenen Zustand des Menschen als das vollkommene Vorbild gegenübergestellt. So bewundert Rilke schon früh einmal am Meer, daß in ihm *ein Sich-im-Gleichgewicht-Halten von Geräuschen* (B II 81) vorhanden sei, und beklagt sich, daß er sich dazu nicht immer ins rechte Verhältnis setzen könne.

Bedeutungsvoll für diese Schätzung *des* abgewogenen Gleichgewichts ist auch eine Stelle in den *Neuen Gedichten*, wo er den ins

Unbestimmte *abgleitenden* Stunden des Menschen die *volle Sonnenuhr* gegenüberstellt, *auf der des Tages ganze Zahl zugleich, gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte, als wären alle Stunden reif und reich* (III 32). Er bewundert also das zum Stehen gebrachte Gleichgewicht der gleich erfüllten und gleich gewichtigen Stunden. Und er rühmt entsprechend die Engelgestalten in den Kirchenportalen, wie sie *im Gleichgewicht auf den Konsolen* (III 36) stehen.

Insbesondere wird darum von der idealen Seinsweise des Kunstwerks ein solches inneres Gleichgewicht verlangt, damit es ausgeglichen in sich selber ruhen kann. So ist es eine besondere Anerkennung, wenn Rilke an einer Erzählung hervorhebt, sie sei eine kleine, unbeschreiblich in sich gehaltene und ausgeglichene Geschichte (B VI 209). Und auch in einem andern Brief schreibt er anerkennend von dem Gleichgewicht, das sich innerhalb Ihrer eigenen Leistung herstellt (B VI 265).

*Einige stehen so, Gesänge der Menschheit
immer im Gleichgewicht; ruhen
ohne zu schwanken auf unaufhörlich
Anderen auf* (G 266).

Dies innere Gleichgewicht in sich zu verwirklichen ist insbesondere dann die Aufgabe des vollendeten Menschentums, und er klagt, daß dies Ziel in den durch den Krieg erschütterten Verhältnissen so schwer noch erreichbar ist. Die Welt *fügt* sich so wenig, d. h. die Umstände schließen sich so wenig zum bruchlosen Ganzen zusammen, *um das Gleichgewicht für irgendeine innere Lage herzustellen* (F 49). Er betont: *Das „Spiel“ fehlt, das wunderbar arglose Spiel der Umstände, das Möglichkeiten, Wendungen, Bestimmungen unterschob, wie wir ihnen unwillkürlich entgegengekommen waren* (F 49). Noch einmal fordert er ganz ausdrücklich: *Oh wisse das Gleichgewicht, rührende Seele* (G 527). Rilke kämpft: immer wieder um *cet équilibre que je désire pour moi depuis si longtemps et qui est la condition fondamentale de mon existence d'ici* (M 237).

Vor allem in den späten französischen Gedichten wird das lebendig sich einspielende Gleichgewicht, *ce mouvant équilibre* (FG 20) mit besonderer Betonung hervorgehoben, als ein Gesetz nicht nur des Menschen, sondern der Welt im ganzen. Immer ist es dabei der Gegensatz zwischen dem vollendeten Zustand der Natur und dem sich in seiner Maßlosigkeit daraus lösenden Menschen. So spricht der Dichter einmal von dem Wunsch zarter Hände, *d'être la lente balance de nos moments trop pleins* (FG 13). *Balance* ist in diesem Fall gradezu gleichbedeutend mit *Waage*. In einem ähnlichen Sinn spricht Rilke in einem andern Gedicht davon, daß der Seelenvogel sich im Gleichgewicht mit dem klaren Himmel befindet und von ihm getragen wird:

*Souvent au-devant de nom
l'âme-oiseau s'élançe
c'est un ciel plus doux
qui déjà la balance,
pendant que nous marchons
sous des nuées épaisses* (FG 32/33).

Und noch einmal heißt es unter dem Titel *Ciel Valaisan* ganz entsprechend von unserm Herzen: *que tout un ciel de loin lui donne des conseils d'équilibre* (FG 141). So sind auch die Blumen als die in ihrem Gleichgewicht ruhenden Wesen dem Menschen entgegengesetzt, der aus seinem Gleichgewicht herausgetreten ist:

*Combien a-t-on fait aux fleurs
d'étranges confidences,
pour que cette fine balance
nous dise le poids de l'ardeur* (FG 8).

Der Mensch ist dadurch gekennzeichnet, daß er die Glut seiner Leidenschaft in maßloser Weise zu übersteigern pflegt. Erst die Blumen, die in ihrem *zarten Gleichgewicht* leben, wissen das wahre, d. h. sehr relative Gewicht dieser Glut abzuschätzen.

Die Wirkung eines solchen harmonischen Ausgleichs, in dem die widerstrebenden Kräfte zum Gleichgewicht gekommen sind, ist der Zustand eines tiefen Ausgeruhtheits, der im schroffen Gegensatz zur Aufgeregtheit und Angespanntheit des gewöhnlichen menschlichen Lebens steht. *Ausgeruht* zu sein, ist darum für Rilke der Ausdruck einer höchsten Vollkommenheit, beim Menschen sowohl wie bei dem von einem so ausgeruhten Menschen geschaffenen Kunstwerk. Er preist *das Ausgeruhte reiner Morgenstunden* (III 400). So hebt er einmal an der Duse bewundernd ihren *ausgeruhten* Zustand hervor (B IV 354). Insbesondere sieht er dann aber später in Valéry den Ausdruck einer solchen selten erreichten Vollendung. Verschiedentlich hebt er es bewundernd hervor. Er lobt die *Ausgeruhtheit, Stille und Gleichmütigkeit des Worts* (B VI 83) an ihm, *die Ausgeruhtheit und Endgültigkeit seines dichterischen Wortes* (B VI 86; 1921), die nur aus einem langen fruchtbaren Schweigen zu verstehen sei. *Nun hat jede Zeile, zu ihrem Gang hinzu, dieses tiefe Ausgeruhtsein, über das niemand von uns verfügen kann* (B VI 182). Vor diesem Hintergrund gewinnen dann die Verse aus den *Sonetten an Orpheus* ihre volle Bedeutung, in denen der Hast unseres nach eiligem Fortschritt strebenden Zeitalters die innere Ruhe alles Vollendeten, in der reinen Natur wie in der reinen Kunst, gegenübergestellt wird:

*Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Bud* (III 334, vgl. S. 318).

In diesem Zusammenhang gewinnt für Rilke die Gestalt des Magiers eine symbolische Bedeutung, denn Magie ist der menschliche Versuch, das Wissen von den kosmischen Kräften eigenmächtig zu ihrer Beherrschung auszunutzen. Der Magier greift frevelnd in das Gleichgewicht der Naturkräfte ein, um sie seinen eigenen Zwecken dienstbar zu machen. Die Verkörperung dieses Strebens ist der *Alchimist* der *Neuen Gedichte*. Er versucht, sich aus der Ordnung der Natur zu lösen und eigenmächtig ihre *alten Maße* zu verrücken. Aber er scheitert, weil seine Kraft dieser Anstrengung nicht gewachsen ist:

*Das Ungeheuere, das er gewollt,
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß* (III 150).

Der Gleichgewichtszustand der Naturkräfte stellt sich über den Willen des Menschen hinweg wieder her.

Aber es gibt auch eine andre, wohltätige Form der Magie, die ihr tieferes Wissen benutzt, die verlorengegangene Ordnung der Welt wiederherzustellen. Diese Möglichkeit ist in dem *Magier* der *Späten Gedichte* verkörpert. Seine Aufgabe, und darin ausgedrückt die Aufgabe des Menschen überhaupt ist es, das Gleichgewicht zu schaffen, auf dem der Mensch sein Dasein verlässlich gründen kann. Und darum heißt es hier:

*Oh Magier, halt aus, halt aus, halt aus!
Schaff Gleichgewicht. Steh ruhig auf der Waage,
damit sie einerseits dich und das Haus
und drüben jenes Angewachsne trage* (G 76).

Die Beschwörung des Magiers hat *das andre; alles, was nicht er ist*, das gestaltlos unheimlich andrängende Chaos also, zum bestimmten Wesen gebannt, das ihm drohend sein Antlitz zuwendet. Das ist die schon übermenschliche Gefährdung, die er — dreifach wiederholt, als Ausdruck eines fast schon verzweifelten Hilferufs — aushalten soll. Was aber dann als Leistung von ihm erwartet wird: *Schaff Gleichgewicht*, das ist zugleich die letzte Aufgabe des Menschen überhaupt, das Gleichgewicht zu schaffen, in dem ein Nebeneinander des Menschen und seines *Hauses*, des von ihm gestalteten Bereichs, in dem er geborgen wohnen kann, und der übermächtigen Kräfte der Natur auf der andern Seite möglich wird.

In diesem Zusammenhang gewinnt das Symbol der Waage seine tiefste metaphysische Bedeutung. Sie ist das Sinnbild der sich zur Ruhelage einspielenden kosmischen Kräfte. Aber das Gleichgewicht, dem diese zustreben, ist so empfindlich, daß es verloren geht, wenn man unruhig und aufgeregt in ihr Spiel einzugreifen versucht. Nur indem er selbst *ruhig steht*, ist er imstande, Gleichgewicht zu schaffen. Aber dies *Schaffen* ist selber keine willkürliche Leistung des Menschen, sondern besteht nur in einem Gehorsam gegen die

Notwendigkeiten der Natur. Er bleibt dabei eingebunden in deren größeren Zusammenhang: *Gebunden ist auch er*.

Dieser Übergang vom menschlichen zum übergreifenden kosmischen Geschehen liegt auch jenem andern, leider allzu kurzen Fragment zugrunde:

*Wenn aus des Kaufmanns Hand
die Waage übergeht
an jenen Engel, der sie in den Himmeln*

stillt und beschwichtigt mit des Raumes Ausgleich ... (G 87). Wiederum ein großartiges Bild für den tiefen Symbolgehalt der Waage. Die Waage ist zunächst einmal das Werkzeug des *Kaufmanns*, der seine Waren darauf abwägt, und damit überhaupt des rechnenden menschlichen Verstandes. Das ist der Zustand unseres modernen, nur nach Gewinn und Verdienst strebenden Daseins. Aber die Befreiung kann erst gelingen, wenn die Waage in eine andre Hand übergeht, dem Kaufmann also aus der Hand genommen wird. Das ist die Hand des *Engels, der sie in den Himmeln stillt und beschwichtigt mit des Raumes Ausgleich*. Nicht also menschliche Waren und Gewichte werden hier auf die Waage gelegt, sondern Gewichte, die den *Himmeln* entnommen sind. *Wenn*, so beginnt das Fragment, nur wenn der Mensch auf den Willen verzichtet, die Welt mit Hilfe seines rechnenden Verstandes zu seinem Vorteil zu verwerten, sondern sich einer tieferen Ordnung überläßt, die im Wesen der kosmischen Mächte begründet ist, nur dann, so ist der abgebrochene und mit drei Punkten verlaufende Gedankengang zu ergänzen, ist eine Befreiung des Menschen aus der Unseligkeit des jetzigen zivilisatorischen Daseins möglich. Das ist der letzte tiefste Symbolgehalt der jetzt kosmisch zu verstehenden Waage.

Dieses kosmische Gleichgewicht aber ist im Unterschied zu jeder rationalen menschlichen Ordnung nur als spannungshafter Schwebeszustand zwischen Kräften und Gegenkräften möglich. So spricht Rilke in den *Späten Gedichten* von der Schaukel, auf der man *vom Schwünge in den Gegenschwung* (G 158) gedrängt werde, aus der einen Bewegung also in notwendiger rhythmischer Umkehr in die entgegengesetzte hinübergeführt sei. Und die Schaukel ist ja selbst nichts andres als ein nur wenig gewandeltes Bild für die aus der ruhenden Gleichgewichtslage herausgenommene und um diese Gleichgewichtslage schwingende Bewegung.

So spricht er in einem andern Gedicht davon, *wie Teil und Gegenteil sich zart vermuten* (G 333). Auch hier also ist es die wechselseitige Bedingtheit der Gegensätze, deren einer den andern mit heraufführt. Es ist *la sainte loi du contraste* (FG 20), von dem er in den französischen Gedichten spricht, und es ist notwendig, *que l'on sache obéir aux ordres complémentaires* (FG 21). Man darf sich nicht eigenmächtig für die eine oder für die andre Möglichkeit entschei-

den, sondern man muß die Kraft haben, den Widerspruch in sich auszuhalten und den *dieux opposés* (FG 21) zu gehorchen. Denn das ist die Natur unseres Lebens, von *Widerspruch zu Widerspruche reichend* (G 471). Darum heißt es an einer andern Stelle:

*Ce n'est pas la justice qui tient la balance précise,
c'est toi, ô Dieu à l'envie indivise* (FG 18).

Es ist nicht das abstrakte Prinzip einer berechenbaren Gerechtigkeit, sondern die ungeteilte Einheit der göttlichen Kräfte, die als solche jenseits des menschlichen Gegensatzes von Gut und Böse stehen.

Diese Anschauungen Rilkes haben ihren letzten, fast schon lehrhaft zugespitzten Ausdruck in einem der bedeutsamsten Gedichte der *Vergers* gefunden, mit dem daher auch dieser Versuch einer nachgehenden Deutung abgeschlossen sei. Hier betont Rilke:

*Combien le pape au fond de son faste,
sans être moins vénérable,
par la sainte loi du contraste
doit attirer le diable* (FG 20).

Das Gute zieht nach diesem bedeutungsvollen *heiligen Gesetz des Gegensatzes* notwendig zugleich auch das Böse herauf. Es ist ein *heiliges Gesetz*, weil sich die innere Ordnung der Welt selber darin ausspricht. Und wegen der inneren Notwendigkeit dieses Zusammengehörens folgt daraus kein Einwand gegen das Gute, daß es etwa in dieser Form noch nicht das wahre Gute sei, sondern die Notwendigkeit, den *entgegengesetzten Göttern* ihr Recht zu gewähren und nicht nur als Regel der Klugheit, sondern aus einem tieferen Gehorsam gegen das *heilige Gesetz*. *Tout jeu veut son contre-jeu*, und man darf niemals vergessen, daß das Gleichgewicht niemals als ein fester Ruhezustand möglich ist, sondern nur in dem sich einspielenden Spiel von *Schwung* und *Gegenschwung*, das nur in der Bewegung zu fassen ist. Gegenüber der nach dem Festen drängenden Richtung eindimensionalen Zweckdenkens betont Rilke den unauflöslich dynamischen Charakter allen Geschehens: *Peut-être qu'on compte trop peu avec ce mouvant équilibre*. Denn nur in der Bewegung gibt es ein Gleichgewicht, und diese Beweglichkeit gehört zum Wesen der Waage, die grade darin die Tiefgründigkeit ihres Symbolcharakters bewährt.