

Peter André Bloch

**BILD-DING-GEDICHTE:
Mörike – C. F. Meyer – Nietzsche –
Rilke – Morgenstern**

1. Aussenwelten – Innenwelten und ihre Ausdrucksformen

WIE DER MUSIKER ÜBER DIE TÖNE oder der Maler über die Farben, so verfügt jeder Schreibende über ein ihm eigenes Ausdrucksinstrumentarium, das ihm mit der Sprache für seine schöpferische Arbeit zur Verfügung steht. Seine Phantasie ist voll von Bildern, von erinnerten und erdachten Vorstellungen und Sinneseindrücken, die als Teil seiner Persönlichkeit die eigene Sprachsinnlichkeit prägen, deren Eigentümlichkeiten sich mit den allgemeiner verbindlichen Ausdrucksformen seiner Zeit verbinden, um verstanden zu werden. Dies beginnt bereits mit dem ersten Satz, mit welchem der Schreibende seinen Standort fixiert, als Grundlage für seinen sich entwickelnden – vorgestellten – Denk- und Darstellungsraum, der ganz aus Sprachzeichen besteht, aus denen sich – in konsequentem Anreicherungsprozess – eigene Gedankenreihen oder gar Bruchstücke von nachvollziehbaren Wirklichkeiten herausbilden, im Versuch, die inneren Vorstellungen so zu formulieren, dass sie den eigenen Absichten und einem möglichen Lesepublikum entsprechen. Jede Zeit hat ihre besonderen Weltbilder und damit auch ihre spezifischen Kommunikationsmechanismen. Was beispielsweise für den Menschen der Renaissance aufgrund seiner Bildung nachvollziehbar war, erscheint dem Leser im Mittelalter nicht mehr unbedingt verständlich, im Barock bereits fragwürdig und im Zeitalter der Aufklärung sogar erklärungsbedürftig. Mit den Denkkategorien ändern sich auch die Empfindungen und die damit zusammenhängenden Spannungsfelder

BLOCH Peter André, «BILD-DING-GEDICHTE: Mörike – C. F. Meyer – Nietzsche – Rilke – Morgenstern», *RiLUnE*, n. 8, 2008, p. 81-96.

und Konflikte. Literaturgeschichte ist in diesem Sinne auch Geistes- und Zivilisationsgeschichte. Es gibt keine Einvernehmlichkeit der Denkungsarten über die einzelnen Epochen hinweg, wohl aber eine Entwicklung des allgemeinen Bewusstseins, das mit seinem Wandel auch den Sprachgebrauch und die Vorstellungskräfte betrifft.

In allen Epochen gibt es Versuche, die objektive Wirklichkeit in ein Gedicht umzusetzen; aber je nach ihren lyrischen Vorstellungen sehen die jeweiligen «Poesien» anders aus. Im europäischen Barock versuchte man die Phänomene der weltlichen Vergänglichkeit in die Spannung zur göttlich-paradiesischen Vollkommenheit zu bringen, überzeugt vom bevorstehenden Weltende und dem damit verbundenen Jüngsten Gericht, das sich mit dem Tode eines jeden unmittelbar vollzieht. Mit der Setzung des in sich autonomen lyrischen Ichs eröffneten sich später für die deutsche Lyrik ganz neue Dimensionen, voller Sensibilität und perspektivischer Wahrnehmungsmöglichkeiten. Während vorher eher allgemeine, mystische oder gesellschaftlich-weltanschauliche Bezüge im Vordergrund standen, so verlagerte sich nunmehr das poetische Interesse eher auf die individuellen, seelisch-emotionalen wie auch natursinnlichen Bereiche des Ichs, in Versuchen intimer Selbsterkundung: In den programmatisch-ichhaften Befreiungsräuschen der Stürmer und Dränger, später in den harmonisierenden Ausgleichsversuchen der Weimarer Klassik in ihrer Verbindung des Besonderen und Allgemein-Verbindlichen im Ästhetischen; ebenso konsequent schliesslich in den magisch verinnerlichten Entwürfen der Romantiker, in denen sich Naturbilder und Seelenmalerei thematisch und formal in kunstvollen Variationen verspiegeln. Bild-Ding-Gedichte entstanden als eigenständig lyrische Kunstwerke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, meist als dichterische Reflexion auf einen in sich vollkommenen Kunstgegenstand. Diese besondere Kunstgattung war bereits von Goethe angekündigt worden, 1772 in seiner begeisterten Schilderung des Strassburger Münsters in rhythmischer Prosa (Goethe 1967: p. 10-12), später in einigen seiner Volkslieder und Meditationen von grosser Sinnbildlichkeit¹.

2. Wortbild und Gleichnis Dinggedichte von Mörike und C. F. Meyer

Eduard Mörike (1804-1875) konnte sich durch die Intensität seiner meditativen Betrachtungen mit den dargestellten Gegenständen derart identifizieren, dass er deren Erscheinung und Gedanklichkeit sprachlich geradezu spiegelbildlich in vollkommener Schönheit nach-

¹ Man denke an Gedichte wie «Gefunden» (Goethe 1958: p. 254-255); «Ein Gleiches» (*Ibid.*: p. 142); «Gesang der Geister über den Wassern» (*Ibid.*: p. 143).

zubilden imstande war. Als Pfarrer war er ein hervorragender Übersetzer und Lyriker, dessen Medialität einige Dinggedichte von hohem Rang gelangen, unter denen – nebst vielen Personenporträts und Naturidyllen – vor allem die in stilisierten Alexandrinern gehaltene Betrachtung «Auf eine Lampe» in künstlerischer Hinsicht jedem Vergleich standhält:

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

(Mörike 1975: p. 85)

Der dargestellte Gegenstand wird, als Erscheinung einer früheren Zeit, anschaulich vergegenwärtigt, bezüglich seiner Lage und Funktion, seiner charakteristischen Struktur und Farbgebung, seiner Ausschmückung durch den «Efeukranz von goldengrünem Erz» sowie die «Kinderschar», welche «fröhlich» den «Ringelreihn» auf der «weißen Marmorschale» schlingt. Nach der Erwähnung seiner besonderen Eigenschaften wird sein Gesamteindruck beurteilt: «Wie reizend alles! Lachend, und ein sanfter Geist des Ernstes doch ergossen um die ganze Form». Als Erscheinung erweckt er sowohl Fröhlichkeit als auch Ernst, Aufmerksamkeit als auch die anerkennende Bewunderung, «ein Kunstgebild der echten Art» zu sein, in der Unauffälligkeit der Vollendung «Seligen-in-ihm-Selbst-Seins». Der Gegenstand erhält durch die rhythmisch in ihrer Kreisform sich drehende Grundbewegung plastische Gegenwart, in welcher sämtliche Teile derart organisch aufeinander bezogen sind, dass ihre «natürliche» Vollkommenheit unauffällig bleibt und dadurch – gemäss Kant – in Schönheit «absichtsloses Wohlgefallen erweckt». Das Gedicht wirkt so stilisiert wie der dargestellte Gegenstand selbst. Was der Künstler durch sein handwerkliches Können geleistet hat, bewirkt der Poet in der nachahmenden Perfektion des sprachlichen Duktus, im Darstellen und gleichzeitigen Erkennen der zutiefst harmonischen Korrespondenz aller Teile, im heiteren Ernst vergänglichkeitsbewusster Gegenwärtigkeit.

Während Mörikes Gedicht ganz vom Prozess des sehenden Gestaltens getragen wird, ist C. F. Meyers (1825-1895) Darstellung des «römischen Brunnens» durch die ausgleichende Wechselwirkung von Energie und Dynamik bestimmt. Diese begründet sich durch die Kraft des aufsteigenden Wasserstrahls, der sich in einer gleichzeitigen Bewegung von Aufnehmen und Abgeben über drei Marmorschalen hinab ergießt, indem das herabströmende Wasser jeweils um die marmornen Grundstrukturen des Brunnens einen transparenten Mantel bildet. Dieser wirkt in sich statisch, weil das Überfließen an sich eine Art Dauerzustand vorstellt, in Wirklichkeit aber aus einem fortwährenden Wechsel der fließenden Substanz besteht. Meyer hat über 22 Jahre lang an diesem Gedicht gearbeitet, in welchem sich die einzelnen Bewegungen – in einer geradezu paradoxen Art von sich widersprechenden Gegensätzen – zu einem dynamischen Zustand vereinen, der, sich laufend verändernd, gleich bleibt (Bloch 2000b: p. 95-124).

Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiern, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

(Meyer 1967: p. 170)²

Der Text gilt mit Recht als eines der makellosesten Dinggedichte der deutschen Literatur, «vollkommen im Rhythmus der Sprache und vollkommen in der sinnlichen Nähe und selbstverständlichen Symbolik seines Gegenstands» (Gsteiger 1967: p. 48): Aufsteigen und fallendes Füllen werden bereits im ersten Verspaar zur symmetrischen Gleichung und gleichzeitig zur formalen Anschauung gebracht. Das Wasser kann – wie das materielle Wort – als Flüssigkeit jede ihm vorgegebene Form übernehmen: Durch Druck wird es zum Strahl, als Füllelement zum Rund, durchs Überquellen zum transparenten Schleier. Als an sich formloses Element wirkt es als gestalthafte Bewegung und bewegliche Gestalt, somit strömend und ruhend zugleich. Diesen Doppelcharakter braucht Meyer, um aufgrund der vorgegebenen Brunnenform den Fluss des Wassers zu formalisieren, indem die

² Varianten: Bd. III, 1967, p. 242-256.

Konturen nachgezeichnet werden, aber auch das sich Bewegende, die eigene Schwerkraft Erfüllende. Statt wieder mit einer symmetrischen Bewegung anzufangen, wird der Satz syntaktisch weiter geführt, so wie auch das Wasser weiterfließt, in einem relativen Folgeanschluss (Zeilen 3 und 4). Sowohl die erste als auch die zweite Fließbewegung werden differenziert, in sich strukturiert, verdichtet («fallend giesst», «sich verschleiernd, überfließt»). Dadurch gewinnt der Text an Plastizität, sowohl im Schaffen einer teleologisch-vorwärts-drängenden als auch einer räumlichen wie auch klanglichen Dimension. Jede Bewegung ist in sich mehrschichtig, so auch in der dritten Phase (Zeilen 5 und 6). Im doppelten Sinne wird das Geben qualifiziert: Begründend durch den Überreichtum und metaphorisch-quantitativ im veranschaulichend-lautmalerischen «Wallend». Es scheint, als ob sich die Fließintensität steigere: Vom Strahl zum fallenden Gießen zum sich verschleiernden Überfließen bis zum wallenden Fluten, gemäss den immer ausgedehnteren Auffangbecken. In den beiden Schlussversen (7 und 8) kehrt das Gedicht zurück zur Reihenfolge des Nehmens und gleichzeitigen Gebens, wie auch der Schlussvers ausgleichend symmetrisch strukturiert ist, jedes Wort wiederholend, mit Ausnahme der Gegensätze, die sich vereinen. Beide Zeilen veschränken sich im gemeinsamen Subjekt ineinander, wodurch auch der Rhythmus in der Verlängerung der betonten Vokale «strömt und ruht» zur Ruhe kommt.

So entsteht ein Bild, in welchem jeder Teil sowohl bewegt als auch in der der Gesamtschau gleichförmig, d.h. unbewegt, erscheint. In der Wiederholung des Gleichen wird Dauer erreicht: In der vollkommenen Gegenwärtigkeit eines kontinuierlichen Ablaufs. Man kann sich fragen, inwiefern der ursprüngliche Naturbezug noch vorhanden ist oder ob das Gedicht in seiner Funktionalität nicht zum Gleichnis wird für den natürlichen Ausgleich aller Kräfte, im reinen Spiel einer geradezu manieristisch anmutenden Beschreibung, die in ihrer präzisen Stimmigkeit als eigentlicher Gegenstand lyrischer Selbstbetrachtung erscheint?

3. Versuch eines impressionistischen Bildgedichts bei Nietzsche «Das venezianische Gondellied»

Mit Nietzsches Konzeption des «Neuen Menschen», in seiner Unabhängigkeit von den bisherigen Traditionen aufgrund der Vorstellung des freien Geistes, wird auch in seiner Lyrik ein neues Wahrnehmungsbewusstsein geweckt: Die einzelnen Wörter entwickeln in sich mehrdimensionale Strukturen, können gleichzeitig aus mehreren Perspektiven verstanden werden und je nach dem Kontext ihre

Bedeutung verändern. Indem sich das lyrische Ich auf mehrere Positionen verteilt, erhält das Gedicht eine eigentümliche Plastizität, die – besonders auch bei seinen Nachfolgern – bis zur impressionistischen Selbstverspiegelung und schliesslich auch zur Auflösung seiner selbst gehen kann. In diesem Sinne wurde ihm eine erhebliche Objektivität in der Beschreibung von Zuständen oder Naturerfahrungen möglich, indem er sich als lyrisches Medium in der ganzen Subjektivität seiner Empfindungen auf die eigenen Wahrnehmungsprozesse konzentrierte, diese mit der in sich autonomen Aussenwelt konfrontierte und in ein poetisches Erfahrungsbild umsetzte, in dem sich beide Wirklichkeitsdimensionen im schöpferischen Augenblick sowohl vereinen als auch ausschliessen, in subjektiver wie auch objektiver Perspektivik.

Dass Friedrich Nietzsche (1844-1900) ein Zeitgenosse der Symbolisten und Impressionisten war, zeigt sich nicht nur in der poetischen Prosa seines «Zarathustra», sondern auch in einigen Gedichten, in denen es ihm um die lyrische Vergegenwärtigung bestimmter Orte und für ihn wichtiger Glücksmomente ging, die er in ihrer Besonderheit für sich festzuhalten suchte. Nietzsche war ein Momentanist, der ein Leben lang seine Zeitlichkeit schöpferisch zu überwinden suchte in der Vorstellung eines unbedingt von ihm zu schaffenden vollkommenen Kunstwerks. Unentwegt fragte er dabei nach den Gründen, die ihn daran hinderten, sich als freies Medium zu verstehen und die eigene subjektive Existenz und deren Bedingtheiten in Raum und Zeit objektiv, d.h. von einem Standort des Überzeitlichen und Überräumlichen aus, zu fassen. Als denkendes und erfahrendes Wesen sah er sich sowohl in der Relativität des Momentanen als auch in der Absolutheit des Zeitlosen, was ihn zu einer der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Moderne machte. Ein interessantes Beispiel für seine Fähigkeit, einen momentanen Sinneseindruck sprachsinlich zu fassen, ist das «Gondellied», das am Ende seines Frühsommer-Aufenthalts 1885 in Venedig entstand, nachts, bei der Rialtobrücke, unter dem bewegenden Eindruck eines musikalischen Erlebnisses, wie er selbst bemerkte³, «vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe»⁴. Das Gedicht wurde erst Jahre später veröffentlicht, erstmals in «Nietzsche contra Wagner» und später wieder im *Ecce homo*, ohne Titel, eingeleitet von einer polemischen Auseinanderset-

³ «Die letzte Nacht an der Rialtobrücke brachte mir noch eine Musik, die mich zu Thränen bewegte, ein unglaubliches altmodisches Adagio, wie als ob es noch gar kein Adagio vorher gegeben hätte», Brief an Köselitz, 1 Juli 1885.

⁴ Brief an Carl Fuchs, 27 Dez. 1888.

zung gegen die «deutsche» Auffassung von Musik. Es gilt als eines der bemerkenswertesten Zeugnisse impressionistischer Wortbildlichkeit:

An der Brücke stand
Jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu.
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu?...

(Nietzsche 1980: p. 290-291)⁵

Im Zentrum des Gedichts steht ein Ich, welches seine Empfindungen über ein vergangenes Erlebnis in Worte zu fassen sucht, als ruhender Pol in einer Welt der Veränderung: An einer Brücke stehend, wo Licht die Schwärze der Nacht bräunlich durchdringt, Gegenwart sich in Erinnerung wandelt, die in seiner Vorstellungskraft wieder lebendige Gegenwart wird. Das Ich erfährt sich als Schnittpunkt verschiedener Sinneseindrücke: Sein Erfahrungsraum füllt sich mit Klängen, die sich wie die Lichter in vielen Facetten auf dem Wasser verspiegeln; in der sich wiederholenden Bewegung der Wellen, die sich als Einzelteile zum Ganzen zusammenfügen, im vielschichtigen Bildzusammenhang der von Musik und Licht durchdrungenen «*zitternden Fläche*», auf welcher sich Licht und Wasser in «*goldenen Tropfen*» zu immer wieder neuen Farben und Formen vereinen.

Vor dem Hintergrund synthetisch-atmosphärischer Bildlichkeit verändert sich die Diktion, indem die vergegenwärtigten Erscheinungen direkt angesprochen werden. Als ob ein Gondelzug, im Grundrhythmus des Wellenspiels, vorbeizöge und die Erscheinungen, in autonomer Selbstverständlichkeit als Wortbegriffe mit ihrer Bedeutung selbst identisch, als Bildwirklichkeiten ins Zwischenlicht morgendlicher Verheißung entlassen würden. Spiegelbildlich wendet sich der Blick sodann nach innen, wo das eigene dichterische Instrumentarium, von schöpferischer Lust ergriffen und von der Ich-Ekstase angesteckt, wie von selbst, in traumhafter Eingebung, für sich selbst ertönt.

⁵ Vgl. dazu Bloch 2000a, p. 61-70.

In seltener Transparenz werden Bilder entworfen, in denen – im Zusammenspiel äußerer und innerer Wirklichkeiten – die Quellen dichterischer Inspiration sichtbar werden. In seinem gesteigerten Wahrnehmungsvermögen wird das lyrische Ich zum Medium seiner Wirklichkeitserfahrung und damit – im Sinne der venezianischen Thematik des Übergangs – auch zum schöpferischen Instrument der eigenen Ergriffenheit, indem es beides – das Wahrgenommene und die eigene Empfindung – in die schöpferische Eigendynamik des heimlich intonierten Gondelliedes umsetzt, das mit der Frage «– Hörte Jemand ihr zu?...» als ein wirkliches Kunstwerk in sich selber verklingt.

4. Rainer Maria Rilkes sinnbildliche Dinggedichte

Während seines Pariser Aufenthalts 1905-1906 hat Rilke (1875-1926) die persönlich empfindsame Nachdenklichkeit seines Frühwerks zu überwinden und in einer Reihe von Dinggedichten zu objektivieren versucht, in enger Auseinandersetzung mit den ästhetischen Konzepten von Paul Cézanne und Auguste Rodin. Mit Vorliebe ging er in den 1907 erschienenen *Neuen Gedichten* von mythologischen Figuren, architektonischen Kunstwerken oder auch naturhaften Erscheinungen aus, die er in meditativen Betrachtungen gedanklich und künstlerisch zu erfassen suchte, in der Einzigartigkeit ihrer Erscheinung und ihrer Wirkung. Er besuchte Orte, die ihn faszinierten und über deren Eindruck auf ihn er nachdachte, so z.B. das zauberhafte Karussell im Jardin du Luxembourg, das er lyrisch nachzuschaffen begann; den Jardin des Plantes, wo er sich bereits während seines ersten Pariser Aufenthalts (1902/03) mit dem in einem kleinen Käfig eingeschlossenen Panther beschäftigte; mehrmals besuchte er Chartres, oft in Begleitung mit Rodin, erstmals im September 1902, zum letzten Mal im Januar 1906. Er legte sich eine Sammlung von Gesamt- und Einzelabbildungen der Kathedrale an, las in der Bibliothèque nationale viele kunsthistorische Werke und schaute sich im Museum des Trocadéro Reproduktionen und Abgüsse von Kathedralen aus dem XII. und XIII. Jahrhundert an (Steiner 1986: p. 19-41, 148-166)⁶. Aus seinem Fundus von Betrachtungen sind besonders die mit den entsprechenden lokalen Angaben versehenen Dinggedichte bemerkenswert: «Das Karussell. Jardin du Luxembourg»; «Der Panther. Im Jardin des Plantes, Paris»; «L'Ange du Méridien. Chartres». Ihre Gestaltungintensität und konzentrierte Ausdruckskraft machten ihn als medialen Übersetzungskünstler vollkommener Kunstwerke europäisch bekannt,

⁶ Vgl. dazu Müller 2004, p. 296-318.

in der ausgewogenen Darstellung von Erscheinung und Bedeutung, ästhetischer Reflexion und meditativer Objektivierungskraft.

Das Karussell

Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.
Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil.
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel.

(Rilke 1955: p. 286)

Das Gedicht beginnt mit einem zusammenfassenden Weitblick, in dem sich das darzustellende Karussell, mit «Dach» und dazugehörigem «Schatten», als Original und seiner Projektion, im Kreise dreht, in anschaulicher Vergegenwärtigung der nacheinander auftauchenden, dazu gehörigen Einzelercheinungen (Pferde, Löwe, Elefant, Hirsch, Wagen, Reiter). Ihr Reiz besteht in ihrer vielschichtigen Wahrnehmung: aus der Perspektive der am Spiel beteiligten Kinder sowie des gleichzeitig zuschauenden und sich erinnernden Erwachsenen und

schließlich des autonom in sich drehenden Spielautomaten. Kinderphantasie, Drehorgelmusik und das sich erinnernde Bewusstsein des Betrachters verzaubern die sich drehenden Spielfiguren zu Märchenerrscheinungen, die am Ende, durch den sich vollziehenden Kreiseffekt (z.B. in der dreimaligen Erwähnung des mehrmals auftauschenden weissen Elefanten), durch das Drehen am Ort, im Schwindel des Sehens, zu Farbtönen (Rot, Grün, Blau) und Kurzimpressionen (Profil, Lächeln) werden. Man sieht immer einen Teil im Anblick und kennt gleichzeitig auch das Ganze im Ablauf, erfährt im Miteinander und Nebeneinander von jugendlicher Freude und erwachsener Ergriffenheit, von Traum und Analyse, die Ambivalenz reinen Spiels in einem ästhetisch lebendigen Bild, das ganz aus Formen, Farben, Klängen und Einzelercheinungen besteht und in einer unablässig in sich drehenden Vorwärtsbewegung aufgehoben ist, die sich durch aneinanderghängte Ergänzungen, fortwährende Wiederholungen und verbindende Satzglieder, Enjambements und Reimspiele, Alliterationen und Wortpaare, antreibende Orts- und Richtungsangaben, selbst im gegenläufigen Vergänglichkeitsgedanken, vollendet.

Rilke wählte dafür die Struktur eines Triptychons, mit einer einleitenden Beschreibung aus der wahrgenommenen Gegenwärtigkeit heraus, in der sich das Thema von Erscheinung und Projektion, von Kinderland und dessen Untergang setzt. Sodann erfolgt die Darstellung der sich in sich selbst kreisenden Karussellwelt, gesehen aus sich heraus und gleichzeitig von einem Aussenstandort her, mit der Anspielung auf das langsamen Erwachsenwerden und dem dadurch veränderten Augenspiel der jungen Mädchen. Am Schluß verbindet sich alles zu einem Gesamtbild, in dem sich alle Erscheinungen zu Farbentupfern seliger Verspieltheit vereinen, die sich in lächelnder Zuwendung träumerisch auf die zusehende Außenwelt überträgt, selig, blendend, verschwenderisch, sich selber nicht bewußt, weil vollständig in der selbstvergessenen Glückseligkeit des Moments aufgehoben. Es ist der außenstehende Betrachter allein, der um ihre Vergänglichkeit weiss und deren dunkle Schatten mitgestaltet.

Rilke war des öftern im Jardin des Plantes anzutreffen, mit Zeichenblock und Notizpapier; hier entstand 1902 die berührende Darstellung des im Käfig eingeschlossenen Panthers, die noch ganz die teilnahmsvoll-meditative Handschrift der frühen Gedichte trägt:

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.

(Rilke 1955: p. 261)

Im Zentrum steht der eingesperrte Panther, mit der Müdigkeit seines nur Stäbe wahrnehmenden Blicks, die sich ins Unendliche vermehren. Geblieben ist die Geschmeidigkeit seiner immer um die gleiche Mitte kreisenden Schritte, die seinen Willen lähmt. Nehmen seine Augen ein Stück Aussenwelt wahr, was den Körper kurz durchbebt, um dann im Herzen zu erlöschen. Das Gedicht lebt von Vergleichen (als ob, wie ein Tanz) und Metaphern, die als solche in ihrer Eigentlichkeit zur erschütternden Todeswirklichkeit werden: Schönheit kann sich nur in Freiheit vollenden, im Einssein mit sich selbst, selbst in der Erinnerung ihrer eigenen Möglichkeiten. So wird aus Müdigkeit bald Betäubung und schließlich stumpfe Apathie; ein Tier ist weder für das Gefängnis geboren, noch zum bewundernden Anblick für andere, sondern zur Entfaltung des einzigen Zwecks «zu sein». In diesem Sinne erklingt in der Ambivalenz der letzten Worte «zu sein» die zur Metapher werdende lautlose Klage der leidenden Kreatur, in welcher der Prozeß zur Statik gefriert.

Die Ambivalenz von Sein und Leben hat Rilke auch im bekanntesten seiner Chartres-Gedichte bewegt, das einer gotischen Engelsfigur gewidmet ist, die an der Südwest-Ecke der Kathedrale steht und eine Sonnenuhr vor sich hinhält. Wie bei andern dichterischen Arbeiten ging er von einem bestehenden Kunstwerk aus, um sich von seiner Erscheinung und Bedeutung inspirieren zu lassen und in einer lyrischen Meditation über seine Substanz und Wirkung nachzudenken, wozu er – der hohen Stilisierung der Steinplastik entsprechend – mit großer Könnerschaft das Sonett als die Gedichtform des Lebens und der Liebe wählte:

L'Ange du Méridien

Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:

lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
ableiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?

(Rilke 1955: p. 253)

Dem wissend lächelnden Engel aus dem XII. Jahrhundert wurde in späteren Zeiten die aus dem Jahre 1578 stammende Sonnenuhr anvertraut, als Hüter über Zeit und Ewigkeit. Als Engel ist er in beiden Bereichen zu Hause, als vermittelnde Figur zwischen der Zeit an sich in ihrem Ablauf für des Menschen Wahrnehmung. In den beiden Vierzeilern wird der Gegensatz von stürmischer Zeitlichkeit in der menschlichen Selbstsetzung und dem überlegenen Lächeln des Zeitehüters thematisiert, dem man sich anvertrauen möchte, in der besorgten Frage, ob es ihm in seiner lächelnden Überlegenheit bewußt ist, dass des Menschen Zeit beschränkt ist, im Gegensatz zu seinem stets vollen Zahlenmass. In den beiden Terzetten wird ausgeführt, dass für uns, die Menschen, nicht alle Stunden gleich zählen. Was aber ist, wenn keine Sonne mehr scheint und es gar Nacht wird? Ist angesichts der Ewigkeit für ihn in seiner Seligkeit die Trauer über die Begrenztheit menschlichen Schicksals unerheblich, oder bleibt dieses für ihn – wie für uns Menschen – ein Rätsel?

Die Meditation richtet sich als Frage des Menschen im Sturm an den Engel im Sonnenlicht, den er als lächelndes Gegenüber-Du anspricht, in der Frage nach dem zählenden Maß angesichts der zeitlichen Fülle von unbeschränkter Dauer. Was zählt angesichts von Sonne oder Nacht – das erfüllte, bewußt gelebte und kreativ verwendete Sein? Die Augenblicke des Glücks oder der Not? Der Versuch, das Geheimnis des Engels zu erfahren, durch eigenes Denken oder vertrauenden Glauben? Bleibt die von der Figur ausgelöste Frager überhaupt

beantwortbar oder bleibt sie ein Geheimnis, das allein von der Perspektive des Sehens und Wertens abhängt und nur in der Spannung ambivalenter Sinnbildlichkeit darstellbar ist – zwischen dem zählbaren Maß im Leben angesichts der Ewigkeit im Tod?

5. Das Dinggedicht als Parodie Sinn- und Unsinnstrukturen bei Christian Morgenstern

In der Nachfolge Nietzsches und in Kenntnis von Rilkes Lyrik war Morgenstern (1871-1914) sein Leben lang auf der Suche nach den geistigen Kräften und Gesetzen, die den Menschen bestimmen. Er befaßte sich mit christlicher Mystik, mit Astrologie und Okkultismus, Buddhismus und Anthroposophie; in seinen komisch-absurden Gedichten stellte er die Welt auf den Kopf, um sie von ihrer skurrilen Verkehrung her spielerisch ins Gleichgewicht zu bringen. Dabei arbeitete er gerne mit Bildvorstellungen, die er in ihr Gegenteil verkehrte oder von einer Verständnisebene auf die andere übertrug, manchmal auch – wie zur Barockzeit – mit graphischen Mitteln zu Figuren verdeutlichte, welche die im Gedicht behandelte Thematik – mit oft humoristischen Überraschungspunkten – in sprachzeichnerische Parodien oder virtuose Bedeutungswechsel umsetzten.

Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weißes Mondlicht
still und heiter
auf ihren Waldweg
u.s.
w.

(Morgenstern 1905: p. 39)

Die übliche Abkürzung (usw.) stellt in ihrer graphischen Anordnung durch Morgenstern den Trichterausfluss bildhaft dar, paradoxerweise aber nur für den, der das Gedicht laut liest («u.s.w.» = und so weiter) und damit die Abkürzung als solche aufhebt!

Den romantischen Abendliedern seiner Zeit stellt Morgenstern den an sich lautlosen Nachtgesang des Fisches in Parodie als graphische Partitur bildhaft zur Seite, in zauberhaft-humoristischer Realisierung eines in sich absurden, jedoch konsequenten lyrischen Konzepts:

**Fisches
Nachtgesang**

—
u u
— — —
u u u u
— — —
u u u u
— — —
u u u u
— — —
u u u u
— — —
u u —
—

(Morgenstern 1905: p. 15)

Im Kontrast zur Lautlosigkeit der Gedankenstrichen und Luftbläschen, die alle unhörbar bleiben, komponiert Morgenstern mit dem «grossen Lalula» ein kakophonisches Gegenwerk: In einem Zug läßt er die einzelnen Laute gleich reihenweise herunterrattern, indem er sie in einem Feuerwerk von Assoziationen und reinen Klangprinzipien zu Scheinwörtern aneinanderhängt und in drei Strophen à je sieben vierhebigen Verszeilen zusammenfügt, die den Rahmen bilden für einen groß inszenierten, in sich leeren, aber laut klingenden Lobgesang auf nichts, mit Wörtern, die nichts bedeuten, für Leute, die nichts verstehen und sich der Spur nach ihre eigenen Inhalte erfinden. Ein Bildgedicht mit einem erfundenen Buchstabengebilde als Leerfolie, als literarisches Phantom ohne darzustellenden Gegenstand, als spielerische Parodie auf die Hermetismen oder Worthülsegebilde des Expressionismus? Was bleibt, sind die Laute und deren Form, die Satzzeichen und Auslassungszeichen ohne Sinn als Vorlage für den humorvollen Leser oder den ernstesten Interpreten, der ohnehin immer etwas zu sagen weiss...

Das große Lalulä
Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokrontro – praſriplo:
Bifzi, bafzi; hulalemi;
quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei(!)
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []!
Lalu lalu lalu lalu la!

(Morgenstern 1905: p. 9)

Als hintergründigen Ulk versteht sich schließlich auch das Gedicht «Der Lattenzaun», das mit der Vorstellung eines an sich substanzlosen Zwischenraums spielt, der als solcher nun als Grundmaterial für ein Haus verwendet wird, im köstlich dahinflunkernden Weiterspinnen des Einfalls, aus nichts etwas zu machen, sei es nun Gebäude oder ein Gedicht, dessen Architekt oder Verfasser dann in ein Land flieht («Afri – od – Ameriko»), das sich auf «entfloh» reimt, worauf das Ganze sowohl sprachlich als auch gedanklich zu einem fröhlichen Ende kommt, als humoristische Sprachparodie auf Existenzphilosophie, Bürokratie oder ästhetisch-konventionelle Anpasserei oder aber auch als Versuch, das an sich Unmögliche mit Phantasie nicht nur darzustellen, sondern mit Selbstironie in die Absurdität des Vorstellbaren zu steigern, weshalb die Flucht des Artisten denn auch am Ende im Land der unbegrenzten Möglichkeiten endet...

Der Lattenzaun

Es war einmal ein Lattenzaun
mit Zwischenraum, hindurch zu schau.
Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –
und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.
Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum,
ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.
Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri – od – Ameriko.

(Morgenstern 1905: p. 42)

Peter André Bloch*
(Universität de Haute-Alsace)

* Peter André Bloch est professeur émérite à l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse. Il est responsable de la Maison de Nietzsche et des Colloques Nietzsche à Sils-Maria. Il compte de nombreuses publications sur les littératures des différents pays de langue allemande, sur la littérature européenne contemporaine et sur des thèmes de littérature comparée et de l'histoire de l'art, en particulier sur la littérature en Suisse romande et en Alsace, Nietzsche, Dürrenmatt, Frisch et la littérature suisse face aux courants fascistes et fondamentalistes du XX^e siècle.

Bibliographie

BLOCH, P. A.

2000a. «Nietzsches Verzauberung durch Venedig», in *Nietzsche.Süden*, hrsg. A. T. Schaefer/Stiftung Nietzsche-Haus in Sils-Maria, Innsbruck: Haymon-Verlag.

2000b. «Der Teil und das Ganze. Conrad Ferdinand Meyers Gedicht "Der römische Brunnen" im Spiegel seiner Varianten», *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée 1999-2000*, Luxemburg: Centre Universitaire, p. 95-124 [Erweiterte Fassung in M. Ritzer (hrsg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*, Tübingen/Bern: Francke, 2001, p. 269-290].

GOETHE, J. W.

1958. *Goethes Werke*, hrsg. E. Trunz, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg: Christian Wegner Verlag.

1967. *Goethes Werke*, hrsg. H. von Einem und H. J. Schrimpf, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, Hamburg: Christian Wegner Verlag.

GSTEIGER, M., «Meisterwerk der Arbeit», in *Poesie und Kritik. Betrachtungen über Literatur*, Bern: Francke, 1967.

MEYER, C. F., *Sämtliche Werke, Hist. krit. Ausgabe*, hrsg. H. Zeller und A. Zäch, Bern: Benteli-Verlag, 1958/1996.

MORGENSTERN, C., *Galgenlieder*, Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1905.

MÖRIKE, E., *Sämtliche Gedichte* (1964), hrsg. H. G. Göpfert, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.

MÜLLER, W. G., «Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil», in: M. Engel, *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler, 2004, p. 296-318.

NIETZSCHE, F., *Ecce homo* (1908), in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. VI, hrsg. G. Colli und M. Montinari, München: dtv, 1980.

RILKE, R. M., *Sämtliche Werke*, hrsg. E. Zinn, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1955.

STEINER, J., *Rilke. Vorträge und Aufsätze*, hrsg. Literarische Gesellschaft (Scheffelbund), Karlsruhe: Loeper Verlag, 1986.