

R. M. Rilkes Prosagedicht „Der Löwenkäfig“: Versuch einer prozessualen Lektüre

Alexandra Prokopec

I.

Ein poetischer Text ist im Sinne eines Kommunikationsmodells diskursiv. Er hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. In diesem Sinne erscheint die Semiose als ein Prozeß, der in seinen Schritten verfolgt werden kann. In der Praxis der Interpretation kann dies im Zuge der sogenannten prozessualen Lektüre sichtbar gemacht werden. Die Polysemie und die damit zusammenhängende Polyvalenz der sprachlichen Zeichen in einem poetischen Text, die konsequenterweise zu einer Vielzahl von Interpretationen führen können, bedeuten keineswegs eine Gleichrangigkeit der letzteren. Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Vielfalt an mehrfachen Lesbarkeiten im Verlauf des Textes, der dennoch auch als Ganzes, d.h. als eine zusammenhängende Struktur, zu betrachten ist, im Zuge der Interpretation eingeschränkt wird.¹

Eine Kette von Schritten, die eine Beziehung zwischen Form und Materie sowie innerhalb derer herstellen, ist wesensbestimmend für den Prozeß. Im Zuge der Interpretation werden diese Beziehungen in eine wissenschaftliche Begriffssprache übersetzt. Einzelne Teile oder Segmente beziehen sich dabei nicht nur syntagmatisch in ihrer geordneten Aufeinanderfolge auf andere: Teilweise können sie auch für sich allein stehen gelassen werden.

Die prozessuale Lektüre kehrt in einem noch umfangreicheren Maße als die strukturelle Vorgehensweise mehrfache Lesbarkeit und Polyvalenzen hervor. Die Bezüge zwischen den bestimmten Segmenten des Textes werden sowohl vorwärts als auch rückwärts geknüpft. Dabei kristallisieren sich im Prozeß der Semiose einzelne Bedeutungen heraus, die dann in ihrem Ganzen so etwas wie eine objektive Interpretation ergeben. Dies geschieht auf dem Wege des Abbaus der Polysemie und Polyvalenz.

In einzelnen Fällen kann jedoch von einem weiter bestehenden, nicht eindeutig lösbaren, aber dennoch im Prozeß der Lektüre weiterhin gültigen Nebeneinander der Lesbarkeiten die Rede sein. Die These dazu ist, daß dieses Phänomen in bestimmten Gattungen stärker oder schwächer ausgeprägt sein kann. Es geht hier im Grunde um das Prinzip der Reichhaltigkeit:

¹ Vgl. Buhr, Gerhard: Textpoetik und Rezeptionspoetik. Das allgemeine Verhältnis von Text- und Rezeptionspoetik. Grundbegriffe der allgemeinen Textpoetik. Freiburg 1976. (Habilitationsschrift. Maschsch.) S. 257.

„Alle Konnotationen, die passen, müssen einbezogen werden; das Gedicht bedeutet alles, was es bedeuten kann.“² Im Zuge der prozessualen Lektüre sollen alle Bedeutungen im ursprünglichen Sinne des Wortes ‘gelesen’, also gesammelt werden. Bei der Gattungszuordnung stellt sich die Frage nach der Möglichkeit der Reichhaltigkeit, die verschiedene Gattungen in verschiedenem Maße bieten.

Gerade das Lyrische als ein Intensionsmodell zeichnet sich durch ein besonderes Maß an bewahrten und geltenden mehrfachen Lesbarkeiten aus. Jene anfängliche Reichhaltigkeit wird angesichts der Knappheit der damit verbundenen Tiefe der Aussage im Prozeß der Semiose bewahrt: Ein lyrisches Werk bietet zu wenig Raum für Präzisierungen und Ausführungen, aber auch für eine dezidierte Negation derselben. Das Epische, das breiter angelegt wird, erreicht diese Tiefe auf anderem Wege. Die Reichhaltigkeit des Epischen ist ihre Mannigfaltigkeit. Um die Klarheit der Linie zu bewahren, müssen die Konnotationen eher ‘gemäßigter’ sein – sonst verliert sich der Leser in der Fülle des Dargestellten. Das Dramatische dagegen baut die Option der mehrfachen Lesbarkeit im Verhältnis zum Lyrischen und Epischen in einem geringeren Maße aus, sogar eher ab, um dem Prinzip der Einheit der Handlung und der Hauptanlage im Konflikt gerecht zu bleiben. Diese Thesen sollen nun am Beispiel von Rilkes Prosagedicht „Der Löwenkäfig“ erörtert werden.

II.

DER LÖWENKÄFIG

SIE geht hin und her wie die Wachposten draußen am Rand der Wälle, wo nichts mehr ist. Und wie in den Wachposten, ist Heimweh in ihr, schweres Heimweh in Stücken.

Wie unten im Meer irgendwo Spiegel sein müssen, Spiegel aus den Kajüten gesunkener Schiffe, Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten: die Gesichter der Reisenden nicht, keine ihrer Gebärden; nicht die Art, wie sie sich umdrehten und so seltsam linkisch aussahen von hinten; nicht die Wand, nicht die Ecke, in der man schlief; noch weniger was von drüben und draußen schwankend hereinschien; nichts, nein. Aber wie doch eine Alge vielleicht, ein offen absinkender Pulp, das plötzliche Gesicht eines Fisches oder auch nur das Wasser selbst, das ziehende, geteilte, wieder zusammenkommende Wasser Ähnlichkeiten in jenen Spiegeln hervorruft, entfernte, schiefe, falsche, gleich wieder aufgegebene Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war –:

² In diesem Zusammenhang behauptet Ricoeur bezugnehmend auf Beardsley, daß eine gute Erklärung zwei Prinzipien Genüge tue: dem Prinzip der Kongruenz und dem Prinzip der Reichhaltigkeit. Ricoeur, Paul: Die Metapher und das Problem der Hermeneutik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Übers. von Ursula Christmann. Darmstadt 1983. S. 368. Im Grunde fallen bei Ricoeur nicht nur Konnotationen darunter, sondern auch das ganze umfangreiche Bedeutungspotential der Lexeme. Als Vergleich dazu siehe die Bestimmung des Begriffs ‘Konnotation’ bei Umberto Eco: als „die Summe aller kulturellen Einheiten, die ein Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Dieses ‘kann’ spielt nicht auf psychische Möglichkeiten an, sondern auf eine kulturelle Verfügbarkeit.“ Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972. S. 108.

so liegen Erinnerungen, Stücke von Erinnerungen, bruchflächig, im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes.

Sie geht hin und her um ihn, den Löwen, der krank ist. Kranksein wird nicht besorgt in ihm und vermindert ihn nicht: es schließt ihn nur ein. Wie er so liegt, die weich abgebogenen Pranken ohne Absicht, das hochmütige Gesicht mit der abgetragenen Mähne überhäuft, die Augen nicht geladen, ist er errichtet auf sich selbst zum Gedächtnis seiner Trauer, wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war.

Nun zuckt es noch da und dort in den Muskeln und spannt sich, da und dort bilden sich, zu weit voneinander, kleine Stellen von Zorn; das Blut bricht sicher böse, mit einem Sprung, aus den Herzkammern aus und gewiß hat es noch die vorsichtigen erprobten Wendungen entschlossenerer Plötzlichkeit, wenn es in das Gehirn tritt.

Aber er läßt nur geschehn, weil es noch nicht zu Ende ist und verwendet nichts mehr und nimmt nicht mehr teil. Nur ganz fern, wie weit von sich fortgehalten, mit dem weichen Pinsel seines Schwanzes malt er immer wieder eine kleine halbrunde Geste unbeschreiblicher Verachtung. Und sie geht so bedeutend vor sich, daß die Löwin anhält und hinsieht: beunruhigt, aufgeregt, erwartungsvoll.

Dann aber nimmt sie ihren Gang wieder auf, den trostlosen lächerlichen Gang der Wachposten, der immer wieder in dieselben Fußstapfen zurückfällt. Sie geht und geht, und manchmal erscheint ihre zerstreute Maske, rund und voll, durchgestrichen vom Gitter.

Sie geht wie Uhren gehen. Und auf ihrem Gesicht steht wie auf einem Zifferblatt, das man nachts anleuchtet, eine fremde, merkwürdig kurz angezeigte Stunde: eine furchtbare, in der jemand stirbt. (SW 6, 1135f.)³

Dieses Prosagedicht, das im Jardin des Plantes entworfen wurde,⁴ bewegt sich im gleichen motivisch-symbolischen Raum wie Rilkes Versgedicht „Der Panther. *Im Jardin des Plantes, Paris*“ (SW 1, 505) und die Episode im Jardin de Luxembourg im Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (SW 6, 899-903). Alle drei Texte haben berühmte Pariser Parkanlagen zu ihrem Schauplatz. Trotz der Bezeichnung als *Jardin des Plantes* („Pflanzengarten“) handelte es sich damals um einen botanischen Garten, der mit einem zoologischen Garten verbunden war.⁵ Im Roman verkauft ein Blinder seine Zeitungen am Luxembourg-Garten (Jardin de Luxembourg), der sich bekanntlich im 6. Arrondissement, also im Herzen von Paris, befindet und seit je als ein Viertel der Wissenschaft und der Intellektuellen gilt. Maurice Betz, der Rilke persönlich kannte, berichtete über dessen besondere Vorliebe für diesen Garten:

Wenn er erst um elf die Glocke zog, dann bedeutete das im allgemeinen, daß er das schöne Wetter ausgenützt und den Luxembourg durchquert hatte; das offene Tor des Parks lag seinem Hotel fast gegenüber und erneuerte jeden Tag seine Verführung. Von diesem kurzen Spaziergang brachte er manchmal ganz frische Eindrücke vom unerschöpflichen Reiz dieses Gartens mit, oder einige heitere und

³ Im folgenden wird dieser Text ohne Angabe des Bandes und der Seiten zitiert.

⁴ Vgl. das Kommentar zu Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausg. in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel; Ulrich Fülleborn; Horst Nalewski; August Stahl. Bd. 1. Frankfurt/M., Leipzig 1996. S. 871.

⁵ Rilke, der nach zeitgenössischen Zeugnissen selbst ein treuer Besucher des Gartens war, schrieb über Rodin: „Er zeichnet unterwegs auf der Straße und ganz früh am Morgen, im Jardin des Plantes, die verschlafenen Tiere. Und wozu ihn die Lust nicht verlockt, dazu treibt ihn die Armut. Die Armut, ohne die sein Leben nicht denkbar wäre, und der er es nie vergißt, daß sie ihn mit Tieren und Blumen gehalten hat, besitzlos unter all dem Besitzlosen, das von Gott abhängt und nur von ihm.“ (SW 5, 228).

scharfsinnige Beobachtungen über eine Gestalt, der er zufällig begegnet war.⁶

Der Text „Der Löwenkäfig“ besteht zwar aus acht Absätzen, dennoch kann hier sowohl formal als auch inhaltlich hauptsächlich von drei größeren Abschnitten gesprochen werden: Der erste setzt bei der Löwin bzw. ihrem Gang an; der zweite konzentriert sich auf die Darstellung des Löwen; im dritten und letzten Abschnitt rückt die Figur der Löwin wieder ins Zentrum.

Ähnlich wie im Gedicht „Der Panther“ ist auch im Prosagedicht die kreisartige Bewegung bestimmend. Den äußeren Kreis bildet die Welt, die im Gedicht „Der Panther“ „keine Welt ist“, also negativ bestimmt wird. Im Prosagedicht ist – analog dazu – von einer Welt die Rede, die „nichts mehr ist“. Der Schwerpunkt verlagert sich auf die Figur des Löwen, der die Hauptachse des Werks bildet – ähnlich wie im Gedicht „Der Panther“, wo „ein großer Wille“ „betäubt“ im Zentrum des Bewegungskreises steht und den vierten, fünften und sechsten Abschnitt zum zweiten Teil des Gedichts macht. Dann kehrt die Darstellung auf ihren Ursprung zurück. Die Löwin nimmt ihren Gang wieder auf. Fast refrainartig wird ihr Gang eingeleitet: „Sie geht hin und her“, „Sie geht hin und her um ihn“ und schließlich, etwas abweichend im siebten Abschnitt, „Dann aber nimmt sie ihren Gang wieder auf“. Diese Wiederholung steht in einer engen Relation zu den drei Teilen des Prosagedichts: Sie wird immer als Auftakt zur jeweils neuen logischen Einheit des Prosagedichts gesetzt.

Der Titel ist – im Unterschied zum lyrischen Gedicht „Der Panther“ – ein zusammengesetztes Wort. Die symbolische Kraft, die der erste Teil des Kompositums besitzt: die Stärke des Löwen, sein Gebrüll und seine Mähne, die ihn als ‘König der Tiere’ auszeichnen, sind um so wirksamer durch den Widerspruch zum Bestimmungswort des Kompositums – „-käfig“. Nicht zu übersehen ist die Analogie zum Versgedicht, wo der Panther symbolisch ebenso für den Kampfesmut und das Heroische steht. Beide Tiere sind darüber hinaus der Göttin Kybele (Cybele) heilig. Die Muttergöttin, die Fruchtbarkeit, Wohlstand und Gesundheit symbolisiert, wurde nach der kleinasiatischen Mythologie von ihrem Vater Meon, der keine Tochter wollte, auf einem Berg ausgesetzt und hauptsächlich von einem Panther und anderen wilden Raubtieren aufgezogen. In Ovids „Metamorphosen“ kommt eine Szene vor, wo zwei Liebende, die in ihrem Tempel ihrer Leidenschaft nachgeben,

⁶ Maurice Betz: Über die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: M. B.: Rilke in Paris. Zürich 1958. Hier in: Hartmut Engelhardt (Hg.): Materialien zu Rainer Maria Rilke „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Frankfurt/M. 1977. S. 160. S. 158. „Für ihn war Luxembourg ein Ganzes, eine lebendige, unteilbare Welt, mit ihren Bänken, ihren Blumen und ihrer Menschheit, die sich ohne Unterlaß erneuerte. [...] Diese Möglichkeiten völliger Abgeschlossenheit inmitten der Menge und in einer unendlich kultivierten Umgebung, die aber gegen den Himmel zu offen blieb, das war es, was Rilke am Luxembourg-Garten bezauberte.“ Ebd. S. 171.

in zwei Löwen verwandelt werden und als Strafe ihren Wagen ziehen müssen.⁷ Dieser mythologische Ursprung ist zunächst im Auge zu behalten.

Der Käfig wird im Titel des Prosagedichts explizit genannt – im Gegensatz zum Versgedicht, wo die Plazierung des Panthers im Jardin des Plantes in der Rede von „Stäben“ durch eine Metonymie, d.h. indirekt, eingeführt wird. Der Autor nimmt bereits im Titel des Prosagedichts, wo der Löwenkäfig direkt als Käfig und ohne den Gebrauch bildlicher Ausdrücke bezeichnet wird, einen geringeren Grad an Bildlichkeit in Anspruch.

Auch an dieser Stelle ist zu betonen, daß eine detaillierte Beschreibung des Ortes generell etwas Typisches für epische Großformen ist. Hier kann jedoch nicht von einem Ort im epischen Sinne die Rede sein. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß der Käfig in diesem Kompositum das Bestimmungswort ist, d.h., nicht der eingesperrte Löwe, der erst im dritten Absatz zum ersten Mal erwähnt wird, oder etwa das Löwenpaar, sondern der Käfig selbst ist hier das Thema. Damit sind die eigentliche Metapher und das tragende Motiv des Gedichts bereits im Titel *explizit* hervorgehoben.

Alle drei Beispiele aus Rilkes Werken – das lyrische Gedicht, das Prosagedicht sowie die Episode mit dem Zeitungsverkäufer – behandeln demnach ein und dasselbe Situationsmotiv: den Gefangenen und Mißvergnügten. Die motivische Spannung entsteht aus dem Widerspruch zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Fähigkeit und Möglichkeit. Es wäre falsch zu sagen, daß das hier behandelte Motiv für eine bestimmte Gattung typischer ist als für eine andere. Das Besondere ist hier jedoch nicht das Motiv selbst, sondern die Tatsache, daß sowohl im Gedicht als auch im Prosagedicht jeweils nur *ein* Motiv behandelt wird. Man kann hier nicht von einem Zentral- oder Kernmotiv, von einem Neben- oder Leitmotiv sprechen, denn diese sind nur für die Gattungen Drama oder Epik relevant und werden nach der Wichtigkeit für den Handlungsverlauf unterschieden. Da im Fall des Gedichts nicht von Handlung im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann, wird meistens ein einzelnes Motiv behandelt. Das gilt auch für das Prosagedicht „Der Löwenkäfig“. In diesem Punkt gleicht das Prosagedicht dem Versgedicht.

Wie bei dem Gedicht „Der Panther“ kann im Fall des Prosagedichts „Der Löwenkäfig“ nicht von der Materie im Sinne eines erzählbaren Inhalts gesprochen werden. Das Kriterium der Erzählbarkeit ist eher relevant für pragmatische, die Handlung gestaltende Gattungen wie die epische und dramatische – im Gegensatz zur lyrischen. Wie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits ausgeführt wurde, besteht eine Besonderheit des Lyrischen nicht in der

⁷ Vgl. Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. 5., durchgesehene und erweiterte Aufl. Stuttgart 1991. S. 443.

diskursiven Schilderung des in der Zeit ablaufenden gegenständlichen Geschehens, sondern in seiner Intension, seiner lyrischen 'Verdichtung'.

Sowohl im Vers- als auch im Prosagedicht steht der Titel mit einem bestimmten Artikel. Dies kann auf zweierlei Arten interpretiert werden: Zum einen geht es um ein bestimmtes Objekt – einen Käfig – und zum anderen um ein repräsentatives Objekt einer bestimmten Gruppe – einen speziellen Käfig für Löwen bzw. um diesen besonderen Käfig, der für den Käfig *überhaupt* stehen kann. Dieser Umstand ist insofern wichtig, als an dem Titel sicherlich noch nicht erkennbar ist, welcher Gattung der jeweilige Text angehört. Vorab muß aber gesagt werden, daß beide Werke ihrem Umfang nach nur einen sehr begrenzten Raum für eine ausführliche Schilderung dieses Objektes bieten können; also geben sie beispielsweise keine ausführliche Auskunft darüber, was ein Löwe oder ein Panther ist, in welchen Weltregionen sie leben, wie alt sie sind, unter welchen Umständen sie in den Käfig eingesperrt wurden, wie lange sie bereits darin sind etc. – im Unterschied zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, der uns ziemlich ausführliche Informationen über den Protagonisten liefert. Mit anderen Worten erfordert ihre Anlage, die bereits auf der Ebene des Titels sichtbar ist, eine komprimierte Schilderung und eine tiefe Aussagekraft. Dabei sind dennoch auch unter diesen zwei motivgleichen Werken erhebliche Differenzen festzustellen, die eine Gattungsrelevanz beanspruchen.

Sie geht hin und her wie die Wachposten draußen am Rand der Wälle, wo nichts mehr ist. Und wie in den Wachposten, ist Heimweh in ihr, schweres Heimweh in Stücken.

Wie unten im Meer irgendwo Spiegel sein müssen, Spiegel aus den Kajüten gesunkener Schiffe, Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten: die Gesichter der Reisenden nicht, keine ihrer Gebärden; nicht die Art, wie sie sich umdrehen und so seltsam linkisch aussahen von hinten; nicht die Wand, nicht die Ecke, in der man schlief; noch weniger was von drüben und draußen schwankend hereinschien; nichts, nein. Aber wie doch eine Alge vielleicht, ein offen absinkender Pulp, das plötzliche Gesicht eines Fisches oder auch nur das Wasser selbst, das ziehende, geteilte, wieder zusammenkommende Wasser Ähnlichkeiten in jenen Spiegeln hervorruft, entfernte, schiefe, falsche, gleich wieder aufgegebenen Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war –:

so liegen Erinnerungen, Stücke von Erinnerungen, bruchflächig, im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes. (SW 6, 1135)

Der erste Abschnitt des Prosagedichts setzt – ähnlich wie „Der Panther“ und die Luxembourg-Episode – mit einem Personalpronomen ein. Im „Adelung“ steht an der ersten Stelle die folgende Bedeutung von „Sie“: „Die Sie, plur. die -en, Diminut. das Siechen, ein nur im gemeinen Leben übliches Wort, ein Thier weiblichen Geschlechtes zu bezeichnen, im

Gegensätze des Er. Ein Schaf, das eine Sie ist, 3 Mos. 4, 32.“⁸ Erst an der zweiten Stelle kommt die aus heutiger Sicht gängigere Bedeutung als ein Personalpronomen der dritten Person Singular weiblichen Geschlechts. Diese Konstellation bedeutet von vornherein eine Einschränkung des Bedeutungsspektrums – übrigens ein Detail, das im Fall der strukturalen Lektüre übersehen worden wäre. Nichtsdestoweniger ist festzuhalten, daß „Sie“ für sich allein genommen auch andere Lesarten zuließe: Damit kann nicht nur ein Löwenweibchen, sondern auch eine Frau oder aber auch ein Ding gemeint sein, beispielsweise hinsichtlich der hier durchgehenden Zeitsymbolik eine Uhr, die geht – ein Bild, das am Ende des Prosagedichts explizit aufgegriffen wird.

Weiterhin ist vom Gehen die Rede: „Sie geht“. Im Unterschied zum Blick des Panthers, an dem die Stäbe vorübergehen, oder zur bloßen Wahrnehmung eines unbekanntes Subjekts findet hier eine realgegenständliche Schilderung statt. Dem Subjekt kommt dabei eine aktive Rolle zu. Durch diese realgegenständliche Setzung werden die vielen möglichen Bedeutungen vom Verb ‘gehen’ auf einige wenige reduziert: den Ortswechsel bzw. einen Ortswechsel mittels der Füße.

Es wird immer präziser: „Sie geht hin“. ‘Hin’ ist eine ehemalige Präposition, die aber jetzt nur noch als ein Adverb gebraucht wird. Damit wird die Richtung einer Bewegung bezeichnet: von der redenden Person weg, in die Ferne.⁹ Liest man den Anfang prozessual, ergeben sich folgende Bedeutungen: Erstens, in Verbindung mit dem Titel gelesen, entsteht der Eindruck, daß jemand zu dem Löwenkäfig hin geht; zweitens, wenn das Moment der Ferne mitbedacht wird, so wird damit bereits hier das umgekehrte Moment des Ausbrechens aus der Gefangenheit und der Befreiung lesbar.

Als Fortsetzung folgt das Adverb „her“, verbunden mit dem kopulativen „und“, was die frühere Lesbarkeit in eine andere Richtung buchstäblich umschlagen läßt, mit dem Nebeneffekt, daß die Reichhaltigkeit der möglichen Interpretationen deutlich eingeschränkt wird. Durch die Äußerung „hin und her“ wird die genaue Richtung der Bewegung angegeben, und es wird immer deutlicher, daß hier auf jeden Fall von der im Käfig eingesperrten Löwin die Rede ist. Im „Panther“-Gedicht hingegen geht nicht das Tier oder sein Blick, sondern die Stäbe selbst gehen vorüber; nicht der Panther, sondern sein Gang dreht sich im Kreise. In der Luxembourg-Episode „schiebt“ sich der Zeitungsverkäufer „hin und zurück“. Die Vorstellung, die im Prosagedicht und im „Malte“ vermittelt wird, ist wesentlich realgegenständlicher als im Versgedicht.

⁸ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart: mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber des Oberdeutschen. Leipzig 1808. Bd. 4. Sp. 82ff.

⁹ Vgl. ebd. Bd. 2. Sp. 1181ff.

In der nachfolgenden Passage wird ein Vergleich zwischen dem Gang der Löwin und dem der Wachposten gezogen. Bezeichnenderweise wird hier ein Objekt im Singular mit einer Mehrzahl von Objekten verglichen, womit diesem Objekt (der Löwin) ein besonderer Abstraktionsgrad, ein generalisierendes Moment zukommt. Anders sieht es im „Panther“-Gedicht aus: In der ersten Strophe des wird da durch den Ausdruck „als ob“ der Anschein von etwas erweckt. In der zweiten Strophe wird der Gang des Panthers mit dem „Tanz von Kraft um eine Mitte“ verglichen. Die Vorstellung von einem Wachposten ist demgegenüber viel ‘normaler’ (im Sinne von Harald Frickes Unterscheidung zwischen Norm und Abweichung) als die „Vorstellung“ von einem „Tanz von Kraft um eine Mitte“. Die Distanz zwischen der Metapher und ihrem Objekt ist im letzten Beispiel viel größer, was die Bildlichkeit intensiviert und gleichzeitig einen stärkeren Verfremdungseffekt erzeugt. Dagegen ist der Vergleich in der 59. Aufzeichnung differenzierter: Zunächst wird der Gang des Zeitungsverkäufers mit dem Zeiger und ferner mit dessen Schatten und schließlich mit der Zeit verglichen – die rhetorische Figur der Klimax. Obzwar der Vergleich mit der Zeit dem Vergleich mit dem „Tanz von Kraft“ im Versgedicht an Abstraktionsgrad nicht nachsteht, wird er dennoch in einer Assoziationskette – Zeiger-Schatten-Zeit – dargestellt, was den Prozeß des Vergleichens verständlicher, ja transparenter macht (als wenn einfach gesagt worden wäre, der Zeitungsverkäufer ginge wie die Zeit). Dies ist als eine spezifisch epische Diskursivität ins Auge zu fassen.

Der Vergleich der Löwin mit den Wachposten ist ein Kompositum, dessen Bestimmungswort ‘Wache’ ist. ‘Wache’ ist zunächst eine Bezeichnung für den „Zustand, da man wacht, doch nur im figürlichen Verstande, der Zustand, da man für die Sicherheit anderer wacht“.¹⁰ Wachposten wurden insbesondere in einer Kriegssituation aufgestellt, daher kann ihre explizite Thematisierung als Zeichen des inneren Unfriedens oder Kampfes der Löwin interpretiert werden.¹¹ Insbesondere ist ihre Wachsamkeit als Kontrast zu dem Bild des kranken, schläfrigen und apathischen Löwen im Prosagedicht zu betonen, dessen Blick im fünften Absatz als „nicht *geladen*“¹² charakterisiert wird – ein weiteres Beispiel für die Kriegsmetaphorik.

Wie im Gedicht „Der Panther“ ist der „Rand“ oder das Gitter des Käfigs die Grenze zwischen Innen und Außen. Hinter ihr fängt der Bereich des „[N]ichts“ an – ähnlich wird im Versgedicht von „keine[r] Welt“ gesprochen. Mit der Äußerung „Sie geht hin und her wie die

¹⁰ Ebd. Bd. 4. Sp. 1319ff.

¹¹ Der Löwe dient allgemein als Sinnbild tapferer Helden und Krieger. In Ägypten war insbesondere das Löwenweibchen eine Erscheinungsform der Kriegsgöttin Sechemet. Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. München 1989. S. 273ff.

¹² Meine Hervorhebungen.

Wachposten draußen [...]“ wird deutlich, daß sich die Löwin im Käfig befindet, aber mit etwas verglichen wird, was draußen ist. Die Grenze zwischen Innen und „draußen“ verwischt sich. Dies ist eine ähnliche, durch die Grenzüberschreitung bedingte Verzerrung der Perspektive, die bereits in der ersten Strophe des „Panther“-Gedichts zu beobachten gewesen ist und das Resultat objektiver Betrachtungsweise ist, die durch die Art dieses Vergleichs gewährleistet wird. Dadurch wird sowohl im Versgedicht als auch im Prosagedicht eine Differenz zwischen Innen und Außen aufgemacht, die dann aber wieder aufgehoben wird, indem diese zwei Räumlichkeiten miteinander in einem Simile direkt miteinander verglichen werden.

Der Vergleich geht weiter: „Sie geht hin und her wie die Wachposten draußen am Rand [...].“ Dies kann nun auch so gelesen werden, daß die Reichweite des Vergleichs sich nur auf ein einziges Wort – „der Wachposten“ – beschränkt und das danach Gesagte sich auf die Löwin bezieht, so etwa in der Art: ‘Sie geht hin und her [...] draußen am Rand’. Mit der Ortsangabe „am Rand“ kann nicht nur die äußerste Fläche von etwas gemeint sein, sondern auch im übertragenen Sinne das Ende eines Dinges oder einer Sache.¹³ Dies kann als ein Korrelat eines Grenzzustandes oder einer Grenzsituation, in der sich die Löwin befindet, verstanden werden. Die Thematisierung des Randes, wie sie dreimal in der Luxembourg-Episode des Romans „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ vorkam, findet sich hier ebenso wie im Versgedicht „Der Panther“ („Und hinter tausend Stäben keine Welt“).

Der nächste Schritt ist die Weiterführung des Vergleichs: „am Rande der Wälle“. Der Wall diente generell als eine Erhöhung der Erde und des näheren als ein Burg- oder Festungswall zu Verteidigungszwecken und ist insofern eine Fortführung der Kriegsmetaphorik. Eine der Funktionen des Walls als einer erhöhten Stelle ist auch, eine bessere Sicht zu geben, in das Abstrakte übertragen: eine spekulative¹⁴ Einsicht oder einen Einblick in die Dinge zu gewährleisten.

Die Löwin befindet sich außerdem ‘am Rand der Wälle’, d.h. an einer Grenze zwischen dem Bereich, wo „nichts mehr ist“ und wo noch jemand ist – die Löwin und der später angesprochene Löwe, wo alles auf seinen baldigen Tod deutet. Dieses „nichts mehr“ draußen ist mit dem Nichts, das mit dem Tod eintreten wird, in Beziehung zu setzen – mit der Löwin dazwischen als einer hin- und herkursorientierten Botin – durchaus im Rahmen der Funktion

¹³ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 3. Sp. 927ff.

¹⁴ Vgl. lat. *specula* ‘eine Anhöhung zum Umsehen, zum Spähen’, ‘die Warte’. Vgl. Georges, Heinrich (Begr.): Ausführliches lateinisch-deutsches Wörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel. Ausgearbeitet von Karl Ernst Georges. Unveränd. Nachdruck der 8., verbesserten und vermehrten Aufl. Darmstadt 1998. Bd. 2. Sp. 2752f.

eines Hermes und damit einer poetologischen Reflexion interpretierbar. Ähnlich wird dieses „nichts mehr“ bei Rilke in seinem Gedicht „Der Einsame“ beschrieben:

Nein: ein Turm soll sein aus meinem Herzen
und ich selbst an seinen Rand gestellt:
wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen
und Unsäglichkeit, noch einmal Welt. (SW 1, 636)

Statt eines Walles ist hier von einem Turm die Rede, aber auch vom Rand. Wie in „Der Panther“ wird auch hier die Existenz der Welt negiert und statt dessen eine andere Welt geschaffen.

Der nächste Satz schließt sich an den vorhergehenden mit einem „[u]nd“ an und setzt seine Thematik fort, indem er den Vergleich der Löwin mit den Wachposten weiterführt und vertieft: „Und wie in den Wachposten, ist Heimweh in ihr [...]“. Dieser Vergleich erinnert in seinem Duktus an das „Panther“-Gedicht mit seinem den Anschein erweckenden „als ob“-Vergleich: Im Prosagedicht findet sich ebenfalls eine subjektive Setzung in der Beurteilung des inneren Zustandes des Tieres. Hier ist es dennoch noch komplizierter, denn es wird nicht einfach gesagt, daß das Heimweh nur in „ihr“, der Löwin, ist, sondern dieses Gefühl wird gleichzeitig den Wachposten, die eigentlich nur als ein Vergleich fungieren, zugesprochen. In der 59. Aufzeichnung ist es dagegen ein explizites Geständnis des Erzählers, einer Sache nicht sicher zu sein: „Ich bin nicht sicher, daß er wirklich immer einige Nummern bei sich hat“ (SW 6, 899). Die Stellungnahme des Aussagesubjekts wird hier *expressis verbis* angezeigt.

In der Fortsetzung „[u]nd wie in den Wachposten, ist Heimweh in ihr, schweres Heimweh in Stücken“ wird das Gefühl der Löwin explizit beim Namen genannt. Das ist im Gedicht „Der Panther“ nicht der Fall. Die Rede vom „Heimweh“, worunter gewöhnlich ein „heftiges Verlangen nach seiner Heimat, das in manchen Fällen in eine körperliche Krankheit, in Melancholie und Abzehrung ausartet, und dementsprechend auch die Heimsucht, Nostalgie, Pathopatrialdia“,¹⁵ wirkt durch den Vergleich mit dem Menschen um so nachvollziehbarer.

Bei Rilke wurde die Konstellation von eingesperrtem Tier und Heimweh mehrmals zum Thema seiner Gedichte, so in einem seiner „Neuen Gedichte anderer Teil“, nämlich dem „Papageienpark“:

Unter türkischen Linden, die blühen, an Rasenrändern,
in leise von ihrem Heimweh geschaukelten Ständern
atmen die Ara und wissen von ihren Ländern,
die sich, auch wenn sie nicht hinsehn, nicht verändern. (SW 1, 602)

¹⁵ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 2. Sp. 1084ff.

Der Begriff 'Heimat' wird normalerweise als eine bewußte Verbundenheit aufgefaßt, die man einem Ort gegenüber verspürt.¹⁶ So wie im „Panther“-Gedicht die Subjektivität dominiert, da dem Panther das Bewußtseins von „keine[r] Welt“ zugeschrieben wird, so wird hier – durch einen direkten Vergleich und nicht im Sinne eines Anscheins – noch entschiedener der Löwin ein Bewußtsein von der Heimat zugeschrieben. Hingewiesen an dieser Stelle sei auf den Schluß des Gedichts „Die Aschanti“ aus dem „Buch der Bilder“, wo den Tieren das Verständnis fremder neuer Dinge abgesprochen wird:

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und nieder gehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, *die sie nicht verstehn*;
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem großen Blut allein. (SW 1, 394)¹⁷

Weiterhin ist Heimweh nicht schlicht ein Bewußtsein von Heimat, sondern ein Bewußtsein, das durch den Schmerz erfahren wird. Auffällig im ersten Absatz sind die zweimaligen Anadiplosen von „Wachposten“ und „Heimweh“. Erinnert sei an die dreifache Verwendung dieser rhetorischen Figur mit dem Wort „Stäbe“ im Gedicht „Der Panther“. Das rhythmische Klangbild wird von w-Lauten beherrscht („Wachposten“, „Wälle“, „Wachposten“, „Heimweh“, „schwer“, „Heimweh“), was die düstere Atmosphäre um einiges verstärkt und das Gefühl der Bedrohtheit vermittelt.

Festzuhalten ist ein wesentlicher Unterschied, der bereits in den ersten Zeilen der beiden verglichenen Werke sichtbar wird. Während die Worte des Versgedichtes in ihrer Metaphorik die Reichhaltigkeit der Vorstellung bewahren, ist das Posagedicht etwas konkreter: Diese Diskursivität, die mit einer Reduktion der Reichhaltigkeit unmittelbar zusammenhängt, spitzt sich im fortlaufenden Prozeß der Lektüre immer mehr zu.

Eine genauere Beschreibung des Gefühls, das die Löwin empfindet, erfolgt durch die Bestimmung „in Stücken“. Dies ist eine metaphorische Ausdrucksweise, die im nächsten Absatz wieder aufgegriffen und entwickelt wird. Das Wort 'Stücke' besitzt eine ganze Palette an Konnotationen. Zum einen bedeutet es ein Teil eines Ganzen bzw. ein aus einer Masse abgesondertes Teil. „Die Absonderung sey nun geschehen, auf welche Art sie wolle.“¹⁸ Das Grimmsche Wörterbuch unterstreicht dagegen die gewaltsame Art der Trennung:

¹⁶ Vgl. Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. A.a.O. S. 287.

¹⁷ Meine Hervorhebungen.

¹⁸ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 4. Sp. 463ff.

„entsprechend dem Ursprung des Wortes ist Stück vorerst willkürlich oder gewaltsam abgetrennter Teil eines größeren Ganzen.“¹⁹ Der Oberbegriff dafür ist ‘Teil’ oder ‘Fragment’.²⁰ Die leitmotivische Aufnahme des Bildes „Stücke von Spiegeln“ unterstreicht zum einen die Gewaltsamkeit der Herauslösung der Löwin aus ihrer ursprünglichen Umgebung und zum anderen den fragmentarischen Charakter des Textes selbst.

Eine weitere Bedeutung von ‘Stück’ ist: „In engerer Bedeutung, ein Individuum, entweder so fern es als ein Theil der ganzen Art oder Gattung betrachtet wird, oder, welches noch wahrscheinlicher ist, so fern es ein ausgedehntes Ding ausmacht.“²¹ Eine interessante Nuance ist: Von Stücken wird als von lebendigen Geschöpfen gesprochen, „wo es von Thieren aller Art am üblichsten ist, am häufigsten von dem Viehe und Wildpret“.²² Heimweh, dessen Inhalt noch nicht aufgedeckt wird, ist in diesem Fall das Ganze, das, wie ein Mosaik, aus Stücken zusammengesetzt ist. Unter diesen Stücken kann man sich übliche Szenen aus dem Leben des Tieres vorstellen, dessen wesentlichen Teil wahrscheinlich Jagszenen ausmachen würden. Im übrigen bedeuteten ‘Stücke’ im Militärjargon auch kleinere Geschütze – ein weiterer Beleg für die Kriegsmetaphorik in diesem Text.

Der zweite Absatz gibt einen Aufschluß über die Vermutungen, die durch die Bestimmung des Heimwehs als eines in „Stücken“ evoziert werden: „Wie unten im Meer irgendwo Spiegel sein müssen, Spiegel aus den Kajüten gesunkener Schiffe, Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten [...]“. Außerdem wird der nächste, nämlich bereits dritte Vergleich in dieser doch sehr kurzen Passage eingeführt, der eine entgegengesetzte Richtung vorgibt, nicht „draußen am Rande der Wälle“, sondern „unten im Meer“. Dennoch ist es keine genaue Ortsangabe, denn das Indefinitum „irgendwo“ folgt unmittelbar danach. Diese Unsicherheit rührt von der subjektiven Redeweise her: Das Aussagesubjekt ist derjenige, der nicht weiß, wo genau diese „Stücke“ der Vergangenheit zu finden sind.

Ferner werden die „Erinnerungen in Stücken“ mit den „Spiegel[n] aus den Kajüten gesunkener Schiffe“ bzw. „Stücke[n] von Spiegeln“ verglichen. Was hier letztlich geschildert wird, ist eine Beschreibung der Folgen eines Schiffbruchs, symbolisch eines zerstörten Lebens. Und die Erinnerungen, die nicht unversehrt geblieben sind, sind das Einzige, was davon erhalten ist.

¹⁹ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 16 in 32 Bdn. Leipzig 1854-1960. Nachdruck München 1984. Bd. 20. Sp. 197.

²⁰ Ebd.

²¹ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 4. Sp. 463ff.

²² Ebd.

Das Wort „Spiegel“, das durch die dreimalige anaphorische Nennung markiert ist, ist in seiner Symbolkraft näher zu betrachten. Im deutschen Sprachgebrauch wurden als Spiegel generell Werkzeuge bezeichnet, die als eine Sehhilfe dienen: Beispielsweise wurde eine Brille auch Augenspiegel genannt.²³ Besonders hinsichtlich des eingeschränkten Sehvermögens des Löwen sind hier die Spiegel und damit auch Erinnerungen als eine Sehhilfe zu interpretieren, durch die eine Verbindung zwischen ihm und der Welt, die nicht mehr da ist, hergestellt wird. Im übertragenen Sinne wurde „ein Ding, so fern es ein lebhafter Erkenntnißgrund eines andern Dinges ist, oft ein Spiegel desselben genannt“²⁴. Darüber hinaus bestand der Glaube, daß in einem Spiegel die Seele oder Lebenskraft des gespiegelten Menschen festgehalten wird. Damit steht die Vorstellung von einem zerbrochenen Spiegel als Unglücksbringer in Verbindung.²⁵

In anderen Werken Rilkes hatte der Spiegel die Funktion des In-Sich-Aufnehmens. So wie etwa im Gedicht „Das Wappen“:

Wie ein Spiegel, der, von ferne tragend,
lautlos in sich aufnahm [...]. (SW 1, 634)

Der Spiegel erlangt mit dieser ‘Aufnahme’ eine eigene Existenz:

Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (SW 1, 689)

Damit wird noch ein weiterer Aspekt dieses Symbols deutlich. Dem Spiegel wird die Fähigkeit zugesprochen, das, was sich in ihm spiegelt, festzuhalten. Durch eine *ex negativo* angeführte Reihe von Personen und Gegenständen wird alles ‘zurückgeholt’, zwar nicht ins Bewußtsein, aber sicherlich ins Unterbewußtsein: Diese Gegenstände sind zwar nicht da, aber irgendwie trotzdem präsent.²⁶

Der Spiegel hält das permanent Umkreisende: Das Wasser, das „die Ähnlichkeiten hervorruft“, spiegelt sich darin. Zunächst wird aber das beschrieben, was man in diesen Stücken nicht sieht, nämlich die Menschen auf dem Schiff. Die wiederholten explizierten

²³ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 4. Sp. 196.

²⁴ Ebd. Sp. 192. Auch „Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm“ nennt die übertragene Bedeutung des Spiegels, der „als ein mittel der spekulation aufgefasst wird, um zu einer göttlichen wahrheit zu gelangen, eine anschauung, die noch bis in späte zeiten dauert.“ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. A.a.O. Bd. 16. Sp. 2231.

²⁵ Vgl. Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. A.a.O. S. 412ff.

²⁶ Vgl. mit Freuds Konzept des Unbewußten, womit vor allem verdrängte (jedoch nicht vergessene) Erlebnisse oder psychische Traumata gemeint sind. Das System „unbewußt“ wird durch das Lust-Unlust-Prinzip gesteuert und enthält seelische Elemente wie Phantasien, Erlebnisse und Gefühle, die dem Bewußten nicht zugänglich sind. Wenninger, Gert (Red.): Lexikon der Psychologie in fünf Bänden. Heidelberg; Berlin 2001. Bd. 4. S. 364.

Verneinungen werden alle wiederum unter der zweifachen Verneinung „nicht, nein“ zusammengefaßt:

[...] Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten: die Gesichter der Reisenden nicht, keine ihrer Gebärden; nicht die Art, wie sie sich umdrehten und so seltsam linkisch aussahen von hinten; nicht die Wand, nicht die Ecke, in der man schlief; noch weniger was von drüben und draußen schwankend hereinschien; nichts, nein.

Erinnert sei an dieser Stelle an die Passage aus der 59. Aufzeichnung im „Malte“, die rhetorisch ähnlich – in der Figur der Antiklimax – aufgebaut ist, mit dem Unterschied, daß eine negative Subsumierung einer ganzen Reihe von Gegenständen unter „nichts“ vorangestellt wird:

[...] daß nichts an ihm nebensächlich sei: nicht die Art, wie der Rock oder der Mantel, hinten abstehend, überall den Kragen sehen ließ, diesen niedrigen Kragen, der in einem großen Bogen um den gestreckten, nischigen Hals stand, ohne ihn zu berühren; nicht die grünlich schwarze Krawatte, die weit um das Ganze herumgeschnallt war; und ganz besonders nicht der Hut, ein alter, hochgewölbter, steifer Filzhut, den er trug wie alle Blinden ihre Hüte tragen: ohne Bezug zu den Zeilen des Gesichts, ohne die Möglichkeit, aus diesem Hinzukommenden und sich selbst eine neue äußere Einheit zu bilden; nicht anders als irgendeinen verabredeten fremden Gegenstand. (SW 6, 901)

Die beiden angeführten Passagen sind ein Musterbeispiel für eine Antiklimax-Rhetorik, die im Zuge der immer entschiedeneren Negation von bestimmten Eigenschaften („nichts [...] noch weniger [...] nichts, nein“; „nichts [...] nicht [...] ganz besonders nicht“) diese um so mehr hervorhebt, so wie hier das Zufällige und auf den ersten Blick Nebensächliche ihre Dignität erlangt. Das Besondere an dieser Stelle ist hier eine Vermengung lyrischer und epischer Komponenten: Einerseits wird der Leser mit einer starken, eher für epische Großformen charakteristischen Detailliertheit konfrontiert, andererseits steht er einer Anreihung und Anhäufung syntaktischer Parallelismen und Wortwiederholungen gegenüber, die für eine besondere Art der Segmentierung sorgen, die in ihrer Wirkung einer Verssegmentierung in einem Gedicht ähnelt.

Weiterhin besteht hier eine Korrespondenz zum ersten Abschnitt: „am Rand der Wälle, wo nichts mehr ist“. Der Ausdruck „nichts mehr“ kann auch an dieser Stelle zweifach gedeutet werden. Entweder ist es etwas Vergängliches, das generell nicht festzuhalten, nicht mehr präsent ist, oder es ist etwas, was nur auf der gegenwärtigen fiktionalen Ebene nicht wahrnehmbar ist. Dabei betrifft alles Geschilderte die Präsenz des Menschen auf dem Schiff – vor dem Schiffbruch und damit den Bereich des Lebens, des menschlichen Lebens.

Auf die Antiklimax folgt eine Klimax: eine Beschreibung dessen, was sich in dem Spiegel der Wahrnehmung bzw. der Reflexion spiegelt. Es ist das Paradigma des Animalischen (die Welt der Natur; Fische) und Anorganischen (Wasser, Meer), also das Element, dem das Tier selbst angehört:

Aber wie doch eine Alge vielleicht, ein offen absinkender Pulp, das plötzliche Gesicht eines Fisches oder auch nur das Wasser selbst, das ziehende, geteilte, wieder zusammenkommende Wasser Ähnlichkeiten in jenen Spiegeln hervorruft, entfernte, schiefe, falsche, gleich wieder aufgegebene Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war [...].

Obwohl diese Passage die Natur – das Urelement der Löwin – zum Thema hat, steht sie in einem entschiedenen Gegensatz zu der vorangegangenen Passage, die das ‘Nicht-mehr-Leben’ des Menschen auf dem Schiff thematisiert und damit im Kontext der Schiffbruchsymbolik für den Tod steht.

Diese nicht festzuhaltenden Szenerien in den Spiegelbildern erscheinen auf den ersten Blick hinsichtlich ihrer Detailliertheit und Diskursivität als *episch*. Sie bestehen aus einer relativ langen Reihe von Aufzählungen, wie sie in dieser Form in einem lyrischen Gedicht kaum vorkommen könnte – aber sehr wohl in einem epischen Werk. Dennoch darf eins nicht aus den Augen verloren werden: eine fast ‘übermäßige’ Anzahl der Wiederholungen und allerlei Parallelismen. Sie tragen unter anderem dazu bei, daß jeder Satz in seinem rhythmischen Aufbau in kleinere Einheiten geteilt werden kann. Es sei hier vorausgeschickt, daß das rhythmische Bild des Prosagedichts vor allem durch diese Einheiten oder Segmente wesentlich geprägt wird, und es wäre an dieser Stelle zu fragen, ob sie die gleiche Funktion haben wie der Vers in einem lyrischen Gedicht.

Bei einer genauen Betrachtung verrät die Äußerung „wie eine Alge vielleicht“ eine gewisse Unsicherheit des Berichtenden darüber, was in der Löwin tatsächlich vorgeht – ähnlich Maltes unsicherer Vermutung über den Zeitungsverkäufer, der vielleicht nicht alle Nummern haben könnte. Also ist der Erzähler im Prosagedicht kein allwissender oder allmächtiger. Dennoch hat er – im Unterschied zum Erzähler der 59. Aufzeichnung – eine Besonderheit: Es ist ein lyrischer Erzähler und damit wesentlich ein *lyrisches* Ich. Während „Malte Laurids Brigge“ im Großen und Ganzen lyrisch-sprunghaft ist, bleibt er innerhalb der einzelnen Aufzeichnungen diskursiv. Dagegen ist die Darstellungsweise des Prosagedichts „Der Löwenkäfig“ keineswegs von Ausdruck zu Ausdruck plastisch fortschreitend, sondern intuitiv und sprunghaft. Daher kann das Oberflächliche im Verhalten und Aussehen der Löwin nur Vermutungen und Vergleiche im Prosadichter evozieren – ähnlich dem Wasser, das vieles in sich wie ein Strudel aufnimmt und einbehält, was an seiner Oberfläche nicht sichtbar wird

(„das Wasser selbst, das ziehende, geteilte, wieder zusammenkommende Wasser“). Wie die Meerestiefen steht auch Wasser symbolisch für die unbewußten Tiefenschichten der Persönlichkeit.

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist die Rede von den „entfernte[n], schiefe[n], falsche[n], gleich wieder aufgebene[n] Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war“. Das, was einmal war, ist das, was „nicht mehr ist“ – bezugnehmend auf den ersten Absatz. Es ist auch das, was dem verlorenen Spiegelbild gegenübergestellt wird, d.h. Erinnerungen, wie es im nächsten Absatz geschildert wurde.

Zu vergleichen ist diese Passage mit dem logisch korrespondierenden Auszug aus der 59. Aufzeichnung. Das, was sich hier in den Stücken von Spiegeln nicht zeigt, entspringt der Imagination, das, was sich in ihnen dagegen zeigt, der fiktiven Realität. Auch im „Malte“ stand das in Vorstellung des Protagonisten ‘Gemachte’ dem, wie er eigentlich war, gegenüber. Im Roman heißt es:

Ich war stehengeblieben, und während ich das alles fast gleichzeitig sah, fühlte ich, daß er einen anderen Hut hatte und eine ohne Zweifel sonntägliche Halsbinde; sie war schräg in gelben und violetten Vierecken gemustert, und was den Hut angeht, so war es ein billiger neuer Strohhut mit einem grünen Band. Es liegt natürlich nichts an diesen Farben, und es ist kleinlich, daß ich sie behalten habe. Ich will nur sagen, daß sie an ihm waren wie das Weicheste auf eines Vogels Unterseite. (SW 6, 902)

Im Unterschied zum Prosagedicht wird hier aus der Perspektive des Ich-Erzählers berichtet. Im Prosagedicht wird dagegen alles *in medias res* geschildert, d.h. nicht ‘erzählt’ im klassischen Sinne des Wortes.

Der dritte Absatz bildet den Abschluß des ersten logischen Abschnitts des Prosagedichts: [...] so liegen Erinnerungen, Stücke von Erinnerungen, bruchflächig, im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes. Die Welt unter dem Wasser, die Szenerie eines Schiffsbruches, die Metapher des zerbrochenen Spiegels sind alles Versinnbildlichungen der Erinnerungen der Löwin. Jene befinden sich im Zustand der Ruhe: Sie „*liegen* [...] auf dem Grund ihres Blutes“²⁷ wie etwa auf einem Meeresgrund. Des weiteren befinden sie sich „im Dunkeln“, was den Zustand einer geistigen Umnachtung, einer Ohnmacht oder gar des Todes zur Assoziation ruft. Die Dunkelheit ist im symbolischen Dualsystem ein Komplement des Lichts: Dunkel heißt des Lichts beraubt. Im Dunkeln kann es daher kein Spiegelbild geben, denn dazu bedarf es einer Lichtquelle. Symbolisch steht es für eine Unmöglichkeit oder Abwesenheit von Reflexion. Vielmehr kann hier vom Unbewußten die Rede sein. Wie auf

²⁷ Meine Hervorhebungen.

einem Meeresgrund sind nur die Brüche von Erinnerungen im Innersten des Herzens, der Seele, der Gedanken, der Empfindungen zu sehen, „ auf dem Grund ihres Blutes“. Allgemein ist der Grund einer Sache auch sein Fundament, seine Basis. So gesehen, kann das Moment des Obskuren und Unreflektierten grundsätzlich als eine Eigenschaft, die den Tieren eigen ist, festgehalten werden. Nicht zufällig ist hier die Rede vom Blut. In der Symbolik oft als Inbegriff des Lebens aufgefaßt,²⁸ steht es gleichzeitig für den „ganzen Umfang der sinnlichen Triebe und deren ungeordnete Beschaffenheit, in Verbindung mit dem Worte Fleisch“.²⁹ Dies exemplifiziert etwa den Kybele-Kult (Löwe und Panther sind der Göttin Kybele heilig), in dem die Gläubigen mit dem Blut geopferter Stiere übergossen wurden, deren Lebenskraft sie sich aneignen sollten.³⁰

Der zweite und der dritte Abschnitt des Prosagedichts bilden einen Block: Im ersten Teil wird eine hohe Spannung erzeugt, die aber erst im dritten Abschnitt abgebaut wird. Der Rhythmus des Ganzen wird wesentlich durch den ‘Zeilensprung’ in den nächsten Absatz beeinflusst. Dies ist ein Aspekt, welchen die Prosa als solchen nicht kennt und der hier besonders hervorgehoben werden muß. Der Prosatext arbeitet demnach mit dem Mittel, das auch für das Gedicht typisch ist – nämlich mit einer zusätzlichen, über syntaktische Grenzen hinausgehenden Segmentierung. Der zweite Teil der Satzperiode wird hier also durch den Hakenstil des die Versdichtung imitierenden Zeilensprunges getrennt. Dieses Phänomen ist mit dem Enjambement in einem Versgedicht vergleichbar. Diejenigen Enjambements, die mit der ‘natürlichen’ syntaktischen Segmentierung nicht zusammenfallen, ermöglichen im Gedicht generell ein gewisses Gleiten und Strömen der Sprache in der Art des Parlandostils. Ihre Einsetzung kann darüber hinaus die Wirkung erzeugen, daß die Endwörter, die scheinbar durch ihre Stellung und den Reim hervorgehoben werden, in den Zeilen semantisch und syntaktisch als unwichtig erscheinen. Sie sind das Thema. Das Rhema, oder der semantische Schwerpunkt, wird damit aber auf die nächste Verszeile verlagert.³¹ Doch hier, im Prosatext, erzeugt der Zeilensprung den entgegengesetzten Effekt: Das ‘Strömen’ der Sprache wird dadurch unterbrochen. Dieser Bruch kann ebenfalls wie das Einsetzen der Parallelkonstruktionen mit der Funktion des Verses verglichen werden als einer zusätzlichen inhaltsrelevanten Größe im Text.

²⁸ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. A.a.O. S. 72.

²⁹ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 1. Sp. 1090ff.

³⁰ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. A.a.O. S. 72.

³¹ Vgl. Waldmann, Günter: Produktiver Umgang mit Lyrik: eine systematische Einführung in die Lyrik, ihre produktive Erfahrung und ihr Schreiben. 7., korr. Aufl. Hohengehren 2001. S. 211.

Sie geht hin und her um ihn, den Löwen, der krank ist. Kranksein wird nicht besorgt in ihm und vermindert ihn nicht; es schließt ihn nur ein. Wie er so liegt, die weich abgebogenen Pranken ohne Absicht, das hochmütige Gesicht mit der abgetragenen Mähne überhäuft, die Augen nicht geladen, ist er errichtet auf sich selbst zum Gedächtnis seiner Trauer, wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war.

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem vierten Absatz und hebt mit der gleichen Wendung an wie der erste – die Löwin „geht hin und her“. Dennoch folgt unmittelbar darauf eine Präzisierung: „um ihn“. Damit wird ein Richtungswechsel angegeben: Der Gang der Löwin läuft jetzt im Kreis.

„Sie geht hin und her um ihn, den Löwen“, heißt es im Text. Die Figur des Löwen – eine weitere Präzisierung, die syntaktisch durch Kommata hervorgehoben ist, – wird zum Zentrum dieses Kreises. Er ist wie seine Achse – vergleichbar mit der „eine[n] Mitte“ im Gedicht „Der Panther“, mit dem betäubten Willen im Zentrum.

Der Löwe ist krank, was nach Adelung zunächst einfach dünn, schwächig, schlank heißen kann.³² Aus dem Darauffolgenden wird klar, daß hier „krank“ im Gegensatz zu ‘gesund’ gebraucht wird, körperlich wie seelisch.

Zwischen dem Löwen und der Löwin bildet sich ein weiterer abgrenzender Kreis: Der Zustand des Krankseins, der den Löwen einschließt und dem gegenüber er teilnahmslos erscheint. „Kranksein [...] schließt ihn nur ein“, heißt es und steht damit im Gegensatz zum ‘besorgt werden’ in ihm, d.h. bewußt in Sorge um etwas sein. Es ist mitzudenken, daß das ‘einschließen’ von ‘Schloß’ kommt: Das Tier, das bereits in seinem Käfig eingesperrt ist, ist auch in seiner Krankheit ‘eingeschlossen’. Die Rolle der Krankheit ist vergleichbar mit der Rolle eines Käfigs: Sie hält das Tier in seinem Kreis gefangen.

Normalerweise kommt eine Krankheit aus einem heraus. Hier bedeutet sie dagegen eine Verfassung, in der sich das Tier buchstäblich befindet. Dieser Zustand kommt hier nicht aus ihm heraus, sondern ist an sich. Weder hat der Löwe zu seinem Kranksein einen hervorbringenden Bezug noch wehrt er sich dagegen. Sein Kranksein hat den Charakter einer objektiven Gegebenheit. Es steht nicht unter einem subjektiven Einfluß, sondern ist nur von außen. Die Bewußtseinsnahme ist nicht da, aber der Gegenstand ist da, was eine Indikation für eine Bewußtseinsstörung sein kann. Kann man in diesem Fall überhaupt von Bewußtsein sprechen? Die sogenannten ‘Symptome’ seiner Krankheit sind die folgenden: „Wie er so liegt, die weich abgebogenen Pranken ohne Absicht, das hochmütige Gesicht mit der abgetragenen Mähne überhäuft, die Augen nicht geladen [...]“. All dies ist noch kein Zeugnis für ein

³² Vgl. Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 2. Sp. 1750ff.

vorhandenes Bewußtsein. Unter anderem wird in der Negation „Pranken ohne Absicht“ erkennbar, was mit ‘Absicht’ als „dasjenige, was man bey einer Handlung mit Bewußtseyn und deutlicher Erkenntniß will, durch dieselbe zu erreichen sucht“, gemeint ist.³³ In der folgenden Äußerung tritt hingegen das Bewußtsein hervor: „ist er errichtet auf Sich selbst zum Gedächtnis seiner Trauer, wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war [...]“. Die Rede vom ‘Auf-sich-selbst-errichtet-Sein’ und dem „Gedächtnis“ impliziert die Dimension der Erinnerung und der Introspektion. Das Wort „errichtet“ impliziert eine Vorstellung von Gegenständen oder Menschen und selbst von Gott als Vektoren – ähnlich dem Vergleich des Zeitungsverkäufers mit einem Zeiger oder Rilkes berühmter Bestimmung von Gott als einer „Richtung der Liebe“.³⁴ Allerdings bleibt der Löwe nur noch auf sich bezogen: Die Augen, ein Organ, durch das der Kontakt zwischen der Innen- und der Außenwelt hergestellt wird, ein Organ der ‘Übersetzung’ oder ‘Transformation’ dessen, was draußen vor sich geht, in die Seelenempfindung und umgekehrt, ist nicht intakt. Die Augen ‘sehen’ in das Innere des Löwen, das fast ausschließlich mit seiner Trauer gefüllt ist. Die Außenwelt, „wo nichts mehr ist“, bleibt ausgeklammert und wird nicht wahrgenommen.

Die Ausstattung des Löwen mit einem Bewußtsein, das eigentlich etwas für den Menschen Typisches ist, ist nicht der einzige anthropomorphisierte Zug an ihm. Wie von den „Gesichtern der Reisenden“ oder „Gesichtern von Fischen“ spricht der Erzähler vom „hochmütige[n] Gesicht“ des Tieres. Sowohl das Substantiv „Gesicht“ als auch das Attribut „hochmütig“ sind typische menschliche Kennzeichen. Es wird hier also aus der Perspektive des Aussagesubjekts geredet.

Der Löwe erinnert sich trauernd daran, „wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war.“ In diesem Satz wird eine Differenz zwischen dem, was „einst“ war, und dem, was ist, hergestellt, zwischen der „Kraft“ und dem „Kranksein“, zwischen dem aktiven „über sich hinaus“ und dem passiven Eingeschlossensein in etwas, der Übertreibung, die „eine wirkung der freyheit“³⁵ ist, zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der freien und eingeschlossenen Natur. Am Wort „einst“ läßt sich das Bewußtsein der Vergänglichkeit festmachen. Als Vergleich dazu seien hier einige Zahlen aus der vierten „Duineser Elegie“ angeführt, wo das Motiv der Vergänglichkeit und des Todes vom lyrischen Ich reflektiert wird:

³³ Ebd. Bd. 1. Sp. 107ff.

³⁴ „Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen, aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? (SW 6, 937).

³⁵ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. A.a.O. Bd. 23. Sp. 609.

Blühen und verdorn ist uns zugleich bewußt.
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,
ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft
ist uns das Nächste. Treten Liebende
nicht immerfort an Ränder, eins im andern,
die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat. (SW 1, 697)

Der Löwe im Prosagedicht weiß dagegen von der Ohnmacht. Er ist nicht mehr herrlich – nicht der Herr seiner selbst,³⁶ geschweige denn, daß er Herr über andere Tiere ist.

Nun zuckt es noch da und dort in den Muskeln und spannt sich, da und dort bilden sich, zu weit voneinander, kleine Stellen von Zorn; das Blut bricht sicher böse, mit einem Sprung, aus den Herzkammern aus und gewiß hat es noch die vorsichtigen erprobten Wendungen entschlossener Plötzlichkeit, wenn es in das Gehirn tritt.

Der fünfte Absatz deutet mit dem einführenden Partikel „[n]un“ eine gewisse Entgegensetzung gegenüber allem an, was vorher geschildert wurde. Das Partikel dient gewöhnlich als eine Bezeichnung für den gegenwärtigen Augenblick, die gegenwärtige Zeit.³⁷ Dennoch (und insbesondere in Verbindung mit „noch“) tritt hier eine Entgegensetzung zu dem gegenwärtigen Geschehen, also eine Versetzung in die Vergangenheit zum Vorschein.

‘Zucken’ ist eine Bezeichnung für eine „kurze geschwinde Bewegung“.³⁸ Diese Bewegung ist hier eine unwillkürliche – ähnlich einem Reflex; dasselbe gilt hier für den Ausdruck „spannt sich“. Das, was hier passiert, tut es scheinbar nur auf der physiologischen Ebene, denn die Rede ist von „Muskel“, „Blut“, „Herzkammer“ und „Gehirn“. Dennoch stehen auf der anderen Seite eine Benennung von Emotionen wie „Zorn“, „böse“ oder Ausdrücke reflektierter Tätigkeit wie „vorsichtig“, „entschlossen“, „erprobt“. Trotzdem kann von bewußten Handlungen hier nicht die Rede sein. Der Löwe hat bei diesem Zustand keinen Einfluß auf seinen eigenen Körper. Die „Stellen von Zorn“, die sich passiv „sammeln“, sind „zu weit von einander“, weil sie sich nicht zu einem ‘geballten’ Zorn akkumulieren können, der etwas bewirken könnte.³⁹

Das Bild vom Blut, das aus den Herzkammern ausbricht, ist die Beschreibung eines vegetativ-physiologischen Vorgangs, der, versehen mit der Adverbialbestimmung „sicher böse, mit einem Sprung“, dem Ganzen eine emotionale Färbung verleiht. Das Tier kann selbst

³⁶ Ebd. Bd. 10. Sp. 1150. „direkte anlehnung von herrlich an herr ist da erfolgt, wo es [...] das herrenmässige, einem herrn ziemende oder eigene auszudrücken hat [...].

³⁷ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 3. Sp. 537ff.

³⁸ Ebd. Bd. 4. Sp. 1743ff.

³⁹ Wolfgang Kayser vermutete, daß diese Beschreibung von Rodins bruchflächiger Arbeitsweise inspiriert wurde. Kayser, Wolfgang: Eine unbekannte Prosaskizze von R. M. Rilke. In: Trivium 5 (1947). S. 83f.

nicht ausbrechen, dennoch stehen seine körperlichen Vorgänge stellvertretend für seine Handlungen: „und gewiß hat es noch die vorsichtigen erprobten Wendungen entschlossener Plötzlichkeit, wenn es in das Gehirn tritt.“ Nicht zufällig fällt dabei der Ausdruck ‘entschlossene Plötzlichkeit’. Entschlossen steht an sich für aufgeschlossen⁴⁰ – das Gegenteil zum aktuellen Zustand des gefangenen Tieres.

Aber er läßt nur geschehn, weil es noch nicht zu Ende ist und verwendet nichts mehr und nimmt nicht mehr teil. Nur ganz fern, wie weit von sich fortgehalten, mit dem weichen Pinsel seines Schwanzes malt er immer wieder eine kleine halbrunde Geste unbeschreiblicher Verachtung. Und sie geht so bedeutend vor sich, daß die Löwin anhält und hinsieht: beunruhigt, aufgeregt, erwartungsvoll.

Die Apathie des Löwen wird auch im nächsten Absatz zum Thema: Er „läßt nur geschehen“. Mitzudenken ist die stehende Wortverbindung ‘es ist um ihn geschehen’, was unter anderem auch den Tod bedeuten kann.⁴¹ Der implizierte Tod des Löwen im Prosagedicht ist als analog zu dem ebenso implizierten Tod des Panthers im Versgedicht zu sehen.

Übrigens hat Rilke im Gedichtentwurf „Marionetten-Theater“, den er bezeichnenderweise ebenfalls in Paris im Jahre 1907 schrieb, vieles von dem thematisiert, was in den drei hier betrachteten Werken auch vorkommt: das Unfreie im abgegrenzten Raum und das Zuschauertum; der Vergleich mit den „Tieren“ hinter den „Stäben“; das Stimmlose; das Willenlose; die Erinnerungslosigkeit; das Motiv des Gefangenseins, der Tod:

Hinter den Stäben, wie Tiere,
türmen sie ihr Getu;
die Stimme ist nicht die ihre,
aber sie ziehn dazu
ihre Arme und Schwerter
ungemein und weit,
(findige Verwerter
dessen was grade schreit.)
[...]
Auch pflegen sie kein Erinnern;
sie machen sich nichts bewußt,
und von ihrem Innern
gebrauchen sie nur die Brust,
um manchmal darauf zu schlagen
als schlügen sie sie ein.
(Sie wissen, dieses Betragen
ist deutlich und allgemein.)
[...]
Wenn einer es anders verstünde
und säße und lachte nicht:
ihr einziges Stück verschwände
und sie spielten ihr jüngstes Gericht.

⁴⁰ Vgl. Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 1. Sp. 1833ff.

⁴¹ Ebd. Bd. 2. Sp. 603ff.

Sie rissen an ihren Schnüren
herein vor die kleinen Coulissen
die Hände von oben, die Hände,
die immer versteckten, entdeckten
häßlichen Hände in Rot:
und stürzten aus allen Türen
und stiegen über die Wände
und schlugen die Hände tot. (SW 2, 344f.)

Das Geschehenlassen des Löwen wird eigens begründet: „weil es noch nicht zu Ende ist“. Der Löwe befindet sich inmitten dessen, was *nicht mehr* und *noch nicht* ist – in einem negativ bestimmten Jetzt, zwischen der Zukunft und der Vergangenheit, die wiederum nicht eingehend betrachtet, sondern nur implizit angesprochen werden. Die überwiegende Fülle symbolischer Implikationen des Prosagedichts ist eine Vorankündigung des Endes oder Todes des Tieres. Hier ist das gegenwärtige Geschehen oder, genauer, ein Fehlen jeglichen Geschehens, auf die Vergangenheit bezogen. Dem Anfang des Prosagedichts nah, deuten insbesondere der erste und zweite Abschnitt implizit auf die fiktionale Vergangenheit hinaus – auf eine andere Welt, die vom Objekt empirisch erfahren wurde. Hierdurch bricht zwar eine epische Dimension ein, ihr impliziter Charakter ist hingegen typisch für das ‘zeitlose’ Lyrische. In Anbetracht all dessen ließe sich die Figur des Löwen als eine bestimmen, die alle Zeiten in sich einschließt und damit eine überzeitliche ist. Dies ist insofern wichtig, als der Löwe, wie später zu zeigen sein wird, hier für die moderne Kunst und den Künstler steht.

Die Aussage „Und verwendet nichts mehr“ ist der Rede von den „vorsichtigen erprobten *Wendungen* entschlossener Plötzlichkeit“⁴² im vorausgegangenen Absatz gegenüberzustellen. Das Verb ‘verwenden’ hat vielerlei Bedeutungen. Einige davon, die für die Interpretation relevant sein könnten, sind zunächst „sich für eine Person oder Sache verwenden, seine Fähigkeiten und Kräfte zum Besten derselben anwenden“, weiterhin schlicht „wegwenden“ (beispielsweise ‘den Kopf verwenden’) und schließlich im übertragenen Sinne „sich anders besinnen, wie man in ähnlichem Verstande auch sich umwenden, sich umkehren sagt“.⁴³

Das Nichts-mehr-Verwenden ist in einer Reihe mit „nimmt nicht mehr teil“ zu lesen, überdies hervorgehoben durch die zweifache Wiederholung der Konjunktion ‘und’. Es wird hier ein erneuter Bezug auf die Vergangenheit genommen: Etwas, was irgendwann passierte oder geschah, geschieht nicht mehr.

Die Komponente „teil“ von ‘teilnehmen’, für sich genommen, kann so gelesen werden, daß es ein Ganzes gibt, das aus Teilen besteht, die sich von diesem Ganzen trennen lassen und jemandem oder etwas zufallen können. Teile machen das Ganze aus. So kann das Morphem

⁴² Meine Hervorhebungen.

⁴³ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 4. Sp. 1177ff.

‘teil’ – als eine reale und mentale Größe in ihrer Relation zum ‘Ganzen’ – in diesem Text in Analogie zu der bereits analysierten Rede von ‘Stücken’ gelesen werden. Wenn von „Heimweh in Stücken“ oder von „Stücken von Erinnerungen“ die Rede ist, wird die Diskrepanz zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit im Leben des Tieres eröffnet. Wenn vom ‘Teil-nehmen’ gesprochen wird, wird dagegen ein Bezug zwischen dem Ganzen (der Welt, der Umwelt, der objektiven Realität) und der Figur des Löwen hergestellt.

Wie im Gedicht „Der Panther“ ist die Dynamik des Löwen eine innere; äußerlich bleibt er passiv, „läßt nur geschehn“. Der einzige Weg, auf dem sein Inneres einen Ausdruck findet, ist „immer wieder eine kleine halbrunde Geste unbeschreiblicher Verachtung“. So wird auf eine bemerkenswerte Weise eine Einschränkung dieser Teilnahmslosigkeit vorgenommen. Dabei wird sofort eine Distanzierung von dieser Einschränkung dazwischengeschoben: „wie weit von sich fortgehalten“. Was weiter folgt, erinnert an das Verspendant zu diesem Prosagedicht. Mit den Ausdrücken „Pinsel“ und „malen“ wird auf einmal die Lexik aus dem Bereich der Kunst und des näheren der Malerei aufgegriffen – in ähnlicher Weise, wie das Theatralische mit den Wörtern „Vorhang“ und „Pupille“ im Gedicht „Der Panther“ ausgesprochen wird. Auch in der Rede vom Bild, das stirbt, in diesem Gedicht sowie mit der Farbensymbolik in der 59. Aufzeichnung des „Malte“-Romans wird eine Beziehung zum Bereich der Kunst hergestellt. Der Löwe wird vor dem Hintergrund seiner Untätigkeit und der Einzigartigkeit dieser Geste als ein Künstler bestimmt. Im Kontext der Dichtung ist auf die Bedeutung des Pinsels als „*die kunst und weise mit worten etwas zu schildern, besonders die dichterische schilderungsgabe*“ hinzuweisen.⁴⁴ Auch der damit kontextuell verbundene Ausdruck ‘Geste’ kann als „*erzählung von abenteuern, geschichte, aus lat. plur. gesta*“, was übrigens an erster Stelle unter anderen Bedeutungen genannt wird, gedeutet werden.⁴⁵

Die Aktion des Malens als Gegenwicht zur Apathie des Tieres ist die einzige Aktivität des Löwen, die um so markanter ist, als sie musischer Natur ist. Gemäß der etymologischen Verwandtschaft zwischen dem Verb ‘malen’ und dem Substantiv ‘Mahl’, was soviel wie ‘ein sichtbares Erinnerungszeichen’ bedeutet, können die Handlungen des Tieres als ein Wiederbeleben seiner Erinnerungen gelesen werden.

Es ist bezeichnend, daß die Bewegung des Schwanzes eine wiederholte ist („malt er immer wieder“), gebildet in Analogie zum ‘Hin- und Hergehen’ der Löwin, die noch aktiv ist und geht, was etwas Instinktives und Tierisches an sich hat, dennoch auch emotionell als Zeichen der Verzweiflung gedeutet werden kann. Andererseits nivelliert die mehrfache Wiederholung im Fall des Löwen die Bedeutung der Geste des Malens: So wie die Schritte der Löwin, die

⁴⁴ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. A.a.O. Bd. 13. Sp. 1862.

⁴⁵ Ebd. Bd. 5. Sp. 4207.

hin und her geht, ihren Zweck verlieren, so ist auch ein Malen einer einzigen „halbrunden Geste“ nichtig.

Die Kreissymbolik wird auch in diesem Bild wieder aufgegriffen, und zwar im Ausdruck „halbrund“. Im Unterschied zu der Bewegung des Tieres im Kreis ist hier nur von einem Halbkreis die Rede. Dies ist eine „kleine“ Bewegung – als Gegensatz zu „Kraft“ und „Übertreibung“ in der Vergangenheit des Tieres. Als „Geste“ ist es generell etwas, was für Menschen und nicht für Tiere charakteristisch ist. Gesten sind als Zeichen zu verstehen, die eine Bedeutung haben. Im Gegensatz zur Geste, die *für* etwas steht, ist die Gebärde mit ihrem Gehalt unmittelbar da – als das „Wesen einer Existenz“. ⁴⁶ Damit findet eine Anthropomorphisierung des Löwen statt, was die künstlerischen Implikationen stärker zur Geltung bringt.

Ein weiterer anthropomorpher Zug, der dem Tier zugeschrieben wird, ist seine Fähigkeit zu Gefühlen wie „Verachtung“. Bemerkenswerterweise ist dies ein Aktivum – ein Gegenstück zur grundsätzlich passiven Haltung des Tieres. Es geht hier nicht um eine schlichte Nichtbeachtung, sondern um eine absichtliche Mißachtung eines Gegenstandes, den man für nicht beachtenswert hält. Diese Verachtung wird vom lyrischen Erzähler als „unbeschreiblich“ bezeichnet und paradoxerweise gerade damit beschrieben. Die Dimension des Erzählers wird damit auf einmal sichtbar. Dieser Duktus wird im nachfolgenden Satz zum Teil weitergeführt: „Und sie [die Geste] geht so bedeutend vor sich [...]“. Hier fällt das Wort „bedeutend“, das auf den Fortgang der Interpretation hinweist,⁴⁷ der im lyrischen Erzähler und in der Löwin, die diese Geste wahrnimmt und sofort darauf reagiert, vorgeht: „daß die Löwin anhält und hinsieht: beunruhigt, aufgeregt, erwartungsvoll“.

Sie hält an und sieht hin. Im Unterschied zum Löwen mit seinem ‘nicht geladenen’ Blick besitzt sie die Fähigkeit, zu sehen und dabei etwas in seiner Bedeutsamkeit zu begreifen. Die Geste erscheint der Löwin genauso wesentlich wie dem Erzähler oder Leser. Alles ist darauf konzentriert. Selbst die kreisende Bewegung, die leitmotivisch im Prosagedicht auftaucht, wird unterbrochen – eine Zäsur, die den späteren achten Absatz vorausnimmt. Der ewig scheinende Gang wird dabei für einen Moment gestoppt – als ein Vorbote eines wichtigen Ereignisses.

⁴⁶ Lux, Ulrike Sophie: „Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.“ A.a.O. S. 56. Lux findet eine Entsprechung zwischen Rilkes und Hugo von Hofmannsthals Auffassung der Gebärde: „Meine Gebärde: das bin ich – in einem Moment zusammengepresst, spricht sie mich aus – und stürzt dann dahin ins Nichts – wie mein ich selber, unwiederholbar.“ Hofmannsthal, Hugo v.: Die Mimin und der Dichter. (H. v. H.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner.) Frankfurt/M. 1959. S. 557.

⁴⁷ Eine der veralteten Bedeutungen von ‘bedeuten’ heißt „*andeuten, anzeigen, verkünden*“. Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. A.a.O. Bd. 1. Sp. 1226.

Daraufhin wird der „erwartungsvolle“ Blick enttäuscht oder aber – die zweite Interpretationsmöglichkeit – die Löwin ist nicht imstande, die wahre Bedeutung des Moments einzuschätzen, wie es aus dem nächsten Absatz folgt, der den Anfang des dritten und letzten Abschnitts dieses Prosagedichts markiert:

Dann aber nimmt sie ihren Gang wieder auf, den trostlosen lächerlichen Gang der Wachposten, der immer wieder in dieselben Fußstapfen zurückfällt. Sie geht und geht, und manchmal erscheint ihre zerstreute Maske, rund und voll, durchgestrichen vom Gitter.

Hier wird der Gang der Löwin als „trotlos und lächerlich“ beschrieben. Der Prozeß des Gehens bleibt hier dominant, was seinen Ausdruck in dem entsprechenden Paradigma findet: Die Wörter „Gang“, „gehen“, „Fußstapfen“, „geht und geht“ setzen das im ersten Abschnitt begonnene und später unterbrochene Kontinuum fort. Dieser Absatz ist eine Absetzung von alledem, was bisher gesagt wurde, markiert durch ein „aber“. Alles scheint auf einmal auf seine Kreise wieder zurückzukehren: der gleiche Gang, der mit den gleichen Wachposten⁴⁸ – wie im ersten Absatz – verglichen wird, verstärkt durch das Bild des Zurückfallens „in dieselben Fußstapfen“. Wie ein Echo wird „[...] Gang [...] Gang [...] geht [...] geht [...]“ wiederholt – entsprechend der Monotonie des Kreisens. Dieser Gang ist jetzt „trotlos“, d.h. jeglicher Hoffnung und Kraft beraubt. Ursprünglich hieß „der Trost“ übrigens so viel wie ‘Stärke des Leibes und Gesundheit’.⁴⁹ Daher kann dieser Gang als ein Zeichen der Kraftlosigkeit oder Ohnmacht des Tieres verstanden werden. Auch hier, wie im Fall vom Löwen, folgt eine bedeutsame Einschränkung, die bezeichnenderweise mit demselben Adverb wie im Gedicht „Der Panther“ eingeführt wird: „manchmal erscheint ihre zerstreute Maske, rund und voll, durchgestrichen vom Gitter“. Erneut findet sich hier die Lexik aus dem Bereich der Kunst, nämlich des Theaters. Das „Gesicht“ der Löwin tritt plötzlich als eine „Maske“ auf, die traditionell als Symbol der Verhüllung eigener Subjektivität verstanden wird.⁵⁰ Die Löwin tritt nicht so auf, wie sie ist, sondern wie sie „erscheint“. Damit werden solche Aspekte angesprochen wie der Schein als Trugbild und der Schein als Licht sowie die Art des ‘szenischen’ Erscheinens der Löwin.

Des weiteren wird die Maske als „durchgestrichen vom Gitter“ charakterisiert. Auf die Symbolebene der Kunst übertragen, wird die letztere durch Einsperren, d.h. durch eine

⁴⁸ Übrigens ist auch der Gang selbst im Hinblick auf die militärischen Ausdrücke wie „Wachposten“, „geladen“ als ein „Waffengang“ zu lesen. Vgl. Weigand, Friedrich Ludwig Karl: Deutsches Wörterbuch. In der neuesten für Deutschland, Österreich und die Schweiz gültigen amtlichen Rechtschreibung. 5. Auf. Neu bearb. von Karl von Bahder, Herman Hirt und Karl Kant. Hg. von Hermann Hirt. Bd. 2. Gießen 1910. Bd. 1. Sp. 617.

⁴⁹ Vgl. Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Bd. 4. Sp. 696ff.

⁵⁰ Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. A.a.O. S. 467.

Grenzsetzung, „durchgestrichen“, also zunichte gemacht. Solche Kunst ist im Kontext des Prosagedichts dazu verdammt, sich ewig im Kreise zu drehen und ist dadurch dem Tod geweiht – also ‘dekadent’ in der poetologischen Begrifflichkeit.

Es ist noch einmal hervorzuheben, daß die Löwin in ihre eigenen Fußstapfen tritt, also im übertragenen Sinne sich selbst nachahmt – eine mimetische Handlung. Dabei ist es kein einfaches Treten in eigene Fußstapfen, sondern ein ‘Zurückfallen’: Sie „fällt zurück“, was eine Richtungsänderung und einen Rückschritt impliziert, denn das, was sich ausschließlich auf das bereits Vorhandene („eigene Fußstapfen“) beruft, bleibt nicht einmal auf derselben Stufe, sondern bedeutet einen Niedergang – eine weitere Implikation der modernen Ästhetik. Auf das Gedicht selbst bezogen, ist es eine Rückwärtsbewegung und gleichzeitig ein Schließen des Kreises.

Sie geht wie Uhren gehen. Und auf ihrem Gesicht steht wie auf einem Zifferblatt,
das man nachts anleuchtet, eine fremde, merkwürdig kurz angezeigte Stunde: eine
furchtbare, in der jemand stirbt.

Der letzte Absatz fährt mit der gleichen Uhrsymbolik fort wie das Gedicht „Der Panther“ und die Luxembourg-Episode: „Sie geht wie Uhren gehen.“ Mit diesem Vergleich wird das Moment der Zeitlichkeit, der Vergänglichkeit und des Todes angesprochen.⁵¹ Es wird nicht gesagt „wie eine Uhr“, sondern „wie Uhren“, d.h. generalisierend und abstrakt. Der Gang der Löwin wird dem regelmäßigen Takt der Uhren angeglichen. Im „Malte Laurids Brigge“ vergleicht Rilke die Stimme des Grafen mit dem Gang einer Uhr: „sie hatte etwas von dem gleichmäßigen unbeteiligten Gang einer Uhr“ (SW 6, 734). Dieses Gleichmäßige und Unbeteiligte verleiht dem Ganzen den Eindruck einer gewissen Objektivität. In seinen „Sonetten an Orpheus“ stellt Rilke den objektiven Gang der Uhren dem subjektiven Empfinden des Verlaufs unseres menschlichen Lebens entgegen:

Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag. (SW 1, 738)

Die Besonderheit eines Uhrwerks besteht darin, daß es selbst etwas nach außen anzeigt, obwohl es im Inneren verdeckt ist. Für die Löwin, die sich wie die Wachposten „am Rande“ zwischen diesem Innen und Außen befindet, ist diese Differenz ausschlaggebend. So vergleicht Rilke in „Worpswede“ das menschliche Gesicht mit einem Zifferblatt, an dem sich sein Inneres, seine Seele, zu zeigen vermag:

⁵¹ Ebd. S. 777.

Wir pflegen, bei den Menschen, vieles aus ihren Händen zu schließen und alles aus ihrem Gesicht, in welchem, wie auf einem Zifferblatt, die Stunden sichtbar sind, die ihre Seele tragen und wiegen. (SW 5, 10)

Der fortlaufende Gang der Uhr ist gleichwohl in seinen einzelnen Schritten, beispielsweise in der Stunden- oder Minutenanzeige, fixierbar. Damit wird die Differenz von flüchtig und fix in der 'Person' der Löwin überwunden. Diese Symbolik der fortschreitenden Zeit, die kurz fixiert wird, indem sie 'angezeigt' wird, ähnelt der Beschreibung ihrer Erinnerungen am Anfang des Prosagedichts: Die „Stücke von Spiegeln“ im Meer oder „Stücke von Erinnerungen“ in der Löwin. Diese Stücke von Spiegeln auf dem Meeresgrund spiegeln ihre Erinnerungen wider; und wie im Spiegel können diese nur für kurze Momente „entfernte, schiefe, falsche, gleich wieder aufgebene Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war“, festhalten. So schlägt auch hier die 'Stunde der Wahrheit' nur kurz. Das Bewußtsein des Untergangs der modernen Kunst tritt hier in Gestalt des Löwen hervor.

Mit einem „und“ schließt der nächste Satz an, der die Uhrsymbolik leitmotivisch weiter entwickelt: „Und auf ihrem Gesicht steht wie auf einem Zifferblatt, das man nachts anleuchtet,^[52] eine fremde, merkwürdig kurz angezeigte Stunde: eine furchtbare, in der jemand stirbt.“ Das Wort 'Zifferblatt' ist ein Kompositum. Ziffern sind unter anderem als verborgene (Schrift-)Zeichen zu verstehen und implizieren ihrer Etymologie nach eine Kodierung.⁵³ Insofern kann hier eine Ziffer als eine Schrift, die mit erdichteten Buchstaben geschrieben ist,⁵⁴ gelesen werden. Diese Bedeutung trifft sich mit dem Grundwort des Kompositums „Ziffernblatt“: „-blatt“. Die Assoziation mit einem Blatt Papier drängt sich in diesem Zusammenhang geradezu auf. Papier ist ein zu Rilkes Lebzeiten notwendiges Attribut der Dichtkunst. Das Gesicht der Löwin dient insofern der Vermittlung einer geheimen Botschaft, was bei Rilke oft thematisiert wird – etwa in der achten seiner „Duineser Elegien“:

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers

⁵² Bei 'anleuchten' handelt es sich um ein transitives Verb: „in das Gesicht leuchten“. Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 1. Sp. 336ff.

⁵³ Zur Bedeutung von 'Ziffer' siehe „Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm“: *“geheimzeichen, geheimschrift, bestehend anfangs aus den neuen zahlzeichen, wie aus dem namen der geheimen zeichen ersichtlich, dann aus den üblichen oder eigens erfundenen schriftzeichen, in verabredeter verwendung, die vor anderen geheim gehalten wird, so dasz kein fremder den sinn der übermittelten nachricht verstehn kann. seit dem 17. jahrh. bietet sich die neue franz. wortform chiffre als benennung der geheimzeichen an. a) die einzelnen geheimen zeichen; über deren art lassen sich nur geringe zeugnisse beibringen; wichtig sind die angaben über den gebrauch der zahlzeichen, danach auch fremdartiger buchstaben: chiffre, m.“* Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. A.a.O. Bd. 31. Sp. 1245.

⁵⁴ Vgl. ebd.

Das Zifferblatt und damit auch das ‘Gesicht’ der Löwin werden weiter thematisiert, nämlich als etwas, was „man nachts anleuchtet“. Die Nacht (*νύξ*) wird in der griechischen Mythologie mit den Brüdern Schlaf (*υπνος*) und Tod (*θάνατος*) dargestellt. Mit der Nacht werden Bilder der tiefen Trauer, des Elends, der Unwissenheit, des Todes und des Grabes, aber auch des Animalischen, der wilden Natur und des „Blutes“ in Verbindung gebracht.⁵⁵ Wenn etwas in der Nacht angeleuchtet wird, kann dieser Akt symbolisch als Reflexion all dessen gedeutet werden.

Was da tatsächlich ‘angezeigt’ wird, ist nicht Ausdruck einer animalischen instinktiven, sondern einer anderen, fremden Natur der Löwin. Diese ist emotional geprägt, sofern von einer „furchtbaren“ Stunde die Rede ist: „eine fremde, merkwürdig kurz angezeigte Stunde: eine furchtbare, in der jemand stirbt.“ Des weiteren ist es eine „merkwürdig kurz“ angezeigte Stunde. ‘Merkwürdig’ verfügt außer der Bedeutung ‘seltsam’ über ihre ursprüngliche Konnotation: „würdig, oder werth, gemerket, d.i. im Gedächtnisse behalten zu werden; denkwürdig“.⁵⁶ Erinnert sei an die Rede von der Geste der Verachtung, die „geht so bedeutend vor sich“. D.h., sie muß gedeutet, bedacht – in der poetologischen Terminologie *interpretiert* – werden.

All das wird auf dem Gesicht der Löwin nun sehr kurz angezeigt. Dies ist einerseits in Analogie zu den kurz im „Spiegel“ erscheinenden Erinnerungen der Löwin, andererseits aber im Gegensatz zu dem ewig kreisenden Gang des Tieres und ferner in Verbindung mit den Metaphern der Nacht und der Dunkelheit zu lesen.

Die letzten Worte des Prosagedichts thematisieren den Tod: „eine furchtbare [Stunde], in der jemand stirbt.“ Realgegenständlich betrachtet, bedeutet ‘sterben’ ein Aufhören des Lebens eines organischen Körpers. Metaphorisch kann es sich auf unbelebte Dinge beziehen: etwas hört auf zu sein – wie ein Gefühl oder etwa das Bild im Gedicht „Der Panther“. Hier wird nicht direkt vom Tod des Löwen gesprochen, sondern von „jemand[em]“, also einer unbestimmten Person. Damit imitiert die Darstellung den Charakter einer objektiven oder allgemeinen Aussage.

Das Leitmotiv des Kreises spielt eine besondere Rolle in diesem Prosagedicht. Den äußeren Kreis um den Löwenkäfig herum bildet die Welt „draußen“. Der Kreis wird immer enger: Zunächst ist die Bewegung der Löwin kreisartig – „Sie geht um ihn [...]“. Weiter folgt das

⁵⁵ Vgl. Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. A.a.O. Bd. 3, Sp. 392ff.

⁵⁶ Ebd. Bd. 3, Sp. 183ff.

Kranksein des Löwen, es „schließt ihn nur ein“. Um sich malt er „eine kleine halbrunde Geste“ der Verachtung. Im Zentrum des Kreises steht der Löwe selbst. Die Verengung des Kreises progressiert weiter, in ihn hinein: in seinem Kreislauf und Herzen. Dann aber „nimmt sie [die Löwin] ihren Gang wieder auf“, ihr Gang fällt „immer wieder in dieselben Fußstapfen“ zurück, bis schließlich die Symbolik der Uhr ins Spiel kommt und damit ein noch größerer ‘Kreis’ der Zeit beansprucht wird. Die verkettete Symbolik Kreis – Gang – Uhr geht auf allen Ebenen des Gedichtes auf: des Motivs, des Aufbaus, der Lexik und der inneren Tiefenstruktur.

III.

Im folgenden sollen nun die typisch lyrischen Momente im Prosagedicht „Der Löwenkäfig“ in Abgrenzung von den beiden anderen motivgleichen Texten bestimmt werden. Im Fokus aller drei Texte steht jeweils eine Figur, zu deren wesentlichen Eigenschaften Blindheit oder zumindest ein eingeschränktes Sehvermögen gehört.⁵⁷ Fabian Strömer untersucht dieses Phänomen und stellt die von Platon ausgehende Tradition, für die das Sehen der Inbegriff von Erkenntnis und Blindheit dagegen komplementär die Metonymie für alle Formen der Asensibilität und Erkenntnislosigkeit bedeutet,⁵⁸ einem völlig anderen Verständnis von Blindheit entgegen, laut dem

der Blinde mit einem wie immer gearteten inneren Vermögen der Intuition mehr erkennen könnte als der Sehende, weil er von den Täuschungen des Auges nicht abgehalten und fehlgeleitet wird. Demokrit soll sich der Legende nach selbst geblendet haben, um durch den Verzicht des Augenlichtes zur vollen Erkenntnis des Inneren zu gelangen und Seneca hat die These formuliert, daß das ‘Auge der Vernunft’ stärker [sei].⁵⁹

Beide Momente – sowohl des Abstumpfens als auch eines besonderen Scharfblicks – lassen sich in den hier untersuchten Texten finden. Im Versgedicht ist vom Blick, der „nichts mehr hält“, die Rede, und zwar so, daß dies innertextlich in dem nicht auszuhaltenden „Vorübergehen der Stäbe“ seine Erklärung findet. In der 59. Aufzeichnung folgt die Erkenntnis, daß der Zeitungsverkäufer blind ist, aus der Beschreibung seiner Bewegungsart:

⁵⁷ Dieses Motiv hat Fabian Strömer anhand mehrerer Texte Rilkes untersucht. Strömer, Fabian: „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. Strömer, Fabian: „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. Rilkes Poetik des Erblindens. In: Hans Richard Brittnacher; Stephan Polombka; Fabian Strömer (Hg.): Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‘Weltinnenraum’. Würzburg 2001. S. 155-177. Strömer unterscheidet zwei Modelle innerhalb der unmittelbar poetologisch signifikanten Darstellungen der Blindheit: „Das eine schließt an den Topos des blinden Sehers an und gibt das Erblindens als Metonymie des Übergangs in den Weltinnenraum zu erkennen. Das andere von Rilke eher implizit gestaltete Modell, das, soweit ich sehe, keine direkte Entsprechung in seinen poetologischen Äußerungen hat, berührt die Figur transzendentaler Blindheit.“ Ebd. S. 158.

⁵⁸ Ebd. S. 155.

⁵⁹ Ebd.

„und seine Hand streift den Steinrand, auf dem die Stäbe aufstehen“ (SW 6, 900). Weiterhin wird dieses Unvermögen beim Namen genannt, wenn gesagt wird, er trage seinen Hut „wie alle Blinden ihre Hüte tragen“ (SW 6, 901). Im Prosagedicht ist dagegen von den „Augen“ die Rede, „die nicht geladen sind“. Hier läßt sich eine spezifische Doppelkonstellation herauskristallisieren, die grundlegend für alle drei Texte ist und im folgenden differenzierter betrachtet werden muß: erstens der Künstler, der zunächst ‘nicht sieht’, und zweitens die Instanz, die ihm das Sehen ermöglicht oder symbolisch für das Sehen überhaupt steht.

In der 59. Aufzeichnung steht ein blinder Zeitungsverkäufer im Zentrum. Seine Blindheit ist eine objektive Gegebenheit. Trotz dieses Umstandes oder genau deswegen wird von seinem Wesen „ohne Vorsicht“ gesprochen. Seine farbenfrohe äußere Erscheinung hat einen Wert an sich – d.h. unabhängig und seinem persönlichen Unvermögen zum Trotz. Diesem Mann wird ein Dichter entgegengesetzt, der zwar sehen kann, aber in einem anderen Sinne blind ist: Er weigert sich, zu sehen. Zunächst muß er einsehen, daß der Blinde durch seine ganze Existenz mehr sieht als er selbst, denn der Dichter hat keine Sicht, sondern zunächst nur eine vorgeprägte „Vor[-]sicht“ und daher keine Ein-sicht. Die Konsequenz ist: Er muß zuerst blind werden, um dann sehen zu lernen – dies ist der rote Faden, der durch den ganzen Roman hindurchgeht.

Im Gedicht „Der Panther“ drückt sich diese Ambivalenz in der Emanzipation des Blickes vom Tier aus. Es ist wesentlich der Blick, der „müd“ ist, der „nichts mehr hält“, dem sogar eventuell so ist, „als ob“ seine Pupille das Bild empfangt. Der sehende Blinde in der Luxembourg-Episode findet sein Gegenstück im Blick des Panthers. Das Tier selbst ist hier dagegen der Ort, wo alles untergeht, was der Blick zu leisten vermag: Das Bild hört in seinem Herzen auf zu sein. Der Künstler muß seines Blickes mächtig werden, damit er sehen kann. Hier liegt eine ähnliche Konstellation wie im Roman vor. Im Prosagedicht „Der Löwenkäfig“ ist es die Löwin, die wacht, beobachtet und analysiert. Sie ist das Augenlicht des Löwen, der mit seinem ungeladenen Blick so gut wie blind ist. Er sieht nichts, weil er nur auf sich selbst gerichtet ist.

Bei allen Ähnlichkeiten lassen sich mehrere Differenzen in der Darstellung desselben Themas in diesen drei Texten feststellen. Mit der Metapher der „nicht geladenen“ Augen wird ebenso wie im Falle des Blickes, der „nichts mehr hält“, im Prosagedicht im Unterschied zum Malte-Abschnitt *eine größere Fülle von Implikationen* angesprochen als in der einfachen Charakterisierung des Mannes am Luxembourg-Garten als eines Blinden. Dieser Umstand ist eine Folge der spezifischen generischen Beschaffenheit der Texte: des Lyrischen im Fall des Vers- und Prosagedichtes und des Epischen im Fall der Aufzeichnung. Die zentrale

Eigenschaft des Objekts der Darstellung wird hier in den ersten beiden Fällen nicht beim Namen genannt, ganz zu schweigen als solche pointiert.

Die Begründung dafür, daß Unterschiede in der Verarbeitung des Themas der Blindheit in dem lyrischen und dem epischen Werk bestehen, könnte folgendermaßen zusammengefaßt werden: In der Aufzeichnung wird zwar nicht direkt in der Begriffssprache, freilich aber in einer Annäherung an diese gesprochen. Es wird parabolisch ein Beispiel gegeben, in dem ein Dichter versucht, einen Menschen aus der Kraft seiner Vorstellung zu schöpfen, und daran scheitert, indem ihm im Zuge der 'reinen' – d.h. durch Erinnerungen, Assoziationen etc. nicht belasteten – Betrachtung die Erleuchtung des urteilslosen und ertragenden Schauens kommt. Die Begrifflichkeit sowie die ganze Problematik und Polemik des Konzepts des neuen Sehens und sachlichen Sagens sind bereits im Text gegeben, und zwar mit dem expliziten Thematisieren des Sehens, Schreibens, Ignorierens von Beweisen, Anstrengung, Vorstellung, uneingeschränkter Hingegebenheit etc.⁶⁰ Auch die sogenannte Poetik des 'Weltinnenraums' läßt sich unschwer erkennen und in Begriffe fassen: Einerseits steht die Grausamkeit der sinnlichen Beraubung, die *expressis verbis* genannt wird („Blinder“, „Elend“), und andererseits wird der neugewonnene innere Reichtum bekundet.⁶¹ Dies ist die Begrifflichkeit, die in einem wesentlich lyrischen Werk erst kraft der Interpretation zu leisten wäre. Diese Leistung wird erschwert durch die Form des Lyrischen im Prosagedicht und Versgedicht, wo das Konzeptuelle, das Programmatische und letztlich das Poetologische nicht *expressis verbis* dastehen, sondern erst durch eine tiefgehende Lektüre auf den Begriff gebracht werden können. Andeutungsweise ist sie in den beiden Texten vorhanden: In „Der Panther“ ist in der letzten Strophe vom „Bild“ die Rede: „Pupille [...] Da geht ein Bild hinein“; in „Der Löwenkäfig“ wird gesagt: „mit dem weichen Pinsel [...] malt er immer wieder“ (SW 6, 1136). Nicht zuletzt ist hier die Rede vom Bild, einem Wort aus dem Paradigma der Malerei.

Das, was in einem epischen Text durch eine Schilderung oder sogar explizite Nennung zustande kommt, also der *Begriff*, der durch Interpretation zu leisten ist, ist in einem lyrischen

⁶⁰ „Wie unrecht hatte ich, ungerne hinzusehen“, „Ich schäme mich aufzuschreiben“, „Nur ich tat eiliger als alle, als wäre mir nichts aufgefallen“, „Ich war beschäftigt, ihn mir vorzustellen“, „ich unternahm die Arbeit, ihn einzubilden“, „Denn ich mußte ihn machen wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind, keine Bestandteile; der ganz und gar innen zu leisten ist“, „Aber es war außerdem so vieles, was zu ihm gehörte; denn dies begriff ich schon damals, daß nichts an ihm nebensächlich sei“, „Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel“ etc.

⁶¹ Ähnlich wird das Motiv der Blindheit im Gedicht „Die Blinde“ verarbeitet. Vgl. Störmer, Fabian: „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. Rilkes Poetik des Erblindens. A.a.O. S. 162.

Dann wuchs der Weg zu den Augen zu.

Ich weiß ihn nicht mehr.

Jetzt geht alles in mir umher,

sicher und sorglos; wie Genesende

gehn die Gefühle, genießend das Gehn,

durch meines Leibes dunkles Haus. (SW 1, 468).

Werk bereits *in medias res* da – hier exemplifiziert in der Form des Gedichts, die mit seiner inhaltlichen Aussage oszilliert. Das Konzept des reinen Sehens ist das Gedicht selbst: sowohl das Versgedicht als auch das Prosagedicht, das – aus dieser Perspektive betrachtet – entschieden lyrisch ist. Hier wird das Konzept des Sehens von Rilke nicht anschaulich dargestellt, sondern poetisch und poetologisch umgesetzt – unmittelbar und in einer Sprache, die weit entfernt von der begrifflichen Sprache ist. Die Idee des reinen Schauens wird nicht nur reflektiert, sondern im Text selbst *realisiert*. Und dies ist der erste wesentliche Unterschied zwischen der Prosa im Prosagedicht und der Prosa der 59. Aufzeichnung.

Der Text der Aufzeichnung markiert explizit die Differenz zwischen Vorstellung und Realität, (Vor-)Urteil und Ertragen. Anschließend gibt er eine anschauliche Analyse dieses Verfahrens. Diese Differenz wird im Versgedicht im Ausdruck „Ihm ist, als ob“ oder im Vergleich des Ganges des Tieres mit einem „Tanz“ ausgedrückt. Im Prosagedicht, das seinem Umfang nach etwas länger ist, ist die Reichweite der Vergleiche dementsprechend größer: der Vergleich des Ganges der Löwin mit dem der Wachposten, der Vergleich der Erinnerungen mit den Stücken von Spiegeln auf dem Meeresgrund und andere Vergleiche. Besonders interessant wird dieses Moment an einer Stelle wie dieser, wo von einer „unbeschreiblichen“ Geste die Rede ist, die „bedeutend“ vor sich hin geht, weil sie eben ‘beschrieben’ und ‘gedeutet’ wird. Die poetologischen Reflexionen werden also im Prosagedicht und im Versgedicht verdeckt und im Roman explizit und schrittweise eingeführt.

Über den „als ob“-Vergleich im Versgedicht kann abschließend vermerkt werden, daß ein kritischer Blick auf die voreingenommene Betrachtung, die in der ersten Strophe genau durch das Vergleichen und Interpretieren der inneren Zustände des Objekts so subjektiv-willkürlich wirkt, erst mit der dritten, objektivierenden Strophe einsetzt. Durch die Strophengrenze sowie eine markante Lexik und Interpunktion wird eine Zäsur in das Ganze gesetzt: „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein [...]“. Im Prosagedicht sieht dieses kritische rückblickende Innehalten folgendermaßen aus: „Nur ganz fern, wie weit von sich fortgehalten, mit dem weichen Pinsel seines Schwanzes malt er immer wieder eine kleine halbrunde Geste unbeschreiblicher Verachtung. Und sie geht so bedeutend vor sich, daß die Löwin anhält und hinsieht: beunruhigt, aufgeregt, erwartungsvoll.“

Das explizite Urteil über das subjektive und nicht sachgemäße Schauen, das in den beiden Gedichten ausbleibt, wird im Roman in seiner ganzen Entschiedenheit ausgesprochen: „Ich wußte sofort, daß meine Vorstellung wertlos war. Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel.“ Die poetologische Reflexion erfolgt auch hier mittels Explikationen und wertender Sätze. Dies ist hier noch

einmal als ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Lyrischen und dem Epischen zu unterstreichen.

Der nächste wichtige Aspekt der Differenz zwischen den epischen und lyrischen Komponenten betrifft die in den Texten dargestellten Bewegungsmuster der zentralen Objekte oder Figuren. Im Versgedicht, wie übrigens in den beiden anderen Texten auch, gibt es einen Richtungswechsel der geschilderten Grundbewegung. Zunächst war in der ersten Strophe vom „Vorübergehen der Stäbe“ – also einer Hin- und Herbewegung – die Rede, die in der zweiten Strophe in eine kreisartige Bewegung („wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte“) umschwingt. Auch in „Der Löwenkäfig“ ist ein ähnliches Bewegungsschema zu beobachten: ein Hin und Her („Sie geht hin und her wie die Wachposten“) und eine Kreisbewegung („Sie geht hin und her um ihn, den Löwen“). Dies findet eine Entsprechung im Malte-Fragment, wenn gesagt wird, daß sich der Zeitungsverkäufer im ersten Absatz „außen am Luxembourg-Garten hin und zurück schiebt“ (SW 6, 899) und sich dann am Ende dieses Absatzes „wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit“ bewegt, womit eine kreisartige Bewegung eingeschlagen wird.

Dieses Bewegungsschema kann realgegenständlich, wie bereits in den Interpretationen gezeigt wurde, einerseits mit der Bewegung des Pendels einer Uhr und mit der eines Zeigers assoziiert werden. Andererseits jedoch, in Anbetracht der poetologischen Selbstreflexion der drei Texte, ist hier an zwei grundlegende Bewegungsarten zu denken: Schreiben – per Hand und mit der Schreibmaschine als eine Hin- und Herbewegung – und Lesen, das eine hermeneutische Kreisbewegung impliziert. Der entscheidende Gesichtspunkt ist, daß die Kreisbewegung um eine Mitte in der Mitte des Vers- und Prosagedichts erwähnt wird, was für die 59. Aufzeichnung nicht zutrifft. Insofern ist die poetologische Reflexivität in den lyrischen Texten sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der darstellerischen Ebene zu sehen. In der 59. Aufzeichnung, sofern es ein Fragment eines größeren Werkes ist, fehlt diese zentrale formale Bestimmung.

Nun soll auch die Perspektive des Subjekts und Objekts im Prosagedicht näher betrachtet werden. Der erste Absatz fängt objektiv-beschreibend an: „SIE geht hin und her wie die Wachposten draußen am Rand der Wälle, wo nichts mehr ist.“ Doch ziemlich bald verrät sich die Unsicherheit des Aussagesubjekts: „Wie unten im Meer irgendwo Spiegel sein müssen, Spiegel aus den Kajüten gesunkener Schiffe, Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten [...]“. Zunächst ist Spiegel etwas vom Menschen Geschaffenes und ist vom Paradigma des Animalischen her, zu welchem auch das Löwenpaar gehört, nicht erklärbar. Zwei weitere Ausdrücke – „müssen“ und „natürlich“ – verleihen dem Gesagten zusätzlich

eine subjektive Note. Die nachfolgende Kette negativer Ausdrücke benennt dagegen all die Gegenstände sachlich:

die Gesichter der Reisenden nicht, keine ihrer Gebärden; nicht die Art, wie sie sich umdrehen und so seltsam linkisch aussahen von hinten; nicht die Wand, nicht die Ecke, in der man schlief; noch weniger was von drüben und draußen schwankend hereinschien; nichts, nein. (SW 6, 1135)

Nichtsdestoweniger kann auch hier von einem objektiven Sprechen nicht die Rede sein, denn es wird über Dinge gesprochen, die nicht da sind und nur der Phantasie des Aussagesubjekts entspringen können. Dies bestätigt sich in der nächsten Passage, in der das Aussagesubjekt eine Reihe von Gegenständen nennt, die „vielleicht“ in diesen Spiegeln sichtbar sind. Diese fiktive Reihe wird plötzlich mit etwas verglichen, das zwar eine Vermutung ist, aber vom Subjekt als Realität ausgegeben wird: „so liegen Erinnerungen, Stücke von Erinnerungen, bruchflächig, im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes.“

Der dritte Absatz nimmt den objektiven Duktus und die Ausdrucksweise des Anfangs auf: „Sie geht hin und her um ihn, den Löwen, der krank ist.“ Im gleichen Ton fährt die Passage mit der Beschreibung der Krankheit des Löwen fort:

Kranksein wird nicht besorgt in ihm und vermindert ihn nicht: es schließt ihn nur ein. Wie er so liegt, die weich abgebogenen Pranken ohne Absicht, das hochmütige Gesicht mit der abgetragenen Mähne überhäuft, die Augen nicht geladen, ist er errichtet auf sich selbst zum Gedächtnis seiner Trauer, wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war. Nun zuckt es noch da und dort in den Muskeln und spannt sich, da und dort bilden sich, zu weit voneinander, kleine Stellen von Zorn; das Blut bricht sicher böse, mit einem Sprung, aus den Herzkammern aus und gewiß hat es noch die vorsichtigen erprobten Wendungen entschlossenerer Plötzlichkeit, wenn es in das Gehirn tritt. (SW 6, 1135)

Im Großen und Ganzen – mit Ausnahme des einschränkenden Partikels „nur“ oder des zuspitzenden „so“ und den Ausdrücken „sicher böse“ oder „gewiß“ – ist das Reden hier objektiv angelegt. Allerdings verrät die Syntax durch zahlreiche Wiederholungen und die abweichende Wortstellung im Satz die Präsenz des Aussagesubjekts und dessen seelische Verfassung.

Die Wendung in der Sprechweise tritt gleich mit dem ersten Wort des Absatzes und mit der darauffolgenden psychologisierenden Argumentation im Folgesatz ein, der die Präsenz des Aussagesubjekts verrät: „Aber er läßt nur geschehn, weil es noch nicht zu Ende ist und verwendet nichts mehr und nimmt nicht mehr teil [...]“⁶² Das gegenwärtige Geschehen oder, genauer, sein Fehlen, birgt in sich einen impliziten Vergangenheitsbezug. So deutet dieser Abschnitt auf eine andere Welt hin, die nur vom Objekt empirisch erfahren werden konnte.

⁶² Meine Hervorhebungen.

Das Subjekt schlägt hier einen 'Umweg' zur Welt ein: durch die Perzeption des Objekts. An dieser Stelle wird die Dependenz der beiden Perspektiven sichtbar.

Darauf folgt eine ebenso objektiv gefärbte Beschreibung des Verhaltens des Löwen, seiner passiven Haltung und seiner Gestik. Dennoch sind die darauffolgenden Ausdrücke wie '*unbeschreibliche Verachtung*' oder „sie [die Geste] geht so *bedeutend* vor sich“ wiederum dem Bereich des Subjekts zuzuordnen. Allerdings geschieht es durch die Vermittlung der Löwin, womit der Eindruck einer objektiveren Redeweise evoziert wird.

In der vorletzten Passage, wo der Gang der Löwin beschrieben wird, dominiert das Objektive: „Dann aber nimmt sie ihren Gang wieder auf, den trostlosen lächerlichen Gang der Wachposten.“ Aber spätestens in der Rede von der „zerstreute[n] Maske“ wird klar, daß dies nicht ein realer Zustand, sondern nur ein Schein ist, denn die Maske „erscheint“, und zwar dem Subjekt. Und schließlich wird im letzten Satz die Stunde als eine „merkwürdig kurz angezeigte“ bezeichnet. Dies ist ein weiteres Beispiel der subjektiven Betrachtungsweise.

Wie im Fall des „Panther“-Gedichts fehlt auch hier das dichterische Ich als Augenzeuge und Vermittler, so daß der Leser den Eindruck eines unmittelbaren Dabeiseins erlebt und die Einsicht in die inneren Vorgänge des Objekts dadurch leichter gewinnen kann. Gleichzeitig ist es kein alles überschauendes Aussagesubjekt: Die Adverbialbestimmungen „sicher“, „gewiß“ verraten seine souveräne, aber keineswegs omnisciente Haltung. Das Subjekt steht in einer ziemlich geringen Distanz zu dem Objekt des Erzählens.

Die rhetorische Figur des Vergleichs im Prosagedicht muß an dieser Stelle genauer betrachtet werden. Verglichen wird die objektive Realität als das Element des Subjekts mit den Bildern, die das Maß des Objekts enthalten. Zwei Ebenen – die subjektive und die objektive – kommen in einem Vergleich zusammen, als eine 'Erweiterung der Sinne'. Dennoch verschmelzen diese Ebenen nicht: Die Bilder, die vom Aussagesubjekt der Wahrnehmung der Löwin zugeschrieben werden, sind nicht „Spiegel“ seines eigentlichen Zustandes im Sinne eines 'Vorwandes' oder eines objektiven Korrelats, wie es in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ der Fall war. Zwar entspringt die Bildlichkeit von „Spiegel“ dem Erfahrungsbereich des Aussagesubjekts, dennoch hat es keine volle Einsicht in die Erinnerungsbilder des Objekts und läßt seine Vorstellung davon auf der Ebene der Wahrscheinlichkeit gelten, was die Einschränkung „vielleicht“ besagt. Diese Bilder sind, subjektiv gesehen, buchstäblich eine 'dunkle Stelle' im Prosagedicht: Sie liegen „im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes“. Dies ist als ein Indiz dafür zu sehen, daß die Subjekt- und Objektebene nicht synthetisch verbunden werden, sondern parallel existieren. Anhand dieser Feststellungen kann die folgende, für die Gattung des Prosagedichts ausschlaggebende

Eigenschaft auf der Ebene des allgemeinen Gattungsbegriffs bestimmt werden: ihr wesentlich lyrischer Charakter, der sich hauptsächlich in seiner intensionalen Qualität und hermetischen Abgeschlossenheit sowie in der spezifischen Oszillation zwischen den Polen des Subjekts und Objekts beobachten läßt.