

VERSACHLICHUNG UND POETISIERUNG BEI LENAU UND RILKE

Von Zoltán Szendi (Pécs)*

I.

Lenau und Rilke – die beiden Dichter stellen mit ihren Werken zwei verschiedene Welten dar und schon die zeitliche Entfernung, die sie trennt, legitimiert die Verknüpfung ihrer Namen wahrscheinlich nicht auf den ersten Blick. Die Parallelen, die sich in ihrer Poesie zeigen, gewähren uns jedoch einen näheren Einblick sowohl in die individuell vergleichbaren Momente der zwei poetischen Weltbilder als auch in die literaturhistorischen Zusammenhänge, die die ästhetischen Paradigmen von Lenaus und Rilkes Lyrik markieren.¹⁾

Zunächst sollten jene Komponenten erwähnt werden, die auf diese eigentümliche Verwandtschaft hinweisen. Unter den verbindenden Faktoren ist vor allem die Einsamkeit – einerseits als allgemeine Befindlichkeit des schöpferischen Geistes, andererseits als grundlegendes Thema des Lebenswerkes – hervorzuheben. Selbst wenn die Einsamkeit meistens eine obligate Attitüde der Dichterpersönlichkeit ist, so bestätigen in diesen Fällen die Biographien eindeutig die Absonderung und das Außenseitertum der beiden Dichter. Sie haben sich weder in der Gesellschaft, noch im Privatleben etabliert und blieben – trotz der menschlichen Kontakte, die auch für sie unentbehrlich waren – Einzelgänger.

Einzelgängertum charakterisiert aber auch ihren dichterischen Weg: Ihre Kunst ist kaum in eine Epoche, in eine Strömung oder Stilrichtung einzuordnen. Die Literaturgeschichte hat zwar auch für sie Etiketten gefunden wie Biedermeier bei Lenau, Impressionismus und Symbolismus bei Rilke, wir wissen aber, dass diese Begriffe nur Teilaspekte im Œuvre Lenaus und Rilkes bezeichnen können.

Hinsichtlich der poetischen Verfahrensweisen ist es auffallend, was für eine wichtige Rolle die Versachlichung der inneren Erlebnisse bei den beiden Dichtern

*) Vortrag auf der Nikolaus-Lenau-Tagung der Kommission für Literaturwissenschaft in Wien am 29. Oktober 2002.

1) „Konkrete Spuren einer formal-ästhetischen oder ideellen Beeinflussung sind jedoch rar, obwohl feststeht, daß *Rilke* das Lenausche Gesamtwerk und die Briefe des Dichters gut kannte.“
CARL GIBSON, *Lenau. Leben–Werk–Wirkung*, Heidelberg 1989, S. 292.

spielt. Wenn auch im unterschiedlichen Maße und in verschiedenen Formen, ist die Objektivierung in ihrer Lyrik eine wichtige Tendenz, die sich am besten in der Episierung manifestiert. Viele Gedichte in ihrer Lyrik enthalten epische Elemente, die entweder verknappte – oft parabelhafte – Handlungsmomente in balladenartiger Kürze darstellen, oder einen Schicksalsaugenblick fixieren (Lenau: ›Waldestrost‹, ›Kommen und Scheiden‹, ›Die drei Indianer‹; Rilke: ›Die Entführung‹, ›Don Juans Kindheit‹).²⁾

Die meisten von diesen ‚narrativen‘ Gedichten stellen stilisierte Rollen bzw. Situationen dar. Die Stilisierung macht die ästhetische Intention bewusst und trägt zur Allgemeingültigkeit der inneren Ereignisse bei, indem sie der historischen Zeit enthoben werden. Als prägnante Beispiele können die Stücke des ›Gestalten‹-Zyklus Lenaus erwähnt werden (›Der ewige Jude‹, ›Der traurige Mönch‹, ›Drei Zigeuner‹) sowie die mythologische und biblische Themen paraphrasierenden Gedichte von Rilke (›Geburt der Venus‹; ›Leda‹; ›Der Auszug des verlorenen Sohnes‹).

Diese ästhetische Entäußerung hat den größten Gewinn einerseits darin, dass das Persönliche, das subjektiv Individuelle auch in der poetischen Redeform durch das neutral Objektivere ersetzt wird, andererseits ermöglicht sie dem Dichter einen wesentlich größeren Spielraum.³⁾ Die Rollen und Situationen, die nicht mehr an eine Person gebunden sind, ergeben eine Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Schicksale. Das ‚Versteck- und Rollenspiel‘ des lyrischen Ich hebt die Monotonie der Diktion auf und bewirkt eine erweiterte Identifikation. Bei Lenau finden wir allerdings noch viele Werke, die eine Übergangsform zeigen, in der die persönliche Teilnahme – zumindest indirekt – der lyrischen Situation zu entnehmen ist. Wenn z. B. der imaginäre Leser angesprochen wird, wie im Gedicht ›Die Jugendträume‹:

Seid stille, stille, daß die flücht'gen Gäste
Ihr nicht dem Jünglinge verschecht; denn wißt:
Die Jugendträume sind es, wohl das Beste,
Was ihm für diese Welt beschieden ist. (I, 29)⁴⁾

Eine andere und häufigere Kategorie dieser Textform stellen jene Gedichte dar, in denen das lyrische Ich zwar beibehalten ist, die narrativen Elemente aber von dem objektiven Charakter des Textes zeugen. In ›Das todte Glück‹ wird z. B. das Liebesglück als erbarmungslos ermordetes Kind verkörpert, dessen grausames Schicksal in einer allegorischen Geschichte erzählt wird.

²⁾ In einem früheren Aufsatz versuchte ich die „Ungarn-Gedichte“ Lenaus aus diesem Gesichtspunkt zu deuten. Vgl. ZOLTÁN SZENDI, Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn-Gedichten“ Lenaus, in: Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz, hrsg. von ANTON JANKO und ANTON SCHWOB, München 1995, S. 169–177.

³⁾ In Bezug auf Rilkes Lyrik vgl. WOLFGANG LEPPMANN, Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk, Bern und München 1981, S. 260ff.

⁴⁾ LENAUS Sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung von ANASTASIUS GRÜN. Bd. 1. Stuttgart: Cotta 1881, S. 326. Hinfort werden die Lenau-Gedichte im Text nur mit der Angabe der Seitenzahl zitiert.

Scharf geschliffen am Gesteine
 Deines Herzens war der Stahl,
 Und das Kind, um das ich weine,
 Athmete zum letzten Mal. (I, 23)

Die Allegorie als nachhaltiges Merkmal der Bildstruktur knüpft die Lyrik Lenaus eindeutig an die literaturgeschichtliche Tradition, die mehrdeutige Symbolik der Rilke-Texte ist hingegen eher mit der ängstlichen Metaphorik des 20. Jahrhunderts verbunden.

Mit diesem Hinweis möchte ich zu den wichtigsten Differenzen in der Lyrik Lenaus und Rilkes überleiten. Neben den gemeinsamen Merkmalen sind ja die Charakteristika der Unterschiede mindestens ebenso wichtig. Denn die Eigenart der poetischen Formen zeugt nicht nur von abweichenden ästhetischen Prinzipien, sondern auch von der Autonomie der dichterischen Weltbilder. So ermöglicht die Objektivierung in der Lyrik Lenaus die Überwindung oder zumindest die Verdeckung des in der Literaturgeschichte so oft erwähnten ‚Weltschmerzes‘, während das Dinggedicht für Rilke einen vollkommen neuen Horizont eröffnet. Lenau entäußert und versachlicht die entfremdenden und erschütternden Welterfahrungen, Rilke dagegen verinnerlicht sie, indem er sie objektiviert. Und umgekehrt: In der poetischen (und nicht nur lyrischen!) Welt Rilkes bedeutet Objektivierung zugleich Verinnerlichung. Darin können wir den wichtigsten Unterschied sowohl zu dem impressionistischen als auch dem expressionistischen Weltbild erkennen. Während nämlich das impressionistische Lebensgefühl sich immer in einer mehr oder weniger pantheistisch anmutenden Weltbeseelung äußert, das expressionistische dagegen die Dynamik der inneren Welt auf die äußere projiziert, schafft Rilke zwar eine autonome poetische Welt, die jedoch den Anspruch erhebt, dem ewigen menschlichen Schicksal einen neuen Sinn zu geben.

Um diese kurz formulierten Thesen mit Textbeispielen zu beweisen, sollen im folgenden zwei ‚Ritter-Gedichte‘, ›Die Drei‹ von Lenau und ›Ritter‹ von Rilke, interpretiert werden. In den beiden stilisierten lyrischen Situationen wird die Ritterfigur bzw. werden die Ritterfiguren mit dem Tod konfrontiert. Wie die balladenartig erzählten Schicksalsbegegnungen thematisiert und aus welcher Perspektive sie dann vergegenwärtigt werden, das zeigt sowohl die ferne Verwandtschaft als auch die wesentlichen Unterschiede in den zwei dichterischen Welten.

II.

DIE DREI

Drei Reiter nach verlorener Schlacht,
 Wie reiten sie so sacht, so sacht!

 Aus tiefen Wunden quillt das Blut,
 Es spürt das Roß die warme Fluth.

Vom Sattel tropft das Blut, vom Zaum
Und spült hinunter Staub und Schaum.

Die Rosse schreiten sanft und weich,
Sonst flöß' das Blut zu rasch, zu reich.

Die Reiter reiten dicht gesellt,
Und einer sich am andern hält.

Sie sehn sich traurig ins Gesicht,
Und einer um den andern spricht:

„Mir blüht daheim die schönste Maid,
Drum thut mein früher Tod mir leid.“ –

„Hab' Haus und Hof und grünen Wald,
Und sterben muß ich hier so bald!“ –

„Den Blick hab' ich in Gottes Welt,
Sonst nichts, doch schwer mir 's Sterben fällt.“

Und lauern auf den Todesritt
Ziehn durch die Luft drei Geier mit.

Sie theilen kreischend unter sich:
„Den speisest du, Den du, Den ich.“ (I, 326)

Gleich im Auftakt wird die tragische Spannung in komplexer Form ausgedrückt. Erstens steht das Bild des gemächlichen Reitens der Ankündigung der verlorenen Schlacht gegenüber. Da die Verlierer nach der Niederlage gewöhnlich fliehen, mutet das bequeme Tempo unheimlich, sogar grotesk an. Ein weiterer Gegensatz besteht zwischen dem faktisch-objektiven Berichtsinhalt und dem subjektiv-emotionalen Berichtston. Die teilnahmevolle Aufregung des Berichtenden widerspricht ebenfalls der auffälligen Selbstbeherrschung der drei Kämpfer.

In den folgenden beiden zweizeiligen Strophen hört die Spannung keineswegs auf, sie verlagert sich nur auf das Gattungsmäßige. Infolge des balladenartig-fragmentarischen Berichtes erfährt der Leser nur allmählich, warum die Ritter so langsam reiten. Erschreckend bedrohlich wiederholt sich dreimal das Wort „Blut“ („Aus tiefen Wunden quillt das Blut,“ [...] „Vom Sattel tropft das Blut, vom Zaum“ [...] „Sonst flöß' das Blut zu rasch, zu reich.“). Das Unpersönliche in der Satzbildung, das Verschweigen, wer blutet, wirkt merkwürdig: Anstatt unsere Aufmerksamkeit gleich auf die Opfer zu lenken, wird zunächst die wohlthuende Wirkung der Verblutung erwähnt: „Es spürt das Roß die warme Fluth.“ [...] „Und spült hinunter Staub und Schaum.“ Als seltsame Symbolik des Blutopfers humanisiert dieser Textteil zugleich die düstere Szene, indem er die Zusammengehörigkeit der Ritter und ihrer Rosse hervorhebt. Das beweist auch die instinktiv aufmerksame Geste der Pferde, die sich vorsichtig, „sanft und weich“ bewegen. Eine ähnliche Solidarität zeigen die Reiter selbst, die – völlig geschwächt durch den Blutverlust – mit letzter Kraft einander halten.

Die sechste Strophe fungiert als Wendepunkt, denn sie leitet die letzten Worte der Sterbenden ein. In den darauf folgenden drei Strophen nimmt jeder Ritter mit wehmütig-bitteren Worten vom Leben Abschied. Die Tragik des frühen Todes und des versäumten irdischen Glücks wird dreimal ausgesprochen. In einer steigenden Reihenfolge wird das verlorene irdische Paradies heraufbeschworen: Der erste Reiter trauert der sinnlichen Liebe, der zweite der Geborgenheit der humanen Welt nach und der dritte klagt um den Verlust des puren Seins, das ihm einen Blick „in Gottes Welt“ gewährte.

Der Abschlussteil der letzten zwei Strophen zerstört alle Illusionen. Denn den Sterbenden wird nicht einmal die letzte Ehre gegönnt: Auf die Todeskandidaten lauern schon die Geier, die allein die Verwundeten auf ihrem letzten Weg begleiten. Die Aasgeier sind auch zu dritt, und sie „teilen kreischend unter sich“, wer wessen Leiche bekommt. Das grausame Bild, diese allerbitterste Darstellung der puren Verwesung erinnert uns schon an Gottfried Benns Morgue-Gedichte und hat nichts vom beharrlichen Wunsch Rilkes nach dem „eigenen Tod“.⁵⁾

Das Bild der Aasgeier, der von ihnen ausgehenden widerlichen Bedrohung kommt bereits in einem frühen Lenau-Gedicht mit dem Titel ›In der Wüste‹ vor:

Streut auch unser Fuß im Staube
Spuren aus von seinem Lauf,
Gleich, wie Geier nach dem Raube,
Kommt ein Sturm und frißt sie auf. (I, 16)

Während hier die grässliche Metapher nur noch als Vergleich fungiert, erscheinen die Aasfresser selbst in der Textwelt des Gedichtes ›Die Drei‹. In beiden Fällen sind sie allerdings Verkörperungen lebensvernichtender Mächte, die das menschliche Wesen spurlos verschwinden lassen. Wie ungeheuer die Todesangst des unmittelbar bedrohten Menschen werden kann, und wie verzweifelt er sich an das Leben klammert, davon zeugt eine andere ›Reitergeschichte‹ Lenaus, die ›Zögerung‹, die ebenfalls eine tragische Schicksalssituation vergegenwärtigt.⁶⁾

Und fühlt der Mensch mit bleichem Beben
Den Tod ihm sitzen am Genick,
So klammert sich sein Fuß ans Leben,
Er bettelt um den Augenblick,
Bis rauh der Tod die Geißel schwingt
und ihn mit Macht von dannen zwingt. (I, 154)

⁵⁾ Die Einsamkeit, die – nach Hartmut Steinecke – im Spätwerk Lenaus „aus der existentiellen Verlassenheit des Menschen in der Welt resultiert“, ist auch für diese Textwelt bezeichnend. HARTMUT STEINECKE, *Die Korrosionsbeständigkeit wahrhafter Lyrik*, in: Nikolaus Lenau. „Ich bin ein unstäter Mensch auf Erden“, hrsg. von EDUARD SCHNEIDER und STEFAN SIENERTH, München 1993, S. 109.

⁶⁾ Wolfgang Martens spricht im Zusammenhang des Todeserlebnisses Lenaus vom „Erlebnis der Grenze“. WOLFGANG MARTENS, *Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus*, 2. unveränderte Auflage, Köln und Wien 1976, S. 99ff.

Trotz der realistisch-naturalistischen Stilmerkmale des Gedichtes ›Die Drei‹ ist die Stilisierung der Textwelt nicht zu übersehen. Schon die magische Märchenzahl ‚drei‘ weist auf das intertextuelle ästhetische Prinzip hin, das die ganze Werkstruktur bestimmt und Lenaus Kunst mit der Moderne verbindet. Wie bewusst Lenau diese Märchenzahl verwendet, davon zeugen auch zwei weitere Titel aus unterschiedlichen Perioden seiner Lyrik: ›Die drei Zigeuner‹ und ›Trias harmonica‹ – Gedichte, die das Spielerisch-Überhöhte der Todesmelancholie entgegensetzen.

In Lenaus ‚Revolte‘, in seiner Opposition fehlen selten die gesellschaftlichen Komponenten. Das lyrische Ich steht einer feindlichen oder zumindest fremden Welt gegenüber. Die ästhetische Überwindung dieser schmerzhaften Erfahrung findet vor allem in der Überwindung der romantischen Dichterallüren statt. Das Pathos wird zum Großteil durch schonungslose Disziplin der narrativen Versachlichung abgelöst.

III.

RITTER

Reitet der Ritter in schwarzem Stahl
hinaus in die rauschende Welt.

Und draußen ist Alles: der Tag und das Tal
und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal
und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,
und Gott ist selber vieltausendmal
an alle Straßen gestellt.

Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,
hinter den finstersten Ringen,
hockt der Tod und muß sinnen und sinnen:
Wann wird die Klinge springen
über die Eisenhecke,
die fremde befreiende Klinge,
die mich aus meinem Verstecke
holt, drin ich so viele
gebückte Tage verbringe, –
daß ich mich endlich strecke
und spiele
und singe.⁷⁾

Es ist kaum zu bezweifeln, dass Rilke das Werk ›Die Drei‹ von Lenau kannte und dieser Text bei der Abfassung seines Gedichtes ›Ritter‹ inspirierend wirkte. In beiden Fällen geht es um eine ‚existentielle Grenzsituation‘, in der Leben und Tod, Lebenssehnsucht und Todesbewusstsein einander gegenübergestellt werden. Die

⁷⁾ Der Gedichttext wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: RAINER MARIA RILKE, Sämtliche Werke, hrsg. vom RILKE-ARCHIV in Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE, besorgt durch ERNST ZINN, Bd. 1, Frankfurt/M. 1987, S. 372f.

intertextuellen Parallelen zeugen ebenfalls von einer deutlichen Bezugnahme auf das Gedicht Lenaus. Gleich im Auftakt der beiden Texte finden wir lexikalische und rhythmische Ähnlichkeiten:

[DIE DREI]

Drei Reiter nach verlorener Schlacht,
Wie reiten sie so sacht, so sacht!

[RITTER]

Reitet der Ritter in schwarzem Stahl
hinaus in die rauschende Welt.

Auch die Schönheit des irdischen Lebens wird in der unmittelbaren Nähe des Todes mit denselben Worten auf das Wesentlichste reduziert bzw. komprimiert ausgedrückt:

„Mir blüht daheim die schönste Maid,

[...]

„Hab' Haus und Hof und grünen Wald,

[...]

„Den Blick hab' ich in Gottes Welt [...]“

Und draußen ist alles: der Tag und das Tal

[...]

und der Mai und die Maid und der Wald

und der Gral [...]

Diese sehnsuchtsvollen Bilder erweisen sich aber in beiden Gedichten durch die drohende Erscheinung des Todes, der bei Lenau in Geiergestalt auf seine Opfer lauert, bei Rilke hingegen „hinter den finstersten Ringen | hockt“, völlig hoffnungslos.

Trotz dieser Übereinstimmungen sind die Unterschiede jedoch von größerer Bedeutung, denn sie weisen auf zwei voneinander grundsätzlich abweichende Textwelten hin. Das Ungewöhnliche, ja das genial Überraschende in Rilkes Lyrik besteht nämlich in dem Perspektivenwechsel, der eine traditionelle Rolle bzw. Situation in eine vollkommen neue Beleuchtung setzt und sie umdeutet. Hier wird ein neuer Horizont eröffnet, der das Herkömmliche ungültig macht, indem er es umwertet. Durch die Modifizierung und Veränderung in den Rollen und Situationen werden die altgewohnten Erwartungen gebrochen, und die Deutungsmöglichkeiten auf eine unbekannte Ebene transponiert. Die „Umwertung aller Werte“ ist zwar auch bei Rilke radikal, ist aber nie so spektakulär wie bei Nietzsche und entbehrt jeder Form von Pathos. Der Radikalismus ist deshalb bei Rilke vor allem in der Diskrepanz zwischen zwei semantischen Ebenen zu suchen, die einander konsequent opponieren. Die eine Ebene enthält ein (traditionelles) Begriffs- und – damit verbunden – Wertsystem, das durch die Umdeutung, die eine zweite Ebene ergibt, verneint oder zumindest bezweifelt und relativiert wird.

Schon in den ersten zwei Versen manifestiert sich der tragische Gegensatz zwischen der Verlockung des Lebens und dem alle Sehnsüchte vereitelnden Tod. Die adjektivische Opposition ‚schwarz‘ und ‚rauschend‘ nimmt die ungeheure Spannung des ganzen Textes vorweg, die in den zwei Hauptteilen des Gedichtes durch die Gegenüberstellung der äußeren und der inneren Welt erklärt und gesteigert wird. Der Gegensatz von Leben und Tod enthält aber nur zum Teil die traditionelle Antithese der beiden Prinzipien, denn der mehrfache Perspektivenwechsel hebt ihre klaren Grenzen und Vorzeichen auf.

Die lyrische Situation fixiert – wie oft in der Lyrik der mittleren Periode Rilkes – ein Zwischenstadium, das eine entscheidende, eine ‚existentielle‘ Situation im menschlichen Leben darstellt. Der Ritter ist gerade unterwegs: Er reitet „hinaus in die rauschende Welt.“ Was auf ihn wartet – ist „alles“. Mit klingenden Reimen werden die faszinierenden Erlebnisse des bunten Zaubers, den die Welt bietet, aufgezählt. Auch wenn hier statt der konkreten Ereignisse eigentlich nur die Stichworte und die Rahmen der spannenden Möglichkeiten erwähnt werden, erzielen die alliterierenden Begriffspaare jedoch die Vollständigkeit und die Vollendung des individuellen Lebens. Zunächst wird die alles bestimmende Zeit-Raum-Dimension angeführt („der Tag und das Tal“), dann folgt das Gegensatzpaar „der Freund und der Feind“ als zwei wichtige Pole des Bewegungsraums im menschlichen Leben, die eine lange Assoziationsreihe von Gefühlen und Situationen eröffnen bzw. ermöglichen (Glück der Geselligkeit und des Vertrauens auf der einen, Kraft probende Herausforderung der feindlichen Mächte auf der anderen Seite). Eine deutliche Steigerung ergeben die nächsten Alliterationen: „Mahl“, „Mai“, „Maid“. Sie bedeuten Festlichkeit sowie Frühlings- und Liebesrausch als Höhepunkte des erfüllten sinnlichen Lebens, die sich aber zugleich auf den Mikrokosmos des Daseins beschränken. Ihnen gegenüber wird das Wortpaar „der Wald und der Gral“ gestellt, das den ewig suchenden Menschen in das Unbekannte führt und auch eine metaphysische Assoziation involviert.⁸⁾ Dieser ‚faustische‘ Wissensdrang erweitert die Erkenntnishorizonte und stellt innerhalb dieses Werkes einen Vergeistigungsprozess dar. Denn zur Vollendung des menschlichen Schicksals gehört bei Rilke unumgänglich auch die transzendente Perspektive. So befindet sich an der Spitze in der Hierarchie des Makrokosmos Gott selbst. Er ist das unerreichbare Ziel, zu dem alle geistigen Wesen streben. Die einzelnen Stufen und die Richtung der Steigerung bestätigen wohl diese Annahme. Der Kontext der Abschlusszeilen im zweiten Teil klingt jedoch sonderbar und lässt die Welt wahrscheinlich doch nicht so eindeutig abrunden: „und Gott ist selber vieltausendmal | an alle Straßen gestellt“. Wenn dieses Bild nämlich nur die Allgegenwart des höchsten Wesens betont, dann verliert die Wald-Metapher zum Teil ihr Gewicht: Der Allmächtige ist ja als ständiger ‚Wegweiser‘ überall, an jeder Straße präsent, wie könnte man den richtigen Weg verfehlen! Falls wir aber das Bild nicht nur metaphorisch, sondern auch konkret nehmen und an die Christusstatuen denken, die überall an den Straßenseiten zu sehen waren (und zum Teil auch noch heute zu sehen sind), ist die aus Stein gemeißelte Inkarnation Gottes Ausdruck des menschlichen Glaubens und der Hoffnung, und als solche verkörpert sie eher eine anthropomorphe Figur als das göttliche Wesen selbst. Darauf weisen die verbale Bezeichnung „gestellt“ und die Vielzahl eindeutig hin. Die zweite Strophe führt also nur scheinbar zu einem Ruhepunkt, denn die hier vorgestellte Werthierarchie entspricht zwar dem traditionellen Weltbild des christlichen Europa, kaum aber dem des immer suchenden Dichters.

⁸⁾ Vgl. dazu die „Symbolgleichungen“ bei Imhof: „Wald = Seeleninneres = Ahnenwelt = ‚Gott‘ = Unbewußtes“. HEINRICH IMHOF, Rilkes „Gott“. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten, Heidelberg 1983, S. 148.

Gerade deshalb beginnt der dritte Teil mit der adversativen Adverbialbestimmung „doch“. Während nämlich bis jetzt die Aussichten des „äußeren Lebens“ summiert wurden, leitet das Oppositionswort die drohende Macht der verschlossenen inneren Welt ein: den auf das Leben lauerten Tod. Die innere Perspektive, die den ganzen Abschlussteil bestimmt, unterstreicht nicht nur die ebenbürtige Widerpartsrolle des Sensenmanns, sondern sie deutet seine herkömmlichen Wertbestimmungen vollkommen um. Durch die Personifizierung und die unmittelbare Bekundung des Todes erscheint er vor uns nämlich nicht mehr bloß als eine unsichtbare Gefahr, die dem Leben droht, sondern als organischer Teil des Ichs, der auch auf seinem Gültigkeitsrecht besteht.⁹⁾ Das Ungewöhnliche, ja Bestürzende ist vor allem in dieser eigenartigen Perspektive zu suchen. Da für den Tod die Vernichtung des Lebens, besser gesagt: *des einen* Lebens die eigentliche Befreiung bedeutet, *die Erfüllung seiner Berufung*, wartet er ungeduldig auf die für den Ritter verhängnisvolle Begegnung. In der eigentümlichen Deutung der Funktion des Todes spielt auch der Umstand eine wichtige Rolle, dass hier auch der Tod selbst unter Zwang steht und über keinen unbegrenzten Spielraum verfügt: „hinter den finstersten Ringen, | hockt der Tod und muss sinnen und sinnen [...]“.¹⁰⁾ Die wunderlich-groteske Personifizierung humanisiert die Rolle des Todes zugleich.¹⁰⁾ Die eingenge Situation und das Grübeln des Todes zeugen von keiner zerstörenden Überlegenheit, sondern vielmehr von einer Zwischenlage, die selbst äußeren Anlass braucht, um zur Geltung kommen zu können. Die Redeform in der ersten Person Singular vollendet diesen Prozess der ‚Verharmlosung‘ und völligen Umwertung, indem sie die objektive Notwendigkeit des Todes subjektiviert und verinnerlicht und damit die Dichotomie von Leben und Tod aufhebt. Die *Befreiungshymne* des Letzteren, die Todeshymne, wird so eine sowohl inhaltlich als auch strukturell gleichwertige Textparallele zu der *Lebenshymne*, denn die beiden sind euphorische Bekenntnisse derselben Seele. Denn der zentrale Gedanke des Gedichtes, die Annahme nämlich, dass der Tod eine ganz andere Funktion und einen anderen Sinn im menschlichen Leben hat, als wir das nach unserer Alltagserfahrung beurteilen, bedeutet eine kopernikanische Wende sogar in der modernen Lyrik, weil sie eine souveräne Daseinsdeutung bietet. Neben der Semantik tragen auch alle anderen Ebenen der Textstruktur dazu bei, um das Unbegreifliche glaubhaft zu machen. Vor allem das meisterhafte Zusammenspiel von Perspektivierung und Rhetorizität ermöglicht hier die Umdeutung der Leben-Tod-Problematik.

Im ersten Teil, der bloß aus einer zweizeiligen Strophe besteht, ist noch eine Außenseiterperspektive vorhanden, die aber im zweiten Teil – ohne grammatische Signale – in eine Innenperspektive übergeht. Rein formal wird zwar die von Außen berichtende Position beibehalten, die Emphase der rhetorischen Häufungen

⁹⁾ Kassner erwähnt auch eine andere wichtige Funktion des Todes, die auch für Rilke wichtig ist, nämlich die Steigerung des Lebens durch ihn. RUDOLF KASSNER, Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926–1956, hrsg. von KLAUS E. BOHNENKAMP, Pfullingen 1976, S. 35.

¹⁰⁾ Zur Todesproblematik bei Rilke vgl. EUDO C. MASON, Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk, Göttingen 1964, S. 39ff.

zeugt aber immer mehr von subjektiver Anteilnahme: Die Außensicht wird in eine Innensicht überspielt. Die berichtende Aussage verliert ihre Neutralität und nimmt einen offensichtlichen Erlebnischarakter an, so, dass die Redeform an die erlebte Rede erinnert, als wenn hier schon der Ritter selbst sprechen würde. In der ersten Sequenz des dritten Teils, die dessen erste drei Zeilen bilden, ändert sich die Perspektive wieder und kehrt zu derjenigen des Berichtenden zurück, um dann – in der zweiten Sequenz, die nach dem Doppelpunkt beginnt – eindeutig auf die Ich-Perspektive und die direkte Rede zu wechseln. In dem rhetorischen Aufbau der Textstruktur wird dadurch eine intermittierende Steigerung der Subjektivität erreicht. Nur diese poetische Lösung ermöglicht es, das ersehnte Glück des personifizierten Todes, das sich im Vorgefühl der nahen Befreiung aus der Verdammnis zur Passivität steigert, zu vermitteln. Diese Richtung der Textdynamik und dieser Ausklang mit dem ersehnten Wunsch des allegorischen Ich – „daß ich mich endlich strecke | und spiele | und singe“ – also die ganze strukturelle Pointierung und Verlagerung der letzten Perspektive auf die Todesseite, hat eine ausgleichende Funktion. Der Lebenszauber soll auf diese Weise kompensiert und unsere Angst vor dem Tod vermindert werden, damit wir neue Einsichten in sein Wesen bekommen.¹¹⁾

Versachlichung bedeutet für Lenau eine – in seiner Zeit – neuere und konsequenter Auseinandersetzung mit der Welt, eine nüchterne, oft sogar schonungslose Abrechnung nicht nur mit Illusionen, sondern auch mit dem Spleen des Byronismus. Vor allem in dieser poetischen Attitüde können wir das Moderne, eine der größten Errungenschaften in der Poesie Lenaus, sehen. Die Überholung sentimentaler und romantischer Haltungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so schnell zu klischeehaften dichterischen Posen erstarrten, war für Lenaus Dichtkunst genauso wichtig, wie die Überholung der Dekadenz der Fin-de-Siècle-Literatur in der Lyrik Rilkes. Und diese Überwindung traditioneller ästhetischer Normen verknüpft die beiden österreichischen Dichter in der deutschsprachigen Literaturgeschichte auch deshalb, weil sie mit ihrer Kunst den Anfang und das Ende einer Epoche markieren, jener Übergangszeit nämlich, in der die Literatur des 19. Jahrhunderts durch die Moderne des 20. Jahrhunderts abgelöst wird.

¹¹⁾ Die Neuigkeit dieses dichterischen Verfahrens ist wahrscheinlich am besten so zu beweisen, wenn wir die Personifizierung und Allegorisierung des Todes mit der mittelalterlichen Moraldramen vergleichen. Dort bleibt der Tod ‚lebensfeindlich‘, während er hier ‚die andere Seite‘ des Lebens verkörpert. Bei Rilke geht es also nicht um eine Neubearbeitung dieser Allegorie, sondern auch um ihre Umdeutung.