



PROJECT MUSE®

---

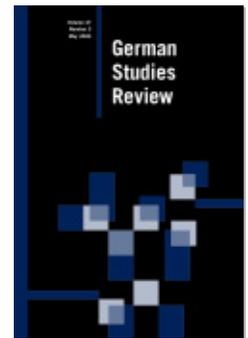
Poetik der Figur Rilkes und das Allegorische: Am Beispiel  
der Rose

Ja Seon Hong

German Studies Review, Volume 47, Number 2, May 2024, pp. 205-222  
(Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/gsr.2024.a927857>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/927857>

# Poetik der Figur Rilkes und das Allegorische: Am Beispiel der Rose

Ja Seon Hong

## ABSTRACT

The rose motif in Rainer Maria Rilke's poetry has been analyzed as a variable signifier through metaphorical, existential-philosophical, phenomenological, and even biographical approaches. However, many of these readings miss its self-referential nature. By contrast, based on Manfred Engel's interpretive framework, deconstructive approaches, and working from two "thing-poems," this article suggests that the rose can be read as an allegory for Rilke's poetic text itself, and is an example of a figure to be found in his poetics of figure. Meanwhile, the rose is identified as an important key showing Rilke's poetic development.

## Einleitung

In einem 1901 verfassten Fragmentgedicht "<An Clara Westhoff IX>" erwähnte Rainer Maria Rilke eine "Verwandtschaft mit allen Dingen."<sup>1</sup> Nach fast 20 Jahren charakterisierte und verstand er seine ganze Weltanschauung sowie das Wesen seiner Dichtung so: "Meine Welt beginnt bei den *Dingen*."<sup>2</sup> Diese Verbundenheit zwischen den Dingen als Gegenständen und dem Dichter als einem Fühlenden auf dem geistigen Gebiet ist wesentlich für die dichterischen Schöpfungen Rilkes. Unter der Vielzahl von Dingen sind Blumen von besonders großem Stellenwert. Wie die Verszeilen Rilkes "jede Blume deutet / viel dir" (SW 3:36) im Gedicht "Die Sprache der Blumen" oder "*uns sei Blume-sein groß*" (SW 2:258) im Gedicht "Geschrieben für Frau Helene Burckhardt" zeigen, ist seine Begeisterung für Blumen unverkennbar. Besonders häufig taucht die Rose in seiner Dichtung auf, was die Frage aufwirft, ob dieser eine verborgene, besondere Bedeutung zukommt. Doch die Facetten des Rosenmotivs in den Gedichten Rilkes sind ebenso unterschiedlich wie die unaufhörliche Umwandlung, nach der er Zeit seines Lebens in seiner Dichtung strebte.

Diese Beobachtung bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Es wird untersucht, wie die vielfältige Verwendung des Rosenmotivs in Rilkes Dichtungen seine poetischen Wandlungen widerspiegelt. Da sich eine maßgebliche Zäsur insbesondere zwischen der frühen und der mittleren lyrischen Werkphase zeigt und auch das Rosenmotiv ein neues Gewicht gewinnt, möchte ich den Fokus auf diesen Zeitraum richten.<sup>3</sup> Ziel der Untersuchung ist dabei eine gänzlich neue Interpretation der Rose als der Rilkeschen Figur und Allegorie für sein dichterisches Schaffen, der die bisherige Forschung wenige Aufmerksamkeit geschenkt hat: Einerseits verweist die Rose darauf, dass sich das empirisch angeschaute Ding in ein Kunst Ding verwandelt, das unterschiedliche Gemütsregungen hervorrufen kann, was die Rilkesche Figur ausmacht; andererseits sind im Roseninneren die unendlichen Bewegungs- beziehungsweise Entfaltungsprozesse zu sehen. Obwohl die Rose in der Realität unbeweglich ist, lassen sich die kreisenden Blätter und das Merkmal des Roseninnenraums im Gedicht "Das Rosen-Innere" als solches verstehen.

Bei der Frage, wie man die Rose als variablen Bedeutungsträger bei Rilke analysiert, wurden bisher verschiedene Ansätze vorgeschlagen, z. B. die metaphorische Beziehung zwischen Rose und Gott in der christlichen Auslegung (Heinrich Imhof)<sup>4</sup> oder die Untersuchung der Rose als Existenzsymbol in der existenzphilosophischen Auslegung (Leonhard Fiedler).<sup>5</sup> Auch in einigen Forschungsarbeiten im Hinblick auf die spätere Grabschrift wurde die Bedeutung der Rose im Sinne von Augenlid, Schlaf und Traum kurz erwähnt (Joachim Wolff; Shimon Sandbank).<sup>6</sup> Im Gegensatz zu diesen Studien, die meistens zur symbolischen Deutung neigten,<sup>7</sup> soll hier besonders herausgehoben werden, wie sich die Bedeutung der Rose im Verlauf der dichterischen Zeit von Rilke allmählich ändert und dabei die Zeitlichkeit des Signifikanten zum Vorschein kommt.

Darüber hinaus existiert ein Versuch der phänomenologischen Interpretation, die eine Verwandtschaft zwischen dem dichterischen Verfahren Rilkes und der Erkenntnistheorie Edmund Husserls postuliert, ohne jedoch explizit auf die Rosensymbolik einzugehen (Käte Hamburger).<sup>8</sup> Obwohl sich Bernhard Marx mit der Beziehung zwischen Rilke und seiner Erfahrung der Dinge beschäftigt, spricht auch er die Rose nicht ausdrücklich an.<sup>9</sup> Diese Lücken in der bestehenden Forschung werden in der vorliegenden Arbeit gefüllt.

Außerdem sind einige neuere relevante Ansätze der Rilke-Interpretation zu nennen. Mantra Mukim bringt den Begriff der Offenheit im Bezug auf Rilkes Zeitkonzept insbesondere in den *Duineser Elegien* zur Anwendung, indem er argumentiert, dass die Offenheit das Subjekt nicht von seinen zeitlichen und räumlichen Grenzen befreie, sondern eine "destructive oneness" hervorrufe und damit eine Notwendigkeit für Endlichkeit schaffe.<sup>10</sup> Die Offenheit der Rose in der vorliegenden Arbeit hat zwar keine so radikale Bedeutung, soll aber auch in der Spannung zwischen Unendlich-

keit und Endlichkeit verstanden werden. Darüber hinaus sehen sich die bisherigen öko-poetischen Forschungen der Kritik gegenüber, sich nur auf Tiergedichte von Rilke konzentriert zu haben und auf den Ideen des romantischen Mystizismus zu beruhen (Robert Craig).<sup>11</sup> Craig vertritt auch die Meinung, dass in Rilkes Dingpoetik eine "Liebe" zum Nichtidentischen entstehen könne. Damit steht meine These im Einklang, die den Zugang zur Verbindung zwischen Rilke und Rose sowie Subjekt und Objekt bietet.

Ausgehend von der Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes werden im dritten Abschnitt Rilkes dichterische Phasen kurz vorgestellt. Im vierten wird darauf hingewiesen, dass sich in einigen von Rilkes frühen Gedichten die Rose in relativ anschaulicher und einfacher Metaphorik zeigt, aber auch schon erste Tendenzen von Bedeutungsübergängen erfährt, die Voraussetzung für die Poetik der Figur sind. Zum Vergleich wird vom fünften bis siebten Abschnitt herausgestellt, wie Rilke in der Periode des Dinggedichtes, der sogenannten mittleren Phase der Figurenpoetik, seine Poetik konkret im Rosenbild realisiert. Dafür werden hier die Gedichte "Das Rosen-Innere" und "Die Rosenschale" ausführlich interpretiert. Schließlich lässt sich im achten Abschnitt feststellen, dass die Rose nicht nur ein häufiges Motiv in Rilkes Dichtung ist, sondern auch mit ihren selbst-reflexiven Merkmalen zusammenhängt und somit als Allegorie für sein Kunstwerk gelesen werden kann.

### Theoretische Grundlagen

In der Dichtung von Rilke erscheinen verschiedene Arten von Kreisfiguren und Sternbild-Figuren. Um die Rose als Rilkesche Figur sowie allegorisches Zeichen zu behandeln, sind einige theoretische Begründungen erforderlich. Die Frage nach der Figur in der Rilke-Forschung wurde erstmals 1961 von Beda Allemann gestellt und wird weiterhin intensiv erforscht.<sup>12</sup> Im Allgemeinen stimmt die Forschung darin überein, dass dieser Begriff zuerst in Rilkes mittlerer Werkphase, nämlich laut Ulrich Fülleborn auf "de[m] Weg vom Symbol zur Figur," in Bezug auf unterschiedliche Motive auftaucht, und dieses poetologische Konzept dauert bis zum späten Rilke.<sup>13</sup>

Zunächst zeigt sich das frühe Figurenkonzept, unter dem Einfluss von Rodin, in den Bewegungsfiguren des Balls, des Vogels, der Fontäne, oder des Baumes. In seiner späteren Lyrik nimmt es einen abstrakteren sowie strukturbildenden Charakter an und wird in Gestalten wie dem Engel, dem Kind und dem Helden verwirklicht.<sup>14</sup> Außerdem ist bei der Poetik der Figur Rilkes auch wichtig, dass es nicht nur um empirische Dinge und Erlebnisse geht, sondern auch um dichterische Anverwandlungen, nämlich Entdinglichung.<sup>15</sup>

Unter den vielen Studien liefert diejenige von Manfred Engel einen bedeutsamen theoretischen Rahmen für die vorliegenden Arbeit. Er identifiziert zwei konstitutive

Elemente für die Bedingungen der Entstehung der Gedichte der Figur.<sup>16</sup> Erstens die Konzentration auf den Bewegungsablauf bei den beobachteten Dingen—Mitteilungslinie—und zweitens expressive und symbolische Sinngebungen—Gemütslinie:

Die Funktion der Mitteilungslinie liegt auf der Hand: Sie markiert die Kontur des dargestellten Gegenstandes. Die Gemütslinie ist dagegen reine Expression; sie entsteht aus einer Ausdrucksbewegung des Künstlers heraus als Manifestation purer Lebenskraft—so wie etwa eine Gebärde oder die rhythmische Bewegung des Ausdruckstanzes—und sie löst im Betrachter, der den Gang der Linie in der Rezeption nachvollzieht, die gleiche innere Bewegung aus.<sup>17</sup>

Diese Aspekte stehen mit dem Konzept des Rilkeschen Dinggedichtes beziehungsweise der Vorstellung der Dinge Rilkes Werk gewissermaßen im Einklang, denn für Rilke sind “alle Dinge . . . dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinne.”<sup>18</sup> Dieses Verständnis von Engel ist entscheidend, da es darauf aufmerksam macht, dass der dominierende Sinn des Dichters das Sehen ist. Der Dichter erfasst bewusst den Moment der Betrachtung und stellt die vertraute Dinge gemütsregend dar. In diesem Sinne ist die Rilkesche Figur ambivalent. Darüber hinaus bekommt in beiden Termini das dynamische Zusammenspiel der Widersprüche der Figur, nämlich Verdinglichung (Signifikant) und Entdinglichung (Signifikat) eine Begründung. Es hat auch das Potenzial, neue Erkenntnisse zu liefern, die Figur im Kontext der allegorischen Deutungen zu unterstützen, denn die Mitteilungslinie und Gemütslinie wirken sich gemeinsam auf die Lektüre von Lesern aus.

Aus dekonstruktivistischer Perspektive heraus wird die Affinität der Figur zur Allegorie ausführlicher erfasst.<sup>19</sup> Bei der Allegorie ist es unmöglich, Darstellung und Dargestelltes, Repräsentation und Repräsentiertes zu einer dialektischen Einheit zusammenzuführen. Das Allegorische bedeutet daher bei Walter Benjamin “genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt.”<sup>20</sup> Damit verweist sie auf die unendlich fortschreitende Dynamik des Zeichens. Paul de Man zufolge ist “eine Beziehung zwischen Zeichen” nichts als eine Allegorie,<sup>21</sup> dabei erscheint die Zeit als konstitutiv. So mündet jeder Interpretationsversuch in die “UNLESBARKEIT” der Welt ein, wie Paul Celan formuliert.<sup>22</sup>

Die Rose in den Dichtungen von Rilke scheint sich nicht um ihren eigenen Ursprung zu kümmern und entzieht sich auch einer eindeutigen Interpretation. Sie konstituiert sich nämlich in der Beziehung zu anderen Sprachzeichen. Sie ist insofern kein symbolisches Zeichen, womit “das Verhältnis der Einstimmigkeit zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten” ausgedrückt wird,<sup>23</sup> sondern ein poetisch verwandeltes Ding (eine Figur im Rilkeschen Sinne) oder ein allegorisches Zeichen, so wie ein Sternbild Mallarmés stetig neue Konstellationen bildet.<sup>24</sup> In der vorliegenden Studie wird die Rose insbesondere in Bezug auf ihr bewegliches Innere als die Rilkesche

Figur sowie Allegorie betrachtet und in einem wenig beachteten Zusammenhang mit der Selbstreflexion der Poesie, d.h. der Selbstbezüglichkeit gebracht.

### Drei dichterische Phasen von Rilke

Es gibt laut Engel "keinen abrupten Wechsel" in Rilkes poetischer Entwicklung.<sup>25</sup> Nach Maria Endreva gibt es in seinen Briefen oder Tagebüchern auch keine klare und eindeutige Bestätigung für die Unterteilung in Phasen.<sup>26</sup> Dennoch findet die Dreiteilung weitgehende Zustimmung, worauf in diesem Abschnitt eingegangen wird.<sup>27</sup>

Die erste Phase erstreckt sich etwa von 1884 bis 1902, bevor Rilke in Paris Auguste Rodin kennenlernt. Während dieses Zeitraums war er vorwiegend auf Reisen innerhalb Europas und traf seine künstlerische Muse Lou Andreas-Salomé. Diese Werkphase ist von subjektiven und naturverbundenen Elementen geprägt, die auch von den Einflüssen des Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus um die Jahrhundertwende beeinflusst sind. Eine Vielfalt an literarischen Gattungen ist auch ein besonderes Merkmal.<sup>28</sup> In wichtigen Werken wie *Das Stunden-Buch*, das von 1899 bis 1903 geschrieben wurde und erst im Jahr 1905 erschien, und *Das Buch der Bilder* lassen sich Streben nach innerer Erfüllung und Beschreibung emotionalen Empfindens erkennen. Rilke hielt seine damalige poetische Fähigkeit für unreif: "Mein Können war damals so gering, mein Fühlen unreif und verängstigt."<sup>29</sup>

Daneben ist in seiner frühen Phase Sprachskepsis zu beobachten, wie bei anderen Schriftstellern um die Jahrhundertwende. In dieser Zeit hinterfragte er die Alltagssprache und versuchte, die Sprache zu transformieren, um neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Dichtung zu entdecken. Hier spielt die Metapher eine wichtige Rolle.<sup>30</sup> Diese sprachlichen Bemühungen haben auch allmählich einen Einfluss auf Rilkes mittleren Phase, in der poetische Verwandlung ein Schlüsselfaktor ist.

In den Gedichten aus der zweiten Phase seines Schaffens, die bis 1910 reicht, zeigt sich eine entscheidende dichterische Wendung: die Wandlung zum Dinggedicht. *Neue Gedichte* von 1907 sowie *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von 1910 vertreten diese Periode. Es ist eine allgemein bekannte Tatsache, dass Rodin großen Einfluss auf die Anschauungsweise und Dichtkunst Rilkes ausübte und Rilke einen entscheidenden Anlass gab, Dinggedichte zu schreiben. Rilke notiert 1903 über seine neue Haltung des Dichtens: "Ich fange an, Neues zu sehen . . . und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit."<sup>31</sup>

Nun ist es für Rilke wichtig, dass die Konkretheit und Objektivität der Dinge durch beständiges Anschauen gefunden werden, und dass er damit jede Gestalt der Dinge deutlich, aber auch poetisch ausdrückt. Diese neue Haltung des Sehens und Dichtens von Rilke wird auch auf die Rose angewendet, indem er die Rose anschaut und sie in ein Kunst Ding umgestaltet. In dieser Phase stand eine objektivere Betrachtung der Dinge aufgrund einer Unterscheidung zwischen Ich und Welt im Mittelpunkt. Der Dingbezug von Rilke ist dennoch nicht im Sinne einer Schilderung, sondern im Sinne

der in poetische Sprache übersetzten Objekterfahrungen aufzufassen. Daher ist laut Wolfgang G. Müller “Schwebe zwischen der Präsenz des Dings als Objekt und seiner Aufhebung im Subjekt” eine wesentliche Eigenschaft in der mittleren Phase Rilkes.<sup>32</sup>

Doch nach welchem Prinzip gelang es Rilke, diese Schwebe zu erreichen? Mit den poetischen Sprachstrukturen sind künstlerische Verwandlungen oder “kinetische[] Einbildungskraft” gemeint,<sup>33</sup> wodurch sich das Ding in einem Spannungsfeld zwischen Verdinglichung und Entdinglichung befindet. Zur Hervorhebung dieser Dynamik sind auch spezifische dichterische Elemente wie Reim, Klang, Metrum, Vergleich und Metaphorik—also Abstrahierungen—zu nutzen. Wenn die primär angeschauten Dinge durch ein sprachliches Mittel ausgedrückt werden, dann können sie in die sogenannten Kunst Dinge verwandelt werden, die durch aktive allegorische Lektüre gestützt und ergänzt werden. Daher ist Michael Kahl zufolge die Bedeutung des Wortes in Dinggedichten nicht durch Ähnlichkeit zu verstehen.<sup>34</sup> Hier tritt allein die Unsicherheit des Sinnes zutage, wodurch der Bezug auf andere Gedichte und Sprachzeichen eine tragende Rolle spielt. Insofern wohnt dem Dingbegriff von Rilke auch ein dynamischer Charakter wie bei Rodin inne, der den Wechsel von Entstehung, Verschwinden und Verschiebung der Bedeutung darstellt und auch dem Begriff der Figur Rilkes entspricht.

Im Gegensatz zur vorherigen Stufe kehrt Rilke in den Werken von 1910 bis zu seinem Tode im Jahre 1926 wieder zur Arbeit des Herzens zurück, wie in den früheren Werken, aber laut de Man kam es dabei zu einer “Verfeinerung akustischer Sprachwirkungen.”<sup>35</sup> Diese Wiederkehr resultiert aus dem Bewusstsein, dass die Grenzen des menschlichen Seins durch das Sehen nicht überwunden werden können. Er ist demnach in der Lage, nicht nur die äußere, sichtbare Welt, sondern auch die unsichtbare Welt, die sich jenseits der Sinneswahrnehmung befindet, in seinem Inneren zu erfassen und poetisch auszudrücken. So tritt auch ein neuer Leitbegriff des “Weltinnenraums” auf, der die Forderung beschreibt, die Innenseite der Außenwelt sichtbar zu machen oder das Innere direkt auszudrücken. Darum beschreibt Engel diese Werkphase als “Krise des Anschauens” oder “stark abstrahierende Weltgestaltung.”<sup>36</sup>

Die *Duineser Elegien*, die *Sonette an Orpheus* und die französisch verfassten Gedichtreihen zählen zu den wichtigsten Arbeiten dieser Periode, welche in der vorliegenden Arbeit, die den Fokus auf die zweite Phase legt, sehr spärlich erwähnt werden.<sup>37</sup> Hier werden die konkreten Dinge in abstrakte Form überführt und verlieren völlig ihren Referenzbezug: Die Figur-Konzeption, nämlich das Kunst Ding, zeigt auch ihre Tendenz zur poetischen Abstraktion.

## **Die Rose als Repräsentation der Vergänglichkeit und des absoluten Geistes**

Bevor ich direkt in die Untersuchung der Bedeutung der Rose auf der mittleren Stufe der Entwicklung Rilkes eingehe, ist es sinnvoll, die frühen Gedichte Rilkes zu

behandeln. Wie schon erwähnt, schreibt Rilke in seinen frühen dichterischen Phasen über eine Rose, und die Aussage des jungen Lyrikers lässt sich relativ einfach verstehen. So vermittelt das lyrische Ich im Gedicht “Verblühst du schon?” das Gefühl der Vergänglichkeit, indem es die welkende Rose sieht und bittet: “o, erblühe noch einmal!” (SW 3:417) Oder im Gedicht “Friedhofsgedanken” repräsentiert das Aufblühen der Rose auf einem einsamen Friedhof als Metapher “neues Leben, neues Sein.” (SW 3:74)

Wie man in den beiden Gedichten sieht, tritt die Rose als ein lyrisches Objekt auf und die sentimentalische Gemütsbewegung des Anschauenden ist auffällig. Hier auf dieser frühesten Stufe wird die Rose also in Verbindung mit der subjektiven Stimmung an das menschliche Schicksal von Leben und Tod geknüpft. Wenn man weiter geht, kann die Rose in Rilkes Gedicht “Träumen” als Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens verstanden werden: Dort bekräftigen die beiden gegensätzlichen Adverbien “gestern, heut” (SW 1:77) den flüchtigen Wechsel von Leben und Tod des Menschen. In einem anderen Gedicht “Die Mädchen singen” ist etwas Ähnliches ausgedrückt:

Etwas ist in den Garten getreten,  
und das Gitter hat nicht geknarrt,  
und die Rosen in allen Beeten  
beben vor seiner Gegenwart. (SW 1:110)

Das Zittern der Rosen vor etwas bedeutet, dass dieses Etwas die aufgeblühten Rosen zum Welken bringt. Das Schicksal der Rosen ist mit der des Menschen verknüpft. Die enge Beziehung zwischen dem Menschen und der Rose lässt sich auch im Gedicht “Lieder der Mädchen” nachweisen. Dort wird durch die Ausdrücke “Am Pfad / stehn alle Rosen in Gedanken” und “sie sehen ihren Sommer kranken” (SW 1:177) das Schicksal des Menschen mit dem der Rose gleichgesetzt, d.h. die Vorstellung von Resignation des Menschen ausgedrückt. Es bleibt der Rose und dem Menschen nichts anderes übrig, als dem Willen einer anonymen Macht zu folgen, die in den Ausdrücken “seine hellen Hände” und “von seiner reifen Tat” (SW 1:177) wahrgenommen werden kann.

In den am Ende des neunzehnten Jahrhunderts verfassten Gedichten zeigt Rilke sein gereiftes Dichten, und zugleich führt die Rose über sentimentale Vergleiche zu einer neuen Interpretationsmöglichkeit: die Rose als Metapher für das religiöse Wesen, aber auch den absoluten Geist. Zuerst erscheint die Rose als die Verkörperung eines göttlichen Wesens im Gedicht “Geschrieben für Lou Andreas-Salomé,” wodurch das Gedicht eine pantheistische Atmosphäre erhält. Dies kann man an Ausdrücken wie “doch unser Glaube steht in Rosen” (SW 3:184), “Bis uns der Gott der reifen Keime / aus seinem hohen Säulenheime / die Rosen, rot, entgegenstreut” (SW 3:185)

ablesen. In einem anderen Gedicht sind die Rose und die religiösen Wörter noch enger verbunden:

DEINER ersten Engel einen  
 stell am Rand der Sehnsucht hin  
 und befehl ihm, daß er meinen  
 Schwestern sagt, Ihr werdet weinen –  
 Denn es sind die Rosenreinen  
 allen Prüfungen und Peinen  
 wie ein Spiel von Anbeginn. (SW 3:248)

Hier ist anzunehmen, dass die Reinheit eines Engels als eines Abgesandten Gottes in der Rose metaphorisch zum Ausdruck kommt. Aber man kann Gott auch anders sehen, d.h. Gott und Engel als Vorstellung eines absoluten erhabenen Geistes, der zu verwirklichen ist und nach dessen Realisierung die Menschen oder die Dichter streben sollen.<sup>38</sup> Damit lässt sich das Warten der Menschen auf die “rote Rose” (SW 3:185) im ersten Gedicht als das beständige Streben nach der Verwirklichung oder Vollendung eines absoluten Geistes deuten. Besonders für die Dichter weisen dann “die Rosenreinen” auf die absoluten Kunstwerke hin, in denen der absolute Geist realisiert ist. Hier tritt gerade ein erster Bedeutungsübergang der Rose von der empirischen Metapher zur nachdenklicheren Allegorie für das Kunstwerk zutage. Diese Bedeutung der Rose in den frühen Gedichten erreicht im *Stunden-Buch* ihren Höhepunkt:

DENN Armut ist ein großer Glanz aus Innen . . .  
 . . . . .  
 du bist der Armut große Rose,  
 die ewige Metamorphose  
 des Goldes in das Sonnenlicht. (SW 1:356–57)

Hier erscheint die Rose als Metapher für das “Du,” dessen Wesen oder Zustand die “Armut” ist. Bei der Armut geht es hier doch nicht um materielle Bedürftigkeit, sondern um “ein[en] große[n] Glanz aus Innen,” in dem sich zeigen kann, wie der Geist wirklich ist.<sup>39</sup> Diese Armut, einen Geist aus Innerlichkeit, in seiner Dichtung zu verwirklichen, mag für den Dichter die einzige Sehnsucht und Aufgabe in dieser Welt sein.

Wie man bisher bemerkt hat, erscheint die Rose in der frühen Entwicklungsphase Rilkes mal als relativ einfaches Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens und mal als religiöses Wesen. Ihre Bedeutung erweitert sich aber zu der eines absoluten künstlerischen Geistes und liefert einen ersten Ansatz, die Rose als Repräsentation

eines Kunstwerks aufzufassen. In dem folgenden Abschnitt werden die Gedichte behandelt, in denen sich die Innerlichkeit der Rose darstellt, womit die Rose für die regelrechte Allegorie der Kunstwerke gehalten werden kann. Hierfür sei noch einmal an Benjamin erinnert, für den das Symbol “die Identität von Besonderem und Allgemeinem” ist und die Allegorie “ihre Differenz” markiert.<sup>40</sup>

### “Das Rosen-Innere”: eine Poetische Wende Rilkes

In diesem Abschnitt konzentriere ich mich auf das Gedicht “Das Rosen-Innere,” das 1907 geschrieben wurde und in dem Sammelband *Der Neuen Gedichte anderer Teil* enthalten ist, um die wechselnde Bedeutung der Rose zu verfolgen und die Rose als Rilkesche “Figur” und Allegorie des Kunstwerkes ins Bewusstsein zu rufen. Zugleich wird noch das Gedicht “Die Rosenschale,” “Rilke’s great rose—poem,”<sup>41</sup> ins Blickfeld treten.

### Form

Im Gegensatz zu vielen anderen Gedichten im gleichen Gedichtband, die im Allgemeinen die Sonettform zeigen, gibt Rilke diesem Gedicht einen monostrophischen Aufbau mit achtzehn Verszeilen. Außerdem ist das metrische Schema, also die Anordnung der Hebung und Senkung, unregelmäßig. Die meisten Verse weisen drei Hebungen auf, nur im 4. und 17. Vers gibt es vier Hebungen.

#### DAS ROSEN-INNERE

WO ist zu diesem Innen  
 ein Außen? Auf welches Weh  
 legt man solches Linnen?  
 Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
 in dem Binnensee  
 dieser offenen Rosen,  
 dieser sorglosen, sieh:  
 wie sie lose im Losen  
 liegen, als könnte nie  
 eine zitternde Hand sie verschütten.  
 Sie können sich selber kaum  
 halten; viele ließen  
 sich überfüllen und fließen  
 über von Innenraum  
 in die Tage, die immer  
 voller und voller sich schließen,  
 bis der ganze Sommer ein Zimmer  
 wird, ein Zimmer in einem Traum. (SW I: 622–23)

Nach der syntaktischen Gliederung ist das Gedicht in drei Teile (Vers 1–3, 4–10, 11–18) aufgeteilt. Doch durch das Enjambement sind die Verse begrenzt, unter denen man die Verse 2/3, 9/10, 12/13 und 15/16 “contre-rejet” und die übrigen “rejet” nennen kann.<sup>42</sup> Dadurch ist das Endreimschema relativ regelmäßig gereimt, nämlich aba/ab/cdcde/fggf/hghf.

Es ist vor allem auffällig, dass die ‘i’-Assonanz im ganzen Gedicht herrscht und tiefsinnig klingt. Es ist, als ob sie im engen Zusammenhang mit dem Inneren der Rose stünde. Die Variation des Wortes “Innen” im ersten bis fünften Vers (Innen-Linnen-drinnen-Binnensee) hat die Funktion, das Rosen-Innere in ein helles Licht zu setzen. Im zweiten und im achten Vers erscheinen ‘w’- und ‘l’-Alliterationen (“Welches Weh,” “lose im Losen”). Und in den Versen 6/7 benutzt Rilke die Wiederholung des Wortes “dieser,” d.h. eine Anapher, die die nachfolgenden Ausdrücke “offenen Rosen,” “sorglos” betont.

Außerdem ist zu erwähnen, dass die im fünften bis achten Vers vorwiegende ‘o’-Assonanz, die Verwendung des Präfixes “über” im 13. und 14. Vers, und die Assoziationsfunktion des letzten Wortes “Traum” glänzende Wort- und Klangspiele von Rilke bilden. Diese strukturellen Elemente und Eigenschaften werden nun im Bezug auf den Inhalt erklärt.

### Die Rose als eine Rilkesche Figur

Das Gedicht gibt keine konkrete Antwort auf die Frage, was das Wesen des Rosen-Inneren ist, obwohl “Das Rosen-Innere” der Titel des Gedichtes ist. Vielmehr ist die Antwort darauf dem Gedicht “Die Rosenschale” zu entnehmen. Das Demonstrativpronomen “diesem” im ersten Vers scheint zwar auf die vor den Augen stehende Gestalt der Rose hinzuweisen, doch darüber hinaus hat es die Assoziationsfunktion, die Rilke-Kenner zur Erinnerung an das Gedicht “Die Rosenschale” aufzufordern, in dem das innere Wesen der Rose wie folgt geschildert ist.

Lautloses Leben, Aufgehn ohne Ende,  
Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum  
zu nehmen, den die Dinge rings verringern,  
fast nicht Umrissen-sein wie Ausgespartes  
und lauter Inneres, viel seltsam Zartes  
und Sich-bescheinendes—bis an den Rand:  
ist irgend etwas uns bekannt wie dies? (SW 1:552–53)

Das Wesen der Rose ist eine lautlose Daseinsform. Und ihre Innerlichkeit ist voll von Zärtlichkeit und der Bewegung des Sich-Öffnens (“Aufgehn ohne Ende”), im Gegensatz zu der zerrissenen Seele des Menschen. Nun kehre ich wieder zu dem Gedicht “Das Rosen-Innere” zurück. Auf die rhetorische Frage in den Versen 1/2, wo ein

Außen der Rose liegt, kann keine Antwort erwartet werden, denn es gibt ursprünglich in der Rose keine sichtbare Grenze, die das Innen von dem Außen unterscheidet. Die Rose ist an sich sowohl ein Innen als auch ein Außen. Die Rosenblätter als eine die Rose umschließende Leinwand kann als ein Außen der Rose aufgefasst werden, aber diese Unterscheidung kann nur durch das menschliche Bewusstsein konstruiert werden. In der Rose gibt es nur eine sich unaufhörlich ausdehnende Bewegung.

Im 4. Vers überträgt sich die Untrennbarkeit vom Innen und Außen der Rose auf das Verhältnis zwischen der Rose und den Himmeln.<sup>43</sup> Obwohl die Himmel nicht eindeutig definiert werden können, kann das Verhältnis der Rose zu den Himmeln mithilfe des Reflexivums "spiegeln sich" deutlicher gezeigt werden: Die Himmel befinden sich in der Lage, von dem offenen, sorglosen Rosen-Inneren überwältigt und absorbiert zu werden. Es ist, als ob sich solche Himmel ihrem Spiegelbild in dem offenen Binnensee des Rosen-Inneren hingäben wie ein Narziss.

Jetzt tritt das Rosen-Innere als ein ganz Offenes und Sorgloses auf. Das offene, sorglose Rosen-Innere steht in Harmonie mit der "Binnensee," d.h. der natürliche Zustand des Rosen-Inneren gleicht dem des stillen, weit offenen Sees. Zu der Charakterisierung der Beschaffenheit des Rosen-Inneren trägt die o-Assonanz bei, die in den 6.–8. Versen vorherrschend ist und eine Weite und Tiefgründigkeit andeutet. Und die zwei Adjektive "offen," "sorglos" sind die typischen Wörter, die Rilke gerne benutzte und deren Funktion auf die Erhabenheit des Rosendaseins zielt. So stehen die beiden Begriffe in dem Gedicht "Die Rosenschale" zusammengefügt: "Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen." (SW 1:554)

Das Wort "offen" beweist nochmals nachdrücklich, dass es für die Rose keinen Unterschied zwischen Innen und Außen gibt. Das Offene bedeutet, nach Heidegger, "das große Ganze alles dessen, was eingeschränkt ist."<sup>44</sup> Nun bekräftigt die Personifikation der Rose durch das Wort "sorglos"—es erinnert auch an Heidegger—noch mehr die Beschaffenheit der Rose, nämlich die Zufriedenheit und das Ausruhen.

Der Zustand der Rose "lose im Losen" ist durch die Hilfskonstruktion "als ob" wieder ergänzend dargestellt. Darin, dass der nicht geschlossene Zustand des Roseninneren unerschütterlich bleibt und das Roseninnere unaufhörlich nach Außen ausstreckt, wird ein anderes Merkmal des Rosen-Inneren entdeckt. Das Wirklichsein der Rose ist scheinbar zu einem Ausruhen ohne irgendeine innere Spannung und beinahe zur Passivität geworden, denn eine solche Haltung der Rose scheint dem Naturgesetz zu entsprechen. Doch darf man nicht übersehen, dass eine beständige Beweglichkeit dem Rosen-Inneren innewohnt. Gerade das Präfix "über" verkündet eine solche Beweglichkeit der Rose, d.h. die transterritoriale Bewegung "sich überfüllen lassen, überfließen" ist unsichtbar immer in Gange. Deshalb kann man sagen, dass das Wesen des Rosen-Inneren durch eine dynamische Beweglichkeit im statischen Zustand gekennzeichnet ist. Außerdem ist auffällig, dass das Tempus der Verben aus Vergangenheit ("ließen" im 12. Vers) und Gegenwart ("fließen" im 13.) besteht.

Und wenn man weitergeht, dann kommt die Zukunft (“bis der ganze Sommer rein Zimmer wird” im 17.–18.) zum Vorschein. Hier zeigt sich anhand des Präfixes und des zeitlichen Zyklus, dass das Rosen-Innere weder örtlich noch zeitlich begrenzt ist, d.h. eine transzendente Bedeutung gewinnt. So ist es zu verstehen, dass die Rose in den “Sonette an Orpheus” als “der unerschöpfliche Gegenstand” erscheint, obwohl sie in der Vergangenheit “ein Kelch mit einfachem Rand” (SW 1:754) gewesen war.

Die unbegrenzte dauerhafte Bewegung des Rosen-Inneren dringt letzten Endes in die äußerliche Oberfläche ein, die sich zu öffnen aufhört und nunmehr eine geschlossene Einheit (“ein Zimmer”) bleiben will. Es bedeutet hier, dass der Akt der Selbsterweiterung der Rose zwischen Fortschreiten und Anhalten schwebt. Trotzdem ist dieser dialektische Prozess im Wesentlichen unendlich. Die unendliche, sich nach Außen entfaltende Bewegung des Rosen-Inneren lässt uns zugleich das geheimnisvolle Bewusstsein des Rosen-Inneren erahnen, die Welt in eine innere Welt zu verwandeln, wie es in dem Gedicht “Die Rosenschale” deutlich dargestellt ist:

die Welt da draußen  
 und Wind und Regen und Geduld des Frühlings  
 und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal  
 .....  
 in eine Hand voll Innres zu verwandeln. (SW 1:554)

Dass “der ganze Sommer ein Zimmer in einem Traum wird” muss deshalb in dem Sinne der vollendeten Verwandlung in das Innere aufgefasst werden. “[E]in Zimmer in einem Traum” lässt sich als ein innerer traumhafter Weltraum verstehen, der von einem offenen Innenraum wie dem Roseninnenraum beeinflusst und eingeschlossen wird. Das Schlusswort “Traum” des Gedichtes “Das Rosen-Innere” klingt tiefsinnig nach, voller Andeutung auf einen solchen, idealen mystischen Raum.

So ähneln sich der Rilkesche Figurbegriff und die Rose im Sinne des bereits vorhin Angemerkten. Die Figur bei Rilke hat laut Engel vier Bedeutungsdimensionen: das autonome in sich geschlossene Kunst Ding, den poetischen Tropus, die metaphorische Sinnfigur, und ein bewegtes und in sich ruhendes Lineament.<sup>45</sup> Diese beziehen sich auf empirische Dinge und Erlebnisse sowie dichterische Anverwandlungen. Parallel dazu wird die Rose gerade als ein poetisch verwandeltes Kunst Ding zur vielschichtigen sinntragenden Figur. Diesen Prozess der Transformation im Dinggedicht umschreibt Engel als “Mitteilungs- und Gemütslinie,” wie ich bereits im zweiten Abschnitt erklärt habe. Außerdem hängt die Figur sehr eng zusammen mit der Lebensphilosophie des Dichters, für den die Wirklichkeit wie das Leben ein ständiges Werden und Vergehen ist.<sup>46</sup> Damit ist die sich dialektisch bewegende Rose metaphorisch auch als “zur Gestalt geformtes Leben” eine der poetischen Figuren.<sup>47</sup> Schließlich nennt Engel zwei Typen der Figur in der mittleren Werkphase der *Neue Gedichte* von Rilke: die Figur der

Begegnung und die Figur der Zustandsveränderung. Jene ist als “der Zusammenklang zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Ich und Du,” aufzufassen und diese als die Andeutung eines “Umschlag[s] von Werden zu Vergehen,” wie es auch das menschliche Leben kennzeichnet.<sup>48</sup> Die Gleichstellung des Gegensätzlichen (Innen/Außen, Subjekt/Objekt, Außen/Innen) sowie die stetige spiralförmige Bewegtheit der Rosen stehen in Übereinstimmung mit diesen beiden Figurtypen. Im folgenden Abschnitt wird diskutiert, wie diese Rose-Figur ihre Bedeutung als ein autonomes Kunstwerk allegorisch konfiguriert.

### Das Roseninnenraum als Allegorie für das autopoietische Kunstwerk

Das im vorangegangenen Abschnitt gewonnene Ergebnis erlaubt uns darüber nachzudenken, in welchem Zusammenhang mit der dichterischen Entwicklung Rilkes die Schaffung des Roseninnenraums steht.

Einerseits kann man vermuten, dass die Entstehung des Roseninnenraums in seiner Dichtung eine natürliche, nahezu unvermeidliche Konsequenz des dichterischen Geistes von Rilke ist, wenn man an das in den Jahren 1904–1910 verfasste Werk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* denkt. Die Daseinsangst, das grundlose Gefühl des von Außen Bedrohtseins, das in *Malte* dargestellt ist, steht im Gegensatz zu dem ohne Besorgnis und Ruhelosigkeit vorhandene Daseinsgefühl des Rosen-Inneren. Der Zustand des Rosen-Inneren kann nach Otto Friedrich Bollnow “für die Menschen über die existentielle Gespanntheit hinaus zum Vorbild”<sup>49</sup> werden, und zugleich kann die Rose zu “d[er] Bedeutung menschlicher Zukunft” (SW 1:687) erhoben werden, deren Wesen keinen Widerspruch zwischen Innen und Außen kennt und immer offen, sorglos vorhanden ist.

Wenn man dies in Zusammenhang mit der dichterischen Entwicklung Rilkes setzt, wird deutlich, dass Rilke schon 1907 mit der Schaffung des Roseninnenraums einen Grundstein zu seinem berühmt gewordenen Begriff “Weltinnenraum” legt, der sich in seinen Spätgedichten konstituiert. In der weiteren Entwicklungsphase Rilkes wird die Distanz zwischen Roseninnenraum und Menschen mithilfe des Weltinnenraums aufgehoben.<sup>50</sup>

Doch klärt eine solche messianische Sichtweise die Vielschichtigkeit der Rose als eines offenen Bedeutungsträgers nur unbefriedigend. Ergänzend hierzu lautet meine These, dass sich der Roseninnenraum auch als die Welt des Kunstwerks von Rilke selbst erweist und das Verfahren der ästhetischen Selbstreflexion allegorisiert, in der Kunstwerke sich stets entwickeln: Eine ähnliche Ansicht findet sich in Rilkes eigener Auffassung zum Kunstwerk. In seinem Aufsatz “Über Kunst” schreibt Rilke, dass das Kunstwerk “ein tieferes Geständnis” sei, das aber auch “losgelöst von seinem Urheber” (SW 5:428) selbstständig bestehen könne. Hier macht er das Verschwinden der Autorintention beim Schaffen und das Werk ohne Absicht nachdrücklich geltend. Dies lässt sich gut mit seiner Konzeption von Kunstdingen verknüpfen.

Poetisch verwandelte Kunst Dinge dürfen losgelöst von ihrer empirischen Referenz mehrere Interpretationsräume für die Kunstrezipienten erzeugen. Eine sich stets ausdehnende Bewegung der Rose ist daher in Bezug auf die poetologische Eigenschaft des autonomen Kunstwerkes zu erwähnen, das sich unendlich reflektiert und erweitert, wie die moderne "progressive Universalpoesie" von Frühromantiker Friedrich Schlegel.<sup>51</sup> In diesem Sinne ist die Rose nichts als eine Allegorie des poetischen Textes oder Kunstwerkes selbst.

Bei Fiedler tritt zwar der biographische Gesichtspunkt zutage, dass die aktive Rose endlich auf "ein Persönlichkeitsbild des Dichters," also "ein Existenzsymbol Rilkes" hindeute.<sup>52</sup> Aber hier wird der Begriff des Autorsubjekts stark betont. Man kann eher die Rose, die unendliche Offenheit und poetische Verwandlung wie Transformation in sich entfaltet, als ein autonomes Kunstwerk betrachten, das für "unberührt und rein von Absichten und Stoffen"<sup>53</sup> gilt: Auflösung des Autorsubjekts. Dem Signifikanten "Rose beziehungsweise Roseninnenraum" sollte dementsprechend nicht nur metaphysische, existentielle und biographische, sondern auch poetologische Bedeutung zugeschrieben werden.

Das Schweben der Rose zwischen dem Inneren und dem Äußeren kann auch als Wesenszug des poetischen Textes im Sinne von Derrida interpretiert werden. Er postuliert keine "Außenseite" des Textes, da ein Text nach Jacques Derrida "kein abgeschlossener Schriftkorpus," "kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefaßter Gehalt" sei.<sup>54</sup> Was als außengängig gilt—z.B. kontextuelle Faktoren (Geschichte, Biographie usw.)—hat keine andere Wahl, als sich in ein Textuelles zu verwandeln, das untrennbar mit Zeichen und Sprache verbunden ist. In diesem Sinne können die Rose und das offene Kunstwerk als identisch aufgefasst werden. Die Erweiterung der Rose allegorisiert gerade dann einen Akt der Hervorbringung, also Autopoiesis, und die Rose ist nichts als ein autopoietisches, selbstreferentielles Kunstwerk selbst. Diese Perspektive stützt sich auf den Signifikant "Traum" am Ende des Gedichtes, der eine poetische Welt anknüpft. Dass sich auch der Signifikant "Himmel" in dem Roseninnenraum spiegelt, umschreibt, wie die Außenwelt poetisch übertragen wird.<sup>55</sup> Hier mag daran erinnert werden, dass die Rose als die Rilkesche Figur Betrachten (Fremdbezüglichkeit, Mitteilungslinie) und Nachvollziehen (Selbstbezüglichkeit, Gemütslinie) zueinander in Verbindung setzt und die Eigenschaft des Dinggedichtes prägt.

Schließlich kommt es bei der Rose zur Entmystifizierung Rilkes und zur Verkörperung seiner Poetik der Figur, welche sich von klassischer Symbolik oder einer festen Sinngebung ablöst und allegorische Konstellationen erlaubt. Ein Ausdruck wie "Innerlichkeit" bedeutet für Rilke, so de Man, den "Verlust von Referentialität," "die notwendige Abwesenheit eines verlässlichen Referenten."<sup>56</sup> Diese Eigenschaft der poetischen Sprache ist dennoch kein Mangel, sondern ermöglicht die produktiven und ewigen "Konstellationen von Figuren"<sup>57</sup> Diese Vorstellungen über die Rose als

Bewegungsfigur finden sich auch in der “Rose des Zuschauers” (SW 1:701) der fünften *Duineser Elegien*, die von Bewegung und der Selbstreferenzialität der Kunst geprägt ist. Wenn man die allegorische Bedeutung der Rose weiter untersuchen will, würden die Gedichte in französischer Sprache, die 1924 verfasst wurden und unter dem Titel *Les Roses* aus 24 Stücken bestehen, dafür sehr aufschlussreich sein.

## Schluss

Rilke ist einer von jenen großen Dichtern, wie Hugo von Hoffmannstahl und Thomas Mann, die die Epoche des Fin de Siècle, die industrielle Entwicklung und den Ersten Weltkrieg erlebten. Aufgrund dieser äußerlichen Einflüsse lässt sich vermuten, dass Rilke gegen die von Außen her kommende Bedrohung einen Zufluchtsort in den Dingen findet, auch abgesehen von dem Einfluss Rodins auf sein Dichten. Oder Rilke unternimmt gegen die Verdinglichung der Welt einen schwachen “Versuch, noch die fremden Dinge in den subjektiv-reinen Ausdruck hineinzunehmen und aufzulösen, ihre Fremdheit metaphysisch ihnen gutzuschreiben.”<sup>58</sup>

Sicher ist, dass sich fast alle Werke Rilkes in einem Spielraum mit den Dingen bewegen. Doch sollte die Bedeutung, die die Rose unter den vielen, von Rilke geliebten Dingen allegorisch zukommt, von dem oben Genannten getrennt erörtert werden. Hier kann von der Selbstbezogenheit des Kunstwerkes gesprochen werden: Das Roseninnere allegorisiert ein Spiel der poetischen Sprache, den auf keine einheitliche Bedeutung fixierten Text, eine Umkehrung der herkömmlichen Vorstellung der poetischen Sprache. Die Rose ist im Bezug auf das Roseninnere eine Rilkesche Figur, ein Ergebnis poetischer Fähigkeiten, die, so wiederum de Man, auf “die rhetorischen Möglichkeiten des Signifikanten” abzielen.<sup>59</sup> Hieraus lässt sich ableiten, dass Rilke mit seinem Übergang zum Dinggedicht als “ein[er] der bedeutendsten Vertreter der literarischen Moderne,”<sup>60</sup> der Vertreter der literarischen Selbstreflexion gezählt wird.

## Notes

- Ich möchte meinen herzlichen Dank für all die Unterstützung und die wertvolle Hilfe ausdrücken, die mir während der Erstellung dieses Manuskripts zuteil wurde.
1. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke (Frankfurt am Main: Insel, 1959), 3:742–43. Hier und im Folgenden werden alle Zitate aus Rilkes Gedichten aus *Sämtliche Werke* stammen und mit Abkürzung SW parenthetisch angeführt.
  2. Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar (Wiesbaden: Insel, 1950), 797, im Original hervorgehoben.
  3. Das Rosenmotiv des späteren Rilke wird hier nicht eingehend behandelt. Siehe dazu Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Hamburg: Taschenbuch Verlag, 1985); Rainer Maria Rilke, *Rilke Werke*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn (Frankfurt am Main: Insel, 1996), 1:599. Sie bemerkten, dass die Rose in dem späteren Gedicht “Sonette an Orpheus” als Symbol für die Dichtung steht.

4. Heinrich Imhof, *Rilkes "Gott."* R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1983).
5. Leonhart Fiedler, "Die Grabschrift Rilkes und das Rosensymbol in seiner Dichtung," *Der Deutschunterricht* 6 (1954): 78–103.
6. Joachim Wolff, *Rilkes Grabschrift. Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsbericht, Analysen und Interpretation* (Heidelberg: Stiehm, 1983); Shimon Sandbank, "The Sign of the Rose. Vaughan, Rilke, Celan," *Comparative Literature* 49, Nr. 3 (1997): 195–208. Bei Sandbank wird die Rose, wegen ihrer Innerlichkeit, als ein "natural emblem for sleep," "an emblem of dreaming" gedeutet. Sandbank, "The Sign of the Rose," 198, 199.
7. "Das Allegorische schickt metaphorisch immer wieder herum, das Symbolische versucht metaphorisch zu landen." Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 339. Unter diesem Gesichtspunkt beschränkt sich das Symbol auf die Abgeschlossenheit und lineare Assoziationen.
8. Käte Hamburger, "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes," in *Rilke in neuer Sicht*, hrsg. von Käte Hamburger (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1971), 83–158.
9. Bernhard Marx, "*Meine Welt beginnt bei den Dingen.*" Rainer Maria Rilke und die Erfahrung der Dinge (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015).
10. Mantra Mukim, "About Time: Rainer Maria Rilke and the Abyssal Distance of Duino Elegies," *Textual Practice* 36, Nr. 10 (2022): 1626–44, hier 1634.
11. Robert Craig, "Rainer Maria Rilke's Dark Ecology," *Oxford German Studies* 51, Nr. 3 (2022): 256–71.
12. Siehe Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes* (Pfullingen: Neske, 1961), 43; Annette Gerok-Reiter, "Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993): 484–520; Wolfgang G. Müller, "Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil," in *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. hrsg. von Manfred Engel (Stuttgart: Metzler, 2004), 296–318; Manfred Engel, "Rilke als Autor der literarischen Moderne," in *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel (Stuttgart: Metzler, 2004), 507–28; Manfred Engel, "Rilkes 'Neue Gedichte.' Vom Jugendstil zur Poetik der 'Figur,'" in *Œuvres poétiques / Gedichte de Rainer Maria Rilke*, hrsg. von Marie Hélène Quéval (Nantes: Éditions du Temps, 2004), 91–108; Kaisu Nikula, *Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische Musik. Am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einojuhani Rautavaara* (Jyväskylä: Universität Jyväskylä, 2005); Winfried Eckel, "Bild und Figur in der Lyrik des Symbolismus. Beobachtungen zu Baudelaire, Mallarmé und Rilke," in *Das lyrische Bild*, hrsg. von Ralf Simon u.a. (München: Fink, 2010), 113–44, bes. 135–43; Caroline Torra-Mattenkott, *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry* (Paderborn: Fink, 2016), bes. 313–59.
13. Ulrich Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Rilke. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1973), 256–57.
14. Rilke, *Werke*, 2:579.
15. Beda Allemann, *Zeit und Figur*, 43.
16. Engel, "Autor der literarischen Moderne," 522; Engel, "Rilkes 'Neue Gedichte,'" 101.
17. Engel, "Rilkes 'Neue Gedichte,'" 97.
18. Brief an Frieda von Blow vom 27. Mai 1899, zitiert nach Sascha Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004).
19. In dieser Arbeit ist der Gesichtspunkt von Walter Benjamin und Paul de Man ein wichtiger Ansatz der Interpretation, weil die beiden eine harmonische Übereinstimmung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat, Zeichen und Gegenstand, in Frage stellten und die unendliche Differenz der beiden akzentuierten. Wegen der Willkürlichkeit fand die Allegorie im 18.

- Jahrhundert wenig Beachtung. Erst bei Benjamin und de Man ist sie als das zeitliche Verhältnis zwischen Signifikanten positiv beleuchtet worden.
20. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 1:406.
  21. Paul De Man, "Die Rhetorik der Zeitlichkeit," in *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Karl Heinz Bohrer und Christoph Menke (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 83–130, hier 103.
  22. Paul Celan, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Beda Allemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 2:338.
  23. Werner Hamacher, "Unlesbarkeit," in *Allegorie des Lesens*, hrsg. von Paul de Man, ins Deutsche übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 7–26, hier 10.
  24. Siehe Beda Allemann, "Rilke und Mallarmé," in *Rilke in neuer Sicht*, 63–82; Torra-Mattenklotz, *Poetik der Figur*, 314.
  25. Engel, "Vier Werkphasen," in Manfred Engel, *Rilke-Handbuch*, 175–81, hier 175.
  26. Maria Endreva, "Die Kunstauffassung in Rilkes kunstkritischen Schriften" (Diss., University of Minnesota, 2014).
  27. Die Unterteilung der späteren Schaffensphase von Rilke durch Engel in zwei Teile von 1910 bis 1922 und von 1922 bis 1926 erscheint nicht überzeugend, da keine bedeutenden Veränderungen erkennbar sind.
  28. Manfred Engel, "Vier Werkphasen," 177.
  29. Jutta Heinz, "Einzelgedichte bis 1902," in Engel, *Rilke-Handbuch*, 233–38, hier 233.
  30. Neal Patrick Guthrie, "Rainer Maria Rilke and 'Sprachskepsis': The role of metaphor in saying the unsayable" (Diss., University of Georgetown, 1997).
  31. Rilke, *Briefe*, 61.
  32. In ähnlicher Weise wird auch von "Kriterienselektion" gesprochen, wonach die realen Gegenstände nur im Hinblick auf bestimmte Kriterien eingesetzt werden und das Sichtbare ins Unsichtbare verwandelt wird. Müller, "Neue Gedichte," 226.
  33. Annette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*, (Tübingen: Niemeyer, 1996), 238. Für Gerok-Reiter entspricht dieser Begriff als das Darstellungsgesetz aller wesentlichen Chiffren Rilkes dem "bildende[n] Hervorbringen." *Wink und Wandlung*, 227.
  34. Michael Kahl, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910* (Freiburg im Br.: Rombach, 1999), 69.
  35. De Man, *Allegorie des Lesens*, 59.
  36. Engel, "Vier Werkphasen," 180, 181.
  37. Zur Kontinuität ebenso wie Brüche und Umschwünge siehe Endreva, "Die Kunstauffassung," 12–18.
  38. Belege dafür kann man im *Stunden-Buch* finden: "Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, / und ich kreise jahrtausendlang; / und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm / oder ein großer Gesang." (SW 1:253).
  39. Else Buddebergs erklärt Armut oder "Armsein" in dem doppelten Sinne: "Schon im 'Stundenbuch' bricht . . . die erst viel später wirklich ausgereifte Erkenntnis durch, daß Armsein eigentlich ein 'Freisein-für' meint; . . . Armsein wird dann zur Metapher für die Ich-Unbezüglichkeit geworden sein." Else Buddeberg, *R. M. Rilke. Eine innere Biographie* (Stuttgart: Metzler, 1954), 78.
  40. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1:352.
  41. William H. Gass, *Reading Rilke: Reflections on The Problems of Translation* (New York: Basic Books, 1999), 8.
  42. Laut Jakobson ist Enjambement "Fortführung der syntaktischen Einheit über die Versgrenze hinweg," rejet ist "der in die nächste Zeile verwiesene kürzere Satzteil" und contre-rejet ist "der

- Satzbeginn kurz vor Versende." Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen* (Berlin: De Gruyter, 2007), 2:795.
43. Hier lässt sich auch der Begriff des Himmels in zweifacher Hinsicht deuten. Einerseits können die Himmel als das Symbol des reinen Seins angesehen werden, andererseits können sie mit dem Rilkeschen, im *Stunden-Buch* entstandenen göttlichen Sein verglichen werden. Otto Friedrich Bollnow lässt die Definition des Himmels als eine offene Frage zurück: "aber wiederum nicht im wörtlichen Sinn, wie ein sichtbar verstandener Himmel sich im See spiegelt, sondern es ist ein im übertragenen Sinn verstandener Himmel, der sich in einem übertragenen Sinn im Roseninneren abspiegelt. Wie das näher zu verstehen sei, bleibt offen." Otto Friedrich Bollnow, *Rilke*, 2. Auflage (Stuttgart: Kohlhammer, 1956), 294.
  44. Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963), 262.
  45. Siehe Engel, "Rilkes 'Neue Gedichte,'" 101.
  46. Engel, "Autor der literarischen Moderne," 522.
  47. Engel, "Autor der literarischen Moderne," 523.
  48. Engel, "Autor der literarischen Moderne," 523.
  49. Bollnow, *Rilke*, 295.
  50. Werner Günther definiert den Weltinnenraum wie folgt: "Der Weltinnenraum ist die Wirklichkeit. In ihm erst wird das Körperliche wahrhaft körperlich und das Geistige wahrhaft geistig: denn in ihm sind beide zeitlos eins." Werner Günther, *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes* (Berlin: Erich Schmidt, 1952), 39.
  51. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 2, *Charakteristiken und Kritiken 1, 1796–1801*, hrsg. von Hans Eichner (Paderborn: Schöningh, 1967), 182.
  52. Fiedler, "Die Grabschrift," 102, 103.
  53. Rilke, *Briefe*, 59.
  54. Jacques Derrida, "Überleben," in *Gestade*, ins Deutsche übersetzt von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt (Wien: Passagen, 1994), 119–218, hier 130.
  55. In Zusammenhang mit "a creative understanding of reality" in Rilkes Gedichten führt Gosetti-Ference aus: "Images from the world (roses) yield further images of the world (skies reflected in a lake) through the mediation of imaginary contemplation." Jennifer Anna Gosetti-Ferencei, "Immanent Transcendence in Rilke and Stevens," *German Quarterly* 83, no. 3 (2010): 275–296, hier 279. Hier hat "the mediation of imaginary contemplation" als ein Akt der poetischen Anverwandlung zu gelten. Genauer gesagt bringt die Rose Himmel-Bilder nicht hervor, sondern die Himmel spiegeln sich in dem Rosen-Inneren. Daher ist es plausibler zu verstehen, dass die Rose ein Kunstwerk ist, das die Außenwelt (Himmel) auf seine eigene Art und Weise beleuchtet.
  56. De Man, *Allegorie des Lesens*, 79.
  57. De Man, *Allegorie des Lesens*, 80.
  58. Rilke, *Briefe*, 52.
  59. De Man, *Allegorie des Lesens*, 72.
  60. Müller, "Neue Gedichte," 296.