

Das „Ding“ als Indikator der Zukunft

NINA PAVLOVA

Moskau

ABSTRAKT

Rainer Maria Rilkes Zuwendung zu den Dingen, die auf den Pariser Aufenthalt und die Begegnung mit Rodin zurückgeht, wird in diesem Beitrag in einen größeren Entwicklungszusammenhang gestellt. Von Baudelaire über die Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts (Hofmannsthal, Altenberg, Musil) bis zur Philosophie Martin Heideggers wird dem Ding eine neue Aufmerksamkeit gewidmet und in ihm ein lebendiger Bezug zum Menschen entdeckt. In diesem Sinne entwickelte Rilke in den „Neuen Gedichten“ (1906/07) eine Konzeption, nach der in den Dingen eine gesteigerte Intensität des Lebens und des Denkens begründet ist. Das Ding enthält die Fähigkeit zu ständigen Verwandlungen und Übergängen und wird damit zu einem Indikator des Zukünftigen.

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird in der Weltliteratur dem „Ding“ immer größere Aufmerksamkeit geschenkt. Ein klassisches Beispiel solcher Ding-Wahrnehmung bietet Baudelaire's Gedicht *Une charogne*. Nicht nur der verwesende Körper eines Pferdes, sondern auch alle „Dinge“, darunter die allerschönsten, werden in einer in Unbewegtheit endenden Bewegung gesehen.

In seinem Mitte der 1920er Jahre begonnenen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* spricht Robert Musil davon, wie unmerklich und unabwendbar eine neue Zeit anbricht: „Die scharfen Grenzen hatten sich allenthalben verwischt, und irgendeine neue, nicht zu beschreibende Fähigkeit [...] hob neue Menschen und Vorstellungen empor. Die waren nicht schlecht, gewiß nicht; nein, es war nur ein wenig zu viel Schlechtes ins Gute gemengt [...]. Es fehlt bloß ebensogut an allem wie an nichts; es ist, als ob sich das Blut oder die Luft verändert hätte, [...] und zum Schluß weiß man nicht mehr, ob wirklich die Welt schlechter geworden sei oder man selbst bloß älter. Dann ist endgültig eine neue Zeit gekommen.“⁴¹ Mit dieser Wahrnehmung der Veränderung verbindet sich auch eine schärfere Aufmerksamkeit gegenüber den „Dingen“. Es ist nicht die Aufmerksamkeit für die beseelten Dinge, durch die sich die österreichische Literatur traditionell auszeichnet und die im Werk Adalbert Stifters ihren klassischen Ausdruck gefunden hat. Die Aufmerksamkeit gegenüber dem Ding ist sehr viel tiefgreifender. Dem Österreicher Peter Altenberg sind in seinem Skizzen-

buch *Wie ich das sehe* im Jahre 1896 noch alle Farben und Schattierungen des Lebens, Klänge und Geräusche, die kleinsten Veränderungen der Facetten des Lebens zugänglich. „Altenbergs Beobachtungen“, schreibt A. V. Michajlov, „wollen sich nicht von den Dingen, von ihrer Unmittelbarkeit losreißen.“² Aber auch Altenberg, der 1919 starb, musste sich davon überzeugen, dass auch die österreichischen „Dinge“ nicht ohne Probleme sind.

Wie sehr die Literatur der Jahrhundertwende auch auf die Kraft der Schönheit setzte, die angeblich fähig war, zum Sinn des Lebens zu werden, diese Hoffnungen erwiesen sich als trügerisch. Trotz des Sturms der Farbe war diese Literatur von einem Gefühl der Ohnmacht und Angst erfüllt. Nicht zufällig findet Hugo von Hofmannsthal eine gewisse Stütze unter den allgemeinen Begriffen und Wahrheiten, die ihren Sinn verloren hatten: in den auf dem Feld verlassenen Gegenständen, der Egge und der Gießkanne. So heißt es in *Das Gespräch über Gedichte* (1903): „Draußen sind wir zu finden, draußen.“³

1908 erschien das Buch des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*. Der Meinung Hofmannsthals widersprechend, hielt der Verfasser das Entstehen von abstrakter Kunst, fern von jeder lebendigen Konkretheit, in der Übergangsperiode für unvermeidlich. In einer Epoche großer historischer Katastrophen, die ein angespannt-kritisches Verhältnis des Menschen zur Welt auslösten, schrieb Worringer, komme eine Kunst auf, die auf die Darstellung des unbegreiflichen Konkreten des Lebens verzichtet: „Die Beglückungsmöglichkeit, die sie [die orientalischen Kulturvölker] in der Kunst suchten, bestand nicht darin, [...] das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden.“⁴ Dieses Buch erhoben die Expressionisten auf ihr Schild.

1907 und 1908 erschienen auch die beiden Teile der *Neuen Gedichte* Rilkes, der den zerstörerischen Druck der Zeit nicht weniger deutlich spürte. Es war gerade diese Empfindung, die ihn zu dem auf besondere Weise verstandenen und wahrgenommenen „Kunst Ding“ führte. „Kunst dinge“, schrieb der Dichter am 24. Juni 1907 an seine Frau, „sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch mehr weiter kann. Je weiter man geht, desto eigener, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis, und das Kunst Ding endlich ist die notwendige, ununterdrückbare, möglichst endgültige Aussprache dieser Einzigkeit.“⁵

Rilke wurde immer wieder in die Nähe der Expressionisten gerückt, von denen er viele sehr schätzte. Die Abstraktion aber war für ihn eine zu schnelle und aussichtslose Kapitulation. „Der Expressionist“, schrieb er 1919, „dieser explosiv gewordene Innenmensch, der die Lava seines kochenden Gemüts über alle Dinge gießt, um darauf zu bestehen, daß die zufällige Form, in der die Krusten erstarren, der neue, der künftige, der gültige Umriß des Daseins sei, ist eben ein Verzweifelter.“⁶ In dem folgenden Jahrzehnt kam er jedoch nicht mit dem auf die „dingliche Wirklichkeit“ konzentrierten Stil der Neuen Sachlichkeit in Berührung, die den Expressionismus ablehnte. Für Rilke war die für die zwanziger Jahre charakteristische Erhebung der

Wirklichkeit in den Rang eines Lebenssinns unakzeptabel. Nicht nur bei ihm stieß der amerikanische Technizismus und die damit verbundene positivistische Haltung zum Leben auf Ablehnung. Thomas Mann entwickelte in seinem Roman *Doktor Faustus* die Formel von dem „Bindenden und Verpflichtenden“, das seiner Meinung nach die schöpferische Einstellung des Menschen zum Leben durchkreuzt. Die Freiheit von dem „Bindenden und Verpflichtenden“ gilt immer auch im Umkehrschluss, sowohl für den Menschen und sein Handeln als auch für das Ding: Mit'ja Karamazov konnte seinem Vater eine Mörserkeule auf den Kopf schlagen, aber er hätte es auch unterlassen können. Die Realität enthüllt ihre Geheimnisse keineswegs von selbst, sie bedarf der Deutung.

Sehr wichtig war für Rilke das Bestreben, in dem Ding die Verbindung von Geistigem und Realem zu sehen, was zur wichtigsten Aufgabe der *Neuen Gedichte* wurde. Gerade die Veränderung dieser Wechselbeziehung im Leben zeugte, wie aus seinen Texten hervorgeht, von der Veränderung der Welt.

Es muss angemerkt werden, dass die Dinge – oder grammatikalisch ausgedrückt: die Substantive – nicht nur bei Rilke, sondern in der ganzen Weltdichtung eine neue Bedeutung annehmen, eine Stabilität erhalten. Im russischen Symbolismus bestätigte Innokentij Annenskij in seinem Gedichtband *Kiparisovyj larec* (Das Zypressenkästchen, 1910) die Realität des Bildes, und nach ihm waren es die Akmeisten. Aber schon 1905 merkte Aleksandr Blok an, dass „in der gesamten russischen Dichtung das Streben nach Bruch mit dem Abstrakten und nach dem Bündnis mit dem Konkreten, dem Verkörperten, deutlich wird“.⁷ In ähnliche Richtung, zum Konkreten hin, entwickelte sich 1914–1915 in der angloamerikanischen Dichtung der Imaginismus von Ezra Pound und T. S. Eliot, der später schrieb, dass ohne die Franzosen, vor allem Mallarmé und Baudelaire, nicht nur sein eigenes Schaffen unmöglich gewesen wäre, sondern auch das Schaffen von Yeats und Rilke.⁸

Dennoch bleibt die Art, sich „über das Ding auszudrücken“, wie sie Rilke 1907/08 in den *Neuen Gedichten* entwickelt hat, seine ureigene Entdeckung in der Weltdichtung. Dem Wort „Ding“ begegnet man bei ihm ständig, schon in dem 1902 erschienenen *Buch der Bilder*. Doch das „Ding“ ist hier verallgemeinert und unbestimmt. In den *Neuen Gedichten* haben wir dann die „Dinge“ als verkörperte Gegenstände vor uns.

Anstoß für das Schreiben der *Neuen Gedichte* war bekanntlich der starke Eindruck, den die Skulpturen Rodins auf Rilke gemacht hatten. Die Arbeiten Rodins, bei dem er 1905/06 sechs Monate als Sekretär tätig war, beeindruckten ihn nicht nur durch ihre Plastizität, sondern auch durch das Maß von Leben und Bewegung in ihnen, der „Gebärden“, wie er in seinem Buch „Auguste Rodin“ (1903) sagt. Die Schwierigkeit, das Reale als solches darzustellen, gab es hier nicht. Aber der große Lyriker Rilke kannte auch diese ursprüngliche Schwierigkeit. Die *Neuen Gedichte* waren vor allem deshalb neu, weil der Autor unter dem Einfluss Rodins und später der Bilder Cézannes und der eigenen inneren Notwendigkeit den Weg der Reflexion über das Konkrete wählte, den vor ihm Eduard Mörike und C. F. Meyer in der deutschen Dichtung gegangen waren. Das Problem war jedoch nicht so sehr das Konkrete. Rilke wollte den Dingen ihre lebendige Bedeutung für den Menschen zurückgeben.

Eine solche Bedeutung ist in dem Wort „Tasse“ besonders offensichtlich. Die Tasse wird, wie der Krug in der *Neunten Duineser Elegie*, in ihrer Bestimmung gesehen: Sie ist das, was etwas Notwendiges für den Menschen enthält.

Der Deutung dieses Gegenstands und des Wortes ist ein später Vortrag Martin Heideggers mit dem Titel *Das Ding* (1950) gewidmet: Der „Krug“ ist für Heidegger nicht nur etwas In-sich-selbst-Ruhendes. Er stiftet Vereinigung. Die Überreichung des Kruges bedeutet Vereinigung der Menschen; das Geschenk des Kruges, zuweilen auch den Göttern geweiht, verbindet die Menschen mit dem Himmel: „Im Wasser des Geschenkes weilt die Quelle. [...] Im Wasser der Quelle weilt die Hochzeit von Himmel und Erde.“⁹ Heidegger betont die Notwendigkeit des Eindringens in das Wesen der nächsten Gegenstände: „Das Entsetzende ist jenes, das alles, was ist, aus seinem vormaligen Wesen heraussetzt. Was ist dieses Entsetzende? Es zeigt und verbirgt sich in der Weise, wie alles anwest, daß nämlich trotz allem Überwinden der Entfernungen die Nähe dessen, was ist, ausbleibt. [...] In der Nähe ist uns solches, was wir Dinge zu nennen pflegen.“¹⁰

Die Tasse taucht in Rilkes Dichtung wiederholt auf. Bezeichnend ist aber, dass sie einige Male als gesprungen dargestellt wird. In dem späten Gedicht *Der Tod* wird der Tod in eine Tasse mit gebrochenem Henkel projiziert. Doch auch in den *Neuen Gedichten* gibt es diesen Gegenstand und ein ähnliches Bild: Den Weg des Blinden durch Paris „unterbricht“ die Stadt, „wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse“.¹¹ Dieses Beispiel zeigt, dass das „Ding“ in den *Neuen Gedichten* in sich die Objektivität des Gegenstands und einen hohen metaphysischen Sinn vereint. Die Dinge bei Rilke sind in jenem gesammelten Bemühen anwesend – in dem Spiel der Kreuzungen und Spiegelungen, über das drei Jahrzehnte später Heidegger schrieb.¹²

„Dinge. Indem ich das ausspreche (hören Sie?)“, sagte Rilke 1907 in seinem Vortrag über Rodin, „entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist.“¹³ Der Vortrag beginnt mit der Erwähnung archaischer Zeiten, als der Mensch die ersten Dinge schuf, die dann ihre Gleichberechtigung erlangten. Rilke rät den Menschen, sich an das zu erinnern, was „älter“ ist als sie: Am Anfang waren Dinge oder wenigstens ein Ding: „dieser kleine vergessene Gegenstand, der alles zu bedeuten bereit war“.¹⁴ Wichtig ist die Aussage: „der Gegenstand, der alles zu bedeuten bereit war“. Der Gegenstand schließt bei Rilke viele Bedeutungen ein. Grundlegend ist die Beobachtung von Jacob Steiner: „Dadurch, daß das Wort nicht nur gedanklicher Inhalt des Gedichts bleibt, sondern auch in den Schichten des Vergleichs, der Metapher, des Symbols usw. erscheint, erweist sich seine Bedeutung erst recht.“¹⁵

Ein solcher Umgang mit den „Dingen“ geht weit über die Grenzen der *Neuen Gedichte* hinaus. In einem der *Sonette an Orpheus*, wo von den Quellen der Aquädukte die Rede ist, steht das unerwartete Wort „Abkunft“. Dieses Wort hatte in der Vergangenheit noch eine weitere Bedeutung. Es meinte nicht nur „Abkunft“, sondern auch „Herkunft“, woran Rilke zweifellos auch dachte. Herkunft setzt immer eine gewisse Einheit, eine Verbindung voraus. Rilke wendet sich häufig den alten Bedeutungen der Worte zu. Schon in dem Wort Herkunft, in dem das Ohr auch Abkunft wahrnimmt, erschließt sich jene „Absicht“, die das Gedicht lenkt: die für Rilke wichtige Idee der Ganzheit des Seins.

Aber es gibt noch eine Besonderheit in Rilkes Umgang mit den „Dingen“. Der Dichter begeisterte sich für die Verhaltenheit der sparsamen Gegenstände Cézannes. Das ist jedoch kein Grund, in den objektiven „Gegenständen“ Rilkes die dort bewahrte Lyrik nicht zu sehen. In den *Neuen Gedichten* ist das lyrische „Ich“ zurückgedrängt. Hugo Friedrich konstatierte, dass mit Baudelaire eine Depersonalisierung der Lyrik einsetzt.¹⁶ Aber es scheint, dass die selbstgenügsamen „Dinge“ Rilkes am Schnittpunkt von zwei oder mehr Standpunkten angesiedelt sind. Sie werden von jemandem gesehen oder richten sich manchmal sogar an jemanden.

In dem Gedicht *Archaischer Torso Apollos*¹⁷ gibt es zwei Teilnehmer: das verallgemeinernde „Wir“, das zum „Du“ wird – zu einer Person, an die man sich wendet, und jener Torso, ein stummes „Ding“, ohne Arme und Beine und ohne Kopf, in dem, wie sich erweist, die ganze Intensität des Lebens verschlossen ist. Die Möglichkeit zu reden und zu schauen ist sowohl beim Betrachter als auch bei der leblosen Statue vorhanden und, wie aus der letzten fordernden Zeile deutlich wird, sogar mit größerer Kraft in dem alten Marmor. Die darin ausgesprochenen Worte: „Du mußt dein Leben ändern“ können grammatikalisch ebenso dem beeindruckten Zuschauer wie dem Gegenstand gelten. Es sieht nicht nur der Betrachter, es sieht und „spricht“ der verwandelte Torso der Statue. Es glühen die gleichsam nach innen geschraubten Augäpfel. Die Lenden des Torso lächeln jener Mitte zu, die das Leben zeugt. Die Statue scheint aus ihren Rändern auszubrechen. Und obwohl die Verben im Konjunktiv mit dem verneinenden Partikel „nicht“ stehen, ist die Realität der Figur außerordentlich: Zwei Standpunkte, zwei lebendige Anwesenheiten: die Vergangenheit und ihre Wendung an die Gegenwart:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Aber auch dort, wo der „Betrachter“ nicht zu sein scheint, drückt sich das Leben des „Dings“ keineswegs in der ununterbrochenen inneren Bewegung, in dem Streben nach oben oder in kreisförmigen Spiegelungen aus. Der in einem Gegenstand vorhandene Gedanke ist bei Rilke in den Gedichten über Fontänen besonders ausgeprägt. Der Dichter liebte Fontänen und schrieb häufig über sie. Fontänen waren für ihn ein Symbol nicht versiegender Kraft, die das Oben und Unten verbindet, die Erde und den Himmel, Wasser und Luft. In dem Gedicht *Römische Fontäne*¹⁸ aus den

Neuen Gedichten ist die Sprache in dem Gegenstand selbst verborgen. Doch die Beziehungen sind hier verfeinert und beseelt. Das Wasser fließt hier nicht einfach von einem Becken in ein anderes: Das Wasser des oberen Beckens neigt sich zu dem es ruhig erwartenden Wasser des unteren Beckens, und dieses zeigt dem oberen heimlich den sich in ihr spiegelnden Himmel „als unbekanntem Gegenstand“ zusammen mit dem Grün auf dem Grund. Eine dreifache Spiegelung: Das untere Becken ist der Spiegel, der den Übergängen zulächelt.

Durch den Wechsel der Blickwinkel wird die Fülle erreicht, die die Fülle des Lebens selbst widerspiegelt. In diesem Gedicht stimmt alles zusammen, Oben und Unten sind eins, der Himmel ist oben und unten. Rilke erfasste in den Dingen ihre „Absicht“, die Steigerung der Intensität des Lebens und des Denkens.

Die von Rilke entwickelte Konzeption des „Dings“ schloss dessen innere Bewegtheit ein, die Fähigkeit zu Transformationen und Übergängen zu verschiedenen Eigenschaften. In seinem Buch über Rodin schrieb Rilke „von dieser reichen und überraschenden Unruhe des Lebendigen“.¹⁹ Präzisierend spricht er in dem Rodin gewidmeten Vortrag von der „Bewegtheit der Gebärden“, die in dieser Skulptur „innerhalb der Dinge [...] gleichsam als ein innerer Kreislauf“ vor sich geht.²⁰ Gerade das gibt Weite, die Eroberung des Raums, der hier als „Universum“ bezeichnet wird. Aber auf welche Weise drückt sich das im Wort aus?

In Rilkes „Dinggedichten“ gibt es aber auch eine andere, tragische Seite: In den Dingen scheint ihr lebendiger Kern zu versickern – es vollzieht sich das, was durch die Zeit gebunden ist.

Manchmal scheint Rilke in den Dingen und Bildern ihre Künstlichkeit und Flüchtigkeit betonen zu wollen. Ein Beispiel ist das Gedicht *Die Flamingos*.²¹

Jardin des Plantes, Paris

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

Als wollte er auf der Realität des Dargestellten bestehen, nennt Rilke den Ort, wo ihn die herrlichen Vögel begeistert haben: „Jardin des Plantes, Paris“. Das Bild aber ist abgehoben und kaum real. Die Unbewegtheit und die weiß-rote Farbe macht die Flamingos fast zu Blumen: Sie stehen „blühend, wie in einem Beet“. Vorher aber wurde dreimal, mit verschiedenen Mitteln ihre sich streckende und imaginäre Gestalt

betont. Im Zusammenhang mit der in ihrem Weiß und ihrer Röte gerade erwachten Schönheit wird der Name des Malers Fragonard erwähnt. Damit ist nicht nur die Farbe bezeichnet, eingeführt wird auch das Motiv des die Realität ersetzenden Traums. Doch auch dies ist nicht genug. Das Gedicht beginnt mit dem Wort „Spiegelbilder“. Gleichsam Fragonard widerspiegelnd, ist das rotweiße Gefieder der Flamingos nicht klarer oder, wie es heißt, „nicht mehr gegeben“, als wenn „einer“ von seiner Freundin sagen würde, „sie war / noch sanft von Schlaf“. Die vermutete, aber nur in der Erwachten vermutete Farbe ist darüber hinaus in einer betont indirekten, verfremdeten, fast negativen („nicht mehr gegeben“) verherrlichenden Form gezeichnet. Und wie in den Bildern von Fragonard gibt es in dem Äußeren der Vögel eine verborgene Erotik. Die Anspielung darauf wird durch den Vergleich mit der römischen Kurtisane Phryne unterstrichen. Die Flamingos aber verführen nicht andere, sondern in voller Selbstgenügsamkeit sich selber, ihre Schnäbel „hinhalsend [...] in der eignen Weiche“. Dass gerade das Illusorische dieses Bildes das Ziel des Autors war, beweist die letzte Zeile des Gedichts, in der die herrlichen Vögel einzeln „ins Imaginäre“ schreiten. Die Farbe und die Farbtöne charakterisieren in diesem Gedicht weniger den Gegenstand, als dass sie ihn ersetzen und seine Unbeständigkeit bezeugen.

Die Realität selbst – und das ist die wichtigste Aussage des Gedichts – scheint in Frage gestellt. Die Gegenstände werden vom Autor zeitweilig vor ihrem Verschwinden gesehen, in ihnen scheint die lebendige Substanz zu Ende zu gehen.

August Stahl lenkte die Aufmerksamkeit auf die starke Zunahme der Verben im Konjunktiv bei Rilke (im Vergleich zu der frühen Lyrik und zum *Stundenbuch* ist ihre Anzahl doppelt so hoch).²² Daraus ist zu ersehen, dass ein so häufiges Auftreten dieses unbestimmten Modus, unter anderem in Form der indirekten Rede, eine Spannung enthält, die von der „Unwirklichkeit des Wirklichen“ zeugt. Der Satz beginnt oft mit einer Verneinung: „Wir kannten nicht“ (*Archaischer Torso Apollos*), mit der Aufforderung, sich vorzustellen oder nachzudenken oder – was häufiger und wichtiger ist – mit einem Vergleich, der seiner Struktur nach nicht nur verbindet, sondern das Bewusstsein der Getrenntheit des Vergleichbaren, das Hypothetische in sich trägt.²³ Häufig findet sich der früher bei Rilke seltene Doppelpunkt – als brauchte der Gang des Gedichts eine neue erklärende Bestätigung. In der Tiefe geht es um kardinale Probleme: um die Unbeständigkeit des Lebens und die Flüchtigkeit der „Dinge“.

Später ruft Rilke in der *Neunten Duineser Elegie* den Dichter auf, wenigstens die wichtigsten der verschwindenden Dinge zu nennen: „Haus, Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster“. Aber nennen sollte sie der Dichter so, wie es die Dinge selbst nicht können. Zu bezeichnen heißt, sie anzunehmen, sie im Herzen zu bewahren. Die ganze Erde kann, wie es mit den erloschenen Planeten geschah, ins Unsichtbare übergehen. Der Übergang ins Unsichtbare ist Folge jener Blindheit, die die Lebenden auszeichnet: das Leben und seine „Dinge“ nicht zu bemerken. Auf dem Weg, schon jenseits des Lebens, bleibt nur „das Land der Klagen“, das imaginäre Land jener „Imaginären“, die bei Mandelštam die Seelen der Toten begrüßen.

Übersetzung aus dem Russischen von Marianne Wiebe

ANMERKUNGEN

- ¹ MUSIL, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 4 Bde. 2. Aufl. Berlin 1980, S. 72 f.
- ² MICHAJLOV, A. V.: *Izbrannoe. Fenomenologija avstrijskoj kul'tury*. Moskva 2009, S. 272.
- ³ HOFMANNSTHAL, H. v.: *Das Gespräch über Gedichte*. In: Ders., *Blicke. Essays*. Hg. Th. Fritz. Leipzig 1987, S. 106.
- ⁴ WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1916, S. 21–22.
- ⁵ RILKE, R. M.: *Briefe*. 2 Bde. Hg. H. Nalewski. Frankfurt/M. – Leipzig 1991. Bd. 1, S. 258–259.
- ⁶ Brief an Anni Mewis vom 12. September 1919. Ebd., Bd. 2, S. 30–31.
- ⁷ BLOK, A.: *Sobranie sočinenij*. 8 Bde. Moskva – Leningrad 1962. Bd. 5, S. 21.
- ⁸ ELIOT, TH. S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London 1920.
- ⁹ HEIDEGGER, M.: *Das Ding*. In: Ders., *Gesamtausgabe*. Bd. 7. Frankfurt/M. 2000, S. 174.
- ¹⁰ Ebd., S. 168.
- ¹¹ RILKE, R. M.: *Der Blinde*. In: Ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Hg. M. Engel u. a. Frankfurt/M. – Leipzig 1996. Bd. 1, S. 541.
- ¹² Vgl. Anm. 9.
- ¹³ RILKE, R. M.: *Auguste Rodin. Zweiter Teil. Ein Vortrag (1907)*. In: Ders., s. Anm. 11, Bd. 4, S. 455.
- ¹⁴ Ebd.
- ¹⁵ STEINER, J.: *Die Thematik des Wortes im dichterischen Werk Rilkes*. In: *Rilke in neuer Sicht*. Hg. K. Hamburger. Stuttgart – Berlin 1971, S. 174.
- ¹⁶ FRIEDRICH, H.: *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956, S. 26.
- ¹⁷ RILKE, R. M.: *Archaischer Torso Apollos*. In: Ders., s. Anm. 11, S. 513.
- ¹⁸ Ders., *Römische Fontäne. Borghese*. In: Ders., s. Anm. 11, S. 489.
- ¹⁹ Ders., *Auguste Rodin. Erster Teil (1902)*. In: Ders., s. Anm. 11, Bd. 4, S. 407.
- ²⁰ Ders., s. Anm. 13, S. 462.
- ²¹ Ders., *Die Flamingos. Jardin des Plantes, Paris*. In: Ders., s. Anm. 11, S. 575.
- ²² STAHL, A.: *Das Sein im „angelischen Raum“*. Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik R. M. Rilkes. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 197. 1989, S. 487.
- ²³ Manfred Engel fand in den 189 Texten der *Neuen Gedichte* 337 ausgedehnte Wie-Vergleiche. ENGEL, M.: *Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart 1986, S. 115.

THE „THING“ AS A INDICATOR OF FUTURE

The Thing. Rilke. Rodin. Neue Gedichte. Future.

This essay focuses on Rainer Maria Rilke's preoccupation with things, a new interest which goes back to his stay in Paris and his contact with the sculptor Rodin, and puts it into a larger context. Baudelaire and the literature of the beginning 20th century (Hofmannsthal, Altenberg, Musil) as well as philosophers like Heidegger showed a deep interest in things and discovered their vital relationship with man. Consequently Rilke developed in the collection of poems *Neue Gedichte* (1906/07) a new concept of things based on his belief that things contain a fuller intensity of life and thought than anything else. Accordingly things are continuously changing and passing from one state to another and thus become an indicator of what is to come, of future.

Павлова Нина Сергеевна, д.ф.н., профессор
 Институт филологии и истории РГГУ
 Кафедра сравнительной истории литератур
 Миусская пл., 6
 Москва
 pavlova_ns@mail.ru