

Karen Leeder

## Landschaften der Imagination: Die Ökologie der *Duineser Elegien*

Gegenstände der Natur – Bäume, Blumen, Obsthaine, Früchte, Gärten, Gras – begegnen uns in Rainer Maria Rilkes Dichtungen zuhauf, von den frühesten Versuchen bis zum Spätwerk und vor allem in denjenigen Gedichten, die im Wallis entstanden sind: die *Sonette an Orpheus*, aber auch seine französischen Gedichte. Er schrieb wunderschöne Briefe an die passionierte Gartenbaukünstlerin Antoinette de Bonstetten, die ihm in Muzot zu Rate stand.<sup>1</sup> Es existieren zahlreiche Bilder von Rilke im Freien, draußen in der Natur. Und seit Neuerem wissen wir, dass auch echte Blätter ihren Weg zwischen die Seiten seiner Notizbücher gefunden haben.<sup>2</sup>

Aber in welcher Form tritt die Pflanzenwelt in Rilkes Dichtung in Erscheinung? Es liegen ausgezeichnete Abhandlungen vor über Pflanzen, insbesondere Blumen, in Rilkes Werk, wie Otto Friedrich Bollnows klassische Untersuchung über die Rose bei Rilke, deren symbolische Entwicklung Bollnow von den Anfängen bis zu den französischen Gedichten nachzeichnet. Er zieht das Fazit: „Tiere wie Pflanzen dienen bei Rilke dazu, in kritischer Absicht dem als entartet gezeichneten Zustand des Menschen eine andere Seinsform als vorbildhaft gegenüberzustellen.“<sup>3</sup> Hier wie anderswo führt uns die Auseinandersetzung mit Pflanzen unweigerlich zum Motiv des *Weltinnenraums*, der dem Endlichen Zuflucht in der Vergeistigung im dichterischen Bewusstsein bieten soll.

In jüngerer Zeit ist Rilke Gegenstand einer Anzahl von Studien mit ökokritischem Ansatz geworden.<sup>4</sup> Laut Jonathan Bate in *The Song of the Earth* (2000) beispielsweise treffen wir in Rilkes Dichtung auf die „language of unification and transformation, the yoking of earth and consciousness, the divinisation of the immanent world“.<sup>5</sup> Eine Verinnerlichung, die sich Bate zufolge „dem innersten Kern der Heideggerschen Behauptung annähert, der Dichter könne

<sup>1</sup> Interessanterweise sind diese französischen Briefe 2024 neu aufgelegt worden: Rainer Maria Rilke: Letters around a Garden. Hg. und übers. von Will Stone. Calcutta/NY2024.

<sup>2</sup> Vgl. das Bild auf der Seite der Kulturstiftung der Länder: <https://www.kulturstiftung.de/literaturarchiv-marbach-nachlass-rainer-maria-rilke/> (Abruf 03.06.2024).

<sup>3</sup> Otto Friedrich Bollnow: Das Rosensymbol. In: Ders.: Rilke. Stuttgart 1956, S. 278–307, hier S. 278.

<sup>4</sup> Vgl. Jennifer Gosetti-Ferencei: Nature and Poetic Consciousness from Hölderlin to Rilke. In: Rochelle Tobias (Hg.): Hölderlin's Philosophy of Nature. Edinburgh 2020, S. 22–43; Robert Craig: Rainer Maria Rilke's Dark Ecology. In: Oxford German Studies 51,3 (2022), S. 256–271; Eric Santner: On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald. Chicago/IL 2006; Giorgio Agamben: The Open. Man and Animal. Hg. von Werner Hamacher, übers. von Kevin Attell. Stanford/CA 2004; Luke Fischer: The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems. New York 2015; Sabine Lenore Müller: Environmental Modernism. Ecocentric Conceptions of the Self and the Emotions in the Works of R. M. Rilke and W. B. Yeats. In: Sabine Lenore Müller und Tina-Karen Pusse (Hg.): From Ego to Eco. Mapping Shifts from Anthropocentrism to Ecocentrism. Leiden 2018, S. 39–59.

<sup>5</sup> Jonathan Bate: The Song of the Earth. Cambridge/MA 2000, S. 263–266.

die Welt retten“.<sup>6</sup> Hierzu allerdings ein Wort der Warnung: Eine solche ökokritische Nutzbarmachung riskiert, dass mit dem *Weltinnenraum*, wie Rochelle Tobias es ausdrückt, „die Ökologie zur Egologie“<sup>7</sup> wird, denn in einer rigideren Phänomenologie als derjenigen Heideggers wird so die gesamte Natur ausschließlich in ihrem Zusammenhang mit, in ihrer Begründung in, oder in ihrer Konstitution durch das menschliche Bewusstsein aufgefasst. Eine solche Aufhebung jeder Grenze zwischen Selbst und Welt mag eine Antwort auf das Problem der menschlichen Entfremdung bieten, doch für die Unterkunftsbedingungen dessen, was beherbergt wird, ist deswegen noch keine Gewähr geleistet.

Tatsächlich hält die Dichtung mehrere Möglichkeiten für eine Auseinandersetzung mit der Natur bereit: Die Kunst kann der Natur schirmende Empfänglichkeit bieten, ökologische Achtung vor dem präzise beobachteten Naturgegenstand oder das, was Jennifer Gosetti-Ferencei in einem ökologischen Ansatz zu den *Sonnetten an Orpheus* „eine Art egologische Einhegung der Natur als Gegenstand dichterischer Verinnerlichung“<sup>8</sup> nennt. Für Gosetti-Ferencei wird Natur in den *Sonnetten* weniger beschrieben als konstituiert: Sie wird „zugleich evoziert und konstruiert – für eine poetische Phänomenologie des menschlichen Bewusstseins“.<sup>9</sup> Das heißt, die Natur wird nicht in erster Linie als vorsprachliche Gegebenheit betrachtet, die es zu retten gilt, sondern vielmehr als etwas, das durch die Vorstellungskraft des Dichters zugleich heraufgerufen und neu geschaffen werden muss: sozusagen als eine Landschaft der Imagination.

Trifft dasselbe auch auf die *Duineser Elegien* zu?<sup>10</sup> Im gleichen Monat vollendet, in dem Rilke auch die *Sonette an Orpheus* verfasste, im Februar 1922, üben die *Elegien* eine schärfere Kritik am menschlichen Bewusstsein als sie Rilke zuvor artikuliert hatte. In der achten Elegie grenzt Rilke das menschliche Bewusstsein von der tierischen Wahrnehmung ab, der er eine pure Auffassung der Natur ungehindert durch jedwede Repräsentation attestiert: „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene“ (KA 2, S. 224).<sup>11</sup> Diese

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 26.

<sup>7</sup> Rochelle Tobias: Ecology and Egology. Husserl and Rilke on the Natural World. In: Yearbook of Comparative Literature 58 (2012), S. 218–222, hier S. 222.

<sup>8</sup> Jennifer Gosetti-Ferencei: The Imaginative Ecology of Rilke's „Sonnets to Orpheus“. In: Hannah Vandegrift Eldridge und Luke Fischer (Hg.): Rilke's „Sonnets to Orpheus“. Philosophical and Critical Perspectives. Oxford 2019, S. 227–258, hier S. 235: „a kind of egological containment of nature as the object of poetic internalization“.

<sup>9</sup> Ebd., S. 230.

<sup>10</sup> Als Textgrundlage herangezogen wurde Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe. 4 Bde. Bd. 2. Gedichte 1910 bis 1926. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M. und Leipzig 1996. Zitiert als: KA 2. Vergleichend wurde konsultiert: Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien und zugehörige Gedichte 1912–1922. Hg. von Christoph König. Göttingen 2023. Vgl. auch Anthony Stephens: Die Elegien. In: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar 2004.

<sup>11</sup> Siehe dazu auch den Beitrag von Frederike Middelhoff in diesen *Blättern*.

Wahrnehmung erscheint als unbelastet, frei von jeglichem Selbstbewusstsein: „ungefaßt und ohne Blick / auf seinen Zustand, rein“ (KA 2, S. 224). Im Unterschied hierzu erfasst sich die menschliche Welt wie durch umgekehrte Augen, durch Fallen, die wir uns durch unser eigenes Kalkül selbst stellen:

Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. (KA 2, S. 224)

Wir sind, so das lyrische Ich, immer so sehr auf die Schöpfung bedacht, doch können wir sie nur als Spiegelung wahrnehmen. Wir geraten der Vision in den Weg:

Der Schöpfung immer zugewendet, sehn  
wir nur auf ihr die Spiegelung des Frein,  
von uns verdunkelt. (KA 2, S. 224)

Indem sich die Menschen von der Natur abgrenzen, sind sie nurmehr ‚Gegenüber‘, stets nur Betrachter: „Und wir: Zuschauer, immer, überall, / dem allen zugewandt und nie hinaus!“ (KA 2, S. 226).

Erwähnenswert scheint mir an dieser Stelle zum einen, dass „die Kreatur“ der achten Elegie, die „das Offene“ sieht und die für gewöhnlich mit dem Tierischen gleichgesetzt wird, eigentlich der Pflanzenwelt entspricht. Einige Zeilen später zieht Rilke den Vergleich ausdrücklich:

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,  
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen  
unendlich aufgehn. (KA 2, S. 224)

Tatsächlich umfassen die *Elegien* ein ganzes Repertoire an Pflanzen und Früchten als Beispiele für diese Kreatur, zudem ein weites Naturvokabular, das Berge, Wiesen, Flüsse, Gräser, die Erde und Gärten mit einschließt. Zwar kann man hier nicht auf jeden Einzelfall eingehen, aber generell werden Pflanzen, die sich durch ihren Zugang zum reinen Raum und durch ihren Eingang *in* diesen auszeichnen, dem menschlichen Los von Ausgrenzung und Entfremdung entgegengesetzt. Ein markantes Beispiel hierfür sind Bäume. In der ersten

Elegie bietet „irgend ein Baum an dem Abhang“, Gegenstand alltäglicher Wahrnehmung, ein mögliches Gegenmittel zum Mangel an Sicherheit in der „gedeuteten Welt“ (KA 2, S. 201). Nebenbei bemerkt, bin ich oft versucht, in jenem Baum einen Hinweis auf den Baum in Rilkes *Erlebnis*<sup>12</sup> von 1913 zu sehen, in dem Rilke einen Mann beschreibt, der gegen einen Baum gelehnt für einen Moment die engen Grenzen des Wirklichen weit hinter sich lässt und in einen größeren Raum eintritt, wodurch sowohl der Mann als auch der Baum in eine Art Zwischenbereich gelangen – ein Gedanke, auf den ich später noch zu sprechen komme. In der zweiten Elegie ist es die dauerhafte Existenz von Bäumen wie Häusern (wenngleich natürlich keine von beiden unvergänglich sind), die einen Kontrast zu unserem Unbestand und unserer Vergänglichkeit darstellt: „Siehe die Bäume *sind* [...] / Wir nur / ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch“ (KA 2, S. 206). Einer vergleichbaren Unbeständigkeit begegnen wir in der vierten Elegie, wo ihr zudem eine zeitliche Dimension verliehen wird: „Bäume Lebens“ (KA 2, S. 211) stehen hier im Einklang mit den jahreszeitlichen Zyklen der Natur, wohingegen der Mensch asynchron sich seiner Vergänglichkeit (des Blühens und Verdorrens) bewusst ist und durch dieses Bewusstsein geschwächt erscheint:

O Bäume Lebens, o wann winterlich?  
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-  
Vögel verständigt. Überholt und spät,  
so drängen wir uns plötzlich Winden auf  
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.  
Blühn und verdorn ist uns zugleich bewußt. (KA 2, S. 211)

Was hier klar und in existentiellen Begriffen formuliert ist, erscheint anderswo oft als Gleichnis, was die poetische Hand im Spiel unterstreicht, selbst wenn die Thematik dieselbe ist: „Wie Tau von dem Frühgras / hebt sich das Unsere von uns“ (KA 2, S. 205f.). Oder die Liebenden, die – ebenfalls in der zweiten Elegie – unter der gegenseitigen Berührung „reichlicher werden wie Traubenjahre“ (KA 2, S. 206). Bestimmt ließe sich noch viel mehr zum Gleichnis bei Rilke sagen, aber in diesem Beitrag werde ich mich auf die vier wichtigsten Beispiele aus der Pflanzenwelt in den Elegien konzentrieren, und darauf, wie jeweils die kleine Brücke (das ‚wie‘ des Vergleichs) wegfällt und die natürliche und die menschliche Welt zur Metapher oder zum Symbol verwandelt werden. In diesen Symbolen

---

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe. 4 Bde. Bd. 4. Schriften. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt/M. und Leipzig 1996, S. 666–670.

verwendet Rilke Pflanzen, um über Leben und Tod zu sprechen, über Wandlung, Zeit und Zeitlosigkeit, aber auch selbstbewusst und ausdrucksmächtig über die Prozesse der Kunst selber.

Vorab zunächst ein negatives Beispiel: In der fünften Elegie wird der Anblick von Akrobaten in Paris mittels eines detaillierten Bildes von Blumen und Früchten eingefangen. In der kuriosen „Rose des Zuschauns“ und später im „Baum der gemeinsam / erbauten Bewegung“ (KA 2, S. 214f.) dient die Natur (in Genitivkonstruktionen, die das Konkrete mit dem Abstrakten verknüpfen) paradoxerweise als Symbol für Sterilität und für das Künstliche im Künstlerischen.

Ach und um diese  
Mitte, die Rose des Zuschauns:  
blüht und entblättert. Um diesen  
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen  
blühenden Staub getroffen, zur Scheinfrucht  
wieder der Unlust befruchteten, ihrer  
niemals bewußten, – glänzend mit dünnster  
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust. (KA 2, S. 214)

Die verschachtelte Syntax und der fehlende Rhythmus weisen auf die Mühseligkeit des Prozesses hin (wie auch auf Rilkes eigenen Prozess, auf seine eigene Überarbeitung dieses Teils der Elegie) und suggerieren das letzten Endes sterile Produkt („Scheinfrucht“, „scheinlächelnd[]“). Zugleich Bild und Nachstellung einer sterilen Selbstbefruchtung, entlarvt das Gedicht die Darstellung der Akrobaten als gescheitertes Experiment im künstlerischen wie im existentiellen Sinn:

Du, der mit dem Aufschlag,  
wie nur Früchte ihn kennen, unreif,  
täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam  
erbauten Bewegung (KA 2, S. 215)

Interessant im Vergleich ist, dass später das „Lächeln“ des weinenden Knaben dem Engel in der Form einer Pflanze als Heilmittel angeboten wird, als „[d]as kleinblütige Heilkraut“ (KA 2, S. 216), das es in einer Vase aufzubewahren gilt.

Die sechste Elegie beginnt mit einem direkten Gegenbild hierzu, erneut der Botanik und dem Bereich der Befruchtung entlehnt, doch diesmal mit Bezug auf eine echte Frucht, die Feige:

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,  
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst  
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,  
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.  
Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig  
abwärts den Saft und hinan: und er springt aus dem Schlaf,  
fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung.  
Sieh: wie der Gott in den Schwan.  
.....Wir aber verweilen,  
ach, uns rühmt es zu blühn, und ins verspätete Innre  
unserer endlichen Frucht gehn wir verraten hinein. (KA 2, S. 218)

Im Gegensatz zum mühevollen und ungewissen Künstlertum, das in der fünften Elegie dargestellt ist durch das befremdliche Rosensymbol und die vor der Reife fallenden Früchte, kehrt Rilke in der sechsten Elegie mit dem Feigenbaum zu einem Bild von Fülle, Fruchtbarkeit und Unmittelbarkeit zurück. Die Frucht des Feigenbaums entstammt dem Wachstum des Vorjahres, sodass der Eindruck entsteht, sie habe in ihrer Entwicklung die Blütezeit übersprungen. Charlie Louth zitiert in diesem Zusammenhang Rudolf Kassners Behauptung, dass Rilke mit der Einfügung „beinah“ darauf hinweise, dass die Feige in Wahrheit sehr wohl Blüten hat, wenngleich verborgene (vgl. dazu KA 2, S. 664).<sup>13</sup> Hieraus ergibt sich für Rilke ein Bild selbstsicherer, spontaner Errungenschaft (die er wiederum durch Betonung der Zeitlichkeit im Kontrast zwischen „zeitig“ und „verspätet[]“ unterstreicht). Im Gegensatz dazu steht das zögerlichere, unsichere und letztlich unfruchtbare Wesen gewöhnlichen menschlichen Daseins und der menschlichen Schöpfung: „Wir aber verweilen“.

Der verkappte Hinweis auf Zeus und dessen Verwandlung in einen Schwan scheint im beschleunigten Reifewandel der Frucht die Möglichkeit einer quasi-divinen Metamorphose zu verorten. Der Klassizität des Bildes entspricht die Rückkehr zum klassischen Versmaß: Louth zufolge wird in dieser Elegie das „metrische Herzland“ wiedergewonnen, nachdem der

---

<sup>13</sup> Charlie Louth: Rilke. The Life of the Work. Oxford 2020, S. 454 (Anmerkung 116).

freie Vers der fünften Elegie die existentielle Dimension der „modernen Entfremdung“<sup>14</sup> betont habe. Aber die Vereinigung mit Leda und die Anspielung auf den steigenden „Saft“ lassen das „Glück seiner süßesten Leistung“ in einem übermäßig sexualisierten Licht erscheinen, das mit dem unbelasteteren Bild der Frucht schwer in Einklang zu bringen ist. Geht es, so schlägt Martyn Crucefix vor, wie in der fünften Elegie auch hier in erster Linie um die existentielle wie künstlerische Darstellung an sich: Beschäftigt uns der Prozess stärker als das Produkt, in solchem Maße, dass er zu einer eigenen Darbietungsform avanciert?<sup>15</sup> Da bin ich mir nicht so sicher: Auch hier scheint das Sexuelle im Weg zu stehen. Der springende Punkt scheint mir, dass manche der fast erotischen Versuchung, zu früh zu blühen, widerstehen können. Die Helden, das Subjekt dieser Elegie, die wie die jungen Toten eine andere Beziehung zum „gärtnernde[n] Tod“ (KA 2, S. 218) haben, drängen direkt zur Leistung, was wiederum nahelegt, dass wir es hier vielleicht erneut mit Arten des Daseins und des Sterbens zu tun haben.<sup>16</sup>

Die neunte Elegie weist interessanterweise auf eine andere Lesart der klassischen Pflanzenmetamorphose hin. Im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* wird Daphne von ihrer Mutter in einen Lorbeerbaum verwandelt, um sie vor Apollos amourösen Absichten zu retten, wenngleich dieser auch nachher „unter der neuen Rinde die zitternde Brust“<sup>17</sup> noch fühlen kann. Hier verwendet Rilke das Bild des Lorbeerbaums, um die Frage zu stellen, weshalb es uns nicht möglich ist, uns mit dem lächelnden Glück der begrenzten Existenz eines solchen Pflanzenlebens zufrieden zu geben:

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins  
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles  
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem  
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) –; warum dann  
Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,  
sich sehnen nach Schicksal?... (KA 2, S. 227)

Warum also „Menschliches müssen“? Offensichtlich nicht, weil wir zufriedener sind, nicht um der Neugier willen, und auch nicht zugunsten unserer emotionalen Entwicklung, die, wie

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 406.

<sup>15</sup> Rainer Maria Rilke: Duino Elegies. Übers. von Martyn Crucefix. London 2006, S. 93.

<sup>16</sup> Kathleen L. Komar: Rilke's Sixth Duino Elegy or the Hero as Feige(n)baum. In: Monatshefte 77,1 (1985), S. 26–37.

<sup>17</sup> Karen Leeder: The Ninth Elegy. In: Roger Paulin und Peter Hutchinson (Hg.): Rainer Maria Rilke's Duino Elegies. Cambridge Readings. London und Riverside/CA 1996, S. 152–170, hier S. 153.

Rilke mit Hinweis auf Ovid betont, ebenso gut in der Gestalt des Lorbeerbaums stattfinden könnte. Die Antwort, die wir von dieser triumphalsten und selbstbewusstesten der Elegien erhalten, wird in diesen Zeilen in der Beschreibung der Pflanze bereits angedeutet. Der Lorbeer ist ein Immergrün und wird zwar mit dem Tod assoziiert, aber auch mit Unsterblichkeit, Dichtung und Erfolg, also erneut mit Leistung. Die sexuelle Dimension der Metamorphose wird hier weit zurückgelassen. Stattdessen klingt die ehrfurchtsvolle Aufmerksamkeit durch, die der beseelten Pflanze zuteilwird in der präzisen Beobachtung ihrer gewellten, durch den Wind mit einem Lächeln in Verbindung gebrachten Blätter. Die Antwort, die in diesen Zeilen auf das ‚Warum‘ durchscheint, ist, dass es sich lohnt, Mensch zu sein, da wir allein es vermögen, die Welt zu sagen und ihr Bedeutung zu verleihen. Einige Zeilen weiter wird der Folgerung dichterische Gestalt verliehen in der Form des Wanderers, der nicht mit einer Handvoll Erde von den Bergen zurückkehrt, sondern mit einem Wort – einem Wort, das zugleich eine Blume ist:

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands  
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern  
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun  
Enzian. (KA 2, S. 228)

Louth trifft es gut mit der Beobachtung: „Within the movement of the poem we have turned away from the stars, as unsayable, and been made to focus instead on a flower which is yet star-like in form, comes from high up, derives from the earth but has the colours of the sky, and can be picked“.<sup>18</sup>

Im berühmten letzten Beispiel aus der zehnten Elegie, die einige Tage nach dem ersten *Sonett an Orpheus* entstand, wendet sich Rilke nochmals einer konkreten Pflanze zu. Hier überarbeitet er das Bild der Metamorphose, das sich im Zuge seines Nachdenkens über orphische Transzendenz entfaltet hatte. Die Verwandlung der Natur wird jetzt mit einem Abstieg ins Totenreich assoziiert, ganz im Sinne der „Konflation“, die laut Judith Ryan ein weiteres Prinzip in Rilkes Schaffen darstellt – und zugleich zum Symptom eines „Modernist Turn“<sup>19</sup> avanciert: nicht nur die Konflation verschiedener literarischer Modelle, sondern auch das Verschmelzen verschiedener Sinneseindrücke und kultureller Epochen in Symbole. Was

---

<sup>18</sup> Louth: Rilke, S. 431.

im „Leidland“ wächst, ist eine Projektion menschlicher Emotionen ins Pflanzliche oder Tierische: „Tränenbäume“, „Felder blühender Wehmut“, „Tiere der Trauer“ (KA 2, S. 232). Diese merkwürdig abstrakte Vegetation steht implizit im Gegensatz zu den Pflanzen am Anfang der Elegie, d. h. zum „Sinngrün“ (KA 2, S. 232), das wie der Lorbeer selbst reich an metaphorischer Bedeutung ist, und zur Hasel, die beide in realer Form in der vertrauten Welt existieren.

Die Hasel erscheint bekannterweise fast wie eine Coda zum Gedicht, ja zu den Elegien insgesamt. Die letzten beiden Bilder, die uns die Toten zeigen – die hängenden Haselkätzchen und der fallende Regen – führen uns ins Herz der Bilderfolge in einem Modus, der sowohl weltnäher als auch direkter ist als die Vegetationen des allegorischen Landes, die ihnen vorausgingen.

Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,  
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren  
Hasel, die hängenden, oder  
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. –

Und wir, die an *steigendes* Glück  
denken, empfinden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches *fällt*. (KA 2, S. 234)

Wie beim Lorbeer in der neunten Elegie beobachtet Rilke auch hier ganz genau and ändert eine frühere Fassung, die von Weidenkätzchen spricht, ab, um mit den länglicheren Haselkätzchen dem Bild des Hängens und Fallens näher zu kommen. Im Fallen kehren wir zur vierten und fünften Elegie zurück, in denen das Fallen in Auslöschung endete, aber hier sind die Vorzeichen umgekehrt. Wir kennen ja den existentiellen Schluss: Was als Niedergang und Abstieg erscheint, ist nur der Anfang neuen Wachstums; was aussieht wie ein verschwenderisches Versickern des Regens in der dunklen Erde, ist in Wahrheit Auftakt zu neuer Befruchtung. Glück findet sich gerade in der Akzeptanz des Weltlichen, des Zyklus von Leben und Tod. Im Ausklingen auf dem Gedanken des ‚Gleichnisses‘ stellt Rilke jedoch erneut die Möglichkeiten der Dichtkunst in den Vordergrund und bietet eine Rechtfertigung für die Elegien selbst.

Gibt es noch eine weitere Wendung? Haseln sind einhäusige Windbestäuber, sprich männliche und weibliche Blühorgane hängen bei ihnen gesondert an demselben Baum, um die Selbstbefruchtung zu vermeiden. Die Haselkätzchen tragen die männlichen Blüten, während die weiblichen Blüten als unscheinbare rote Fadennarben aus kleinen vasenförmigen Knospen herauswachsen. Aus dieser Knospe wird im Falle der Bestäubung im Herbst die Haselnuss. Fallende Haselkätzchen sind also mutmaßlich fortpflanzungsunfähige Blüten, die selber keine Früchte tragen, sich aber auf der Erde in Mulch verwandeln, der es anderen Pflanzen ermöglicht, Früchte zu tragen.

Was lässt sich abschließend sagen? Pflanzen in den Elegien stehen für ein Dasein, das rein und unversehrt ist und eine Alternative zur fragmentierten menschlichen Existenz bietet. Sie sind in eine Zeitlichkeit eingebettet, die mit der Erde in Einklang steht, anders als die Menschen, die vergänglich und verspätet aufs bloße Beobachten reduziert sind. In den detailliertesten und komplexesten vier Beispielen, die ich hier angeführt habe, fungieren Pflanzen zudem als Symbol künstlerischen Unterfangens im Guten wie im Schlechten. In diesen Gedichten hat sich die konkrete Auseinandersetzung mit der Pflanzenwelt ins Symbolische verlagert oder, genauer gesagt: ist das wirkliche Leben der Pflanzen mit kultureller, symbolischer und dichterischer Bedeutsamkeit überlagert worden.

Bemerkenswerterweise befassen sich alle vier Gedichte mit der Fruchtbarmachung im unverblümt geschlechtlichen oder im botanischen Sinn und suggerieren so also auch das schöpferische Potential der dichterischen Imagination: *Weltinnenraum*.

In Rilkes Prosaskizze *Erlebnis* von 1913, die ich anfangs bereits erwähnte und in der er sich eine Dekade vor den Elegien (und bevor er ihn als solchen benennt) mit dem Gedanken des *Weltinnenraums* auseinandersetzt, empfindet der Protagonist, dass er in der Kommunion mit einem Baum „die andere Seite der Natur“<sup>20</sup> erreicht hat. In der Folge dieser Übertragung hört der Naturgegenstand auf, ein von außen betrachtetes Objekt zu sein, und wird vielmehr von Seiten des Subjekts erlebt, was es dem fühlenden Subjekt erlaubt, sich als vollkommen in der Welt absorbiert zu empfinden. Auf die ekstatische Sympathie, die durch das Erlebnis mit dem Baum ausgelöst wird, folgen das empfundene Einssein mit einem Vogel im Flug und das Eintauchen in die Tiefe einer Blume. Der Austausch mit Baum, Vogel und Blume erzeugt für Rilke die Erfahrung einer wahren Beziehung zur ihn umgebenden Natur. Der Ausdruck *Weltinnenraum* erscheint, begleitet von fast identischen Bildern, ein Jahr darauf, 1914, im Gedicht *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*:

---

<sup>20</sup> Rilke: Kommentierte Ausgabe 4, S. 667.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:  
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still  
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,  
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum. (KA 2, S. 113)

Der Vorverweis auf die *Sonette an Orpheus* tritt hier klar zutage, in denen die Projektion einer Landschaft der inneren Imagination ihre Vollendung findet. In den *Elegien* sehen wir, denke ich, wie Rilke die Reise auf die andere Seite der Natur – von der wirklichen in die innere Welt und wieder hinaus – ausdrücklich vollzieht und die poetischen Wandlungen absteckt, die ein solches Wandeln bedingt. Die Spannung, die sich für den *Weltinnenraum* ergibt zwischen einer „egologischen Absorption in Natur“ und einer ökologischen „Dissolution des Egos“, <sup>21</sup> welche Gosetti-Ferencei in Bezug auf die *Sonette* in einem positiven Licht sieht, tritt hier, so scheint mir, etwas anders zutage. Wir sehen, wie einige Pflanzen in der dichterischen Imagination verloren gehen und zur Allegorie oder zum konfusen Symbol reduziert oder so mit kulturellen Bezügen überfrachtet werden, dass ihre Bedeutung ungewollt diffus wird. Andere werden mit mehr Erfolg eingesetzt und bringen noch die Autorität des Wirklichen mit sich, während sie gleichzeitig über sich selbst hinausdeuten zum Auftrag der Dichtkunst selbst. In der Aufmerksamkeit, die ihnen in diesem Fall zuteilwird – einer Art ökologisch-poetologischen Zuwendung wie der des Zuhörens –, scheint der Kern einer ethischen Haltung gegenüber der nichtmenschlichen Natur auf.

---

<sup>21</sup> Gosetti-Ferencei: *The Imaginative Ecology*, S. 251.