

„Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen“ -  
Metamorphosen eines Jugendstilmotivs bei  
Rainer Maria Rilke

*Für Ulrich Fülleborn*

"Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen" beginnt ein längeres, im Gegensatz zur *Römischen Fontäne* nicht besonders bekanntes Gedicht Rainer Maria Rilkes aus seinem vierten Gedichtband, dem *Buch der Bilder*, mit dem Titel *Von den Fontänen*. Die Plötzlichkeit dieses Wissens darf durchaus wörtlich genommen werden: Nach Vorbildern für diese beiden Fontänen-Gedichte in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sucht man nämlich vergeblich. Es gehört zu Rilkes besonderen und vielleicht bisher zu wenig anerkannten Leistungen für die moderne Lyrik, daß er ihren ererbten Symbolbestand einer radikalen Verjüngungs- und Erneuerungskur unterzogen hat. Zwar bedient auch er sich gern im Standardsatz traditioneller lyrischer Zeichen; daneben führt er jedoch neue Bilder wie beispielsweise den Ball oder die Schaukel ein. Die Fontäne hingegen ist wohl keine Neuerfindung Rilkes, sondern eher die Transformation des hergebrachten Brunnen-Motivs. Brunnen-Gedichte sind um die Jahrhundertwende lyrisches Gemeingut: aus den Volksmärchen entsprungen, von den Romantikern etabliert und im langen Laufe des 19. Jahrhunderts vielfach variiert.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Ursula Wieggers, *Der Brunnen in der deutschen Dichtung. Eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Bonn 1957; Horst S. und Ingrid

Dafür ersteht im "totgesagten Park" des Jugendstils die Fontäne: ein Wasserspiel, kein lebensspendender Gegenstand des täglichen Bedarfs; eine Werk der Kunst, aber nach den Gesetzen der Natur; bewegt, hell und aufstrebend und nicht dunkel-dämonisch in die Tiefe ziehend.

Damit weist die Fontäne eine Vielzahl von Eigenschaften auf, die sie zunächst für eine bildnerische Umsetzung im Milieu des floral-vitalistischen Jugendstils prädestinieren: Das Ornamentale ist ihr Lebenszweck, die fließende Bewegung ihr Charakteristikum, die Eingliederung in die stilisierte Natur des Parks bereits in der Sache selbst vorgegeben. Doch auch in der Lyrik gehören nun Fontänen zum Gedicht-Inventar - beispielsweise bei Stefan George oder Max Dauthendey<sup>2</sup>, vor allem aber bei Rilke. Und vielleicht ist es gar kein großer Zufall, daß in dieser Zeit mit ihren engen Verbindungen zwischen den Künsten Rilkes *Buch der Bilder* in seiner druckgraphisch im Stil der Zeit durchgestylten ersten Auflage von 1902 ausgerechnet mit einer Fontänen-Vignette von Heinrich Vogeler erscheint.

Im folgenden soll zunächst die Gestaltung der Fontäne in der bildenden Kunst des Jugendstils am Beispiel dieser Fontänen-Vignette untersucht werden (I). Anschließend

---

Daemmrich, Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch, Tübingen 1987, Art. Brunnen, S. 74f.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Wiegers, Brunnen, Kap. 7 („Der Brunnen bei Stefan George und seinen 'Jüngern'"). Aber George zieht den Brunnen noch der Fontäne vor: „Soweit die Brunnen Spiegel sind, finden sie dann auch Georges volle Anerkennung als Dinge, während die kostbar erlesenen Fontänen in seinen stilisierten Parks nur Einzelbeispiele für all die Künstlichkeiten in seiner Umgebung waren: sie hatten keine Eigenbedeutung, und an ihrer Stelle hätten sehr wohl auch Perlen oder Marmor, Gold und Seide gelobt werden können“ (S. 151f.).

werden zwei frühe Fontänen-Gedichte Rilkes vor dem Hintergrund seiner im Vortrag *Moderne Lyrik* präsentierten Poetik auf Merkmale des literarischen Jugendstil hin betrachtet (II). Im Zentrum des Beitrags steht eine ausführliche Interpretation des Gedichts *Von den Fontänen* im Hinblick auf die nunmehr veränderte Funktion und Ausformung des Fontänen-Motivs (III). Damit soll jedoch nicht nur - und einmal mehr - die Wandlung Rilkes vom ästhetizistischen Vorwand-Dichter zum objektivistischen Propagandisten des "sachlichen Sagens" dargestellt und bewiesen werden. Es geht mir vielmehr um eine möglichst mikroskopische Darstellung poetologischen Wandels am Beispiel eines Motivs - wozu sich die Fontäne bei Rilke aus mehreren Gründen gut eignet: Zum einen ist Rilke außerordentlich stark auf bedeutende, symbolträchtige „Dinge“ seiner Umwelt fixiert<sup>3</sup>; zum anderen macht seine Lyrik bekanntermaßen vom Früh- zum Spätwerk mehrere entscheidende Veränderungen durch, die sich exemplarisch an den Wandlungen von Fontänen, Bällen und anderen Lieblings-Dingen Rilkes festmachen lassen.

I. „Natürlich - es bleibt noch viel Fremdes übrig“ -  
Heinrich Vogelers Fontänen-Vignette

Um 1900 zeichnet der Worpsweder Maler und Buchillustrator Heinrich Vogeler für seinen Freund, den jungen Lyriker Rainer Maria Rilke, eine Vignette für das innere Titelblatt von

---

<sup>3</sup> So erklärt auch Wiegers Rilke besondere Vorliebe für Fontänen damit, daß er kein „ursprüngliches Verhältnis zur Natur“ selbst habe, sondern sie nur „als Symbol des Menschlichen“ (Wiegers, *Brunnen*, S. 162) schätze.

dessen neuem Gedichtband, genannt *Das Buch der Bilder*.<sup>4</sup> Rilke ist von der Zeichnung so angetan, daß er auch sein Briefpapier mit ihr schmückt und an seinen Verleger schreibt, daß diese als "eine Art Buchmarke" für alle seine künftigen Bücher übernommen werden solle.<sup>5</sup> Zwar wird dieser Vorsatz nicht älter als Rilkes Beziehungen zu seinem ersten Verleger Axel Juncker und dem Künstler Heinrich Vogeler - schon die zweite, sowohl inhaltlich wie auch druckgraphisch stark überarbeitete Auflage des *Buch der Bilder* enthält die Vignette nicht mehr -, aber er demonstriert deutlich die Wertschätzung, die Rilke sowohl Motiv wie auch Ausführung zollt.

---

<sup>4</sup>Heinrich Vogeler (1872-1942) illustrierte unter anderem *Der Tor und der Tod* und *Der Kaiser und die Hexe* von Hugo von Hofmannsthal sowie *Frau Marie Grubbe* von Rilkes dänischem Lieblingsautor Jens Peter Jacobsen; er schuf auch das Titelblatt für Rilkes Gedichtband *Mir zur Feier* (1899). Rilke besuchte Vogeler mehrfach in Worpswede in den Jahren 1898 und 1900, bevor er selbst mit seiner Frau Clara im Jahre 1901 nach Westerwede in die Nähe Worpswedens zog. Im Herbst 1900 hatte Rilke eine Gedichtsammlung mit dem Titel „In und nach Worpswede. Verse für meinen lieben Heinrich Vogeler“ zusammengestellt; in seiner *Worpswede*-Monographie widmet er ihm ein eigenes Kapitel, wobei er besonders seine Befähigung zum Buchschmuck hervorhebt, die „wie keine geeignet ist, neben dem Gange edler Lettern wie ein Gesang herzugehen“ (Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, Frankfurt am Main 1987, S. 221). - Vgl. zu Vogeler als Buchillustrator Walter Tiemann, *Jugendstil im deutschen Buch*, in: *Jugendstil*, hrsg. von Jost Hermand, Darmstadt 1971, S. 107-122, der auch besonders die Verwandtschaft zu Rilke hervorhebt: „Man möchte ihn als den Lyriker des Jugendstils bezeichnen. Seine zartlinigen Filigrane, die bedeutungsvoll, traumgesichtig, sentimentalisch die Seiten umrahmen [...], seine sich ins Gefühlvoll-Ornamentale auflösenden Illustrationen sind den frühen Gedichten Rilkes vergleichbar“ (S. 112f.).

<sup>5</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke, *Briefe an Axel Juncker*, hrsg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt/Main 1979, S. 58.

Vogelers Vignette zeigt eine Fontäne, die aus einem Brunnen mit einer flachen, runden Schale in einem Strahl aufsteigt. Die Brunnenschale wird von vier Wasserspeiern in Form von stilisierten Köpfen verziert, die das Wasser in eine weitere, einfache Brunnenschale auf einem Podest abgeben. Der Fontänenstrahl bildet beim Aufsteigen einen Wirbel, der durch zwei durchgezogene Linien markiert wird. Die daneben niederfallende Gischt wird durch leichte Punktierungen und einige größere Tropfen angezeigt. Das Wirbelmotiv der Fontäne nehmen die sie seitlich einrahmenden Blattranken aus aufsteigenden und sich herabneigenden Zweigen mit Akanthus-Laub auf. Deren Linien werden zu einem stilisierten Wurzelwerk weitergeführt, das die Vignette nach unten hin abschließt. Dabei gehen die im oberen Teil der Vignette noch realistisch als Zweige zu erkennenden Linien unmerklich in ein abstraktes Ornament über, das schließlich als Rahmung für die Initialen des Künstlers dient. Im tieferen Hintergrund ist eine Parklandschaft mit kugelförmig gestutzten Bäumen und einer Art Bogen zu erkennen, die die Szenerie als eine intime Nische erscheinen läßt. Sowohl durch diesen dunkleren Hintergrund wie auch durch einen angedeuteten runden schwarzen Schatten hinter der Brunnenschale gewinnt das Bild eine geringe Tiefenwirkung, vor der der weiß ausgesparte sprudelnde Strahl der Fontäne deutlich als Zentrum hervorsticht. Diese realistische Lesart muß der Betrachter jedoch, so er gewillt ist, eher mühsam herstellen; spontan präsentiert sich die Vignette mit ihrem muschelförmigen Schmuckrahmen als abstrakt-ornamentales Geflecht aus schwingenden Linien und reichem Laubwerk. Von fern fühlt man sich auch an eine Madonnendarstellung erinnert, mit der Fontäne als Frauengestalt in einer abgeschlossenen

Seitenkapelle - eine Assoziation, die vielleicht nicht gar so weit hergeholt erscheint, wenn man bedenkt, daß Vogeler immer wieder Marien-Darstellungen geschaffen hat.<sup>6</sup>

Rilke führt in seinem Artikel in der *Worpswede*-Monographie Vogelers üppige "Linien-sprache" auf dessen Inspiration durch seinen Worpsweder Garten zurück: "An Stelle des Lockeren und Lichten, das seinen Blättern und Bildern im Anfang eigentümlich schien, tritt immer mehr das Bestreben, einen gegebenen Raum organisch auszufüllen."<sup>7</sup> Diese Charakterisierung trifft auch auf die Fontänen-Vignette zu: Ein geometrischer Rahmen wird dicht gefüllt mit streng symmetrisch angeordneten, floralen Linien-Ornamenten. Das einzige, was sich dieser ornamentalen Stilisierung ein wenig zu entziehen scheint, ist die Fontäne selbst. Der Wasserstrahl nimmt zwar die länglich-ovale Rahmenform der Vignette auf, jedoch in einer durch das Niederfallen des Strahles gebrochenen Form. Die daneben hinabspritzende Gischt ist das einzige unregelmäßige, dem Gesetz der Symmetrie entzogene Element. Die fröhlich über der Schale perlenden Wassertropfen verleihen der Vignette einen lebendigeren Charakter, als er in dem statuarischen Arrangement der Blätter und dem erstarrten Wurzelwerk des Fußes eigentlich angelegt ist. Die Fontäne läßt sich nicht ganz in die strengen Formgesetze der Vignette einfangen, sondern behält ihre sprudelnde Lebendigkeit - was die Vignette letztendlich durch den Kontrast erst zu einem recht gelungenen kleinen Kunstwerk macht.

---

<sup>6</sup> So verfolgte er lange Zeit den Plan, gemeinsam mit Rilke ein Marienleben herauszugeben.

<sup>7</sup> Rilke, *Worpswede*, S. 216.

Daß es solche widerspenstigen Dinge geben könne, hatte auch Rilke in seinem Vogeler-Artikel schon angedeutet: "Natürlich: es bleibt noch viel Fremdes übrig, und viel Großes, welches sein Gleichgewicht gefährden könnte und das in sein harmonisches Leben sich nicht würde einfügen lassen [...]; ja es bleiben vielleicht alle letzten großen Dinge außerhalb dieser Wirklichkeit, die sich rundet, ohne ihrer zu bedürfen".<sup>8</sup> Daß jedoch schon ein auf den ersten Blick so jugendstiltypisches Inventarstück wie die Fontäne den Rahmen sprengen kann, deutet daraufhin, daß hinter dem Motiv mehr steckt, als sein oberflächliches Plätschern vermuten läßt..

## II. „Träume, die in deinen Tiefen wallen“ - Rilkes frühe Jugendstil-Fontänen

Rilkes Verhältnis zu Fontänen ist bereits vielfach dargestellt worden<sup>9</sup>: die frühe Prägung durch die Brunnen auf den Plätzen des alten Prag, die beeindruckende Erfahrung der römischen Gärten, später die Bewunderung der Fontäne in

---

<sup>8</sup> Rainer Maria Rilke, Heinrich Vogeler, in: ders., Sämtliche Werke, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5, Wiesbaden 1965, S. 553-577, hier S. 562. Das Zitat ist aus einem Aufsatz Rilkes über Vogeler, der etwas früher als der Beitrag zur *Worpswede*-Monographie entstand.

<sup>9</sup> Vgl. Otto Friedrich Bollnow, Rilke, Stuttgart 1951, Kap. 32: „Die Fontäne“; Michael Franz, Die Fontäne. Genese eines Motivs im lyrischen Werk Rilkes, in: Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte, hrsg. von Edda Bauer, Berlin; Weimar 1976, S. 70-99; Wiegers, Brunnen, Kap. 8: „Der Brunnen bei Rainer Maria Rilke“. Alle diese Texte enthalten die wesentlichen Briefstellen Rilkes zur Fontäne sowie mehr oder weniger vollständige Aufstellungen von Gedichten, in denen das Motiv vorkommt.

Berg am Irchel, die er als seine „einzige Gefährtin“<sup>10</sup> dort bezeichnet. Die Vielfalt der Motivbezüge, in denen die Fontäne bei Rilke steht, hat vor allem Bollnow untersucht: Genannt seien nur diejenigen zum Ball, zum Baum, zum Spiegel, zum Motiv des Steigens und Fallens überhaupt, zum Komplex des Überschusses. Vom Früh- zum Spätwerk macht der Bildgebrauch entscheidende Veränderungen durch, die Bollnow als eine Entwicklung von "einer ursprünglich rein anschaulich erfaßten Bildhaftigkeit zum gedanklich geladenen und oft schon überladenen Sinnbild"<sup>11</sup> nicht unzutreffend, wenn auch sehr allgemein geschildert hat. Dabei indiziert ein veränderter Bildgebrauch - bei insgesamt weitgehend gleichbleibendem Motivinventar - fast immer auch eine veränderte poetologische Position Rilkes.

Rilkes frühe Konzeption von "moderner Lyrik", wie er sie in seinem gleichnamigen Vortrag aus dem Jahr 1898 - also im Jahr vor Beginn der Arbeit am *Buch der Bilder* - in Prag vertritt, geht von einer kulturkritischen Gesellschaftsanalyse aus, die in vagen Termini die moderne Reizüberflutung und Vermassung beklagt: "seit den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse *sich selbst zu finden*, seit dem ersten Bestreben, mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens, - giebt es eine *Moderne Lyrik*".<sup>12</sup> Diese offenbare

---

<sup>10</sup> Rainer Maria Rilke, Briefe an eine junge Frau [Lisa Heise], Leipzig 1930, S. 27. - Besonders zu dieser Zeit fasziniert Rilke auch die Fontäne als akustisches Phänomen; auf diesen Aspekt des Motivs kann hier leider nicht eingegangen werden.

<sup>11</sup> Bollnow, Rilke, S. 240.

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke, *Moderne Lyrik*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5, Wiesbaden 1965, S. 360-394; hier: S. 360.

sich - im Gegensatz zu den "Schulgewohnheiten" und dem "Anempfinden"<sup>13</sup> der traditionellen Lyrik - in der "neuen Form"<sup>14</sup>, die sich bisher vor allem im Kunstgewerbe der Zeit durchsetzen konnte. Rilke fordert also - wenn auch nicht in dieser Formulierung - nichts anderes als einen „Jugendstil“: An die Stelle einer verbrauchten Tradition soll ein eigener, zeitgemäßer Stil treten; das kann nur erreicht werden, indem man sich den oberflächlichen, trivialen Eindrücken des Alltags und der Menge entzieht, um in der Einsamkeit in sich selbst hineinzuhorchen.

Gegenüber der dabei zu schaffenden „neuen Form“ ist der äußere Stoff unwichtig, nur ein "Vorwand"<sup>15</sup>, der "Geständnisse", "Gefühlsoffenbarungen", "tiefinnerste Sensationen"<sup>16</sup> in der Seele des Dichters auslöst. Ist diese Auslöserfunktion erfüllt, kann sich das Kunstwerk auch ganz von seinem Ausgangsmotiv entfernen; ja, es ist gerade der besondere Vorteil der Lyrik, daß in ihr der Stoff "so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher ist, als in jeder anderen Kunst"<sup>17</sup>. Der metaphysisch-ontologische Hintergrund dieses Konzepts ist ein jahrhundertwendetypischer, eher vage bleibender „Pantheismus“<sup>18</sup>, der keine Grenzen zwischen Innen und Außen, Ich und Welt mehr anerkennt. Deshalb kann auch den persönlichsten Empfindungen eines Einzelnen allgemeinste Bedeutung zukommen; nur deshalb ist es auch überhaupt

---

<sup>13</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 361.

<sup>14</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 364.

<sup>15</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 366.

<sup>16</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 365f.

<sup>17</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 366.

<sup>18</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 370.

möglich, daß alles und jedes zum „Auslöser“ werden kann: "Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. Die Geheimnisse der Dinge verschmelzen in seinem Innern mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen und werden ihm, so als ob es eigene Sehnsüchte wären, laut."<sup>19</sup>

Trotz alledem sind aber offenbar einige Dinge mehr als andere dazu geeignet, im Dichter Geständnisse auszulösen. Die Fontänen tauchen gleich zweimal im *Buch der Bilder* auf: einmal an prominenter Stelle, als "Initiale" zum zweiten Buch des ersten Teiles, und einmal im zweiten Teil des zweiten Buches in *Von den Fontänen*. Hält man sich die oben zitierten Definitionen Rilkes vor Augen, ist die Fontäne geradezu ein ideales poetologisches Symbol: Kaum ein anderer „Vorwand“ ist denkbar, der selbst in so hohem Maße "durchscheinend, beweglich und veränderlich" ist - schon bei Vogeler, also in der ungleich unflexibleren bildnerischen Gestaltung, konnte sie immerhin als reines Ornament, als Mariengestalt oder eben als Fontäne figurieren. Sie vereint außerdem wie die moderne Lyrik eine verborgene Tiefendimension - den Brunnen, aus dem sie ersteigt - mit einer offenbaren, noch dazu ästhetischen Lebensäußerung. So wie im modernen Dichter beim „Zwiegespräch“ mit den Dingen die eigenen tiefsten Sehnsüchte aufsteigen und laut werden, heißt es in der *Initiale* im *Buch der Bilder*: "Aus unendlichen Sehnsüchten steigen / endliche Taten wie schwache Fontänen, / die sich zeitig und zitternd neigen. / Aber, die sich uns sonst verschweigen, /

---

<sup>19</sup> Rilke, *Moderne Lyrik*, S. 365.

unsere fröhlichen Kräfte - zeigen / sich in diesen tanzenden Tränen".<sup>20</sup> Ganz parallel hatte Rilke auch schon in den *Frühen Gedichten* formuliert: "Träume, die in deinen Tiefen wallen, / aus dem Dunkel laß sie alle los. / Wie Fontänen sind sie, und sie fallen / lichter und in Liederintervallen / ihren Schalen wieder in den Schoß".<sup>21</sup>

Die *Initiale* erinnert, schon durch die kurze, straffe Form und die einleitende Funktion, an Vogelers Fontänen-Vignette. Vergleichbar den Hell-Dunkel-Kontrasten zwischen Hintergrund und Fontäne setzt Rilke die Gegensatzpole von "unendlichen Sehnsüchten" in einem dunklen Untergrund und "endlichen Taten" auf einer vergänglichen Oberfläche; die "tanzenden Tränen" vermitteln einen ähnlichen lebendigen und doch melancholischen Eindruck wie Vogelers Wasserperlen auf den tanzenden Gischt. Von dem früher entstandenen Text aus den *Frühen Gedichten* unterscheidet es sich jedoch bereits durch seinen stärker aktivischen Charakter: Während die "Träume" nur losgelassen werden müssen, um dann passiv zurückzufallen (wobei durch die "Liederintervalle" noch einmal der poetologische Charakter der Fontäne betont wird), offenbart die Fontäne im zweiten Fall "fröhliche Kräfte" in "tanzenden Tränen" - also aktive Handlungen und Vermögen, die gemeinhin lebenden Wesen zugeschrieben werden und die wie Vogelers tanzende Wasserperlen schon ein wenig aus dem allzu stilisierten und

---

<sup>20</sup> Rainer Maria Rilke, *Initiale*, in: ders., *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden [= KA], Bd. 1: *Gedichte 1895-1910*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M.; Leipzig 1996, S. 275; vgl. auch den Kommentar, S. 810.

<sup>21</sup> Rainer Maria Rilke, *Träume, die in deinen Tiefen wallen*, in: KA 1, S. 72; vgl. auch den Kommentar S. 670.

gezähmten Gedicht-Milieu ausbrechen. Insgesamt jedoch nutzen beide Texte - wenig originell - vor allem das Steigen und Fallen der Fontäne als lebensweltliche und allgemein menschliche Erfahrung, die in präzisem Vokabular und reicher lyrischer Durchformung dargeboten wird. Sie beziehen sich dabei jeweils auf eine Tiefen- und eine Oberflächendimension, ohne daß eine explizite Wertung von oben oder unten stattfindet - die in einem monistischen, pantheistischen Weltbild ja auch nicht denkbar wäre.

III. „Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen“ -  
vom „Vorwand“ zur „Figur“

Von den Fontänen

Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen,  
den unbegreiflichen Bäumen aus Glas.  
Ich könnte reden wie von eignen Tränen,  
die ich, ergriffen von sehr großen Träumen,  
5 einmal vergeudet und dann vergaß.

Vergaß ich denn, daß Himmel Hände reichen  
zu vielen Dingen und in das Gedränge?  
Sah ich nicht immer Großheit ohnegleichen  
im Aufstieg alter Parke, vor den weichen  
10 erwartungsvollen Abenden, - in bleichen  
aus fremden Mädchen steigenden Gesängen,  
die überfließen aus der Melodie  
und wirklich werden und als müßten sie  
sich spiegeln in den aufgetanen Teichen?

15 Ich muß mich nur erinnern an das Alles,  
was an Fontänen und an mir geschah, -  
dann fühl ich auch die Last des Niederfalles,  
in welcher ich die Wasser wiedersah:  
Und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten,  
20 von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,  
von Teichen, welche nur die Uferkanten  
schwachsinnig und verschoben wiederholten,  
von Abendhimmeln, welche von verkohlten  
westlichen Wäldern ganz entfremdet traten  
25 sich anders wölbten, dunkelten und taten  
als wär das nicht die Welt, die sie gemeint ...

Vergaß ich denn, daß Stern bei Stern versteint  
und sich verschließt gegen die Nachbargloben?  
Daß sich die Welten nur noch wie verweint  
30 im Raum erkennen? - Vielleicht sind wir *oben*,  
in Himmel andrer Wesen eingewoben,  
die zu uns aufschauen abends. Vielleicht loben  
uns ihre Dichter. Vielleicht beten viele  
zu uns empor. Vielleicht sind wir die Ziele  
35 von fremden Flüchen, die uns nie erreichen,  
Nachbarn eines Gottes, den sie meinen  
in unsrer Höhe, wenn sie einsam weinen,  
an den sie glauben und den sie verlieren,  
und dessen Bildnis, wie ein Schein aus ihren  
40 suchenden Lampen, flüchtig und verweht,  
über unsre zerstreuten Gesichter geht.

*Von den Fontänen*<sup>22</sup> im zweiten Teil des zweiten Buches des *Buch der Bilder* stellt die Fontäne als Ding zunächst in den Mittelpunkt: Der Text geht nicht von einer menschlichen Erfahrung wie den Sehnsüchten oder den Träumen aus, sondern "auf einmal" "weiß" der Dichter viel von den Fontänen. Bereits in den nächsten Versen tauchen aber die bereits aus den beiden anderen Fontänen-Gedichten vertrauten Anthropologika wieder auf: Von "eignen Tränen" und "sehr großen Träumen" ist nun die Rede. Um Träume geht es interessanterweise auch in einem Tagebucheintrag Rilkes vom 10. November 1900, der direkt vor der dort niedergeschriebenen ersten Fassung von *Von den Fontänen* (entstanden 14.11.1900) steht. Rilke beschreibt dort neue poetologische Erkenntnisse, die er aus dem Besuch einer Maeterlinck-Aufführung gewonnen hat: "Wir haben aus Träumen das Wissen gewonnen, daß Gefühle groß und geräumig sind. [...] im Traume handelt alles auf *einer* Szene, *ein* Gefühl spannt sich weit wie ein Himmel aus [...]. Und umgekehrt gewährt uns der Traum, zu erleben, daß in einer

---

<sup>22</sup> Rilke, *Von den Fontänen*, in: KA 1, S. 330; vgl. auch den Kommentar S. 834. - Eine ausführliche Interpretation des Textes liegt bisher nicht vor. Die bereits erwähnten Forschungsbeiträge zur Fontäne bei Rilke konzentrieren sich vor allem auf die *Römische Fontäne*. Franz meint lediglich lakonisch: „Alles, was steigt, muß fallen - ist der resignative Grundton im Gedicht ‘Von den Fontänen’“ (Franz, *Fontäne*, S. 89). Wiegers zitiert bezeichnenderweise nur die ersten drei Strophen des Textes, um ebenfalls in ihrer kurzen Interpretation allein auf das Steigen und Fallen als Parallele zum menschlichen Leben abzuheben: „Daß alles zur Tiefe zurück muß, ist eine schmerzlich empfundene Last“ (Wiegers, *Brunnen*, S. 172). Nur Bollnow geht relativ ausführlich auf den Text ein (vgl. Bollnow, *Rilke*, S. 246-248); er deutet die Fontäne in diesem Gedicht zum einen als „reines Modell der Lebensbewegung“ (S. 247), zum anderen als „Bild des künstlerischen Schaffens“ (S. 248).

breit gewordenen Stimmung von Sonne und Seligkeit Traurigkeiten stehen, die sich aufsteigend, wie Hängebirken, mit hundert Ästen von den offenen Himmeln abwenden und leise klagend durch die Winde herunterrieseln"<sup>23</sup>. Wiederum taucht das Fontäne-Motiv des Steigens und Fallens - hier transponiert auf die Hängebirke - in einer poetologischen Funktion auf: Sowohl die Fontäne wie auch der Baum mit seinen hängenden Zweigen gewährleisten den naturgegebenen Zusammenhang beider; dabei ist das Aufsteigen durch die "offenen Himmel" nun positiv konnotiert, während der Abstieg mit der "Klage" - wenn auch "leise" - negative Assoziationen weckt.

Worauf es Rilke hier allerdings ankommt, ist nicht mehr die Kontrastwirkung entgegengesetzter Empfindungen, von "Seligkeit" und "Traurigkeiten", sondern das Bleibende, "die Schwere und der Wert jedes einzelnen"<sup>24</sup> Gefühls: "An Stelle unaussprechlicher Gefühlsnuancen, die in ihrer Kompliziertheit und Abgeleitetheit doch nur wie ein Reizmittel einzelner Verwöhnter wirken konnten, finden wir Mittel wieder, einfache Gefühle groß darzustellen"<sup>25</sup>. Ein wichtiges derartiges Mittel ist die Wortwahl: Nicht mehr besonders kostbare und differenzierte, sondern "ganz einfache, alltägliche Worte" sollen "wie nie gebraucht"<sup>26</sup> klingen. Das aber ist eine Absage an die Exklusivität des schönen Lebens des Jugendstils und an das Artifizielle seiner Kunstmittel, an die gesuchten, präziösen, kostbaren Worte Georges

---

<sup>23</sup> Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1973, S. 311f.

<sup>24</sup> Rilke, Tagebücher, S. 312f.

<sup>25</sup> Rilke, Tagebücher, S. 313.

<sup>26</sup> Ebd.

beispielsweise. Nun geht es Rilke um solche Dinge wie "Schwere", "Größe", "Klarheit", "Einfachheit", um "Breites" und "Bleibendes" als Gegengewicht gegen die Flüchtigkeiten nicht des Alltags, sondern der neuen elaborierten Gefühlskultur selbst.

"Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen" - mit diesen Worten eröffnet Rilke in *Von den Fontänen* einen solchen weitgespannten Gefühls-Raum, in dem er die vielfältigen Erfahrungen dessen, was "an Fontänen und an mir geschah" (V. 16)<sup>27</sup> darstellt. Dabei erweist sich die Fontäne als äußerst wandlungsfähiger und beweglicher „Vorwand“, der - in all seinen Wandlungen und Variationen - Form wie Inhalt des Gedichts prägt. Dieses hat keine konventionelle Strophenform, sondern ist in vier unterschiedlich lange Strophen gegliedert, deren Verszahl von oben nach unten zunimmt, sich also sozusagen nach unten hin ausbreitet wie die fallende Fontäne. Die Struktur erinnert an ein Emblem: Während die erste Strophe eine Art kurze Einleitung, das Motto bildet, enthalten die zweite und dritte Strophe als *pictura* die Fontäne selbst. Dabei zeigt die zweite Strophe das Aufsteigen und Überfließen der Fontäne, und zwar sowohl in der Bildlichkeit (der Himmel, die aufsteigenden Parke, die steigenden Gesänge) wie auch durch die steigenden Betonungen am Versende und den fließenden Eindruck, der durch die gehäuften Enjambements entsteht. Die dritte

---

<sup>27</sup> An dieser Stelle liegt die einzige bedeutendere Abweichung des späteren Textes im *Buch der Bilder* zur Urfassung im Tagebuch vor; dort hieß es: "was von Fontänen und an mir geschah" (Rilke, Tagebücher, S. 316). Die endgültige Fassung betont mit dem zweifachen „an“ stärker die Parallelität zwischen Ich und Fontäne und läßt beides gleichwertig nebeneinander stehen, während das „von“ noch ein bißchen von der Vorwand-Haltung gegenüber den Dingen bewahrt.

Strophe hingegen ist sowohl in Bildlichkeit (der Niederfall, die abwärts gewandten Zweige) als auch in Betonung fallend und im Zeilenfluß eher abgehackt.

Beide Strophen weisen darüber hinaus ein unterschiedliches Spiegelmotiv auf: Im ersten Fall werden die Lieder "wirklich" durch die Spiegelung in den "aufgetanen Teichen" (V. 13f.) - also sozusagen in einem anderen sinnlichen Medium, was zur Verstärkung der Intensität des Eindrucks beiträgt. Im zweiten Fall wiederholen die Teiche nur "schwachsinnig" und "verschoben" (V. 22) die Uferkanten - es liegt damit eine Verkürzung des Erfahrungsgehalts vor. Vor allem in den Strophen 3 und 4 finden sich viele Anaphern ("von Zweigen", "von Teichen", "von Abendhimmeln"; viermal "Vielleicht" in Strophe 4), die auf ein wesentliches Gestaltungsmerkmal des Gedichts, nämlich die parallele Reihung, die Aufzählung unverbundener Einzelbilder hinweisen; ihr Wiederholungscharakter unterstützt das zweite Spiegelmotiv der "schwachsinnigen" Wiederholung. Die Strophen sind weiterhin untereinander durch den Parallelismus am Beginn der zweiten und vierten Strophe ("Vergaß ich denn") eng verknüpft - wiederum eine Spiegelung, die signalisiert, daß in der letzten Strophe noch einmal eine Art Neueinsatz auf einer anderen Ebene stattfindet, die *subscriptio* sozusagen, die im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Strophen ungleich diskursiver gehalten ist und eine Art Resümee darbietet.

Damit sind einige wichtige Gestaltungsmerkmale genannt, die das Gedicht von der Fontäne abgeleitet hat und nun in polarer Form ausbaut: die Gegensätze von Steigen und Fallen, von Fließen und Stocken, von Spiegeln und Wiederholen - bezeichnenderweise alles poetologische

Kategorien. Das Versmaß mit durchgehenden fünfhebigen Jamben unterstützt zunächst eher den fließenden Eindruck, bis auf zwei Ausnahmen in V. 2 und V. 41, also ganz am Anfang und ganz am Schluß des Textes, die damit gleichzeitig als zentral für das Verständnis markiert werden. V. 2 enthält die auffälligste Metapher des Gedichts - den Vergleich der Fontänen mit "unbegreiflichen Bäumen aus Glas" -; die Unbegreiflichkeit bekommt also durch die Unregelmäßigkeit des Versbaus eine Verstärkung, die noch durch die besondere Betonung des "un-" vor den Doppelsenkungen unterstützt wird. Diese Inkommensurabilität wird Rilke später immer wieder explizit der Fontäne zuschreiben, beispielsweise in einem Brief an seinen Verleger Anton Kippenberg vom 25. März 1910 aus Rom: "Die Parke, die Fontänen, was man so davon im Gedächtnis behält, so sehr mans auch oft im sensüchtig zurückgewandten Gefühl übertreibt, ist nichts, nichts gegen das völlig Inkommensurable ihrer Existenz".<sup>28</sup> Die Unregelmäßigkeit in V. 41 hingegen indiziert das genaue Gegenteil dieser ausgezeichneten Existenzform - die eigentlich ja dem Menschen oder einem Kunstwerk vorbehalten ist, da die Natur im allgemeinen durchaus kommensurabel ist -, nämlich das Flüchtige der "zerstreuten Gesichter". Zerstreung und "Wirklichwerden" sind weitere Gegenpole, die das Gedicht bereits durch seine Versstruktur in den Vordergrund treten läßt; sie akzentuieren den kulturkritischen Hintergrund, vor dem die moderne Lyrik sich nach Rilke entwickelt hat.

Ähnliches wie bezüglich Strophenform und Versmaß läßt sich auch bei einer Analyse der Klangstruktur feststellen.

---

<sup>28</sup> Rainer Maria Rilke, Briefe an seinen Verleger (Anton Kippenberg) 1906-1926, Wiesbaden 1949, S. 82.

Es gibt kein regelmäßiges Reimschema, sondern vor allem Haufenreime in den Strophen 2-4, die einen engen Zusammenhalt innerhalb der Strophen herstellen und diese als sehr geschlossene, voneinander unabhängige Einheiten erscheinen lassen - was den emblematischen Aufbau in Motto, zwei Bildteile und einen Schlußteil noch einmal unterstreicht. Dabei bewahren die Haufenreime in der zweiten Strophe auf "-eichen" den fließenden Charakter der Strophe, während die sehr harten Reime der dritten Strophe - "wandten", "brannten", "-kanten"; "-holten", "-kohlten" - eher auf die "schwachsinnige" Wiederholung verweisen. Daneben finden sich hier wie auch beim Versmaß zwei Abweichungen in Form von Waisen in V. 4 und V. 25. Diese Zeilen haben die Gemeinsamkeit, daß sie den Gedichtkontext verlassen und also auch in der Form eine Art Abschweifung markieren: In V. 4 wird auf das Vergessen aufmerksam gemacht, das durch die "sehr großen Träume" eingetreten ist (das Gedicht vergißt bei dieser Gelegenheit sein Reimschema); in V. 35 ist die Rede von den Flüchen, die ihr Ziel nie erreichen - wie auch der Versschluß keinen passenden Reim findet. In beiden Fällen jedoch sind die Waisen klanglich sehr subtil in den Gedichtkontext eingebunden: Die reimlosen "Träume" in V. 4 bilden eine Assonanz mit den "Bäumen" zwei Verse vorher sowie eine Alliteration mit den "Tränen" in der vorhergehenden Zeile, die so eng gefügt ist, daß man nach „Bäumen“ und „Tränen“ beinahe zwangsläufig geneigt ist, „Träume“ zu assoziieren. Die "fremden Flüche, die uns nie erreichen" in V. 35 haben zwar ebenfalls keinen passenden Endreim im Strophenkontext, erinnern jedoch von weit her - und damit passend zu ihrem Flucht-Duktus - an den sehr

starken Haufenreim von "reichen", "ohnegleichen", "weichen", "bleichen" und "Teichen" in Strophe 2.

Auch hier bietet sich eine Übertragung von der Gestaltung auf die inhaltliche Ebene ab: In den Varianten des Reimschemas thematisiert Rilke das für das Gedicht zentrale Thema "Vergessen" oder „Zerstreuung“ vs. "Erinnern" oder „Wissen“ - ein weiteres wichtiges Gegensatzpaar für die Interpretation und von Bedeutung sowohl in poetologischer wie auch in kulturkritischer Hinsicht. Der Zusammenhang zur Fontäne ist anders als bei den vorher erwähnten Gegensatzpaaren nicht mehr unmittelbar gegeben und nur noch rekonstruierbar, wenn man sich an die mit ihr in den vorher zitierten Gedichten stärker verbundene Spaltung in eine Tiefen- und eine Oberflächendimension erinnert: In *Von den Fontänen* ist die "Erinnerung" eine Art Anamnese, die ein ehemaliges, nur über die Zeit vergessenes Wissen plötzlich - "auf einmal" - ans Licht bringt.

Die das Gedicht bestimmende polare Struktur wird bereits in der kurzen ersten Strophe mit der Metapher von der Fontäne als "unbegreiflichem Baum aus Glas" geprägt. Dabei betont der Baum stärker die Aspekte von Aufstieg und Niederfall sowie eines lebendigen Wachstums, nimmt also die äußere Form der Fontäne wie ihre lebendige Bewegung auf; das Glas fügt diesem Eindruck ein Element von Künstlichkeit und Starre, aber auch von Transparenz und Transzendenz hinzu. Ohne das Bild direkt begrifflich auflösen zu können - was das "unbegreiflich" ja schon verbietet -, überlagern sich hier die Gegensätze von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Wachstum und Statuarik, Immanenz und Transzendenz; auch auf das Spiegelmotiv verweist das Glas bereits, während der Baum die Reihe der Naturbilder einleitet.

Die Strophen 2 und 3 evozieren dann relativ geschlossen eine Parklandschaft in Abendstimmung; wesentliche Bildelemente sind der Himmel, die Bäume und die Teiche. Die Bildlichkeit in Strophe 2 ist dadurch gekennzeichnet, daß Gegensätze anthropomorphisierend verbunden werden: Die Himmel reichen Hände (V. 6) - von oben nach unten, von fern in die Nähe -; das Alter der Parke kontrastiert dem "Erwartungsvollen" der Abende (V. 9f.); die Gesänge der "fremden Mädchen" (V. 10) werden "wirklich" (V. 13), also vertraut; ihre "Bleichheit" (V. 10) verstärkt die synästhetische Wirkung von optischen, akustischen und haptischen Reizen. Dabei ist der kulturkritische Gegenpol zu dieser vielfältigen Erfahrungssteigerung am Anfang der Strophe präsent gehalten: Die "vielen Dinge" und das "Gedränge" (V. 7) korrespondieren mit der später geschilderten Entfremdung und Zerstreuung, werden jedoch durch das Entgegenkommen einer freundlichen Umgebung - den offenen Himmeln und den aufgetanen Teichen - verdrängt. Bis hierher könnte es sich also - auch nach Vokabular und der Art der Eindrücke - um eine Jugendstil-Fontäne handeln

Der in der zweiten Strophe geschilderte Erfahrungsreichtum und das gelungene Verhältnis zur Welt scheinen eine ursprüngliche Erfahrung zu sein, die der „Wiedererinnerung“, der Anamnese vorausging: ein Zustand, in dem das lyrische Ich alles wußte, mit allem verbunden war. Als es "die Wasser wieder" sieht (V. 18), ist an die Stelle von sinnlicher Vielfalt, versöhnten Gegensätzen und einer Natur mit menschlichen Zügen Zerstreuung, Niedergang und Entfremdung getreten. Die Parke steigen nicht mehr auf, sondern die Zweige wenden sich abwärts (V. 19); die Gesänge fließen nicht mehr über, sondern "brennen" mit "kleiner

Flamme" (V. 20); die Teiche sind nicht mehr offen und spiegeln ihre Umgebung, sondern wiederholen "schwachsinnig" die "Uferkanten" (V. 21f.) - hier springt das unpräventöse Vokabular geradezu ins Ohr! -; die Himmel reichen keine Hände mehr, sondern sind „verkohlt“ und „dunkel“ (V. 24f.).

Trotz all dieser Kontraste ist der Raum der gleiche geblieben, so wie es Rilke bei der Maeterlinck-Aufführung beschrieben hatte. Alle Elemente aus der zweiten Strophe sind erhalten geblieben, aber haben sich ins Düstere verkehrt: An die Stelle des belebenden Überflusses ist das verheerende Feuer getreten; statt eines erhöhten Grades von Wirklichkeit ist eine grundlegende Entfremdung eingetreten; statt synästhetischer Erfahrungsvielfalt werden die Möglichkeit zur Entfaltung nicht genutzt. Ausgehend von der Fontäne - als "Vorwand" - hatte sich auch dieser Raum entfaltet, in dem die Fontäne selbst nicht mehr als Gegenstand, sondern nur noch als Formprinzip anwesend ist. Aber dieses Formprinzip erschöpft sich nicht nur in der einfachen Dialektik von Aufsteigen und Niederfall, sondern bewegt sich von diesem Gegensatz hin zu anderen, verwandten Kontrastpaaren, die nicht mehr unmittelbar mit der Fontäne assoziiert sind. Der Schlüssel zu dieser Verwandlung des Motivs ist die Darstellung als Erinnerungsprozeß über die Zeit, bei dem nach und nach verschiedene Tiefenschichten des erinnernden Bewußtseins deutlich werden: eine ursprüngliche Einheit zunächst, dann - nach einem Vergessen und Verlust dieser Einheit - ein enttäuschendes Wiederfinden, das durch die kulturkritischen Termini Zerstreung und Entfremdung gekennzeichnet ist.

Nach all diesem setzt die vierte Strophe noch einmal neu an: "Vergaß ich denn", heißt es wieder wie zu Beginn der zweiten Strophe. Aber der Bildbereich hat sich nun gewandelt. An die Stelle der vertrauten Parklandschaft ist die kalte kosmische Weite des Universums getreten: Sterne, an denen nichts mehr romantisch ist, Globen, der Weltraum. Und auch der Tonfall des Gedichts ändert sich nach dem vierten Vers drastisch: An die Stelle der langen parallelen Aufzählungen und der komplizierten Syntax treten lakonische, parataktische Sätze, die die zu Beginn der Strophe diagnostizierte Versteinerung im Kommunikationsprozeß aufnehmen. Die Wortwahl der gesamten Strophe ist geprägt durch negative Verben des Verlustes: "vergaß", "versteint", "verschließt", "verlieren", "verweht". Der so dargestellte Prozeß der Vereinzelung im Lauf der Zeit scheint unabwendbar; er wird in analytischer Deutung des Vorangegangenen als eine Art Naturgesetz vorgetragen.

Die sich daran unmittelbar anschließenden vier "Vielleichts" kontrastieren stark zu dem bisher das Gedicht dominierenden sicheren "Wissen" der Erinnerungen - man könnte wieder in platonischen Termini sprechen: Das bloße „Meinen“ des reflektierenden Ich ist dem anamnetischen Wissen des (wieder-)erinnernden Ich weit unterlegen. Das sich nun äußernde reflektierende Ich vertauscht zunächst einfach die Perspektiven: Es sind nicht mehr die Himmel, die uns Hände reichen oder sich von uns abwenden, sondern wir selbst bewohnen möglicherweise diese Himmel; und andere Wesen haben womöglich das gleiche ambivalente Verhältnis zu uns wie wir zu den im Gedicht imaginierten - freundlichen oder abweisenden - Himmeln. Es ist vielleicht kein Zufall, daß das Bild von den suchenden Lampen an das platonische

Höhlengleichnis erinnert: Nur daß das Ich des Gedichts dann, zumindest in der letzten Strophe mit ihrer vertauschten Perspektive, sich nicht *in* der Höhle befände, sondern im Licht. Es wäre zwar auch nicht im vollen Besitz der Erkenntnis, des eigentlichen Lebens, sondern nur der "Nachbar" des eigentlichen Gottes; aber zumindest würde die Projektion von dessen "Bildnis" auf den zerstreuten Gesichtern diesen einen Abglanz der Göttlichkeit verleihen.

Wenn man die Perspektive nun wieder umkehrt - wir unten, die Himmel *oben*<sup>29</sup> - bedeutet das: Auch wir projizieren offensichtlich nur unsere eigenen Vorstellungen - positiver oder negativer Art - auf die Elemente der Natur. Das aber muß unbefriedigend bleiben, da so das beabsichtigte „Zwiegespräch“ mit den Dingen immer nur ein Selbstgespräch sein kann. Die Fontänen bleiben „unbegreiflich“ - für den reflektierenden Verstand, für das Meinen. Sie können jedoch in ihrer sinnlichen Vielfalt im Gedicht dadurch anschaulich gemacht werden, daß ihre Formprinzipien in die Gestaltung des Textes einbezogen werden: als poetische Umsetzungen von Steigen und Fallen, Überfließen und Stocken, Spiegeln und Wiederholen, Konzentration und Zerstreuung, Erfahrungssteigerung und Erfahrungsverkürzung. Die dabei gewonnene „neue Form“ ist so individuell wie das Ding selbst: inkommensurabel letztlich, aber wirklich; erfahrbar, aber nicht diskursiv formulierbar.

Es ist das Besondere an *Von den Fontänen* - wenn man es, wie hier vorgeschlagen, als poetologischen Text liest -, daß es zunächst den Jugendstil aufruft, um ihn dann hinter sich zu lassen: Das schöne Leben ist nicht die ganze Wahrheit, aber es bleibt als eine Art Urzustand, als goldenes Zeitalter der

---

<sup>29</sup> Rilke selbst kursiviert dieses eine Wort, was selten bei ihm vorkommt.

Einheit mit den Dingen und der sinnlichen Vielfalt erhalten. Nicht zu übersehen sind jedoch die negativen Effekte von Zerstreuung und Entfremdung in der Zeit, durch die Zeit. Auch diese erhalten nun Zugang zum Gedicht. Der Versuch einer diskursiven Versöhnung dieser beiden gegensätzlichen Erfahrungen scheitert jedoch: Die Fontäne funktioniert letztendlich nicht mehr als „Vorwand“ für subjektive Geständnisse des Dichters und auch nicht mehr als objektives Emblem, sondern nur noch als - um es wiederum mit einem Rilkeschen Terminus zu sagen - als „Figur“, als form- und gestaltgebendes Prinzip. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zur *Römischen Fontäne* - in der Rilke mit sehr viel mehr Recht behaupten könnte, „viel“ von den Fontänen selbst zu wissen. Aber das ist ein anderes Gedicht und ein anderes Thema.