

**Rollenlyrik im *Buch der Bilder*.
Zum Verwandlungspotential einer unterschätzten lyrischen Form**

„Rollenlyrik“ ist einer der eher spröden Begriffe, die die germanistische Forschung im Laufe ihrer Geschichte hervorgebracht hat.¹ Darüber, warum das so ist, kann man vorerst nur spekulieren. Historisch zehrt der Begriff von dem sehr altehrwürdigen, aber etwas abgegriffenen Vergleich der Welt mit einem großen Theater, auf dem jeder seine Rolle zu spielen hat. Und im Blick auf die Gegenwart leidet er unter einer inflationären Verwendung des Zauberwortes „Rolle“ im sozialwissenschaftlichen Jargon wie im Alltagsleben, bei der vor allem Rollenkonflikte und die meist als fatal verstandene Wirkung vorgegebener Rollenmuster thematisiert werden (auf beide Aspekte werde ich im folgenden zurückkommen). Sei es nun aufgrund dieser schwierigen Assoziationen des Wortbestandteils „Rolle“ oder sei es aufgrund der dem Genre zugeordneten Texte selbst, die Rollenlyrik ist niemals so populär geworden wie ihr großer Konkurrent im lyrischen Gattungsspektrum, die Erlebnislyrik, die anstelle von soziologischem Jargon ja eher an grüne Wiesen und verliebte junge Menschen denken läßt und deshalb konventionellen Vorstellungen des „Lyrischen“ als Inbegriff subjektiven Gefühlsausdrucks deutlich näherkommt.

Gleichwohl lassen sich gerade anhand der Unterscheidung von Rollen- und Erlebnislyrik grundlegende Merkmale lyrischen Sprechens überhaupt festmachen. Ich zitiere dazu zunächst die Definition von Rollenlyrik, die das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* kurz und bündig gibt: Ein Rollengedicht ist ein Gedicht, „dessen Sprecher eine fiktive Ich-Figur ist“.² Aber, so könnte man etwas sophistisch einwenden, spricht denn überhaupt jemals ein konkretes Subjekt im Gedicht, wenn da ein „Ich“ steht? Ist das wirklich, selbst in der allerschönsten Erlebnislyrik beispielsweise des jungen Goethe, der Autor selbst, der uns seine allerpersönlichsten Erlebnisse in unmittelbarem Gefühlserguß aus dem taufrischen Erleben präsentiert? Oder ist nicht, mehr oder weniger, jedes lyrische Ich eine künstliche, fiktionale Figur – so wie man sich ja auch in der Erzähltextanalyse etwas mühsam daran gewöhnt hat, einen „impliziten Autor“ im Text (auch wenn er auf der Textoberfläche niemals in Erscheinung tritt) von dem realen Autor zu unterscheiden, dessen Name auf dem Titelblatt des Werks und (zumindest meistens) im Personalausweis des Verfassers steht? Und handelt es sich damit nicht immer implizit um eine künstliche Sprecherfigur, auch in lyrischen Texten – die nur manchmal mehr, manchmal weniger als eine solche explizit ausgewiesen ist?³

Diese Diskussion lyrischer Sprecherfiguren und ihrer möglichen Fiktionalität oder Authentizität mag eher von akademischem Interesse erscheinen, denn als wirklich zentral für das Verständnis Rilkes. Daß sie es nicht ist, möchte ich im folgenden darlegen. Ich werde

¹ Geprägt wurde der Begriff lt. Winfried Eckel von der Germanistik des späten 19. Jahrhunderts. Vgl. dazu Winfried Eckel: Art. *Rollengedicht*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller [u.a.], Bd. III. Berlin, New York 2003, S. 315–7 (dort auch weitere Literaturangaben), hier S. 316.

² Ebenda, S. 315.

³ Auf diese Problematik macht auch Eckel in seinem Lexikonartikel aufmerksam: „So muß die Markierung einer Rollenfigur eine Selbstaussprache des Dichters durchaus nicht ausschließen, so wie umgekehrt noch der persönlichste Ich-Ausdruck als eine Rolle begreifbar ist“, ebenda, S. 316. Ähnlich reflektierte bereits Wolfgang Kayser in seinem Vortrag *Wer erzählt den Roman?* (1957) bei der Einführung eines vom Autor unabhängigen Erzählers: „Das heißt also, daß der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt“. In: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern 1958, S. 82. Daraus folgt auch bei ihm für die Lyrik: „Und die Zweifelt von Er-Roman und Ich-Roman, die sich als so vorläufig erwies, hat ihre genaue Entsprechung in der Lyrik, wenn wir da Ich-Lyrik und Rollenlyrik unterscheiden. Auch das ist nur oberflächlich: wer wollte wagen, da in der Tiefe zu trennen“, ebenda, S. 101.

dazu in einem ersten Schritt Überlegungen zu den Begriffen der Rolle, der Rollenlyrik und ihrer beider Geschichte anstellen, um damit eine Grundlage zum besseren Verständnis der Rilkeschen Besonderheiten wie auch seines Verhältnisses zu diesen Traditionen darstellen zu können. Ich werde dann kurz auf das Rollen-Ensemble im *Buch der Bilder* eingehen. In einem dritten Schritt schließlich will ich anhand eines bestimmten Themas – nämlich der Darstellung des Blinden – die Charakteristika der Rollenlyrik Rilkes, speziell im Blick auf das *Buch der Bilder*, aber auch im Kontext seiner weiteren dichterischen Entwicklung herausarbeiten, bevor ich zum Schluß wieder auf die Ausgangsüberlegungen zur Sprecherfigur zurückkehren werde.

I. Rolle und Rollenlyrik - Zur Begriffs- und Sachgeschichte

a) Zum Begriff „Rolle“

Unser heutiges Verständnis von Rolle bezieht sich auf eine Begriffsverwendung, die die Soziologie und Sozialpsychologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert hat. 1936 entwickelte der Soziologe Ralph Linton sein Konzept der sozialen Rolle, das den Begriff eng an den des „Status“ eines bestimmten Individuums in einer bestimmten Gesellschaft knüpft. Die Rolle ist in diesem Zusammenhang der „dynamische Aspekt eines Status“, die Art und Weise, wie ein bestimmter Status mit Rechten und Pflichten konkret ausgefüllt wird.⁴ Damit wird in der Folgezeit gleichzeitig impliziert, daß jede Person im sozialen und kulturellen Kontext normalerweise mehrere Rollen zu erfüllen hat, die zudem eine Vielzahl unterschiedlicher Anforderungen an sie stellen; so beispielsweise Ralf Dahrendorf:

Soziale Rollen sind Bündel von Erwartungen, die sich in einer gegebenen Gesellschaft an das Verhalten der Träger von Positionen knüpfen.⁵

Diese Rollendefinitionen können auch widersprüchlich sein; ein gutes Beispiel dafür ist die aktuelle heftige Diskussion um eine Neudefinition von Geschlechterrollen, die es einer Frau beispielsweise ermöglichen, die Rollenerwartungen an sie als Mutter (biologische Rolle) und als berufstätige Person (soziokulturelle Rolle) sowie unter Umständen als Hausfrau, Ehefrau, Tochter zu erfüllen. Darüber hinaus hat die Soziologie darauf aufmerksam gemacht, daß die Grundlage für das gesellschaftliche Funktionieren von Rollenhandeln und Rollenverständnis die menschliche Fähigkeit zur Empathie ist – also die Fähigkeit zum Perspektivwechsel, die es uns ermöglicht, uns in die Situation anderer gezielt hineinzusetzen, sie nicht nur kognitiv zu durchdringen, sondern auch mitzufühlen. Diese Fähigkeit wird beispielsweise im kindlichen Rollenspiel trainiert, das die Basis des sozialen Lernens bildet.

Die Soziologie war jedoch nur die erste wissenschaftliche Disziplin, die den Begriff „Rolle“ als spezifischen Fachterminus benutzte. Bis auf die Antike hingegen geht die verbreitete bildliche Redeweise zurück, daß Menschen im großen Welttheater des Lebens, dem *theatrum mundi*, bestimmte Rollen spielen. Dabei dominieren bis hin zur Zeit um 1900 zwei verschiedene Verwendungsweisen.⁶ Zum einen wird die Metapher moralkritisch und deterministisch verwendet: Der Mensch spielt in seinem Leben diejenige Rolle, die ihm von metaphysischen Mächten - den Göttern oder dem Schicksal - in deren übergeordnetem

⁴ Vgl. Ralf Konersmann, T. Sachsse: Art. *Rolle*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter [u.a.]. Bd. VIII. Darmstadt 1991, S. 1064–9; hier S. 1068.

⁵ Ebenda, S. 1069.

⁶ Vgl. hierzu Bettina Conrad: *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914*. Tübingen 2004, S. 195–6.

Weltplan zugeordnet wurde.⁷ Zum zweiten läßt sich eine geschichtsphilosophische und kulturkritische Begriffslinie nachweisen: In der menschlichen Gesellschaft, vor allem in ihren zivilisierten Formen, ist das Individuum gezwungen, sich zu verstellen, eine Rollenmaske zu tragen, um nicht mit gesellschaftlichen Zwängen in Konflikt zu geraten.⁸ Die Rolle ist danach ein Produkt der kulturellen Entwicklung der Menschheit, und zwar keines, auf das man besonders stolz sein müßte.

Gerade um 1900 jedoch – also der Zeit, in der wir uns mit dem *Buch der Bilder* bewegen – beginnt sich ein gewandeltes Begriffsverständnis abzuzeichnen. Kronzeugen dafür sind beispielsweise Friedrich Nietzsche⁹ (mit dem sich Rilke in dieser Zeit intensiv beschäftigt) und der Lebensphilosoph Georg Simmel, dessen Vorlesungen Rilke in Berlin zeitweise gehört hat; ich werde nur kurz auf letzteren eingehen.¹⁰ In seiner frühen Schrift *Über soziale Differenzierung* (1890) bezeichnet es Simmel als Grundzug der modernen Gesellschaft, daß das Individuum notwendig verschiedenen sozialen Kreisen angehören muß. Das führt jedoch zu einem permanenten Konflikt zwischen der Forderung nach einheitlicher persönlicher Identität, wie sie dem traditionellen Subjektentwurf seit dem 18. Jahrhundert entspricht, und den vielfältigen Rollenansprüchen in der industriellen, arbeitsteilig organisierten Gesellschaft.¹¹ Dieser Konflikt muß aber nicht unbedingt als Krise erfahren werden, sondern kann positiv gewendet werden: nämlich als Möglichkeit zur permanenten, bewußt gesteuerten Verwandlung nach dem Muster des Schauspielers, der seine Rolle gestaltet, ohne jedoch als Individuum in ihr aufzugehen.¹² Der Rollenbegriff entfaltet hier eine immanente ästhetische Komponente, die in der Theater-Metapher schon angelegt ist, darüber hinaus aber besonders auf die mit der Rollenausführung verbundene Gestaltungsleistung hinweist: Wer seine Rolle akzeptiert, kann kreativ mit ihr umgehen, sie sich anverwandeln, sie mit seiner Persönlichkeit und seinem Stil so unverwechselbar prägen, wie es die großen Schauspieler der Theatergeschichte getan haben.

b) Zum Begriff „Rollenlyrik“

Die faktische Allgegenwärtigkeit von Rollenmustern stimmt aufs schönste mit dem Befund überein, den ein etwas unvoreingenommener Blick auf die Geschichte der Lyrik von der Antike bis zur Gegenwart zutage bringt: Tatsächlich ist nämlich auch die Rollenlyrik gar nicht die arme Verwandte der Erlebnislyrik, als die sie Teile der germanistischen Lyrikforschung gern dargestellt haben.¹³ Bereits die Hirtendichtung der Antike spielte mit einem stilisierten ständischen Rollenbild. In der Minnelyrik des Mittelalters sang nicht der verliebte Autor als Person, sondern die kulturell geprägte Figur des Troubadours, der eine quasi-rituelle Rollenhandlung vollzog. Noch die anakreontischen Schäfer des 18. Jahrhunderts waren brave Bürger, die Wein, Weib und Gesang wohl eher im Rollenspiel der Dichtung goutierten als im wirklichen Leben. Erst mit der Erfindung des unmittelbaren lyrischen Sprechens in der frühen

⁷ Vgl. z.B. Epiktet in seinem *Handbuch der Moral*: „Du hast eine Rolle zu spielen in einem Schauspiel, das der Direktor bestimmt“, zitiert nach Konersmann (wie Anm. 4), S. 1064–5.

⁸ So behauptet z.B. Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, die Menschen seien „je zivilisierter, desto mehr Schauspieler“, zitiert nach Konersmann (wie Anm. 4), S. 1065.

⁹ Vgl. Conrad (wie Anm. 6), S. 197–8; Konersmann (wie Anm. 4), S. 1066–7.

¹⁰ Vgl. dazu ausführlicher Conrad (wie Anm. 6), Kap. 4.2.2.

¹¹ „Die Diskrepanz zwischen dem normativen Anspruch nach innerer Einheit auf der einen Seite und der sozialen Konstitution des Ich über unterschiedliche Identifikationen auf der anderen Seite erzeugt das Grundgefühl der inneren Leere und Unstetigkeit, welche das moderne Leben laut Simmels Diagnose auszeichnet“, Conrad (wie Anm. 6), S. 201.

¹² Vgl. dazu Simmel: *Zur Philosophie des Schauspielers* (1908); Conrad (wie Anm. 6), S. 204–11.

¹³ So auch Eckel (wie Anm. 1): „Von der Antike bis zur Romantik ist das Rollengedicht der dominierende Typus der Lyrik in Ich-Form gewesen“, S. 316. Vgl. auch die Darstellung der Forschungsgeschichte bei Eckel, bes. S. 316.

Goethezeit und mit der erfolgreichen Etablierung der Gattungstrias durch Goethe und Schiller in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde die Erlebnislyrik als quasi-naturgesetzliches Muster aller Lyrik schlechthin inthronisiert. Doch schon die Romantiker produzierten wieder Rollenlyrik in größerem Umfang.¹⁴ Sie bevorzugten dabei ganz bestimmte Rollenfiguren – beispielsweise die Künstler, aber auch die Wanderer, die Jäger, die Ritter –, die offensichtlich aufgrund ihrer Gesellschafts- und Praxisferne ein besonders geeignetes Organon romantischer Poetik waren; von dieser Tradition zehrt noch der frühe Rilke.

Die germanistische Begriffsbildung „Rollenlyrik“ bezieht sich nicht explizit auf einen wissenschaftlichen oder metaphorischen Rollenbegriff, sondern resultiert aus der Analogie zur Rollenrede im Drama, ist also in viel stärkerem Maße formal denn inhaltlich geprägt. Wenn ich sie trotzdem hier mit verschiedenen inhaltlich gefüllten Rollenbegriffen und -konzepten in Verbindung bringe, geht es mir darum, weitere Perspektiven auf das Genre zu eröffnen, die dessen Verständnis bereichern sollten. Der Bezug der Rollenlyrik auf ein anderes Subjektivitätskonzept als das der Erlebnislyrik zumindest ist offensichtlich und wird in der traditionellen Rezeption eher negativ bewertet. Darüber hinaus erscheint es mir wichtig, daß der Begriff der Rolle historisch zwischen göttlicher Rollenzuweisung, gesellschaftlichem Rollenzwang und ästhetischer Rollengestaltung changiert. Die Rollenlyrik bezieht sich dabei vor allem, aber nicht ausschließlich, auf den letzten Aspekt. Ich will deshalb abschließend noch einmal mögliche Verbindungen zwischen den dargestellten Rollenkonzepten und der Rollenlyrik als Gattungsbegriff herausarbeiten.

Zum ersten bildet das theatralische Rollenspiel (ähnlich wie das kindliche Rollenspiel) eine natürliche Brücke zur Literatur: In einer fiktiven Situation werden spielerisch mögliche Weltbilder und Handlungsalternativen erprobt; auch lyrische Texte können durch die der Dramatik entlehnte direkte Rollenrede eine Art Theater im Kleinen inszenieren. Zum zweiten weist die soziologische Analyse darauf hin, daß existentielle menschliche Grunderfahrungen (wie Geschlechterrollen oder Mutterschaft) zusätzlich durch kulturelle Rollenmuster determiniert sind und es wohl auch immer waren; allein die Vielfältigkeit und Wandelbarkeit der Rollenmuster scheint etwas spezifisch modernes zu sein. Damit ist der dritte Punkt eng verbunden, nämlich die Möglichkeit einer neuen Erfahrung von Identität qua Rollenwahl und Rollengestaltung: Indem der Dichter sich neue Rollen erfindet, entflieht er aus dem Käfig seiner vermeintlich gänzlich inkommensurablen subjektiven Einzigartigkeit. Er stellt damit auch seine Dichtung auf eine zwar nicht objektive, aber über das Rollenkonzept intersubjektiv leichter zugängliche Basis. Rollen stellen in diesem Zusammenhang eine Art vorgeformtes Handlungs- und Erwartungsmuster dar, das zwar individuell ausgefüllt werden kann, aber letztlich leichter emphatisch nachempfunden werden kann als eine als völlig frei und gesetzlos vorgestellte Subjektivität.

II. Mädchen, Ritter, Heilige; Aussätzige, Idioten, Selbstmörder – Zum Rollenspektrum im *Buch der Bilder*

Rilke steht also mit seiner Rollenlyrik in einer altehrwürdigen Tradition lyrischen Sprechens, die ideengeschichtlich stärker mit der Überzeugung von der Rollenhaftigkeit des menschlichen Daseins in der Gemeinschaft als mit der großen Erzählung von der unvergleichlichen Subjektivität der Individual-Existenz verbunden ist. Und es ist insofern vielleicht auch kein Zufall, daß Rollengedichte bei ihm vor allem in der Übergangsphase vom

¹⁴ Eckel begründet diesen zunächst befremdlich erscheinenden Befund damit, daß die Romantiker das Rollengedicht dazu benutzten, ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, indem sie die „soziale Vereinzelung“ durch ein erweitertes Rollenspektrum kompensierten, vgl. ebenda, S.317.

„subjektivistischen“ Frühwerk zum „objektivistischen“ sachlichen Sagen der mittleren Werkphase zu finden sind. Gerade im *Buch der Bilder* entfaltet er ein maximales Spektrum an Rollenbildern, das ich nun in aller Kürze skizzieren will. Ich werde mich dabei, aus Vereinfachungsgründen, auf die verbreitete zweite Auflage von 1906 beziehen.¹⁵ Dabei werde ich zunächst formal nicht streng unterscheiden zwischen Rollengedichten im engeren Sinn – in denen sich also ein fiktives lyrisches Rollen-Ich in direkter Rede äußert – und Gedichten, die sich auf Rollenfiguren beziehen bzw. in Er-Form von ihnen sprechen,¹⁶ da es mir nur um einen ersten Überblick der verwendeten Rollenmuster selbst geht.

Das erste Buch des ersten Teils schließt noch direkt an die vorhergehenden Werke des Frühwerks an. Hier figurieren anfangs häufig die Mädchen als Sprecherinnen¹⁷; neben sie treten der Ritter¹⁸, die verschiedenen Liebenden¹⁹, das Kind²⁰ sowie Figuren aus dem religiösen Bereich (Märtyrinnen und Heilige,²¹ Engel²²). Zwischen ihnen bestehen enge Verbindungen: Die Mädchen beispielsweise sind der Kindheit noch nahe und häufig bereits gleichzeitig (intransitiv) Liebende; sie können auch in religiösen Zusammenhängen, beispielsweise als jungfräuliche Märtyrinnen, auftauchen. Alle diese im Kern noch romantisch geprägten Gestalten sind durch ihr besonderes Verhältnis zur Welt ausgezeichnet: Sie stehen allen Eindrücken offen, geben sich dem Leben in seiner ganzen Fülle hin, sind noch nicht durch eine ausgeprägte Identität oder ein pragmatisches Weltverhältnis eingeeignet. Es handelt sich sozusagen um Rollen, die keine feste gesellschaftliche oder soziale Funktionszuweisung beinhalten. Das kommt vielleicht am deutlichsten in den biologisch fundierten Rollenmustern von Kind und Mädchen zum Ausdruck, aber auch in den stärker kulturell definierten Rollen von Rittern oder Heiligen. Sie eröffnen einen Handlungsfreiraum außerhalb der Zwänge der gesellschaftlichen Sphäre und ihren Funktionszuschreibungen; es sind Außenseiterrollen in einem positiven Sinn letztlich, deren Einschränkungen zum Teil nur temporär (durch Alter), zum Teil selbstgewählt (im religiösen Bereich) sind. Sie zeigen auf eine paradoxe Weise, daß man gerade und auch in einer vermeintlich vorgegebenen Rolle eine besondere Freiheit der Lebensgestaltung entfalten kann.

Im zweiten Buch des ersten Teils hingegen werden Figuren mit einem problematischen Weltverhältnis dominant, deren Prototyp der *Einsame*²³ ist. Sie sind aus verschiedensten Gründen von der Gemeinschaft ausgeschlossen – aus Fremdheit, aus Behinderung, aufgrund der städtischen Anonymität (*Der Nachbar*²⁴), wegen einer fehlenden Familie (*Der Letzte*²⁵). Hier tritt die Rollenrede jedoch stärker in den Hintergrund gegenüber den (auch ungleich

¹⁵ Vgl. zum *Buch der Bilder* meinen Handbuch-Artikel im *Rilke-Handbuch*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart, Weimar 2004, S. 290–5. Dort finden sich auch weitere Literaturangaben. Untersuchungen einzelner Gedichte fehlen weitgehend; das Mädchen-Motiv behandelt Karl Eugene Webb: *Themes in Transition. Girls and Love in Rilke's Buch der Bilder*. In: *German Quarterly* 43, 1970, S. 406–17.

¹⁶ S. dazu unten Kap. IV.

¹⁷ *Mädchenmelancholie*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt/Main und Leipzig 1996, S. 259. Zitiert als: KA. *Von den Mädchen*, KA I, S. 259–60.

¹⁸ *Ritter*, KA I, S. 258.

¹⁹ *Das Lied der Bildsäule*, KA I, S. 261; *Die Liebende*, KA I, S. 262–3; *Die Braut*, KA I, S. 263.

²⁰ *Kindheit*, KA I, S. 267–8; *Aus einer Kindheit*, KA I, S. 268; *Der Knabe*, KA I, S. 269; *Die Konfirmanden*, KA I, S. 270.

²¹ *Märtyrinnen*, KA I, S. 266; *Die Heilige*, KA I, S. 267.

²² *Die Engel*, KA I, S. 264; *Der Schutzengel*, KA I, S. 265.

²³ *Der Einsame*, KA I, S. 288.

²⁴ *Der Nachbar*, KA I, S. 276; *Menschen bei Nacht*, KA I, S. 275–6.

²⁵ *Der Letzte*, KA I, S. 279.

bekannteren) Naturgedichten, die um die Themen Abend, Nacht, Herbst und Sturm²⁶ kreisen. Daneben finden sich in diesem Teil Gedichte, in denen ein nicht rollenmäßig bestimmtes, sozusagen konventionelles lyrisches Ich über sein Erleben spricht.²⁷ Eben dieses Nicht-Rollen-Ich arbeitet jedoch gezielt darauf hin, seine Isolation als erlebendes Subjekt aufzuheben, indem es sich mit allem, was ihn umgibt, identifiziert. Es gestaltet sich so einen Freiraum des gesellschaftlich nicht-domestizierten Seins, den die Rollenfiguren des ersten Teils aufgrund ihrer Außenseiterrolle per se schon innehatten. Programmatisch für diese Intention sei ein Verspaar aus *Fortschritt* zitiert:

Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder immer angeschauter.²⁸

Gleichwohl scheint trotz dieses poetologischen ‚Fortschritts‘ des lyrischen Ich die Rollenrede im ersten Buch des zweiten Teils noch nicht obsolet geworden zu sein. In den hier versammelten längeren, erzählenden Texten finden sich die Ich-Reden eines fiktiven Mönches²⁹, eines Königssohns³⁰ und eines Sängers³¹. Wiederum tauchen die vertrauten Figuren des Mädchens, des Helden und des Kindes auf; diesmal jedoch verortet in einem größeren Legenden- und Erzählzusammenhang, der sie in eine geschichtliche Tradition oder einen konkreten Lebenszusammenhang stellt. Sie bleiben damit weiterhin Außenseiter, sind aber nicht mehrromantische, rein poetische Existenzen, sondern erhalten ihre Stellung in der menschlichen Geschichte, verstanden als Gattungsgeschichte.³²

Demgegenüber greift der zweite Band des zweiten Bandes wiederum stärker auf problematische Rollenkonzepte zurück. Hier wird ein deutlicher Akzent durch den neu hinzugekommenen Zyklus *Die Stimmen*³³ gesetzt, in dem in eindeutiger Rollenrede das Lied des Bettlers, des Blinden, des Trinkers, des Selbstmörders, der Witwe, des Idioten, der Waise, des Zwerges und der Aussätzigen vorgetragen werden. Rilke selbst reflektierte die Radikalität dieser besonderen Rollen, als er seinem Verleger Axel Juncker schrieb:

Der Gedicht-Kreis *Die Stimmen* erweitert das Buch nach einer Seite hin und wird ihm dazu verhelfen, dass man nicht fürder es für ein bloß Ästhetenhaftes ausgiebt.³⁴

Bezeichnenderweise handelt es sich hier ebenso wie im ersten Teil des ersten Bandes um Rollen, die eine gesellschaftliche, kulturelle oder biologische Isolation und Außenseiterstellung bedingen: So wie die Witwe und die Waise ihrer Familie und ihres biologischen Lebenszusammenhangs beraubt sind, sind der Blinde, der Idiot, der Zwerg und der Aussätzige aufgrund einer Behinderung von der vollen gesellschaftlichen Partizipation ausgeschlossen; der Bettler, der Trinker und der Selbstmörder stehen aufgrund ihrer wirtschaftlichen Situation oder schwerer Lebenskrisen im Abseits. Auch hier werden diese problematischen Gestalten jedoch mit positiveren Gegenentwürfen wie dem *Lesenden*³⁵ und

²⁶ Etwas spekulativ könnte man hier von einer Art „Natur“- Rolle sprechen, die sich in der lyrischen Tradition sehr stark beispielsweise mit der Jahreszeiten-Thematik verbindet.

²⁷ Zum Beispiel *Klage*, KA I, S. 280; *Am Rande der Nacht*, KA I, S. 283; *Gebet*, KA I, S. 284; *Fortschritt*, KA I, S. 284; *Vorgefühl*, KA I, S. 285.

²⁸ KA I, S. 284, V. 3–4.

²⁹ *Das jüngste Gericht*, KA I, S. 296.

³⁰ *Der Sohn*, KA I, S. 304–5.

³¹ *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind*, KA I, S. 314–6.

³² Auch hier könnte man von geschichtlichen Rollen sprechen, die einen historisch begrenzten Geltungsraum haben.

³³ KA I, S. 323–9.

³⁴ Brief an Axel Juncker vom 12.6.1906, zitiert nach KA I, S. 791, vgl. Kommentar ebenda.

³⁵ KA I, S. 331.

dem *Schauenden*³⁶ konterkariert. Deren positives Weltverhältnis beruht wiederum auf einer individuellen positiven Gestaltungsleistung; hier seien nur zwei programmatische Zeilen aus *Der Lesende* zitiert:

Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort ist alles grenzenlos.³⁷

Zusammenfassend läßt sich sagen: Innerhalb der vier Teile des *Buchs der Bilder* werden unterschiedliche Rollenperspektiven entfaltet, denen in unterschiedlichem Umfang meist poetologisch zu verstehende Reflexionen eines lyrischen Ichs beiseite gestellt werden, das sich bemüht, zur gleichen Offenheit des Weltverhältnisses vorzudringen wie die Rollenfiguren. Dabei bedient sich Rilke mit Vorliebe eines Rollenensembles romantischer Herkunft, ergänzt es jedoch zunehmend durch modernere, problematische Rollengestalten. Bestimmte Rollen bieten also nur einen bevorzugten Zugang zu der intendierten, umfassenden und ursprünglichen Welterfahrung dar; diese ist aber prinzipiell jedem zugänglich und kann vom Dichter exemplarisch gestaltet werden.

Deshalb erhebt auch der Band als Ganzes einen geradezu programmatischen Anspruch auf Allgemeinheit der dargestellten menschlichen Erfahrung. Das zeigt sich besonders auffällig in den Eingangs- und Schlußtexten, die weder aus Rollenperspektiven noch durch ein lyrisches Ich im engeren Sinne sprechen, sondern sich an alle Menschen wenden: „Wer du auch seist“³⁸, beginnt das Gedicht *Eingang* am Anfang des Bandes; und im *Schlussstück*³⁹ wird die gleiche Allgemeinheit über die Ubiquität des Todes hergestellt, der mitten im Leben anwesend ist und jeden auf die gleiche Art und Weise betrifft. Insgesamt findet also in den vier Teilen ein teilweise parallel strukturierter, ständig variiertes Perspektivenwechsel zwischen Allgemeinheit, Rollenidentität und lyrischer Subjektivität statt, der den Leser dazu nötigt, sich abwechselnd als Gattungs-Ich, als Rollen-Ich und als Individuum zu erfahren, ohne daß eine der Perspektiven jedoch bevorzugt würde. Ich werde auf dieses Ergebnis am Ende zurückkommen.

III. Blinde Sänger, blinde Seher – Das Motiv des Blinden in der lyrischen Tradition

Diese etwas abstrakte Deutung soll im folgenden anhand der Darstellung einer exemplarischen Außenseiterrolle, der des Blinden nämlich, veranschaulicht werden.⁴⁰ Gleichzeitig will ich dabei zeigen, wie in den unterschiedlichen Teilen des *Buch der Bilder* bezeichnende Verschiebungen innerhalb der Rollengedichte selbst stattfinden, die zur Entwicklung einer neuen und veränderten Poetik gegenüber derjenigen des Frühwerks beitragen. Zuerst jedoch werde ich in einem Exkurs auf die Tradition des Blinden-Topos in der Lyrik eingehen, um auch hier Rilkes Besonderheiten im Umgang mit dem Thema sowie hinsichtlich seiner Gestaltungsweise besser konturieren zu können. Blindheit erscheint in diesem Zusammenhang zunächst als traditionelles literarisches Motiv mit einer langen Geschichte, die mit einigen stehenden Topoi (der blinde Sänger, der blinde Seher, die blinde Justitia) verbunden werden kann. Darüber hinaus verstehe ich Blindheit hier als biologisch begründetes und kulturell überformtes Rollenkonzept im modernen Sinn: Der Blinde hat

³⁶ KA I, S. 332–3.

³⁷ *Der Lesende* (V. 24–5); KA I, S. 332.

³⁸ KA I, S. 257.

³⁹ KA I, S. 347.

⁴⁰ Das Motiv des Blinden ist nicht nur deshalb interessant, weil es sich durch Rilkes gesamtes lyrisches Schaffen bis hin zu den *Sonetten an Orpheus* zieht. Es steht daneben in einem offensichtlichen Spannungsverhältnis zur besonderen Bedeutung des Sehens, des Anschauens vor allem in Rilkes mittlerer Phase; vgl. dazu Kap. V.

einen besonderen Status in der menschlichen Gesellschaft, der sich direkt aus seiner physischen Behinderung ergibt; damit verbunden sind bestimmte Erwartungen (bzw. eher das Fehlen von Erwartungen) an sein Verhalten sowie bestimmte Konsequenzen für seine gesellschaftliche Position. Die lyrischen Texte der Tradition thematisieren beide Aspekte, den klassisch-topologischen und den modern-rollenhaften, in unterschiedlichem Umfang.

Auf die Gestalt des blinden Sängers, archetypisch verkörpert in Homer, spielt Friedrich Hölderlins Ode *Der blinde Sänger* (1801)⁴¹ an. Hier zeichnen sich bereits diejenigen grundlegenden semantischen Oppositionen ab, die bis hin zu Rilke mit dem Motiv verbunden werden: Der Blinde tritt aus einer zeitlich rhythmisierten Welt voll Licht und Liebe in eine zeitlose Welt der Nacht und Einsamkeit; einige Verse sollen diesen Gegensatz verdeutlichen:

Mir grüntem sonst die Lauben; es leuchteten
Die Blumen, wie die eigenen Augen, mir;
Nicht ferne war das Angesicht der
Meinen und leuchtete mir und droben

[...]
Nun sitz ich allein, von einer
Stunde zur anderen [...].⁴²

Besonderes Gewicht fällt dabei auf die Veränderung der Augen (die nicht mehr leuchten) sowie den Verlust der Gesichterwahrnehmung, der direkt mit einer grundlegenden Einschränkung der menschlichen Beziehungsfähigkeit verbunden wird. An die Stelle der äußeren sichtbaren Welt treten eine einsame innere Welt aus Gedanken, Erinnerungen⁴³ sowie eine neue sinnliche Welt der Töne. Letztere wird im Gedicht mit Zeus, dem Donnergott, verbunden, dem nun die Saiten des Dichters „nachtönen“⁴⁴ sollen. Indem der blinde Dichter diese Forderung erfüllt, gewinnt er sein Sehvermögen wieder – in gesteigerter Form sogar, es ist nämlich ein „geistigeres“⁴⁵ Licht, das er nun sieht. Die letzten drei Strophen des Gedichts, die diesen Vorgang schildern, sind nicht ganz eindeutig zu verstehen. Offensichtlich findet jedoch vermittelt durch das Hören eine Annäherung an die Welt des Göttlichen statt. Dem Sänger wird nun über eine Art „geistiges Auge“ das Unsichtbare, die Welt der unsterblichen Götter, sichtbar.

Im 19. Jahrhundert taucht das Thema bei mehreren, heute eher unbekanntem Dichtern auf. Ich will es trotzdem dort ein wenig weiterverfolgen, weil sich hier verschiedene poetische Variationsmöglichkeiten des Topos exemplarisch abzeichnen. In einem Gedicht Ludwig Eichrods (1827-1892) mit dem Titel *Der Blinde*⁴⁶ findet sich die von Hölderlin bekannte Opposition von Nacht und Licht bereits in der ersten Strophe. Die daraus resultierende Vereinsamung wird hier zudem mit einer direkten sprachlichen Ausgrenzung des blinden Ich gegenüber dem sehenden „Wir“ der Allgemeinheit verbunden:

Ihr, ihr mit offenen Augen
Ihr kennet nicht meine Nacht!⁴⁷

⁴¹ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Bd. II: *Gedichte nach 1800*. Hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1951, S. 45–5.

⁴² Ebenda, V. 13–6; V. 19–20.

⁴³ „und Gestalten/ Aus Lieb und Leid der helleren Tage schafft/ Zur eignen Freude nun mein Gedanke sich“, ebenda, V. 20–1.

⁴⁴ Ebenda, V. 32–3.

⁴⁵ „doch geistiger rinnt du nieder,/ Du goldner Quell aus heiligem Kelch!“, ebenda, V. 44–5.

⁴⁶ Ludwig Eichrodt: *Leben und Liebe. Gedichte*. Frankfurt/Main 1856, S. 261.

⁴⁷ Ebenda, V. 1–2.

Verstärkend wirkt, wie bei Hölderlin, der Verlust der Gesichterwahrnehmung:

Mir will kein Antlitz scheinen,
o weh mir schrecklichen Mann!
Weiß nicht, ob auch eine Seele
Mich lieben und leiden kann.⁴⁸

Auch hier wird der Blinde deshalb auf das Hören verwiesen, das nun jedoch zwiespältig erscheint: Der Blinde hört vom „Leben der Menschen“ „nur süßen, bitteren Laut“.⁴⁹ Schließlich findet er auch keinen Trost mehr in seiner Innerlichkeit, in „blassen Gedanken“, oder Erinnerungen, in „Ahnen und Wiedervergessen“.⁵⁰ Die Gesamtbilanz ist deshalb im Vergleich zu Hölderlin deutlich negativ: Blindheit ist bei Eichrodt ein kompletter Verlust von sinnlichem und emotionalem Weltbezug.

Wenig später nur erhält der Topos bei Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) eine ebenso deutliche Wendung ins Positive, die an Hölderlins blinden Sänger gemahnt. In *Der Blinde*⁵¹ findet sich zunächst in der ersten Strophe die bekannte kombinierte Darstellung von Blindheit als ewige Nacht⁵² und daraus resultierender Einsamkeit:

Ewig starrt dein Blick allein
In die Nacht, die grenzenlose.⁵³

Darauf folgt jedoch sofort der Rückzug ins Innere:

Aber herrlich strahlend bricht,
Wie Arktur durch Wolkenrisse,
Deiner Seele klares Licht
Durch des Auges Finsternisse;
Denn was andern Blindheit heißt,
Gab der Himmel dir als Hülle,
Drunter ungestört dein Geist
Schwelg in reinen Glanzes Fülle.⁵⁴

Im weiteren Verlauf des Gedichts unternimmt der Blinde nun mit seinem inneren Auge eine Reise durch die Zeitgeschichte, ausgehend von „Eden“ über die Welten des Orients und der Antike hinweg bis in die utopische Zukunft eines „neuen Erdenjahres“, einer neuen „goldnen Zeit“ der Menschheit.⁵⁵ Er wird dabei nicht zum „blinden Sänger“, sondern zum zweiten topischen Urtypus der Blindheit, dem „blinden Seher“ nämlich, der hier als „beglückter Seher“⁵⁶ auftaucht. Dieser kann sich qua Blindheit am ewigen Licht erfreuen, während die Sehenden als die eigentlich Behinderten zurückbleiben:

Uns erstirbt das höhre Licht
In des Tags gemeiner Helle.⁵⁷

⁴⁸ Ebenda, V. 17–20.

⁴⁹ Ebenda, V. 7–8.

⁵⁰ Ebenda, V. 21; V. 23.

⁵¹ Adolf Friedrich von Schack: *Gedichte*. Berlin 1866, Bd. 2, S. 382.

⁵² Hier durch geballte Negationen ausgedrückt: „Nicht im Frührot siehst du mehr/ Purpurn glühn die Himmelsränder,/ Nicht den Tag, der hoch daher/ Wandelt um die Erdenländer,/ Nicht des Mondes milden Schein,/ Noch den Frühling und die Rose“, ebenda, V. 1–6.

⁵³ Ebenda, V. 7–8.

⁵⁴ Ebenda, V. 9–16.

⁵⁵ Vgl. ebenda die Strophen 4–6.

⁵⁶ Ebenda, V. 50.

⁵⁷ Ebenda, V. 55–6.

Zwei Texte aus dem Umkreis des Expressionismus sollen das Bild abrunden. In *Der Blinde* 1913)⁵⁸ von Klabund (1890-1928) taucht zum ersten Mal das Motiv der Farbigkeit auf: Blindheit wird nun nicht mehr als erstes mit Nacht verbunden, sondern mit dem Verlust des Farbsehens:

Sie nennen immer eine Farbe
Und nennen etwas rot und bunt,
Und golden sei die Garbe
Und blau des Himmels riesig Rund.⁵⁹

Die kompensatorische Wendung auf das eigene Innere, ein geistiges Auge oder wenigstens der Rückzug auf die Möglichkeit, die Schlechtigkeit der Welt nicht mehr wahrnehmen zu müssen, werden von Klabund geradewegs abgestritten:

Sie lachen mich aus: Blinder, sei froh,
Daß du die Welt nicht siehst, häßlich ist sie und schwarz.
Aber schwarz: was ist das? Ich wüßt es, wenn ich sehend wär.⁶⁰

Der Blinde ist damit sowohl von seinen Erkenntnis- als auch von seinen Sprachmöglichkeiten her von der Welt abgeschnitten: Er sieht nicht nur nicht die Schönheit oder Häßlichkeit der Welt, ihm entzieht sich ihre Benennung als „Schwarz“, „Rot“ oder „Bunt“, ja sogar ihre kategoriale Ordnung:

Was weiß denn ich von Rose, Mensch und Ziege?⁶¹

Schließlich schlägt sich die Blindheit sogar in der Körperwahrnehmung insgesamt nieder: Der Blinde nimmt sich selbst als „stummer Stein“⁶² wahr; er hat „gebrochene Glieder“⁶³ und ist sich selbst „lastend schwer“.⁶⁴ Das Gedicht mündet in eine komplexe Metapher:

Vom Baume meines Seins tropft meine Seele wie Harz.⁶⁵

Blindheit wird hier als ständige, schwere und existentielle Verwundung erfahren, bei der die Seele sich kontinuierlich verausgibt, um die Wunde zu schließen – ohne jedoch jemals geheilt werden zu können.

Geradezu ins Groteske steigert den Blindheits-Topos schließlich Georg Heym (1887-1912). In *Der Blinde*⁶⁶ findet sich der gleiche mit dem Farbverlust verbundene Weltverlust⁶⁷ wie bei Klabund; dieser wird noch extremer als gezielte Folter, als „grauenvolles Fasten und Karenz“⁶⁸ erfahren. Blindheit wird in ultimativer Konsequenz mit dem Tod verbunden: Die toten Augen des Blinden werden am Ende des Gedichts mit einem „Paar von weißen Knöpfen“⁶⁹ versachlichend verglichen. Trotz der grotesken Übersteigerung, die sich auch auf

⁵⁸ Klabund: *Sämtliche Werke*. Bd. 1.1. Hrsg. von Ramazan Şen. Amsterdam, Atlanta, Würzburg 1998, S. 16.

⁵⁹ Ebenda, V. 1–4.

⁶⁰ Ebenda, V. 12–4.

⁶¹ Ebenda, V. 5.

⁶² Ebenda, V. 8.

⁶³ Ebenda, V. 7.

⁶⁴ Ebenda, V. 15.

⁶⁵ Ebenda, V. 16.

⁶⁶ Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Bd.1: *Lyrik*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg [u.a.] 1964, S. 150.

⁶⁷ „Stets nur weich und rau/ Fühlt meine Hand, doch eine Farbe nie“, ebenda, V. 7–8.

⁶⁸ Ebenda, V. 16.

⁶⁹ Ebenda, V. 21.

das ganze Äußere des Blinden erstreckt,⁷⁰ tritt jedoch immerhin die Außenwelt nun in einen Kontakt mit ihm. Zwar kann er, entgegen der zynischen Aufforderung der Sehenden am Anfang: „Sieh dir den Himmel an!“⁷¹, den Himmel nicht sehen, jedoch das blendende Licht des „weißen Mittags“ kann in das „erloschene Licht“ der ebenfalls weißen Augen eintreten und sich in dem „bleiernen Opal“⁷² spiegeln. Damit ist der Blinde, so wenig es ihm auch nützen mag, zur Welt in ein Verhältnis getreten, das den Sehenden letztlich nicht möglich und erfahrbar ist; er ist sozusagen metaphysisch gerechtfertigt.

Insgesamt und mit einiger Vereinfachung können damit bei der Darstellung des Themenkomplexes „Blindheit“ zwei verschiedene Varianten festgehalten werden; ich werde sie der Einfachheit halber das „Kompensationsmuster“ und das „Verstümmelungsmuster“ nennen. In der einen Linie wird die Blindheit zwar als tiefgreifende sinnliche und zugleich emotionale Einschränkung erfahren (Verbindung der Motive von Nacht, Einsamkeit, Seh- und Liebesverlust); dieser Verlust kann jedoch, bei einigen Autoren sogar mehr als hinreichend, durch die Konzentration auf die Welt des Hörens und den damit verbundenen unmittelbaren Zugang zur unsichtbaren Welt des Göttlichen als Paradigma des Geistigen kompensiert werden (so bei Hölderlin oder bei Schack). Auf diese Argumentationsfigur gründen sich im wesentlichen die topologischen Motivlinien des blinden Sehers und des blinden Sängers.

In der zweiten, „moderneren“ Linie ist Blindheit eine noch tiefgreifendere Verstümmelung, die das gesamte körperliche und geistige Sein umfaßt: Der Blinde wird zur häßlichen Gestalt, zum Krüppel; er kann die Welt nicht erkennen, weil auch die Sprache immer wieder auf Sichtbares rekurriert (so bei Klabund und Heym). In diesem Zusammenhang wird Blindheit zunehmend als sozial exklusives Rollenmuster verstanden, aus dem kaum noch kompensierbare Einschränkungen in existentieller Hinsicht resultieren. Ein letzter Ausweg scheint die Kontaktaufnahme der Außenwelt mit dem Blinden zu sein, sein Einbezug in eine nicht-sprachliche und über die bloß sinnliche Ordnung hinausweisende Allnatur.

IV. Blinde Mädchen, blinde Bettler – Blindengedichte bei Rilke im *Buch der Bilder*

Im *Buch der Bilder* finden sich drei Gedichte, die das Motiv des Blinden aufnehmen und in formal unterschiedlicher Form verarbeiten. Ich werde zunächst das früheste von ihnen, das Dialoggedicht *Die Blinde* (entstanden 25.11.1900), behandeln. Als zweites werde ich, hier nicht ganz der Chronologie folgend, auf *Das Lied des Blinden*, einen Text aus dem bereits erwähnten Rollen-Zyklus *Die Stimmen* (Paris, Juni 1906), eingehen. Abschließend werde ich kurz das Gedicht *Pont du Carrousel* (Paris 1902/03) hinzuziehen, das sich vom Konzept des Rollengedichts entfernt hat.

Die Blinde

In *Die Blinde*⁷³ bedient sich Rilke der nicht sehr häufig benutzten Form des Dialoggedichts, das als Untergattung des Rollengedichts eingeordnet werden kann. In ihm sprechen eine weibliche Figur, die Blinde, und eine männliche Figur, der Fremde, wobei der Blinden die

⁷⁰ „Sein bleicher Kopf steigt wie ein Lilienschaf/ Aus magrem Hals. Aus seinem dünnen Schlund/ Rollt wie ein Ball des Adamsapfels Rund“, ebenda, V. 17–9.

⁷¹ Ebenda, V. 3.

⁷² Ebenda, V. 21–5.

⁷³ Das Dialoggedicht steht von seiner Entstehung her in engem Zusammenhang mit den symbolistischen Dramenversuchen Rilkes in der Auseinandersetzung mit Maeterlinck. Rilke notiert am 20.11.1900 den Plan für ein Drama mit dem Titel *Die Blinde*, das bereits wesentliche Elemente des späteren Dialoggedichts enthält. Maeterlinck hatte selbst ein Drama mit dem Titel *Les Aveugles* (1890) verfaßt; Rilke wendet sich jedoch in seinem Dialoggedicht gegen die dort vertretene Auffassung von Blindheit als „Bedrohung des Menschen durch dunkle Lebensmächte“, vgl. den Kommentar zum Gedicht in KA I, S. 838.

meisten Redebestandteile zukommen; der Fremde schaltet sich nur für kurze Fragen ein. Die Blinde schildert im Gedicht ihre Auseinandersetzung mit dem Verlust des Augenlichts in verschiedenen Phasen: Der als außerordentlich schmerzhaft erfahrene Abschied vom alten, sehenden Ich („Das war eine andre“⁷⁴) führt über eine Phase des Kampfs und Widerstands schließlich zur erfolgreichen Erschaffung eines neuen Weltverhältnisses. Dabei wird die Blindheit zunächst, hier gemäß dem ‚Verstümmelungsmuster‘, als Krankheit des gesamten Körpers, als emotionale Vernichtung und als vollständige Entfremdung von der Welt erfahren:

Am ganzen Leibe war ich wund. Die Welt,
die in den Dingen blüht und reift,
war mit den Wurzeln aus mir ausgerissen,
mit meinem Herzen (schien mir), und ich lag
wie aufgewühlte Erde offen da und trank
den kalten Regen meiner Tränen,
der aus den toten Augen unaufhörlich
und leise strömte [...].⁷⁵

In der zweiten Phase geht das Verhältnis zu den vertrauten Personen, zusammengezogen in der Figur der hilflosen Mutter⁷⁶, sowie zu den vertrauten Dingen der Umwelt verloren; verbunden wird das mit den bekannten Motiven der Augen und des Gesichts:

Um dein Gesicht sind noch alle Dinge bemüht,
ihm wohlzutun.
Wenn deine Augen ruhn
und wenn sie noch so müd waren,
sie können wieder steigen.
... Meine schweigen.⁷⁷

Diese Phase endet in der Formel „Ich bin eine Insel“⁷⁸, die jedoch unverhofft den Umschlag ins Positive und den Übergang ins ‚Kompensationsmuster‘ einleitet. Zunächst entwickelt sich ein neues Körpergefühl, das sehr anschaulich und mit einer geradezu physio-logischen Bildlichkeit beschrieben wird:

Zuerst, als die alten Wege noch waren
in meinen Nerven, ausgefahren
von vielem Gebrauch:
da litt ich auch.
[...]
Dann wuchs der Weg zu den Augen zu.
Ich weiß ihn nicht mehr.
Jetzt geht alles in mir umher,
sicher und sorglos; wie Genesende
gehen die Gefühle, genießend das Gehn,
durch meines Leibes dunkles Haus.⁷⁹

Diese neue, positiv erfahrene Innerlichkeit hat, ablesbar schon an den wunderbar lautmalerischen Versen, eine umfassende, neue sinnliche Intensität sowie ein neues emotionales Weltverhältnis ausgebildet; das unterscheidet sie von den kompensatorischen Auswegen allein ins Hören. Alle äußeren sinnlichen Eindrücke können bruchlos in innere

⁷⁴ KA I, S. 337–40; hier V. 5.

⁷⁵ Ebenda, V. 19–26.

⁷⁶ Vgl. ebenda, V. 39–47.

⁷⁷ Ebenda, V. 65–70.

⁷⁸ Ebenda, V. 79.

⁷⁹ Ebenda, V. 91–94; V. 106–111.

„übersetzt“⁸⁰ werden; in „Geräusch und Geruch“⁸¹, in Wahrnehmungen von Händen und Füßen, ja in Sprache sogar: Die Blinde liest nun direkt im „Buch der Natur“⁸² statt in den Büchern der Menschen. Sie empfindet sich deshalb nicht als isoliert – auch wenn von menschlichen Kontakten nicht mehr die Rede ist –, sondern vielfältig einbezogen in das Leben der Dinge und der Natur überhaupt. Das ist letztlich die Begründung dafür, daß sie der Tod – als der sich der Fremde am Schluß implizit herausstellt – nicht finden kann. Der Tod „bricht“ die Augen der Sehenden „wie Blumen“⁸³. ■ Die Augen der Blinden jedoch sind bereits gebrochen, sie hat die äußere Welt hinter sich gelassen; und der Tod kann an die „Insel“, die sie nun ist, zwar anlegen, aber sie nicht mehr von hier mitnehmen, da sie ganz in sich selbst ruht. Damit ist sozusagen die ultimativ positive Steigerung des Blindheitsmotivs erreicht. Der Blinden ist die weitestgehende Anverwandlung des Rollenmusters gelungen, seine vollständige und restlose ‚Übersetzung‘ in ein anderes, unmittelbareres Weltverhältnis. Mit dem Rückzug in den ‚Weltinnenraum‘ des eigenen Inneren (wie der spätere Rilke sagen würde) ist dabei zugleich die Grenze zwischen Leben und Tod überschritten.

Das Lied des Blinden

Der Preis dafür ist allerdings eine völlige Ästhetisierung des Blindseins, die sich in der jugendstilhaften Gestalt des Textes niederschlägt. Einen extremen Gegenpol hierzu bildet das *Lied des Blinden* aus dem *Stimmen-Zyklus*, der ja explizit als Gegengewicht zu solchen älteren Tendenzen des „bloß Ästhetischen“ in der ersten Auflage des *Buchs der Bilder* im zweiten von Rilke hinzukomponiert wurde. Hier spricht nun ein Rollen-Ich in direkter, hart formulierter, gar nicht mehr schön klingender Rollenrede, ja geradezu in Form einer Anklage an diejenigen „draußen“⁸⁴, die Allgemeinheit der Sehenden. Blindheit wird weder bildlich verklärt noch kompensiert, sondern als „Fluch“, als „Widerwillen“ und „Widerspruch“⁸⁵ begrifflich benannt. Dazu kommt das Motiv der Schwere⁸⁶ sowie die besondere Betonung der Farblosigkeit, eines dreifach gesteigerten ‚Grau-in-Grau‘⁸⁷. Allein die Möglichkeit der Blindheit verstößt sozusagen gegen das Grundrecht auf eine menschenwürdige Existenz; sie wird täglich und unabgemildert als Einschränkung der Beziehungsfähigkeit und Ausschluß aus der menschlichen Gefühls- und Gesichtsgemeinschaft beschrieben – hier herrscht also das ‚Verstümmelungsmuster‘ in extremer Form. Die Kompensation durch das Hören wird in diesem Zusammenhang explizit abgelehnt, ja geradezu ins Gegenteil verkehrt, wenn es in der zweiten Strophe heißt:

Ihr rührt euch und rückt und bildet euch ein
anders zu klingen als Stein auf Stein,
aber ihr irrt euch: ich allein
lebe und leide und lärmte.⁸⁸

Alle Geräusche der äußeren Welt werden durch die ständige Leiderfahrung, den anhaltenden existentiellen Schrei⁸⁹ des Blinden in seinem eigenen Inneren übertönt, der sich lyrisch eindrucksvoll in den gehäuften ei-Lauten der Strophe niederschlägt. Dieser Schrei ist eine

⁸⁰ Ebenda, V. 124.

⁸¹ Ebenda, V. 125.

⁸² „Was soll mir ein Buch?/ In den Bäumen blättert der Wind;/ und ich weiß, was dorten für Worte sind“, ebenda, V. 128–30.

⁸³ Ebenda, V. 132.

⁸⁴ KA I, S. 324; hier V. 1.

⁸⁵ Ebenda, V. 1–2.

⁸⁶ Ebenda, V. 3: „etwas täglich Schweres“.

⁸⁷ Ebenda, V. 5: „meine graue Hand auf ihr graues Grau“.

⁸⁸ Ebenda, V. 7–10.

⁸⁹ Ebenda, V. 11: „ein endloses Schrein“.

unmittelbare physische Äußerung, bei der noch nicht einmal entschieden werden kann, ob sie auf einen physischen oder psychischen Schmerz, auf das „Herz“ oder die „Gedärme“⁹⁰, zurückgeht, wie es in extremer Spannung zwischen einem lyrisch besonders aufgeladenen und einem in der lyrischen Sprache besonders unüblichen Terminus heißt. Dieser Schrei entfaltet also eine ganz eigene Poetik, die nicht mehr mit der der gewohnten „Lieder“ zu erklären ist.

Bildlich konzentriert grenzt die letzte Strophe noch einmal die Welt der Sehenden von der der Blinden ab:

Euch kommt jeden Morgen das neue Licht
warm in die offene Wohnung.
Und ihr habt ein Gefühl von Gesicht zu Gesicht
und das verleitet zur Schonung.⁹¹

Erst am Ende tauchen damit die vertrauten Motive des tradierten Blindheits-Topos auf: Das, was dem Blinden abgeht, ist Licht, Wärme und das damit verbundene offene Weltverhältnis; es ist die emotionale Bindung, die in der Wahrnehmung der Gesichter eingegangen wird, und die dazu führt, daß man den anderen wie sich selbst „schont“. Daß sich aus einem solchen Weltverhältnis eine andere Poetik ergibt, zeigt nicht zuletzt die weichere Sprache der letzten Verse, die eben diese geschonte Welt gegenüber der hinausgeschrieenen der ersten beiden Strophen sinnlich erfaßbar macht – hier spricht der Blinde sozusagen im ‚Kompensationsmuster‘ der Empathie und nähert sich damit der Weltwahrnehmung der Sehenden an. Seine eigene existentiell begründete Poetik bleibt jedoch die schonungslose des Schreis (und des ‚Verstümmelungsmusters‘), in der Herz und Gedärme, Leib und Seele, eine unlösbare und kontinuierlich als schmerzhaft erfahrene Verbindung – ähnlich der verwundeten Seele bei Klavand – eingegangen sind.

Pont du Carrousel

Das dritte Blinden-Gedicht, von dem hier die Rede sein soll, geht nach einem Briefzeugnis Rilkes auf ein konkretes Paris-Erlebnis zurück.⁹² Es handelt sich bei *Pont du Carrousel* nicht mehr um ein Rollengedicht, sondern von dem „blinden Mann“ auf der Pariser Brücke ist in Er-Form die Rede. Zudem setzt Rilke hier wieder strengere lyrische Mittel ein: Das Gedicht ist durchgängig in fünfhebigen Jamben gehalten. Besonders sprechend ist jedoch die Wahl der Reimformen: Während die Stellung des Blinden im „Mittelpunkt“⁹³ in der ersten Strophe auch im umarmenden Reim zum Ausdruck kommt, wird seine Opposition zur Welt der Sehenden in der zweiten Strophe im Kreuzreim zum Ausdruck gebracht.

Das Gedicht beginnt in einer mehrfach als solcher gekennzeichneten Übergangssituation: Der blinde Mann auf der Brücke steht nicht nur zwischen zwei Ufern, sondern zwischen dem Unten – dem Wasser des Flusses, dem dunklen „Eingang in die Unterwelt“⁹⁴ – und dem Oben – dem Himmel, der „Sternenstunde“ und den „Gestirnen“⁹⁵ sowie dem „oberflächlichen Geschlechte“⁹⁶. Innerhalb dieser Grenzsituation im wörtlichen Sinn bildet der Blinde einen

⁹⁰ Ebenda, V. 13.

⁹¹ Ebenda, V. 16–20.

⁹² Vgl. dazu den Brief Rilkes an Lou Andreas-Salomé vom 31.12.1920: „ja, der Blinde auf dem *Pont du Carrousel*, um dessen Leben ich schon im Winter 1902 besorgt gewesen war –, stand, verregnet und grau, an seiner Stelle“, zitiert nach KA I, S. 811.

⁹³ KA I, S. 177; hier: V. 5.

⁹⁴ Ebenda, V. 9.

⁹⁵ Ebenda, V. 4–5.

⁹⁶ Ebenda, V. 10.

„Markstein“, einen „stillen Mittelpunkt“⁹⁷. Gerade wegen der mit seiner Blindheit assoziierten ‚Grauheit‘ und ‚Namenlosigkeit‘⁹⁸ ist er ein bleibender Fixpunkt gegenüber den ständigen ‚oberflächlichen‘ Veränderungen⁹⁹. Statt herumzuirren, steht er; statt wechselnde, verrinnende Dinge wahrzunehmen, sieht er das immergleiche, nämlich seine eigene Blindheit; angesichts des äußeren Prunkens ist er ganz auf sein Inneres bezogen.¹⁰⁰ Während die erste Strophe diesen Status noch tentativ im „vielleicht“ und im unbestimmten, für Rilke gleichwohl zunehmend bedeutungsvollen Terminus des ‚Dings‘ äußert –

Er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,¹⁰¹

macht die zweite Strophe diese Konstruktion nun zur Gewißheit:

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt;
der dunkle Eingang in die Unterwelt
bei einem oberflächlichen Geschlechte.¹⁰²

Dabei wird aus dem kosmologischen Mittelpunkt gleichzeitig eine moralische Instanz gewonnen: Der Blinde wird, in Aufnahme eines anderen traditionellen Strangs des Blindheits-Topos – nämlich der blinden Justitia – zum „Gerechten“, an dem sich die Wege des Menschengeschlechtes scheiden. Während die ‚Oberfläche‘ dabei zwingend mit dem Sehen verbunden ist, kann mit dem Gang in die Tiefe, in die Unterwelt, verschiedenes verbunden werden: die individuelle Innenwelt, das kollektive Unbewußte, letztlich natürlich, wie bereits im Dialoggedicht, der Tod.

Entscheidend und neu an diesem Gedicht ist, daß es konsequent bei der Außensicht verbleibt und eben kein Rollengedicht im engeren Sinne ist: Hier spricht kein anklagendes oder rühmendes lyrisches Ich von seiner Blindheit, sondern der blinde Mann wird vom Gedicht als eine Grundfigur menschlichen Seins, das aufgespannt ist zwischen prunkender, veränderlicher Oberfläche und dunkler, unveränderlicher Unterwelt, erst konstruiert. Sein Innenleben steht nicht mehr zur Disposition; ob er sich als vereinsamt oder verstümmelt erfährt oder ob er fähig ist, diese Einschränkung zu kompensieren oder nicht, wird dem Leser nicht mitgeteilt. Vielmehr wird dem Blinden ein Sinn, ähnlich wie in Heyms Gedicht, von außen zugeschrieben. Seine ‚Rolle‘ ist es, den Übergang zu markieren: Er ist durch seine Blindheit in besonderem Maße ein Grenzgänger zwischen beiden Zuständen, da er weder der zeitlichen Welt der Sichtbarkeit noch der Welt des Überzeitlichen, Unsichtbaren ganz zuzuordnen ist. Damit jedoch hat er den Bereich der Rollenlyrik verlassen und ist zu einem ästhetisch begründeten Rilkeschen ‚Kunstding‘ geworden.

V. Die bittende Hand des Blinden – Zur Fortsetzung des Blindheits-Komplexes in späteren Werken Rilkes

Auch in späteren Texten Rilkes taucht das Blindheits-Motiv wiederholt auf, wird jedoch nicht mehr in rollenlyrischen Formen dargestellt. Auf den gleichen Erlebniskern wie *Pont du Carrousel* geht das Gedicht *Der Blinde* vom August 1907 in den *Neuen Gedichten* zurück, das

⁹⁷ Ebenda, V.2; V. 5.

⁹⁸ Ebenda, V. 2: „grau wie ein Markstein namenloser Reiche“.

⁹⁹ Dabei trägt zu dieser Gegenüberstellung von unbeweglichem Mittelpunkt und bewegter Peripherie natürlich auch das vom Titel assoziierte Bild des Karussells bei.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, V. 6: „Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt“.

¹⁰¹ Ebenda, V. 3–4.

¹⁰² Ebenda, V.7–10.

teilweise die gleichen Motive aufnimmt, sie aber zu einer dynamischen Figur formt. So ist der »Markstein« zwischen den zwei Reichen nun zu einer »dunkeln Stelle«¹⁰³ im Gesamtbild der Stadt, zu einer »Unterbrechung« des Wahrnehmungskontinuums geworden. Dabei steht hier nun wieder das aktive Weltverhältnis des Blinden im Vordergrund, das im vorigen Gedicht ausgespart blieb: Zwar kann er keine bildlichen Eindrücke aufnehmen, vielmehr spiegelt sich die Außenwelt in ihm, ganz ähnlich wie bei Heym die Mittagssonne in den weißen Augen des Blinden:

[...] Und wie auf einem Blatt

ist auf ihm der Widerschein der Dinge
aufgemalt; er nimmt ihn nicht hinein.¹⁰⁴

Aber dafür wird ihm nun in einer Variante des ‚Kompensationsmusters‘ ein besonderes »Fühlen« zugesprochen, das die Welt »in kleinen Wellen« scheinbar »einfängt«¹⁰⁵. Daß dies ein besonderer, beinahe unkörperlicher Wahrnehmungsakt ist – eine Art Übertragung durch Körperwellen – zeigt die daraus in der letzten Strophe resultierende Handlungsgeste: Nach der Empfindung von »Stille« und »Widerstand«¹⁰⁶ findet eine Wahl des Bettlers statt – denn daß es sich um einen solchen handeln muß, wird jetzt klar –, indem er nicht ziellos die bittende Hand ins Leere ausstreckt, sondern »wartend wen zu wählen«¹⁰⁷ scheint. Diese Bewegung wird sprachlich als eine besondere Figur der Erhebung geschildert, sowohl in der alliterierenden Wiederholung des h (»hingegeben hebt er seine Hand«¹⁰⁸) als auch im Auflaut am Zeilenende. Der Text endet in einem der berühmten Rilkeschen Als-obs: Die Bittgeste erscheint »festlich fast, wie um sich zu vermählen.«¹⁰⁹ Es ist besonders bemerkenswert, daß damit eine geradezu intime Beziehung zwischen dem Bittenden und dem Objekt seiner Wahl, dem virtuellen Spender, hergestellt wird: Das, was dem Blinden in den Blindengedichten der Tradition aufgrund des Gesichterverlusts geradezu prinzipiell versagt wurde – nämlich die emotionale Aufnahme einer menschlichen Beziehung –, leistet der Blinde hier in sozusagen vorgeschossenem intuitiven Vertrauen auf die Richtigkeit seiner Gefühlswahl, die hinter die Scheinhaftigkeit (den »Widerschein der Dinge«) auf ursprünglichere menschliche Beziehungsmuster zurückgreifen kann.

Ganz ins Zentrum des Geschehens tritt diese Bittgeste des Blinden dann im 19. Gedicht der *Sonette an Orpheus*. Auch hier wird die Existenz des blinden Bettlers in einem Zwischenraum abseits der blendenden Welt der menschlichen »Geschäfte« und der »verwöhnenden Bank«¹¹⁰ dargestellt. Der Blinde unterbricht diese Welt des äußeren Scheins und Wohlstands einmal mehr, indem er »in der Atempause/ alles des wach oder schlafend atmenden Geldes«¹¹¹ steht und schweigt. Sein Verhältnis zur Welt besteht wiederum allein in der bittenden Bewegung seiner »immer offenen Hand«¹¹² – die einer Pflanze verglichen wird, die sich des Nachts schließt und am Tage wieder öffnet, also einem unmittelbarerem, natürlichen Sein in engem Zusammenhang mit den Naturgesetzen. Die dieser Hand verliehenen, eigentlich gegensätzlichen Attribute machen sie zu etwas Singulärem in der menschlichen Welt: Sie ist

¹⁰³ Das Gedicht findet sich im »Anderen Teil« der *Neuen Gedichte* und wird im folgenden zitiert nach KA I, S. 541; hier V. 2.

¹⁰⁴ Ebenda, V. 4–6.

¹⁰⁵ Ebenda, V. 8.

¹⁰⁶ Ebenda, V. 9.

¹⁰⁷ Ebenda, V. 10.

¹⁰⁸ Ebenda, V. 11.

¹⁰⁹ Ebenda, V. 12.

¹¹⁰ Das Gedicht findet sich im zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* und wird zitiert nach KA II, S. 267; hier V. 1.

¹¹¹ Ebenda, V. 7–8.

¹¹² Ebenda, V. 9.

gleichzeitig »hell« und »elend«¹¹³ – partizipiert also zwar an der existentiellen und ökonomischen Einschränkung des Blindenschicksals, übernimmt aber nicht die Nacht- und Dunkelheitsmetaphorik. Sie ist, in einem gedrängten Paradox gefaßt, »unendlich zerstörbar«¹¹⁴, also gleichzeitig ewig und vergänglich, ja gerade durch ihre nicht behebbar Verletzlichkeit ein Sinnbild für den in der Folgestrophe benannten »langen Bestand« grundlegender menschlicher Gesten. Sie zu preisen obliegt dem »Schauenden«¹¹⁵, nicht dem schweigenden Bettler selbst; der (sehende) Dichter muß sie »staunend begreifen« und »rühmen«¹¹⁶ – denn gerühmt werden muß sie, zu sagen ist sie nur im »Aufsingen«¹¹⁷, im dichterischen Modus des Lobpreises, der die *Sonette an Orpheus* insgesamt prägt.

Besonders interessant an diesen beiden späteren Blinden-Gedichten ist damit die Spannung zwischen dem Blinden und den „Schauenden“, die hier explizit hergestellt wird. Sie bestätigt aus einer anderen Perspektive den Übergangscharakter der Rollenlyrik im *Buch der Bilder*. Die mittlere Phase der Rilkeschen Lyrik ist bekanntermaßen stark orientiert am Paradigma des Sehens, des Anschauens; so beginnt ja auch das Blinden-Gedicht aus den *Neuen Gedichten* mit der Aufforderung „Sieh“. Deshalb ist es nur logisch, daß der Blinde in den *Neuen Gedichten* kein vollwertiges alter ego des Dichters mehr sein kann. Er verweist aber immerhin negativ auf die Oberflächlichkeit eines nur konventionellen oberflächlichen Sehens, dem er seine intensivere Weltwahrnehmung im Fühlen entgegensetzen kann. Zudem wird seine Blindheit in ein sichtbares Motiv übersetzt, das der bittenden Hand. Daß die Blindheit schließlich in den *Sonetten an Orpheus* zwar nur dem „Schauenden“ begreifbar ist, aber erst im Umsetzen ins Hören wahrhaft gewürdigt werden kann – „nur dem Göttlichen hörbar“ –, schließt nicht nur den Kreis zu Hölderlins blindem Sänger, sondern setzt Sehen und Hören am Ende in ein gleichberechtigtes poetisches Verhältnis.

VI. Drei Blinde in einem Buch – Zusammenfassung

Ich komme zurück zum *Buch der Bilder*: Drei sehr unterschiedliche Blinde in einem Buch – was bedeutet das nun für die Rollenpoetik des Werks? Es verweist, so meine ich, auf eine grundsätzliche Entwicklung der Rilkeschen Poetik in dieser Phase sowie auf verschiedene grundsätzliche Möglichkeiten des Rollensprechens in lyrischen Texten.

In der jungen weiblichen Blinden des Dialoggedichts *Die Blinde* wird Blindheit, ganz im symbolistischen Paradigma, als Seelenzustand erfahrbar gemacht: Die existentielle Einschränkung wird dabei vollständig in ein anderes Weltverhältnis, einen unmittelbareren Bezug zur Natur, eine verstärkte Selbstwahrnehmung ‚übersetzt‘. Daß gerade dieses Gedicht sich der Rollenform des Dialoggedichts bedient, ist ein besonders sprechender Beweis für die gelungene vollständige Übersetzung des sehenden Weltverhältnisses in ein nicht-sehendes: Zwar hat die Blinde den Kontakt zu ihrer menschlichen Umwelt verloren, sie kann jedoch nun eine Verbindung zum stärksten Gegenpol der menschlichen Existenz, dem Tod, aufbauen. Hier kommt Rilke dem anfangs erläuterten Konzept der ästhetischen Rollengestaltung nach dem Muster des Schauspielers am nächsten; auch das zeigt die Genrewahl des Dialogs, die der dramatischen Form entlehnt ist. Deshalb ist dieses Gedicht gleichzeitig das ‚subjektivste‘ der vorgestellten Rollengedichte; die besondere Individualität der Sprecherin dominiert ihr Rollendasein als Blinde.

¹¹³ Ebenda, V. 11.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Ebenda, V. 17.

¹¹⁶ Ebenda, V. 13.

¹¹⁷ Ebenda, V. 13.

Der männliche, ältere Blinde des Blindengedichts aus dem *Stimmen*-Zyklus kann seine Blindheit hingegen nicht mehr ästhetisch kompensieren. Er ist ihr in seiner gesamten körperlichen und geistigen Existenz ausgeliefert, vollbringt aber trotzdem eine Gestaltungsleistung, indem er seinen „Schrei“ als seiner Beschränkung einzig angemessene Ausdrucksform der Vielfalt der menschlichen ‚Stimmen‘ hinzufügt. Hier findet sich die größte Annäherung an das soziologische Rollenkonzept: Die Blindheit erscheint als sozial exklusiver Status, verbunden mit bestimmten Rollenerwartungen. Gleichzeitig ist die Rollenrede am stärksten ausgeprägt, da der Blinde ganz in seiner Rolle aufgeht und auf ihrer prinzipiellen Andersartigkeit und Unvermittelbarkeit, vielleicht sogar Überlegenheit gegenüber dem ‚normalen‘, sehenden Weltverhältnis besteht. Gleichzeitig findet eine erste Objektivierung statt: Sein Schrei ist nicht derjenige eines subjektiv betroffenen lyrischen Ichs, sondern ein kollektiver Empörungsschrei aller Blinden über das Dasein von Blindheit in dieser Welt schlechthin. Er ist jedoch über die menschliche Fähigkeit zur Empathie auch allen Nicht-Blinden vermittelbar; das demonstriert die Fähigkeit des Blinden, sich der Welt der ‚Schonung‘ der Nicht-Blinden zumindest sprachlich anzunähern. Die Rollenrede geht hier deshalb am stärksten auf Intersubjektivität aus. Zwar wird jeder Rolle eine eigene „Stimme“ – so der Titel des Zyklus – zugeordnet, aber eben dadurch kann sie auch exemplarisch für das entsprechende Rollenkollektiv gestaltet werden.

Der blinde Bettler auf der *Pont du Carrousel* schließlich spricht nicht mehr. Seine Rolle ist nun mehrfach determiniert: Seine physische Blindheit wird ergänzt durch seine gesellschaftliche Randexistenz, mit der auch eine soziale und eine moralische Komponente in das Gedicht kommen. Eine Rolle spielt der Blinde in diesem Gedicht allerdings in erster Linie für die Sehenden, indem er ihnen die Oberflächlichkeit und Scheinhaftigkeit ihres Daseins allein durch Negation deutlich macht. Der Einblick in sein Inneres ist dabei unnötig geworden; es genügt eine äußere Beschreibung seiner Figur und seiner Gestik. Die Gestaltungsleistung liegt damit nicht mehr auf der Seite der Figur, sondern ist ganz auf das Gedicht selbst übergegangen: Im Vordergrund steht nicht mehr die spezifische Rollenexistenz, sondern eine allgemeine ästhetische Erfahrung des Übergangs zwischen verschiedenen Welten am Beispiel eines blinden Bettlers. Blindheit wird so zu einem menschlichen Schicksal, das nicht in erster Linie zum empathischen Mit-Leiden, sondern zum ästhetischen Mit-Erfahren einer neuen Welt- ‚Sicht‘ aufruft. Rilke nähert sich damit stärker der metaphysischen Linie der Rollen-Metapher an: Dem Blinden wird von außen eine Rolle im großen Welttheater zugewiesen, die er zu spielen hat, unabhängig von seinem subjektiven Empfinden.

Häufig wird die hier beschriebene Entwicklung als poetischer Fortschritt Rilkes vom symbolistischen, subjektivistischen Frühwerk hin zur stärker objektiv orientierten Poetik des ‚sachlichen Sagens‘ gedeutet; das *Buch der Bilder* wird in diesem Zusammenhang meist als Werk des Übergangs beschrieben. Dieser sachliche Befund wird durch die Analyse der Rollenlyrik bestätigt; sowohl in der Veränderung der Rollenensembles wie auch der Darstellungsweisen am Beispiel des Blindheits-Topos lassen sich entsprechende Veränderungen nachweisen. Dabei sind die Übergänge vom intersubjektiv-rollenhaften Sprechen in seiner reinsten Form zum subjektiv-erlebnislyrischen auf der einen und dem objektiv-dinglyrischen auf der anderen jedoch fließend und werden in jedem Gedicht aufs neue ausgehandelt und formal umgesetzt. Gleichzeitig zeigt sich schließlich die Unsinnigkeit einer Wertung dieses Prozesses als dichterischer „Fortschritt“: Gerade die Vielfalt lyrischer Gestaltungsmöglichkeiten, die sich nicht ausschließen, sondern zu einer vollständigeren Repräsentation menschlicher „Stimmen“ und ihrer verschiedenen Ausdrucksformen beitragen, macht das *Buch der Bilder* zu einem eigenständigen Werk.