

Stephan Wolting  
Berlin

## Verlorener Narziß

### Komplementäre Motive von *Verlorenem Sohn* und *Narziß* in Gedichten Rainer Maria Rilkes unter dem Einfluss Sigmund Freuds und Lou Andreas-Salomés

#### 1. Einführung

Im Jahre 1921 erschien in der Zeitschrift *Imago* Lou Andreas-Salomés Aufsatz *Narzißmus als Doppelrichtung*, in dem zum ersten Mal Auszüge aus Rilkes Gedicht *Narziß (Dies also)* abgedruckt wurden.<sup>1</sup> Rilke hatte im April 1913 in Paris zwei Narzißgedichte verfaßt<sup>2</sup>, wovon das erste, bekanntere und kürzere *Narziß verging*, Rilke in einem Brief an Katharina Kippenberg vom 19.07.1918 als „leicht geschlossene Arabeske“<sup>3</sup> bezeichnete und das 1919 im *Insel-Almanach* das erste Mal erschien.

Rilke selbst spricht im Zusammenhang mit sämtlichen 1919 von ihm im *Insel-Almanach* veröffentlichten Texten in einem Brief vom 23.01.1919 an Gräfin Caroline Schenk von Stauffenberg davon, daß alle diese Werke „Annäherungen an die Grenzempfindungen des Daseins“<sup>4</sup> darstellten. Fülleborn/Engel weisen in ihrem Kommentar auf das besondere Charakteristikum dieser Epoche hin, „mit rein poetischen Mitteln das Erbe der Metaphysik anzutreten“ und (...) Kunstwerke zu schaffen, in denen die Totalität aller Erfahrungen sich zu einer Sinnform formt.“<sup>5</sup>

Diese Bemerkungen wie die Betrachtungen Rilkes deuten auf die besondere Verbindung von Kunst und Metaphysik in bezug auch auf das (Gesamt-) Werk Rilkes hin, eine Verflechtung, die sich bei der Betrachtung der Motivkombination

---

<sup>1</sup> LOU ANDREAS-SALOMÉ (1921): „Narzißmus als Doppelrichtung.“ In: *Imago 7. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Hrsg.v. Sigmund Freud. Leipzig, Wien, Zürich (Kraus Reprint, Nendeln/Lichtenstein 1969), S. 361-386.

<sup>2</sup> Paris hatte zu dieser Zeit schon fast ein Jahrzehnt Rilkes Lebensmittelpunkt bedeutet.

<sup>3</sup> Dieser Brief wird nur in der *Kommentierten Ausgabe* von Fülleborn/Engel (1996, S. 573) erwähnt. Zur Zeit befindet sich der Band mit den Briefen und den Übersetzungen noch in der Bearbeitung.

<sup>4</sup> RAINER MARIA RILKE (1987): *Briefe. Zweiter Band*. Hrsg.v. Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt/a.M., 279. An Gräfin Caroline Schenk von Stauffenberg, S. 572-574; hier: S. 573.

<sup>5</sup> RAINER MARIA RILKE (1996): *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg.v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt /a. M. und Leipzig, Bd. 2, S. 417.

von *Narziß* und *Verlorenem Sohn* als fundamental für ein Verständnis erweisen wird, weil es sich hierbei im künstlerisch-religiös-narzißtischen Sinne vor allem um die Darstellbarkeit von Be- und Entgrenzungspänomenen im Hinblick auf die Konstituierung des Subjekts und der es umgebenden „Fremde“ handelt.

Lou Andreas-Salomé wollte das Religiöse wie das Künstlerische im oben erwähnten Aufsatz als spezifisch narzißtische Lebensäußerungen verstanden wissen. Es gilt als gesichert, daß die für sie fundamentale Beschäftigung mit dem Phänomen des *Narzißmus* neben der Auseinandersetzung mit Freuds Aufsatz von 1914 *Zur Einführung des Narzißmus*<sup>6</sup> an gemeinsame Diskussionen mit Rilke „aus der ersten und intensivsten Phase ihrer Beziehung anknüpft“<sup>7</sup>. In Auseinandersetzung mit Rilkes Konzeption modifiziert sie den Begriff des *Narzißmus* auf eine Weise, die seine bei Freud weitgehend verdeckte Rückbindung an Geistes- und Denktraditionen der Jahrhundertwende offenlegt.<sup>8</sup>

## 2. Rilkes Bezug zum Narziß-Motiv

Bislang sind relativ wenig konkrete Untersuchungen zur Narzißmusproblematik in bezug auf die beiden oben genannten Gedichte angestrengt worden, wohingegen Simenauer bereits in den 50er Jahren versuchte, das Werk Rilkes auf dessen „narzißtische Persönlichkeitsstruktur“ zu reduzieren<sup>9</sup>, einer Auffassung, der insbesondere von Holzapfel Ende der 80er Jahre vehement widersprochen<sup>10</sup> und diese als

---

<sup>6</sup> SIGMUND FREUD (1975): *Studienausgabe*. Frankfurt/a.M. Band 3, S. 37-67.

<sup>7</sup> Bekanntlich stellte die Begegnung im Mai 1897 mit der vierzehn Jahre älteren, zu dieser Zeit mit dem Orientalisten Friedrich Carl Andreas (1846-1930) verheirateten Lou Andreas-Salomé (1861-1937) die für Rilke vielleicht wichtigste lebensgeschichtlich folgenreichste Begegnung dar, die auch nach der Trennung Ende Februar 1901 für Rilke als wichtigste Freundin und Ratgeberin eine äußerst wichtige Bedeutung behielt. Vgl. dazu: FÜLLEBORN/ENGEL (1996), S. 654f. Ihre Begegnung bezeichnete er selbst als eine „zweite Geburt“ (LAS 243) und sich selbst als Lous „irgendwie Verlorener Sohn“. Vgl. RAINER MARIA RILKE (1987): *Briefe (in drei Bänden)*. Hrsg.v. Rilke-Archiv in Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE, besorgt durch KARL ALTHEIM. Frankfurt, Bd. 1, S: 70, wo es genau heißt: „Ich aber, Lou, Dein irgendwie verlorener Sohn, ich kann noch lange, lange kein Erzähler sein, kein Wahr-Sager meines Weges, kein Beschreiber meines gewordenen Schicksals.“ Schon in einem Brief an Ganghofer vom 16. April 1897 beschreibt Rilke, daß er nach seinem Fehlschlag an der Linzer Akademie von seinen Angehörigen als eine „Art verlorener Sohn angesehen worden wäre“, woraus NEUMANN (1983, S. 6) den Schluß gezogen hat: „Es kann kein Zweifel sein, daß Rilke die Rolle des verlorenen Sohnes seit jungen Jahren an sich selbst erfahren hat und sich seitdem in der Gestalt **gespiegelt** (Hervorhebung SW) hat.“ Barbara Surowska hat zudem darauf hingewiesen, daß Rilke das Gefühl der Heimatlosigkeit von Jugend an begleitet hat, vgl. hierzu: BARBARA SUROWSKA: „Rilkes literarische Bewältigung der Kindheit“. In: KAROL SAUERLAND (Hrsg./1996): *Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur*. Warszawa, S. 221-240.

<sup>8</sup> FÜLLEBORN/ENGEL (1996), Bd. 2, S. 476.

<sup>9</sup> ERICH SIMENAUER (1953): *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos*. Frankfurt/a.M.

<sup>10</sup> HEINRICH HOLZAPFEL (1986): *Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jacques Lacan*. Essen.

„unzeitgemäß“ bezeichnet worden ist. Trotz gegenteiliger Positionen kommen beide Verfasser in der Bedeutsamkeit der *Narzißmus*-Problematik für das Werk Rilkes überein.

Darüber hinaus lieferten weitere prinzipielle Vorüberlegungen für diese Betrachtung die Untersuchungen, die Marcel Kunz in seinem Werk *Narziß. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes* durchführte.

Innerhalb des *Narzißmus*-Diskurses läßt sich, angefangen bei Freuds Aufsatz<sup>11</sup> bis heute, eine Rehabilitierung des *Narzißmus*-Begriffs feststellen, der der negativ konnotierten, populärwissenschaftlich verformten Vorstellung des *Narziß*, aber auch der psychologischen *Narzißmus*-Konzeption, eine positive, künstlerische Bewertung des Phänomens zur Seite stellt, zu der Lou Andreas-Salomé wie Rilke einen nicht unerheblichen Teil beigetragen haben und den ich, im vorläufigen, heuristischen Sinne im Gegensatz zum „analytischen *Narzißmus*“ den „synthetischen *Narzißmus*“ nennen möchte.

Bislang ist in der Forschung nicht bekannt, welche der zahlreichen Überlieferungen des *Narziß*-Motivs Rilke gekannt hat.<sup>12</sup> Es ist gleichwohl davon auszu-

---

<sup>11</sup> Freud hatte den Terminus von P. Näcke übernommen, der 1899 den Terminus zur Beschreibung einer sexuellen Perversion das erste Mal benutzt. Havelock Ellis benutzt schon 1898 den Ausdruck „narcissus-like“; vgl. FREUD (<sup>2</sup>1975), S. 41.

<sup>12</sup> Vgl. Ovid: *Metamorphosen* III, 341-350; es kann hier nur ganz am Rand darauf hingewiesen werden, daß in der Forschung zu Ovid es zum Teil als unzulässig erklärt worden ist, die Geschichte von *Narziß* aus ihrem ursprünglichen Kontext herauszulösen. Soviel sei aber zumindest hier vermerkt, daß die Erzählabsicht des Mythos und der schon bei Ovid vorhandenen Re-Narration eines Mythos in einem gesellschaftlichen Kontext gesehen werden muß und unter anderem der Herrschaftssteigerung des Augustus dienen sollte, der Ovid dann 8 n. Chr. aus Rom verbannte. Die damit verbundenen Implikationen gerade im Hinblick auf den Halbgott *Narziß*, der Sohn des Gottes Cephisos und der Quellnymphe Liriope/Leiriope (sie gilt nur bei Ovid als Mutter des *Narziß* und der Zusammenhang mit der Weissagung des Tiresias (an anderen Stellen Teiresias) kann hier nur angedeutet werden. Es läßt sich feststellen, daß die Geschichte bei Ovid ein völlig anderes Mitteilungssystem bedeutete und es Ovid insbesondere darum ging, das Verhältnis zwischen Menschen und Götter bzw. zwischen Beherrschten und Herrschern (neu) zu regeln. Im Gegensatz zu früheren griechischen Vorstellungen sind die Menschen den Göttern in den *Metamorphosen* nicht mehr willkürlich ausgeliefert, solange sie sich an einen Kanon von Regeln und den Zuständigkeitsbereich der Götter halten. Die *Metamorphosen* erzählen ja so gerade von der Wandelbarkeit und Wandlungsfähigkeit der Menschen und *Narziß*, den Ovid trotz seiner Abkunft in erster Linie als Mensch behandelt, stirbt, weil er sich letztlich nicht wandeln kann und auf der Liebe zu dem Bild im Wasser beharrt.

Als objektiv historische Figur kann *Narziß* auch in der Antike nicht nachgewiesen werden. Publius Ovidius Naso (43 v. – 17 n. Chr.), der die *Metamorphosen* von 1 v. Chr. bis 10 n. Chr. schrieb, nahm die Figur und die damit verbundene Problematik wohl auf einer seiner Reisen nach Syrakus auf, als er insbesondere Kelche sah, auf denen *Narziß* damals ein beliebtes Motiv war.

gehen, daß er ein „ausgezeichneter Kenner“ der Ovidschen *Metamorphosen* war.<sup>13</sup> Zudem weisen Ursula und Rebekka Orłowsky darauf hin, daß es insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer verstärkten Rezeption dieses Motivs kam – sich somit die literarische Verarbeitung mit der psychologischen Beschäftigung zeitlich überschneidet – und im Grunde erst in der literarischen Moderne die wichtigsten Narziß-Texte geschrieben wurden.<sup>14</sup>

### 3. Mittelbare und unmittelbare Begegnung von Rilke und Freud über Lou

Neben der Tradition des ovidschen Mythos ist außer den Gedichten Rilkes oder Gides, den späteren von Valery, die Rilke ins Deutsche übersetzte, natürlich Freuds Abhandlung *Zur Einführung des Narzißmus* für die Narziß-Forschung von herausragender Bedeutung gewesen. Auch wenn es in der *Kommentierten Rilke-Ausgabe* heißt, „daß Freuds Narzißmusbegriff für Rilke sicherlich keine Rolle spielte“ (insbesondere deshalb, weil er erst 1914 erscheint), so lassen sich doch deutliche Belege dafür finden, daß die Motive sowohl für Freud als auch für Rilke fast zur gleichen Zeit eine zentrale Rolle zu spielen begann: immerhin sind die beiden Gedichte und die Abhandlung zeitlich nur ein Jahr voneinander getrennt.

Dazu finden sich historisch-biographische Bezüge, die die Begegnung der beiden – konkret wie theoretisch – über die Person Lou Andreas-Salomé ausweisen. Am 7./8. September 1913, als Lou mit Victor Tausk dessen Vortrag *Die psychologische und pathologische Bedeutung des Narzißmus* für den Psychoanalytischen Kongreß in München unter dem Vorsitz C.G. Jungs vorbereitete<sup>15</sup>, kam es während des Kongresses zu einer Begegnung, einem gemeinsamen Abendessen zwischen Lou, Rilke und Freud.<sup>16</sup> Über die Begegnung mit Freud erzählt Rilke in zwei

---

<sup>13</sup> ANTHONY STEPHENS (1982): „Nietzsche und Narziß. Die Verarmung der Fiktion.“ In: *Friedrich Nietzsche, Perspektivität und Tiefe*. Bayreuther Nietzsche-Symposium 1980. Hrsg. V. W. Gebhard. Frankfurt – Bern, S. 133.

<sup>14</sup> Orłowsky, Ursula/Orłowsky/Rebekka (1992): *Narziß und Narzißmus*. Im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München.

<sup>15</sup> Ein Kongreßbericht erschien in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* 2, 1914, S. 406f.

<sup>16</sup> Was die biographischen Bezüge betrifft, so läßt sich weiter über die Beziehung der beiden Männer nicht viel mehr erfahren. Rilkes ambivalente Einstellung zur Psychoanalyse einerseits ist schon hinlänglich beschrieben worden, daß er andererseits in einem Brief an Victor Freiherr von Gebattel (1883-1976), ein naher Freund Freuds, der auch Rilkes Frau Clara behandelte, seine „Dichtung eigentlich nichts anderes als eine Selbstbehandlung“ gesehen hatte, wengleich er sich wiederum in einem Brief an Lou nach Beendigung und bezeichnenderweise nach dem Gelingen der *Dritten Elegie* dazu bekannte, (...) daß die Analyse für mich nur Sinn hätte, wen der merkwürdige Hintergedanke, *nicht mehr zu schreiben*, den ich mir während der Beendigung des *Malte* öfters als eine Art Erleichterung vor die Nase hängte, mir wirklich ernst wäre. Dann dürfte man sich die Teufel austreiben lassen, da sie ja im Bürgerlichen wirklich nur störend und peinlich sind, und gehen die Engel möglicherweise mit aus, so müßte man auch das als Vereinfachung auffassen und sich sagen, daß sie ja in jenem neuen nächsten Beruf (welchem?) sicher nicht in Verwendung kämen.

Briefen. Im ersten vom 15.09.1913 an Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe berichtet er, „daß er (auf dem Kongreß, Einfügung SW) fast neben Freud gesessen habe und von allen ausgezeichnet behandelt worden sei“, im zweiten an Magda von Hattingberg vom 21.2.1914, daß er eigens nach München gekommen sei, „um Freud zu sehen“.<sup>17</sup> Beide Briefe verraten eine insgeheime Hochachtung gegenüber dem Gründer der Psychoanalyse.

#### 4. Die beiden *Narziß*-Gedichte Rilkes

Die beiden *Narziß*-Gedichte von Rilke handeln nicht von der üblicherweise mit dem *Narzißmus* in Verbindung gebrachten Ich-Zentrierung, sondern gerade vice versa von der Erkenntnis des Ich-Verlustes und der damit einhergehenden Angst vor diesem, im ersten Gedicht in einer Art Außensicht, im anderen aus einer die Perspektive des Narziß` selbst übernehmenden Innensicht.

Dieser Narziß, wie er in beiden Gedichten auftaucht, scheint bereits auf den ersten Blick alles andere, nur nicht im herkömmlichen Sinnes des Wortes `narzißtisch` zu sein, sondern es ist gerade die Angst, nicht mehr „narzißtisch“ genug, d.h. gleichzeitig nicht mehr „künstlerisch“ sein zu können, die Rilkes *Narziß* in beiden Gedichten umtreibt. So heißt es in *Narziß verging*: es ist „ihm gesetzt, daß er sich sähe“ als Bedingung der Möglichkeit des künstlerischen Prozesses, dessen Vollendung ihm aufgegeben ist. Kunz hat auf diese besondere sprachliche Konstruktion aufmerksam gemacht:

(...) Narziß tritt nicht vor den Spiegel in der Absicht, sein Spiegelbild zu erblicken. „Ihm war gesetzt“: das heißt, daß er sich in diesem Vorgang passiv verhält. Er „liebt ein“, was von Ihm ausgegangen ist, er ist entzückt über diese Rückwendung. Doch diese Rückkehr, die dem Engel Möglichkeit höheren Daseins ist, bedeutet für Narziß den Untergang: und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.<sup>18</sup>

Ähnlich wie in der antiken Überlieferung bei Ovid steht auch in Rilkes Konzeption die Frage des Verlustes oder der Konsolidierung des Selbst im Vordergrund. Wie das bei Rilke oft geschieht – man denke etwa an die Anonymisierung des Hauses im *Malte* innerhalb der Legende vom *Verlorenen Sohn* – wird die Umgebung des Helden entpersonalisiert bzw. anonymisiert. Außer *Narziß* selbst tauchen keine anderen Figuren wie beispielsweise in der Ovidschen Erzählung (keine Nympe Echo, etc.) auf und trotzdem äußert sich gerade die Angst vor dem Substanzverlust des Eigen, des Selbst, in der Angst vor dem Anderen (nicht dem Fremden<sup>19</sup>), der aber als immer schon

---

<sup>17</sup> Vgl. FÜLLEBORN/ENGEL (1996), Bd. 2, S. 634-637; hier: S. 634: beide Briefe befinden sich nicht in der Sammlung vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke.

<sup>18</sup> MARCEL KUNZ (1970): *Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bonn, S. 36f..

<sup>19</sup> vgl. zur Unterscheidung von „kultureller Fremdheit“ und „phänomenologischer Andersheit“ vor allem: THEO SUNDERMEIER (1996): *Den Fremden verstehen. Eine praktische Hermeneutik*. Göttingen, insbesondere: S. 51-70: *Den Fremden denken. Philosophische Perspektiven*; WADENFELS, B. (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt.

(antizipiert) internalisiert zu begreifen ist. Das oder der Andere kündigt sich im ersten Gedicht höchstens noch durch den „Heliotrop“ oder den „offenen Wind“ an.<sup>20</sup>

Die Metaphorik des Windes oder des Atmens fällt im wörtlichen Sinne auf Narziß selbst zurück, indem er alles wieder zu sich nimmt („auf sich nimmt“ heißt es im Gedicht vom *Verlorenen Sohn*), „einatmet“, was eh schon immer in ihm enthalten war. Der Einfluß des *Außen* soll so weit wie möglich aufgrund der Furcht vor dem (nicht nur rein künstlerischen) Substanzverlust, zurückgenommen, wieder „eingatmet“ werden. Dieses Moment des Einatmens ist mit dem Moment der Lust – und zwar der Lust am Eigenen, an sich selbst bzw. am eigenen Tätigsein verbunden. Mit Freud interpretiert geschieht hier zunächst genau das, was dieser als Kennzeichen des Paraphrenikers bezeichnet hatte: das Zurückziehen der Libido von Personen bzw. der Außenwelt.<sup>21</sup>

Jede Begegnung mit dem wie auch immer gearteten *Anderen* kann nur eine Trübung des eigenen Glücks, weil Einschränkung der Möglichkeiten des eigenen Selbst bedeuten. Insofern wird hier exakt das von Freud als Entwicklungsprinzip bezeichnete *Narzißtische* als eine nachfolgende Entwicklung des Autoerotischen und als Durchgangsstufe zur Objektbeziehung dienendes Phänomen beschrieben, aber anders als Freud hält Rilke im Gedicht die Forderung hoch, zu diesem Zustand zurückzukehren, was Freud als Regression angesehen hatte.

Jede Begegnung mit dem Anderen, beispielsweise selbst die im Gedicht *Dies also* herausgestrichenen und von Andreas Salomé für den schöpferischen Prozeß relevanten Formen des Traums oder der Liebe<sup>22</sup>, werden in ihrem Bezug auf etwas außerhalb des Selbst Liegendes als ständige Gefährdungen und Bedrohungen der eigenen Substanz, des „eigenen Kerns“ verstanden. Jede Liebesbegegnung erweist sich so immer nur als Trübung des eigenen Spiegels, der die klare „Teilnahmslosigkeit“ der Wasserfläche abgeht und so das Schließen der Kreise, besser des eigenen Kreises, verhindert, wozu Anthony Stephens bemerkt:

Für diesen Narziß scheint die Liebe des Anderen nur eine Verstärkung der Vergänglichkeit seiner Schönheit zu bedeuten. Die Neutralität des vom Einfluß des Anderen gereinigten Spiegelbildes im Wasser ist dementsprechend Voraussetzung für jenes Sich-Bemächtigen, wodurch Narziß sein verströmtes Wesen aus der Exteriorität zurückgewinnt<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Kunz (1970), S. 36. Kunz hat in diesem Kontext auf den Geruch als Metapher der Vergänglichkeit verwiesen

<sup>21</sup> FREUD (<sup>2</sup>1975), S. 42. Freud betont im übrigen die „Leiblichkeit“, d.h. die Lust am eigenen Körper, wo er den Paraphreniker als besonderen Vertreter jenes narzißtischen Verhaltens kennzeichnet, „bei welchem ein Individuum den eigenen Leib in ähnlicher Weise behandelt wie sonst den eines Sexualobjekts“. Vgl.: ebd., S. 41.

<sup>22</sup> Auch Freud hatte ja Krankheit wie den Schlafzustand als „narzißtisches Zurückziehen der Libidopositionen auf die eigene Person“ bezeichnet. Vgl. ebd., S. 50.

<sup>23</sup> STEPHENS (1982), S. 134.

In diesem Sinne kann der Narziß von Rilke dann wirklich „nicht mehr sein“, endet im Lacanschen Sinne als „monade fermée“<sup>24</sup>, da er keinerlei Beziehungen zur Außenwelt mehr fähig ist. Der *Narziß* in Rilkes Gedichten hat nur die Wahl so narzißtisch wie möglich sein Selbst zu konstituieren oder im Verfall an das Sich-außerhalb-seines-Selbst-Befindliche zugrundegehen.

Der (internalisierte) Andere im Selbst ist gleichsam die Wunde, durch die Rilkes *Narziß* verblutet, so lange bis die restlose Identifikation mit dem „teilnahmslosen“ Spiegelbild die Vertilgung jenes störenden Elements und die Absicherung einer solipsistischen Vollkommenheit ermöglichen würde. Das „Fremde“ ist als (die Unerreichbarkeit des) das „Andere des Eigenen“, nach den impliziten Forderungen von Rilkes *Narziß*-Gedichten, so weit wie möglich zurückzudrängen. Aus dieser im Grunde unauflösbaren Aporie der Wahl zwischen solipsistischer Abgeschlossenheit oder dem Mit-anderen-Sein bei gleichzeitigem eigenen Substanzverlust stellt sich im Grunde für Rilke zu dieser Zeit keine Lösung; weshalb auch die prinzipielle Verzweiflung des *Narziß* über diesen Zustand anhält.<sup>25</sup> Diese Aporie läßt sich allerdings bei der Betrachtung der Interpretation von Lou Andreas-Salomé zumindest ansatzweise auflösen.

##### **5. Die *Narzißmus*-Konzeption von Lou Andreas-Salomé in Auseinandersetzung mit Rilkes und Freud's Vorstellung**

In dem von Andreas-Salomé abgedruckten *Narziß*-Gedicht Rilkes *Dies also*<sup>26</sup> lassen sich bis in die Formulierungen hinein Parallelen zum *Narzißmus*-Aufsatz Lou Andreas-Salomés finden. So heißt es beispielsweise in der dritten Strophe des Gedichts: „Nachgiebige Mitte in mir, Kern voll Schwäche,/ der nicht sein Fruchtfleisch anhält/“. An der entsprechenden Stelle im Aufsatz heißt es bei Lou: „Künstlerisches Schaffen *enthüllt* gewissermaßen aus dem Leibhaften den fruchtbaren Kern, der sich im Werk dann allseits auswächst.“<sup>27</sup> Die Vorstellung des organischen Entwickelns und Auswachsens des eigenen Kerns im künstlerischen Prozeß bei Salomé entspricht bei Rilke im umgekehrten Sinne der Angst um die Zerstörung des eigenen Kerns, „des Kerns voll Schwäche“ bzw. von neuem des Verlustigehens des eigenen Selbst: „Dies also: dies geht von mir aus und löst/ sich in der Luft und im Gefühl der Haine,/entweicht mir leicht und wird nicht mehr das Meine.“

---

<sup>24</sup> Vgl. J. LAPLANCHE/J.-B. PONTALIS (1973): *Vocabulaire de la Psychoanalyse*. Paris, S. 263.

<sup>25</sup> Hier markieren beispielsweise Fülleborn/Engel (1993, S. 476f.) den Unterschied zwischen Lou Andreas-Salomé und Rilke: „Während Andreas-Salomé die positiven Aspekte des *Narzißmus* betont, erscheint er für Rilke in seiner Schaffenskrise gleichermaßen als Bedrohung der eigenen, unbegrenzten Identität wie als Grund für das Scheitern einer echten, auf Differenz („Feindschaft“ V.4) beruhenden Ich-Du-Beziehung.“

<sup>26</sup> ANDREAS-SALOMÉ (1921), S. 367. Sie betont dabei, dass es sich hier um das Manuskript Rilkes handelt.

<sup>27</sup> ebd., S.382.

Eine andere Stelle ist in diesem Zusammenhang von noch gewichtigerer Bedeutung, an der Lou Andreas-Salomé neben dem Selbstbezug die Trauer bzw. Schwermut oder Melancholie über den vermeintlichen Ichverlust ausdrückt.<sup>28</sup> Bei Rilke zeigt sich dies parallel in dem dort zitierten Gedicht deutlich und explizit genannt in Gestalt des ungeliebten von ihm abgefallenen Eigenen, das er nur noch „anstauen darf als Gleichmut überstürzter Steine und dabei stellt er fest: „sehen, daß ich traurig bin.“

Immer hat dieses Sehen phänomenologisch mit der Wahrnehmung von etwas zu ihm Gehörendes wie zugleich fremd Gewordenem zu tun, wodurch die Erschütterung über die Gleichgültigkeit alles Äußeren, worin sich das Eigene verliert, entsteht: „Wie ich traurig bin!“ Bei Lou Andreas-Salomé heißt es an der entsprechenden, auch für ihre prinzipielle Narzißmus-Konzeption wichtig hervorzuhebenden Stelle: „(...) man bedenke, daß der Narkissos der Sage nicht vor einem künstlichen Spiegel steht, sondern vor dem der Natur: vielleicht nicht nur *sich* im Wasser erblickend, sondern auch sich *als alles noch* (...)? Liegt nicht in der Tat über seinem Antlitz von jeher neben der Verzücktheit auch die Schwermut?“<sup>29</sup>.

In Auseinandersetzung mit Rilkes Gedicht geht Lou Andreas-Salomé über die *Narzißmus*-Konzeption von *Selbstverzüglichkeit* und damit verbundenem Zugrundegehen des Narziß' hinaus und öffnet den Begriff in Richtung auf die Vorstellung von Wehmut<sup>30</sup> über den Verlust einer wie auch immer gearteten Einheit, was sie mit „dem Zustand der Natur“, an anderer Stelle als „Urzustand“ bezeichnet.

In Absetzung zu Freuds Aufsatz *Totem und Tabu*, der dort u.a. behauptet hatte, daß die „narzißtische Organisation des Ichs, die nie mehr völlig aufgegeben wird“<sup>31</sup>, dem Ich eine Kohärenz und nur die „Illusion einer Einheit“ vermittelt, insistiert Lou Andreas-Salomé auf der „verlorenen Einheit“ als Bezugspunkt des Menschen.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Selbstverständlich bedeuten Ich- und Selbstverlust nicht immer genau dasselbe – man denke etwa an die Auseinandersetzung zwischen Freud und C.G. Jung – in diesem Zusammenhang jedoch schien es nicht von Bedeutung, eine besondere Differenzierung dieser beiden an sich schon umstrittenen Begriffe weiter vorzunehmen.

<sup>29</sup> ANDREAS-SALOMÉ (1921), S. 366f. In diesem Zusammenhang zitiert Lou noch einmal besondere Passagen aus Rilkes Gedicht (V. 1-12 u. 18-23; vgl. auch Lous Brief an Rilke vom 27.6.1914 (LAS 334f.).

<sup>30</sup> Rilke hatte auch im ersten Entwurf des Gedichts die „Schwermut“ im Visier, wo es heißt: „Jetzt nimmt sichs dort zusammen wie im Traum,/ zittert herauf und macht verweinte Zeichen/ und giebt sich in des Baches Innenraum/ die **wehmutvolle Mähre mir zu gleichen** (Hervorhebung SW)/ Und gleicht mir sicher. Frauen sehn mich so/mit diesem Mund, mit diesen Augenbogen,/sooft sie aufschauen, hat sie dies bewogen;/ nun glitt es weg und bildet irgendwo/ im teilnahmslosen Wasser was sie lieben/ und liebt mich nicht. Gewässer hingetrieben/gleichgültiger Grund“ (SW II 393).

<sup>31</sup> SIGMUND FREUD (1991): *Totem und Tabu*. Frankfurt 1991. Hier besonders die Einleitung von Mario Erdheim (Hrsg.); MARIANNE KNÜLL (1979): *Freud und sein Vater. Die Entstehung der Psychoanalyse und Freuds ungelöste Vaterbindung*. München.

<sup>32</sup> So entstammt beispielsweise auch Ihre Gottesvorstellung der gleichen Provenienz wie 'jene zusammengesetzte Einheit' des dem Narzißmus verhafteten Ich, worauf

In diesem Kontext kommt ihrer berühmten Formulierung, wo sie feststellt, daß wir „ja nicht aus der Zweiheit kommen, sondern mit dem bewußten Denken erst in sie eingehen, eigentliche Bedeutung zu. Sie will sich nicht damit zufriedengeben im späteren Erwachsenenleben lediglich Überreste eines *primären Narzißmus*‘ im Sinne Freuds zu finden, der ja Narzißmus einerseits als Entwicklungs- und Lebensphase, andererseits als Kontinuum des gesamten Lebens (und zum dritten als ein sich besonders in Liebesbeziehungen äußerndes Phänomen) beschrieben hatte.

Lou Andreas-Salomé nimmt die schon bei Freud angelegte Doppelstruktur auf, erweitert sie auf die „lebensnotwendige und lebenslange Rückbindung an die eigene Wurzel“ und deutet somit die von Freud beschriebenen Restphänomene als deren Symptome. In ihrer Definition spiegelt sich zudem der „Urgund“ wider, wie sie ihn für das künstlerische Schaffen postuliert: „(...) im narzißtischen Doppelphänomen wäre sowohl die Bezugnahme der Libido auf uns selbst ausgedrückt als auch unsere eigene Verwurzelung mit dem Urzustand, dem wir, entstehend, dennoch einverleibt bleiben (...)“.<sup>33</sup>

Für den stichhaltigsten Beweis der Verwurzelung des Menschen mit dem Urzustand hält sie das Phänomen des Künstlerischen, was zunächst die Wunde des Eigenen durch das Andere aufrechterhält und zugleich als vom Menschen unablösbares Phänomen dessen Narzißmus nicht nur als zu überwindende Entwicklungsstufe, sondern auch als essentielle Zutat des Erwachsenenseins hoch- und offenhalten soll.<sup>34</sup>

Die Synthese in der Verbindung der beiden Tendenzen des Narzißtischen soll im Künstler, an anderer Stelle bei ihr im künstlerischen Werk zum Ausdruck kommen. In diesem Sinne ist Lou Andreas-Salomés Konzeption einer späteren Auffassung vergleichbar, die im Lacanschen Modell der Gleichzeitigkeit von Erkennen und Verkennung (bezogen auf das 6 bis 18-monatige Kind vor dem Spiegel) von Identität bei gleichzeitigem Identitätsverlust ihre Entsprechung findet.<sup>35</sup>

---

Welsch/Wiesner hingewiesen haben URSULA WELSCH/MICHAELA WIESNER (1988): *Lou Andreas-Salomé: vom „Lebensurgrund“ zur Psychoanalyse*. München, Wien.

<sup>33</sup> Andreas-Salomé (1921), S. 362.

<sup>34</sup> In diesem Sinne ist dann auch der Ausdruck Schlegels zu verstehen, dem Lou Andreas-Salomé folgt, daß Künstler eigentlich immer Narzisse sind, vgl. AUGUST WILHELM SCHLEGEL (1798): *Athenäum*. Bd. 1:2. Berlin; vgl. auch: ders. (1846): *An die Rhapsodin. Narcissus*. In: August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke. Hg.: Eduard Böcking. Erster Band. Poetische Werke. Dritte, sehr vermehrte Ausgabe. Erster Theil. 1.-3. Buch.-Leipzig.

<sup>35</sup> Vgl. JACQUES LACAN: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion.“ In: Ders. (1973): *Schriften I*. Olten, S. 63ff. (Anm.: Es handelt sich hier um eine sehr frühe Theorie Lacans. Diese wurde von ihm bereits 1936 auf dem Internationalen Psychoanalytischen Kongreß in Marienbad vorgetragen. 1949 wurde der Bericht veröffentlicht zum 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich.)

Heinrich Holzapfel hat in seiner Arbeit auf diese Grundlagen im Werk Rilkes aufmerksam gemacht, indem er darauf hinweist, daß Rilke zugleich Abbild wie Urbild des „narzißtischen Konfliktes“ repräsentiert.

Wenn Rilke zugleich Abbild wie Urbild des narzißtischen Konflikts repräsentiert (...), so `wiederholt` sein Werk die Dialektik des Narzißmus als Konflikt von Identität und Identitätsverlust auf `ursprüngliche Weise`. Er reproduziert den Mythos, und indem die Gefährdungen des Narziß in ihm noch einmal ausgetragen werden, läßt diese Wiederholung den Narziß neu entstehen. Im Vollzug dieser `narzißtischen` Selbst-Deutung erscheint der Mythos ein weiteres, `gesteigertes` Mal, wie in einem Spiegel sozusagen. (...) Die „imaginäre Verhaftung“, die sie belastet, strebt einer `medialen Aufhebung` des Subjekts zu, in der es die Gefährdungen des Selbstverlustes überwunden hat. (...)“<sup>36</sup>

Diese mediale Aufhebung des Subjekts vollzieht sich im Prozeß der künstlerischen Tätigkeit, beispielsweise des Dichters (Rilke), aber auch des Bildhauers (Rodin). Insofern wird das Kunstwerk aus dem Narzißmus des Künstlers entborgen, ist dann aber selbst nicht mehr „narzißtisch“, weil im Akt des künstlerischen Schaffens die Subjektgebundenheit des Künstlers überwunden, weil verobjektiviert wird. Diese Überwindung des eigenen narzißtischen Subjekts im Prozeß des künstlerischen Schaffens verweist auf eine ontologische wie metaphysische Dimension, die sich mit Rilkes Künstlerkonzeption (aber auch mit dessen Liebeskonzeption) im Hinblick auf das *Verlorene-Sohn*-Motiv überschneidet.

Nicht erst durch die Arbeit von Höhler<sup>37</sup> wird in der Rilke-Forschung der *Verlorene Sohn* u.a. mit dem Künstler parallelisiert, dessen Ideal es ist „Niemandes-Sohn zu sein“ und somit gerade auch im Hinblick auf die am Schluß des *Malte* entwickelte Konzeption der intransitiven Liebe, niemandem Fremden mehr verhaftet zu sein. Im Gedicht *Der Auszug des Verlorenen Sohnes* wird bis in die Wortwahl genau, das Narziß-Motiv angesprochen.

## 6. Künstler – Narziß – Verlorener Sohn –

Dieses Gedicht<sup>38</sup>, das schon 1906 als eines der *Neuen Gedichte* in Paris erschien<sup>39</sup>, nimmt in seinen ersten vier Zeilen das Motiv des *Sich-im-Wasser-Spiegelnden* auf:

---

<sup>36</sup> HOLZAPFEL (1986), S. 88.

<sup>37</sup> Vgl. GERTRUD HÖHLER (1979): *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*. München.

<sup>38</sup> Das Motiv des *Verlorenen Sohnes* taucht außerdem noch im *Rodin*-Aufsatz (KA IV 444) und der Schlußparabel des *Malte* auf. Dazu übersetzte Rilke André Gides *Le retour de l'enfant prodigue* ins Deutsche; vgl. hierzu: KIM BYONG-OCK (1973): *Rilkes Militärschulerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes*. Bonn, S. 197-214; JENNIFER LIEBNITZ : *The image of the prodigal son in Rilke's poetry*. In: *Rilke and the visual arts*, S. 1-17; Sievers, S. 110-113.

<sup>39</sup> Auf die biographische Verbindung zum Motiv des *Verlorenen Sohnes* hat er im unter Anmerkung 6) erwähnten Brief an Lou Andreas-Salomé hingewiesen. Hugo von Hofmannsthal nennt das Gedicht in einem Brief an Katharina Kippenberg ein sehr

Nun fortzugehn von alledem Verwornen, das unser ist und uns doch nicht gehört, das, wie das Wasser in den alten Borneu, uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört.

Die Störung des Bildes unseres Selbst wird bedingt durch das Zittern der Wasseroberfläche, das Zittern des Spiegels, der beinträchtigt durch den Filter alles Fremden uns selbst nicht mehr so wiedergeben kann, wie wir wirklich *sind*. Kunz hatte herausgestellt, daß in Rilkes gesamtem Werk auffallend oft das Motiv des Spiegel auftaucht: dieser Spiegel keinesfalls einfach optische Reflexion ist, sondern in seiner Funktionsweise zugleich „aufnehmen, aufbewahren und wieder zurückgeben kann.“<sup>40</sup>

Zur Zeit der *Narziß*-Gedichte wie der früheren *Verlorenen-Sohn*-Problematik liegt diese Auffassung für Rilke nur erst als noch einzulösende Forderung vor. *Narziß* wie der *Verlorene Sohn* gelten noch als ungehört<sup>41</sup>, sie bleiben in der Verzweiflung verloren, können noch nicht „sein“, im Sinne des Zurückströmens zu sich selbst, der Vereinigung mit dem Ich.

Narziß ist der mißlungene Versuch eines „Wirbels der Rückkehr“, in ihm ist zuviel „gewußte Welt“, so daß nur ein Teil der Spiegelfunktion erreicht werden kann: eine leere Rückkehr, die nur Selbstverblendung ist, oder eine Aufhebung im teilnahmslosen, nicht mehr einzuholenden Gegenüber.<sup>42</sup>

Es gelingt Narziß demnach nicht, den Zwischenraum zwischen dem eigenen Spiegelbild und der räumlichen Distanz zu überbrücken, im Gegensatz zu später beschriebenen „reinen Daseinsformen“ in Rilkes Werk wie dem Engel, dem Schwan oder auch der Rose, „denen die Rückwendung zu sich, das Umgebensein von sich gelungen ist, die es erreichen, Spiegel und Gespiegelte, Fangende und Ball zugleich zu sein.“<sup>43</sup>

Zu dieser Zeit, in der mittleren Phase, kann Rilke nur die Richtung andeuten, die sich darin zeigt, den wesentlichen Spiegel von allem nicht seinen, d.h. fremden, „reinigen“ zu wollen oder wie er im *Verlorenen-Sohn*-Gedicht fordert: „von allem fortzugehen“ (das unser ist und uns doch nicht gehört) und so paradoxer-

---

rühendes autobiographisches Gleichnis, und ein wahrhaftes Lebensgedicht“. Vgl.: An Katharina Kippenberg, 30.10.1927; Hugo von Hofmannsthal (1952), *Briefe*. Hrsg. v. F. u. A. Strauss, Bearb. W. Schuh. Zürich, S. 145.

<sup>40</sup> KUNZ (1970), S. 20f. Für diese doppelte Funktion des Spiegels, die nach Kunz im Spätwerk Rilkes sich in Reflexion wie Rezeptivität äußert, liefert das *Narziß*-Motiv wichtige Vorlagen. Der Spiegel spiegelt und reflektiert nicht nur, sondern ist das Dazwischen, das zugleich die von allem äußeren Fremden gereinigte Wesenheit des Menschen festhält und zu ihm zurückströmen läßt, eine Konzeption, die Rilke nach Kunz erst in der Motivik des späteren Werks wie des *Engels*, der ein „erhörter Narziß“ ist, Spiegel wie Spiegelbild zugleich, und so paradoxerweise seine eigene Wesenheit erhält.

<sup>41</sup> Man denke etwa auch an den Ausklang des *Malte*: „Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.“ In: RAINER MARIA RILKE (1991): *Werke in drei Bänden. Dritter Band. Prosa*. Frankfurt/a.M.; S. 107-346; hier: S. 346.

<sup>42</sup> KUNZ (1970), S. 41.

<sup>43</sup> ebd., S. 40f.

weise den Doppelschritt im dialektischen Sinne andeuten zu wollen, daß der Weg von uns weg den Weg zu uns hin bedeutet, das Fremde als das zu entdeckende Andere des Eigenen fungiert. So wird am Schluß der *Auszug* des Titels und der *Fortgang* der ersten Zeile zum *Eingang* in ein *neues Leben*.

Von besonderer Bedeutung erscheint mir hier die allgemein zu wenig berücksichtigte Verflechtung des Motivs des *Verlorenen Sohnes* mit dem *Narziß*-Motiv. Auch wenn genaue Angaben dazu fehlen, so liegt es beispielsweise auf der Hand, daß Rilke das Motiv des *Verlorenen Sohnes* nicht erst seit dem Besuch des Marburger Domes präsent war.<sup>44</sup> Insbesondere ist hier auf seine Tätigkeit als Schreiber bei Rodin zu verweisen<sup>45</sup>, der zwei fast identische Plastiken mit den Titeln *Adolescent désespéré ou Narcisse/Narziß* (1891)<sup>46</sup> und der *L'Enfant Prodigue/Der Verlorene Sohn* (1889) schuf.

Die sich aufdrängende Motivverbindung, läßt sich insbesondere über die Konzeption der Einsamkeit des Künstlers, der Einsamkeit vor Gott wie vor den Menschen herstellen. Immer wieder betont Rilke beispielsweise in seinem *Rodin*-Aufsatz in bezug auf dessen Plastik vom *Verlorenen Sohn* das Motiv der *Einsamkeit*.

So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenze. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. (...). Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.<sup>47</sup>

Alleinsein, „Einsamkeit“ heißt aber gerade auch *von allem Fremden gereinigt*, von allem nicht eigenen, was sowohl für den Menschen im allgemeinen wie für den Künstler im besonderen gilt.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Rilke bekannte sich dazu, die Anregung zu dem Gedicht bei der Betrachtung der Wandteppiche aus dem XIV. Jahrhundert im Marburger Dom erhalten zu haben, „der die Geschichte mit so überzeugten Ausdrücken erzählt“ (11.9.1906; KEH 92). Dieser erste Besuch Rilkes wird auf den 27./28.7.1905 datiert.

<sup>45</sup> Rilke war seit Beginn seiner Pariser Zeit gut mit Rodin bekannt, wurde von ihm inspiriert sich der Welt der *Dinge* zuzuwenden und verbannte zur Zeit der *Neuen Gedichte* alles zu offenkundig Subjektive aus seiner Lyrik. Besonders orientierte sich Rilke an Rodins Ästhetik des plastischen Kunstwerks mit dem Prinzip der Selbständigkeit und Abgeschlossenheit (in sich selbst) auch jedes Fragments, jedes Torsos“ nach außen. Von Mitte September 1905 bis Mai 1906 nahm er bei Rodin Sekretärsaufgaben wahr, später kam es zum Zerwürfnis, weil Rilke sich durch diese Tätigkeit zu sehr eingespannt fühlte und Rodin andererseits meinte, daß Rilke an Rodins Ruhm zu seinem eigenen Vorteil partizipieren wollte.

<sup>46</sup> Man beachte auch die im Titel des Werkes explizit ausgedrückte Verzweiflung des Jünglings, die ja auch Charakteristikum für Rilkes Gedicht war.

<sup>47</sup> RAINER MARIA RILKE (1991): *Werke in drei Bänden*. Prosa. *August Rodin*. Frankfurt und Leipzig: Insel-Verlag, Dritter Band, S. 347-441, hier: S. 404.

<sup>48</sup> Beispielsweise geschieht dies auch dort, wo Rilke Rodin mit den berühmtgewordenen Worten feiert: Rodin war einsam vor seinem Ruhme. Und der Ruhm, der kam, hat ihn

So geht es Rilke im Grunde auch in der Beschreibung des *Verlorenen Sohns* bei Rodin wie im eigenen Gedicht um die Ausscheidung alles Fremden, jenes Anderen, was nicht *sein* ist.<sup>49</sup> Das Ideal der Einsamkeit des *Verlorenen* entspricht im umgekehrten Sinne der Angst vor der Trübung des Eigenen durch das „zitternde Wasser aller Anderen“ in den *Narziß*-Gedichten.

Rettung liegt nur darin, „aus allem fortzugehen“, „in ein neues Leben einzu-gehen“ und der Entsprechung des Ideals eines im positiven Sinne sich immer mehr auf sich selbst -beziehenden Künstlers, der einem immer einsamer werdenden *Verlorenen Sohn* ohne Gott oder einem sein Selbst immer klarer spiegelnden Narziß entspricht.

Wird auch in der Sekundärliteratur die Verzweiflung dessen darüber sowohl bei Rodin wie auch bei Rilke hervorgehoben, so deutet sich zumindest eine Lösung an, sich von allem „anderen“ (fremden) zu lösen und so zugleich zu „Niemandes Sohn“ zu werden, worin insbesondere der Künstler seine Aufgabe zu suchen hat. Diese Künstler-Ästhetik wird von Fülleborn/Engel folgendermaßen aufgefaßt:

(...) indem der Dichter mit ihrer Hilfe (der Selbstentfaltung des Dichter-Ich, SW) Widerständiges, Fremdes aus sich herausstellt, sich von erlittenen Beschädigungen freimacht, die er als Kunstwerk objektiviert (...).<sup>50</sup>

Der *Verlorene Sohn* ist schon bei Rodin ohne jeden (göttlichen) Hintergrund in den Raum gestellt, genauso wie es in den *Narziß*-Gedichten nur noch (antizipiertes) internalisiertes Anderes gibt.

Dieser „Neue Heilige“ ist der auf seinen eigenen Grund Zurückgestiegene, der gleichsam die narzißtischen Züge in sich kultiviert. Der *Verlorene Narziß* deutet somit zumindest die Richtung der Unerreichbarkeit der durch die Anderen verstellten Fremde unseres eigenen Selbst an. Es gibt Hinweise darauf, daß sich nach Rilkes späterer Konzeption die *Dinge* des Kunstwerks selbst den Spiegel vorhalten sollten, daß der Künstler sich seines Narzißmus im künstlerischen Schöpfungsakt entledigt, wiewohl zugleich die Kunstwerke bzw. deren Objektivationen selbst narzißtisch infiziert werden.

---

vielleicht noch einsamer gemacht. Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln.“ RILKE (1991), *Rodin*, S. 351; seine Einstellung zum Künstler und der Befreiung von der ihn umgebenden Fremde wird auch deutlich an dem Satz: „Seine Kunst baut sich nicht auf eine große Idee auf, sondern auf eine kleine gewissenhafte Verwirklichung, auf das Erreichbare, auf ein Können. Es war kein Hochmut in ihm. Er schloß sich an diese unscheinbare und schwere Schönheit an, an die, die er noch überschauen, rufen und richten konnte. Die andere, die große, mußte kommen, wenn alles fertig war, so wie die Tiere zur Tränke kommen, wenn die Nacht sich vollendet hat und nichts Fremdes mehr an dem Wald haftet.“ vgl. auch: ebd., S. 360.

<sup>49</sup> Es finden sich beispielsweise auf den *Rodin* -Aufsatz bezogen eine große Anzahl Stellen, wo er sich des Fremden Zugriffs erwehrt; konkret heißt es beispielsweise: „ohne fremde Hülfe“, ebd., S. 372.

<sup>50</sup> FÜLLEBORN/ENGEL (1996), S.663.

Der Weg zu uns hin (Narziß) wie der Weg (zunächst) von uns fort (Verlorener Sohn) führt immer nur zu einem Ziel: der Einsamkeit unseres Selbst in der Welt nach Gott.