

KULTBUCH UND BUCHKULT DIE ÄSTHETIK DES ICHS IN RILKES „CORNET“*

von Martina Wagner-Egelhaaf, Konstanz

Abstract

Die Lektüre von Rilkes *Cornet* als „Kultbuch“, d.h. als Buch, das eine ungewöhnliche Popularität erlangte und eine die Grenzen des Literarischen überschreitende Wirkung erzielte, zeigt, wie die Identifikationsangebote des Textes über die Materialität der Signi-

* Dieser Artikel ist die überarbeitete Version eines Vortrags, der im Februar 1987 im Rahmen einer wissenschaftlichen Fort- und Weiterbildungstagung *Kultbücher zwischen Jahrhundertwende und Weimarer Republik* an der Universität Tübingen gehalten wurde. Vgl. die anderen Beiträge dieser Tagung im *Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung* 16, 1986/87.

fikanten ein abwesendes Signifikat umkreisen. Unter Zuhilfenahme religiöser Kultformen und -formeln appelliert das künstlerische Ideal-Ich des Autors an Wunsch- und Größenphantasien der Rezipienten.

The reading of Rilke's *Cornet* as a "cult book", i.e. a book that became extremely popular and achieved effects which far exceeded narrowly literary ones, shows how the range of possible identifications offered by the text circle around an absent *signifié* using the materiality of the *signifiant*. With the help of religious forms and formulae the author's ideal-self as an artist appeals to recipients' desires and their phantasies of greatness.

Es hat immer wieder Bücher gegeben, deren Wirkung alle Erwartungen des Autors sowie des Verlegers übertroffen hat in dem Sinne, daß sie nicht nur eine überdurchschnittlich hohe Leserschaft fanden, sondern daß sie ihrer Zeit Identifikationsfiguren bereitstellten, die eine Verlängerung der Fiktion in die Wirklichkeit betreiben. D. h. der Diskurs dieser Bücher hat die Grenzen des Literarischen überschritten und ist in den allgemeinen Diskurs eingedrungen; diese Bücher haben „Moden“ hervorgerufen und „Gemeinden“ geschaffen, sie sind zu „Kultbüchern“ geworden, indem sie Verständigungsräume bildeten, in denen eine vereinbarte Zeichensprache den ursprünglichen Text zitiert und fortreibt. Das berühmteste Beispiel ist sicherlich Goethes *Werther* (1774). Aber auch Rainer Maria Rilkes Jünglingswerk *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906) ist zu einem solchen Kultbuch geworden; im Ersten wie im Zweiten Weltkrieg zogen Soldaten mit dem *Cornet* im Tornister in den Krieg. Der mit Recht nicht mehr Gegenstand der Literaturkritik ist, scheint dem Wertedgang eines Kultbuches entgegenzukommen, ist die „Kult“-Rezeption doch immer, wie auch an Goethes *Werther* deutlich wird, ein Popularisierungs- und Trivialisierungsvorgang. Am Beispiel von Rilkes *Cornet* läßt sich zeigen, wie die identifikatorische Funktion eines Textes, und zwar sowohl in Richtung auf den Autor als auch im Hinblick auf die Leser, Wunschworstellungen, Phantasmen und Ich-Fiktionen an eine sozusagen erotisch erfahrbare Materialität der Signifikanten bindet, die gegenüber einem unbestimmt bleibenden Signifikat Eigenwert gewinnt.

Die folgenden Überlegungen gliedern sich in zwei Abschnitte. Der erste fragt nach dem Verhältnis von Autor und Subjekt der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* und nach den zum Kultbuch prädisponierenden Textstrukturen. Der zweite Abschnitt wendet sich der Rezeption des *Cornet* zu, die ihn erst zum Kultbuch hat werden lassen, und beschreibt die zugrundeliegenden Mechanismen dieser Rezeption.

I.

Der ‚Cornet‘ war das unvermutete Geschenk einer einzigen Nacht, einer Herbstnacht, in einem Zuge hingeschrieben bei zwei im Nachwind wehenden Kerzen, das Hinziehen von Wolken über den Mond hat ihn verursacht, nachdem die stoffliche

Veranlassung mir, einige Wochen vorher, durch die erste Bekanntheit mit gewissen, durch Erbschaft an mich gelangten Familienpapieren, eingefloßt worden war.¹

Soweit Rilke an Hermann Pongs am 17. 8. 1924. So oder ähnlich beschreibt er die Entstehung des *Cornet* immer wieder in Briefen an verschiedene Adressaten, wie sich leicht anhand der von Walter Simon herausgegebenen Materialsammlung zum *Cornet* feststellen läßt (116, 148, 149, 151, 154, 159, 160, 163, 289 f.). Das Bild des in einer Herbstnacht bei Kerzenschein acemlos Schreibenden prägt sich auch den Interpreten Rilkes ein. Wolfgang Schneiderz schreibt 1951: „Trotzdem wird es auch in künftigen Zeiten wie ein Wunder anmuten, zu vernehmen, daß die ‚Weise von Liebe und Tod‘ in einer einzigen, sturmbelegten Nacht zu Papier gebracht worden ist“ (327).

Es sind immer dieselben Bilder, mit denen sich Rilke nachträglich die Entstehung des *Cornet* zurechtlegt: Die Herbstnacht – „in einer einzigen Herbst-Nacht“ (149), „in einer Nacht übrigens, einer herrlichen Herbstnacht“ (151), „dans une seule nuit d'automne“ (154) – und der Mond, aus dem allerdings einmal die untergehende Sonne wird (289); dann beschwört er den Sturm der Jugend, die jugendliche Bewegung: „Aus einem Moment tiefen und starken Jungseins [...]“ (163). Mit dem Hinweis auf die eigene Jugendlichkeit zum Zeitpunkt der Niederschrift des *Cornet* suche Rilke später *auch* Mängel und Schwächen des Werks zu entschuldigen. Und schließlich ist ihm bei der Beschreibung dieser Herbstnacht das Moment der Inspiration wichtig (154), der Zwang zu schreiben, der Gedichte sich selbst schreiben läßt (289 f.), die ‚Vergewaltigung‘ durch das Gedicht, wie er einmal sagt (160). So verschweigt er denn auch in solchen Momenten der Selbststilierung zum begnadeten Dichter, daß er den Text später mehrfach überarbeitet hat und wie mühsam das zum Teil war.

Die Parallelität der von Rilke imaginierten Schreibsituation und der im Text des *Cornet* präsentierten Bilder ist unüberschaubar. Beide Male ist es Herbst. „Es muß also Herbst sein“ (43), heißt es im *Cornet*; und auch dort spielt sich die entscheidende Szene, die Liebesnacht mit der Gräfin auf dem Schloß, bei Mondschein und im Sturm dahnziehender Wolken ab (63). Die ‚herrliche Herbstnacht‘, in der Rilke den *Cornet* geschrieben haben will, zitiert die Liebesnacht Christoph Rilkes; um eine ‚räumersche Nacht‘ handelt es sich in beiden Fällen: „cette nuit réveuse“ (116) schreibt Rilke über die Entstehungsnacht des *Cornet*; und „Aus dunklen Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht“ (57) heißt es im *Cornet*. Und auch die Fahne „träumt“ im Mondschein (63), während der Cornet bei der Gräfin ist. Der eine Jüngling reitet – der andere schreibt Katharina Kippenberg ahnt den Zusammenhang, wenn sie 1913 an Rilke schreibt: „Ich möchte wohl gern den Dichter selbst einmal fragen, ob er auch

¹ Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Text-Faksimile und Dokumente*, bearb. und hg. v. Walter Simon, Frankfurt a. M. 1974, S. 158 (Zitate aus diesem Band künftig im Text).

so atemlos war, als er schrie, wie der Cornet, als er die Fahne in den Tod hineinstürzte?“ (110) Daß das Reiten des Cornets mit dem Schreiben des jungen Rilke etwas zu tun haben könnte, darauf verweist auch die Eingangssituation in der Textbeilage der *Cornet*-Aquarellserie von Willy Huppert aus dem Jahr 1948 (Abb. 1; Unterstreichung von mir).² Sie zeigt einen altertümlich wirkenden Tisch aus Holz, auf dem sich zwei Schreibfedern und verschiedene Papiere, wahrscheinlich Pergamentrollen, mit Siegel befinden. Erst danach beginnt der eigentliche Text des *Cornet*: „Reiten, reiten, reiten [...]“.

Es gibt noch eine weitere Klammer zwischen dem *Cornet* und Rilkes Versuch der Einordnung dieses Textes in den biographischen Zusammenhang: Die eingangs zitierte Stelle spricht von „Gewissen, durch Erbschaft an [ihn] gelangten Familienpapieren“. Gelegentlich ist ganz direkt von seinem Vorfahr, dem Cornet von Rilke, die Rede (149). Rilke hat bis zu seinem Tod Stammbaumforschungen betrieben. Er, der sich der Welt des Adels zugehörig fühlte, wie auch sein ausgeprägter Umgang mit adeligen Damen zeigt, empfand seine kleinbürgerliche Abkunft zeitweils als Makel. Unterstützt wurden diese Adelsambitionen durch die Ahnenforschungen seines Onkels Jaroslav Rilke, Rechtsanwalt in Prag, der versuchte, einen Zusammenhang der bürgerlichen Familie Rilke mit einer kärntner Adelsfamilie desselben Namens herzustellen. Es gelang ihm allerdings nur, die bürgerlichen Rilkes nach Böhmen zurückzufolgen, wo sie auch immer nur in bürgerlichen Berufen tätig waren. Trotzdem erreichte Jaroslav Rilke durch diese Nachforschungen sein Ziel, die Nobilitierung; mit dem frühen Tod seiner Söhne starb dieser Adel freilich bald wieder aus.³ Rilke selbst benutzte das Wappen, mit dem sein Urgroßvater siegelte; dieses Wappen aber war ein Amtsiegel und kein persönliches. Außerdem ist völlig ungewiß, ob Rilkes Urgroßvater, wie Rilke behauptet, je irgendwelche Güter besessen hat; nicht einmal Carl Sieber, Rilkes Schwiegersohn, bemüht, die Familie als vornehme darzustellen, gelangt ein Nachweis.⁴ Rilke schreibt trotzdem 1922 an Baron von Ungern-Sternberg:

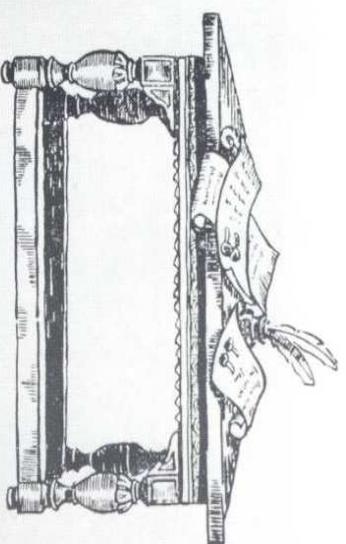
Ich siegle mit unserem *Wirtshandl*, leider sind mit alle alten Petschafe mit meinem Pariser Eigentum abhanden gekommen, auch das große starke Wappensiegel meines Urgroßvaters (Herrn auf Kamentz an der Linde, in Böhmen), der der erste war, der nach fast hundertjähriger Unterbrochenheit, sich des Wappens wieder bediente. (152)

Die erotischen Bilder, wie ‚Sturm einer einzigen Nacht‘, jugendlicher Trieb, Vergewaltigung und Hingabe, mit denen Rilke die Entstehung des *Cornet*

² Vgl. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, von Rainier Maria Rilke, mit 14 Aquarellen von Willy Huppert. Döbel 1948, S. 3 (auch Abb. 2 ist dieser Ausgabe entnommen).

³ Vgl. Erich Simenauer: *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos*. Frankfurt a. M. 1953, S. 387.

⁴ Vgl. Simenauer [Anm. 3], S. 388.



Rreiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten.

Abb. 1: Die Eingangssituation in der Textbeilage der *Cornet*-Aquarellserie von Willy Huppert (1948) führt vor Augen, daß das Schreiben des jungen Dichters Rainier Maria Rilke in einem Zusammenhang mit dem Reiten des Cornets Christoph Rilke steht.

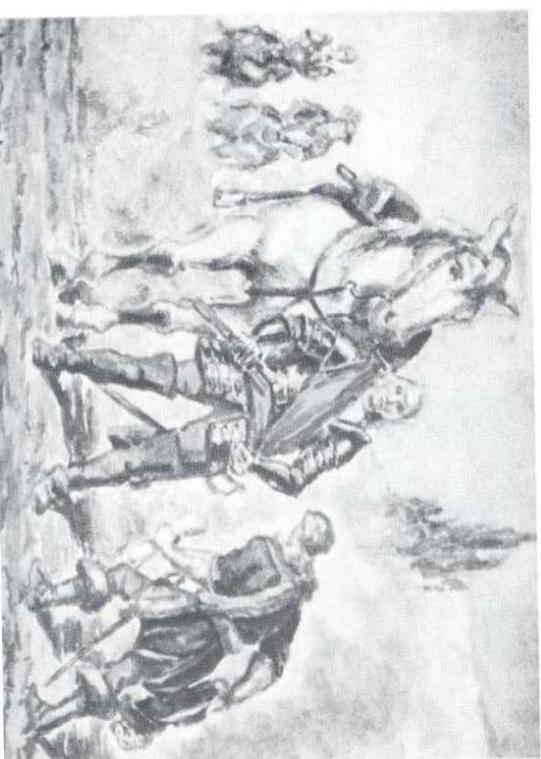


Abb. 2: Willy Huppert: Der Cornet vor General Spork. Der General präsentiert sich als eine der allmächtigsten Gott-Vater-Figuren, wie sie sich Rilke auch in künstlerischer Hinsicht mit Tolstoj, Rodin, Cézanne suchte.

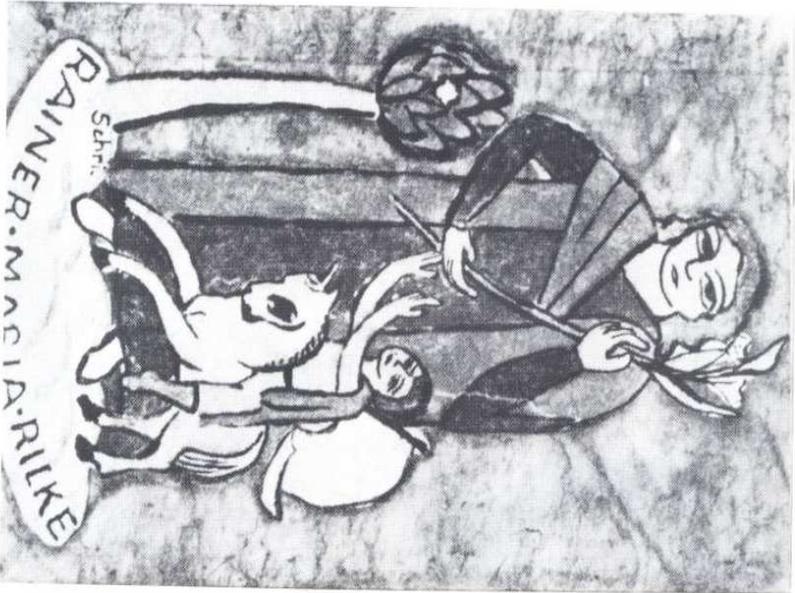


Abb. 3: Georg Schrimpf stellt das im *Cornet* verwirklichte Mutterbild so dar, daß sowohl die erotische Perspektive als auch die Unerreichbarkeit der Mutter zum Ausdruck kommen. Links von der Mutter-Madonna, die eine Lilie, Zeichen jungfräulicher Unschuld, in der Hand hält, ist eine Pinie oder – pars pro toto – ein Pinenzapfen zu sehen: Die Pinie gilt als traditionelles phallisches Symbol für Fruchtbarkeit, männliche Schöpferkraft und Unsterblichkeit.

beschreibt und die sich alle auch im Text des *Cornet* wiederfinden, setzen das Ereignis des Schreibens und das in der *Weise von Liebe und Tod* erzählte Geschehen in Beziehung. Den an den Adel des Cornets anschließenden Adelsanspruch Rilkes, der Adel und Vornehmheit mit einer gewissen sinnlichen Freude präsentiert – zu denken wäre an die ‚feinen weißen Spitzenkrägen‘, die ‚siedenden Sessel‘, die Kleider ‚fallend in Brokat‘ (44, 56, 58) – erhebt Rilke auch für seine Kunst, sein Schreiben als der Begründung seines Selbstgefühls. Die Geschichte des Cornets Christoph Rilke ist dann – alle Verschiebungen und Brechungen miteingerechnet – Manifestation des, um mit Simenauer zu sprechen, wunscherfüllenden Tagtraums ihres Autors.⁵

Das auf die fiktive Figur projizierte Selbstbild des Autors zielt auf Erhöhung. Dabei ist die Differenz zwischen Wirklichkeit und Wunsch als Spannung zwischen elementarer Lebensunsicherheit einerseits und Größenphantasien andererseits mitdargestellt. Zunächst zum ersten Punkt: Der Cornet mit seinen achtzehn Jahren ist ein Wesen zwischen Kind und Mann; in der zentralen Szene, der Begegnung mit der Gräfin, fällt ihm, so heißt es im Text, ‚das Kindsein von den Schultern‘ (60). Er hat aber auch weibliche Züge: ‚Einmal die Locken offen tragen‘ (56), und: ‚Hell und schlank‘ (60) steht er vor der Gräfin. Zu der erotischen Aura dieses Zwischenwesens kommt seine Schutzbedürftigkeit – schließlich ist der Cornet weit von zu Hause, im fremden Land, im Krieg –, die Mutter- und Vatergefühle auf sich zieht, sowohl auf der Ebene des Textes als auch, wie sich zeigen wird, in der Rezeption. Der Cornet ist eine passive Figur, die nicht aus eigenem Antrieb handelt, sondern mit der etwas geschieht. Stets geht die Initiative von anderen aus. Das gefesselte nackte Mädchen betriert, weil es ihn anspricht; danach flieht er (53). Jemand hat ihm ein Empfehlungsschreiben an den General Spork mitgegeben, der ihn daraufhin zum ‚Cornet‘ ernannt (52): Auch für seine militärische Beförderung sorgen also andere. Auf dem Schloß der Gräfin läßt er sich verwöhnen; die Initiative zur Liebesnacht geht von der Frau aus (59 f.). Und am Schluß treibt es ihn mehr inmitten der feindlichen Truppen als daß eine bewußte Entscheidung zugrunde läge (65 ff.). Diese Haltung des Cornets entspricht der von Rilke ausgemalten Situation des zwanghaften Schreibens, in der der Schreibende passiv bleibt, der ‚Vergewaltigung‘ durch das Gedicht. Diese im Grunde blasse Gestalt, die nur getrieben wird, kann überhaupt keine spezifischen Charakterzüge ausbilden; sie entspricht mithin auch dem negativen Selbstbild ihres Autors, der das Problem fehlender künstlerischer Individualität wiederholt thematisiert.⁶ Die Figur des Cornets ist aber auch,

⁵ Vgl. Simenauer [Anm. 3], S. 383f.

⁶ Vgl. Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Sämtliche Werke*, hg. v. Ruth Sieber-Rilke, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 11, S. 709–946, S. 723f.; Rainer Maria Rilke: *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899–1902*, hg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1931, S. 204, S. 300.

gerade wegen ihrer mangelnden Spezifik, die ideale Projektionsfläche für Wunsch und Phantasien jeglicher Art. Der dem Cornet Rilke und – der Gedanke liegt nahe – dem Autor Rilke gemeinsame Wunsch wird explizit formuliert: „Und da träumst du: Geschmückt sein... und dir eine Krone verdienen für deine Sinne, die leer ist“ (58).

Die Umsetzung der Wunschvorstellungen von Größe und Bedeutung zeigt z. B. die Szene der Begegnung mit Spork, die Willy Hupperts Illustration exakt erfährt (Abb. 2). „Endlich vor Spork“ (52), so beginnt der Abschnitt: „Endlich“ – als wäre ein langsehntes Ziel erreicht. Der General präsentiert sich als eine der typisch Rilkeschen Vaterfiguren: „Neben seinem Schimmel ragt der Graf. Sein langes Haar hat den Glanz des Eisens“ (52). Er ist ein Vertreter der Gewalt; die Lippen sind zum Fluchen gerade gut genug. „Was drüber hinaus ist, redet die Rechte“ (52). Man fühlt sich an die Großväter des Malte Laurids Brigge erinnert, von denen der eine ein „Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft“⁷ besitzt, der andere „Exzellenz“, „Hofmarschall“ und „General“⁸ ist⁹. Auch Maltes Vater trägt ja die Uniform⁹, die vor allem für den jungen Rilke immer etwas Verachtungswürdiges hatte¹⁰. Rilke selbst schuf sich in seinem Leben eine ganze Reihe solcher Vaterimages: große, starke Männer, die ihm in künstlerischer Hinsicht Vorbilder waren und die er nahezu ins Religiöse überhöhte: Tolstoj, Rodin, Cézanne.¹¹ So auch Spork. Vor ihm vergißt der kleine, gebeugte Cornet alles. „Er weiß nicht mehr, wo er [!; meine Hervorhebung] steht. Der Spork ist vor Allen. Sogar der Himmel ist fort“ (52). Dafür ist Spork da, der Gott-Ersatz, die Gottvaterfigur, die mit einem Wort, nämlich „Cornet“, entsprechend dem biblischen Schöpfungswort, einen Menschen, einen Cornet schafft.

Das Bild der Mutter ist komplexer. Daß die Mutter die beherrschende Dimension des Frauenbildes im *Cornet* darstellt, darauf machen Anfang und Schluß des Textes aufmerksam. Bereits im zweiten Abschnitt ist die Rede von der Mutter: „Ihr habt seltsame Augen, Herr Marquis“, sagte der Cornet, „Gewiß seht Ihr Eurer Mutter ähnlich –“ (44). Noch der letzte Satz des Textes gilt der Mutter des Cornets: „Dort hat er [der Kurier des Freiherrn von Pirovano] eine alte Frau weinen sehen“ (69). Und wie ein Leitmotiv für das ganze Werk ist der Satz: „Als ob es nur eine Mutter gäbe [...]“ (46; 64). Die anderen Frauenfiguren, die Rilke im *Cornet* auftreten läßt, können als Abspaltungen von der Mutter interpretiert werden. Da ist z. B. die Jugendfreundin des Cornets, mit der er als Kind spielte

und die nun in seinen Gedanken auftaucht, die blonde Magdalena. Sie möchte er um Verzeihung bitten (49), wofür, bleibt unklar. Sie ist das reine, süße Bild der Unschuld, obgleich ihr biblischer Name Magdalena bereits die Sündhaftigkeit beschwört (Luk. 7, 36ff.). Diese stellt sich dann in ihrem Gegenbild dar, dem an einen Baum gefesselten nackten Mädchen, das – so viel läßt der Text vermuten – gewaltigter wurde. Dieses Mädchen, in der zweiten Fassung noch als „braunes Mädchen“ bezeichnet (30), wohl um sie vollends als Komplement zur blonden Magdalena erscheinen zu lassen, ist die Inkarnation einer fast animalischen Sinnlichkeit:

[...] es bäumt sich. Es bäumt sich ein Leib
den Baum entlang, und ein junges Weib,
blutig und bloß,
fällt ihm an: Mach mich los!
[...]
und er sieht ihre Blicke glühn
und ihre Zähne heißen. (53)

An erster Stelle aber steht die Gräfin, die ganz dezidiert mütterliche Züge aufweist. Deutlich wird dies besonders an ihrer Frage: „Frierst Du? – Hast Du Heimweh?“ (60) und der darauf folgenden Feststellung, daß dem Cornet das Kindssein von den Schultern gefallen ist. Dem Inzest kann freilich nur die Katastrophe folgen. Der Weg des Cornets von der Mutter über den Vater (hier der General, der auch Graf ist [52]) zurück zur Mutter (die Gräfin) zeichnet jene Entwicklung nach, die von der modernen Narzißmushoheit als Aufbau einer idealisierten Elternimago und – deren Pendant – des kreativen Großen-Selbst beschrieben wird.¹² Und das am stärksten idealisierte Frauenbild, ein richtiges „Bild“, darf nicht vergessen werden:

Fern ragt etwas in den Glanz hinein, etwas schlankes, dunkles. Eine einsame Säule,
halbverfallen. Und wie sie lange vorüber sind, später, fällt ihm ein, daß das eine
Madonna war. (47)

Eine Madonna also, die Mutter unter den Müttern (230); ihr Bild vereinigt Fruchtbarkeit und Unschuld, Eros und Transzendenz. Georg Schrimpf, Vertreter der Neuen Sachlichkeit, stellt dieses Mutterbild so dar, daß sowohl die erotische Perspektive wie die Unerreichbarkeit zum Ausdruck kommen (Abb. 3).¹³ Die heilige Familie wäre also komplett – Gottvater und Mutter Maria

⁷ Rilke [Ann. 6], Bd. 11, S. 720.

⁸ Vgl. Rilke [Ann. 6], Bd. 11, S. 733.

⁹ Vgl. Rilke [Ann. 6], Bd. 11, S. 798.

¹⁰ Vgl. Simenauer [Ann. 3], S. 386.

¹¹ Vgl. Simenauer [Ann. 3], S. 340ff.

¹² Vgl. Oskar Sahlbarg: Die Selbsterschaffung des Genies. Elemente einer Grammatik der künstlerischen Phantasie. In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespitzte*, Bd. 4, hg. v. Johannes Gremmerts u. a., Würzburg 1985, S. 27–49; Heinz Kohut: *Narzißmus. Eine Theorie der psychanalytischen Behandlung narzißistischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a. M. 1976, S. 23, S. 43, S. 45, S. 52.

¹³ Bildnachweis: Aquarellierter Einband zu Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke von Georg Schrimpf. In: *Benn und sein Jahrhundert*, Antiquariat-katalog Herbert Blank, 29, Stuttgart 1986, S. 142.

sind vorhanden –, fehlt nur noch das göttliche Kind. Wenn man nicht gleich den Corner, der ja fast noch ein Knabe ist, dafür einsetzen will, helfen die früheren Fassungen des *Cornet*-Textes weiter. Die erste und die zweite Fassung haben noch einen Schlussabschnitt, den Rilke in der dritten und endgültigen Fassung getilgt hat. Der Schluss der zweiten Fassung lautet:

Ein riesiger Kinnstier – er ist später bei St. Gornhard gefallen – trug die Gräfin aus dem brennenden Schloß. Wie durch ein Wunder gelang die Flucht. Aber man kennt den Namen der Gräfin nicht und nicht den Namen des Sohns, den sie bald in anderen, friedsamem Landen gebar. (38)

Ein neuer Rilke also ist geboren, ein Jesuskind, dessen hohe Abkunft, wie die des Dichters Rainer Maria Rilke, unbekannt ist. Erinnerung man sich an den Vorspann zum Text des *Cornet*, wo es heißt: „[...] doch mußte er [Otto von Rilke] einen Revers ausstellen/nach welchem die Lebensrechnung null und nichtig sein sollte/im Falle sein Bruder Christoph [...] zurückkehrt“ (41), stellt sich die Frage, ob nicht mit Rainer Maria Rilke der Corner zurückkehrt, um in seine adeligen Rechte einzutreten. Offensichtlich war Rilke diese Bekräftigung und quasi-religiöse Weihe seines Adelsbewußtseins doch zu deutlich ausgesprochen, so daß er sie für die Endfassung strich. Als Textdimension aber bleibt sie erhalten. Die Stilisierung des Cornets zur Erlöserfigur und zum Heiligen wird durch eine ganze Reihe weiterer Hinweise unterstützt: durch den Namen der Jugendfreundin Magdalena z. B.; die biblischen Gestalten dieses Namens (Luk. 7,36ff.; 8,2; 10,38–42; Joh. 11: 12,3–8), die in der Rezeption zu einer Figur verschmelzen¹⁴, stehen immer in Zusammenhang mit Jesus Christus, der ihnen die Sünden vergibt, dem sie zu Füßen sitzen, dem sie nachfolgen. „[...] nackt wie ein Heiliger“ (60) steht der Corner vor der Gräfin, der Marquis reicht ihm das Rosenblatt „[a]ls ob man eine Hostie bricht“ (50). Schließlich deuten die beiden fragenden Sätze am Ende des 9. Abschnitts „Wein? Oder Blut? – Wer kann unterscheiden?“ (51) auf das Ineinanderübergehen von materialer und geistiger Ebene, die Vermischung der Bedeutungsbereiche. Sie kennzeichnet als Intention auch Rilkes Text, der sich zwischen extremer Sinnlichkeit und Transzendenz beanspruchender Bedeutungshaftigkeit bewegt. Die Flucht des Cornets aus dem brennenden Schloß, sein Tod unter der in Flammen aufgehenden Fahne umgeben ihn am Ende mit einer verkähtenden Gloriole, die einmal mehr den religiösen Bedeutungsbereich zitiert.

Erwähnt werden muß noch die Fahne des Cornets, die ihm von der Allmacht des Generals Spork verliehen wird und sein, des Fahnrichts, persönliches Symbol darstellt. Für den Corner, der erst durch die Fahne eine Identität erhält, hat sie eine geradezu sakrale Bedeutung. An seine Mutter schreibt er:

Kulbuch und Baulbuch, Rilkes „Corner“

Meine gute Mutter,
seid stolz: Ich trage die Fahne,
seid ohne Sorge: Ich trage die Fahne,
habt mich lieb: Ich trage die Fahne – (54).

Die Fahne wird zum regulierenden Faktor in einem wechselseitigen Spiegelverhältnis zwischen Mutter und Sohn: Stolz und Liebe der Mutter werden auf die Fahne eingeschrieben; erst seit der Sohn die Fahne trägt, kann er der Mutter mit Selbstbewußtsein gegenübertreten. Äußerliche Attribute also konstituieren dieses Subjekt. Die Fahne ist auch ein Phallussymbol, ein Indiz für die erösisch besetzte Materialität der Dinge: Während der Liebesnacht des Cornets mit der Gräfin steht die Fahne im Vorsaal; von ihr heißt es „Seine Fahne steht steil, gelohnt an das Fensterkranz. Sie ist schwarz und schlank“ (63; meine Hervorhebung). Die Fahne steht auch in Zusammenhang mit dem Thema des Schreibens: Gegen ein Schreiben erhält der Corner von Spork die Fahne; die Präsenation der Fahne gegenüber der Mutter geschieht in Form eines Briefes, eines Schreibens an sie. Dieses Schreiben steckt der Corner zu sich „an die heimlichste Stelle“ (54) – zur Rosenblatt-Hostie. Beide verbrennen – der Text geht im letzten Abschnitt eigens darauf ein (69) –, wie auch der Corner mit seiner Fahne zugrundegerht. Wenn man ferner im Auge behält, daß im christlichen Bereich die Fahne als Siegestsymbol Attribut des aufgestandenen Christus ist¹⁵, wird die enge Motivverflechtung des Textes deutlich: Im Bild der Fahne begegnen sich erösische Wünsche, Schreibphantasien, an religiöse Dimensionen reichende Größenräume.

Im religiösen Kontext liegt letztlich auch die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Kult“, an den sich der des „Kulbuchs“ anschließt. Tatsächlich lassen sich im *Cornet* eine ganze Reihe der von G. Lanczkowski im *Lexikon für Theologie und Kirche* für den „Kult“ aufgeführten Merkmale wiederfinden.¹⁶ Unter Kult versteht man nach Lanczkowski „festgesetzte u. geordnete Formen des Umgangs mit dem Göttlichen“. Im Kult wird die Wechselwirkung zwischen der Gottheit und den sie Verehrenden lebendig, vollzieht sich das Tun des Gottes an den Menschen. Kultisch begangen werden, so sagt die religionsgeschichtliche Phänomenologie weiter, einschneidende Vorgänge des natürlichen Lebens wie Geburt, Eintritt in die Gemeinschaft, Eheschließung und Tod; im Falle des Cornets, Christop Rilke sind es der Eintritt in die Gemeinschaft, das Erwachsenwerden, und der Tod, die zelebriert werden. Lanczkowski macht ferner auf das Tragen kultischer Kleidung aufmerksam. Dem sind zwei Sätze aus dem Brief Rilkes an

¹⁵ Vgl. Gerd Heinz-Mohr: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Düsseldorf, Köln 1971, S. 99.

¹⁶ Vgl. G. Lanczkowski: *Kult*, I. Religionsgeschichtlich. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. v. Josef Höfer und Karl Rahner. Bd. 6, Freiburg 1961, S. 650f.

seine spätere Frau Clara Westhoff vom 18. 11. 1900, mit dem er ihr den *Cornet* schickt, an die Seite zu stellen. Er schreibt:

Dann eine Dichtung, der ‚Cornet‘, die einen Vorfahren mit Glanz umgibt. Lesen Sie sie an einem Ihrer schönen Abende im weißen Kleid. (77)

Kultische Reinigungsriten erfolgen mit machthaltigen Stoffen wie Feuer, Wasser und Blut. Alle drei kommen im *Cornet* überreichlich vor. Eine bewußte Exklusivität gegenüber dem profanen Leben gehört zum Kult, dessen vordringliche Intention in der Kräftigung des Kultobjekts und seiner Verehrer besteht. Auch kennt die Religionsgeschichte das kultische Menschenopfer, das, wenn man so will, gleichfalls im *Cornet* ‚gefieirt‘ wird – der ‚Tod des Cornets als ein Fest (68). Zu den besonderen Formen des Vollzugs werden Riten wie Genuß der Opferspeise und des heiligen Rauschtranks gezählt. Im *Cornet* heißt es feierlich: „Als Mahl begann“ (57). Blonde Knaben bringen Schalen mit Früchten (56); und: „Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht“ (57). Freilich tauchen in Rilkes Text die genannten Kulthelemente verschoben und in neuer Bezüglichkeit auf; man käme vielleicht gar nicht auf die Idee, sie mit Kultriten in Beziehung zu bringen. Was aber diese Handlungen und Vorgänge im *Cornet* in die Nähe kultischen Geschehens rückt, ist ihre im Dienst der Selbstvergöttlichung des Autors stehende betonte Stillisierung und der in sie gelegte Anspruch überhöhter Bedeutungshaftigkeit. Den Zwischenraum, der sich zwischen den materiellen Dingen und Stoffen, wie Fahne und Blut, und ihrer transzendenten Bedeutung auftut, sucht – und dies ist das entscheidende Stilmittel des *Cornet* – Rilkes Text zu *gestalten*, wenn nicht zu *zelebrieren*. Das Wort ‚Kult‘ kommt immerhin von lat. ‚colere‘, pflegen. Lanzkowskis Feststellung, daß aus „kultischen Handlungen [...] alle Kunstäußerungen des Menschen hervorgegangen“¹⁷ seien, wird gerade an dieser Beobachtung nachvollziehbar. „Sakramentale“ Elemente des Kults sind traditionsgebundene Worte wie z. B. Segen des Priesters, Fluchwort gegen Feinde, kultisches Orakel, Huldigung der Gottheit in Hymnen, Psalmen und Gebeten. Und gerade diesen Formen versucht sich der Sprachduktus des *Cornet* anzunähern. Der Heiligung durch die Tradition bemüht sich Rilke in der ersten Fassung noch durch ein bewußtes Antikisieren nahezu kommen. So schreibt er „Muth“ und „Thurn“, oder auch „samtenen[r] Sattel“ (9f.). Das Gewicht der Worte soll durch extreme sprachliche Verknappung erhöht werden:

Wachfeuer. Man sitzt rundumher und wartet. Wartet, daß einer singt. Aber man ist so müd. Das rote Licht ist schwer. Es liegt auf den staubigen Schuhen. Es kriecht bis an die Kniee, es schaut in die gefälteren Hände hinein. Es hat keine Flügel. Die Gesichter sind dunkel [...] (48)

¹⁷ Lanzkowski [Anm. 16], S. 659.

Damit wird der Eindruck einer bedeutungsvollen und existenziellen Situation geweckt, die ein Verlieren zu vieler Worte nicht erlaubt. Die Verknappung der Sprache entbehrt freilich nicht immer der Komik. So lautet z. B. der XXIV. Abschnitt in der ersten Fassung:

„Cornet“ Der Cornet fehl. Zu Pferd! Klirrt! Eile. Schon schwirrt Pfeile her. Hände, Helme, Hörner, Fluch und Spruch. Rufe: „Cornet!“ – Hu! (20)

„Raufen und Rufen“ (51), „in seidenen Sesseln sitzen“ (56), „und solche Feste solcher Frauen“ (58) – das sind nur wenige Beispiele für Rilkes ausgeprägten Gebrauch der Alliteration, der dem Text, an alte Zaubersprüche anschließend, etwas Magisch-Kultisches gibt. Gleichzeitig läßt sich daran Rilkes in der Jugendstilkunst verankerte Ornamentensucht demonstrieren, die insinuiert, hinter einer raffinierten Form müsse sich ein entsprechender Inhalt verbergen. In diesem Sinne modelliert er den Text und schmückt ihn gewissenmaßen mit Bedeutunsamkeit aus. Wenn Wolfgang Leppmann die Verwendung des Punktes im *Cornet* konstatiert, wo normalerweise ein Komma zu erwarten wäre („Kützer sind die Gebete im Bett. Aber ininiger“ [61]) oder die des Doppelpunktes, wo eigentlich gar kein Satzzeichen stünde („und endlich aus den reifgewordenen Taktens: entsprang der ‚Tanz‘ [57])¹⁸, dann gehört dies in den Bereich der Signifikanz behauptenden schönen Geste, die, wie im religiösen Kultus, Heiligkeit und Größe einzufangen sucht.

Diese Preziosität, die aus dem Mit- und Gegeneinander von Eros und Heiligkeitanspruch lebt, bezieht das im *Cornet* ins Bild gesetzte Verlangen nach Adel auf den Text als Text, als schöne Form. Und der Text reflektiert seine eigene Machart; von dem Deutschen, der von seiner Mutter erzählt, heißt es:

Laut und langsam setzt er seine Worte. Wie ein Mädchen, das Blumen bindet, nachdenklich Blume um Blume probt und noch nicht weiß, was aus dem Ganzen wird –: so fügt er seine Worte. Zu Lust? Zu Leid? (45)

Rilke selbst war bestrebt, diese innere Kostbarkeit auch nach außen sichtbar werden zu lassen. An Axel Juncker, der die erste Buchausgabe des *Cornet* besorgte, schreibt er am 25. 11. 1905: „Aber eine solche Ausgabe hätte nur Sinn, scheint mir, wenn sie wirklich *sehr* schön und *sehr* tadellos wäre, eine kleine aber durchaus vornehme Angelegenheit“ (78). Diese Worte sind verräterisch, bezeichnen sie doch Schönheit und Vornehmheit der geplanten Ausgabe als deren alleinigen Sinn. Alle Drucke waren Rilkes Vorbild für die Gestaltung des Buches, bei der er ausgesprochen penibel war und nicht die geringste Unschönheit in Kauf

¹⁸ Vgl. Wolfgang Leppmann: *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Bern, München 1981, S. 193.

nehmen wollte (86ff.). Schließlich erscheint der *Cornet* in einer gepflegten Luxusausgabe von nur 300 nummerierten Exemplaren: Buchkultur um ein Buch, das zum Kultbuch werden sollte.

II

Mit der Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Textes und des Buches ist der erste Schritt im Nachvollzug jenes Prozesses getan, der ein Kultbuch erst zum Kultbuch machte: die Ablösung des Kultobjekts vom Text, die Verlängerung der Fiktion in die Wirklichkeit. Der Werther-Kult lebte schließlich auch erst in der Werther-Mode und den Werther-Selbstmorden. Wie Rilkes Ichkult im *Cornet* ganz manifeste Formen annimmt, so auch der *Cornet*-Kult der Rezipienten, der, wie zu zeigen ist, ebenfalls Dimensionen des Ich-Kults annimmt. Die Ausgabe Axel Junckers verkaufte sich nicht sonderlich gut; erst als sich Anton Kippenberg des *Cornet* annahm und ihn 1912 als Nr. 1 in die neugegründete Insel-Bücherei aufnahm, stellte sich der Erfolg ein. Noch heute ist der *Cornet* als Inselbuch Nr. 1 in bibliophiler Ausstattung erhältlich. Die ersten zwölf Autoren der neuen Reihe waren Rilke, Hofmannsthal, Verhaeren, van de Velde, Flaubert, Jens Peter Jacobsen, Goethe, Bürger, Cervantes, Bismarck, Friedrich der Große, Platon – ein Kollegium, das Rilke sicher angemessen fand –, der Band kostete 50 Pfennig (107). 1912 wurde bereits das 30. Tausend gedruckt, bis 1918 160.000 Exemplare. Im Ersten wie im Zweiten Weltkrieg gab es Feldpostausgaben, die bei der Auflagenstatistik nicht alle mitgezählt werden können. 1943 war eine Auflagenzahl von 760.000 erreicht, die Millionengrenze wurde 1959 überschritten (71). 1982 druckte Insel das 1114. Tausend. Bald gab es Übersetzungen in alle möglichen Sprachen und auch Vertonungen; letztere waren Rilke, nachdem er sich anfänglich geschmeichelt gefühlt hatte, zunehmend ein Ärgernis: Casimir von Paszthory, Kurt Weill, Max von Schilling, Paul von Klenau – das sind nur einige der Namen, die zu nennen sind (399). Noch 1986 kam in Dresden eine *Cornet*-Oper zur Uraufführung, komponiert von dem 1933 geborenen Siegfried Marthus.¹⁹ Musikalische Aufführungen des *Cornet* wurden während des Ersten Weltkrieges geschmackvollerweise für „Kriegswohltätigkeitszwecke“ veranstaltet (129). Die Kriegspropaganda vereinbarte mit dem *Cornet* sofort; in Wien legte man Rilke sogar nahe, einen Kampfflieger aus dem *Cornet* zu machen (340). Ästhetisierung und Glorifizierung eines blässen jungen Mannes sowie, nicht zu vergessen, die ausgeprägte, zum Teil krude Erotik des Textes mobilisierten die Identifikation einer nach Selbstbestätigung suchenden Generation. Wie weit

diese Identifikation ging, zeigt ein Abschnitt aus einer Würdigung Rilkes anlässlich seines Todes von Hans Caspar von Zobeltitz. Der Aufsatz trägt den Titel „Der Kornett im Tornister. Ein dankbares Gedenken an Rainer Maria Rilke“ und erschien am 15. 1. 1927 in *Dabeim. Ein deutsches Familienblatt*. Von Zobeltitz schreibt:

Wir gingen wohl alle hinaus mit einer Liebe im Herzen, einer großen oder einer kleinen. Und uns allen wuchs sie in diesen Abschiedstagen, die uns fortführen in das Heer der Männer, fortführen von den weichen, streichelnden Händen der Frauen. Nie wußten wir so sehr, wie notwendig uns Frauenliebe und Frauensorge war, nie sahen wir unsere Mütter, Schwestern, Frauen, Bräute oder die, der heimlich oder noch verschwiegen unser Herz gehörte, mit ernsteren und forschenderen Blicken an. Und von all dem tönte etwas aus Rilkes „Kornett“, der Klang war uns im Ohr, wie sie reiten, reiten durch den Tag, durch die Nacht, und „jemand erzählt von seiner Mutter. Als ob es nur eine Mutter gäbe...“

Auch wir ritten, ritten, Zogen durch fremdes Land gleich dem kleinen Marquis und dem von Langenan. War die Zeit auch eine andere, waren die Wälfen auch andere, der Krieg hatte doch ein gleiches Gesicht: „Wachfeuer. Man sitzt rundum und wartet [...]“²⁰

Abgesehen davon, daß von Zobeltitz seinen Stil dem Rilkeschen des *Cornet* anzugleichen sucht, besteht sein Text zu einem Großteil aus *Cornet*-Zitaten, die die Identität selbsterlebter Situationen mit den im *Cornet* beschriebenen herstellen sollen. Für die Episoden mit dem braunen Mädchen und der Gräfin führt er allerdings keine Parallelen zu eigenen Erlebnissen an, ihm genügen die Mutter und die blonde Magdalena. Von Zobeltitz ist bemüht, ein reines Mutterbild zu bewahren und läßt an die Stelle der erotischen Besetzung Kaiser, Reich und Vaterland treten. Über die Lektüre, die die Soldaten bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs in den Tornister packten, schreibt er:

Das Neue Testament war der erste Band, vom Nachtsich kam er wohl bei den meisten, oft alt und abgegriffen! *Großmutter* und *Mutter* hatten schon in ihm gelesen in stillen Abendstunden. Der zweite Band war der „Faust“ in jener Miniaturausgabe, die nur wenige Zentimeter hoch und breit ist, Streichholzschnachelformat und doch angefüllt mit Weisheit und deutschem Wesen. Als drittes kam dann „Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke“.²¹

Die Bibel, Goethe und Rilke – augenfälliger könnte die intendierte Nähe von Rilkes Kultbuch zum Kultbuch der Kultbücher, der Bibel, kaum vorgeführt werden. Rilkes Phantasien kamen bei den Rezipienten an. Alfred Hein schreibt

²⁰ Hans Caspar von Zobeltitz: Der Kornett im Tornister. Ein dankbares Gedenken an Rainer Maria Rilke. In: *Dabeim. Ein deutsches Familienblatt* 63, 16 (Berlin, Leipzig, 15. Januar 1927), S. 17.

²¹ Zobeltitz [Anm. 20], ebd. (Hervorhebungen von mir).

¹⁹ Vgl. Friedrich Dieckmann: Die gefesselte Jugend. Rilkes „Cornet“ als Oper einer Vision. In: *Weimarer Beiträge* 32, H. 6, 1986, S. 1028–1032.

1936: „[...] ich wurde Rilkes Jünger voll Imbrunst und Andacht; seine Verse wurden mit Evangelium – in ihnen ruhe meine Seele aus“ (287). Und 1938: „Schon die Wirkung, die sein ‚Cornet‘ und sein ‚Stundenbuch‘ auf unzählige Frontkämpferherzen beispielgebend ausübten, kommt fast einer evangelischen Sendung gleich“ (292). Jünger sein, das heißt auch, sich in die Nähe des Heiligen stellen, um an der sakralen Aura zu partizipieren. Religiöse Wahrnehmungsmuster leiten Rilkes Verhältnis zu seinem im *Cornet* verkörperten Wunsch-Ich; die Identifikation der Rezipienten vollzieht sich ebenfalls in den Bahnen dieser traditionsgeheiligten, verfügbaren Muster, die sich glanzvollen Ichmagnationen anbieten: Die aktuelle glanzlose Situation zitiert über das christologische Leidenmodell des Opfers für Volk und Vaterland zukünftige Herrlichkeit.

Der *Cornet* spricht bei seinen begeisterten Lesern die erotischen Gefühle an, die sein Autor in ihn hineinlegt. Entsprechend der Rilkeschen Dingheiligkeit, die auch im *Cornet* die Gegenstände mit einer sakralen Aura umgibt, wird sogar das Buch, der Text in seiner Materialität, erotisch besetzt. Ein Kriegsteilnehmer aus dem Zweiten Weltkrieg berichtet, wie er im besetzten Frankreich auf eine französische Ausgabe des *Cornet* stieß, und schreibt: „Ich lächelte über mich selbst, als ich mich dabei ertappte, wie ich mit diesen großen französischen Buchstaben geradezu zärtliche Zwiesprache hielt“ (303). Rilkes Text fordert die zärtliche Zwiesprache heraus, weil er wegen seiner extremen Knappheit sowie der Konturlosigkeit des *Cornets* dem Rezipienten genügend Spielraum läßt, eigene Bilder und Wünsche hineinzulesen. Dies mag auch mit ein Grund für die zahlreichen *Cornet*-Illustrationen sein (399 f.). Dabei geht es nicht allein um die Illustration des Textes, sondern der Text selbst, das ganze Buch wird gestaltet, wird zum ästhetischen Ereignis. Zitiert seien nur einige wenige Beschreibungen dieser Bücher nach dem Verzeichnis von Simon: „Mit schwarzer Tusche geschriebener Text des ‚Cornet‘ auf 30 Pergamentpapier-Blättern, mit 7 ganzseitigen Original-Kreidezeichnungen [...] Handgebundener roter Maroquinband“, „Holzschnitte (Handabzüge) auf Japanpapier“, „jedes Blatt signiert und nummeriert. Auflage: 30 Exemplare, in handgefertigter Leinwandmappe“, „gebunden in weißes Leder, auf dem vorderen Deckel eingelegte Metallhouette“, „Text (Tiemann-Medäval) in Rot und Schwarz auf Japanpapier [...] Orig.-Halbpergamentmappe.“

Die textimmanente Ästhetik verlängert sich gleichfalls in den Bereich der Interpretationen. Zum einen gibt es da die Nachdichtungen. Einige Sätze aus einer Arbeit von Harry Maync aus dem Jahr 1916:

Der fröhliche Tatenrang der Reiter ist eingeschläfen, man fragt nicht mehr nach dem Ziel, glaubt kaum noch an einen Wechsel. Langst sind die anfangs kühn und begehrtlich vorwärtsführenden Gedanken umgekehrt in die hinter ihnen liegende Ferne. Größer und größer wird die Sehnsucht nach der Heimat. Und diese verkörpert sich plötzlich

im Weibe [...]. Ein paar Worte entringen sich den vertrockneten, verstummten Lippen der Tabakenden. Dem Weibe gelten sie, das den Jünglingen bisher das Weib war, der Mutter, in deren Schoß sich aller Gedanken schmiegen [...]. (189)

Dann gibt es jene Interpreten, die das, was im *Cornet* geschieht, unter rein ästhetischen Gesichtspunkten bewerten, den Inhalt somit als schöne Form beschreiben. Für Thomas Roffler beispielsweise ist der Tod des *Cornets* „eine vom Leben selbst ins Schöne stilisierte Notwendigkeit, ein im tiefsten Sinne organischer Abschluß.“²² Oder Irene Betz:

Der *Cornet* Christoph Rilke stirbt den Tod, der allein zu seinem Leben gehört, der es vollendet und krönt. Er ist rauschende Erfüllung und selbige Entäußerung. Der Zauber, der von dieser Weise ausgeht, ist gerade in dem jungen Sterben begründet, das das gedängte Leben doppelt schön und *keathbar* und *sinnvoll* erscheinen läßt. (286; Hervorhebungen von mir.)

Söbön und *keathbar* ist offensichtlich gleich *sinnvoll*. In diesem Ton könnte man fortfahren zu zitieren. Worum es geht, ist die Übernahme der Kult-Ästhetik durch die *Cornet*-Interpreten, die in der Annäherung an die Figur des *Cornets* und an Rilkes Text die eigene Kongenialität erproben, ihr Selbstbild also, wie der *Cornet* und wie sein Autor Rilke, an eine schöne Geste knüpfen.

Die Art und Weise also, in der sich Rilke über die Entstehung des *Cornet* äußert und besonders wie er durch ihn seine adelige Herkunft *ansinnlich*, legt den Gedanken nahe, die *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* inszeniere sein, geschriebenes ideales Ich. Der reitende Christoph Rilke wird zum Wunsch-, Spiegel- und Zerbild des schreibenden Rainer Maria. Die Außenkonstituierung des *Cornets*, die Einbindung dieses farblosen Gestalt in farbige Bilder reflektiert Rilkes Poetologie, die Ästhetik der schönen Form, die erst *den* Sinn schafft, den sie ausstrütken vorgibt. Die Leerform des *Cornets* und seine vornehm-sakrale Einkleidung zogen die Identifikation der Rezipienten auf sich, der Soldaten, denen die Ästhetisierung des Krieges seine Sinnlosigkeit verdecken half, der Künstler, die die Rilkesche Preziosität umzusetzen suchten, der Interpreten, die Rilkes Manierismen weiterschrieben. Wer möchte sich nicht gerne eine Krone für die leere Stirne verdienen? (58) Erotik und Heiligkeitsanspruch befördern den Identifikationsprozess in einem permanenten Wechselspiel von Spannung und gegenseitiger Neutralisierung. Die sakrale Überhöhung von Rose, Wein, Blut, Fahne etc. biegt die sinnliche Attraktion rechtzeitig um und lenkt sie in die Bahn des Kults, der die Sinnlichkeit der Dinge, des Schmucks, des Ornaments in den Dienst einer Feier der Abwesenheit stellt. Und in dieser Abwesenheit, im kultischen Ursprungszusammenhang der Ort des abwesenden Gottes, können sich

²² Thomas Roffler: *Blindtise aus der neuern deutschen Literatur*. Frauenfeld und Leipzig 1933, S. 101.

alle möglichen idealen Ichbilder einfinden: Dichteradel, Heldenadel, Interpretadel. Zurück bleibt das materiale Kultmedium, dessen Eigentlichkeit aus der Betonung seiner Nichteigentlichkeit, der abwesenden höheren Bedeutung, lebt.²³

²³ Jedes Kultbuch provoziert Parodien – wie der *Werther*, so auch der *Cornet*. Die immer noch schönste stammt von Robert Neumann und stützt sich gerade auf die Ästhetik der schönen Form und des abwesenden Sinnes.

„Rast! Einmal wieder ruhen. Träumen von den heimischen Truhen und sich ruhig im Grase dehnen und das Sehnen und Kühlewähnen der verrauschenden Lichtfontänen nicht mehr senden in alle Welt. Schreiten in weiten festlichen Schuhen vor dem aufgeschlagenen Zelt. Und wieder einmal die Hände fassen und wieder lernen, was Spiel und Tanz ist auf der allabendlich atmenden Au. Und daß in blendenden Himmelsfernen nicht so viel sonniger Seidenglanz ist wie in den zarten, silberblassen Zügen einer sanft schreitenden Frau.

Brand! Und er klirrt an der Glätte. Über die Kette der Minarete flackt schon Geknatter. Weiße Wände heben die Hand. Aber ein satter Nachtgevatter ist ohne Blende über die niederen Nelken geneigt. Schweigt. Lüsterne Flüsse ahnen allen Bestatter. Der von Langenau bricht – und das Licht ist das Tor – vom Gesicht aus der Nacht durch die Wacht in den Chor und sendet flatternder Fahnen Gewicht hell heiß aus den brechenden Brettern hervor. Verwirrt das Gehöft. Durchklirrt die Gefahr und schirrt seine Stute. Und der ganzen staunenden Mädchenschar – ihr girrt noch geblufft über Tag und Jahr der Rilksche Rhythmus im Blute.“ (*Mit fremden Federn. Parodien*. Stuttgart 1927, S. 33f.)