Inhaltsverzeichnis

1. Nietzsche und Rilke: die Verwandlungen des Orpheus	13
Die Zerstörung des lyrischen Ausdrucks in Nietzsches Werk	13
Rilkes Auseinandersetzung mit dem Wortlaut und mit dem Geist Nietzsches	18
Die poetische Aussage von Rilkes Werk	21
2. "Herbsttag": die Schöpfung des eigenen Gedichtmodells	26
Die beiden gegensätzlichen Konventionen des Herbst-Topos	26
Vorbilder: Pindar, Symbolismus, D'Annunzio	29
Rilkes Originalität: deiktische Setzung des Telos	32
3. Raum I.: "Man lernt alle Dimensionen um"	41
Der Raum als kardinale Metonymie	41
Ernst Cassirers Theorie von der Schöpfung des Raumes durch die Sprache; der Begriff des "Evokativs"	44
Frühe Ansätze zur Umschreibung der Erlebniswelt in räumlichen Kategorien	47
Die gestaltete Biographie und ihre Etappen zwischen Prag und Paris .	52
Das <i>Stunden-Buch</i> : Schöpfung nach dem Erlebnis des metaphysischen Raumes in Rußland; präfigurierte Transzendenz	54
Innere Widersprüche, uneigener Charakter der Poetik des <i>Stunden-Buch[s]</i>	60
Rilkes nachträgliche Selbstkritik	65
4. Raum II.: Die orphische Figur	69
Die beängstigende Paris-Erfahrung	69
Das theoretische Ideal des "Kunst-Ding[s]"	71
Die intermediäre Gestalt im <i>Buch der Bilder</i> : individuelles Bild-Sein und ungewiß-gemeinsame Ausrichtung	75
Das <i>neue Gedicht</i> : Schöpfung des individuellen und totalen Raumes; die Bedeutung Cézannes	79

Die drei gewöhnlichen Modelle in der europäischen Lyrik: realistische - symbolistische - avantgardistische Raumgestaltung	75
Rilkes Lösung: die Verwandlung des einzelnen Seienden zur eigenen, selbsttranszendenten Raun-Gestalt: die orphische Figur	81
Ein Beispiel: Verwandlung des christlich-mythischen Modells	86
Eigenmächtiger Charakter der Verwandlung	91
Die drei bestimmenden grammatikalisch-stilistischen Formen: substantiviertes Verbum, Participum praesens, figura etymologica	96
Scheinbare Vielfalt und notwendige Einheit des Doppelbandes im Gesetz der Verwandlung	99
Die Stelle des Doppelbandes: totales Universum, Enharmonie, "Mitte"	102
Verkündigung des Bruches des poetischen Systems in den letzten Gedichten	107
5. "Bruchstellen seines immensen Stoffes"	110
Anzeichen von einer steten Vermutung über die Grenzen der Kunst, über das Außerkünstliche	110
"Rohmaterial des Lebens" hinter der Schönheit	112
Rilkes Künstlerhierarchie: Dostojewskij, Rimbaud, Van Gogh – Büchner, Kafka, Trakl, Picasso	117
Die Herausforderung des "Äußerste[n]"	120
Ablehnung des Expressionismus	124
Die totale Gestalt im Wissen um das Negative	125
Ausblick auf die Gestaltung des "Nichtgesicht[s]" in den späteren Werken	129
Der Topos der "Wendung"	135
Der notwendige "Fehler" in jeder Gestaltung	137
Ambivalenz des <i>neuen Gedicht[s]</i> : Gestalt und Bruch-Gestalt in einem	138
Die radikalsten Gedicht-Figuren; Grade zu ihrer Gestaltung	139
Die Beschränkung des Prizips des Anschauens; Metonymie	141
Das Ideal des Fragmentarischen	147
Groteske Vernichtungsfiguren	148
Zeichen der Verwandlung - Zeichen der Zersetzung	151
Rückblick: die äußersten Gedicht-Figuren und die äußersten Aussagen	165

6. Zeichen I.: Das Brot und die Fahne	169
Paulus - Dostojewskij - Rilke: Gemeinsamkeit der Metaphysik und der Semiotik	169
Beschreibung von Prag als Stadt der <i>larischen</i> Zeichen; Allegorie	178
Ausblick auf die spätere Problematisierung des allegorischen Zeichens (König)	185
<i>Die weiße Fürstin</i> : das Werk der "anders" gesetzten, allegorischen Seins-Gebärden	192
<i>Corner</i> : Harmonie zwischen tradierten Zeichen und originaler Deutung (Fahne); "Apotheose" der Allegorik	195
<i>Die Geschichten vom lieben Gott</i> : Schöpfung der Welt aus eigenmächtigen, fragmentarischen und zufälligen Zeichen (Hand)	203
Rilkes russisch vorgeprägtes Ikone-Verständnis	206
"Worte wie Statuen und Sätze wie Säulenreihen": Formel für eine neue Setzung der poetischen Zeichen	214
Programmatische Bestimmung des Ding-Gedichts	217
Sprechsituation im <i>Stunden-Buch</i> : Gebet-Soliloquium-Zwiegespräch; einheitliches Zeichen-system	220
Die korrelative <i>Worpswede</i> -Monographie: das allgemein-gültige Prinzip der allegorischen Entsprechung	222
Der <i>Rodin</i> -Essay: hommage (mit Vorbehalt) an den Schöpfer großer einzelnen Dinge in einem göttlichen Universum; individuelle Allegorik	225
Die rodinsche Poetik des Bandes <i>Buch der Bilder</i>	231
Thematischer Aufbau des Bandes; Akzentverschiebung zwischen den vier Teilen, verschärfte Antinomie der Allegorik	232
Die Gedichte des letzten Teils: Thematisierung des inneren Widerspruchs und des Sinnverlustes des <i>Bild</i> -Zeichens	234
Der nachträgliche <i>Rodin</i> -Vortrag: definitive Verurteilung des allegorischen Prinzips im Werk des Meisters wie auch in seinem eigenen Jugendwerk	242
7. Zeichen II.: "Seit Moses hat niemand ein Gebirge so groß gesehen"	247
Abgrenzungen des <i>neuen Gedicht[s]</i> im Lebenswerk	247
"Gestalt"/"Spalt": Reimformel für die zerebrale Perspektive	250
Das <i>Cézanne</i> -Traktat: Konzeptualisierung der "Wendung"; Gesetzmäßigkeit, naturwidrig, Seiendes, Einheit; Cézannes eigene Aussagen	252

Denkgeschichtliche Parallele: Kandinsky, Cassirer, Gombrich, Panofsky, Ortega	255
Die zerebral vollbrachte Verwandlung; "Durchsehung", Sicht / Blindheit	256
Metonymisches Zeichen seiner selbst; "ganz Bild und bildlos"	263
Der Reim "Bug"/"(Be)Zug": Siegeldruck für das in zerebralen Zeichen erschaffene Sein	269
Zeichen-Konstellationen in den Gedichten mit erzählischem Sujet	273
Zwei bezeichnende Topoi: "Schooß", "Mund"	276
Historische Abgrenzung: Baudelaire: <i>Le Cygne</i> , Apollinaire: <i>Zone</i>	279
Alchimistische Wort-Zeichen	285
Gegenüberstellung bzw. Äquivalenz von Visuellem und Geistigem, von Zeichen und Bezeichnetem (Spiegel)	287
"Spiegelbilder" - "Imaginäre"	292
Inneres - Äußeres: Nietzscheanischer Ursprung der Fragestellung; Ausblick auf die späteren Formen des Motivs in Rilkes Werk	295
Zusammenfassung: das <i>neue Gedicht</i> als geistig-eigenmächtiges Zeichensystem der selbsttranszendenten Gestalt	299
8. Nachwort: das "Gesetz"	301
9. Anmerkungen	305
10. Werkregister	349