

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 32 (2014)

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

Inhalt

Gedenken	9
--------------------	---

Rilke in Bern

Jörg Neugebauer: Auf dem Weg zur Tagung	13
Ralph Freedman: Rilkes Leben in der Schweiz	14
Franziska Kolp: Rilkes Besuche im Historischen Museum Bern und die Entdeckung der Shawls	22
Eva-Tabea Meineke: Gewebe, Teppich, Shawl in den Berner Gedichten und im <i>Malte</i>	29
Rosmarie Zeller: Die Verwandlung der Seerosen ins Gedicht. Zu Rilkes Gedicht <i>Nénuphar</i>	41
Thomas Richter: Textgenese und ikonographische Tradition – »Karls des Kühnen Untergang« in den Aufzeichnungen des <i>Malte Laurids Brigge</i>	52
Alexander Honold: Ur-Geräusch und Felsenkessel. Die Schweiz als Klangkörper	68
Irmgard M. Wirtz: Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser	91
August Stahl: »cet été de notre amour«. Abelone und der Goldregen im Park von Ulsgaard	101
Antonia Egel: »Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand«, Gefäß und Getränk oder Leere und Fülle in Rilkes Dichtung	116
Gabriela Wacker: Poetik der Gelassenheit. Zur mystischen und poetologischen Fundierung von Rilkes Armut-Konzeption	123
Anna Zsellér: Der Gleichmut der Fontäne. Die Poetik des Verzichts beim späten Rilke	134

Sonette an Orpheus

Wolfram Groddeck: »Heiter und verteilt«. Zyklische Ordnung und metrische Metamorphose in den <i>Sonetten an Orpheus</i>	145
Thomas Martinec: »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.« Musik und Verwandlung in Rilkes <i>Sonetten an Orpheus</i>	159
Magdolna Orosz: »Wann aber <i>sind</i> wir?« – Poetik und Existenzproblematik in Rilkes Sonetten an Orpheus (I 3 und II 29)	175
Jan Röhnert: Das Ur-Sonett an Orpheus? Rilkes <i>Lied vom Meer</i>	187
Philipp Weber: Sternische Verbindungen. Zur Rettung der Phänomene in Rilkes <i>Sonetten an Orpheus</i>	204
Kristin Bischof: Fortschrittskritik oder Reflexion über Dichtung? Die Sonette II 9 und II 11	211

Vera Hauschild und Raoul Walisch: Berichte zu Werkstattgesprächen im Rahmen des Treffens der Rilke-Gesellschaft in Freiburg i. Br.	218
---	-----

Beiträge

Peter Por: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«. Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft	223
Eberhard Fischer: »Die Tänzerin« – ein indisches Bild im Besitz von Rainer Maria Rilke auf Château Muzot	257
David Österle: »... daß wir an diesem beinah sterben«. Zu Rilkes Gedicht <i>An die Frau Prinzessin M. von B.</i>	271
Gustav Landgren: Sprachkritik in Rilkes Gedichtsammlung <i>Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.</i>	278
Jörg Adam: Von Ulsgaard nach Wolfsegg – Rilke-Spuk im Werk Thomas Bernhards	286

Dokumentation

Karin Wais: Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana (Teil III)	297
Cornelia Pechota: Ein später Brief Rilkes und seine Valéry-Übertragung <i>Tante Berthe</i>	326
Theo Neteler: Rilkes Briefe an Anna von Münchhausen 1913-1917	335
Simona Noreik und Erich Unglaub: Zu Carl Jacob Burckhardt. Eine kleine Nachlese	350

Rezensionen

Marginalien zur Rilke-Literatur (Bern, September 2012) (August Stahl)	359
Einblicke in die Entstehung von Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> . Zur »textgenetischen« Faksimile-Edition des <i>Berner Taschenbuchs</i> (Wolfram Groddeck)	368
Johannes Wich-Schwarz: <i>Transformation of Language and Religion in Rainer Maria Rilke</i> (Erika Otto)	374
Roland Ruffini: <i>Vier Gestalten der Bibel in Rilkes »Neuen Gedichten«</i> (Magdalena Orosz)	376
<i>Rilke po polsku</i> [Rilke auf Polnisch] Hrsg. von Joanna Kulas und Mikołaj Golubiewski. Wydawnictwo (Marta Zaręba)	379
Claire Goll, Yvan Goll, Paula Ludwig: »Nur einmal noch werd ich dir untreu sein«. (Erich Unglaub)	381
Michel Itty und Silke Schauder: <i>Rainer Maria Rilke. Inventaire – Ouvertures</i> (Béatrice Chémama-Steiner)	385

Mitteilungen

Nachruf auf Ulrich Fülleborn (Manfred Engel)	389
Nachruf auf Rätus Luck (August Stahl)	391
Nachruf auf Renate Scharffenberg (Vera Hauschild)	397
Nachbemerkung	400
Über die Autorinnen und Autoren	401

Die
Internationale Rainer Maria Rilke-Gesellschaft
trauert um ihren Schirmherrn

Christoph Sieber-Rilke

geb. 27. August 1933 in Weimar, gest. 20. Juni 2014 in Gernsbach

Er war immer ein aufmerksamer Gesprächspartner,
ein wohlwollender Förderer, ein Freund.

RILKE IN BERN

JÖRG NEUGEBAUER

Auf dem Weg zur Tagung
Bern, 21. 9. 2012

Leise
über die Brücke zu gehn,
trotz Straßenbahngleis-
erneuerungsarbeiten,
gelingt mit dem Blick
auf den Fluss

Drüben
sind andre schon angekommen

Ein letzter Brief wird verlesen
Alle stehn auf

Kurz ist es still

RALPH FREEDMAN

Rilkes Leben in der Schweiz

I

»Die Schweiz« ist im Zusammenhang mit Rilke zugleich ein großes und ein kleines Thema. Ein kleines Thema ist es, wenn man bedenkt, dass Rilke nur die letzten acht Jahre seines Lebens in diesem Land gelebt hat. Eben diese Jahre des Erfolgs und der Qual waren es aber auch, die für seine Größe entscheidend wurden, zumindest dann, wenn man davon ausgeht, dass alles Vorhergehende wie *Das Stundenbuch*, *Das Buch der Bilder*, ja sogar beide Teile der *Neuen Gedichte* und der große Roman *Malte Laurids Brigge*, die große Arbeit nur vorbereiteten. Dies mag eine Überzeichnung sein; jedenfalls aber wird man sagen können, dass die Welt, die sich Rilke in der Schweiz erschloss, in vieler Hinsicht Neuland für ihn war.

Wie kam es dazu? Unser Dichter war fast am Ende seiner Kräfte. Die Kriegsjahre, besonders die letzten und die daran anschließende Zeit in München, hatten ihn tief ermüdet. Er fühlte sich von allen Quellen der Inspiration abgeschnitten, besonders mit Blick auf die *Elegien*. Gleichwohl zögerte er zuerst, als er die Einladung zu einer Lesereise in der Schweiz erhielt; besorgt von der Frage, was ihm im damals revolutionären München bevorstehen konnte, nahm er den Vorschlag dann aber doch an.

Rilke war nun fast 44 Jahre alt. Der erste große Abschnitt seines Lebens hatte sich über viele Länder erstreckt. Ruhelos, von der Energie eines Dichters getrieben, der auf den Kern des Seins zielte, fand er den Brennpunkt seines Daseins in der ihm eigenen Sprache, die in ihm in vielen Formen lebte: als seine deutsche Muttersprache natürlich, dann französisch und italienisch, auch russisch, aber nun doch hauptsächlich deutsch und französisch, jene Sprachen, die auch für sein neues Leben in der Schweiz bestimmend wurden. Dabei war es nicht allein die Welt der Berge und Gletscher, die er jetzt aufnahm, sondern vor allem auch das Versprechen einer neuen Freiheit in einem Land, das ihn seinerseits – wenn auch hier und da widerstrebend – aufnahm. Und die Schweiz, ihr Leben, ihre Gesellschaft, ihre Sprachen, machte die Quellen der Inspiration wieder zugänglich, so dass seine Werke vom *Stundenbuch* bis zu den *Elegien*, die auf Erneuerung und Vollendung warteten, wieder aufleben konnten.

II

Übergang und Neuanfang waren jedoch nicht leicht. Schon vor der Abreise gab es Schwierigkeiten: Fragen und Sorgen wie die, ob sein österreichischer Reisepass noch gültig war und wo er zuerst unterkommen sollte, nahmen ihn in Anspruch. Die Schweiz nahm er nach seiner Ankunft am 11. Juni 1919 zunächst in der Gestalt eines Traumes vom reichen Leben der Vorkriegszeit wahr: als »Märchenwelt voll teurer Kleider, Seifen und Parfüme, mit einem Überfluss an feinen Früchten und

Gemüsen. In den Buchläden lockten Titel in französischer, deutscher und italienischer Sprache. Schöne Bilder zierten die Wände«; und es war auch – wie er wenig später schrieb – ein wahrer Segen, dass man hier in Schlössern wohnen konnte ohne die Furcht, Revolutionären zum Opfer zu fallen.¹ Bei allen Schwierigkeiten hielt er an der Hoffnung fest, eine Bleibe finden zu können, wo er in Sicherheit seiner Arbeit nachzugehen vermochte. Viele Menschen, die ihn bewunderten, wollten ihm zu dieser Bleibe verhelfen (auch wenn er selbst oft beteuerte, nicht einen festen Aufenthalt im Land beabsichtigt zu haben). Er wurde erwartet: Seine alte Freundin aus Böhmen, Sidonie Nádherný von Borutin, hatte ihm sogar schon vor der Abreise Geld geschickt und nun erwartete man ihn in einer eleganten Gesellschaft in Nyon. Das geschah im großzügigen Haus der Gräfin Mary Dobrčenský, die nach langer Abwesenheit nun im Begriff war, in ihre vormalig böhmische, jetzt tschechoslowakische Heimat zurückzukehren. Doch die große Gesellschaft konnte ihm nicht gefallen. Diese Art Geselligkeit war niemals das Richtige für ihn; selbst seine Freundin ›Sidie‹ konnte er diesmal nicht lange ertragen und nach einer Stunde mit ihr in der Gartenlaube machte er sich davon. Er hatte gehofft herauszufinden, welche Schritte er unternehmen sollte, um zumindest auf längere Zeit in der Schweiz bleiben zu dürfen, aber so kurzfristig war das anscheinend nicht möglich. Wenn er dann etwas später reumütig nach Nyon zurückkehrte – und bald wieder davonlief – blieb es klar, dass der Wohnort, den er suchte, nicht in eleganten Gesellschaften zu finden war.²

Also ließ er diese gutgemeinte Einladung hinter sich und fuhr nach Bern. Er blieb zwei Wochen dort und traf Yvonne de Wattenwyl, eine elegante junge Frau, die in Berns höheren Kreisen bewandert war, und fand durch sie neue Freunde und Bekannte, die ihm helfen wollten. In einem Brief aus Bern an seine Mutter schwärmt Rilke von der Schweizer Hauptstadt, wo er in schönen Häusern zu Gast war, und resümiert:

Du kannst Dir denken wie dankbar ich das empfinde, und wie überhaupt, nach der Abgeschlossenheit der letzten fünf Jahre, alle Eindrücke und Erinnerungen bei mir den breitesten Boden finden. Freilich, man war dessen so entwöhnt, daß man das Reisen und Aufnehmen erst wieder versuchen und lernen muß, manchen Tag kann ich es, manchen Tag ermüdet und verwirrt es mich.³

Von Bern aus fuhr er weiter nach Zürich, dann nach Genf – immer intensiver, so scheint es, auf der Suche nach jener so ersehnten ›Bleibe‹, um dort allein sein und arbeiten zu können. Die Schweiz sollte all dies möglich machen, nur musste er Fuß fassen und das nahm Zeit und Energie in Anspruch, Zeit auch zum Denken und Fühlen. Für die bürokratischen Vorgänge waren häufig Aufschübe notwendig, und es war oft schwierig, länger zu bleiben, wo er versuchte, sich niederzulassen und als

1 Ralph Freedman: *Rainer Maria Rilke: Der Meister, 1906-1926*. Frankfurt a.M. 1996, S. 299; vgl. u.a. den Brief vom 12.9.1919 an Gertrud Ouckama Knoop. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 269.

2 Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 2009, S. 636-637.

3 Ebenda, S. 638-639.

Künstler Wurzeln zu fassen. Vorträge für den Hottinger Lesekreis in Zürich musste er mehrmals aus gesundheitlichen Gründen verschieben, denn ohne weitere Vorbereitung – körperlicher und seelischer Art – glaubte Rilke nicht imstande zu sein, diese Auftritte absolvieren zu können. In Genf blieb er sechs Tage, vom 19. bis zum 25. Juni, in denen er die Malerin Baladine Klossowska aufsuchte, die er vor dem Krieg in Paris getroffen hatte. Am Ende fand er im Bergdorf Soglio einen Ort, wo er und seine Arbeit gut aufgehoben waren. Im Palazzo Salis, Besitztum der angesehenen Schweizer Familie Salis, konnte sich Rilke in Gegenwart einer umfangreichen Bibliothek, also unter den günstigsten Umständen, auf die Lesungen vorbereiten.

III

Soglio war wie ein Paradies, aber der Termin für die erste Lesung rückte schnell näher und Rilke musste sich auf den Weg machen. Am 27. Oktober stand er endlich in Zürich vor einem unerwartet großen Publikum von über sechshundert Zuhörern, dem er sich mit den folgenden Worten als Meister der deutschsprachigen Lyrik vorstellte:

Lassen Sie sich nicht dadurch beirren, daß ich oft Bilder der Vergangenheit aufrufe. Das Gewesene ist noch ein Seiendes in der Fülle des Geschehens, wenn es nicht nach seinem Inhalte erfaßt, sondern durch seine Intensität, und wir sind als Mitglieder einer Welt, die Bewegung um Bewegung, Kraft um Kraft hervorbringend, unaufhaltsam in weniger und weniger Sichtbares hinstürzen scheint, auf jene überlegene Sichtbarkeit des Vergangenen angewiesen, wollen wir uns, im Gleichnis, die nun verhaltene Pracht vorstellen, von der wir ja heute noch umgeben sind.⁴

Rilke sprach zwei Abende in Zürich, dann in St. Gallen, Luzern, Basel, Bern und Winterthur. Besonders der Abend in Basel war erfolgreich. Rilkes neues Leben in der Schweiz brachte ihn in eine andere Welt zu einer Zeit, in der er eine neue Richtung suchte. Wenn auch viele der Gedichte, die er an diesen Abenden las, in seine Vergangenheit hineinreichten, so berührten sie seine Hörer doch als Herolde einer neuen Dichtung: »Ich sehe seit einer Zeit / Wie alles sich verwandelt / Etwas steht auf und handelt / Und tötet und tut Leid.«⁵

IV

Zwei Frauen waren es, die für ihn von nun an für seine letzten Lebensjahre entscheidend wichtig wurden. Die eine war Baladine Klossowska, die Rilke »Merline« nannte und mit der ihn bald eine tiefe, wenn auch schwierige Liebe verband. Sie blieb für ihn die seelisch leidende Frau aus dem dunklen Leben der Leidenschaft. Die andere aber, Nanny Wunderly-Volkart, kam zu ihm als ein willkommenes Ergebnis der

⁴ RMR: *Schweizer Vortragsreise, 1919*. Frankfurt a. M. 1986, S. 35.

⁵ Ebenda, S. 44.

Zürcher Lesungen, als er sie später in Winterthur wiedertraf. Er gab ihr den Namen ›Nike‹, den Namen der antiken Siegesgöttin.

Keine zwei Frauen konnten sich unähnlicher sein. Und dennoch spielten beide eine Rolle, die nur mit der von Lou Andreas Salomé in Rilkes früherem Leben vergleichbar ist. Denn beide, jede auf andere Art, machten am Ende den Abschluss von Meisterwerken möglich – der *Duineser Elegien* und der ihnen verwandten *Sonette an Orpheus*.

Der Kampf um die Beendigung der *Elegien* und die Schöpfung der *Sonette* nahm viele Jahre in Anspruch. Sie existierten auch zu einer Zeit, in der sie fast schon greifbar schienen und doch unglaublich weit entfernt waren, zu einer Zeit, in der Rilke um sie rang, während sein Leben als ein schweres Gewicht auf ihm lag. Auf dem Weg dorthin musste er Hindernisse beiseite schaffen, und, als schwerstes von allen: endlich einen Platz finden, wo er seiner Arbeit ohne Hindernisse nachgehen konnte. Rilke fuhr nach Locarno, wo er schicksalhaft die Dichterin Angela Guttmann in einem Buchladen traf und schnell von ihrer Tragödie gepackt wurde. In langen Briefen an Nanny Wunderly beschreibt er, wie er für einige Monate in den Bann ihrer Leiden gezogen wurde, bis er sich schließlich aufraffte und sich entschloss, sie und Locarno zu verlassen, allerdings mit dem Gefühl, sie im Stich gelassen zu haben. Zu seiner Erleichterung wurde er in Basel von der Familie Burkhardt-Schazmann eingeladen, in deren herrschaftlichem »Ritterhof« er während seiner dortigen Lesung zu Gast gewesen war.

Wieder eine Bleibe und wieder hatte sie ein Ende ... vor den *Elegien*! Er verbrachte zwei Monate in der Basler Gegend, hauptsächlich auf dem Landgut der Tochter und des Schwiegersohns Von der Mühl in Pratteln, bevor er wieder nach Zürich fuhr und Nanny Wunderly-Volkart besuchte, mit der er lange Gespräche in ihrem nun berühmten »Stübli« führte.

Es ist schwer zu sagen, was Rilke zu dieser Zeit stärker motivierte – der Wunsch, einen Ort für die *Elegien* zu finden, oder derjenige, dem Gefühl des Versagens aus dem Weg zu gehen. Aber langsam schien es, als ob sich die Suche nach der Bleibe einem Ende näherte, doch in dem Augenblick in dem er sich, mit einem tschechoslowakischen Pass versehen, freier bewegen konnte, fuhr er zuerst nach Venedig und einige Monate später nach Paris. Dazwischen aber kam er nach Genf, wo die immer engeren Bindungen mit Merline ihn den *Elegien* näher brachten.

Aus Venedig war er zurück in die Schweiz geflohen, wieder nach Meilen bei Zürich, um sich mit Nanny Wunderly auszusprechen. Warum? Er hatte die Menschen in Venedig diesmal unwiderruflich verändert gefunden, die Welt drohend und gefährlich. Schon am 13. Juli, plötzlich von Furcht gepackt, floh er zurück in die Schweiz, in sein Zürcher Zuhause.

Die Furcht war greifbar: Die gigantische Inflation der deutschen Mark, von der er lebte, schien es ihm plötzlich unmöglich zu machen, weiter in der Schweiz zu bleiben. Er fürchtete, dass er keine andere Wahl haben werde, als nach Deutschland zurückkehren – ein jetzt anscheinend unabwendbares ›Schicksal‹. Er blieb weiterhin eine Zeit in der Umgebung Zürichs, um die Situation mit Nanny Wunderly zu besprechen, wobei er einen Ausflug mit ihr zum Halwyler See und zum Schloss Berg unternahm, das seine nächste Station werden sollte.

Die Gespräche schienen zu helfen. Er war jetzt entschlossen, als Künstler in einem Klima zu überdauern, das ihm für seine Arbeit unerlässlich schien, und alles zu tun, um die neue Heimat nicht verlassen zu müssen. Neue Quellen für finanzielle Hilfe fanden sich wie durch ein Wunder, die großzügigen Vettern Nanny Wunderlys waren daran beteiligt. Die Zukunft war jetzt in Granit gemeißelt.

V

Der Zug fährt in den Genfer Bahnhof ein. Baladine wartet auf dem Bahnsteig. Der Zug hält an, die Türen der Abteile werden langsam von innen geöffnet. Aber eine Tür öffnet sich schnell, René – Rainer Maria – fällt aus dem Wagen direkt in die Arme Merlines. Was danach geschah, ist bekannt. Irgendwie – zusammen mit vielen Menschen, die an ihn glaubten – sollte er endlich den richtigen Ort finden und die *Elegien* beenden.

Nachdem zehn Tage ihn seiner Pariser Vergangenheit nahe gebracht hatten, fuhr Rilke nach Genf zurück. Zuerst wollte er eine kleine Wohnung in der Nähe von Merline beziehen. Guido von Salis, ein Architekt aus jener Familie, der er Soglio verdankte, würde sie für ihn renovieren. Aber noch ehe es dazu kam, wurde ihm durch Nanny Wunderly mitgeteilt, dass ihn eine neue, bessere Lösung erwartete: Das Schloss Berg am Irchel, das beide nach Rilkes Rückkehr aus Italien besucht hatten, ein vom Lärm der Stadt isolierter Platz, eine ideale Bleibe. Die *Elegien* sollten jetzt zu Ende gebracht werden. Aber noch war es nicht soweit.

Zuerst blieb Rilke noch eine Woche mit Merline und ihren zwei Söhnen, Pierre und Balthusz, in Genf zusammen und während dieser Zeit waren sie fast wie eine Familie. Rilke sprach mit einem Lehrer von Balthusz über dessen Probleme mit der Geographie und schrieb einen kleinen Aufsatz als Einleitung zu Baltuszs Zeichnungen seiner verschwundenen Katze. Es war Rilkes erste französische Prosaschrift, die er später veröffentlichte. Dann aber kam der schwere Abschied und er fuhr über Zürich zum Château Berg am Irchel. Merline war verzweifelt. Sie hatte Rilke nach seiner Pariser Reise auf Dauer erwartet. Nun war er nur für eine Woche geblieben. Andererseits, Nanny Wunderly, in der sie ihre Gegenspielerin sah, hatte einen besseren Vorschlag. Das Schloss wurde von einer Dienerin versorgt, die zugleich Köchin und Putzfrau war. Die Bleibe schien perfekt. Wo aber waren die *Elegien*?

Rilke begann wieder zu arbeiten, übersetzte Valérys *Le Cimetière marin*, erfand die Figur des Grafen CW und schrieb einige Gedichte, die zu diesem Zyklus gehörten und einiges mehr. Er schuf Masken. Aber noch immer keine *Elegien*.

Dann, plötzlich, wurde Merline krank, so krank, dass Rilke Berg auf kurze Zeit verlassen musste, um ihr beizustehen. Er fuhr nach Genf und verbrachte einige Tage dort, bis Merlines Schwester Gina aus Bern kam, um ihn abzulösen. Also noch immer keine *Elegien*.

Unerwartet meldete sich Anton Kippenberg zu Verlagsgesprächen an, und so musste Rilke eilig zum Schloss Berg zurückfahren, um ihn dort zu treffen. Merline ging es etwas besser, aber sie war immer noch nicht ganz auf der Höhe. Er musste sie mitnehmen. Nach zwei Tagen war das geschäftliche Gespräch abgeschlossen

und Rilkes nähere Zukunft mehr oder weniger geregelt. Merline fuhr nach Genf zurück, er war wieder allein ... mit seinen unvollendeten *Elegien*.

Zu dieser Zeit – allein in seinem geliebten Schloss – schrieb Rilke sein danach lange Zeit nur den engsten Freunden bekanntes *Testament*. Es war nicht eine wohlgeordnete Disposition der Besitztümer und Schriften, die ein Dichter seiner Familie, seinen Freunden und Mitarbeitern hinterlassen wird. Stattdessen schrieb er nieder, was sich allmählich als Brief an seine Geliebte Merline/Baladine herausstellte, in dem er sich seiner persönlichen Geschichte vergewissert und seine Bindung zur Geliebten klarstellt. Am Ende seiner Einleitung erklärte Rilke:

Der Schreiber hat [...] diese losen Blätter unter dem Titel *Das Testament* zusammengefaßt, weil mit diesen Einsichten in sein eigentümliches Verhängnis ein Wille ausgesprochen ist, der sein *letzter* bleiben wird, auch wenn seinem Herzen noch die Aufgabe vieler Jahre bevorsteht.⁶

Baladine befand sich indessen in der ungemütlichen Situation, nach Deutschland zurückkehren zu müssen, wo die Inflation sich zuspitzte. Rilke konnte ihr und ihren Söhnen hier nicht helfen. Inzwischen wurde auch Berg für ihn fraglich. Schon im März hörte er, dass Oberst Ziegler und seine Frau das Schloss für den Sommer vermieten wollten. Und immer noch keine *Elegien*.

Weiter suchte er nach dem »Elegien-Ort« und übersiedelte zunächst in die Prieuré Etoy, eine Augustiner-Propstei aus dem 13. Jahrhundert, jetzt in privater Hand. Er lebte dort ungefähr sechs Wochen, vom 15. Mai bis zum 28. Juni 1921, schrieb einiges, aber noch immer keine *Elegien*. Er kam dem Ende seiner Suche näher, war aber auch am Ende seiner inneren Kraft. Die abwesenden *Elegien* wurden ihm eine immer größere Last. Eine Lösung musste gefunden werden, um die im Innern wachsenden *Elegien* zu retten. Diesmal wusste nicht einmal Nanny Wunderly einen Rat. Er rief nach Merline. Am 11. Juni sandte er ihr den berühmten Brief mit dem Ruf: »Ma Chérie, je ne vous écris qu'un seul mot, venez, venez, venez!« (»Meine Geliebte! Ich sende nur ein einziges Wort: Komm! Komm! Komm!«)⁷ Am 17. Juni traf sie in Etoy ein. Nach einigen kurzen Abstechern nach Lausanne und Genf fingen sie an, im Wallis einen Ort zu suchen. Am Abend des 28. Juni 1921 waren sie in Sierre, wo es immer vorstellbarer wurde, dass Rilke endlich das Gesuchte finden könnte. Einige Möglichkeiten scheiterten, aber am Ende wurde das Château de Muzot, der alte Turm, den Merline in den nächsten Monaten erst bewohnbar machte, nach längeren Verhandlungen für ihn gesichert.

Obwohl es Nanny Wunderly zunächst nicht gefiel, wurde sie schließlich davon überzeugt, dass Muzot als Bleibe gesichert werden könnte. Wenn auch die beiden weiblichen Hauptfiguren in Rilkes Kampf um die *Elegien* von fast entgegengesetzten Seiten seiner Welt für ihn eintraten, so brachten ihm beide doch die entscheidende Hilfe, den »Elegien-Ort« endlich zu finden.

Merline half ihm nicht nur, den Turm zu »entdecken« (zunächst auf einem Reklamebild in der Nähe des Hotel Bellevue in Sierre, wo sie übernachteten), sie machte es auch möglich, zusammen mit einem jungen Immobilien-Agenten, die Diskussion

6 RMR: *Das Testament*. Frankfurt a.M. 1975, S. 12.

7 Ebenda, S. 20.

über eine günstige Miete zu führen. All dies wäre freilich vergeblich gewesen, hätte Rilke nicht außerdem eine weitere pekuniäre Hilfe bekommen. Nanny Wunderly machte sie durch ihre wohlhabenden Vettern, die Brüder Reinhart, möglich. Nanny Wunderly half ihm auch persönlich beim Einzug mit allen möglichen Notwendigkeiten, teilweise nach brieflichen Anweisungen Rilkes, während Merline, zusammen mit zwei Putzfrauen, daran arbeitete, den Turm herzurichten.

Ja, es brauchte weiterhin Zeit, den Weg zu den noch immer unvollendeten *Elegien* zu bahnen. Doch irgendetwas rührte sich in der Herzenskammer des Dichters. Wie er im *Testament* geschrieben hatte: »Mein Leben ist einer besondere Art Liebe / Und ist schon getan«. ⁸ So wurde es auch. Die Wichtigkeit dieses kleinen Buches ist der *Ton* der Prosa, der wie ein Echo oder Anklang der späteren *Elegien* und *Sonette* klingt. Es dauerte gleichwohl noch ein ganzes Jahr bis die Wirklichkeit Muzots sich in die neue Wirklichkeit der *Elegien* entwickelte. Doch es geschah. Nach einem Sommer und Herbst fuhr Merline widerwillig nach Berlin zurück, aber am 9. Februar 1922 ging schon der jauchzende Brief an sie (wie auch an viele seiner Freunde) ab:

Merline, ich bin gerettet!

Was so schwer auf mir gelastet und mich am meisten geängstigt hat, ist nun getan – und glorreich getan, meine ich. Es waren nur wenige Tage: aber niemals habe ich einen ähnlichen Sturm des Herzens und des Geistes durchlebt. Ich zittere noch – in dieser Nacht glaubte ich ohnmächtig zu werden; aber *voilà*, ich habe gesiegt ... Und ich bin hinausgegangen, um das alte Muzot zu streicheln, eben gerade, im Mondlicht.⁹

Es waren immer noch Worte, die, wie im *Testament*, an Merline gerichtet waren. Sie finden sich in der berühmten *Siebten Elegie* vom 7. Februar des Jahres:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer schwindet das Außen.¹⁰

VI

Nach den *Elegien* und *Sonetten* wandte sich Rilke allmählich einem neuen (teilweise) französischen Leben zu. Während seiner fehlerhaft diagnostizierten Krankheit, glaubte er noch an eine Zukunft und begann davon zu träumen, im französischen Sprachraum ein neues Leben zu beginnen. Dieser Traum erlangte immer größere Bedeutung für ihn, in den Jahren nach den *Elegien*, bevor ihn die Leukämie vollends überwältigte.

Hier öffnete die Schweiz eine weitere Dimension seines Schaffens. Mit Merlines Hilfe fing er an, Bände seiner französischen Gedichte – wie *Les fenêtres* oder

⁸ Ebenda, S. 20–21.

⁹ Freedman: *Der Meister* (wie Anm. 1), S. 390; vgl. RMR et Merline: *Correspondance 1920–1926*. Hrsg. von Dieter Bassermann. Zürich 1954, S. 393.

¹⁰ »Die Siebte Elegie«. In: RMR: *Werke* II, S. 221.

Les vergers – im Druck zu beaufsichtigen, einschließlich der Übersetzungen seiner eigenen Arbeiten – wie *Malte Laurids Brigge*. Obwohl er von Kindheit an mit der französischen Sprache aufgewachsen war und lange in Paris gelebt hatte, wurde dies doch erst Teil seines neuen Lebens in der Schweiz. Am Ende sah er die Entscheidung, sich im zweisprachigen Kanton Valais/Wallis niederzulassen, als eine genuin ›schweizerische‹ Wahl.

Als sich die Krankheitssymptome vermehrten, ließ sich Rilke immer häufiger in Sanatorien behandeln, zunächst in Schöneck mit Bädern und diätetischen Vorschriften, dann in Val-Mont, während langer Wintermonate im Jahr 1923 und bis zum Ende. Am Ende entschied sein Arzt in Val-Mont, Dr. Haemmerli, dass Rilkes Symptome psychosomatischer Natur seien und dass eine vollkommene Änderung, zum Beispiel ein Aufenthalt in Paris, helfen könnte. Dies schien sich zunächst zu bewahrheiten. Der Paris-Aufenthalt von 1925 wurde zu einer Zeit der Hoffnung und Selbstbefreiung. Rilke genoss noch einmal in vollen Zügen die kosmopolitische Atmosphäre der Stadt. Er half die Übersetzung von *Malte Laurids Brigge* durch Maurice Betz zu Ende zu bringen und nahm viele seiner alten Beziehungen wieder auf. Am Wichtigsten war die kurze Wiedervereinigung mit Merline. Doch es war nur eine beschränkte Zeit, ehe die Symptome der Krankheit sich wieder bemerkbar machten. Val-Mont erwartete ihn erneut, Rilke und Merline mussten sich abermals trennen. Zwar gab es auch während dieser letzten Zeit noch Tage, an denen Rilke ein fast normales gesellschaftliches und intellektuelles Leben führen konnte, doch die daran geknüpften Hoffnungen scheiterten spätestens in dem Augenblick, in dem der bekannte Dornenstich, während Rilke Rosen im Garten für eine schöne Frau schnitt, ihn seinem Ende nahe brachte. Während der letzten Jahre hatte Merline mehr und mehr die Publikation von Rilkes neuen französischen Versen übernommen. Die Schlussworte waren Valéry gewidmet. Rilke bekümmerte es, dass Valéry durch Merline in Anspruch genommen worden war, um für *Les fenêtres* zu werben, eine Behelligung, die für Rilke gegen »die ungeschriebenen Gesetze unserer tiefen Beziehung« verstieß. Der Sterbende schloss den Brief mit »Ma chère Merline.«¹¹ Die letzte Zeit seines Lebens bis zum Ende am 29. Dezember 1926 war durch immerwährende Hoffnung, Schmerz und Todesängste bestimmt. Seine ›letzten Worte‹, die wir alle kennen, sind in den Grabstein an der Kirchenwand des Bergfriedhofs von Raron gemeißelt:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust.
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.¹²

Hier endet Rilkes Leben in der Schweiz.

¹¹ Freedman: *Der Meister* (wie Anm. 1), S. 488.

¹² Ebenda, S. 489; vgl. RMR: *Werke* II, S. 394.

FRANZISKA KOLP

*Rilkes Besuche im Historischen Museum Bern
und die Entdeckung der Shawls*

»Und wiederum das Museum: die Teppiche. Ich hatte noch nicht viel Zeit dort zu sein, war's aber mit vollkommener attention gestern, konstatierend, wieviel ich seit vorigem Jahr vergessen hatte. Wie mirs verblaßt war. Wie schrecklich im Grunde, dass man nicht besitzender bleibt, theilhabender, mitwissender mit gewissen uns überlegenen Dingen. – Oder soll man sich freuen, immer wieder das ganze Staunen vor sich zu haben?; es bleibt ja doch in so vielen Fällen unser gerechtestes Maaß –, ein Vertrautthun wäre Parvenuhaftigkeit.«

So äussert sich Rilke in seinem Brief aus Bern vom 25. August 1920 an Nanny Wunderly-Volkart¹ über das Historische Museum Bern, dessen Bedeutung für ihn er auch im Brief aus Muzot an die Gräfin Sizzo vom 16. Dezember 1923 hervorhebt: »in Bern [...] Dort ist jedesmal das ›Historische Museum‹ das große Ereignis für mich durch seine unerhört herrlichen Wand-Teppiche, die die Schweizer des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem Burgunder-Schatz Karls des Kühnen sich erobert hatten.«²

Das Historische Museum Bern wurde 1894 vom Neuenburger Architekten André Lambert errichtet und eröffnet, wobei zuerst mittelalterliche Textilien sowie die Waffensammlung ausgestellt wurden. Bereits im Jahre 1901 kam es infolge des Sammlungszuwachses zu einem Raummangel. Eine Erweiterung erfolgte jedoch erst in den Jahren 1918 bis 1922. Anlass dazu war die Schenkung der bedeutenden orientalischen Sammlung Henri Moser-Charlottenfels von 1914, die ab 1922 in dem neu erstellten Anbau gezeigt wurde.

Dass Rilkes Besuche im Bernischen Historischen Museum nachvollzogen werden können, ist dem Umstand zu verdanken, dass auch dessen annotierter Museumsführer dank der Schenkung von Nanny Wunderly-Volkart ins Rilke-Archiv der Schweizerischen Nationalbibliothek kam.³ Dieser *Führer durch das bernische historische Museum*⁴ diente Rilke auf seinen Rundgängen durchs Museum. Darin

1 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitarbeit von Niklaus Bigler. Frankfurt a.M. 1977, Bd. I, S. 314.

2 RMR: »Die Briefe an Gräfin Sizzo« 1921-1926. In: *RMRs Nachlass*. Wiesbaden 1950, 4. Folge, S. 55.

3 Michael Stettler: »Rainer Maria Rilke im Historischen Museum Bern«. In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 1957 und 1958*. Bern 1959, XXXVII. und XXXVIII. Jahrgang, S. 94-108. In diesem Beitrag gibt Stettler die zahlreichen kürzeren und längeren, zum Teil mit kleinen Skizzen versehenen Anmerkungen in Rilkes *Museumsführer* wieder und legt sie auf die Sammlungsrealität der Endfünfziger Jahre um.

4 *Führer durch das bernische historische Museum*. Hrsg. von der Museumsdirektion. Bern 1916. Exemplar RMR, Schweizerisches Literaturarchiv, Schweizerisches Rilke-Archiv E_217.

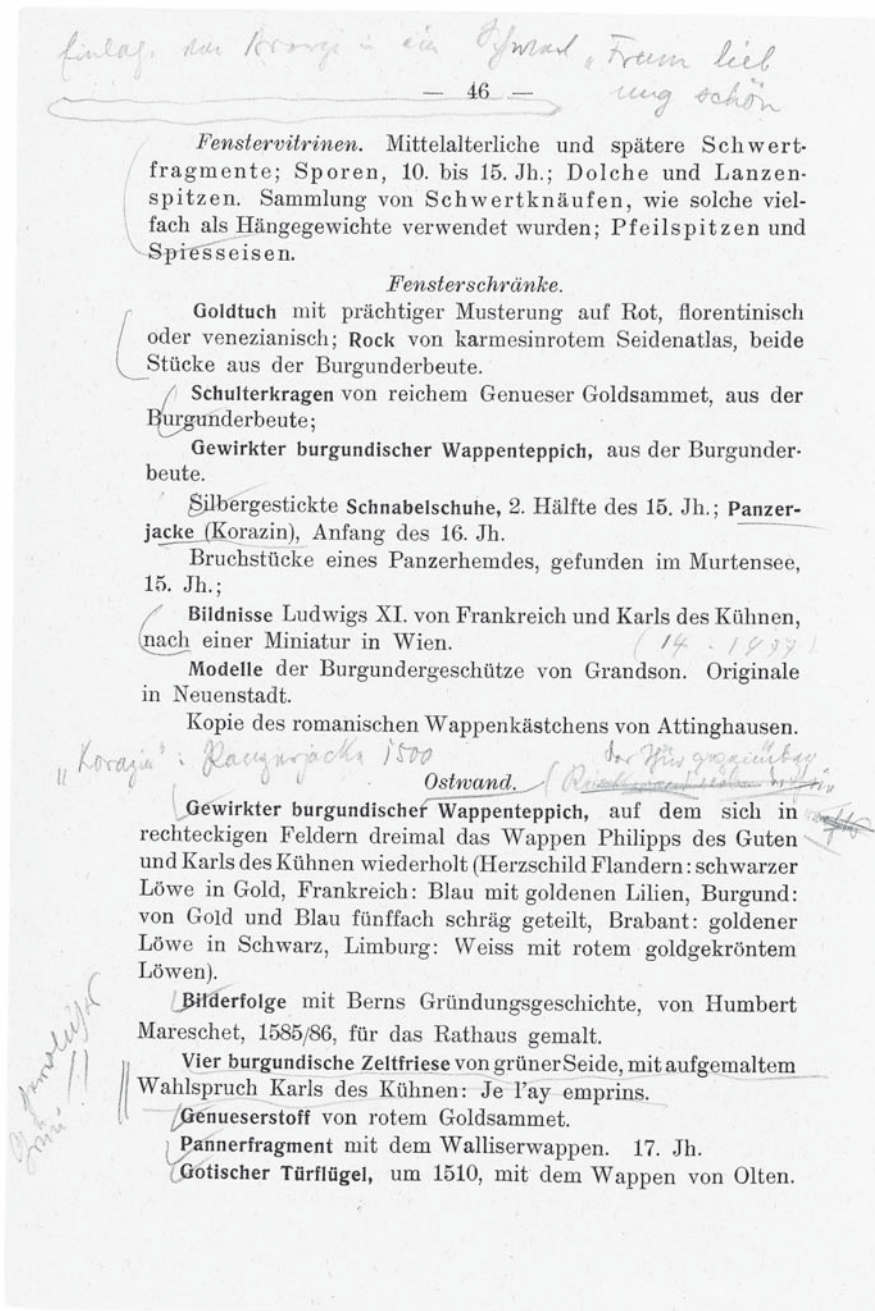


Abb. 1: Führer durch das bernische historische Museum.

Hrsg. von der Museumsdirektion. Bern 1916. Exemplar RMR,
Schweizerisches Literaturarchiv, Schweizerisches Rilke-Archiv E_217.

befanden sich auch das Eintrittsbillet⁵ sowie drei eingelegte Ansichtskarten: eine Karte mit der Madonna von Delsberg, welche auch im Museumsführer abgebildet ist, und eine, auf welcher Alfred Lanz' Modell zum Denkmalsentwurf für Adrian von Bubenberg zu sehen ist, das zu Rilkes Zeit in der Eingangshalle des Museums stand. Bei der dritten Ansichtskarte handelt es sich um eine Abbildung einer römischen, der Dea Artio geweihten Bronzegruppe von Licinia Sabinilla, die in Muri bei Bern gefunden worden war.

Was den Museumsführer anbelangt, so lässt sich nicht genau feststellen, wann Rilke ihn erworben hat; allerdings liegt die Vermutung nahe, dass dies bereits anlässlich seines ersten Besuches im Sommer 1919 geschah. Es könnte jedoch auch sein, dass er ihn erst am 24. August 1920 gekauft hat, als er mit »vollkommener attention« im Museum war, wie er am darauffolgenden Tag Nanny Wunderly-Volkart in seinem oben zitierten Brief berichtete.

Interessant ist bei der Durchsicht des Museumsführers nicht nur das Annotierte, sondern auch dasjenige, welchem der Dichter keine Beachtung zu schenken schien, wie die fehlenden Notizen vermuten lassen. Dies sind: die Säle der Ur- und Frühgeschichte, die Ethnographischen Säle, der »Gewerbesaal« mit Massen und Gewichtchen sowie wissenschaftlichen Instrumenten, Glocken, Waffeisen und Musikinstrumenten; weiter das Täferzimmer von Schloss Landshut und die Alten Stuben im Untergeschoss.

Rilke besichtigte nacheinander die Waffenhalle im ersten Stock, den Burgunderaal, den Kirchensaal, die Silberkammer, den Caesarsaal und die Galerie. Mit Hilfe der Anmerkungen, Ergänzungen und Skizzen, Unterstreichungen und das Hinzusetzen von Ausrufezeichen sowie das Präzisieren der Standortangaben, welche der Dichter in seinem Museumsführer am Rand eingetragen hat, lässt sich erkennen, wie genau und umfassend er mit seinem immensen optischen Wahrnehmungsvermögen die bedeutendsten Schätze des Bernischen Historischen Museums festhielt, insbesondere: die grossen Bildteppiche (den Tausendblumentepich und die Caesarteppiche), den kleinen Hausaltar des Königs Andreas von Ungarn, die beiden bedeutendsten Harnische und das Antependium von Grandson sowie die auf Scheiben und Bechern wiedergegebenen Wappen ihm bekannter Familien wie diejenigen der von Büren, von Diesbach, von Graffenried, von Hallwyl, von May, von Mülinen, von Muralt und von Wattenwyl.

Ganz speziell interessierte sich Rilke für die Caesarteppiche und die Burgunderbeute; auf die Figur Karls des Kühnen und dessen Schätze war er ja bereits in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* eingegangen. So sind denn in Rilkes Museumsführer die Anmerkungen zum burgundischen Wappenteppich von ganz besonderem Interesse. Da bezeichnete er unter dem Abschnitt »Ostwand« schon mal den genauen Standort, wobei er zuerst hinschrieb: »Rückwand neben der Thür« und dies dann durchstrich und vermerkte: »der Thür gegenüber«. Auf dem gewirkten burgundischen Wappenteppich ist in rechteckigen Feldern dreimal das Wappen der Herzöge von Burgund abgebildet und auf den vier burgundischen Zeitfriesen

⁵ »Eintrittsbillet in's Bernische historische Museum, Preis 50 Cts., Nr. 70116« (leider undatiert).

von grüner Seide ist der Wahlspruch Karls des Kühnen »Je l'ay emprins« (»ich hab's gewagt«) von Rilke unterstrichen und angestrichen; daneben vermerkte er: »herrliches Grün«. Weiter setzte er ein Häkelzeichen zum Genueserstoff, zu einem Bannerfragment mit dem Walliserwappen und zum Gotischen Türflügel mit dem Wappen von Olten.⁶

Bei der Beschreibung des von ihm speziell bewunderten Tausendblumentepichs⁷ präzierte er erneut den Standort und fügte zur »Südwand« den Vermerk »an der Thür rechts« hinzu, weiter setzte er Farbangaben hinzu: »schwarz (blaßgelb, blaßblau, gold)« und unterstrich das Datum 1466. Umrandet sind »die vier gestickten Wappenstücke in der Form der Feuerstäbe an der Ordenskette vom Goldenen Vlies«. Zudem hat Rilke die zwei schmalen Zeltbordüren mit der Devise Karls des Kühnen eingekreist und am Rand mit zwei Ausrufezeichen markiert.

Der Höhepunkt der Museumsbesuche in Bern war nach der Wiedereröffnung zweifellos die Entdeckung der orientalischen Kaschmirschals und deren poetische Umsetzung in den drei *Shawl*-Gedichten, die erst posthum aus dem Nachlass des Familienarchivs veröffentlicht worden sind.

In der Zeit von Oktober 1920 bis zum 22. Mai 1922 war das Historische Museum Bern geschlossen und wurde neu eingerichtet. Mit der Neueinrichtung wurde die hinzu gekommene orientalische Sammlung von Henri Moser-Charlottenfels (1844-1923) präsentiert. Moser schuf sich einen Namen durch seine Darstellungen der damals unbekannteren Welt des Orients. Seine Sammlung bestand aus wertvollen Prunkwaffen, religiösen Gefässen und höfischen Gewändern. Um diese Sammlung zu präsentieren, wurde eigens dafür ein orientalisches geschmückter Anbau errichtet. Als Rilke vom 21. bis zum 27. Oktober 1923 in Bern weilte, sah er diese Sammlung und war besonders beeindruckt von den persischen und turkestanischen Kaschmirschals (vgl. die diesem Band beiliegende Abbildung), welche ihn zu den drei *Shawl*-Gedichten inspirierten. Die ersten beiden notierte er im Oktober 1923 in Bern in sein Taschenbuch.

Shawl

O Flucht aus uns und Zu-Flucht in den Shawl,
und, um die stille Mitte, das Begehren,
es möchte noch einmal und noch einmal
die unerhörte Blume wiederkehren
die sich vollzieht im schwingenden Geweb⁸

Unter dieses erste *Shawl*-Gedicht setzte Rilke einige Notizen zum Butta-Muster:⁹

⁶ *Museumsführer* (wie Anm 4). S. 46, vgl. Abb. 1.

⁷ Ebenda, S. 47.

⁸ H: Rilke-Archiv, Gernsbach, vgl. RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (KA). Bd. 2: *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 293.

⁹ Butta ist die spezifische Bezeichnung für ein Blumenmuster, das auf Textilstoffen, gewebten Teppichen, Stickereien und Fresken vorkommt und als »Essenz des Lebens« Liebe und Freundschaft symbolisiert.

»Butta«- Muster
 Die schwarze Runde, kleine
 Mitte; die weite Röthe in
 die die Palm-Ornamente hinein-
 reichen, das Roth zwischen sich las-
 send /
 Das BUTTA-BADAMI-Motiv:
 zu- und ab geneigtes Doppelstehen der
 Palmblatt-Ranken).
 Die Mitten: als hätte eine Tänzerin sich
 frei-getanzt.
 Die kleinen Felder am Rand: Cimetière,
 der lange Schal, darin die gedehnten spiralig
 auslaufenden Farbeinströmungen ...¹⁰

Es folgt etwas weiter der Eintrag des zweiten Shawl-Gedichts:

Shawl
 Wie für die Jungfrau, dem der vor ihr kniet, die Namen
 zustürzen unerhört: Stern, Quelle, Rose, Haus,
 und wie er immer weiß, je mehr der Namen kamen,
 es reicht kein Name je für ihr Bedeuten aus – /
 ... so, während du sie siehst, die leichthin ausgespannte
 Mitte des Kaschmirshawls, die aus dem Blumensaum
 sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante
 und einen reinen Raum schafft für den Raum. .: /
 erfährst du dies: dass Namen sich an ihr
 endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
 Wie es auch sei, das Muster unsrer Schritte,
 um eine solche Leere wandeln wir.¹¹

In seinem Brief vom 16. Dezember 1923 an Gräfin Sizzo¹² erinnert sich Rilke zurück an seinen letzten Besuch im Historischen Museum Bern, insbesondere auch an die Schals und deren Wirkung auf ihn:

Wie eingeschränkt ist doch immerfort das Gebiet unseres Beredtseins; in Bern kürzlich [...] überlegt ichs wieder. Dort ist jedesmal das »Historische Museum« das große Ereignis für mich durch seine unerhört herrlichen Wand-Teppiche, die die Schweizer des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem Burgunder-Schatz Karls des Kühnen sich erobert hatten. Diese prächtigen Sammlungen sind seit kurzem nach anderen Seiten hin bereichert durch den Nachlaß eines Sammlers von Orientalien; Miniaturen, Waffen, Kacheln, Bronzen von ungleichem Wert; diesmal aber kam

¹⁰ H: Rilke-Archiv, Gernsbach.

¹¹ H: Rilke-Archiv, Gernsbach, vgl. KA 2, S. 293.

¹² RMR: »Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926« (wie Anm. 2), S. 55-56.

ich auf eine besondere Entdeckung: Shawls: persische und turkestanische Kaschmir-Shawls, wie sie auf den sanft abfallenden Schultern unserer Ur-Großmütter zu rührender Geltung kamen; Shawls mit runder oder quadratischer oder sternig ausgesparter Mitte, mit schwarzem, grünem oder elfenbein-weißem Grund, jeder eine Welt für sich, ja wahrhaftig, jeder ein ganzes Glück, eine ganze Seligkeit und vielleicht ein ganzer Verzicht, – jeder alles dies, voll von menschlichem Einschlag, jeder ein Garten, in dem der ganze Himmel dieses Gartens miterzählt, mitenthalt war, wie im Citronen-Duft wahrscheinlich der ganze Raum, die ganze Umwelt sich mitteilt, die die glückliche Frucht in ihr Wachstum Tag und Nacht einbezog. Wie vor Jahren in Paris die Spitzen, so begriff ich plötzlich, vor diesen ausgebreiteten und abgewandelten Geweben, das Wesen des Shawls! Aber es sagen? Wieder ein Fiasko. Nur so vielleicht, nur in den Verwandlungen, die ein greifliches, langsames Hand-Werk erlaubt, ergeben sich vollzählige, verschwiegene Äquivalente des Lebens, zu denen die Sprache immer nur umschreibend gelangt, es sei denn es gelänge ihr ab und zu, im magischen Anruf zu erreichen, dass irgendein geheimeres Gesicht des Daseins uns, im Raume eines Gedichts, zugekehrt bleibt.

Rilke vergleicht also die Entdeckung dieser orientalischen Schals mit dem Erlebnis in Paris, als er den Spitzen begegnete. Er erwähnt auch die Verwendung dieser grossen Schals, die rund zwei Meter lang sind und teils quadratisch, teils rechteckig. Nebst den Farben sticht ihm die ausgesparte Mitte ins Auge, die rund, quadratisch oder sternförmig sein kann. Rilke thematisiert diese Mitte nicht nur im Gedicht als absolute Leere, sondern beschreibt sie auch in den Notizen in seinem Taschenbuch, indem er die Metapher einer sich frei tanzenden Tänzerin verwendet.

Nachdem Rilke Ende Juni 1924 von Muzot über Bern und Zürich nach Bad Ragaz gereist war und in Bern die Kaschmirschals wiedergesehen hatte, notierte er um den 1. Juli in Bad Ragaz das dritte Shawl-Gedicht, das keine Überschrift hat:

Wie Seligkeit in diesem sich verbirgt,
 so eingewirkt, dass nichts mehr sie zerstöre;
 wie bloßes Spiel vollkommener Akteure
 so ungebraucht ins Dauern eingewirkt. /
 So eingewirkt in schmiegende Figur
 ins leichte Wesen dieser Ziegenwolle,
 ganz pures Glück, unbrauchbar von Natur
 rein aufgegeben an das wundervolle /
 Geweb in das das Leben übergang.
 O wieviel Regung rettet sich ins reine
 Bestehn und Überstehn von einem Ding.¹³

Der im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrte Museumsführer des Dichters gibt Auskunft darüber, welchen Kunstwerken Rilke seine Aufmerksamkeit schenkte und wie intensiv er sich diese ansah in Bezug auf Form, Gestalt, Farblichkeit sowie

¹³ KA 2, S. 363-364.

die historische Bedeutung und den Zusammenhang. Das genaue, präzise Schauen hat Rilke bei den bildenden Künstlern wie Rodin gelernt. Als er im August 1902 nach Paris fuhr und dort Rodins Sekretär wurde, nahm sich der damals 62jährige etablierte und viel beschäftigte Bildhauer viel Zeit, dem jungen Dichter sein Kunstverständnis zu vermitteln, wie Rilke in seinem Brief vom 27. September 1902 seiner Frau Clara Westhoff schrieb: »Lernen kann man hier, glaub ich, viel, aber man muss eine bestimmte Reife haben, sonst sieht man nichts, einerseits weil zu viel hier ist, und dann, weil so Verschiedenes gleichzeitig spricht. Von allen Seiten.«¹⁴ Als Zeugnis für Rilkes immenses optisches Wahrnehmungsvermögen liegt der vom Dichter annotierte Museumsführer vor. Und Jean Rudolf von Salis schliesslich knüpft an Rilkes Erkenntnisse an bezüglich der Einflüsse der bildenden Künstler auf dessen Beobachtungsgabe:

Man darf nie außer acht lassen, daß er in seinen Bildungsjahren fleißig bei Malern und Bildhauern in die Schule gegangen ist und daß sein eigenes Schaffen vor allem optisch bestimmt war; Rilke hatte eine ungewöhnliche, an der Natur und an den Werken der Kunst geübte Beobachtungsgabe. Er verwendete übrigens in seinen Redensarten mit Vorliebe Bilder und Vergleiche aus den bildenden Künsten – etwa wenn er von einem jungen Menschen, den er längere Zeit nicht gesehen hatte, aussagte: »Er war eine Skizze, jetzt ist er ein Porträt.«¹⁵

¹⁴ *RMR: Briefe aus den Jahren 1902-1906*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 45.

¹⁵ Jean Rudolf von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*. Frauenfeld 1952, S. 86.

Gewebe, Teppich, Shawl in den Berner Gedichten und im Malte

I

Gegenüber Maurice Betz, seinem französischen Übersetzer, erklärt Rilke das Anliegen, das er mit seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* verfolgt, sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten:

Die notwendige Einheit war nicht mehr die eines Gedichtes, es war die der Persönlichkeit, welche von Anfang bis zu Ende in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit lebendig werden musste. Es war ein zerhackter, gebrochener Rhythmus, der sich mir aufdrängte, und ich wurde in viele, unvorhergesehene Richtungen gezogen. Bald waren es Jugenderinnerungen, bald Paris, bald die Atmosphäre Dänemarks, bald Bilder, die mir keinen Zusammenhang mit meinem eigenen Ich zu haben schienen. Bald verschmolz ich fast mit Malte, bald verlor ich ihn wieder aus den Augen: eine Reise schien ihn aus meiner Reichweite zu entführen, nach Paris zurück gekehrt, fand ich ihn wieder, gegenwärtiger denn je. Viele Seiten schrieb ich auf gut Glück. Manche waren Briefe, andere Notizen, Bruchstücke aus einem Tagebuch, Gedichte in Prosa. Trotz der Dichte des Gewebes dieser mir ganz neuen Prosa war es ein ständiges Herumtappen, ein Marsch ins Dunkle, der niemals ein Ende nehmen zu können schien. Aber schliesslich zeigte es sich, dass er doch da war, der Gefährte so vieler Nächte, mein Freund und Vertrauter.¹

Der Roman erscheint hier als »Gewebe«. In seiner innovativen Form spiegelt sich die Komplexität des sich über jedes verbindliche und womöglich konventionell festgelegte Weltverständnis hinwegsetzenden Subjekts. Das Erleben Maltes kann dabei aber im »dichten« Gewebe des Romans nicht vollständig erfasst werden: der Zugang zu diesem Erleben ist für den Dichter »ein ständiges Herumtappen, ein Marsch ins Dunkle«. Maltes Leben, so könnte man sagen, hat Teil an jenem »Inkommensurablen«, das Rilke immer wieder fasziniert hat und das in der Lebenspraxis der meisten Menschen ausgegrenzt und verdrängt wird. Dies Inkommensurable, zu dem etwa »Tod, Liebe oder existentielle Angst« zählen,² wird in Rilkes Roman besonders fokussiert: Es bildet den Kern der Verunsicherung Maltes, seiner ganz persönlichen Lebenserfahrung, die nur ästhetisch, bildlich greifbar wird und deren Sinn durch die Offenheit der Aufzeichnungen umso verbindlicher erscheint.³ Als kunstvoll gefertigtes »Gewebe« schwingen die Textfragmente im Gegenüber weiter und so erkennt Rilke in seiner Reflektorfigur Malte zuletzt einen »Gefährte[n]«, »Freund« und »Vertraute[n]«.

1 Maurice Betz: *Rilke in Paris*. Zürich 1948, S. 78.

2 Dorothea Lauterbach: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004, S. 328.

3 Vgl. ebenda., S. 329, »Je bildhafter das Malte, als quasi »entindividualisierter«, exemplarischer Reflektorfigur gelingt, desto allgemeinverbindlicher erscheint der Sinn.«

Im Zusammenspiel von ›Fäden‹, also materiellen Gegebenheiten, gelten Roman (›Text‹ kommt von *texere*: weben, flechten), Teppich, Spitzen oder Shawl bei Rilke als »Äquivalente des Lebens«, in die das Inkommensurable gleichfalls eingearbeitet ist. Sie ermöglichen die Projektion des Subjekts und damit seine intensive Begegnung mit einem imaginären, physisch abwesenden, im »greifliche[n] [...] Hand-Werk« jedoch gegenwärtigen Gegenüber. So gelingt es, die Mitte des Lebens zu evozieren, auch wenn diese letztlich immer wieder ›dunkel‹ bleibt. Die Mitte impliziert bei Rilke das »Innere«. Er schreibt im *Malte*: »Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene.«⁴

Rilkes Verständnis der Mitte und des Inneren hat religiöse Konnotationen. Sein Werk ist durchzogen von Anspielungen auf Gott, Engel und die Bibel generell,⁵ die sich ja ihrerseits aus ›Aufzeichnungen‹ verschiedener Menschen zusammensetzt und als dichtes Gewebe begriffen werden kann, mit dem Gott sich im Irdischen offenbart. Im Islam trennt der Teppich, als Gebetsteppich, den Gläubigen vom ›irdischen‹ Schmutz und ermöglicht seine Hinwendung zu Gott. Rilkes sehr persönliches Gottesverständnis ist indes ganz im Diesseits verortet. Es sind materielle Kunstgegenstände – und insbesondere solche, die aus ›Fäden‹ gefertigt sind –, an die eine ›Seligkeit‹ des Subjekts geknüpft ist, indem sie das Ich seinem Inneren, seinem eigentlichen Wesen näher bringen. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden anhand der Berner Shawl-Gedichte und des *Malte* erläutert werden.

II

Die bereits zitierte Formel »Äquivalente des Lebens« findet sich in einem Brief Rilkes an die Gräfin Sizzo vom 16. Dezember 1923, worin er von seinem Besuch im Historischen Museum in Bern berichtet und die Wirkung mitteilt, die er von den dort ausgestellten Kaschmir-Shawls empfangen hatte:

Wie vor Jahren in Paris die Spitzen, so begriff ich plötzlich, vor diesen ausgebreiteten und abgewandelten Geweben, das Wesen des Shawls! Aber es *sagen*? Wieder ein Fiasko. Nur so vielleicht, nur in den Verwandlungen, die ein greifliches langsames Hand-Werk erlaubt, ergeben sich vollzählige, verschwiegene Äquivalente des Lebens, zu denen die Sprache immer nur umschreibend gelangt, es sei denn es gelänge ihr ab und zu, im magischen Anruf zu erreichen, daß irgendein geheimeres Gesicht des Daseins uns, im Raume eines Gedichts, zugekehrt bleibt.⁶

4 RMR: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band III. *Prosa und Dramen*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996 (zitiert als KA), S. 512.

5 Im Alten Testament schmücken bunt gewebte Teppiche die Stiftshütte aus, die das Allerheiligste mit der Bundeslade in sich trägt und an dem Gott seinem Volk begegnet (vgl. 2. Mose 26).

6 RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. und Leipzig 1991. Bd. II, S. 319.

Von Bedeutung für das »Begreifen« des Shawls (und somit des Lebens) ist, dass die Objekte ausgebreitet sind, also offen vor dem Betrachter liegen und Variationen beinhalten, »abgewandelt« sind. Materialität und statisch anmutende Form einerseits, Bewegung und Veränderung andererseits schließen sich nicht aus. Der Versuch, die Shawl-Erfahrung sprachlich zu fassen, stößt jedoch auf Schwierigkeiten. In christlicher Tradition ist die Sprache das Medium Gottes: Gott spricht, der Mensch hört und »Am Anfang war das Wort«. Rilkes Dichter kann lediglich »umschreiben«: die Mitte (des Umschriebenen) bleibt leer, es findet sich für sie kein Begriff, der ihr gerecht würde. Im »magischen Anruf« des Dichters ist jedoch eine Erkenntnis möglich, worin dem Menschen »irgendein geheimeres Gesicht [...] zugekehrt bleibt«. Dies deutet auf eine potentielle Aufhebbarkeit der Differenz zwischen göttlichem und menschlichem Sprechen hin, so wie dies in 1. Korinther 13 auf ganz ähnliche Weise formuliert wird: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin«. Wichtig bei Rilke ist auch hier, dass menschliche Erkenntnis immer an die diesseitige, gegenständliche Welt geknüpft bleibt. Daher nennt er die Arbeit am Shawl ein »greifliches [...] Hand-Werk«.

In drei Gedichten aus der Sammlung von 1922-1926 findet der Berner Shawl-Eindruck Gestalt. Zwei dieser Gedichte tragen den Titel »Shawl«, ein drittes Gedicht setzt mit der Zeile »Wie Seligkeit in diesem sich verbirgt« ein.

Shawl

O Flucht aus uns und Zu-Flucht in den Shawl,
und, um die stille Mitte, das Begehren,
es möchte noch einmal und noch einmal
die unerhörte Blume wiederkehren

die sich vollzieht im schwingenden Geweb⁷

In diesem ersten Shawl-Gedicht geht es inhaltlich um die »Flucht« aus einer unzulänglichen, Wirklichkeit in eine »ganze«, die des Shawls, der die »stille Mitte« birgt und ein neues Leben ermöglicht: voll von Begehren nach der »unerhörte[n]« Blume, die sich im »schwingenden Geweb«, d. h. im auf Veränderungen/Abwandlungen ausgerichteten Leben, wiederkehrend zeigt. Die Blume steht im ästhetischen Zentrum des Shawls, sie repräsentiert wohl eine besondere Verdichtung im Leben. Formal entspricht dem Shawl als »Äquivalent des Lebens« ein fließender Duktus mit Enjambements in den Versen 3 bis 5 sowie einem interpunktionslosen Abschluss des Gedichts. Das Fließen, das zudem die Tätigkeit des Webens imitiert, wird nur durch die Parenthese im zweiten Vers unterbrochen, um die »stille Mitte« zu betonen, die innerhalb des Verses auch mittig angeordnet ist. Der erste Vers ist jambisch und wirkt damit dynamisch und zielgerichtet, auf den Shawl am Versende

⁷ RMR: »Shawl«. In: KA III: *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 293.

hin zufließend, danach ist der Rhythmus freier, teilweise verspielt, daktylisch. Mit der Invokation der Flucht in Vers 1 liegt der Fokus auf der vorwärts gerichteten Bewegung, die das Wesen des Lebens bestimmt und im Shawl die Mitte und Ruhe finden kann, angedeutet bereits durch das lange »u« in »Zuflucht«, später wiederholt in »Blume«, das sich dem kurzen »u« aus »Flucht« entgegenstellt.

Shawl

Wie, für die Jungfrau, dem, der vor ihr kniet, die Namen
Zustürzen unerhört: Stern, Quelle, Rose, Haus,
und wie er immer weiß, je mehr der Namen kamen,
es reicht kein Name je für ihr Bedeuten aus –

... so, während du sie siehst, die leichthin ausgespannte
Mitte des Kashmirshawls, die aus dem Blumensaum
sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante
und einen reinen Raum schafft für den Raum ...:

erfährst du dies: daß Namen sich an ihr
endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
Wie es auch sei, das Muster unsrer Schritte,
um eine solche Leere wandeln wir.⁸

Im zweiten Gedicht wird der Shawl mit einer jungfräulichen Geliebten verglichen, womit auch die Jungfrau Maria gemeint sein könnte, die Mutter Gottes, vor der ein gläubiger Mensch niederkniet. In jedem Fall fehlen dem verehrenden Betrachter die passenden Worte, alle Namen sind unzulänglich. Zentral sind hier wiederum die Sprachkrise und die Notwendigkeit der Umschreibung/Abwandlung, denn die Mitte, um die herum »wir« »wandeln«, ist leer. Nicht Gott selbst, sondern die menschliche Jungfrau (Maria) wird evoziert, die mit Gott in enger Verbindung steht. Sie trägt Gottes Sohn unter ihrem Herzen, in der Mitte ihres Körpers – ebenso wie der Shawl die Mitte in sich trägt. Allerdings wird die im Zusammenhang mit Gott erfahrene »Fülle« bei Rilke als »Leere« dargestellt und damit ins Gegenteil verkehrt. Diese Leere fordert die Projektion des Subjekts, die auf Abwandlungen beruht. Daher geht von beiden, der Jungfrau und dem Kaschmirshawl als diesseitigen Elementen, eine enorme Inspiration aus, die Namen »stürzen« dem Betrachter förmlich »zu«, wie aus einer strömenden »Quelle«. In seinem bereits zitierten Brief an die Gräfin Sizzo schreibt Rilke von den »persische[n] und turkestanische[n] Kashmir-Shawls«:

Shawls mit runder oder quadratischer oder sternig ausgesparter Mitte, mit schwarzem, grünem oder elfenbein-weißem Grund, jeder eine Welt für sich, ja wahrhaftig, jeder ein ganzes Glück, eine ganze Seligkeit und vielleicht ein ganzer Verzicht, – jeder alles dies, voll von menschlichem Einschlag, jeder ein Garten, in dem der

⁸ Ebenda.

ganze Himmel dieses Gartens miterzählt, mitenthalten war, wie im Zitronenduft wahrscheinlich der ganze Raum, die ganze Umwelt sich mitteilt, die die glückliche Frucht in ihr Wachstum Tag und Nacht einbezog.⁹

Die Muster der Shawls können als Lebensvollzüge betrachtet werden (vgl. »Muster unsrer Schritte«), die sich um eine Mitte herum ansiedeln, sich somit nach dem Wesentlichen, dem Inneren ausrichten. Auch im zweiten Gedicht imitiert der fließende Rhythmus mit den Enjambements in der zweiten Strophe und in die dritte übergehend das Leben selbst und den Vorgang des Webens. Der mittlere Vers der letzten Strophe fällt mit dem Satzende zusammen und schließt auf »Mitte«. Dem im Wandel begriffenen Leben ist folglich nur in der »Mitte« Stillstand beziehungsweise Ruhe verheißen.

Das dritte Gedicht:

Wie Seligkeit in diesem sich verbirgt,
so eingewirkt, daß nichts mehr sie zerstöre;
wie bloßes Spiel vollkommener Akteure
so ungebraucht ins Dauern eingewirkt.

So eingewirkt in schmiegende Figur
ins leichte Wesen dieser Ziegenwolle,
ganz pures Glück, unbrauchbar von Natur
rein aufgegeben an das wundervolle

Geweb in das das Leben übergang.
O wie viel Regung rettet sich ins reine
Bestehn und Überstehn von einem Ding.¹⁰

Der Begriff »Seligkeit« zielt erneut auf etwas Göttliches, das sich im Shawl verbirgt und sich im »Dauern« manifestiert. Bemerkenswert ist die Wiederholung von »eingewirkt« (insgesamt kommt es dreimal vor), das sich auf »Seligkeit« bezieht. Mit dem Adverb »ungebraucht« lässt sich die Jungfräulichkeit dieser Erfahrung assoziieren, die sich ohne Regeln und Konventionen, mit Leichtigkeit (»ins leichte Wesen dieser Ziegenwolle«) entfaltet. Das Gewebe als »Äquivalent des Lebens« wird in der letzten Strophe explizit hervorgehoben. Beide kennzeichnet die »Regung«, die selbst in das »Ding« des Shawls übertragen wird und somit weiter existiert. Dynamik und Stillstand stehen im Wechsel und werden formal zum einen durch den fließenden Rhythmus (auch hier gibt es Enjambements, das Strophenenjambement von Strophe 2 auf 3 bewirkt die Betonung auf »Gewebe«), zum anderen durch die drei Pausen nach den Satzenden (Verse 4, 9, 11) unterstützt.

⁹ RMR: *Briefe in zwei Bänden* (wie Anm. 6), S. 319.

¹⁰ RMR: KA II, S. 363-364.

III

Manfred Engel hebt im Hinblick auf die spätesten Gedichte den paradoxen Charakter von Rilkes Sprache hervor, in der traditionelle Oppositionen zu Gunsten einer vollständigeren Wirklichkeit aufgebrochen werden. Er schreibt: »Solch paradoxes Sprechen – ein altes Mittel mystisch-religiöser Rede – hat nicht nur eine evokative, sondern auch eine dekonstruktive Funktion, indem es jenes binäre Denken in Frage stellt, durch dessen Oppositionslogik (Anwesenheit vs. Abwesenheit; Freude vs. Leid, Gewinn vs. Verlust, Leben vs. Tod, etc.) wir die ›ganze‹ Wirklichkeit immer verfehlen.«¹¹ Die Gewebe, die in Rilkes Werk vorkommen, zeigen bildlich, durch ihre Muster, diese Dekonstruktion traditioneller Oppositionen zu Gunsten eines komplexeren und vollständigeren Verständnisses von Leben. Diese Denkfigur lässt sich auch im *Malte*-Roman nachweisen. Die Muster kommen in vergleichbarer Form in den Spitzen vor, die nicht gewebt, sondern gestickt werden. Da auch sie aus Fäden bestehen, können sie gleichfalls als »Äquivalente des Lebens« betrachtet werden. In Aufzeichnung 41 heißt es:

Nun weiß ich auch, wie es war, wenn Maman die kleinen Spitzenstücke aufrollte. Sie hatte nämlich ein einziges von den Schubfächern in Ingeborgs Sekretär für sich in Gebrauch genommen.

»Wollen wir sie sehen, Malte«, sagte sie und freute sich, als sollte sie eben alles geschenkt bekommen, was in der kleinen gelblackierten Lade war. Und dann konnte sie vor lauter Erwartung das Seidenpapier gar nicht auseinanderschlagen. Ich mußte es tun jedes Mal. Aber ich wurde auch ganz aufgeregt, wenn die Spitzen zum Vorschein kamen. Sie waren aufgewunden um eine Holzwehle, die gar nicht zu sehen war vor lauter Spitzen. Und nun wickelten wir sie langsam ab und sahen den Mustern zu, wie sie sich abspielten, und erschrakten jedes Mal ein wenig, wenn eines zu Ende war. Sie hörten so plötzlich auf.

Da kamen erst Kanten italienischer Arbeit, zähe Stücke mit ausgezogenen Fäden, in denen sich alles immerzu wiederholte, deutlich wie in einem Bauerngarten. Dann war auf einmal eine ganze Reihe unserer Blicke vergittert mit venezianischer Nadelspitze, als ob wir Klöster wären oder Gefängnisse. Aber es wurde wieder frei, und man sah weit in Gärten hinein, die immer künstlicher wurden, bis es dicht und lau an den Augen war wie in einem Treibhaus: prunkvolle Pflanzen, die wir nicht kannten, schlugen riesige Blätter auf, Ranken griffen nacheinander, als ob ihnen schwindelte, und die großen offenen Blüten der Points d'Alençon trübten alles mit ihren Pollen. Plötzlich, ganz müde und wirr, trat man hinaus in die lange Bahn der Valenciennes, und es war Winter und früh am Tag und Reif. [...]

Über dem Wiederaufrollen seufzten wir beide, das war eine lange Arbeit, aber wir mochten es niemandem überlassen.

»Denk nun erst, wenn wir sie machen müßten«, sagte Maman und sah förmlich erschrocken aus. Das konnte ich mir gar nicht vorstellen. Ich ertappte mich dar-

¹¹ Manfred Engel: »Deutschsprachige Einzelgedichte 1922-1926«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 2), S. 432.

auf, daß ich an kleine Tiere gedacht hatte, die das immerzu spinnen und die man dafür in Ruhe läßt. Nein, es waren ja natürlich Frauen.«

»Die sind gewiß in den Himmel gekommen, die das gemacht haben«, meinte ich bewundernd. Ich erinnere, es fiel mir auf, daß ich lange nicht nach dem Himmel gefragt hatte. Maman atmete auf, die Spitzen waren wieder beisammen.

Nach einer Weile, als ich es schon wieder vergessen hatte, sagte sie ganz langsam: »In den Himmel? Ich glaube, sie sind ganz und gar da drin. Wenn man das so sieht: das kann gut eine ewige Seligkeit sein. Man weiß ja so wenig darüber.«¹²

Die Spitzen werden aufgrund ihrer Schönheit sorgfältig aufbewahrt und es bereitet Malte ebenso wie seiner Mutter Vergnügen, sie aufzurollen, abzuwickeln und ihren Mustern zu folgen, als stellten sie Handlungen dar. Dabei eröffnen sich Räume der Imagination: es wird von Gärten gesprochen oder von Klöstern und Gefängnissen. Die Spitzen beinhalten jeweils beides: Weite und Enge, Leichtigkeit und Schwere, Kunst und Natur. Sie vereinen also Unvereinbares in sich. Und sie tragen in sich Raum und Zeit als die Koordinaten des Lebens. Die Zeit kommt durch den gleichsam narrativen Akt des Abwickelns ins Spiel; dabei wird die Folge der Jahreszeiten evoziert: vom Frühjahr-Sommer bis zum Winter. Die Mutter vergegenwärtigt dem Sohn die Tätigkeit des Stickens und die Vorstellung jener Menschen, die sie ausgeführt haben, was ihn zuletzt auf den Gedanken der himmlischen Erlösung leitet. Der Mutter zufolge liegt die Seligkeit der Frauen jedoch ganz in ihrem Handwerk, das man als Spiegel ihres Lebens bezeichnen könnte. Sie überdauern darin und zeigen dem Betrachter in gewisser Weise ihr »Gesicht«: sich selbst in ihrem einzigartigen Wesen.¹³ Die Antwort der Mutter beinhaltet gleichwohl eine im Text selbst nicht aufgelöste Unschärfe; in einem Brief an Inga Junghans hat Rilke diesen unscharfen Bezug des Halbsatzes »sie sind ganz und gar da drin« ausdrücklich auf die Spitzen festgelegt: »Ja: eben in den Spitzen«.¹⁴ Rilke wählt die diesseitige Variante: das Weite im Engen, das Göttliche im Menschen, das Göttliche/Selige in den Spitzen, den Shawls, den Teppichen oder dem Roman, und nicht das Aufgehen des Begrenzten im Göttlichen. Von Bedeutung ist in der Sprache dieser Aufzeichnung der fließende, lebendig wirkende Rhythmus. Das Credo »sie sind ganz und gar da drin« verdeutlicht durch die dreifache Alliteration die wesentliche Übereinstimmung der Frauen und der Spitzen, ihre Doppelung. Der Rhythmus der letzten, kurz ausfallenden Sätze ist weniger fließend und wird zusätzlich durch die langen Vokale – zum Beispiel in »ewige Seligkeit« – verlangsamt.

Die gemeinsame Betrachtung eines kunsthandwerklichen Gegenstands, die Verständigung über diesen Gegenstand und die dadurch erfolgende Begegnung mit anderen zeitlichen und räumlichen Dimensionen, mit komplexeren Facetten des Lebens, sind Szenarien, die im *Malte* mehrfach wiederkehren, so in der 15. Aufzeichnung in der Konstellation von Maltes Großvater und dem kleinen Erik, die man »zuweilen in den langen Nachmittagen am Ende der tiefen Galerie auftauchen«

12 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: KA III, S. 550-552.

13 Vgl. hierzu auch Rilkes Gedicht *Die Spitze* (KA I 474-475).

14 Ebenda: *Kommentar*, S. 964.

sieht, wobei man sie dabei beobachten kann, wie sie »Hand in Hand, die dunklen alten Bildnisse entlang« gehen, »ohne zu sprechen, offenbar auf eine andere Weise sich verständigend.«¹⁵ Vollkommenes Leben ist eine Verknüpfung vieler Fäden, voll von Begegnungen über die Zeit hinweg. Dem entgegengesetzt ist das Leben der »Leute«, das als »unverknüpft« bezeichnet wird, deren Zeit mechanisch abläuft und deren (Lebens-)Raum leer bleibt, weil sie ihn nicht füllen und gestalten. In dieser Art formuliert es Malte in den »großen Fragen« der 14. Aufzeichnung: »Ist es möglich, dass alle diese Menschen eine Vergangenheit, die nie gewesen ist, ganz genau kennen? Ist es möglich, dass alle Wirklichkeiten nichts sind für sie; dass ihr Leben abläuft, mit nichts verknüpft, wie eine Uhr in einem leeren Zimmer –?«¹⁶

IV

Das Motiv des Teppichs kommt im *Malte*-Roman in unterschiedlichen Zusammenhängen vor. Zunächst ist er nur eine Unterlage, wenn in der 8. Aufzeichnung der Körper des sterbenden Kammerherrn Christoph Detlev Brigge auf einen Teppich gelegt wird.¹⁷ Fragile Gegenstände, die seit dem Tod der Mutter des Kammerherrn nicht betrachtet wurden, da sie sich in deren unzugänglichem Sterbezimmer befanden, das erst für den Sterbenden wieder geöffnet wurde, zerbrechen nicht nur auf dem harten Fußboden, sondern auch auf dem Teppich:

[...] von Zeit zu Zeit fiel etwas, fiel verhüllt auf Teppich, fiel hell auf das harte Parkett, aber es zerschlug da und dort, zersprang scharf oder brach fast lautlos auf, denn diese Dinge, verwöhnt wie sie waren, vertrugen keinerlei Fall.¹⁸

Die Bedeutung dieser Gegenstände ist an ihre Besitzerin geknüpft, nach ihrem Tod sind sie wertlos geworden. Malte setzt sich mit der für ihn schmerzlichen Notwendigkeit auseinander, dass sich demgegenüber das, was er schreibt, mit neuen Bedeutungen füllen wird, weil es etwas »Großes« ist, ein zusammenhängender Text, ein »Gewebe«. Er selbst fühlt sich bei dieser Vorstellung »zerbrochen«, denn dauerhaft scheint er selbst kein fester Teil seines Werks zu sein:

Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.¹⁹

Die Teppiche der *Dame à la Licorne* aus dem 15. Jahrhundert, die im Musée de Cluny aufbewahrt werden und von denen man nicht genau weiß, wer sie gewebt

15 KA III, S. 473.

16 Ebenda, S. 469.

17 Vgl. ebenda, S. 461.

18 Ebenda.

19 Ebenda., S. 490-491.

hat, haben hingegen lebendige Bedeutung vorzuweisen.²⁰ Sie dienen nicht als Unterlage, sondern als Wandteppiche, die kunstvoll gewebt die *Dame mit dem Einhorn* in unterschiedlichen Varianten zeigen.²¹ Malte betrachtet die Teppiche gemeinsam mit Abelone, die nur imaginär anwesend ist. In der 38. Aufzeichnung heißt es:

Es gibt Teppiche hier, Abelone, Wandteppiche. Ich bilde mir ein, du bist da, sechs Teppiche sinds, komm, laß uns langsam vorübergehen. Aber erst tritt zurück und sieh alle zugleich. Wie ruhig sie sind, nicht? Es ist wenig Abwechslung darin. Da ist immer diese ovale blaue Insel, schwebend im zurückhaltend roten Grund, der blumig ist und von kleinen, mit sich beschäftigten Tieren bewohnt. Nur dort, im letzten Teppich, steigt die Insel ein wenig auf, als ob sie leichter geworden sei. Sie trägt immer eine Gestalt, eine Frau in verschiedener Tracht, aber immer dieselbe. Zuweilen ist eine kleinere Figur neben ihr, eine Dienerin, und immer sind die wappentragenden Tiere da, groß, mit auf der Insel, mit in der Handlung. Links ein Löwe, und rechts, hell, das Einhorn; sie halten die gleichen Banner, die hoch über ihnen zeigen: drei silberne Monde, steigend, in blauer Binde auf rotem Feld. – Hast du gesehen, willst du beim ersten beginnen?²²

Auch hier finden wir wieder das langsame Vorübergehen, das sich an ein Gegenüber und an das »Dasein« »anbindende« Betrachten (in diesem Falle Malte-Abelone) als Metapher für ein bewusstes Erleben, zu dem die Teppiche anleiten. Sie strahlen Ruhe aus (in Kontrast zum Lärm des Pariser Stadtlebens). Sie bedürfen nicht der schnellen Abwechslung, des stetigen Drangs nach Neuem. Sie entfalten sich vielmehr um eine Mitte: Die Teppiche repräsentieren die unerwiderte und darum umso intensiver erlebte Liebe. Darauf verweist unter anderem der Schriftzug: »À mon seul désir«. Das Begehren kennen wir aus Rilkes erstem Shawl-Gedicht. Es sorgt für die Dynamik eines Lebens, das stets nach der »Blume« strebt.

Es gibt zahlreiche Interpretationsversuche zu den Teppichen der *Dame à la Licorne* und doch bleiben sie geheimnisvoll. Unter anderem gelten sie als allegorische Darstellung der fünf Sinne, die in ihre »Synopsis, ihre Apotheose im sechsten Teppich, in ihre[] Beziehung zum »Schatz« [...] »À mon seul désir«²³ münden. Rilkes Beschreibungen sind individuell und erhellen seinen Begriff des Teppichs als »Äquivalent des Lebens« und als poetologische Metapher für seinen Roman. Die »ovale blaue Insel«, die in allen sechs Teppichen als Untergrund dient, ist ihrerseits als Teppich erkennbar, ebenso ist der Tisch, auf dem in einem der Teppiche die Tischorgel steht, mit einem reich ausgeschmückten Teppich bedeckt. Der Insel-

²⁰ Die Teppiche stammen aus dem Schloss von Boussac, wo sie 1870 von George Sand entdeckt wurden, vgl. ebenda, *Kommentar*, S. 961.

²¹ Wandteppiche sind auch die Burgunder Teppiche aus dem Historischen Museum in Bern, die im *Malte* im Zusammenhang mit Karl dem Kühnen nur kurze Erwähnung finden (vgl. S. 588), allerdings auch im Brief an die Gräfin Sizzo vom 16. 12. 1923 (S. 319) genannt werden: »Dort ist jedesmal das »Historische Museum« das große Ereignis für mich durch seine unerhört herrlichen Wand-Teppiche, die die Schweizer des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem Burgunder-Schatz Karls des Kühnen sich erobert hatten.«

²² KA III, S. 544.

²³ Egon Olessak: »Nachwort«. In: RMR: *Die Dame mit dem Einhorn*. Frankfurt a.M. 1978, S. 53.

Teppich weist in horizontaler Richtung auf die tragende Funktion desselben, im letzten steigt er sogar noch etwas auf, wie Rilke vermerkt. Denkt man dabei an die tragende Funktion der Erde, zeigt diese allerdings paradoxerweise die Farbe des Himmels (blau) und ist zudem leicht und schwebend. In der vertikalen, aufsteigenden Richtung hingegen erheben sich von der Insel vor rotem Hintergrund, der Farbe der Erde aber auch der Liebe, die Dame und manchmal ihre Dienerin. Man erkennt, wie eng Himmel und Erde, Kommensurables und Inkommensurables, mit einander verknüpft erscheinen. Blau und Rot gehören auch zu den vier Farben, die im Alten Testament die Teppiche der Stiftshütte zieren, dem Ort der Begegnung mit Gott.²⁴ Die Dame selbst steht in der Regel aufrecht, doch einmal sitzt sie. Auch Pflanzen, zum Beispiel die Bäume, und die Wappentiere deuten das »Aufsteigende« an: zum einen durch ihre Haltung, zum anderen gehören sie zwar zur Natur, zur materiellen Wirklichkeit und können doch auch mit inkommensurabilem, geistigem Inhalt gefüllt und damit »leicht« werden. Drei aufsteigende Monde zieren zudem das Wappen, das Geschichte, Familie und Herkunft der Dame repräsentiert. Der Mond symbolisiert An- und Abwesenheit zugleich, Stückwerk und Vollkommenheit. Die Geschichte ihrer Familie gehört zur Dame, sie vereinnahmt sie aber nicht vollkommen. Sie gibt sich, an ihre Geschichte angebunden und ihrer eingedenk, ihren eigenen Tätigkeiten hin, Rilke spricht von einer »Handlung«, an der auch die wappentragenden Tiere beteiligt sind.

Dass dem Löwen von Rilke eine eher negative Rolle zugewiesen wird, zeigen zwei Textstellen deutlich: Zum einen nimmt er am Kranzbinden der Dame »nicht mehr teil; aber rechts das Einhorn begreift«.²⁵ Zum anderen erträgt er beim Orgelspiel der Dame nur »verstimmt« »die Töne, ungern, Geheul verbeißend. Das Einhorn aber ist schön, wie in Wellen bewegt.«²⁶ In biblischer Tradition symbolisiert der »brüllende Löwe« den Widersacher.²⁷

Das Einhorn, das Rilke immer wieder fasziniert, existiert, anders als der Löwe, nur in der Imagination und entfaltet, durch seine elegante Form und helle Farbe, positive Wirkung. Es repräsentiert vielleicht die vollkommene geistige und womöglich auch körperliche Liebe, die durch sein Horn angedeutete »aufsteigende« Haltung.²⁸ Es besitzt durch seine Farbe unschuldigen, durch sein Horn aber auch phallischen Charakter. Die Wellenbewegung, die Rilke in ihm erkennt, erinnert an den Prozess des Webens, der alles Paradoxe auffängt und vereint.

Auf dem letzten Teppich, den Rilke erwähnt, zeigt die Dame dem Einhorn sein Bild in einem Spiegel:

Aber es kommt noch ein Fest, niemand ist geladen dazu. Erwartung spielt dabei keine Rolle. Es ist alles da. Alles für immer. Der Löwe sieht sich fast drohend um: es darf niemand kommen. Wir haben sie noch nie müde gesehen; ist sie müde? oder hat sie sich nur niedergelassen, weil sie etwas Schweres hält? Man könnte meinen, eine Monstranz. Aber sie neigt den andern Arm gegen das Einhorn hin,

²⁴ Vgl. 2. Mose 26.

²⁵ KA III, S. 545.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Vgl. 1. Petrus 8.

²⁸ Vgl. auch Rilkes Gedicht *Das Einhorn* (KA I, S. 470).

und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild –.

Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du mußt begreifen.²⁹

Alles mündet im ›Begreifen‹ Abelones, was wiederum an das Weben als »greifliches« Handwerk erinnert, wie Rilke es im Brief an die Gräfin Sizzo beschreibt. Im Fortlaufen der Fäden des Teppichs wie auch im Laufe des Romans wird plötzlich Erkenntnis möglich, dadurch verbildlicht, dass die Dame dem Einhorn sein Bild zeigt. Es geht hier um die enge Verbindung zu etwas Abwesendem, denn das Einhorn existiert als Fabelwesen nur imaginär, es geht um ein geheimes Verständnis zweier Wesen über Zeit und Raum hinweg, das dem Subjekt Selbsterkenntnis vermittelt. Dass der Spiegel zunächst mit einer Monstranz verwechselt wird, verweist wiederum auf die christliche Symbolik: Die Hostie repräsentiert als ›Leib‹ die Parusie Christi. Wenn Rilke im zu Beginn angeführten Zitat davon spricht, »daß [in seinem Roman] er [Malte] doch da war, [als] der Gefährte so vieler Nächte, [als] mein Freund und Vertrauter«,³⁰ so verdeutlicht das Bild des Einhorns eben dies: Malte erkennt beim Betrachten der Teppiche Abelone und dadurch sich selbst. In dem Malte sich selbst erkennt, kann Rilke Malte erkennen und so auch sich selbst.

Das Bild der Begegnung mit einem Gegenüber erscheint auf inverse Weise in der Episode mit der Hand. Der Begegnung mit einer Geliebten oder mit Gott steht hier die Begegnung mit dem Tod gegenüber:

Ich verließ mich also auf mein Gefühl und kämmte, knieend und auf die linke gestützt, mit der andern Hand in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum, der sich recht vertraulich anfühlte; nur daß kein Bleistift zu spüren war. Ich bildete mir ein, eine Menge Zeit zu verlieren, und wollte eben schon Mademoiselle anrufen und sie bitten, mir die Lampe zu halten, als ich merkte, daß für meine unwillkürlich angestregten Augen das Dunkel nach und nach durchsichtiger wurde. [...] ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. [...] Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da.³¹

In den Teppichen findet Malte jeweils das »innen Gesehene« wieder, das ihm zuvor bereits die Pariser Lebenswelt vermittelt hat, so zum Beispiel in der Gestalt des Vogelfütterers, der in den Teppichen aus dem Musée de Cluny in der Dame, die den Falken füttert, postfiguriert ist. Beide zeigen eine diagonal nach oben, in die Luft, weisende Haltung, aber auch die Anbindung an die Erde, bei der Dame verstärkt durch den sich auf der Schleppe haltenden Hund. Beim Pariser Vogelfütterer wer-

²⁹ KA III, S. 546.

³⁰ Maurice Betz: *Rilke in Paris*, (wie Anm. 1), S. 78.

³¹ KA III, S. 520.

den die Vögel durch einen imaginären Engel ersetzt: »Wenn die Zuschauer nicht wären und man ließe ihn lange genug dastehn, ich bin sicher, dass auf einmal ein Engel käme [...] und äße den alten, süßlichen Bissen aus der verkümmerten Hand.«³² Zur Dame auf dem Teppich heißt es: »Sie füttert den Falken. [...] Der Vogel ist auf der gekleideten Hand und rührt sich. Sie sieht ihm zu und langt dabei in die Schale, die ihr die Dienerin bringt, um ihm etwas zu reichen. Rechts unten auf der Schleppe hält sich ein kleiner, seidenhaariger Hund, der aufsieht und hofft, man werde sich seiner erinnern.«³³

Abschließend soll ein Zitat aus der *Fünften Duineser Elegie* noch einmal die Bedeutung des Teppichs bei Rilke als eines Symbols für »vollzähliges« Dasein belegen:

Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehrenden Leitern, bebend, – und *könntens*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?³⁴

In der Utopie (»Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen«) ist, ebenso wie auf den Teppichen der *Dame à la Licorne*, alles vorhanden. Ein »unsäglicher« Teppich, dessen Bedeutung also sprachlich unfassbar bleibt, wird hier durch das »wahrhaft lächelnde Paar« zur Ruhe gebracht, »gestillt«, also mit jeglichem verborgenen Sinn gefüllt. In der Utopie ist also der Mensch offenkundig Teil eines alles umfassenden Sinns, mit einem Gegenüber vereint, das ihm wesentliche und sprachliche Übereinstimmung bietet.

32 Ebenda, S. 510.

33 Ebenda, S. 544.

34 KA II, S. 217.

ROSMARIE ZELLER

*Die Verwandlung der Seerosen ins Gedicht.
Zu Rilkes Gedicht Nénuphar*

Die französischen Gedichte Rilkes können trotz einiger Interpretationen, die ausschließlich die späteren Gedichte betreffen, noch weitgehend als *œuvre inconnue* bezeichnet werden,¹ dies gilt im besonderen Masse für die vor 1923 entstandenen Gedichte, die im Allgemeinen als wenig interessant gelten. Dass das 1920 in Bern entstandene Gedicht *Nénuphar* durchaus literarische Qualitäten hat, soll im Folgenden gezeigt werden.²

Am 19. August 1920 traf Rilke von Genf kommend in Bern ein und stieg wie immer im Bellevue Palace ab, wie wir aus einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart erfahren, in dem er seinem Befremden über die Atmosphäre in Bern Ausdruck gibt:

Liebe, ich weiß, ich liebe Bern, gestern abend, da ich ankam, war ich sogar ein bisschen erschreckt durch die Härte in der Luft [...] dann aber auch durch die Theilung in Himmel und Erde, auf einmal wieder dieses Brache, Brockige und (ach!) Bürgerliche der Dinge, ihre Schwere, Undurchdringlichkeit, Dichtigkeit, ihr »Gegen-ständliches, gegen was? Gegen den Himmel.

Der »Dichtigkeit« Berns steht das »Flutende« Genfs beziehungsweise von Paris gegenüber:

es gibt nur *Eines*, das tragende, schwingende Licht, durch es, durch das Spirituelle dieses Elements erfährt man Nähe und Ferne, und selbst das Körperhaftbehaarliche wird dem schauenden Aug wie ein Fluthendes, wie ein Ereignis, wie ein Einfall eingeflößt, nicht so aufgetragen, nichts so vorgesagt und eingedrängt zum Wissen und zum Auswendiglernen.³

Die Wahrnehmung von Bern und Genf hat durchaus etwas mit dem im Folgenden zu analysierenden Gedicht zu tun. Was Rilke an Genf und Paris gefällt, ist die Auflösung von Konturen, und damit auch von Gegensätzen: Nähe und Ferne werden zugleich empfunden, das Körperhafte löst sich in Fluthendes auf. In Bern dagegen ist alles dicht, undurchdringlich, gegenständlich, körperhaft und damit auch festgelegt. Paris beziehungsweise Genf sind durch die Charakteristika des Poetischen gekenn-

1 Siehe Manfred Engel: »Französische Gedichte.« In: *Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 434: »Sehr zurecht nennt die kommentierte Ausgabe Rilkes französische Gedichte *l'œuvre inconnue*«. Die Forschung hat sie bisher weitgehend ignoriert.«

2 Bernhard Böschstein hat sich mehrfach mit den späten französischen Gedichten befasst: »Les poèmes français. Jeux du langage - langage de l'indifférence.« In: *Rencontres RMR. Internationales Neuenburger Kolloquium*. Hrsg. von Jürgen Söring und Walter Weber. Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 95-112. Ders.: »Kreative Negativität. Zu Rilkes späten französischen Gedichten außerhalb der Gedichtsammlungen.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 128-136.

3 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt a.M. 1977, Bd. 1, S. 310.

zeichnet, durch Andeutung und Konnotation, Bern dagegen befindet sich auf der Seite des Vorgesagten, des Wissens, keine günstige Voraussetzung zum Dichten.

Rilke berichtet weiter in dem Brief, er hätte den Rosengarten besucht. Dies scheint ihn ein wenig zu versöhnen mit Bern, erinnert ihn doch die Rose »Gruß aus Teplitz« an den Jardin du Luxembourg, wo sie ebenfalls wächst. Und dann kommt er auf die Seerosen:

aber dann waren, auf einem leider thöricht eingerahmten Wasserstück, die *nénuphars*, die man bewunderte (ich mag nicht ›Wasser-Rosen‹ sagen, das ist eine von den Gedankenlosigkeiten der deutschen Sprache, diese Geschöpfe so zu nennen, ein Ausdruck, wie von einer Köchin gemacht, die nicht hinsah -) die *nénuphars*, welche Existenzen, wie sie leben aus Tiefe und Spiegelung, wie in jeden Moment ihres Wachstums die schwankenden Verhältnisse und Ausgleiche des Wassers übergehen, und die angespiegelten Töne werden schließlich zum Farbleid ihres kühlen, schlauchharten Körpers⁴

Das Becken mit den Seerosen ist 1918 vom Bildhauer Karl Hännly gestaltet worden, es besteht aus zwei monumentalen Figuren im Geschmack der Zeit: Neptun und Europa. Im Becken selbst hat es mehrere Ringe, in denen die Seerosen wachsen. Ob Rilke mit dem »thöricht eingerahmten Wasserstück« das Wasserbecken mit den Skulpturen oder nur die Ringe meint, in denen die Seerosen wachsen, kann wohl nicht entschieden werden. »Thöricht« ist das Wasserbecken für ihn nicht zuletzt auch darum, weil aus seiner Sicht die *Nénuphars*, die für ihn nicht Pflanzen, sondern »Geschöpfe«, »Existenzen« sind, nicht eingesperrt werden sollten. Für Rilke sind See- oder Wasserrosen keine Rosen, weshalb er den Namen als unangemessen ablehnt, weshalb wiederum ich im Folgenden seinen Ausdruck »*Nénuphar*« gebrauchen werde. Schon in diesem Brief nennt Rilke Merkmale der *Nénuphar*, welche auch im Gedicht eine Rolle spielen werden: Tiefe und Spiegelung, letztere als Oberfläche zu interpretieren, sie haben einen schlauchartigen Körper und nehmen das Schwankende des Wassers ebenso auf wie dessen Farbtöne.

Das Gedicht *Nénuphar* ist nicht nach diesem ersten Besuch Rilkes im Rosengarten entstanden, sondern nach einem Besuch am 27. August 1920 mit Baladine Klossowska. Es ist kein Zufall, dass Rilke gerade für Baladine Klossowska Ende August und Anfang September drei französische Gedichte schrieb, von denen das *Nénuphar*-Gedicht das erste ist. Mit Klossowska, die Rilke schon in Paris kennen gelernt hatte,⁵ korrespondierte er, obwohl sie aus Breslau stammte, Französisch, und Buchner stellt fest, dass Rilke in der Korrespondenz mit der Geliebten im Französischen wetteiferte.⁶ Interessant ist auch, dass er das Vorwort, welches er zur Katzensgeschichte *Mitsou* des Sohnes von Baladine Klossowska, Balthazar, welcher später unter dem Namen Balthus Karriere als Maler machen sollte, als »französisch

⁴ Ebenda, S. 311.

⁵ Ebenda, S. 301.

⁶ Gérard Buchner: »Rilke's Poetry in the French Language. The Enigma of Mythopoeitic Reversal.« In: *A Companion to the Works of RMR*. Hrsg. von Erika A. Metzger und Michael M. Metzger. Rochester 2001, S. 236-261, hier S. 240.

gedacht« bezeichnet.⁷ Dieses entstand drei Monate später am 26. November 1920. Rilke hat sich also in der zweiten Hälfte des Jahres 1920 intensiv mit dem Französischen beschäftigt; dies ist zu betonen, weil die Rilke-Forschung, wie erwähnt, erst die nach 1923 entstandenen Gedichte ernst nimmt. Sein Interesse am Französischen zeigt sich auch daran, dass er nicht nur mit Baladine Klossowska Französisch korrespondiert, sondern dass er auch in den Briefen an Nanny Wunderly-Volkart oft französische Sätze, ja manchmal ganze französische Abschnitte einstreut.

Bevor auf das Gedicht näher eingegangen wird, sei noch die Frage aufgeworfen, was einen Dichter wie Rilke auf dem Höhepunkt seiner dichterischen Fähigkeiten, dazu bewegt, in einer Fremdsprache zu dichten. In einer fremden Sprache wird man sich, auch wenn man sie gut beherrscht, weit weniger souverän bewegen als in der Muttersprache, vor allem wird man nicht über alle Nuancen der Konnotationen verfügen, die gerade für den poetischen Sprachgebrauch wichtig sind. Wenn, wie es für Rilkes Gedichte typisch ist, semantische und syntaktische Abweichungen von der Standardsprache in der Fremdsprache nicht einfach Fehler sein, sondern als Figuren erkannt werden sollen, setzt das eine große Sprachbeherrschung voraus.⁸ Aus Rilkes Äußerungen zu seinen französischen Gedichten geht hervor, dass er sie durchaus als sprachliche Experimente sah, die ihm neue Möglichkeiten eröffneten. So schrieb er zum Beispiel an André Gide im Juli 1926, dass die französische Sprache ihn verjüngt habe, dass sie ihm neue Möglichkeiten des Ausdrucks, ja eine unbeschreibbare Frische des Ausdrucks gebracht habe. Dem Feuilletonredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung* Eduard Korrodi schreibt er, so habe er mit der Muttersprache experimentiert, als er jung war.⁹ Dieses Gefühl der Jugend, des Neuen, könnte eine weitere Erklärung dafür sein, warum er gerade die Gedichte für Baladine Klossowska, mit der er eben erst ein Liebesverhältnis begonnen hatte, auf Französisch schrieb.

Rilke hat das *Nénuphar*-Gedicht, auch das dürfte kein Zufall sein, in einen Gedichtband der Anna de Noailles geschrieben.¹⁰

7 August Stahl: »französisch gedacht«: RMR und Charles Vildrac.« In: *Etudes germaniques* 63, 2008, S. 49-88, hier S. 56.

8 Siehe Stahl: »französisch gedacht« (wie Anm. 7), S. 63.

9 Buchner: Rilke's Poetry (wie Anm. 6), S. 237.

10 Zu Rilke und Anna de Noailles siehe Ralph Freedman: »Nur ein Schritt«. Anna de Noailles und Die Bücher einer Liebenden.« In: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener, Rätus Luck u. a. Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 210-217. Zum Nachlass Klossowska in der Fondation Bodmer siehe Martin Bircher: »RMR und Merline. Zum Erwerb von Baladine Klossowskas Nachlaß durch die Bibliotheca Bodmeriana, Cologny.« In: *Librarium* 47, 2004, 2, S. 107-115. Ders.: »RMR und Merline. Zum Nachlaß der Baladine Klossowska in der Bibliotheca Bodmeriana Cologny.« In: *Rilke-Perspektiven. »aus einem Wesen hinüberwandeln in ein nächstes«*. Hrsg. von Hans-Albrecht Koch. Overath 2004, S. 11-36.

Nénuphar¹¹

J'ai toute ma vie, mais qui la dirait mienne
me priverait, car elle est infinie.
Le frisson d'eau, la teinte aérienne
sont à moi; c'est encor cela, ma vie.

Aucun désir ne m'ouvre: je suis pleine
jamais je me referme¹² par refus, -¹³
Au¹⁴ rythme de mon âme quotidienne
je ne désire point -, je suis émue;

Par ce mouvement j'exerce mon empire
rendant réels les rêves du soir
car à mon corps du fond de l'eau j'attire
les au-delà des miroirs ...¹⁵

Festzustellen ist zunächst einmal, dass »nénuphar« im Französischen männlich ist, Rilke die Pflanze aber entweder für weiblich gehalten hat oder sie jedenfalls als weiblich behandelt, was auch mit der Assoziation der Pflanze mit Baladine Klossowska zusammenhängen mag, denn noch bevor ihr Rilke das Gedicht in den Gedichtband von Anne de Noailles eingetragen hat, schrieb sie ihm: »Je reste un peu nénuphar figé dans l'espace – rappelez-vous ces êtres qui semblaient encore retenir un dernier son qui n'était même plus un souffle?«¹⁶

Zunächst einmal fällt auf, dass Rilke keine reichen Reime einsetzt, bei solchen müssten sich mindestens drei Phoneme reimen (*ressemble, ensemble*), ja, dass die Reime zu Assonanzen reduziert werden (*refus, émue*), trotzdem ist die klangliche Ebene des Gedichtes durchgearbeitet, so herrschen in der ersten Strophe geschlossene und offene e- und i-Laute vor, mit Ausnahme des u-Lauts in »toute«, während in der zweiten Hälfte der ersten Strophe o und a vorherrschen und das i nur noch im ersten und letzten Wort des Satzes vorkommt.

In der zweiten Strophe lassen sich solche Regelmäßigkeiten nicht feststellen, im Gegenteil, man hat das Gefühl, dass Rilke hier die Variation der Vokale ausschöpft.

11 RMR: *Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen Rätus Luck. Frankfurt a.M. 2003, S. 164-167, S. 585-586. In der Handschrift, von der mir Frau Stasa Bibic (Fondation Bodmer, Cologny) freundlicherweise eine Photographie zur Verfügung gestellt hat, gibt es einige Abweichungen. Ich übernehme hier die Fassung der Handschrift.

12 Nach »referme« gestrichenes Komma in der Handschrift.

13 je me referme] je ne me referme Druck.

14 Die Handschrift schreibt hier »Au« statt »au« im Druck.

15 Das Gedicht wurde 1948 von Frank Zwillinger ins Deutsche übersetzt und in der Zeitschrift *Das Silberboot* 4, 1948 publiziert, die mir nicht zugänglich war.

16 RMR et Merline. *Correspondance 1920-1926*. Zürich 1954, S. 21.

Auffällig ist die Wiederholung des ›re‹ in der zweiten Zeile und die Wiederaufnahme des r mit ›rythme‹ in der dritten: ›referme par refus‹ ›au rythme‹, zudem nimmt hier ›quotidienne‹ den Reim der ersten Strophe und die Wortbildung von ›aérienne‹ wieder auf. Die r-Alliteration kehrt in der dritten Strophe in auffälliger Weise wieder: ›rendant réels les rêves du soir‹.

Der Rhythmus und eine gewisse innere Spannung im Gedicht werden auch durch die Enjambements, die sich fast in jeder zweiten Zeile finden, erzeugt. In der Handschrift werden diese Enjambements durch Kleinschreibung am Versanfang markiert. Es mögen diese Wiederholungen und Anklänge sein, die dem Gedicht einen eigenen Reiz verleihen.¹⁷

Poetische Figuren entstehen durch Abweichungen vom alltäglichen Sprachgebrauch, aber auch von der poetischen Tradition. Die auffälligsten Abweichungen vom Sprachgebrauch im vorliegenden Gedicht bestehen im Fehlen von Objekten bei Verben, die nach einem Objekt verlangen. Das ist ein Verfahren, welches der Expressionismus in hohem Masse anwendet. Es beginnt gleich in der zweiten Zeile mit ›me priverait‹: ›mais qui la dirait mienne me priverait.‹ Man kann zwar sagen ›se priver‹, was so viel heißen würde, wie sich zurückhalten, z. B. ›Dans ces conditions pourquoi se priver?‹ Im Gedicht wird aber das Verb nicht reflexiv gebraucht, weswegen man ein Objekt erwartet, dessen die Seerose beraubt würde, bzw. etwas, das ihr verweigert, vorenthalten würde, wenn man sagte, dass das Leben ihres sei. Der Übersetzer hat ein ›etwas‹ eingefügt: ›nähme mir etwas‹, bloß steht das nicht da.¹⁸ Ich würde eine andere Lösung vorschlagen, durch das fehlende Objekt erhält ›se priver‹ eine neue Bedeutung, die sich so im Wörterbuch nicht findet und die so etwas wie ›begrenzt‹ sein müsste, denn die Begründung dafür, dass es falsch ist, zu sagen, das Leben sei ihres, lautet, es sei unendlich, unbegrenzt, ›car elle est infinie‹ – ohne Grenze, was wiederum einen neuen Widerspruch erzeugt, denn das Leben, und insbesondere jenes einer Pflanze, ist per definitionem begrenzt. Auch in der zweiten Strophe finden wir ein fehlendes Objekt: ›refus‹ in Vers 2: ›jamais je me referme par refus‹; ›par refus‹ (aus oder durch Ablehnung / Weigerung) brauchte ein Objekt: etwas, das abgelehnt, verweigert wird. Der Übersetzer hat mit ›aus Verweigerung‹ übersetzt. Das überdeckt das Problem, dass hier eine Art Verschiebung vorliegt: statt zu schreiben ›je refuse de me refermer‹, wird ›refus‹ an den Schluss gesetzt und wird dadurch vieldeutig. Heißt es ›aus Verweigerung schließe ich mich nie mehr‹ oder ›nicht aus Verweigerung schließe ich mich, sondern weil ich eben voll bin?‹ In der letzten Zeile der zweiten Strophe haben wir ein weiteres fehlendes Objekt: ›je ne désire point –,‹. Man könnte sagen: ›je ne désire rien‹, aber nicht ›je ne désire point‹. Durch das ›point‹ wird dieses fehlende Objekt hervorgeho-

17 Vgl. ähnliche Beobachtungen von B. Böschstein: *Les poèmes français* (wie Anm. 2), S. 96.

18 Die Übertragung von Rätus Luck dient allein der Verständlichkeit und erhebt keinen poetischen Anspruch. Wenn ich im Folgenden auf die Ungenauigkeit der Übersetzung hinweise, so nicht, um sie zu kritisieren, sondern allein um auf Rilkes abweichenden Sprachgebrauch aufmerksam zu machen.

ben: »point« hat die Bedeutung von »überhaupt nicht«, wobei das darin enthaltene »Punkt« im Kontext aktualisiert wird.

Weitere Abweichungen von der Standardsprache finden sich in ungewöhnlichen Attributen, so in den schon durch die Konstruktion parallelen »la teinte aérienne«, »âme quotidienne« oder in der Formulierung »j'exerce mon empire«; »teinte« bedeutet Farbton, Farbschattierung, »aérienne« der Luft, es geht also um den Farbton der Luft, der Ausdruck ist eine Art Fachausdruck, welcher in der Malerei und in der Meteorologie gebraucht wird. Die »âme quotidienne«, obwohl im Wörterbuch nicht nachgewiesen, scheint im Französischen gebräuchlich zu sein als Ausdruck für die »gewöhnliche« Seele. Wiederum ist aber die Bedeutung keineswegs eindeutig: »quotidienne« kann sowohl »täglich« wie »alltäglich« bedeuten. Es wird auch darauf zurückzukommen sein.

»J'exerce mon empire« ist ein poetischer Ausdruck, der so in den modernen Wörterbüchern nicht mehr vorkommt, die Belege stammen aus dem 18. Jahrhundert.

Kommentiert werden muss auch noch der Plural von »au-delà«: l'au-delà ist das Jenseits und kann deshalb eigentlich nicht in den Plural gesetzt werden, was sich auch am fehlenden s zeigt, trotzdem spricht Rilke von »les au-delà«. Auch bei »miroirs« würde man eher Singular statt Plural erwarten,¹⁹ dann würde es sich aber eindeutig um den Wasserspiegel handeln. Der Vers zeigt übrigens in seiner Konstruktion eine Parallele zum zweiten Vers der ersten Strophe, in beiden wird eine Begründung gegeben, die mit »car« eingeleitet wird, und in beiden Versen wird damit argumentiert, dass die Seerose wie auch immer Teil hat am Unendlichen, Unbegrenzten.

Halten wir zunächst einmal fest, dass all diese Abweichungen vom regulären Sprachgebrauch dazu dienen, die Bedeutung der Wörter aufzubrechen, sie vieldeutig zu machen und damit auch den Nénuphar weniger zu charakterisieren als seine Eigenheiten, im Sinne Rilkes müsste man vielleicht sagen: die Eigenheiten seiner Existenz, anzudeuten.

Es sollen nun die semantischen Beziehungen ermittelt werden, wobei von den semantischen Oppositionen ausgegangen wird, wie sie Rilke in seiner Beschreibung der Nénuphars in seinem Brief an Nanny Wunderly-Volkart bereits andeutet: Der Gegensatz von Oberfläche und Tiefe kommt im »frisson d'eau« der ersten Strophe und dem »fond de l'eau« der letzten zum Ausdruck, wobei das letzte Wort des Gedichts »les miroirs« wieder die Oberfläche betont, denn Spiegel sind ja per definitionem reine Oberfläche.

Der Gegensatz unten – oben wird in der letzten Strophe betont, wenn »le fond de l'eau« und »l'au-delà des miroirs« miteinander in Beziehung gebracht werden. Im »l'au-delà des miroirs« kann man zugleich eine Replik auf die »teinte aérienne« der ersten Strophe sehen, denn letztere enthält die Bedeutung »Atmosphäre« in sich; »frisson d'eau« und »teinte aérienne« implizieren zugleich den Gegensatz von Wasser und Luft, wobei einem bewusst wird, dass das Element Erde in diesem Gedicht explizit nicht vorkommt. Diese beiden Ausdrücke werden noch verbunden durch

¹⁹ Das »s« in der Handschrift ist denn auch überschrieben. Rilke scheint hier gezögert zu haben.

die Konnotation ›leicht‹, ›ein Hauch‹. Darüber hinaus stehen die beiden Ausdrücke noch in einer syntagmatischen Beziehung: es ist der leichte Luftzug, welcher die leichte Bewegung des Wassers und letztlich die der Seerose erzeugt.

Der Körper des Nénuphar ist das, was unter Wasser ist, sein Wurzelgeflecht. Die Seele, die man als Antonym zum Körper ansetzen kann, kommt hingegen nur in Form von Emotionen, von Träumen vor. Ähnliches lässt sich auch bei andern Antonymen beobachten. Wenn ›öffnen‹ und ›schließen‹ einander gegenübergestellt werden, braucht Rilke »ouvrir« und »refermer« und nicht ›ouvrir‹ und ›fermer‹, wie man erwarten könnte, den Gegensatz von Tag und Nacht finden wir wieder in verschiedenen Wortarten »quotidienne« und »soir«.

Das ganze Gedicht durchzieht eine Bewegung: frisson d'eau, ouvrir, refermer, ému, mouvement. Von diesen Ausdrücken scheint mir »ému« besonders interessant, denn »ému« heißt ›bewegt‹ in einem emotionalen Sinn, durch den Kontext mit »mouvement« wird in »ému« aber auch der Bestandteil ›mouvoir‹, bewegen in einem wörtlichen Sinn aktualisiert. Der Nénuphar bewegt sich nicht selbst, er wird bewegt durch den »frisson d'eau«, durch den Lufthauch, der das Wasser und damit ihn mitbewegt. Der Ausdruck »Un frisson d'eau« stammt übrigens aus einem Gedicht von Verlaine mit dem Titel *Ecoutez la chanson bien douce*: »Elle est discrète, elle est légère: / Un frisson d'eau sur de la mousse!«

Diese Aktivierung des semantischen Feldes der Bewegung ist umso interessanter als die Seerosen mit ihren Wachsblättern ja ausgesprochen statisch wirken. Diese Immobilität wird im Gedicht nicht explizit ausgedrückt, wenn man nicht die Negation des Öffnens und Schließens als Immobilität interpretieren will. Die einzigen Verben, die Aktivität ausdrücken sind »j'exerce« und »j'attire«, beide finden sich in der letzten Strophe, wo es um die Herrschaftsausübung des Nénuphar geht. Dies wiederum steht in Bezug zur ersten Strophe, in welcher der Nénuphar von sich sagt, das Erzittern des Wassers und die Färbung der Luft gehörten ihm (»Le frisson d'eau, la teinte aérienne sont à moi«). Das muss heißen, dass der Teich, in dessen Tiefe sein Körper lebt, zu seinem Herrschaftsbereich ebenso gehört wie die Luft bzw. das »au-delà«, welches er in der letzten Strophe in seinen Herrschaftsbereich (herunter)zieht.

»L'au-delà« impliziert Unendlichkeit, auf die im zweiten Vers mit dem Ausdruck »infinie« schon angespielt wurde. Man könnte folgern, dass das Unbegrenzte des Lebens, welches offenbar den Nénuphar auszeichnet, darin besteht, dass er das »au-delà«, das ›Jenseits‹ anziehen kann, seltsamerweise tut er dies aber nicht mit der Seele, der wir gewöhnlich Unendlichkeit zuschreiben, sondern mit dem Körper. Es handelt sich ja auch nicht um das Jenseits schlechthin, sondern um das Jenseits der Spiegel, also um das, was jenseits der Spiegeloberfläche des Wassers liegt. In dem zitierten Brief an Nanny Wunderly schreibt Rilke, »wie sie leben aus Tiefe und Spiegelung«, wobei Spiegelung als Gegensatz zu Tiefe und damit als eine Oberfläche verstanden werden muss. Mit dem Körper meint Rilke offensichtlich jenen viel größeren Teil der Seerose, der sich im Wasser befindet. Sie bildet unterirdisch etwa zwei Meter lange Rhizome, darum erwähnt er gegenüber Nanny Wunderly »ihren kühlen schlauchharten Körper«. Auf der Wasseroberfläche sieht man aber nur ein Blatt und die Blüte, die dann logischerweise mit der Seele gleichgesetzt werden müs-

ste, was wiederum eine Umkehrung der gängigen Vorstellung wäre, dass die Seele innen oder unten ist und der Körper außen oder oben.

In diesem Sinn ließe sich auch verstehen, was es heißt, dass die Seele die Träume des Abends »réel«, real, wirklich werden lässt? Die Übersetzung »wahr« halte ich nicht für zutreffend. Und warum die Träume des Abends und nicht die der Nacht? Wenn man annimmt, das »au-delà« sei unreal, dann würde dies heißen, dass durch das Anziehen des »au-delà« die Träume real, weil körperlich werden, und körperlich werden sie eben in den Blüten.

Demnach würde die erste und die dritte Strophe vom Leben der Seerose im und auf dem Wasser und von ihrer Eigenheit, sowohl Tiefe als auch Oberfläche, sowohl vom Wasser als auch von den im Wasser gespiegelten Farbtönen, der vom Wasser gespiegelten Atmosphäre, sprechen. Die erste Strophe beschreibt, was alles das Leben des Nénuphar ausmacht und die dritte Strophe, wie er seine Herrschaft über Luft und Wasser ausübt und so zu unendlichem Leben gelangt.

Die mittlere Strophe hingegen spricht in auffälliger Weise vom »désir«. Das Wort kommt zweimal vor, einmal als Substantiv, einmal als Verb und ist damit eines der drei Wörter, die im Gedicht doppelt vorkommen, die andern sind »vie« und »eau«, neben der Partikel »car«. Auffällig ist die Betonung, dass die Seerose kein Begehren, keinen Wunsch verspürt, wobei ich mich gefragt habe, ob dies eine Anspielung sein soll auf die antiaphrodisische Wirkung der Seerose.²⁰ Wenn man hingegen die auffällig parallele Formulierung »je suis pleine«, »je suis émue« in Betracht zieht, so scheint es eher, dass damit das Statische der Seerose ausgedrückt werden sollte, als ob sie nur von außen und nicht von innen bewegt würde. Die »âme quotidienne« wäre ja auch so etwas wie die nicht-bewegte Seele.

Der Nénuphar, eigentlich müsste man mit Rilke sagen, die Nénuphar, wird als etwas, was zwischen Wasser und Luft lebt, was zugleich an der Tiefe, aber auch an einem Jenseits, einem »au-delà«, teilhat, was zugleich bewegt und statisch, unendlich und begrenzt ist, beschrieben. Die Beschreibung bleibt aber durch die Art, wie die Sprache mehrdeutig eingesetzt wird, wie die Konnotationen aktualisiert werden, auch offen, unbestimmt, poetisch. Man könnte auf das Gedicht die Formulierung anwenden, die Rilke im Brief an Nanny Wunderly-Volkart für die Beschreibung von Genf braucht: »nicht so aufgetragen, nicht so vorgesagt und eingedrängt zum Wissen und Auswendiglernen.«

Wenn man dieses Nénuphar-Gedicht mit früheren Gedichten Rilkes auf Blumen vergleicht, wie zum Beispiel *Blaue Hortensie*, *Rosa Hortensie*, *Schlaf-Mohn* aus den *Neuen Gedichten*, so fällt erstens auf, dass im Nénuphar-Gedicht der Nénuphar selbst spricht und zweitens, dass jede äußere Beschreibung der Seerose fehlt, wir wissen nicht einmal, ob es sich um eine weiße oder um eine rosafarbene handelt, während in den früheren Gedichten die Eigenheiten der Pflanzen sehr wohl genannt werden. So in der *Blauen Hortensie* die Qualität der Blätter – sie sind »trocken, stumpf und rau« –, und in beiden Hortensiengedichte die Eigenheit dieser Pflanzen, dass die Dolden eigentlich grün sind und nur durch die Bodenbeschaffenheit oder den Dünger blau oder rosa werden. Ein sowohl dem Nénuphar wie der Hortensie

²⁰ Man müsste wissen, welche botanischen Kenntnisse Rilke besaß.

gemeinsames Merkmal scheint zu sein, dass die Farbe als gespiegelt beschrieben wird. So heißt es in der *Blauen Hortensie*: »Sie spiegeln es verweint und ungenau, als wollten sie es wiederum verlieren«. Im Brief an Nanny Wunderly spricht Rilke von den »angespiegelten Tönen« der Seerose. Es ist wiederum das Flüchtige, Vorübergehende in der Farbe, das Rilke interessiert. Auch in der *Rosa Hortensie* entflieht das Rosa in die Luft. Es findet hier ähnlich wie im Nénuphar-Gedicht ein Austausch zwischen der Pflanze und dem Äther (der »Luft«, dem »au-delà«) statt, so dass man auch in Bezug auf die rosa Hortensie von einer »teinte aérienne« sprechen könnte.

In beiden Hortensien-Gedichten ist das Verwelken, Verblühen sehr stark betont, die im Titel genannte Farbe der Hortensie hat etwas Vorübergehendes, demgegenüber wird die Seerose in ihrem unendlichen Leben dargestellt.

Auch im Schlaf-Mohn-Gedicht, welches scheinbar abstrakt beginnt, werden die Kapseln des Schlafmohns sehr konkret beschrieben: »das alles stockt in diesen oben flasken / weichlichen Stengeln, die die Samenurne (nachdem sie lang, die Knospe abwärts tragend, zu welken meinten) festverschlossen heben: / gefranste Kelche auseinanderschlagend, / die fieberhaft das Mohngefäß umgeben.«

Hier haben wir nicht nur eine genaue Beschreibung, wie die Samenkapsel aussieht, sondern es wird auf eine botanische Eigenheit des Mohns eingegangen, dass die Knospe herunterhängt und erst aufgerichtet wird, bevor sie aufgeht.

Im Vergleich zu diesen Gedichten fällt die fehlende Konkretheit in der Charakterisierung der Seerose umso mehr auf. Ganz offensichtlich geht es Rilke nicht mehr wie in den *Neuen Gedichten* darum, das Wesen einer Pflanze oder eines Tieres poetisch zu beschreiben, sondern es geht ihm eher darum, wie er im Brief an Nanny Wunderly-Volkart schreibt, »die Existenz der Seerosen« zu beschreiben, »wie sie leben aus Tiefe und Spiegelungen«. Er nennt sie ja auch Geschöpfe. Als Geschöpf stellt er die Seerose auch dar, indem er sie sprechen lässt und indem sie Herrschaft ausüben kann und die Fähigkeit hat, das »au-delà« anzuziehen.

In der Rilke-Forschung kann man manchmal lesen, Rilke sei von Verlaines Gedicht *Promenade sentimentale* oder von Prousts Beschreibung der Seerosen auf der Vivonne beeinflusst worden. Ein abschließender Blick auf diese beiden Texte soll zeigen, dass es Rilke letztlich doch um etwas ganz anderes geht als seinen beiden Dichterkollegen.

Ohne das ganze Gedicht von Verlaine²¹ zu interpretieren, welches vor allem auch von der spiegelnden Wiederholung der ersten vier in den letzten vier Versen lebt, kann man festhalten, dass die Situation in Verlaines Gedicht viel konkreter ist: ein lyrische Ich, welches in der Abenddämmerung an einem Gewässer spaziert, sieht die vom Wind bewegten Seerosen auf dem Wasser im Schilf. Zwei Aspekte kommen

21 Verlaine: *Promenade sentimentale*: »Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes; / Les grands nénuphars, entre les roseaux, / Tristement luisaient sur les calmes eaux. / Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie / Au long de l'étang, parmi la saulaie / Où la brume vague évoquait un grand / Fantôme laiteux se désespérant / Et pleurant avec la voix des sarcelles / Qui se rappelaient en battant des ailes / Parmi la saulaie où j'errais tout seul // Promenant ma plaie; et l'épais linceul / Des ténèbres vint noyer les suprêmes / Rayons du couchant dans ses ondes blêmes / Et les nénuphars, parmi les roseaux, / Les grands nénuphars sur les calmes eaux« (aus *Poèmes saturniens*, 1866).

vor, die auch bei Rilke eine Rolle spielen: der Wind und das Wasser. Beim ersten Vorkommen sind die Seerosen vom Wind bewegt und zwar werden sie gewiegt (bercer) vom Wind, am Ende hingegen ist Ruhe eingekehrt, und die Seerosen liegen auf dem stillen Wasser. (Die Farbe »blème« »blass«, welche zuerst den Seerosen zugeschrieben wird, wird am Ende dem Wasser zugeschrieben.) Die Seerosen, die nur im Plural vorkommen, gehören hier zum Dekor dieses sentimental Spaziergangs genauso wie die Enten und der Weidenwald, sie sind Bestandteil einer traurigen Stimmung. Es gibt außer »nénuphar« und »eau« kein einziges Wort, welches mit dem Rilke-Gedicht übereinstimmen würde.

Einige Ähnlichkeiten könnte man hingegen zwischen Rilkes Gedicht und der Beschreibung der Seerosen in Prousts *A la recherche du temps perdu* finden. Die Beschreibung findet sich im ersten Buch *Du côté de chez Swann* und zwar bei der Beschreibung des Spaziergangs »du Côté de Guermantes«.

Die erste Seerose, die beschrieben wird, ist eine, welche sich in einem bewegten Abschnitt der Vivonne befindet und deshalb vom Wasser von einem Ufer zum andern hin und her bewegt wird.²² Der Erzähler vergleicht die Pflanze mit einem Neurastheniker, der immer dieselbe sinnlose Bewegung ausführt.

Man könnte vielleicht hier schon eine Idee sehen, die bei Rilke eine Rolle spielt: Der Erzähler betont nämlich, dass er die Seerose bei jedem Spaziergang auf gleiche Weise wieder gefunden habe. Damit bekommt die Seerose, es wird sich ja kaum um immer dieselbe handeln, etwas »Unendliches«, »infini«, wie es bei Rilke heißt.

An einer zweiten Stelle des Flusses dagegen findet das Ich ganze Gärten von Seerosen, die er an dieser Stelle »nymphéas« nennt. Der Erzähler beschreibt sehr genau das Farbenspiel des Wassers, welches wegen der Bäume ein dunkles Grün hat, manchmal aber auch von einem geradezu grellen Blau ist, das ins Violett zieht. Beim Vergleich des Rilke-Gedichts mit dieser genauen Beschreibung fällt einmal mehr auf, dass Rilke im *Nénuphar* im Gegensatz zu den Hortensien-Gedichten ganz ohne Farben auskommt. Proust vergleicht den Anblick der Seerosen auf dem Wasser mit den auf dem Wasser schwimmenden Blumen nach einem galanten Fest, die sich aus einer Girlande aufgelöst haben. In diesem Teil der Beschreibung sehe ich nichts, was Rilke angeregt haben könnte.

Hingegen kann man im letzten Abschnitt einige Parallelen finden. Proust macht hier eine Verbindung zwischen Erde, Wasser und Himmel, ja er spricht sogar von einem »parterre céleste« und er spricht auch davon, dass die Farbe des Wassers den Seerosen die Farbe gab, was Rilkes Spiegelung entspricht:

²² »Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y a en d'abord d'isolées comme tel nénufar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que, comme un bac actionné mécaniquement, il n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée. [...] Je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques [...] qui nous offrent sans changement au cours des années le spectacle des habitudes bizarres qu'ils se croient chaque fois à le veille de secouer et qu'ils gardent toujours; pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies [...]. Tel était ce nénufar [...]« (Marcel Proust: *A la Recherche du temps perdu*. Bd. 1. Paris 1954, S. 168).

tandis qu'un peu plus loin, pressées les uns contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues se poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce *parterre d'eau*; de ce *parterre céleste* aussi: car il donnait aux fleurs *un sol* d'une couleur plus précieuse, plus *émouvante* que la couleur des fleurs elles-mêmes; et, soit que pendant l'après-midi il fût étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et *mobile*, ou qu'il s'emplît vers *le soir*, comme quelque port lointain, *du rose et de la rêverie du couchant*, changeant sans cesse pour rester toujours en accord autour des corolles de *teintes* plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux – *avec se qu'il y a d'infini* – dans l'heure, il semblait les avoirs *fait fleurir en plein ciel*.²³

Die im Text hervorgehobenen Wörter treten in gleicher oder abgewandelter Form auch bei Rilke auf. Die Idee, dass die Farbe der Blumen von ihrer Umgebung stammt und dass sie etwas Durchsichtiges, Flüchtliges hat, ist beiden Texten eigen. Die »teintes«, welche zugleich als »fixe« und »fugitif« beschrieben werden, haben in Rilkes Gedicht eine Entsprechung in der »teinte aerielle«. Dem »émouvante« bei Proust, welches sich auf die Farbe bezieht, entspricht bei Rilke das »ému«, welches ebenfalls die Passivität der Seerose impliziert, die von ihrer Umgebung bewegt wird. Der »rêverie du couchant« entsprechen bei Rilke die »rêves du soir«, die sich realisieren. Schließlich die Wörter »infini«, »fleurir en plein ciel«, welche eine ähnliche Idee ausdrücken wie bei Rilke das »au-delà des miroirs«, welche die Seerose anzieht, womit sie ja irgendwie auch im Himmel blühen würde. Die Vereinigung von unten und oben, die von Proust auch im »parterre céleste« genannt wird, die Spiegelung des Oben im Unten spielt in beiden Texten eine wichtige Rolle.

Ob Rilke Prousts Beschreibung der Seerosen gekannt hat, ob er daran gedacht hat, als er sein Gedicht schrieb, wird man wohl nie feststellen können. Auffällig ist, dass beide Dichter die Seerose als etwas sehen, was mit dem Unendlichen zu tun hat, was oben und unten vereinigt, dass beide Wasser und Himmel als Elemente der Seerose sehen, dass das Flüchtige und die Träume mit ihr assoziiert sind.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es Rilkes in *Nénuphar* gelungen ist, in der Fremdsprache ein höchst komplexes Gedicht zu schreiben und mittels sprachlicher Abweichungen eine Vieldeutigkeit zu erzeugen, die die Seerose in ihrer Existenz zwischen Himmel und spiegelnder Wasseroberfläche beschreibt.

23 Proust (wie Anm. 22), S. 169f. (Hervorhebung RZ).

THOMAS RICHTER

Textgenese und ikonographische Tradition – »Karls des Kühnen Untergang« in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

Zu Karl dem Kühnen¹ gibt es sowohl einen Berner Bezug als auch einen Malte-Bezug. Der Schweizer oder Berner Bezug ist, daß der *Fall* Karls des Kühnen, sein »Untergang«, wie es in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* heißt, entscheidend vorbereitet wurde durch zwei Schlachten, die er gegen die Eidgenossen verloren hatte, bei Grandson und Murten, nicht weit von Bern, beide 1476. Im *Malte Laurids Brigge* spielen diese Schlachten zwar keine Rolle (auch die Schlacht bei Nancy, von Anfang Januar 1477, die den Fall und den Tod Karls brachte, interessiert nur in ihren Folgen), es wird aber mit den »Hörnern von Uri«² auf diese Ereignisse und deren zentrale Bedeutung angespielt. Der zweite Schweizer oder Berner Bezug sind die Teile der Burgunder Beute, die mit dem Lager der Feinde bei Grandson in die Hände der Sieger gefallen waren und die zum Teil im Historischen Museum in Bern aufbewahrt werden.³

Wie aber ist die Relevanz des letzten Valois-Herzogs von Burgund aus dem 15. Jahrhundert für Rilkes »Prosabuch« von 1910 näher zu fassen? Karl der Kühne kommt in zwei aufeinanderfolgenden Aufzeichnungen im zweiten Teil der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vor, in dem auch andere historische Persönlichkeiten auftauchen. Die Frage nach der Bedeutung Karls des Kühnen in den *Aufzeichnungen* ist daher eng verknüpft mit der Rolle, welche man diesen historischen Erzählungen im *Malte Laurids Brigge* zumisst, die ja thematisch eng miteinander verbunden sind: Sie stellen alle den Fall einer hochgestellten Persönlichkeit und ihr spektakuläres, tragisches Ende dar. So ist die Frage also zunächst zu erweitern: Wie sind überhaupt die historischen Personen, die im zweiten Teil des *Malte* erscheinen, zu deuten? Welche Bezüge lassen sich untereinander und zu den zentralen Themen dieser »Aufzeichnungen« feststellen? Wo liegt das Gemeinsame? Das – für den Autor und seine Romanfigur – Interessante? Und vor allem: Was ist das Faszinosum für Malte Laurids Brigge, das ihn dazu bewogen hat, auch das Ende und den Tod Karls des Kühnen in seine »Aufzeichnungen« einzuschreiben? Noch genauer: Es geht um den »Untergang«; der Tod Karls des Kühnen wird ja nicht erzählt, erst die Suche nach und das Auffinden der Leiche auf dem Schlachtfeld von Nancy. Die

1 Vgl. *Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Katalog zur Ausstellung.* Hrsg. von Susan Marti, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck. Zürich 2008; *Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft.* Hrsg. von Klaus Oschema und Rainer C. Schwinges. Zürich 2010; daneben: Hans-Joachim Lope: *Karl der Kühne als literarische Gestalt. Ein themengeschichtlicher Versuch mit besonderer Berücksichtigung der französischsprachigen Literatur Belgiens im europäischen Kontext.* Frankfurt a. M. 1995 (= Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 30).

2 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 161.

3 Vgl. hierzu den Beitrag von Franziska Kolp im vorliegenden Band.

Umstände des Todes bleiben im Dunkeln – wie übrigens auch in der historischen Überlieferung und der Quelle, die Rilke für seine Darstellung benutzte (Es ist nicht überliefert, ob Karl in der Schlacht von den Feinden oder von Verrätern aus den eigenen Reihen getötet wurde).

Zur Annäherung an diese Fragen sollen zunächst die Stellen zu Karl dem Kühnen im Kontext der historischen Gestalten und der Figurenkonstellationen in den *Aufzeichnungen* überhaupt untersucht werden, die eng verknüpft sind mit den Themen des »Prosabuchs«, mit den zentralen Interessen Maltes, seinen Obsessionen, die ihn zum Schreiben dieser »Aufzeichnungen« bewegen.

In einem zweiten Teil werden dann die Passagen zu Karl dem Kühnen in den *Aufzeichnungen*, erweitert um die Textgenese, wie sie im Manuskript (dem »Berner Taschenbuch«) und in der jetzt vorliegenden Edition⁴ ersichtlich ist, mit der historischen Quelle, aus der der Stoff entnommen ist, verglichen. Die Textgenese öffnet einen Tiefenraum, in dem sehr viel deutlicher als im gedruckten Buch die leitenden Prinzipien erkennbar werden, die den kreativen Umgang mit dem in der benutzten Quelle vorgeprägten historischen Stoff bestimmten.

Und schließlich sollen in einem abschließenden Teil der Untersuchung weitere Vorprägungen des Ereignisses, die die Auffindung des Leichnams Karls des Kühnen nach der Schlacht bei Nancy gestalten, in der ikonographischen Tradition deutlich gemacht werden: auch dies eine (vor allem in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts reichlich sprudelnde) Quelle, zu der Rilke sich mit seiner Darstellung in Bezug setzen konnte.

Abschließend soll sich dann ein klareres Bild zur Rolle Karls des Kühnen in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (wie der historischen Fälle im zweiten Teil des Romans überhaupt) ergeben.

Karl der Kühne im Kontext der Figurenkonstellationen und Themen der »Aufzeichnungen«

Bei näherer Beschäftigung mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fällt auf, wie unterschiedlich die beiden Teile des Buches sind. Der Erstdruck erschien ja 1910 in zwei Bänden, die nicht ganz der Aufteilung des Manuskripts entsprechen. Das »Berner Taschenbuch« bietet noch einen Teil des Textbestandes von Band eins des Erstdrucks und dann den kompletten zweiten. Natürlich ist hier keine exakte Trennung möglich; die Trennung in zwei Teile ist in erster Linie eine Folge der Aufschreibsituation in (vermutlich) zwei Notizbüchern – also der Materialität der handschriftlichen Überlieferung – und dann der buchhändlerischen Entscheidung des Insel-Verlags. Im Schreibprozess, der sich ja über Jahre hinzog,⁵ sind es wohl

4 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition.* Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. 2 Bde. Göttingen 2012.

5 Vom Beginn im Februar 1904 in Rom bis zum Diktat der endgültigen Fassung Anfang 1910 in Leipzig (dazu ausführlich Manfred Engel in: *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 319).

eher graduelle, konzeptionelle und strukturelle Veränderungen gewesen, vielleicht unter dem Einfluss von Lektüren oder fortlaufendem Nachdenken über die Form des Romans (den Begriff benutzt Rilke bekanntlich nie für sein »Prosabuch«).⁶ Die Unterschiede lassen sich also nicht genau an die zwei Bände des Erstdrucks binden, auch nicht an den Beginn des »Berner Taschenbuchs«, das ja mitten im Satz einsetzt,⁷ also keinen Neuanfang im Schreibprozess dokumentiert.

Der Hauptunterschied der ›beiden‹ Teile liegt wohl darin, dass der erste Teil sehr viel konventioneller erzählt ist. »Dass man erzählte, muss vor meiner Zeit gewesen sein«,⁸ wie Malte – bezeichnenderweise im zweiten Teil – erklärt, gilt im ersten Teil der *Aufzeichnungen* (für den wir mangels Überlieferung die Textgenese nicht nachvollziehen können) noch nicht oder sehr viel weniger als im zweiten: Im ersten Teil geht es sehr viel mehr um die Kindheitsgeschichte Maltes in Dänemark, die aus der Pariser Rückschau erzählt wird, wenn auch nicht chronologisch, so doch in mehr oder weniger miteinander verbundenen einzelnen Aufzeichnungen. Vorkommende Personen sind die aus der eigenen Kindheit und Familiengeschichte des Sicherinnernden (in die Vergangenheit jenseits der eigenen Erinnerung ausgedehnt über die Porträtgalerie;⁹ an dieser Stelle begegnet auch die einzige historische Persönlichkeit, die im ersten Teil eher am Rande erwähnt wird: König Christian v. Dänemark).¹⁰

Während im ersten Teil der *Aufzeichnungen* also vor allem Personen und Todesfälle aus der eigenen Familiengeschichte Brigges vorkommen – »erzählt« werden –, sind Personen und Themen im zweiten Teil erweitert um historische »Fälle«. Der Begriff »Fälle« ist hier bewusst gewählt, wie in der Folge deutlich werden wird: Er steht hier als Übersetzung und in seiner Beziehung zum lateinischen Begriff »casus«. Vergewenwärtigt man sich das Thema dieser historischen Fälle, so reihen sie sich ein in die Todesarten, die Malte Laurids Brigge sammelt, teils selbst beobachtete Todesfälle, teils aus der Familiengeschichte oder der Historie seiner Lektüren. Mit diesem Hauptthema sind die Personenkonstellationen in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* verknüpft.

Malte Laurids Brigges Aufzeichnungen der Todesarten, der »casus«, sind vor dem Hintergrund der literarischen Gattung der *exempla*, als einer kurzen Prosaform, zu sehen.

Die exempla kommen seit der Antike vor,¹¹ vor allem in der stoischen und der christlichen Tradition; sie sollen dort auf die Vergänglichkeit des menschlichen Le-

6 Brief an Anton Kippenberg vom 20. Oktober 1909, in: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. 2 Bde. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995. Hier Bd. 1, S. 177.

7 Vgl. das »Berner Taschenbuch« (wie Anm. 4), S. 3.

8 Aufzeichnung 44, Engel (wie Anm. 5), S. 126.

9 Historische Porträts als Anlässe für Aufzeichnungen sind dann auch im zweiten Teil des Werkes wichtig, nicht zuletzt bei Karl dem Kühnen oder im verworfenen Schluss zu Tolstoj. Auch die Porträtgalerie – vor allem der eigenen Familie (Ahnengeschichte) – hat so etwas wie eine *exempla*-Funktion.

10 Aufzeichnung, S. 34, Engel (wie Anm. 5), S. 97.

11 Vgl. dazu z. B.: J. G. Howie: *Exemplum and Myth, Criticism and Creation. Papers on Early Greek Literature*. Prenton 2012; Bennett J. Price: *Paradeigma and Exemplum in Ancient Rhetorical Theory*. (Diss.) Berkeley 1975; Irene Oppermann: *Zur Funktion historischer*

bens hinweisen mit moralischer Nutzenanwendung. Eine Aufzählung von »casus« mit solcher exemplarischen Bedeutung bietet zum Beispiel die folgende Stelle aus den *Selbstbetrachtungen* des Mark Aurel:

Hippokrates, der so viele Krankheiten geheilt hatte, wurde selbst krank und starb. Die Chaldäer hatten vielen den Tod vorhergesagt, endlich wurden sie von demselben Geschick betroffen. Alexander und Pompeius und Gaius Cäsar, die ganze Städte massenhaft von Grund aus zerstört und unzählbare Mengen von Reitern und Fußvolk in den Schlachten niedergemetzelt hatten, verloren endlich ebenfalls ihr Leben. Heraklit, der über den Weltuntergang durch Feuer so viele naturphilosophische Betrachtungen angestellt hatte, starb an Wassersucht [...]. Die Wurmkrankheit hat den Demokrit getötet, Ungeziefer anderer Art tötete den Sokrates.¹²

Der klassische Text in dieser literarischen Tradition ist Boccaccios *De casibus virorum illustrium*,¹³ bei dem es sich um genau eine solche Sammlung von Fällen (casus/de casibus) in der Form kurzer Prosaerzählungen (exempla) handelt. Dargestellt ist der Umschlag des Schicksals berühmter, hochgestellter Persönlichkeiten, die von der Höhe des Glücks fallen und ein plötzliches gewaltsames Ende nehmen. Wie in der antiken Tragödie – und offensichtlich bei den »Fällen« der historischen Personen in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – ist die Fallhöhe besonders wichtig.

Das Buch fand weite Verbreitung. 200 Jahre war es sein »Bestseller«, ungleich bekannter und beliebter als der Decamerone. Noch im 15. Jahrhundert wurde es ins Französische, Italienische, Englische, Spanische, im 16. Jahrhundert ins Deutsche übersetzt. Die meisten Handschriften wurden in Frankreich angefertigt in der Übersetzung eines Klerikers [...]. Mit dem Buchdruck vergrößerte sich die Verbreitung. Das Buch wurde im lateinischen Originaltext wie in den Übersetzungen gedruckt, in Paris, in Brügge, London, Madrid, Bern, Straßburg, Ulm, Augsburg; vielfach illustriert mit sehr guten Kupferstichen und Holzschnitten. Der letzte Druck ist von 1554.¹⁴

Boccaccios Werk zeigt die Welt und das menschliche Leben als der mächtigen und kapriziösen Göttin Fortuna unterworfen, die an ihrem Rad dreht und den Sturz der

Beispiele in Ciceros Briefen. Leipzig 2000 (= Beiträge zur Altertumskunde 138); Iris Samotta: *Das Vorbild der Vergangenheit. Geschichtsbild und Reformvorschläge bei Cicero und Sallust.* Stuttgart 2009 (= Historia Einzelschriften 204); Markus Schürer: *Das exemplum oder die erzählte Institution. Studien zum Beispielgebrauch bei den Dominikanern und Franziskanern im 13. Jahrhundert.* (Diss.) Berlin 2005; Harald Haferland: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit.* München 1996.

12 *Des Kaisers Marcus Aurelius Antoninus Selbstbetrachtungen.* Übers. und hrsg. von Albert Wittstock. Stuttgart 2003, S. 32 f.

13 Vgl. z. B.: Giovanni Boccaccio: *Die neun Bücher vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen / De casibus virorum illustrium libri novem.* Übers. und hrsg. von Werner Pleister. München 1965. – Die *Rilke-Chronik* erwähnt für den Winter 1903/04 die Eintragung in einem Ausgabenbuch Rilkes, daß er Boccaccios *Leben Dantes* erstanden habe (Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seiner Werke 1875–1926.* Erweiterte Neuauflage. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 2009, S. 183).

14 Pleister: »Einleitung«. In: Boccaccio (wie Anm. 13), S. 23.

Mächtigen und den Wechsel aller Dinge bewirkt.¹⁵ Boccaccio sieht die Verderbtheit der weltlichen und geistlichen Fürsten der Geschichte und seiner eigenen Zeit und schreibt daher »wie durch Fortuna darauf hingewiesen« sein Buch: »Denn was kann besser sein als alle Kraft und Fähigkeiten darauf zu richten, die Irrenden durch solche Lehren zur Besserung ihres Lebens zu weisen«¹⁶ – Hier findet sich genau die moralische Nutzenanwendung der stoischen und der christlichen Tradition:

Aber weil ich mir gegenüber lauter Gemüter weiß, die nur durch interessante Histörchen gefesselt werden können, will ich durch Beispiele mit ihnen arbeiten und demonstrieren, was der allmächtige Gott, oder, um in ihrer Art zu reden, Fortuna gegen die Großen vermag. Um keine Zeit oder Person zu übersehen, beabsichtige ich, von der Welt Anfang bis auf unsere Gegenwart gestürzte Männer und Frauen vorzustellen, ohne daß ich über alle rede [...]. Es wird ausreichen, aus den Berühmten die Berühmtesten auszuwählen, damit alle, wenn sie die trägen und haltlosen Fürsten und die durch göttliches Urteil zu Boden gestürzten Könige sehen, Gottes Macht, ihre eigene Hinfälligkeit und Fortunas Schlüpfrigkeit erkennen und lernen, Maß zu halten in ihrem Glück und das Unglück der anderen zu ihrem Nutzen anzuschauen.¹⁷

Boccaccios Werk fängt mit Adam und Eva an, die als *exemplum* für Ungehorsam und Übermut des Herzens dienen, dann folgen Könige aus der alten Geschichte und dem Alten Testament. Die Schlußbetrachtung des fünften Buches »Über Fortunas Art« faßt deren Wirken zusammen, das in der Tradition zwischen Willkür und einer Funktion als Instrument Gottes schwankt (wie ja schon die Schicksalsbegriffe seit der Antike ganz unterschiedlich gewichtet werden):

So treibt Fortuna mit ihrem Rad ihr Gaukelspiel unter den Menschen, wenn sie einen aus dem Kot auf den königlichen Thron erhebt. Aber wenn sie das Spiel verdrießt und sie müde wird, das schnelle Rad herumzutreiben, so stürzt sie denselben von der Höhe in des Verderbens Grund. Ins Unglück gestürzt, scheint es den Menschen, sie hätten Zauberei oder einen Traum gesehen. Und wenn sie dann mit leerer Hand dastehen und kläglich weinen, lacht die trügerische Fortuna spöttisch über sie.¹⁸

Wenn man wohl den Begriff der *exempla* sowohl von der Form her (die kurze Prosaerzählung) wie vom Inhalt (die spektakulären Todesfälle) auf Rilkes »Prosabuch« beziehen kann, so doch losgelöst von den traditionell verknüpften Sinnhorizonten und Bedeutungskontexten. Maltes »Aufzeichnungen« von *Todesfällen* sind säkularisierte »casus«, sind von jeder Transzendenz oder traditionellen moralischen Nutzenanwendung losgelöste *exempla*. Dies gilt auch für den *Fall* Karls des Kühnen, der in den *Aufzeichnungen* in einer Reihe angelesener »casus« erscheint; er steht neben Karl VI. von Frankreich¹⁹ und Papst Johannes XXII.²⁰

15 Boccaccio schreibt in seiner Widmung über das Buch: »in dem [...] ich die Mißgeschicke und den meist unglücklichen Tod berühmter Menschen behandelt habe« (Ebenda, S. 26).

16 Ebenda, S. 28.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 98.

19 Aufzeichnung 61 und 62 (Engel, S. 177-190).

20 Aufzeichnung 61 (Ebd., S. 183-186).

Genau betrachtet, ist die Faszination durch spektakuläre Todesfälle in der Familie Brigge schon mindestens eine Generation früher anzusetzen: Ganz entschieden kommt dem Zettel, den der Rittmeister – der Vater Malte Laurids Brigges – in seiner Brieftasche mit sich führt,²¹ eine *exemplum*-Funktion zu. Aber auch bei allen anderen Aufzeichnungen gilt dies; gewissermaßen entsprechen Maltes »Aufzeichnungen« in ihrer Bedeutung für die Selbstvergewisserung des Schreibendem dem *Zettel* in der Brieftasche seines Vaters.

Nach dem Tod des Vaters ist Malte Laurids Brigge damit beschäftigt, die Papiere des Verstorbenen zu verbrennen; die Bündel mit Briefen übergibt er ungelesen den Flammen, wobei hin und wieder Photographien herausfallen und so einen Rückblick in die Vergangenheit des Vaters und die eigene ermöglichen.²² Nur bei einem Schriftstück, eben dem Zettel, macht er eine Ausnahme, er liest es nicht nur, sondern überschreibt den Inhalt später aus der rückschauenden Erinnerung in seine eigenen »Aufzeichnungen«:

Es kann sein, daß ich nun etwas weiß, was er gefürchtet hat. [...] Ganz innen in seiner Brieftasche befand sich ein Papier, seit lange gefaltet, mürbe, gebrochen in den Bügen. Ich habe es gelesen, bevor ich es verbrannte. Es war von seiner besten Hand, sicher und gleichmäßig geschrieben, aber ich merkte gleich, daß es nur eine Abschrift war.²³

Die Aufzeichnung handelt von der Todesstunde Christian IV. von Dänemark:²⁴

Der König, sobald er hörte, daß man ihn verstand riß das rechte Auge, das ihm geblieben war, weit auf und sagte mit dem ganzen Gesicht das eine Wort, das seine Zunge seit Stunden formte, das einzige, das es noch gab: »Döden«, sagte er, »Döden.« [Fußnote: Der Tod, der Tod.] Mehr stand nicht auf dem Blatt. Ich las es mehrere Male, ehe ich es verbrannte. Und es fiel mir ein, daß mein Vater viel gelitten hatte zuletzt. So hatte man mir erzählt.²⁵

Dann beginnt eine neue Aufzeichnung, die hier gedanklich genau anschließt: »Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. ...«.²⁶ Es folgen eigene Beobachtungen von Todesfällen, und wieder beginnt eine neue Aufzeichnung, gleichfalls zum gleichen Thema: »Ich begreife übrigens jetzt gut, daß man ganz innen in der Brieftasche die Beschreibung einer Sterbestunde bei sich trägt durch alle die Jahre. Es müßte nicht einmal eine besonders gesuchte sein; sie haben alle etwas fast Seltenes.«²⁷

Den Zettel trägt der Rittmeister bei sich, wie einen Talisman oder ein Amulett (so wie König Karl VI. in den Parallelfällen der *Aufzeichnungen*, dessen Körper

21 Aufzeichnung 46 (Ebd., S. 136f.).

22 Ebenda, S. 135.

23 Ebenda, S. 136.

24 Aufzeichnung 46, Engel, S. 136f. – Bei Christian IV. handelt es sich um den König, dessen Porträt in der Porträtgalerie hängt (vgl. ebenda, S. 97).

25 Ebenda, S. 137.

26 Aufzeichnung 47, Engel, S. 137-140.

27 Aufzeichnung 48, Engel, S. 140. Es folgt die Schilderung der Sterbestunde von Felix Arvers.

schließlich mit dem Amulett verwachsen ist, welches so zu einem Teil seiner selbst geworden ist) oder einen Fetisch.²⁸ Malte resümiert, daß er das gut verstehen könne, und überträgt es so auf die eigene (Schreib-) Situation, schreibt sich (in die Generationenfolge) ein. Dem Zettel in der Brieftasche entspricht gewissermaßen das Notizbuch, das man auch immer bei sich tragen kann (wie das »Berner Taschenbuch«). Aber schreibt Malte (so wie sein Autor) seine Aufzeichnungen gleichfalls in ein Notizbuch? Was weiß man eigentlich über die Materialität der Aufzeichnungen Maltes (nicht Rilkes)? Die Antwort ist: sehr wenig – die Schreibsituation, die Materialität von Maltes Schreiben, wird in den »Aufzeichnungen« nirgends thematisiert.

Die Bedeutung des mitgeführten Zettels für den Vater Brigge wie dann auch für Malte, der in seinen »Aufzeichnungen« den Inhalt überliefert, rührt an die Motive für Maltes eigene Aufzeichnungen, die vor allem um Todesfälle und Todesarten kreisen. Den aufgefundenen Zettel könnte man gewissermaßen als einen – oder den – Prätext verstehen, als eine Protoaufzeichnung; vielleicht wird dadurch Maltes Sammeln von Todesfällen erst ausgelöst.

Es stellt sich die Frage nach der Funktion – des Zettels wie übergreifend der Aufzeichnung solcher »casus« –, wenn doch der traditionelle Sinnhorizont der »exempla« offensichtlich keine Rolle mehr spielt? Soll der Zettel – und sollen die »Aufzeichnungen« Malte Laurids Brigges überhaupt – eine kalmierende oder apotropäische Funktion ausüben?²⁹

Schließlich sind die Todesarten, die *casus* und *exempla* in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – vor allem auch »Karls des Kühnen Untergang« – verbunden mit dem Morbiden, dem Schrecklichen, Drastischen, Unästhetischen, dem dezidiert nicht dem Dekorom Entsprechenden:³⁰ Dies macht die Poetik der Grenzüberschreitung in den *Aufzeichnungen* aus, die 1910 beim Erscheinen des Romans ja eigentlich nichts Neues mehr hatte (denkt man an Baudelaire, auf den sich der Text explizit bezieht, oder den Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts), aber doch erhebliches Schockpotential aufwies.

Das Tragische und das Schreckliche dieses Todes ist auch in Rilkes Äußerung über seine Quelle miteinander verbunden, wenn er am 4. August 1907 an Sidonie Nádherný von Borutin schreibt:

Ich lese ab und zu in der mit so viel Vorstellungskraft geschriebenen Geschichte der Herzoge von Burgund, des Baron v. Barante (*Histoire des Ducs de Bourgogne par M. de Barante, Pair-de France, Paris 1826*), die vieles verstehen hilft. Man muß nur diese Fürsten hingehen sehen über die Bühne dieser Städte. Denken Sie eine Dynastie, in der hintereinander diese Beinamen vorkommen: »le Hardi«, – »Sans-Peur« –, »le Téméraire« –; sie muß enden; die Sprache war erschöpft, was

²⁸ In der Aufzeichnung zu Karl VI. wird es mit einem Reliquiar verglichen: »in einem Perlensaum von Eiter wie ein wundtuender Rest in der Muldes eines Reliquärs« (*Aufzeichnung*, 61, Engel, S. 178).

²⁹ Darin vergleichbar etwa der Berührung durch die Mutter in der Aufzeichnung über den Nachbarn (*Aufzeichnung* 50, Engel, S. 147-151).

³⁰ Zu diesen Todesarten (oder dem Umgang mit dem Leichnam, z. B. Maltes Vater) passt auch die Aufzeichnung Maltes zur Auffindung des gefallenen Karls des Kühnen (*Aufzeichnungen*, S. 55, dazu weiter unten).

hätte noch kommen sollen. Es kam noch der Ausgang, mit all seiner fast antiken Tragik, sich nicht scheuend vor dem Schrecklichen, aufgethürmt und beinah übertrieben. Als ob die Pracht dieses Hauses sich auch noch dort zeigen sollte: in der Vernichtung.–³¹

Das Faszinierende an »Karls des Kühnen Untergang«³² erscheint also für Malte Laurids Brigge wie für seinen Autor Rilke gleichgelagert; es ist der *Fall* im Kontext ähnlicher »casus«, in seiner Verbindung von Tragischem und Schrecklichem, einem Tragischen, das durch keinen traditionellen Sinnkontext mehr abgefedert, durch kein Dekor mehr gezügelt ist.

Zum Umgang mit der Quelle und zur Textgenese der Passagen

In einem weiteren Schritt sollen nun die Übernahmen aus der Quelle und die Textgenese der Passagen zu »Karls des Kühnen Untergang«, wie sie sich im »Berner Taschenbuch« nachvollziehen lassen, untersucht werden, um das Eigene, das Spezifische der Gestaltung des immer ja schon vorgeprägten Stoffes noch deutlicher herauszuarbeiten.

Im oben zitierten Brief an Sidonie Nádherný vom 4. August 1907 nennt Rilke seine Quelle für die Gestaltung der Passagen zu Karl dem Kühnen. Es ist das Geschichtswerk *Histoire de Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois, 1364-1477 des Amable-Guillaume-Prosper Brugière de Barante (1782-1866)*.³³ Nach Auskunft von Manfred Engel ist im Rilke-Archiv Gernsbach ein Notizbuch Rilkes von 1906-07 mit Exzerpten aus diesem Werk erhalten.³⁴ Brigitte von Witzleben hat in ihrer Dissertation von 1996 die Quellen zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* untersucht und dabei auch die Passagen zu Karl dem Kühnen analysiert.³⁵ Grundsätzliches zum Sinn solcher Nachweise zum *Malte Laurids Brigge* und zu Rilkes Art des Umgangs mit den Quellen formuliert Manfred Engel:

Die ›Aufzeichnungen‹ sind ein Text, der durch einen Kommentar viel gewinnen kann – allerdings nur durch einen, der sich nicht darauf beschränkt, die im Text genannten bzw. angespielten Ereignisse u. Personen zu identifizieren. Denn diese Realien fungieren für Rilke primär als suggestive ›Vokabeln‹ für Maltes ›Not‹ (S. 298) und nicht als Verweise auf eine fiktionsexterne biographische oder historische Wirklichkeit. Man wird sich sogar fragen dürfen, ob eine bloße Auflösung der Anspielungen nicht geradezu kontraproduktiv wirken muß. Rilke mag seinen Lesern viel, im Einzelfall vielleicht auch zu viel zumuten; als literarisches Verfahren hat seine Technik aber durchaus Methode und einen klaren rezeptions-

31 RMR/Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud u. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007, S. 19.

32 Aufzeichnung 54, Engel, S. 157.

33 12 Bde. Paris 1825-26; 9 Bde. Brüssel 1835-36.

34 Engel, S. 250.

35 Brigitte von Witzleben: *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. *Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung*. Diss. Vaasa 1996, S. 136-153 (mit umfangreichen Textauszügen).

ästhetischen Sinn: Die symbolistisch-suggestive, nicht benennende, sondern nur andeutende Rede, soll verhindern, daß sich das Interesse des Lesers im Faktischen verliert, und es stattdessen auf nacherlebbarere menschliche Grunderfahrungen, Gemütszustände und Ich-Entwürfe konzentrieren.³⁶

Es wäre wahrscheinlich sinnvoll, noch genauer – auch unter Nutzung des von Engel erwähnten Gernsbacher Notizbuches mit Exzerpten – zu untersuchen, was eben aus der Darstellung bei Barante nicht übernommen wurde. Dies läßt sich im Großen aber auch so sagen: Alles was nicht in den Untergang Karls des Kühnen führte, fiel von vornherein aus dem Interesse des Schreibers der Notizen und der Aufzeichnungen heraus; die Textgenese im »Berner Taschenbuch« bestätigt dies.

Karl der Kühne kommt in den Aufzeichnungen 54 und 55 vor (Zählung nach Engel).³⁷ In Aufzeichnung 54 gibt es nur einen Satz, der sich explizit schon auf Karl den Kühnen bezieht, aber hier ist die Textgenese hochinteressant und unterstützt das eben Ausgeführte: »... die Schlacht von Nanci. Karls des Kühnen Untergang.«³⁸

Die Textgenese an dieser Stelle zeigt die Zuspitzung und Fokussierung auf den *Fall* Karls des Kühnen, was hiervon ablenkt oder nur episodisch wäre, wird gestrichen. Die Erwähnung der »Schlacht von Nanci«, die einfach ein historisches Ereignis neben anderen darstellen könnte, wird getilgt (sie wird auch in der folgenden Darstellung nicht beschrieben) und durch: »Karls des Kühnen Untergang« ersetzt, also genau zugespitzt auf den »casus«, auf das, was den Schreiber hier interessiert: den *Fall* und den Tod, den »Untergang« Karls des Kühnen.

An dieser Stelle wird schon deutlich, wie wichtig die Einbeziehung der Textgenese sein kann; da die Passagen zu Karl dem Kühnen im zweiten Teil der *Aufzeichnungen* vorkommen und damit in der Handschrift des »Berner Taschenbuch« vorliegen, sind Einblicke in die Textgenese möglich. Die Aufzeichnungen sind im Manuskript nicht datiert: Vielleicht gibt aber der zitierte Brief Rilkes und das von Engel erwähnte Notizbuch mit Exzerpten der Barante-Lektüre einen Anhalt; sie deuten beide auf das Jahr 1907.

Zunächst noch einige Bemerkungen zu Aufzeichnung 54³⁹ und zu den Kontexten von »Karls des Kühnen Untergang« im »Prosabuch«. Die Geschichte Karls des Kühnen ist über die Erinnerung an ein Leseerlebnis in der Jugend mit der Vergangenheit Maltes verbunden: »Diese Nacht ist mir das kleine grüne Buch wieder eingefallen, das ich als Knabe einmal besessen haben muß, und ich weiß nicht, warum ich mir einbilde, daß es von Mathilde Brahe stammte.«⁴⁰ Wenn man so möchte,

36 Engel, S. 248. »Wer die folgenden Anmerkungen richtig nutzen will, wird sie so nicht als Ergebnisse und Abschlüsse nehmen dürfen, [...]. Denn bei den ›Aufzeichnungen‹ liegt der eigentliche Sinn eines Kommentars in dem Einblick, den dieser in Rilkes poetische Werkstatt eröffnet. Gemäß der Ästhetik seines mittleren Werks [...] arbeitet Rilke auch im ›Malte‹ streng nach Vorlage, geht er – wie ein Maler oder Bildhauer – von einem genau beobachteten Modell aus. Erst wenn man diese Vorlage kennt [...], kann man die poetischen Transformationen verfolgen, mit denen Rilke ›Dinge‹ in ›Kunstdinge‹ zu verwandeln sucht« (Ebenda, S. 249).

37 Ebenda, S. 157-165 (»Berner Taschenbuch«, wie Anm. 4, S. 85 und 90-98).

38 »Berner Taschenbuch«, S. 85.

39 Engel, S. 156-159.

40 Ebenda, S. 156.

seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemandes Sohn mehr zu sein. (Dies ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.)«.42 In dieser Figur, das wird dem Aufzeichnenden spätestens in der Rückschau deutlich, spiegelt sich Malte, spiegelt sich der Verlorene Sohn; vorher hatte es noch geheißt: »hatte ich eine Scheu vor den beiden Seiten, wie vor einem Spiegel, vor dem jemand steht«.43

Das Lesebändchen im »kleinen grünen Buch«, das möglicherweise ein Vorbesitzer eingelegt hat, erinnert Malte an die Sterblichkeit und den Tod des Lesenden, der seine Lektüre unterbrochen und an dieser Stelle nie wieder aufgenommen hat; aus Scheu hat der Knabe die beiden Seiten nie gelesen (anders als den, dann so bedeutenden Zettel aus der Briefftasche des Vaters, aber wie dessen Briefe, die er ungelesen verbrennt).44

Die eigentliche Erzählung zu Karl dem Kühnen und seinem Ende erfolgt in der folgenden Aufzeichnung (55). Durch die eben zitierte Streichung in Aufzeichnung 54 und die Ersetzung »der Schlacht von Nanci« durch »Karls des Kühnen Untergang« ist der Fokus schon bestimmt, der sich in der Folge weiter verfolgen läßt: Es beginnt mit einer Charakteristik Karls des Kühnen und seines Blutes, die beide immer wieder divergieren. Gleich zu Beginn wird dabei auf seinen »Untergang« zugespitzt: »Wenn ichs nun bedenke, so scheint es mir seltsam, daß in demselben Buche der Ausgang dessen erzählt wurde, der sein Leben lang Einer war, der Gleiche, hart und nicht zu ändern wie ein Granit und immer schwerer auf allen, die ihn ertragen.«45 Es wird Bezug genommen auf das Porträt in Dijon, dessen Bedeutung aber gleich abgewertet wird: »Aber man weiß es auch so, daß er kurz, quer, trotzig war und verzweifelt«.46

Es gehörte unglaubliche Vorsicht dazu, mit diesem Blut zu leben. Der Herzog war damit eingeschlossen in sich selbst, und zuzeiten fürchtete ers, wenn es um ihn herumging, geduckt und dunkel. Es konnte ihm selbst grauenhaft fremd sein, diese behende, halbportugiesische Blut, das er kaum kannte. Oft ängstigte es ihn, daß es ihn im Schläfe anfallen könnte und zerreißen. Er tat, als bändigte ers, aber er stand immer in seiner Furcht. Er wagte nie eine Frau zu lieben, damit es nicht eifersüchtig würde, und so reißend war es, daß Wein nie über seine Lippen kam.47 »Für dieses Blut schleppte er alle die Dinge mit, auf die er nichts gab«48 – zur Aufzählung der Beute, bei der die *Aufzeichnungen* sich an Barante orientieren, weist Brigitte von Witzleben auf eine interessante Abweichung hin: Die flandrischen Spitzen werden nur in den *Aufzeichnungen* erwähnt, sonst nirgendwo.49 Spit-

42 Ebenda, S. 157f.

43 Ebenda, S. 157.

44 Vgl. Anm. 22 und 23.

45 So beginnt Aufzeichnung 55, Engel, S. 159. »Ausgang« kommt wörtlich auch im Brief an Sidonie Nádherny von Borutin vor (hier Anm. 31).

46 Engel, S. 159. Brigitte v. Witzleben weist ein Porträt eines unbekanntenen Meisters aus dem 17. Jahrhundert nach, das Rilke am 20. April 1903 im Musée de Dijon gesehen habe (Witzleben, wie Anm. 35, S. 136).

47 Engel, S. 160.

48 Ebenda.

49 Witzleben (wie Anm. 35), S. 140.

zen kommen sonst auch in einer anderen Kindheitserinnerung und Aufzeichnung Maltes vor;⁵⁰ vielleicht sind, indem sie hier interpoliert werden, die (dem Schreiber vielleicht unbewussten) Parallelen zwischen dem Fall Karls des Kühnen und dem Haus von Burgund einerseits und andererseits dem Untergang der Familie Brigge verstärkt – in die gleiche Richtung gehen ja auch der Tod und die Aufbahrung des Vaters, der Verkauf des Hauses, die Identifikation mit dem Verlorenen Sohn in der Fremde.

Denn er wollte seinem Blut einreden, daß er Kaiser sei und nichts über ihm, aber sein Blut glaubte ihm nicht, trotz solcher Beweise, es war ein mißtrauisches Blut. Vielleicht erhielt er es noch eine Weile im Zweifel. Aber die Hörner von Uri verriet ihn. Seither wußte sein Blut, daß es in einem Verlorenen war: und wollte heraus.⁵¹

Die Hörner von Uri werden für alle drei verlorenen Schlachten (Murten, Granson, Nancy) bei Barante erwähnt, der fortfährt: »Toutefois le Duc perdit pas courage.«⁵²

So weit diese Charakterisierung, die die Anlagen und Konflikte deutlich macht, die in den Untergang führen.

Es folgen die Beobachtungen zur Textgenese, wie sie jetzt am Faksimile des »Berner Taschenbuchs« leicht nachvollzogen werden können:⁵³ Bis zu den »Hörnern von Uri« ist der Text flüssig und ohne größere Streichungen geschrieben; es lassen sich nur einzelne Veränderungen im Wortlaut, Umstellungen des Satzbaus und ähnliches feststellen. (BT 90 u. 91) Hieran schließt sich die kurze Passage in Bleistift, daß damals auf Malte vor allem die Schilderung der Suche nach dem Vermissten Eindruck gemacht habe. (BT 92) Es folgt dann Text von ca. einer Manuskriptseite (BT 92 u. 93), der in Bleistift geschrieben, in sich intensiver durchgearbeitet ist (Streichungen einzelner Satzglieder, Veränderungen auf der Wortebene) und schließlich komplett gestrichen wurde. Diese Passage ist also nicht in den veröffentlichten Roman eingegangen. Witzleben weist nach, daß auch diese Passage auf Barante als Quelle zurückgeht. Auch in diesem gestrichenen Textteil wird nicht die Schlacht von Nancy geschildert, sondern der Einzug von Karls Gegenspieler, dem »jungem lothringische[n] Fürst[en]«⁵⁴ in seine Stadt nach der Schlacht. Die Eindrücke passen zum Grässlichen, zu den Überschreitungen des Dekorums, wie sie auch sonst die *Aufzeichnungen* kennzeichnen:

sie [die Bewohner der Stadt Nancy nach der Belagerung] hatten die Schädel der Pferde und Maulthiere der Katzen und Hunde und Ratten die ihre Nahrung gewesen waren während der letzten Wochen, zusammengetragen, um ihm zu zeigen was sie durchgemacht hatten.⁵⁵

Diese Episode wird im Manuskript komplett gestrichen, weil sie vom Fokus auf »Karls des Kühnen Untergang« ablenkt und in Bezug auf diesen Fall eben nur epi-

50 Aufzeichnung 41, Engel, S. 116f.

51 Engel, S. 161.

52 Barante (wie Anm. 33), S. VIII, S. 312; Witzleben (wie Anm. 35), S. 142.

53 Vgl. Anm. 4, »Berner Taschenbuch«, S. 90-98.

54 »Berner Taschenbuch«, S. 92.

55 Ebenda, S. 93.

sodisch wäre. Die Streichung folgt damit der schon besprochenen Textveränderung in der Aufzeichnung 54.

Im Kontext der Sammlung der Todesfälle in den *Aufzeichnungen* geht es genau um diese Art der Zuspitzung: Alles was aus dem immer uferlosen historischen Stoff, hier der Erzählung in epischer Breite des Barante, nicht passt, fällt heraus.

Es folgt dann – im gedruckten Roman wie auch im Manuskript – die Schilderung der Suche nach dem Leichnam Karls nach der verlorenen Schlacht bei Nancy.⁵⁶ Gleich nach dem Einzug in Nancy erkundigt sich der lothringische Fürst René II. nach dem Verbleib Karls des Kühnen; aber niemand weiß Näheres. Am nächsten Morgen geht die Suche weiter, geführt von einem Hofnarren Karls, der ihn von weitem habe fallen sehen. Es wird in Maltes Darstellung nicht klar, ob der lothringische Fürst mit dabei ist, erwähnt werden Gian-Battista Colonna, ein altes Weib, Lupi (»der portugiesische Arzt des Herzogs«⁵⁷), Olivier del Marche, ein Geistlicher (die Namen werden vom Erzähler erst sukzessive genannt; z. T. erst bei der Auffindung der Leichen: »nun erkannte man ...«). Der Hofnarr Louis-Onze (der Name ist eine Erfindung Rilkes) macht seine Späße. Es herrscht strenger Frost, und die Schilderung der winterlichen Landschaft geht über in die der Auffindung der »zehn oder Zwölf« halb im Eis eingebrochenen und ausgeraubten Leichen. Die Alte erkennt die Leiche Karls wohl an der »große[n] Hand«;⁵⁸ die anderen eilen hinzu. Lupi und die anderen versuchen die Leiche umzudrehen, das Gesicht ist festgefroren und von Tieren angefressen worden, »so daß von einem Gesicht keine Rede sein konnte«.⁵⁹ Man macht Feuer und wäscht die Leiche; Erkennungszeichen kommen zum Vorschein (Narbe und Abszesse); der Arzt ist von der Identität des Toten überzeugt. Der Narr findet jetzt etwas weiter den Kadaver des Pferdes des Herzogs. Dann folgt eine Passage in runden Klammern (mit der Bemerkung: Im Manuskript an den Rand geschrieben⁶⁰), in der die Aufbahrungsszene mit genauer Beschreibung der Farben und Insignien aus der Sicht des Narren Louis-Onze geschildert wird.

Auch hier ist wieder der Blick ins Manuskript des »Berner Taschenbuchs« sinnvoll: Der Neuansatz – mit einem Verweisungszeichen direkt mit dem gültigen Text vor der gestrichenen Passage BT 92/93 verbunden – beginnt zunächst in Bleistift mit häufigeren Streichungen und Überschreibungen einzelner Wörter in Tinte. Bleistift ist im »Berner Taschenbuch« bei ersten, noch unsicheren Notaten verwendet; die Schrift geht dann häufig in Tinte über, wobei zuvor in Bleistift notierte Wörter

⁵⁶ Zu den Quellen neben Barante vgl. Witzleben (wie Anm. 35), S. 143.

⁵⁷ Engel, S. 163.

⁵⁸ Ebenda, S. 163; s. o. das Porträt in Dijon (Anm. 46).

⁵⁹ Ebenda, S. 163.

⁶⁰ Wer behauptet dies in den *Aufzeichnungen*? Am ehesten ist es wohl als Paratext zu bezeichnen, der nicht von Malte stammt. Für Rilkes Manuskript, das »Berner Taschenbuch«, stimmt es nicht; dies wäre schon als Folge der Materialität des kleinen Notizbuches gar nicht möglich. Oder ist es eine Bemerkung, die sich auf Maltes Aufzeichnungen beziehen soll? Das wäre fast ein Indiz, dass dessen Aufzeichnungen nicht in einem Notizbuch wie dem »Berner Taschenbuch« vorgenommen wurden (vgl. dazu auch weiter oben). Diese so ausgezeichneten Ausführungen haben im Text einen anderen Status, der schon durch die Einklammerung markiert ist und zusätzlich durch die Fußnote: »Im Manuskript an den Rand geschrieben«.

oder Passagen mit Tinte nachgezogen werden können. Die Schrift wird dann immer sicherer, wechselt im oberen Drittel von BT 94 zu Tinte, führt die Erzählung von der Auffindung der Leiche Karls des Kühnen ohne längere Streichungen bis unten auf BT 97 fort. Hier würde man natürlich gern das von Engel erwähnte Gernsbacher Notizbuch mit Exzerpten aus Barante⁶¹ zum Vergleich heranziehen, so wie der Autor es vermutlich bei der Niederschrift dieser Passage zur Verfügung gehabt hat.

In der entscheidenden Passage zu »Karls des Kühnen Untergang« lassen sich in der Textgenese keine nennenswerten Veränderungen feststellen. Allgemein läßt sich beobachten, daß, immer wenn ein Bild genau zur Anschauung gebracht werden soll, teilweise mehrere, präzisierende Umformulierungen zumeist als Sofortkorrekturen im Zeilenfluß stattfinden, so BT 96: »eine Art ~~Tümpel oder Teich~~ Eisfläche, eine Art Tümpel oder Teich« oder dann ähnlich in der anschließenden Szene der Aufbahrung des Leichnams (hier BT 98):

Das Weiß des Kamisols und das Karmesin vom
 im Schwarzen unfreundlich
 Mantel, sonderten sich ~~einzel~~n und ~~deutlich~~
 von einander ab zwischen den beiden Schwarz
 des Baldachins und des Lagers. (BT 98)

Auch die im »Berner Taschenbuch« in Klammern gesetzte (Erstdruck: »Im Manuskript an den Rand geschrieben«) Szene, die die Aufbahrung des Leichnams Karls des Kühnen schildert (97f.), ist ohne größere Streichungen und Veränderungen in Tinte flüssig herunter geschrieben. Nur beim letzten Satz ist eine Neuformulierung anzutreffen. (BT 98)

Durch die Klammern hat diese Stelle auch äußerlich markiert einen anderen Status: Auch sie ist nicht unerlässlich für die Konzentration auf »Karls des Kühnen Untergang«, aber doch relevanter als die herausgestrichene Passage der Befreiung der Stadt Nancy. Vor allem bildet sie eine Parallele zur Aufbahrung von Maltes Vater und dem Untergang seines eigenen Hauses.

Als Fazit zu diesen Untersuchungen kann man festhalten: In der genauen Analyse der Textgenese – wie sie im »Berner Taschenbuch« für den zweiten Teil des Buches möglich ist – läßt sich klar die strengere Fokussierung auf »Karls des Kühnen Untergang« erkennen: Die Streichung und Ersetzung in Aufzeichnung 54 und die Streichung der als episodisch empfundenen Passage in Aufzeichnung 55 sind hier zu nennen. Im Schreibprozeß findet eine Zuspitzung auf das Hauptinteresse im Kontext der »casus« statt, unter Ausschluß alles bloß Episodischen – und dezidiert keinerlei Verschleierung des Grässlichen, Schrecklichen, Unästhetischen durch ein Dekor.

61 Wie Anmerkung 34.

Die ikonographische Tradition als Bezugsrahmen

Zum Abschluss noch ein Blick in eine weitere Vorprägung des Stoffes, diejenige der ikonographischen Tradition. Bildliche Darstellungen sind neben der historischen Überlieferung eine weitere Quelle für Rilke, zu der die eigene Gestaltung in den *Aufzeichnungen* in Bezug gesetzt wird. Dies gilt für das schon erwähnte Porträt aus dem Musée de Dijon und auch für die Abbildung in Barantes Geschichtswerk, einen Holzschnitt von Tony Johanot (1803-1852):⁶² »Le Corps du Duc Charles retrouvé« zeigt das Tableau der Auffindung des Leichnams Karls des Kühnen nach der Schlacht bei Nancy, also genau die Szene, die auch Rilke interessiert.

In der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wurde das Thema immer wieder behandelt, nachdem es vorher schon Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert und auch von Delacroix gibt.⁶³ Prominent dabei ist neben anderem die Rolle der Hände des Toten (die Rilke schon mit Blick auf das Porträt in Dijon heraushebt⁶⁴); sie werden nach Erkennungsmerkmalen überprüft. Noch zwei Beispiele aus der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts: Einmal von Augustin Feyen-Perrin (1826-1888): »Charles le Téméraire après la bataille de Nancy« (1865) im Musée des Beaux-Arts de Nancy⁶⁵ und ein weiteres französisches Gemälde.⁶⁶

Beide Bilder erinnern an Darstellungen der Kreuzabnahme Christi, besonders das zweite an die Pietà. Das Gemeinsame dieser Abbildungen der Auffindung Karls des Kühnen ist die schöne, idealisierende Darstellung des heroischen Todes, die weit von jedem Realismus oder Naturalismus entfernt ist. Das zerstörte Gesicht, die grässlichen Wunden sind nicht zu sehen, dürfen in der Tradition des Dekorums im Bild (wie auf der Bühne) auch nicht gezeigt werden.

Malte Laurids Brigge dagegen durchbricht in seinen »Aufzeichnungen« das Dekorums – also auch hier ein ähnlicher Befund wie bei der Analyse der Textgenese und dem Umgang mit der historischen Quelle Barante; er verknüpft in seiner Darstellung von »Karls des Kühnen Untergang« – wie auch in den anderen von ihm aufgezeichneten »casus« – das Spektakuläre mit dem Schrecklichen. In seiner Sammlung von exemplarischen Todesfällen ist für überhöhende Komposition, für Idealisierung, kein Platz mehr; die Zuspitzung auf das Grässliche, die Drastik der Darstellung, erhöht aber auf ihre Weise die Fallhöhe in diesen »exempla«.

62 Die Abbildung bei Witzleben (wie Anm. 35), S. 112, gibt die Ausgabe von 1835/36 an.

63 Beide abgebildet im Katalog 2010 (wie Anm. 1).

64 Vgl. Anm. 46.

65 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beaux-Arts_Nancy_Feyen-Perrin_50108.jpg [zuletzt eingesehen am 12. Februar 2014].

66 Quelle: *La gazette de cote d'or* 64, 6. Sept. 2007 (<http://www.gazette-cotedor.fr/2007/09/06/le-der-des-ders/>). [zuletzt eingesehen am 13. September 2013].



Abb. 2: Augustin Feyen-Perrin (1826-1888): »Charles le Téméraire après la bataille de Nancy« (1865), Musée des Beaux-Arts de Nancy.

ALEXANDER HONOLD

Ur-Geräusch und Felsenkessel. Die Schweiz als Klangkörper

I

Zu dem Erzähltyp der Schulzeit-Erinnerungen, die sich als ungerufene Reminiszenzen aus der eigenen Ferne oftmals an markanten biographischen Zäsuren zu melden pflegen, trägt Rilkes im Spätsommer 1919 hoch zu Soglio im Bergell entstandene Prosastudie *Ur-Geräusch* (in der Notation mit einem Bindestrich zwischen beiden Wortbestandteilen) eine bemerkenswert technisch gehaltene Skizze bei, in deren Mittelpunkt die eindrucksvolle Demonstration des seinerzeit neuartigen Abspielgerätes des Phonographen vor einer staunenden Schulklasse steht, welcher auch der junge René Maria angehörte (es war wohl die Militärunterrealschule von St. Pölten in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre). Der vom Lehrer zu didaktischen Zwecken mit primitiven Mitteln nachgebaute Apparat, bei dem ein Stück Pappe, trichterförmig gebogen, an der Öffnung mit einer Membran verklebt und in der spitz zulaufenden Mitte mit der Borste aus einer Kleiderbürste bestückt worden war, konnte sodann gegen eine mit Kerzenwachs bezogene Walze gerichtet werden und, den Schalldruck der erzitternden Membran aufnehmend und weitergebend, in das noch halbweiche Wachs rund um die sich drehende Walze bleibende Linien einkerben, um auf diese Weise tatsächlich Phonographie zu treiben, mithin nichts anderes als das Aufschreiben der erklangenen Stimme.

Es erstaunt nicht, daß die weit zurückliegende Vorführung der »geheimnisvollen Maschine«, die als »Annehmer und Weitergeber« von eigens hierfür produzierten Schallereignissen offenkundig durchaus tauglich war, nicht nur die Schulklasse hochgradig in Bann gezogen, sondern auch in Rilkes Gedächtnis eine bleibende, wieder aufrufbare Spur hinterlassen hat. »Sprach oder sang jemand in den Schalltrichter hinein«, so erinnert sich Rilke in seiner Studie lebhaft, und glückte soweit auch die Übertragung vom erzitternden Stift auf die sich drehende Walze und ihren Wachsbelag, dann konnte hernach dem sogleich in höchste Spannung versetzten Publikum der das Wunder erst komplettierende Effekt demonstriert werden, daß die Maschine den menschlichen Anruf zurückspiegelte und wie auf magische Weise erwiderte. Dabei »zitterte, schwankte aus der papiernen Tüte der eben noch unsrige Klang«, staunt Rilke noch Jahrzehnte danach, »unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaf und stellenweise versagend, auf uns zurück. Die Wirkung war jedesmal die vollkommenste.«¹

Ein so amorphes, flüchtiges und von hoher innerlicher Beteiligung begleitetes Klangereignis wie die Hervorbringungen einer menschlichen Stimme war mit simpelsten technischen Behelfen eingefangen und reproduziert worden. Trotz der gänz-

1 RMR: *Ur-Geräusch*. In: *Werke*. Kommentierte Ausgabe (KA), hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. IV: Schriften, hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 699-704, hier S. 699 f., zitiert als: *Ur-Geräusch*.

lich transparenten Kompositionsweise der schlichten Vorrichtung haftete diesem Übergang der Stimme in die Domäne der Maschine etwas Unerklärliches und diffus Erregendes an. »Damals und durch die Jahre hin meinte ich, es sollte mir gerade dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergeßlich bleiben.« Doch nicht in seinem akustischen Eindruck selbst wird das einstige Ereignis für den Dichter zur dauerhaften Gedächtnisspur, sondern (wie auch nicht) erst auf dem Umweg der medientechnischen Transposition in eine lineare graphische Einkerbung, die, was der Autor zu tun vermeidet, »Schrift« genannt werden kann. »Nicht er, nicht der Ton aus dem Trichter, überwog, wie sich zeigen sollte, in meiner Erinnerung, sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen waren mir um vieles eigentümlicher geblieben.«²

Rilke evoziert den lang zurückliegenden schulischen Demonstrationsakt, um über die kleine Brücke einer weiteren erinnerten Szene – die vom jungen angehenden Dichter anfangs des Jahrhunderts besuchten Anatomie-Vorlesungen in der Pariser Ecole des Beaux-Arts –, an den aus mehrfacher Perspektive beleuchteten Vorgang der medienästhetischen Übertragungswege zwischen Klangkörper und Schriftzeichen eine kühne Spekulation anzuschließen. Die Anatomiestudien seinerzeit hatten ihm die Form des menschlichen Schädels und die Feingliederung der Schädeldecke besonders merkwürdig erscheinen lassen. Wieder bedarf es des aneignenden Selbststudiums, in diesem Falle der Anschaffung eines Schädels, um die im »auffordernden Licht der Kerze« erst »auffallend sichtbar« gewordene »Kronen-Naht« eines genaueren Blickes zu würdigen: »und schon wußte ich auch, woran sie mich erinnerte: an eine jener unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsrolle eingeritzt worden waren.«³

An der »damals unvermittelt wahrgenommenen Ähnlichkeit« beider graphischen Formen entzündet sich Rilkes Imaginationstätigkeit, nimmt hiervon »den Absprung« zu einer »ganzen Reihe von unerhörten Versuchen«. Welchen Beitrag Rilkes Dichtung hierbei spielen konnte (oder möglicherweise schon zu spielen im Begriff stand), läßt der Autor in dieser kleinen Abhandlung offen. Hingegen wird eine bestimmte Richtung des medientechnischen Denkexperimentes von Rilkes weiteren Ausführungen besonders nahegelegt.

Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammten, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ...⁴

Dieses also wäre (und ist) das Ur-Geräusch; aus einer Abtastbewegung hervorgehend, die eine dem Menschen hinterrücks, durch den im Zeitraffer durchlaufenen

² *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 700.

³ *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 701; das folgende Zitat ebenda.

⁴ *Ur-Geräusch* (wie Anm. 1), S. 702.

Evolutionsprozeß des eigenen Schädelwachstums, äußerlich an sein denkerisches Gehäuse eingezeichnete Schrift erfaßt und für ein allererstes Mal zum Ertönen bringt.⁵ Wie nahe kommt der Text *Ur-Geräusch* selber dem Gemeinten? Von Rilkes Schulzeit heraufgeholt, rührt diese Spur nunmehr an tiefe Geheimnisse nicht allein dieser Biographie und ihrer frühen Prägungen, sondern an die innerste, die kranio-logische Verfaßtheit des Menschen selbst; mit dem Phonographen-Erlebnis und der anatomischen Schau der Schädelnaht verspannt Rilke Bestrebungen der ontogenetischen mit solchen der phylogenetischen Rekonstruktion. Der verrückte Einfall, die Abtastnadel eines – leicht anachronistisch gesprochen – Plattenspielers über die nackt freigelegte Kronennaht einer Schädeldecke laufen zu lassen, um deren Kerblinie in mechanische Schallschwingungen zu transformieren, ergibt ein ästhetisches Experiment von surrealem Provokationspotential. Und wird entsprechend bejubelt von dem an Lacans psychoanalytischem Strukturalismus geschulten Medienhistoriker Friedrich Kittler: »Niemand vor Rilke hat je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte.« Rilke, so Kittler, habe die medien-geschichtliche Revolution der neuen, technischen Aufschreibesysteme als Herausforderung einer Literatur nach dem Subjekt ergriffen. »Seitdem es Phonographen gibt, gibt es Schriften ohne Subjekt. Seitdem ist es nicht mehr nötig, jeder Spur einen Autor zu unterstellen, und hieße er Gott.«⁶

Bemerkenswert ist nicht allein, daß Rilke in dem Bergort Soglio und im ersten Nachkriegsjahr eine sinnesästhetische Verkoppelung von anthropologischer Beschaffenheit und kulturellen Artefakten vornimmt, bemerkenswert ist auch, wie er von dieser Ort- und Zeitstelle aus seine erregend weitreichenden Spekulationen selbst mit der graphischen Signatur zahlreicher Nahtstellen versieht. Der Bindestrich des *Ur-Geräusches* wiederholt sich in jenem der Kronen-Naht, und die für den Prosaduktus dieses Autors ungewöhnlich häufigen Parenthesen, Stockungen, Einflechtungen, die gerade den für das Gedankenexperiment entscheidenden Sätzen eingezogen werden, tun ein Übriges, um den Lauf der Rede selbst mehrfach über Krümmungen, Schwellen und Nahtstellen hinwegzuführen. Als wollte der Schreibende das Ungenügen der schriftlichen Notation eines lebendigen, sich wiederholt ins Wort fallenden Denk- und Redevorganges in betonter Ruppigkeit des Schriftaktes ausdrücklich mit zur Darstellung bringen. Auch in der virtuellen Gegenrichtung des Übertragungsganges, bei der Entzifferung also und der vergegenwärtigenden Anverwandlung des Rilkeschen Gedankenganges, die von der notierten Graphie zurück zum diskursiven Laufweg des sich entwickelnden Arguments führt, gerät die Lektüre an den Bindestrichen und Parenthesen zu notwendigen Stockungen. Im Gedankenexperiment des *Ur-Geräusch*-Textes hat Rilke einer frühen Hofmannsthal'schen Devise, nämlich der von Walter Benjamin so luzide ausgelegten Formel: »Was nie geschrieben wurde, lesen«,⁷ zu besonderer stilistischer Evidenz verholfen.

5 Vgl. Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*. Freiburg i.Br. 2011, S. 63-66.

6 Friedrich A. Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986, S. 71.

7 In Hofmannsthals frühem Drama *Der Tor und der Tod* von 1893 nimmt diese Wendung eine exponierte Position ein; sie gehört zu den Schlußworten der abtretenden Figur des

Lesen, im Raume selbst: Liegt nicht ein solcher Antrieb als Sehnsucht dem unentwegten Sondieren Rilkes zugrunde, seiner »Kronen-Naht« kreuz und quer durch Europa? Den scheinbaren Zufallslinien der durch die Bewegungen des Schreibenden im Raume erzeugten topographischen Spuren auf einem kartographischen oder reliefbildlichen Modell nachfolgend, ließen sich die vielen und weiten Reisen dieses Schriftstellerlebens als Hervorbringungen eines biographischen Urgeräusches abtasten. Die Reisen und Aufenthaltsorte Rainer Maria Rilkes umfassen ein bemerkenswert weitgespanntes und vielfältiges Spektrum von Städten und Regionen Europas.⁸ Die Schweiz, der sich Rilke erst in der Nachkriegszeit zuwendet, dann aber um so intensiver, spielt zweifellos in diesem europäischen Konzert der Traditionen und Situationen, die in Rilkes Dichtung zur Entfaltung kommen, schon aufgrund ihrer Vielstimmigkeit eine besondere Rolle.⁹

An die Stelle der Reisen bis in die entferntesten Winkel und Frontlinien des Kontinents tritt ab Sommer 1919 die Situation einer veritablen kulturgeographischen Nahtstelle. Rilkes Reise in die Schweiz im Juni 1919 bedeutet, wie Rätus Luck, der profilierteste Kenner und Darsteller dieser Lebensphase und des in ihr entstandenen epistolarischen Werkes, herausgearbeitet hat, eine weit über den aktuellen Anlaß (schon für November 1918 war eine Einladung durch den Zürcher Lesezirkel Hottingen ausgesprochen worden)¹⁰ hinausreichende Lebensentscheidung. Wenn Rilke sich nun, auch ohne weite Reisen unternehmen zu müssen, in einem kosmopolitischen Gefüge bewegen konnte, wenn er im Wallis die landschaftlichen Elementareindrücke der Provence und des spanischen Südens wieder aufleben sah,¹¹

und damit des Stückes überhaupt (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod. Gesammelte Werke*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. *Dramen I*, Frankfurt a.M. 1979, S. 279-298, hier S. 298). Die Anwendung und Bedeutung der Hofmannsthalschen Formulierung in den Schriften Walter Benjamins haben die Herausgeber eines gleichnamigen Sammelbandes in ihrem erhellenden Vorwort anhand der einschlägigen (drei) Textbelege dokumentiert und knapp erläutert: Lorenz Jäger, Thomas Regehly (Hrsg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. *Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Bielefeld 1992, S. 7f.

8 Zu Rilkes weitgespannter Reisetätigkeit und ihren Zeugnissen vgl. Otto Betz: *Jetzt, da ich sehen lerne ... Rilke auf Reisen*. [o. O.] 2009, zitiert als: *Rilke auf Reisen*.

9 Vgl. zur Vielsprachigkeit als Indiz eines spezifischen Schweizer Klangprofils Joseph Jurt: »Die politische, konfessionelle, sprachliche und kulturelle Vielfalt der Schweiz«. In: Ottmar Ette, Joseph Jurt, Yvette Sánchez (Hrsg.): *Die Schweiz ist Klang*. Basel 2007, S. 15-26, bes. S. 17-19.

10 Der diesbezügliche Briefkontakt zu dem Mitbegründer und Vorsitzenden des Lesezirkels Hottingen, Dr. Hans Bodmer, ist dokumentiert in RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Erweiterte und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. 1994, S. 9-27, zitiert als: *Briefe an Schweizer Freunde*.

11 Vgl. etwa die Briefe an Fürstin Marie von Thurn und Taxis vom 25.7.1921: »Der Umstand, daß in der hiesigen landschaftlichen Erscheinung Spanien und die Provence so seltsam ineinander wirken, hat mich [...] geradezu ergriffen: denn beide Landschaften haben in den letzten Jahren vor dem Krieg stärker und bestimmender zu mir gesprochen als alles übrige; und nun ihre Stimmen vereint zu finden in einem ausgebreiteten Bergthal der Schweiz!« (RMR: *Briefe*. 3 Bde., hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar. Frankfurt a.M. 1987 [zitiert als: *Briefe*] II, S. 677); an Nora Purtscher-Wydenbruch vom 17.8.1921: »dieses wunderbare Rhônetal, das mich zu zwei vorläufig verlorenen Landschaften hinzieht: Spanien und die

dann kristallisiert sich aus solchen Eindrücken eine Gedankenfigur heraus, derzufolge sich in diesem Lande auf engstem Raum die für Rilkes Europa wesentlichen Kultureinflüsse zusammenfügen, ergänzt durch eine verdichtete Raumsituation, die mit landschaftlichen und klimatischen Extremen und dem rasch möglichen Wechsel zwischen ihnen aufwarten kann.

Wieviel Schweiz, und vor allem: was für eine, klingt mit in dem Ur-Geräusch der Rilkeschen Nahtstellen? Der folgende Beitrag nimmt die Spur eines bestimmten ästhetischen Aspekts der Schweizer Jahre Rilkes auf und geht dabei dem Zusammenhang nach, der zwischen dem gewählten Aufenthaltsort, oder der jeweils durchlebten Reiseerfahrung, und der davon inspirierten Dichtung besteht. Leitend für diese Überlegungen ist die These, daß die Schweiz für den Dichter die Bedeutung eines Klangkörpers annimmt, eines natürlichen und kulturellen Resonanzraumes, den Rilke sich für die Ausarbeitung einiger charakteristischer Züge seines poetischen Spätwerks zunutze macht. Die Schweizer Jahre, so zeigt sich, sind eine Zeit der Ernte, einer Spätlese, die aus der Landschaft und Kultur eine klingende Quintessenz dichterischen Sprechens zu ziehen versucht.

II

In Rilkes Werk verbindet sich ein feines Sensorium für die Zeichen des tiefgreifenden kulturellen Wandels schon im Vorkriegsjahrzehnt mit der Idee, daß sich der Dichtkunst und ihren kreativen Reserven, vor diese Herausforderung gestellt, statt einer rein defensiven, kulturpessimistischen Haltung auch eine genuin ästhetische Antwort auf die neue Zeit abgewinnen lasse. Es scheint, daß in Rilkes Schaffen schon während der letzten Vorkriegsjahre, besonders plastisch durch den Auftakt der *Duineser Elegien* und durch die während des Spaniaufenthalts entstandenen Gedichte ausgeformt, ein Umbruch zu registrieren ist, der noch stärker als zuvor auf eine grundlegende Revision der etablierten Formen und Medien von Geist und Kunst abzielt. Der Tendenz nach ist, obgleich hier verallgemeinernde Linien schwierig zu ziehen sind, im dichterischen Werk der 1910er-Jahre eine wachsende Kritik des Augensinnes, des bildnerisch Sichtbaren auszumachen, eine paradigmatische Wendung *weg* vom Kunstideal der repräsentierten Gestalt und *hin* zu einer neuen Auffassung des *entstaltenden*, das heißt: ins innere Werden zurückgebrachten Geschehens.

Dieser Wechsel geht einher mit einer merklichen Verschiebung der Gewichte auf der Achse des Außen-Innen-Gegensatzes. Die künstlerische Umschmelzung der »gedeuteten Welt« setzte für Rilke bereits mit Cézanne und Rodin ein. Später,

Provence –, die für mich – einst, vor 1914, – vom größten Einfluß waren und an die ich mich durch die hiesigen Umgebungen auf das seltsamste erinnert und wiederangeschlossen glaube« (*Briefe* II, S. 688); an Gertrud Ouckama Knoop vom 26. 11. 1921: er, Rilke, habe das Wallis verglichen »mit dem Bedeutendsten meiner Erinnerungen, mit Spanien, mit der Provence (der es ja in der Tat, durch den Rhône, blutsverwandt ist« (*Briefe* II, S. 700); und schließlich an Xaver von Moos vom 2. 3. 1922, ein Brief, der im weiteren Verlauf dieser Darlegungen noch herangezogen wird.

in einem ausführlichen erläuternden Schreiben über die *Duineser Elegien*, beklagt Rilke »das immer raschere Hinschwinden von so viel Sichtbarem, das nicht mehr ersetzt werden wird.«¹² Die Auflösung des Bildlichen, Gestalthaften wird von beiden Seiten zugleich betrieben, von den defigurierenden Tendenzen der Zeit und von denjenigen ihrer Kunst. Eine solche Umschmelzung im primär handwerklichen, darstellungstechnischen Sinne, bei der (beispielhaft in den Skulpturen Rodins) aus einer konventionalisierten Bildordnung ein nicht mehr referentiell orientiertes Spiel der Formen und Bewegungen hervorgeht, zeigt sich dann rückblickend als ein erster, auf ikonischem Gebiet selbst greifender Vorgang, der in die Richtung einer schwingungsdynamisch sensibilisierten Ästhetik weist. Führt bereits die moderne Abstraktion auf visuellem Gebiet insgesamt in Richtung Geometrie, ornamentaler Zeichenhaftigkeit und Schrift, so nimmt Rilke mit seiner Aufmerksamkeit für die akustische Sphäre eine nochmalige Sinnes- und Medienschwelle als Herausforderung des lyrischen Dichtungsverständnisses auf.

Die als stilistische und thematische Veränderungen ins Auge fallenden Umstellungen in Rilkes Poetik der 1910er-Jahre lassen sich vor dem Hintergrund der skizzierten Außen-Innen-Gewichtungen einerseits und des zunehmenden Auftretens akustischer und musikalischer Motive andererseits als eine tiefgreifende Transformation des Dichtungsverständnisses in seinen sinnlichen Grundlagen und seiner medialen Darbietungsweise auffassen. Hier greift eine neue paradigmatische Modellierung des Poetischen, mit der die Dichtung nicht mehr als eine programmatische Aussageform definiert ist (sei es durch die metaphysische Autorität des *poeta vates* oder durch die existentielle Intensität der gnomischen Botschaften), sondern physikalisch: indem ein Tontechniker ihren Raum umzirkelt. Sinnliche und mediale Grundlage der Dichtung ist, so die aus dem mythischen Vorbild des Orpheus zu ziehende Lehre, nicht der sangliche Ausdruck selbst, sondern sein Klangkörper und sein Trägermedium. Dichtung ist an ihr lebendiges Sich-Ereignen gebunden, an einen schwingenden Innenraum. Den Raum der Dichtung hat man demzufolge als einen akustisch durchwirkten, schwingungserfüllten Raum zu verstehen, als *Sonosphäre* – um den Begriff Peter Sloterdijks aufzunehmen (wenngleich nicht in allen bei Sloterdijk mitlaufenden kulturgeschichtlichen Prämissen und esoterischen Implikationen).¹³ Die

¹² An Witold Hulewicz, 13. 11. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11) II, S. 602.

¹³ Die Grundlagen des *Sonosphären*-Konzepts bei Sloterdijk sind (obwohl es auch ästhetische und architektonische Konturen aufweist) anthropologisch und psychohistorisch bestimmt. Im zugleich phylo- und ontogenetisch verstandenen dualen Lebensverbund von Mutter und Fötus sieht Sloterdijk das prägende Muster einer innenweltlichen »sonographischen Allianz« etabliert, deren elementare und unvergessliche Paarbindung sich in mythischen Urszenen wie der konditionierten Vorbeifahrt des Odysseus bei den Sirenen auf verschobene Weise widerspiegelt (Peter Sloterdijk: »Das Sirenen-Stadium. Von der ersten sonographischen Allianz«. In: Ders.: *Sphären*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1998-2004; Bd. I, S. 487-531). Sloterdijks Fazit: »Beim Sich-Einhören in den klingenden Raum, der später den Namen Mutter annehmen wird, entwickelt das menschliche Fötalgehör die entscheidenden Ansätze zur motorisch-musikalischen Subjektivität. [...] Daher ist vom Menschen zu sagen, daß sein Weltaufenthalt wie bei keinem anderen Lebewesen bestimmt ist von der Notwendigkeit, sich in einem psychoakustischen – allgemeiner: in einem semiosphärischen – Kontinuum zu halten und zu entfalten« (*Sphären* I, S. 530).

Sonosphäre ist ein Raumbelhältnis, welches nicht durch die begrenzenden Wände, nicht durch eine bestimmte Form oder das erreichbare Füllvolumen bestimmt ist, sondern sich soweit erstreckt, wie die Schallwellen, die in ihm erzeugt oder aufgenommen und weitergetragen werden. Ein Raum, der reicht, soweit er tönt, oder vielmehr: soweit ›es‹ tönt in ihm. Ein Raum, der zusammengehalten wird durch das Klangereignis selbst. Die Sonosphäre ist insofern ein abstraktes Konzept – obwohl zum Zwecke der optimalen Anreicherung und Ausbreitung des Klangs idealtypisch an durchaus konkrete und primär organische Formen zu denken ist, an die spiralig gewundene Wölbung der Muschel, an das bauchige Halbrund anderer Tierkörper, von alters her Musikinstrumenten zur Schallverstärkung eingesetzt, an das menschliche Ohr – und schließlich an die diversen architektonischen Raum-Schemata, die sich mimetisch an die genannten organischen Formen anlehnen.

Jedes Leere, jeder Zwischenraum
dunkler Stunden wird zum hohlen Krüge,
wird zur Muschel, dran die Fuge
dröhnen wird. [...] ¹⁴

Krug und Muschel sind Hohlräume, die als Gefäße Flüssigkeiten aufzunehmen bereit sind, oder auch Schallwellen. Aus dem Wasser kommend, oder für das Wasser gemacht, taugen diese Gefäße zur Aufnahme und Verstärkung von Klangereignissen, ohne diese doch im eigentlichen Sinne zu transportieren. So wie das strömende Wasser die Tendenz hat, in Hohlräume einzudringen, so fungiert jeder leere Raum notwendig als ein luftgefüllter potentieller Resonator. Das Tönen oder Dröhnen wiederum stellt ein in sich selbst zurücklaufendes, im eigenen Ausbreitungsradius mehrfach interferierendes Schwingungsgeschehen dar. Die Gefäße werden von ihm affiziert und ins Mitschwingen gebracht, ohne von der jeweiligen Schallquelle unbedingt als Ziel gemeint sein zu müssen. An ein solches Modell akustischer Empfindlichkeit denkt Rilke, wenn er sich um 1912 über die dichterische Tätigkeit im Verhältnis zur Außenwelt Rechenschaft zu geben versucht.

Warum muß einer dastehn wie ein Hirt,
so ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß,
beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang [...]
[...] Ihm dringt, was ändern
gerne gehört, unwirtlich wie Musik
und blind ins Blut und wandelt sich vorüber. ¹⁵

Bei den in Ronda entstandenen Gedichten (wie hier dem zweiten Teil der später so genannten *Spanischen Trilogie*) ist das Verhältnis zwischen dem sensorisch ex-

¹⁴ RMR: *Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen*. In: *Werke*. Kommentierte Ausgabe (KA), hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. II: Gedichte 1910 bis 1926, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (zitiert als: KA II), S. 52 (April 1913).

¹⁵ KA II (wie Anm. 14), S. 43.

ponierten Subjekt (»dastehn wie ein Hirt«, das heißt: allein auf weiter Flur, frei und empfänglich) und dem ihn umgebenden Raum durch den traditionellen Begriff »Einfluß« charakterisiert. Das registrierende Medium hat auf Empfang geschaltet, denn seine Aufgabe ist es, kurz gesagt, »aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn, / das Ding zu machen« (*Die spanische Trilogie*, I, v. 20 f.).

Als »genauer Einfluß« ist für den Dichter auch der Funkenflug fernster Sternkörper, sofern er sich der Erde nähert und hienieden vernehmlich wird, zu klassifizieren. Ein komplementärer Begriff, der im Kontext dieses Einfluß-Modells fast schlagartig, möchte man sagen, an Rekurrenz und Bedeutung gewinnt, ist derjenige des Weltraums bzw. des Weltalls. Aus dem Weltraum »etwas« zu empfangen, das lange durch Welten- und auch Zeitenferne gereist sein mußte, um ins Hier und Jetzt zu gelangen, ist ein astronomisch gefaßtes Bild für das Wunder dichterischer Inspiration.

O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall,
 und auf jedem Streifen: meines Wesens
 hingeschleudert. Manches nicht vor tausend
 Jahren auf der wehn Ellipse seines
 Schwunges wiederkommend und vorüber.
 Eilend durch die einst gewesne Zukunft,
 sich erkennend in den Jahreszeiten
 oder luftig, als genauer Einfluß
 beinah sternisch in den überwachen
 Apparaten eine Weile bebend.¹⁶

Worauf Rilke abzielt, wenn es um dichterische Empfänglichkeit geht, das entspricht im technischen Sinne der Funktion einer Antenne. Die kosmischen Daten zu registrieren, ist eine Angelegenheit des »Bebens« in »überwachten Apparaten« geworden, welche gerade darum einen vorzüglicher Bildspender abgeben für das neue, sich während der Wochen in Ronda formierende Dichtungsverständnis des seine Antennen auf den Raum als solchen ausrichtenden Dichters. Der Raum selbst und in seinem elementarsten Sinne: der uranische und der meteorologische Himmel, die aufragenden Bergeshöhen und eingekerbten Flußtäler, all das ist, gemäß den in Toledo und vor allem in Ronda angestellten poetologischen Betrachtungen Rilkes, das vorzügliche Ausgangsmaterial, das in Beziehung zur Subjektivität des lyrischen Ich gesetzt werden und dadurch zu einem dichterischen Gegenstand gestaltet werden kann. Das Sprachspiel um die falsche Nähe des Hörens und Gehörens weist eigens darauf hin, daß dieser Dichter akustischen Typs (der Klangdichter) nichts Bleibendes, keinen Besitz in der Hand hat, sondern seinerseits nur als Transistor und Modulator fungiert, ein Zwischengefaß jener Wellen, die weiter sich »vorüber wandeln«.

In dem so populären wie wundersamen Gedicht über das Werfen und Fangen: »Solang du Selbstgeworfnes fängst«¹⁷ (und hier sind wir dann, mit einem Sprung

¹⁶ KA II (wie Anm. 14), S. 40.

¹⁷ KA II (wie Anm. 14), S. 195 f.

von fast genau zehn Jahren, bereits bei der dichterisch intensivsten Schaffenszeit der Schweizer Jahre) faßt Rilke die medientechnische Problematik des Aussendens und Empfangens von Schwingungen in eine ballistische Metaphorik. Das Gedicht fungiert in der Schaffensphase des Februars 1922 als ein die lyrische Geschmeidigkeit trainierendes »Auftaktgedicht«¹⁸ zur wiederaufgenommenen Arbeit an den *Duineser Elegien* und an dem neuen Zyklus der *Sonette an Orpheus*. Ist die Welt als solche: *ein Wurf*, so kann vom Fangen innerhalb dieses physikalischen Bezugssystems kaum mehr in logisch konsistenter Weise die Rede sein, allenfalls eben vom *Empfangen*. Eine *Metaphysik der Immanenz*, denn der größte aller Räume, den auch die Meteore nicht bis an sein Ende zu queren vermögen, kennt nur ein Innen: die Welt, den Wurf.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum.¹⁹

Die Topik des Rilkeschen Weltraum-Begriffs, eines erst im Spätwerk auftretenden, dort nun aber vielfach genannten Schlüsselwortes, ist einerseits durch die lebhaften astronomischen Interessen und erstaunlichen Kenntnisse des Dichters motiviert,²⁰ andererseits auch aus gewissen poetologisch-ästhetischen Erfordernissen zu erklären, die sich mit der Hinwendung zum Paradigma akustischer Empfänglichkeit und Resonanzfähigkeit ergeben hatten. Denn das abstrakte Konzept eines durch Schwingungen ausgefüllten Raumes, der allein als tönende oder ins Tönen versetzbare Sphäre bestimmt ist und ansonsten keine weiteren spezifischen Merkmale aufweist, ist in seiner entrückten Unbestimmtheit einer Versinnlichung oder auch Plausibilisierung bedürftig. Da mag es naheliegen, gleich beim entrücktesten aller Räume Anleihen zu nehmen, beim kosmischen Raum des Weltalls. Zu den vom Dichter umgedeuteten oder neu gebildeten Konzepten von Räumlichkeit gehört auch das Schlüsselwort vom »Weltinnenraum«, Rilkes wohl bekanntester Neologismus. Wie nun aber, wenn besagter Weltinnenraum in erster Linie auf eine Montage der dabei angesprochenen Konzepte in ihrer semantischen Verschiedenheit abzielte? Die Kombination der Begriffe von *Welt*, *Innen* und *Raum* stellt eine Anweisung auf das noch erforderliche Zusammenfügen ihrer semantischen Merkmale dar. Es geht demzufolge um einen innenräumlichen, das heißt aus der Innenperspektive wahrgenommenen Bereich von ästhetischer Erfahrung, der als so erfüllt, vollständig und ausgestaltet zu denken ist, daß er verdient, eine Welt genannt zu werden.²¹ So ist »Weltinnenraum« nicht als unscharfe Befindlichkeitsmetapher zu lesen, sondern als recht präzise gefaßte Umschreibung für die Erfahrung eines akustisch durchwirkten Raumes, den ertönde Schwingungsereignisse *von innen her zur Welt* zusammenfügen.

18 Kommentar der Hrsg. in: KA II (wie Anm. 14), S. 610.

19 RMR: *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, v. 13 f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 113.

20 Vgl. *Der Dichter und sein Astronom. Der Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Erwein von Aretin*. Hrsg. von Otmar von Aretin und Martina King. Frankfurt a. M. und Leipzig 2005.

21 Vgl. die Formulierung bei Engel/Fülleborn von der »Innenweite der Erfahrungswelt« (KA II [wie Anm. 14], S. 613).

III

Eine sinnliche Evidenz erhalten Rilkes konzeptionelle Überlegungen und Entwürfe zur Welt als Raum und zur Innenräumlichkeit als Bedingung menschlicher Erfahrungswelt mit der zunehmenden Aufmerksamkeit für akustische Phänomene. Die Thematisierung von Klangphänomenen und ihrer Ausbreitungssphäre wiederum beginnt mit dem Inwendigwerden des Weltbezuges, wie er sich in einem ersten Schub in der skizzierten Reihe von Gedichten beobachten läßt, die vom Südpatrien-Aufenthalt des Winters 1912/13 bis zum Sommer 1914 und dem Einschnitt des Krieges reicht. Auch der im Winter 1911 und Anfang 1912 auf Schloß Duino begonnene Zyklus von Elegien gehört in diesen zeitlichen, aber mehr noch sachlichen Zusammenhang, dessen fast schon in physikalischer Stringenz mit immer wieder ähnlich lautenden Formulierungen entworfene denkerische Grundlage in dem Modell des durch Schwingungen erfüllten Raumes besteht.

So lesen wir, auf die nämliche Wendung zur innerräumlichen Klangsphäre zielend, in der ersten der *Elegien* vom Schicksal des in jugendlichem Alter getöteten Halbgottes Linos (II, 629), der durch sein Ende und die Klage der ihm Nachtrauernden auf wundersame Weise den von ihm verlassenen Raum in eine tönende, musikerfüllte Sphäre verwandelt habe:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.²²

Innenwelt und klangerfüllter Raum, räumliche und resonierende Sphäre sind hier in eins gesetzt, und sie fungieren damit als Gegenkonzept zu den distinktiven Gestaltgebungen der bildenden Kunst²³ und ihrer vorbildhaften Stellung. Der Einspruch hiergegen gründet auf der die Sphäre des Menschen insgesamt (und gegen die anderen Welten des Tiers und des Engels) abgrenzenden Beobachtung, »daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt.«²⁴ Das deutend-identifizierende Denken weicht also, von der akustischen Aisthesis her gedacht, einem umfassenderen Verständnis entgrenzter, entstaltender Schwingungsverhältnisse: »Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen.«²⁵ Jede positive semantische Bestimmung wäre vorläufig und beschränkt gegenüber diesem Aufschwung der Leere selbst; denn dieser leere Raum (eine physikalisch haltlose Idealisierung freilich) ist mit seiner Weite unendlich auffordernd, ein neuer und unversiegliger Quell der Inspiration.

22 RMR: *Die erste Elegie*, v. 91-95, in: KA II (wie Anm. 14), S. 203 f.

23 »Aber Lebendige machen alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden« (RMR: *Die erste Elegie*, v. 80f., in: KA II [wie Anm. 14], S. 103).

24 RMR: *Die erste Elegie*, v. 12 f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 201.

25 Ebenda.

Die Leere des Raumes ist denn auch nicht im substantiellen bzw. materiellen Sinne zu nehmen, sondern als ästhetische Signatur einer aus markanten Grenzlinien und perspektivisch anzupfeilenden Eckpunkten sich erzeugenden Spannung. Schloß Duino, wo im Winter 1911/12 die ersten *Elegien* entstehen und eine beträchtliche Zahl von Skizzen, Entwürfen, Teilstücken einiger weiterer, befindet sich an einer exponierten Stelle der adriatischen Küste, und diese auch auf der rückwärtigen Seite, dort vom kargen Karstgebirge, schroff markierte Situation hat Rilke in einem Brief an Fürstin Marie von Thurn und Taxis in erdenklicher Dramatik geschildert. Wie ein »Vorgebirge menschlichen Daseins« sehe das Schloß »mit manchen seiner Fenster [...] in den offenen Meerraum hinaus[...]«, so schwärmt Rilke, »unmittelbar ins All möchte man sagen und in seine generösen, über alle hinausgehenden Schauspiele [...]«. Und etwas nüchterner fährt die Schilderung fort:

Dahinter aber, wenn man aus allen den sichtbaren Toren austritt, hebt sich, nicht weniger unwegsam denn das Meer, der leere Karst, und das so von allem Kleineren ausgeräumte Auge faßt eine besondere Rührung zu dem kleinen Burggarten, der dort, wo das Schloß nicht ganz den Abhang bildet, wie die Brandung sich hinunterversucht.²⁶

Von der durchaus umkämpften, angefochtenen Stellung des Schlosses Duino im Raume ist hier die Rede, die sich Land und Meer, Bergeshöhe und Abgrundtiefe, befestigtes Gemäuer und freiheitsstrebende Natur in vehementem Kräfteressen streitig machen. Die mehrfach betonte Offenheit und Leere des Raumes ist ein Energiepotential, das sowohl die Elementarmacht des Meeres wie jene des Karstgebirges für sich in Anspruch nehmen können. Und wie beiläufig, aber mit folgenreichem Unterton wird angedeutet, daß der Begriff Raum vom »Ausräumen« kommt. Dem Auge muß der Bildgrund erst ausgeräumt werden, damit es den Raum als solchen zu sehen vermag. Für das Ohr hingegen ist Raum überall dort schon bildlos sinnfällig, wo Klänge und Schwingungen walten.

Schloß, Anwesen und Küste von Duino bilden eine erste Ausprägung jenes Raumtyps, in dem Rilke den für seine Zwecke gedeihlichsten Schreibort erkannte. Einen Raum in exponierter und zugleich befestigter Lage, wo auf befristete Zeit ein dichterisch empfängliches Dasein nach Art der »Antennen«-Situation zu führen war: mit erhöhtem Sensorium, Tag und Nacht nahezu jederzeit auf Empfang gestellt, den »Einfluß« der Welt aus ihren kosmischen Dimensionen bündelnd und aufnehmend. Um die unsichtbaren Raumschwingungen in sich aufzunehmen, sie in veränderter, literarisch codierter Gestalt aufzufassen und Dichtung werden zu lassen, dazu bedarf es eines abgelegenen und doch herausragenden Ortes der Stille. Indem Rilke in den ersten Schweizer Jahren bald schon mit dem Unterfangen beginnt, einen neuen idealen Schreibort zu suchen, der ihm ein zweites Duino, die Fortsetzung und Vollendung des *Elegienwerks* ermöglichen würde,²⁷ rückt aufs Neue auch das Verhältnis von aufnehmend-schaffendem Dichter und topographi-

²⁶ KA II (wie Anm. 14), S. 607.

²⁷ »Vor Jahren, im Winter 1912, hatt ich das einmal, Stille, Einsamkeit, wirkliche, vier, fünf Monate lang, es war unerhört. Und gerade jetzt sehn ich mich nur nach dem Einen, die damals begonnenen großen Arbeiten [...] wieder aufzunehmen; dazu brauchts aber die Ununterbrochenheit und Innerlichkeit, die das Gestein hat im Innern der Berge, wenn's

scher Situation als ein für das schöpferische Gelingen mitentscheidender Produktionsfaktor in den Blick.

Die größeren Städte und die geselligen Anlässe, so merkt der von den Lese-Einladungen zwar erfreute, aber rasch auch abgeschreckte Dichter alsbald, sind »doch nicht das, was ich jetzt nöthig hätte«. ²⁸ Und noch vor seiner großen Herbst-Tournee durch das Mittelland entschließt er sich, von Zürich aus nach Soglio zu reisen, in die Abgelegenheit des Bergell. Im Sommer 1920 intensiviert Rilke die Suche nach einem Elegienort, angespornt durch die Begegnung mit so manchem noblen Landsitz in herausgehobener Lage. Ein sonntäglicher Spaziergang während des Berner Aufenthaltes »auf Schloß Holligen zu« entlockt ihm die an Nanny Wunderly-Volkart gerichtete (und vielleicht etwas anmaßende und undankbar formulierte) Bemerkung:

[...] eine solche Allee, ein solches Haus ein Jahr lang, und ich wäre gerettet. Mir war, hätt ich dort hinauf und in ein hohes stilles Arbeitszimmer können, das mich erwartete: ich arbeitete noch diesen Abend! (Ists eine Ausrede? Ich traue mirs zu, daß ich mich täusche, auch dann noch Mängel fände, Hemmungen, Unterbrechungen, Schwierigkeiten ...). ²⁹

Rilke legt es förmlich darauf an, so kann man derlei ostentativ vorgetragene Tagträume vom idealen Schreibort wohl auffassen; er geht etliche Male bis an die Grenze der Indezenz (wenn nicht darüber), um mit seiner urgierenden Vision von einem eigenen Dichter-Gehäuse bei seiner großzügigen Verehrerin oder auch bei weiteren warmherzigen Gönnern und Gönnerinnen Initiativen zu seiner Rettung, zur Konsolidierung seiner zwar nicht prekären, aber doch gefährdeten Existenz zu mobilisieren.

Die einzige Zuflucht angesichts solcher spürbaren Bedrängnisse wäre (und war tatsächlich) die Wiederaufnahme jenes in großem Atem begonnenen Vorkriegswerks, der *Elegien*. Die Sommermonate in Soglio, von Ende Juli bis zum 21. September 1919, hatten Rilke zwar einen wunderbaren Aufenthalt in herausragender Lage beschert. Wo sonst als hier hätte das am Steilhang notierte *Ur-Geräusch*, als Emblem des phonographisch Erhabenen, dem Standortfaktor sinnfälliger Tribut zollen können? Freilich waren die Wochen in der Hotellerie des Palazzo zu Salis eben doch nur ein allzu limitiertes Provisorium gewesen, um in der nötigen Unbeschwertheit an eine längere Arbeit zu gehen. Ähnliches galt für die ersten Aufenthalte am Genfer See, für den Tessiner Winter von 1919 auf 1920 und die Frühjahrsmonate auf dem Burckhardtschen Landgut (Theodora Von der Mühlh, genannt Dory, war die Schwester Carl Jacob Burckhardts) in Schönenberg bei Basel, etwas oberhalb des Hochrheintals. Im Sommer 1920 ermöglichte die Ausstellung eines Reisepasses (mit nun tschechoslowakischer Staatsbürger-

sich zum Kristall zusammennimmt.« (An Dory [Theodora] Von der Mühlh, 24. 12. 1919, in: *Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 40).

²⁸ An Putzi Cassani, 17. 7. 1919, in: *Rilke auf Reisen* (wie Anm. 8), S. 195.

²⁹ RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. 2 Bde., Frankfurt a.M. 1977 (zitiert als: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*), Brief Nr. 113, vom 22. 8. 1920 aus Bern, Bd. 1, S. 311.

schaft)³⁰ Rilke erstmals eine von der Schweiz aus unternommene Auslandsreise, die ihn nach Venedig führte, ehe dann im Spätherbst 1920 ein neues, auf die Vermittlung von Frau Wunderly-Volkart ihm zur Verfügung gestelltes Domizil in Schloß Berg am Irchel den Dichter aufnahm. Soglio, Schloß Berg und dann, endlich, der im Sommer 1921 in Sidens gefundene Dichterturm von Muzot; dies sind die drei wohl wichtigsten unter noch mehreren Anläufen Rilkes, um sich herum ein dichterisches Gehäuse zu bilden, und zugleich drei eindruckliche Stationen auf dem Wege zum Spätwerk. Die Orts-Erkundungen gleichen einer Versuchsreihe, die das eigene Befinden einer je veränderten landschaftlich-topographischen Positionierung aussetzt und sich in einer Reihe von experimentell zu nennenden Texten niederschlägt; schier unzähligen Briefen, einer halb schalltechnischen, halb spekulativen Abhandlung und schließlich im Werkzusammenhang der späten Dichtungen.

Es überrascht nicht, daß dem enormen Stellenwert topographischer Inspiration durch den jeweiligen *genius loci* hinsichtlich Duinos, aber auch mit Bezug auf die Schweizer Reiseerfahrungen und Stationen Rilkes schon häufiger nachgegangen worden ist, in den verschiedensten Zusammenhängen und mit Bezug auf etliche Einzelwerke und Werkgruppen. Mit gutem Grund ist die Psychomotorik des Ortswechsels und die bedachtvolle Wahl eines für die dichterische Muße geeigneten Aufenthaltsortes als eine wichtige, phasenübergreifend wirksame Determinante des Rilkeschen Schreibens beschrieben worden. Mit welcher Sorgfalt und mit welchem Aufwand an sozialer Positionierung der Dichter seine jeweiligen Standorte und Reisewege plante, ist bemerkenswert und hebt ihn von vielen anderen Autoren ab – selbst für ein Zeitalter, in dem die Kultur des Reisens und des gediegenen Wohnens einen vergleichsweise hohen Stellenwert einnahm. Rilkes Dichtung stellt ihre Produktivität immer wieder auf diese eine Ressource ab, auf die Erfahrung (und die Erfahrbarkeit) des Raumes; und zwar sowohl des elementaren, mit den Nahesinnen erlebten Leibraumes wie des geographischen Landschaftsraumes und der zivilisatorischen Ordnungen des Hauses, der Siedlung, des sprachlich je unterschiedlich markierten Kulturraums.

Die fragile Ausbalancierung dieser Faktoren war eine Angelegenheit langwieriger Suche und aufwendiger Eingewöhnung, ihre Störanfälligkeit hingegen oft nur eine Frage weniger, nadelstichtartiger Momente. Ein flagrantes Beispiel für beide Phasen eines solchen Einwohnungsvorganges bietet Rilkes Aufenthalt in Schloß Berg im Zürcher Weinland, zwischen Schaffhausen und Winterthur. Von November 1920 bis in den Mai des Folgejahres hält sich Rilke in den ihm von seiner Gastgeberin Lily Ziegler dort zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten auf. Schon in den ersten Tagen öffnet er sich mit Freude und begeisterter Zuversicht der Landschaft, dem Park, dem Gebäude und seinen Zimmern. Der Dichter bekennt, »daß nicht einmal viel Begabung dazu gehört, diese vollkommene und stillende Umgebung zusagend zu finden«; hinzu komme in seinem Falle freilich »in den letzten sechs Jahren die Unsicherheit jeden Bodens«, die ihm ein solches Anwesen zusätzlich wertvoll mache. Und er fährt fort zu loben, wie sich Schloß Berg in besonderer Weise nun auch

³⁰ Zu den Überlegungen bei der Beantragung des tschechoslowakischen Reisepasses vgl. *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 71 ff.

schon um gerade ihn bemüht und ihm »mehr als nur das nächste und anfänglichste Anvertrauen seiner Mauern zugewendet« habe, so daß bereits von erwideter Neigung die Rede sein könne.³¹

Wie sehr der Dichter darauf aus ist, die gesamte räumliche Situation und ihre Komponenten in Bestandteile des eigenen sensorischen und seelischen Gefüges zu verwandeln, zeigt seine Musterung der verschiedenen Geräuschquellen des Anwesens. »Vertraut wie die Stille, sind mir die Geräusche, die sie eintheilen, ohne sie einzuschränken; das Ticken der Pendule und draußen der Schlag der Flur-Uhr, deren Stimme eine gewissermaßen geräumige Zeit zu berichten weiß.« Sich einzurichten in den neuen Gemächern, ist für Rilke zuvörderst eine Frage der akustischen Orientierung und Eingewöhnung; das räumliche Sensorium konstituiert sich über die Nähe und Ferne, An- und Abwesenheit bestimmter Geräusche. Dies gilt besonders für die von draußen ans Ohr herandringende Klangkulisse, in der sich »Gartenstille« mit dem Rauschen einer Fontäne paart. Es ist dieses periodisch sich durch verschiedene Klangarten hindurch modulierende Geräusch des springenden Brunnens, das sogleich, in offenbar anregender Weise, Rilkes Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Das Ohr des Dichters – und der Fortgang seiner ausführlichen Beschreibung – folgen dem Tun des Wasserspiels getreulich

in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der anderen hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchteil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt; und wie dann, über jeder Veränderung, sein Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinaussah.

Diese Briefpassage, aus einem nach den ersten Tagen an die Gastgeberin gerichteten Dankesgruß, erfüllt mit der kunstvoll und geistreich ausgeführten Ekphrasis des akustischen Fontänenspiels gleich mehrere Aufgaben. Der Gast revanchiert sich für das ihm erwiesene Geschenk des Wohnrechts in noblem Ambiente mit der besonderen Aufmerksamkeit, die er dem Besitztum und seinen luxuriösen Besonderheiten entgegenbringt. Rilke spielt mit dem Wasserspiel, indem er es sprachlich in seiner Lebendigkeit nachzuformen versucht, und dabei die kurze, labile Phase ins Zentrum der Darstellung rückt, in welcher steigender und fallender Strahl sich während eines durch den Einfluß der Umgebungsluft herbeigeführten Richtungswechsels begegnen. Wenn das druckvoll in die Höhe geschossene Wasser in derselben Vertikalachse niederfällt, mit welcher es aufstieg, anstatt einen Bogen auswärts in dem von der Rundform vorgesehenen Radius auszuführen, dann geraten zwei gewissermaßen gegeneinander gerichtete Strömungsvektoren miteinander in Kollision. Das ist, Rilkes Ekphrasis zufolge, ein Moment höchster Stille, wo für den Bruchteil einer Minute die ganze, weiterhin arbeitende Wasseranlage »unhörbar« wird. Wellen, deren Ausbreitungswege gegenläufig zur Deckung gelangen, heben sich in ihren Amplituden auf; wie für hydro-mechanische, so gilt dies auch für akustische Schwingungen, was Rilkes Brunnenbeschreibung aufs schönste belegt.

³¹ An Lily Ziegler, 14. 11. 1921, in: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 126f.; die folgenden Zitate ebd., S. 127.

Von einer Ekphrasis ist hierbei in jenem spezifischen gattungsgeschichtlichen Verständnis zu sprechen, wonach der beschriebene Gegenstand den Blicken der Adressaten nicht verfügbar ist und ihnen aus der Abwesenheit heraus mit Worten so lebhaft vor Augen gestellt werden soll, als läge er gegenwärtig vor ihnen. Das Objekt der Beschreibung ist indes auch für den Berichterstatter selbst in gewissem Sinne abwesend, denn es bietet sich ihm nicht visuell, sondern allein in seinem akustischen Ablauf dar. Das gibt Gelegenheit, wie nebenbei auch noch an die Tradition des Paragone zu erinnern und eine Prise Eifersucht zwischen Augen- und Ohrensinn ins Spiel zu bringen. Der Lauschende vermag so präzise aus dem gehörten klanglichen Ablauf die Bewegungskurve des Wasserstrahls zu ermitteln, daß er, als Augenschmied, der er ebenfalls und vielleicht sogar vor allem ist, ganz »neidisch« auf das eigene Gehör wird. Zuletzt aber ist das sprachliche Phonogramm des Wasserspiels auch eine Art Gleichnis für die Dichtkunst selbst, zu deren Wesen es gehört, sich mit ihrer tönenden Selbstbewegung in deren reinsten Augenblicken quasi gegenstandslos zum Verschwinden zu bringen. Den Gegenwartspunkt der zugleich steigenden *und* fallenden Säule kann eine sukzessive, zur linearen Abfolge genötigte Schilderung dabei letztlich gar nicht erhaschen; unerklärlich, und doch grundplausibel, warum in die so lebendige Nachzeichnung des sich periodisch wandelnden Fontänenklangs ab einem gewissen Moment die Verbformen des Imperfekt anstelle derjenigen des Präsens Einzug halten.

Rilke, der Schloß Berg und die in Monaten erlangten Raumerfahrungen dortselbst metonymisch fast vollständig auf dieses Fontänenspiel festlegen wird (und in nahezu gleichlautenden Briefen verschiedensten Freunden davon in obstinater Repetition berichtet),³² ist von der Artifizialität dieser eigentümlich spätfudal anmutenden Geräuschkulisse wohl schon zu Beginn weniger entzückt, als sein leicht outriert wirkender Dankesbrief es beteuert. So läßt sich im Lichte einer symptomalen Ausdeutung der betrachteten Briefpassage ihr schließlich auch noch die prognostische Wahrheit entnehmen, daß das akribische Protokoll der nimmermüden Geräuschkulisse eine weit stärkere Nervenprobe des empfindsamen Autors bekundet, als er in seiner Anfangsbegeisterung und Entschlossenheit, einen glücklichen Schreibort in Besitz zu nehmen, selbst wahrhaben möchte.

³² An Dory Von der Mühl, 17. 11. 1920: »Die Stille ist unbeschreiblich, [...] auch draußen im Garten, wo die Fontäne mit ihren [sic], im Druck der Luft sich leicht abwechselnden Fall die Geräuschgrenze angiebt« (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 129). An Fürstin Marie von Thurn und Taxis, 19. 11. 1920: »Schloß Berg am Irchel [...] wird für die nächsten Monate, vielleicht für den Winter, mein Wohnsitz sein. Unter Bedingungen, die etwa denen in Duino gleichen, das war für mich Ausschlag gebend. [...] – donc retraite absolue« (*Briefe* Bd. II [wie Anm. 14], S. 630f.); und an Guido von Salis, 19. 11. 1920: »Ich freue mich, daß sie [die Fontäne, A.H.] den ganzen Winter über ihr Spiel fortsetzen wird –, durch mein offenes Nachtfenster rauscht sie so vernehmlich herein, daß ich die Abwendungen ihres Niederfalls nach rechts oder links unterscheide und den eigentümlich angehaltenen Moment, wenn sie, die Richtung wechselnd, durch sich selber geht.« (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 133) Und schließlich an Gräfin Mirbach, 25. 11. 1920: »[...] die Figur der Fontäne [...], mit ihrem immerfort abgewandelten Niederfall ist nun wirklich das Maaß der Geräusche, selten reicht etwas über ihr Rauschen hinaus« (*Briefe* Bd. II [wie Anm. 14], S. 639).

Der stilistische Umschlag des verspielten ins verfluchende Geräuschprotokoll folgt dann *expressis verbis*, als sich eine weitere, technisch aufgerüstete Lärmquelle in der Hörweite des Dichterrefugiums zu schaffen macht. Der geradezu martialische Angriff auf das Poetenohr ist den Motorsägen eines im Frühjahr anrückenden Trupps von Waldarbeitern geschuldet, über deren Umtriebe der Gast nicht umhinkann, auch die Herrin des Schlosses mit denkbar drastischen Worten zu informieren: »Die Fontäne, hélas, ist, seit zehn Tagen, nicht mehr, wie ich sie sooft empfand, Maaß und Mitte der bergischen Stille: die im Hintergrund des Parks, am hinteren Ausgang rechts (dicht gegenüber) errichtete elektrische *Säge* vergewaltigt den reinen Gehörraum, der sich jetzt mit kleinen Vogelstimmen zu mustern begann, mit ihrem, sagen wirs offen: unausstehlichen Geräusch; so gern man auch wollte: man kann dieses thörichte Singen des Sägeblattes weder für eine Riesenmücke, noch für den Sturmwind halten, – es räumt sich nicht ein in das, was Sie, eben noch in Ihrem Briefe, »weltfremd« nannten, – es fällt durchaus heraus, ach, es ist ein sehr weltkundiger, ein sehr industrieller Gesang, und durch ihn ist Berg auf einmal dans le siècle gerückt, hélas, nimmt theil an der *heutigen* Weltlichkeit«. ³³

Der große Lärmangriff, zu dem sich die im Frühjahr notwendigen, vor dem Nestbau der Vögel abzuschließenden Baumsägearbeiten gegen die Gartenstille formieren, bereitet Rilkes Plänen zur Wiederaufnahme des *Elegien*werks an diesem Ort eine schmerzhaft empfundene Niederlage. Nicht den Hauch eines Gedankens verschwendet der Dichter daran, daß in einem ländlichen Anwesen die schöne Natur gelegentlich und mit möglichst wirkungsvollen Mitteln auch bewirtschaftet werden muß. Als der industrielle Gesang der Motorsäge, alle anderen Geräusche verdrängend, ans Ohr dringt, ist es fürs Erste vorbei mit der Suche nach dem so schwer zu erhaschenden Faden der Fortsetzung. Dieser Lärm, so bringt sein beherzter Protest das Problem auf den Punkt, »räumt sich nicht ein«, er kann nicht Teil des Rilkeschen Raumkonzeptes werden, kann bzw. darf nicht jener den Dichter inspirierenden und zugleich ihn schützend umgebenden Sonosphäre angehören, die Rilke während der Wintermonate zuvor in Zwiesprache mit dem periodischen Zischen und Plätschern des Fontänenstrahls aufzubauen versucht hatte. Was der Gast in seiner Beschwerde freilich nicht offenlegt, ist, daß die geplante Rückkehr in eine *Elegien*-Schreibstimmung längst durch andere Störungen und längere Abwesenheiten vereitelt worden war und daß letztlich auch die permanente Sprühmechanik der Gartenfontäne mit ihren unablässigen Meldungen an Rilkes Ohr nicht wirklich den idealen Hintergrund für ein unvoreingenommenes, lauschendes Dichten abgab. Mechanisch gekünstelt und in einem abzulehnenden Sinne »weltkundig«, dafür mußte ja wohl auch das zunächst pflichtschuldig gelobte, perpetuierliche Wasserspiel gelten. Ein neuer Versuch, andernorts, mußte Besserung bringen.

Über Rilkes Entdeckung der mächtigen Berg- und Strom-Landschaft des Wallis ist vieles Charakteristische gesagt und auch ein gewisses Maß an verklärender

33 An Lily Ziegler, 14.4.1921 (*Briefe an Schweizer Freunde* [wie Anm. 10], S. 215). Vgl. auch den Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 10.4.1921: »Mit diesem industriellen Geräusch, das weitaus alles beherrscht, ist die Zeit, unsere Zeit, über das alte Schloßchen hereingebrochen, ohne daß dafür Eisenbahn und sonstige Neuerungen nöthig waren« (*Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* [wie Anm. 29], S. 403).

Legendenbildung betrieben worden. Rilke selbst konnte »die Schweiz, im Allgemeinen« wie auch das Wallis und »das Ereignis« seiner »großgearteten Landschaft« nicht genug rühmen; »alle diese Gegebenheiten«, so schrieb er im Dezember 1925 an Arthur Fischer-Colbrie, machten in ihrem Zusammenwirken »das aus, was mir, nach dem bösen Unterbrochensein und allem Wirrsal der Kriegsjahre, zu einer Rettung meines Lebens und meiner Arbeit geworden ist.«³⁴ Den nachhaltigen Einbruch im poetischen Schaffen, in welchen »die Geschehnisse der Kriegszeit« den Dichter »gestürzt hatten«, kann nur eine Landschaft heilen, die nicht minder erhaben auftritt wie jene jahrelangen Kriegswirren selbst: »[...] nirgends wie hier, im Wallis, dem mir damals völlig unbekanntem Land, konnte ein solcher Vorrat unvermutbarer Beistände versammelt sein: denn hier geschah, und alles war hilfreich dazu, in der strengen Einsamkeit des Winters 1921/22, der kaum mehr erhoffte Wiederanschluß an die Arbeitsbruchstellen des Jahres Vierzehn.«³⁵ Daß vor allem das Rhonetal des französischen Unterwallis in dem Dichter andere, weit südlicher gelegene und vor dem Krieg bereiste europäische Landstriche zum Wiedererklängen brachte, namentlich die Provence und Südspanien, hat Rilke selbst brieflich immer wieder und mit nicht nachlassender Freude betont. So etwa gegenüber Xaver von Moos am 2. März 1922, also unmittelbar nach dem Abschluß der beiden großen lyrischen Zyklen:

gerade an sie, an die Provence und an Spanien (Länder, die von großem Einfluß gewesen sind auf die Arbeiten, die mich eben beschäftigten), schloß ich mich mit den wunderbaren Gegebenheiten des Wallis irgendwie wieder an. Es sind nicht seine Berge, die mich überzeugen, sondern der merkwürdige Umstand, daß sie (sei es durch ihre Gestaltung oder durch ihre besondere Vertheilung) raumschaffend sind: wie eine Rodin'sche Skulptur eine eigene Geräumigkeit in sich mitbringt und um sich herum ausgiebt: so benehmen sich – für meinen Blick – die Berge und Hügel in diesen Gegenden des Valais; unerschöpflich geht Raum aus und zwischen ihnen hervor, so daß diese Talschaft des Rhône alles andere als eng ist.³⁶

Wodurch ist die so vehemente Raumfunktion der Schweiz und ihrer Landschaften, insbesondere jene des Wallis, zu erklären? Unter anderem wohl dadurch, daß diese Topographien, jenseits all der zuvor unternommenen europäischen Reisen, für Rilke so »unerhört« (wie er mehrfach sagt) neu waren. Trotz der beschworenen Vergleiche und Reminiszenzen, die als Hilfskonstruktionen genau das deutlich machen: Diese Landstriche, vor allem jene der Schweizer Alpen, sind für Rilke noch unbeschriebene Blätter, doch als solche in enormer sinnlicher Präsenz sich bietend, den Schaffensimpuls herausfordernd und bestärkend. Vom Wallis, dem großen, in ostwestlicher Neigung verlaufenden Haupttal der Schweizer Alpen, mit dessen vom Genfer See bis an den Gotthard und an den Simplonpaß führenden (also sich vom Westen her eröffnenden) Verkehrsweg die Systematik der Eisenbahnlinien im Kursbuch der Schweizerischen Bundesbahnen traditioneller Weise eröffnet wird, von diesem ›Tal‹ (Wallis/Valais) also ist mit Recht zu sagen, daß es einen Verbindungs-

34 An Arthur Fischer-Colbrie, 18. 12. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11), Bd. III, S. 914; das folgende Zitat ebenda.

35 An Arthur Fischer-Colbrie, 18. 12. 1925, in: *Briefe* (wie Anm. 11), Bd. III, S. 915.

36 An Xaver von Moos, 2. 3. 1922, in: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 10), S. 279.

raum zwischen romanischer und alemannischer Kultursphäre herstellt, der nicht nur die sprachgeschichtlichen Hauptkomponenten der Eidgenossenschaft umfaßt, sondern eine Kontaktzone von europäischen Dimensionen bietet. Ihre Dramatik aber bezieht diese Landschaft nicht allein aus dem Zusammentreffen zweier oder gar dreier Sprachräume (nimmt man die angrenzende italienische Seite hinzu), sondern vor allem aus der mächtigen Breite des Rhonetals selbst, das wie eine in gerader Erstreckung verlaufende Rampe vom Genfer See her bei mählicher Steigung bis ans hochalpine Niveau von Grimsel und Furka heranzführt. »Raumschaffend« nennt der Dichter diese Topographie und vergleicht sie einer Rodin'schen Skulptur; Talschaft und Berge, so sein Argument hierfür, »benehmen sich« (Rilkes Worte) so, daß sie nicht – so interpretiere ich diese Briefstelle – wie bloße Objekte eines sie geformt habenden Naturgeschehens dastehen, sondern als souveräne Akteure selbsttätig formend in das Raumeschehen eingreifen. Das Tal und die Berge, sie bringen permanent denjenigen Raum erst hervor, in dem sie agieren. Diese Besonderheit, eine für die Beziehung notwendige Verbindung erst im Vollzug ihrer selbst herzustellen, ist eine Eigenschaft von Kommunikation. Rilke beschreibt den landschaftlichen Raum als einen Effekt des in ihm stattfindenden Kommunizierens, der Selbstverständigung von und zwischen elementaren Naturkräften.

Es ist die Auffassung eines auch in seiner geologischen Dynamik fortwährenden Naturgeschehens, getrieben von unablässigen Erosionen und Umschichtungen, Auffaltungen und Abtragungen, die sich in Rilkes Idee einer raumschaffenden Landschaft durchzeichnet. Es ist das Zusammenspiel von Berghängen und Flußbett, von Felsen und Wasserlauf, auf das seine Vorstellung dieser raumschaffenden Dynamik sich gründet, oder, wie man es in Parametern einer traditionellen Ästhetik ausdrücken könnte, die evident gewordene, schlüssige Verbindung von Form und Inhalt. Nicht die schiere Höhe macht ihm diese Landschaft imposant, und Exkursionen nach oben wie diejenige nach Montana bleiben Rilke unbehaglich;³⁷ »sein« Wallis ist bestimmt durch das am Talboden und auf mittlerer Höhe viel intensiver zu gewärtigende, im Konzert von Wasserlauf und Bergen sich vollziehende Spiel von Begrenzung und Belebung. Die »Wendungen« und »Abwandlungen« dieses Spiels hat Rilke als fortwährende Schöpfungsenergie empfunden (»commesi c'ètaïencore le mouvement de la création«³⁸) und mit dem Wahrwerden musikalischer Kompositionskunst verglichen (»welches Land hat soviel Einzelheiten in so großem Zusammenhang; es ist wie der Schlußsatz einer Beethoven-Symphonie«).³⁹

IV

Im Kern nun der späten Rilkeschen Lebens-Topographie, deren existentielle Dringlichkeit mit der Suche nach dem *Elegien*-Schreibort eine lebenspraktische Zuspit-

37 »Denn die Höhen, wenn ich nach Montana oder den Mayens de Sion urtheile, haben mir wenig zu sagen landschaftlich« (*Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* [wie Anm. 29], Brief vom 4. 8. 1921, S. 531).

38 *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, (wie Anm. 29), Brief vom 15. 7. 1921, S. 510.

39 *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (wie Anm. 29), Brief vom 15. 7. 1921, S. 510.

zung erfahren hatte und mit dem kreativen Schub vom Februar 1922 im Turm von Muzot zu einer anfallsartigen Entladung gebracht werden konnte – in diesem Kern erweist sich Rilkes spätes Schaffen als das Streben zu und die Suche nach dem ganz Klang gewordenen, auf unsichtbare und unerhörte Weise erfüllten Raum. Daß die *Duineser Elegien* ihr Zwiegespräch mit dem Engel in Vorstellungen des wirbelnden Weltraums⁴⁰ kleiden, einen sphärischen »Umkreis [/] des ganzen Wandelns«⁴¹ umzirkeln und von den kühnen Schwüngen bodenlos gewordener Artisten auf »nur aneinander [/] lehrenden Leitern«⁴² belebt imaginieren, verweist vielfach auf die »nirgends [...] als innen«⁴³ zu gewinnende Erfahrung des umfassenden, erfüllten Klangraums hin, die für Rilkes Dichtung tragend geworden ist. Erst im neuerlichen Zugang zu diesem Werkkomplex erschließt sich dem Autor selbst, wie er im Nachgang zu seinem Zyklus kommentiert, die ästhetisch-sonographische Programmatik als ein inhärentes Motiv der Arbeit an den *Elegien*. Ihr Ort im Werk ist die Transcodierung der visuellen in die akustische Spur:

denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns »unsichtbar« wieder aufersteht. [...] Die »Elegien« zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums.⁴⁴

Die *Sonette an Orpheus* wiederum, das, wie Rilke brieflich bekennt, »rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten [...] habe«,⁴⁵ entwerfen mit der Beschwörung ihres mythischen Protagonisten ein Modell nicht so sehr des Sängerdichters als vielmehr der von diesem betretenen Klangwelt. Sie erkunden den Raum des Gehörs als eine konsequent innerliche *und* innerweltliche Sphäre: »O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!«⁴⁶ Wenn Orpheus singt, dann vergegenwärtigt sich das Besungene als perzeptive Realität genau dort, wo die Schallschwingung, die als ins sprachlich-zeichenhafte gefaßte Botschaft von jenem Gegenstande berichtet, als sinnlich-mediales Ereignis auftritt (und noch bevor sie intellektuell wieder demoduliert wird): es geht, wenn hier der Baum gleichsam im Ohr »steckenbleibt«, eindeutig ums Hören, nicht um das Verstehen.

Die Dichtung als musikkaffine, musikanaloge Bewegungskunst auszugestalten, ihre Rhythmik, ihren Klang und ihr Fluidum hervorzubringen, als einen Wirkungsraum eigener Art, in dem die jeweils sprachlich berührten Gegenstände nur unterstützenden Charakter haben, indem ja in der Sprache stets auch *etwas* bewegt, und von *etwas* die Rede sein soll – dies ist angelegentlich das Projekt der orphischen Sonette. Im Extrem genommen, handelt es sich um die Selbstbewegung der Spra-

⁴⁰ Zweite Elegie, v. 29, 35, in: KA II (wie Anm. 14), S. 206; Vierte Elegie, v. 51, in: KA II (wie Anm. 14), S. 212.

⁴¹ Vierte Elegie, v. 61, in: KA II (wie Anm. 14), S. 212.

⁴² Fünfte Elegie, v. 100f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 217.

⁴³ Siebente Elegie, v. 50f., in: KA II (wie Anm. 14), S. 221.

⁴⁴ An Witold Hulewicz, 13. 11. 1925; KA II (wie Anm. 14), 602.

⁴⁵ An Xaver von Moos, 20. 4. 1923; KA II (wie Anm. 14), S. 710.

⁴⁶ Sonette an Orpheus; I/I, v. 2, in: KA II (wie Anm. 14), S. 241.

che in ihrer Klanglichkeit, so wie der springende Brunnen des Schlosses Berg sich als tönende Selbstbewegung eines zirkulierenden Wasserstrahls präsentierte, der für seltene, besondere Augenblicke geräuschlos fallend in sich selbst zurückzukehren schien.

Das Grenzphänomen eines akustischen Raumes, in dem die Erfülltheit mit omnipräsentem Brausen und Tosen einen solchen Intensitätsgrad erreicht, daß aus ihr ein Orientierung schaffendes Raumgefühl gar nicht mehr ableitbar ist, eine solche Überwältigungserfahrung macht Rilke in der Schweizer Landschaft gerade dort, wo sie sich am engsten, fast schon einem Gehörgang gleichend, zusammenzieht: bei dem von Bad Ragaz aus unternommenen Gang in die Taminaschlucht. Rilkes bemerkenswerte Schilderung dieses Unternehmens und der auditiven Sensationen, die seinem Gehör im Schluchttinneren zuteil wurden, ist denn auch das Extrem-Beispiel eines Weltinnenraum-Klangkörpers, auf welches die vorgetragenen Überlegungen von vornherein zusteuern. Wie poetisch durchdacht Rilke den durchaus dramatisch nachgestalteten Erlebniswert dieses Erkundungsganges an das sein Werk über Jahre hin bestimmende Problem der Schwingungs-Empfänglichkeit und ihrer sonographischen Transkription anschließt, ist bei der epistolarischen Wucht der einschlägigen Briefpassagen erst in zweiter Linie erkennbar, und vielleicht auch dann erst zu würdigen, wenn der bis hierher entwickelte Kontext des inwendig gewordenen klanglichen Raumsinns und der dieses Konzept flankierenden Motive und Gedankenexperimente des Dichters dabei mit in Erwägung gezogen werden.

Nun aber zur Schilderung des Ganges durch die Taminaschlucht und der ekphrastisch mitlaufenden Tonspur dieses Sondierungsaktes in innerster Schweizer Berglandschaft. Mary und Antoinette Windischgrätz, zwei junge Prinzessinnen, die der wiederholt zu sommerlichen Kuraufenthalten nach Ragaz gereiste Rilke dortselbst bei seinem Aufenthalt im Juli 1924 kennenlernte und die einen gemeinsam mit dem Dichter und seiner Begleiterin Nanny Wunderly unternommenen Spaziergang in die Schlucht vorzeitig hatten abbrechen müssen, erfahren über den von Rilke und Frau Wunderly dann etwas später unternommenen Erkundungsgang in Rilkes nachgelieferter und erschöpfender Erzählung (das Schreiben erstreckt sich über mehr als ein Dutzend Seiten) unter anderem das Folgende:

Also, die Schluchtstraße, indem sie immer in Krümmungen, am Bett der Tamina entlang weiterführt, bleibt immer die gleiche [...]: manchmal kehren die Felsen, rechts oder links, etwas mehr Härte heraus, manchmal ist das Grün überwiegend und dann scheint alles heiterer, weicher und offener für einen Augenblick. Irgendwo, wo die Felsen besonders weit überhingen, dringt die Straße durch ein gesprengtes Tor, aber auch da verliert sie nichts an Bequemlichkeit, und folgt überall (als ein jüngstes, um einige Jahrtausende nachgeborenes stilles Geschwister) der lauten Tamina, deren alle Bewegungen sie wiederholt, überzeugt, daß es die richtigen seien.⁴⁷

Flußlauf und Straßenführung, so jedenfalls suggeriert es Rilkes Darstellung, sind einander formgleich, die Schluchtstraße dem Wasser Krümmung für Krümmung

47 An Mary und Antoinette Windischgrätz, 15.7.1924; zit. nach: *Rilke auf Reisen* (wie Anm. 8), S. 261-266.

paßgenau nachgebildet, da die Enge der Schlucht gar keine andere Möglichkeit der Passage zuließe, als auf dem schon gekerbten Durchlaß der Tamina hineinzugelangen. Der einzig richtige Weg ist hier offenkundig derjenige, der sich in die bestehende, scharf markierte Hohlform einpaßt, sich ihrer charakteristisch gezackten Linienführung allographisch anschmiegt. Und doch ist wohl zwischen dem Hinein des Erkundungsganges der Reisenden und dem Heraus des strömenden Gebirgswassers ein Unterschied und ein Gegeneinander der Richtungen auszumachen, von dem Rilkes Beschreibung offenbar *nicht* handelt, da sie selbst diesen Gegensinn herstellt (indem sie sich ganz auf diese Wegrichtung der Fußgänger konzentriert und den Rückweg außer Acht läßt). Aufwärts und einwärts, zum Inneren der Schlucht, dringen die Spazierenden also voran. Dann gilt es, Hotel Pfäfers und seine alten Badeanlagen zu durchqueren, um noch tiefer ins Innere der Schlucht vorzudringen. Die Einrichtungen dort befindet der Gast als »von äußerster Einfachheit«, in den Gewölben und Gängen sind Trinkbrunnen heißen Quellwassers eingelassen, das ganze Gebäude ist durchgängig »vom Dröhnen des Flusses« erfüllt.

Und nun geht man vielleicht zehn Minuten lang (aber es scheint viel mehr), auf einem an die linke Wandung angeschlossenen Brettersteg, viele Meter über dem drängenden und stürzenden Fluß und wieviel hundert Meter unter den Lichtspalten, durch die ein entfernter grüngoldner Tag hereinspiegelt, dessen Glanz, kaum eingedrungen, nur dazu beiträgt, das Unheimliche der Wendungen und Wölbungen in der enormen Höhle phantastisch zu beleben. Was hat, in Jahrtausenden, dieses zwischen die Felsen gerathene Tamina-Gewässer für ein Temperament entfaltet, ehe es, jetzt, im tiefer und tiefer gegrabenen Bett, verhältnismäßig zahm, seine immer noch geräuschvolle Wanderung fortsetzen konnte.

Der formenkundige Betrachter stellt hier ganz zurecht ein gewisses Mißverhältnis fest zwischen der markant eingegrabenen, hunderte Meter senkrecht in die Tiefe abfallenden Talfurche und dem eher bescheidenen Volumen des hindurchströmenden Wasserlaufs. Es ist nicht die Wasserkraft der heutigen Tamina, die eine solche Kerbe ausgewaschen haben konnte; vor 50 Millionen Jahren waren die Alpen noch in anderer Reliefbildung aufgestellt, viele der heutigen Erosionsbildungen nicht einmal im Ansatz vollzogen. Das gletschergespeiste Entwässerungssystem aber verlief bereits in ähnlicher Richtungslagerung, und auf einer Hauptlinie westlich des heutigen Calanda-Massivs befand sich, auf höherem Grund als das Flußbett der Tamina, viele Jahrmillionen zurück das gewaltige Stromtal des Ur-Rheins, wenn man ihn denn retrospektiv so nennen möchte. Das Niveau dieser früheren Wasserführung des Rheins ist in den Terrassenstufen der Bergzüge des Oberhalbsteins und des Schamserberges noch rudimentär markiert. Von dieser geologischen Vorgeschichte »ahnt« und schreibt der erkundende Dichter mehr als ihm bewußt wird. Seiner Schilderung inhärent ist die unausgesprochene Zeugenschaft einer umgestaltenden Kraft aus tiefster Vergangenheit, deren Wirken um ein Vielfaches größer gewesen sein mußte, als sich dem aktuell erkennbaren Strömungsgeschehen ablesen läßt. Rilke läßt sich vom Augenschein in der Kraft seines Ahnens nicht beirren, er setzt, auch hier, auf die untrüglichere Wahrheit des Ohrensinnns.

»Aber wie die Leistung seiner Kraft und seiner eingeengten Erregung noch überall in den Wandungen erkennbar ist; so laß ich mirs auch nicht nehmen, daß wir in

dieser Umgebung, in diesem fast ganz verschlossenen Felskessel *mehr* gehört haben, als nur den *heutigen* Lärm des Flusses und seinen physischen Widerhall.« Zur bis hierhin dominanten, unmittelbar sinnlichen Erlebnisqualität der Schluchtexkursion tritt nun eine Reflexionsstufe hinzu, in der sich der Erkunder über die geologische Vorgeschichte der durchwanderten Formationen Rechenschaft zu geben versucht, sich gewissermaßen um eine entstehungsgeschichtliche Lektüre der gewaltigen Felsstürze, der tief eingekerbten Talfurche und des in enger, konzentrierter Mensur hindurchströmenden Wassers bemüht. Wie die Schlucht in ihren gewaltigen Raumdimensionen, so ist auch der diesen Hohlraum in eindringlicher Stärke ausfüllende Lärm des Wasserrauschens »mehr«, das heißt: viel größer, als ihn der schmale Lauf der kleinen Tamina eigenständig hervorzubringen in der Lage scheint. Tiefe der Schlucht und Volumen ihres rauschenden Klages schaffen demnach, jenseits des primären Staunens über die schiere Größe der steil aufragenden Wände und fallenden Abgründe, einen Anlaß der Verwunderung, der Sorge und des spekulierenden Nachdenkens; Impulse, die in den folgenden Passagen des erzählenden Briefes die Oberhand gewinnen. »Wie sollte nicht auch früheres Dröhnen da noch mit- und nachwirken?«, so fragt sich Rilke; und weiter vermutet er:

die ganze unabsehbliche Vergangenheit dieses jahrtausend alten Gedröhns überliefert sich sicher dem seltsam überfüllten Gehör, und was sichtbar ist, die in ungeheuren Muldungen akustisch ausgeschliffenen Wände, kommt diesem Eindruck des Gehörs so eigentümlich zustatten, daß nicht viel Einbildungskraft dazu gehört, sich vorzustellen, die maasslose Gewalt der Geräusche habe, ihrerseits, neben dem thatsächlichen Andrang der Gewässer an der *Formung* des gigantischen Innenraums mitgewirkt; so daß hier ein Ueberschuß von ständig thätiger Tonkraft Spuren ihrer Leistung in das benachbarte Gebiet des Sichtbaren hinübergeworfen hätte.

Nicht viel, aber doch einiges an informierter und koordinierter Einbildungskraft braucht es schon, um – genau wie im Gedankenexperiment des *Ur-Geräuschs* ein halbes Jahrzehnt zuvor skizziert – eine gekerbte, eingegrabene Linie so abzutasten, daß ihre einstige Genese durch den Lektürevorgang wieder neu durchlaufen und – sonographischer Testfall dieses Gelingens: – als Tonspur zum Erklängen gebracht werden kann (virtuell wenigstens, oder sagen wir: audio-imaginär). Wie der Bürsten-Tonabnehmer der eingegrabenen Tonschrift auf der Wachstafel gefolgt war, und im hypothetischen Fortsetzungsversuch auch der als isomorph unterstellten Zackenlinie der menschlichen Kronen-Naht, so wird in Rilkes Tamina-Erkundungstext nun, aufs Makromodell eines inwendig begehbaren Gehör-Schluchtganges ausgeweitet, die Lektüre einer hydrographisch zu entschlüsselnden Naturbahn betrieben, einer Bahnung, die, um nochmals das Diktum Friedrich Kittlers aufzunehmen, nicht etwa niemand encodiert hat, aber auch nicht Gott oder der Autor, sondern die Zeit selbst. Die nagende Zeit, inkorporiert in der Erosionskraft des andrängenden und sich eingrabenden Wassers und seiner Fließenergie. Die Schlucht ist ein Werk des Wassers, der Summe vieler Jahrhunderttausende des Wirkens ein und derselben Wasserkraft auf ein und denselben Talraum. Insofern ist im gegenwärtigen Ausloten des Erosionsraums dessen Vergangenheitsdimension mit angepeilt, die unvorstellbar langen Zeiträume des Strömens, die der Schlucht erst das Tiefenprofil eingegraben haben.

Auf die sonographische Phantasie des Ur-Geräuschs läßt Rilke, möglicherweise in kalkulierter Anknüpfung, in der Beschreibung der Taminaschlucht eine weitere, nicht weniger abenteuerliche Spekulation folgen, indem er nämlich unterstellt, es habe nicht das Wasser allein, sondern ebenso dessen akustische Vehemenz die Aushöhlung der Felsen vollbracht. Wenn eingefurchte Hohlräume zum Erklängen gebracht werden können (wie vom Phonographen bewiesen), dann, so der Umkehrschluß, müsse das kraftvoll und auf einen engen Raum konzentrierte Anbränden geballten Klanges seinerseits wohl auch in der Lage sein, solche Hohlräume mit zu erzeugen. Man habe es, so die Schlußfolgerung, beim Betreten der Taminaschlucht demnach mit nichts anderem als mit einer prähistorischen Variante des Phonographenversuchs zu tun. Vergleichbares sei ihm, fügt Rilke hinzu, im Inneren großer gotischer Kathedralen schon durch den Kopf gegangen; angesichts der gewaltigen Baukörper und von ihnen akustisch erfüllten Raumvolumina habe er sich »hinreißen lassen zu glauben, dass, durch Jahrhunderte, die immer wieder aufgeregten Orgelwellen nicht ohne Einfluss geblieben seien auf die Biegung der Gewölbe, das Ineinanderwachsen der Ornamente, oder die gebrauchtere Glätte der Pfeilerkaneelen und der Säulen«. Der Dichter ist in seiner faszinierenden sonographischen Spekulation unterwegs zu einem umfassenden, dreidimensionalen Konzept von Tonschrift, von tönender Raumordnung und raumgreifender Klanggewalt. Er entnimmt dem Erlebnis Taminaschlucht die auch poetologisch relevanten Erkenntnisse: »Wie sehr die Welt in Wechselwirkung ineinanderspielt, dies einerseits, auf der anderen Seite die Entdeckung, dass die, unseren verschiedenen Sinnen zugekehrten Erregungs-Elemente einander irgendwo, in einer noch nicht entdeckten Peripherie berühren«. Mehr als ertasten oder errahnen läßt sich diese Peripherie auf dem Wege des mit Worten Sagbaren freilich nicht; wie das Ur-Geräusch auf der Schädeldecke bleibt der Klangdom des Felsenkessels, das in den Boden gegrabene Negativ der großen Kathedralenform, in seiner Zumutung an die haptischen und akustischen Sinnesorgane ein unzugängliches Ereignis – und sicher nicht der einzige unerhörte Rest in Rilkes Dichtung.

IRMGARD M. WIRTZ

Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser

*Ein Durst, den nur diese Frucht löscht,
die ohne Süsse ist* (Gide, übers. Rilke)¹

Aufgebrochene Narrative, aufbrechende Subjekte

André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser haben den verlorenen Sohn literarisch in der Moderne beheimatet: Gides *Le retour de l'enfant prodigue* erschien 1907, Rilkes *Legende vom verlorenen Sohn* 1909/10 als Schlusskapitel des *Malte Laurids Brigge* im Vorabdruck in der *Neuen Rundschau*. Dort las Kafka den Text noch bevor der Roman im Mai 1910 im Inselverlag vorlag und ehe auch Rilkes Übersetzung von Gides *Rückkehr des verlorenen Sohns* 1913 erschien. Kafkas *Heimkehr* entstand im Winter 1923/24 in Berlin, blieb allerdings unpubliziert im Nachlass. Von Robert Walser sind zwei ›Verlorene Söhne‹ überliefert: 1917 erschien eine *Geschichte vom verlorenen Sohn* in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 1928 das Prosastück *Der verlorene Sohn* im *Berliner Tageblatt*.² All diesen Texten ist gemeinsam, dass sie das biblische Gleichnis (Lukas 15,11-32) neu erzählen. Sie lösen Erzählverlauf, Erzählsituation und Handlungskette auf und knüpfen sie neu. Damit errichten sie jeweils unterschiedliche, von der Vorlage ganz verschiedene Bezüge des Subjekts im Verhältnis zu seiner Umwelt.³ Die Versionen von Gide, Walser und Rilke sollen im Folgenden vergleichend betrachtet werden.

1. André Gide Le Retour de l'enfant prodigue (1907): Dialogische Didaxe

Gide baut in seiner Erzählung *Le Retour de l'enfant prodigue* auf das biblische Gleichnis vom Verlorenen Sohn auf, indem er erzählt, was geschieht, nachdem der Verlorene in die Familie zurückgekehrt ist. Der Sohn wird als derjenige eingeführt, der das »Glück nicht gefunden hat«. Er ist ein reuiger Sünder, der »seiner Neigung zu sich selbst« gefolgt ist. Weil er kein Hans im Glück und die Erzählung auch kein Märchen ist, wird er auch nicht mit einer Prinzessin belohnt, sondern desillu-

¹ André Gide: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Raimund Theis und André Schnyder, Bd. VII. Stuttgart 1991, S. 505.

² Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts u. a. auch von Franz Werfel (*Vater und Sohn*, 1913) sowie in mehreren expressionistischen Dramen bearbeitet.

³ Bisher sind v. a. die motivischen Parallelen und Divergenzen sowie erzähltheoretische Besonderheiten in den verschiedenen Variationen des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn untersucht worden, vgl. z. B. Gabriele Rohowski: »Narration und Motivation in den Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser«. In: *Spielende Vertiefung ins Menschliche*. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hrsg. von Monika Hahn. Heidelberg 2002, S. 289-302.

sioniert. *Le Retour de l'enfant prodigue* besteht aus retrospektiven Unterhaltungen über die Gründe dieses Scheiterns und in seiner Bewältigung, ausgeführt in Dialogen des heimgekehrten Sohns nach dem versöhnlichen Festmahl mit einzelnen Familienmitgliedern: dem Vater, dem Bruder, der Mutter und dem jüngeren Bruder. Gide verlegt das Geschehen von der Achse der individuellen Entwicklung des Sohnes mit anschließender Versöhnung zwischen Vater und Sohn auf die kontroverse Bearbeitung der unerhörten Begebenheit durch die ganze Familie. Die Dialoge des Sohnes mit jedem einzelnen Familienmitglied eröffnen verschiedene Perspektiven auf das Geschehen und zeigen divergierende Deutungen und Wertvorstellungen. Diese Dialoge sind dramaturgisch so aufeinander bezogen, dass jeder einzelne Standpunkt notwendige Voraussetzung für den jeweils folgenden Dialog ist. Gide imaginiert den Familienzusammenhang im Prolog in einem Altarbild, das eine Familienaufstellung nahelegt: links Vater und Bruder, also die biblisch verbürgten Familienmitglieder, im Zentrum der Heimkehrer, rechts die von Gide ergänzten Familienmitglieder: Mutter und jüngerer Bruder. Das biblische Personal des Gleichnisses wird also erweitert, so dass sich eine neue Konstellation ergibt. Der Akzent liegt auf der stofflichen Lektüre des Gleichnisses und der Überbietung seiner Botschaft. Die Fragen von Reue, Umkehr und Erbarmen, von Gehorsam und Verweigerung, von moralischer Bewertung und Gnade, die in der theologischen Exegese und katechetischen Praxis des Gleichnisses so zentral sind, vertieft Gide, indem er auslotet, was die Bibel *nicht* thematisiert: Beweggründe, Triebkräfte und differierende Standpunkte. In den Dialogen werden die Motive und Handlungsspielräume beider Seiten durchmessen. Gegenüber dem Vater verdeutlicht der ausgezogene Sohn, gerade in der trockenen Wüste sei er der Vaterliebe am nächsten gewesen, heimgetrieben habe ihn nicht die Liebe, sondern die Trägheit. Er trage den »wilden Geschmack« der »süssen Eicheln« nach wie vor mit sich. Der milde Vater erkennt an, dass der Sohn nicht aus einem Sinneswandel, sondern aus einem Gefühl der Schwäche heimgekehrt ist. Demgegenüber vertritt der strenge Bruder die Ordnung und verlangt vom jüngeren Zucht und Fügung, also Disziplinierung, und er gewährt ihm wiederum Teilhabe am väterlichen Vermögen. Die Mutter erweitert das Verständnis für den verlorenen Sohn, weil sie das Herz sprechen lässt: Der Sohn gesteht, er habe nicht das Glück, sondern sich selbst gesucht. Heimgekehrt ist er aus Erschöpfung, er möchte sich nun einfügen und unterwerfen, weil er fremden Herren gedient und gelitten habe. Er zeigt sogar Demut, indem er gesteht, dass er seine eigenen Beweggründe nicht mehr verstehe. Im letzten Gespräch mit dem jüngsten Bruder lebt das genuine Begehren jedoch wieder auf, das Fernweh oder der Durst nach den »wilden Früchten« (dem Granatapfel): der jüngere Bruder will fortsetzen, was der ältere aufgegeben hat. Der verlorene Sohn erscheint somit als derjenige, der seinen Drang nach Freiheit und Selbstverwirklichung »verloren« hat, das heisst, er ist sich selbst und nicht der Familie verloren gegangen. Der jüngere Bruder konfrontiert ihn damit und belebt so die verlorene Hoffnung.

Gide stellt den Anspruch auf Selbstverwirklichung wieder her oder radikalisiert ihn, weil das Streben nach Freiheit unter Preisgabe der materiellen Sicherheiten (der Jüngste zieht ohne Erbteil aus) und wider ›bessere‹ Belehrungen verfolgt werden soll. Der verlorene Sohn schützt den jüngsten Bruder, aber nicht im Sinne des müt-

terlichen Auftrags, vor der Wiederholung seines eigenen Schicksals, in der Hoffnung, dass jener stärker sein und dass er zurückkehren wird. Damit setzt Gide die Hoffnung auf das Konzept der *Freiheit* gegenüber dem Konzept der *Ordnung*, das die Familie repräsentiert. Die Heimkehr des verlorenen Sohns wird zur Voraussetzung für die Stabübergabe an den jüngsten, der Typus hat sich damit in die Genealogie eingeschrieben. Nach der Befragung durch die Familie wird das Profil der Selbstsuche in Freiheit bestärkt und durch den jüngsten Bruder sogar radikalisiert fortgesetzt.

Gide erzählt eine Parabel nicht als eine Handlungskette, sondern als dialogisches Dramolett, das in vier Dialogen oder drei Positionswechseln eine Argumentation mit überraschendem Ausgang bietet und sich vom biblischen Praetext hyperbolisch abhebt. Er teilt mit dem Gleichnis die klare Opposition von Freiheit und Ordnung und die Umkehrbewegung von Auszug und Rückkehr. Inhaltlich wertet er das Existential der Selbstsuche in Freiheit und Gefährdung gegenüber der Disziplinierung durch die Tradition und die Bewahrung des Vermögens auf. Der Anspruch des Subjekts hat sich gegenüber der Familie und der Tradition durchgesetzt.⁴

2. Robert Walsers *Demontagen des Gleichnisses* (1917/1928)

Walsers Version einer *Geschichte vom verlorenen Sohn* von 1917 erzählt das Gleichnis nicht neu, sondern erreicht Distanzierung durch Rührseligkeit: »Der Heimgekehrte lag der Länge nach am Boden, von wo ihn der Vater aufgehoben haben würde, wenn er die Kraft dazu gehabt hätte. Der alte Mann weinte so sehr, und war so schwach, dass man ihn stützen musste. Selige Tränen in allen Augen. In allen Augen war ein Schimmern, in allen Stimmen ein Zittern.«⁵ Peter von Matt hat darauf hingewiesen, dass Walsers Erzähler wie Pirandello im Dialog mit dem Leser stehe.⁶ Abschliessend wendet sich der brave Bruder des verlorenen Sohns leibhaftig an den Erzähler und sagt, er wünsche »auf das Lebhafteste, dass jene Geschichte ›nie geschrieben worden wäre.«⁷ Der Erzähler schliesst maliziös: »Dass die Geschichte vom verlorenen Sohn, worin er eine offenbar wenig empfehlenswerte Rolle spielte, eine angenehme und erbauliche Geschichte wäre, hielt ich für unmöglich.«⁸

4 In Rilkes Übersetzung wird das Stück von Pfadfindergruppen unter freiem Himmel aufgeführt und auf die Bühne gebracht und so zum Identifikationsangebot für die Jugendbewegung der 1920er und 30er Jahre, vgl. Raimund Theis: »Die Rückkehr des verlorenen Sohns«. In: Gide: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 1), S. 575-580, hier S. 577.

5 Robert Walser: *Phantasien. Prosa aus der Berliner und Bieler Zeit*. In: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. VI. Genf und Hamburg 1966, S. 260-261. Im Folgenden zitiert als: RWW.

6 Peter von Matt: »Der missratene Sohn am Familienrand«. In: Ders.: *Verkommene Töchter, missratene Söhne. Familiendesaster in der Literatur*. München 1997 (1. Aufl. 1995), dort in Bezug auf Robert Walser: S. 371; Anm. 279, bezieht sich auf die Erstpublikation 1917 in der Neuen Zürcher Zeitung.

7 RWW VI, S. 261.

8 Ebenda.

Walser legt den Fokus auf den Verlierer und erreicht, dass nicht der Eindruck einer Idylle, sondern ein Gefühl der Verdrossenheit beim Leser haften bleibt.

Gesten des Heroischen sind Robert Walser fern, als er den Stoff rund zehn Jahre später nochmals bearbeitet, nimmt er sich den anderen Sohn, den Heimkehrer, vor:

»Ich komme auf den bekannten biblischen verlorenen Sohn zu sprechen, der mit einer Bettelhaftigkeit sondergleichen in die erbarmungswürdigsten Zerknirschtheit hineinsank und daher die Bezeichnung ›Glünggi‹ in jeder Hinsicht zu verdienen scheint. Die wunderliche Benennung deutet auf einen Weichling, empfindlichen Empfindling hin, dem es ums Abbitten zu tun ist. Glünggis haben keinen Schneid. Haben sie einen Fehler begangen, so bereuen sie ihn aufrichtig. Nachts stossen derartige Charaktere helltönende Seufzer aus. Der verlorene Sohn dürfte hierfür ein Prachtbeispiel sein, denn er ist verworfen und kommt sich zum Überfluss auch noch so vor, stellt mithin den Glünggihaftigkeitstipfel dar.«⁹

Diese berndeutsche Schimpftirade erscheint im *Berliner Tageblatt* im September 1928. Hier erhebt sich die moralische Erhabenheit des Erzählers über das im biblischen Gleichnis vermittelte Erbarmen (oder die evangelische Gnade). Diese Position des Erzählers ist höchst ambivalent, weil sie einerseits den Standpunkt des neidischen Bruders des verlorenen Sohns vertritt, andererseits auch die von Gide ausgebreiteten Motive der Rückkehr aus »Schwäche« oder »Trägheit« kolportiert, um sie zu verurteilen. Es handelt sich um Rollenprosa, die, mit mündlicher Fabulierlust, nicht die ethische Frage stellt, sondern das Gerede über einen solchen Lebenslauf ausstellt, das sich selbst desavouiert. Walser parodiert und inszeniert so das Gleichnis, spricht nicht aus, worum es ihm geht, sondern stellt dar – wie Gide –, während wir bei Rilke ein philosophisches Reflexionsspiel vorfinden.

3. Rilkes Legende vom verlorenen Sohn, eine Parabel der Reflexionen

Rilkes Erzählung vom verlorenen Sohn soll im Folgenden unter zwei Aspekten betrachtet werden: einerseits mit Blick auf die Notation im *Berner Taschenbuch*, andererseits hinsichtlich der Bildtradition, in die Rilke seine Fassung stellt.

»Man wird mich schwer davon überzeugen, dass die Geschichte des verlorenen Sohns nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.«¹⁰ So verhalten kündigt der Ich-Erzähler – von dem wir nicht genau wissen, ob es die Figurenrede des Malte ist – seine programmatische Lesart der Geschichte des verlorenen Sohnes am Schluss der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an (BTB 206). Die folgende Parabel beschliesst bekanntlich den im Januar Anton Kippenbergs Sekretärin diktierten und im Mai 1910 im Inselverlag Berlin publizierten Roman.

⁹ Robert Walser: *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–28*. In: RWW IX, S. 107.

¹⁰ RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«*. Faksimile und Textgenetische Edition. Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolb. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2012 (im Folgenden zitiert unter der Sigle BTB), S. 155.

Die Legende vom verlorenen Sohn ist in der Entwurfshandschrift in glattem Schreibfluss, fast ohne Streichungen, überliefert, also das, was man »aus einem Wurf entstanden« zu nennen pflegt. Diese Aufzeichnung (BTB 155-164) zieht sich über knapp zehn Seiten, sie bündelt den in den Splittern der *Aufzeichnungen* enthaltenen Existenzentwurf und die Reflexionen des Erzählers wie in einer Linse. Die im Eingangszitat aufgestellte Hypothese Rilkes von der Liebesflucht des Sohns bildet das Scharnier zwischen dem Protagonisten des Romans, von Maltes Selbstsuche (auch in seiner Auseinandersetzung mit den Zurückgebliebenen) in der Fremde, und dem verlorenen Sohn im evangelischen Gleichnis nach Lukas. Die hieraus gewonnene Parabel fungiert im Roman als ein *exemplum*, das einen Erkenntnisprozess veranschaulichen soll, der nicht auf einen Nenner oder eine Formel zu bringen ist. Doch wie gestaltet der Ich-Erzähler das biblische Gleichnis, wie transformiert er es, damit es den Roman zu fassen vermag? Rilke setzt das Gleichnis vom *Verlorenen Sohn* anders als Gide als Fluchtpunkt des Romans an dessen Ende, zumindest in einer der mehreren Fassungen dieses Romanendes.

Narration, Rhetorik und religiöse Sprachfindung

Ein emphatischer Erzähler, vielleicht Malte, schildert die angenehmen Seiten der Kindheit, »da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause«, er jedoch »gewöhnte sich nicht an ihre Herzweiche«,¹¹ Liebesentzug heisst die Kur, die der Sohn sich und der Familie verschreibt. Zunächst zieht es den Knaben hinaus und er streicht draussen umher. In auktorialer Distanz beschreibt der Text, wie sich der Heranwachsende von den Seinen abwendet: Er entflieht den Blicken und den Erwartungen. Der Erzähler nähert sich der Figurenperspektive in erlebter Rede. Der Knabe sucht die »innige Indifferenz des Herzens«. Es locken ihn nicht konkrete Erlebnisse und Begegnungen, sondern Gemütszustände, nicht die Selbsterfahrung.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass der Text die wachsende Selbsterkenntnis als Stadien einer Bewusstseinsentwicklung, eines Gewinns an Selbstvergewisserung gestaltet, die der Erzähler auch mit den entsprechenden Begriffen kenntlich macht: Die Indifferenz des Herzens ist ein Kernstück in den geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola. Die entsprechende Passage im ignatianischen Exerzitienbuch lautet: »Darum ist es notwendig, uns allen geschaffenen Dingen gegenüber gleichmütig (indifferentes) zu verhalten in allem, was der Freiheit unseres freien Willens überlassen und nicht verboten ist.«¹²

Gemeint ist nicht die Gleichgültigkeit, sondern eine Offenheit, die in weiteren Stadien der geistlichen Übungen, die auf der Gewissenserforschung basieren, auf die Selbst- und Gotteserkenntnis vorbereiten. Und sie stehen wie hier am Anfang der geistigen Übungen. Der Sohn in Rilkes Parabel erforscht »das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens« (BTB 156). Seine kleinen Fluchten folgen auf einem doppelten Parcours dem Reich der Natur und der Einbildungskraft, er verlässt den

¹¹ Eine unsichere Lesart, die Handschrift legt die »Herzwärme« nahe, BTB 155.

¹² Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*. Nach dem span. Autogr. übers. von Peter Knauer. Würzburg 2008.

Fusspfad und läuft »feldein«, er schlägt sich »in eine Hecke« und er entdeckt, dass »die Himmel [...] wie über (der leeren) Natur [gingen].« (BTB 156)¹³ Er hat zu einer neuen Sehweise gefunden, darin liegt der Reiz seiner Abenteuer. Aber nicht nur die Perzeption, sondern auch die Imagination entwickelt sich, es sind die »nachmittäglichen Einfälle« (BTB 156): Phantasien über das Piratenleben in der Karibik, das mit den Namen der Inseln Tortuga, Campêche und Vera Cruz aufgerufen, aber nicht erzählt wird; er ist stets in Bewegung zu Pferde, zu Schiff oder verwandelt sich in den Drachentöter Deodat von Gozon. Der Erzähler distanziert sich von diesen ausschweifenden Knaben-Abenteuer-Phantasien: »So viele Einbildungen sich aber auch einstellten, zwischendurch war immer noch Zeit, nichts als ein Vogel zu sein, ungewiss welcher.« (BTB 157)

Die Gegenwelt zum reichhaltigen Erfahrungsschatz auf den kleinen Fluchten durch die Natur ist das Haus. »Wie sehr man auch zögerte und sich umsah, schliesslich kam der Giebel herauf. Das erste Fenster oben fasste einen ins Auge« (BTB 157). Der Erzähler beurteilt die allabendliche Rückkehr des Sohns mit der Moral der Daheimgebliebenen: »So einem nützt es nichts, mit unsäglicher Vorsicht die Treppen zu steigen.« (BTB 157) Nachdem das anonyme Kollektiv »alle« (nur die Familie kann hiermit gemeint sein) den Sohn in die Stube gezogen hat, halten sich diese »alle« im Schatten der Lampe. Nur den Heimkehrer wird bestrahlt: »auf ihn allein fällt, mit dem Licht, *alle Schande ein Gesicht zu haben.*« (BTB 158. Hervorhebung IMW) Das Verdikt trifft den Sohn in seiner Existenz: Er bringt der Familie nicht Schande, er trägt keine Schande, sondern die Schande besteht darin, dass er ein Gesicht und damit eine unverwechselbare Identität hat.

Die anfänglich empfangene Liebe ist zur abendlichen Demütigung geworden, nachdem sich der Knabe zunehmend verselbständigt hat. Das anonyme Kollektiv Familie klagt den Sohn stumm an, und man kann kaum umhin, sich an eine kafkaeske Verhörsituation erinnern zu fühlen. Diese Entfremdung löst im Protagonisten eine Selbstbefragung aus, in erlebter Rede, die zum Vorsatz führt: »Fortgehen für immer«. In Parenthese sei darauf hingewiesen, dass dieser entscheidende Entschluss auch für Kafka im Zentrum stand. Kafkas Schlusssatz in *Heimkehr* lautet »Und ich eilte fort«, Max Brod hat den Satz für die Edition gestrichen.¹⁴

Damit ist der Protagonist bereit für den zweiten Auszug, der den begrenzten Raum von Haus und Hof verlässt und in die Welt führt und dessen Ausgang ungewiss ist. Und damit beginnt das eigentliche Abenteuer.¹⁵

Entwickeln sich in Rilkes Parabel bis hierhin erzählte und erlebte Zeit linear, so löst sich dieses narrative Verhältnis in der folgenden Prolepse auf: »Viel später erst wird er ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein.« (BTB 158) Damit löst sich die Parabel von der biblischen Folie, nicht Erleben ist das Ziel des hier

13 Diese Beschreibung erinnert an Georg Büchners berühmten Eingang in der Novelle *Lenz*.

14 Irmgard M. Wirtz: »Wahrspruch und Widerspruch. Kafkas Verlorene Söhne«. In: *Kafka und die Religion der Moderne*. Hrsg. von Manfred Engel und Ritchie Robertson (im Erscheinen).

15 Also ein zweiter Durchlauf, ein »doppelter Cursus« (Hugo Kuhn), wie in den mittelalterlichen Ritterromanen des Hartmann von Aue.

beschriebenen Prozesses, sondern Erkennen abgelöst vom Hier und Jetzt. Der Erzähler weiss ex post, dass er diesen Vorsatz brechen und auf eine andere Weise zu lieben lernen wird »den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühls zu durchscheinen, statt ihn darin zu verzehren.« (BTB 158)

Es ist dies eine der ganz wenigen Stellen, die Rilke in der Entwurfshandschrift überarbeitet hat.

Hier können wir Rilkes Arbeit am Text beobachten: »geliebten Gegenstand durchwerfen« wird gestrichen; »statt ihn damit zu blenden« wird gestrichen, bis er zur Wendung »den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühl zu durchscheinen« gelangt. Rilke streicht »statt ihn damit zu entzünden« und korrigiert zu »ihn darin zu verzehren«, eine subtile Anknüpfung an die Lichtmetaphorik des Lampenscheins, die den Sohn aus- und blossgestellt hat, hier ist das innere Licht eine gesteigerte Sensibilität, also als ein Prozess der Verinnerlichung und der Bewusstseinsweiterung für neuen Empfindungen beschrieben.

Der Erkenntnisgewinn liegt in der Zukunft. Zunächst durchschreitet der Erzähler, vom Futurum und Perfekt der Prolepse ins iterative Präteritum wechselnd, das Jammertal und rafft erzählerisch die Zeit der Erfahrungen von Trostlosigkeit, Armut, Krankheit, Heimsuchung und Verlassenheit von einer Wanderschaft bis zur Genesung während seiner Hirtenzeit. Rilkes Erzählung folgt keiner Chronologie, sondern den Assoziationen des Erzählers, da sie unabhängig vom Aufenthaltsraum auszuschweifen vermögen, in der Zeit und in den Raum. Sie gehen einerseits in die Zukunft, was im Futurum erzählt wird, und von dieser ins Präteritum, in den Raum der Historie, und dann wieder mit Mutmassungen in die Zukunft – und so gerät der Stoff des *Verlorenen Sohns* durch das narrative Tempussystem in Bewegung.

Die Zeit der Entbehrung des ausgezogenen Sohns, die konsequent der biblischen Vorlage folgt, wird mit der Raffung nicht einfach überblendet, vielmehr folgt auf diese eine Klimax in einer dreifachen rhetorisch aufgeladenen Frage; der Redegegenstand wird so gross gemacht, dass auch die Schwierigkeit seiner Gestaltung explizit wird. »Wer beschreibt, was damals geschah? Welcher Dichter hat die Überredung, seiner damaligen Tage Länge zu vertragen mit der Kürze des Lebens?« (BTB 160) Im Gegensatz zu vielen anderen Stellen, in denen Rilke alltägliche Worte durch präventiosere ersetzt, ist das Pathos hier schon im ersten Entwurf eingeschrieben. So blickt der Erzähler mit verklärtem Blick nochmals auf diese Zeit seines Hirtenlebens zurück, er erinnert sich nicht an die biblischen Schweine, sondern an die bukolischeren Schafe.

Das Hirtenleben wird von den konkreten Wiesen der Baux (die Rilke gesehen und beschrieben hat) in einer christlichen Symbolik auf die Weiden der Welt ausgeweitet: Wiederum bebildert der Erzähler mit der Figur der *appellatio* seine Erzählung durch das rhetorische Aufrufen der Ortsnamen *Orange*, *Allyscamps* und *Akropolis*, und die Imagination ermöglicht dem Erzähler jetzt als Seher zu sprechen: »Ich seh mehr als ihn. Ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann [...]« (BTB 161). Die hier beschriebene *Metanoia* des verlorenen Sohns im Verlauf des Legendenschemas beschreibt eine Gotteserfahrung, die einen *deus absconditus* voraussetzt: »Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äussersten Abstand.« (BTB 161)

Die religiöse Erfahrung des *abwesenden Gottes* ermöglicht dem Protagonisten, dem Sohn, in einen Zustand der Latenz zu schlüpfen und darin während seiner Entwicklung zum Dichter zu verharren: »Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten.« (BTB 161) In der Inkubation bereitet sich die Sprachfindung vor. Das ist nicht die Geburtsstunde des Dichters, aber ein Vorsatz es zu werden.

Diese »Sturmfluth des Herzens« (BTB 161) kulminiert nicht in der Gotteserkenntnis, sondern in der Selbsterkenntnis. Diese führt aber nicht zur Abwendung von Gott, sondern zur paradoxen Schlussfolgerung: »Er vergass Gott in der harten Arbeit, sich ihm zu nähern.« (BTB 162)

Der verborgene Gott, der sich nicht zeigt und zu dem der Mensch in Distanz ist, steht in der Tradition des mystischen Sprechens und Denkens, was für Rilke in den Studien von Martina Wagner-Egelhaaf und von Bernhard Arnold Kruse¹⁶ mit anderen Referenzen namhaft gemacht worden ist. Ich möchte diesen Ansätzen das Denkbild des *Deus absconditus* des Niklaus von Cues an die Seite stellen, weil es nicht nur in der *Metanoia* des Protagonisten, sondern auch am Schluss des Texts nochmals aufgerufen wird: »Es war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, dass nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« (BTB 164) Der Angesprochene entzieht sich bis zuletzt, ja er entzieht sich im anonymisierenden Indefinitpronomen sogar der Benennung, also der Sprache selbst, und wird nur durch das Kapitälchen E, der aus theologischen Schriften bekannten Schreibweise Gottes, kenntlich gemacht und mitgedacht.¹⁷ Während das Gesicht Gottes verborgen bleibt, hat das Gesicht des Sohns an Profil gewonnen, nachdem er sich der Arbeit der Sprachfindung unterzieht.

16 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989; Bernhard Arnold Kruse: *Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« oder zur Konstitution der subjektiven Totalität*. Sigmaringen 1997, S. 51-68, hier S. 60-62; Kruse verweist auf die Negation des Ichs; im Bekenntnis der allumfassenden Liebe erkennt er eine mystische Dynamik, die er auch auf die redensartige Häufung von Gottesnennungen bezieht.

17 Käthe Hamburger hat hier vorschnell Spinozas *Amor Dei intellectualis* bemüht, die den Gegensatz zwischen menschlichem Bemühen und göttlichem Verbergen, den Vorsatz des verlorenen Sohns, nicht zu lieben, um nicht geliebt und damit vereinnahmt zu werden, harmonisierend aufgelöst. Der Text hält die Spannung bis zum Schluss aufrecht. Spinozas Konzept geht davon aus, dass die Liebe Gottes zu den Menschen und die geistige Liebe zu Gott ein und dasselbe sind (*Deus se ipsum amore intellectuali infinito amat*); die religiöse Metapher, so Hamburger, werde bei Rilke zur Metapher der Seins-Erkenntnis, vgl. Käthe Hamburger: »Die Geschichte des Verlorenen Sohnes bei Rilke«. In: Hans Eichner, Lisa Kahn (Hrsg.): *Studies in German in Memory of Robert L. Kahn (= Rice University Studies 57, 1971)*, S. 55-71.

Geschaute Bilder und erzählte Bilder

Das biblische Gleichnis Lukas 15,11-32 lässt sich in eine Szenenfolge auflösen, weil es linear verläuft.¹⁸ Diese Anschaulichkeit hat Rilke in der Betrachtung der Darstellung des Marburger Bildteppichs vorfinden können, der Besuch vom 27. Juli 1905 in der Elisabethkirche in Marburg ist dokumentiert.¹⁹

Der rote Bildteppich zeigt in zweimal vier Bildern das Gleichnis vom *Verlorenen Sohn*, umrahmt jeweils vom entsprechenden Text der Vulgata. Diese prächtige Textilie wurde 1543 erstmals urkundlich erwähnt, ist jedoch, wie gleich in die Augen fällt, wesentlich älter.

Die ersten vier Bilder der oberen Reihe zeigen den Auszug und das Vergnügen des Sohns im rotleuchtenden Prachtgewand, während die zweite Sequenz der unteren Bildreihe den Verlorenen und dessen Heimkehr im dunklen zerrissenen Büssergewand zeigt.

Zwischen oben und unten herrscht ein Kontrast, der dem hermeneutischen Konzept mittelalterlichen figuralen Denkens (Friedrich Ohly) entspricht, wie die Gegenüberstellung von Ausstattung und Ausritt mit Hungersnot und Schweinehüten zeigt. Der Bildteppich konzentriert in der Reduktion die Erzählung auf ihre Erzählkerne. Die Bilder folgen dem biblischen Text, und zwar den Figurenreden, und stellen die Geschichte von wechselnden Standpunkten aus dar, was der Vergleich mit dem rahmenden Schriftbild kenntlich macht.

So geben die Bilder 3 und 4 die Mutmassungen und Anklagen des daheimgebliebenen Sohnes an den Sohn wieder (»der Dein Vermögen mit Dirnen durchgebracht hat«). Auch die Bilder erzählen eine Fabula, indem sie die extremen Positionen der Daheimgebliebenen, Sohn und Vater, zeigen, und den Kontrast zwischen dem Verfehlen und Verzeihen stark machen.

Gerade im Vergleich der Bilderfolge des Marburger Bildteppichs mit Rilkes Erzählung wird deutlich, dass Rilke eine andere, eine neue Geschichte des verlorenen Sohns formuliert. Er erwähnt nicht die Abschiedsszene, nicht die Ausstattung mit dem väterlichen Erbteil, nicht den Auszug oder die Lustbarkeiten bei den Frauen im Bade, sondern nur die eine Szene:

Die den Moment der Isolation und Besinnung zeigt unter der Eiche,²⁰ die seine Selbstreflexionen ermöglicht und seine Heimkehr vorbereitet. Wenn man die Statio-

18 Auch Rohowski hält in ihrer narratologischen Studie (vgl. Anm. 3) am kontinuierlichen Prozess des Erzähler-Berichts dieser Vita fest.

19 Die entsprechenden Belegstellen hat die Forschung für das Jahr 1906 nachgewiesen. vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seiner Werke 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 2009, S. 253. Die Gedichte Rilkes sind zu dieser Zeit entstanden. Rilke erzählt gegenüber der Bibel von Schafen statt von Schweinen, dies ist eine Überhöhung in eine allgemeine Hirtenfigur, in der Bibel markiert das Schwein den allertiefsten Fall, denn das Schwein ist unrein. Charakteristisch ist bereits die europäische Integration der Geschichte in den Bildteppichen, wo die Schweineszene nicht auf den Feldern angesiedelt ist, sondern unter einer Eiche, deren Früchte typologisch den Schweinen als Nahrung dienen.

20 Der Eichbaum ist biblisch nicht verbürgt, vielmehr fressen die Schweine die Früchte des Feldes, der Vulgata zufolge Bohnen. Diese Akkulturation im Marburger Bildteppich findet

nen des Auszugs auf dem Teppich für die traditionelle Erzählung des Gleichnisses als repräsentativ betrachtet, so zeichnet sich der Befund ab, dass bei Rilke das biblische Gleichnis einschliesslich seiner Figurenreden und Perspektivenwechsel, zur einer *narratio abscondita* in Gestalt eines Palimpsests wird, ein Subtext, der hinter seiner eigenen Erzählung als Folie durchscheint und nicht mehr erzählt werden muss, sondern als abwesend mitgedacht wird.

Mit dem Denkbild der Anwesenheit des Abwesenden kann die religiöse Dimension und das narratologische Verfahren der abschliessenden Aufzeichnungen von Rilkes *Malte Laurids Brigge* aufeinander bezogen werden. Figurendarstellung, Gottessuche und Erzählform verbinden sich, zeigen die Figur des verlorenen Sohns als einen isolierten. In der Gebärde des Heimkehrers: »Die Gebärde des Flehens, mit derer sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, dass sie nicht liebten« (BTB 162) hat die Forschung Rodins Skulptur wiedererkannt, Rodins Betender mit zum Himmel gereckten Armen, bleibt in der Isolation. Aus Rilkes Rodin-Monographie scheint hervorzugehen, dass ihn die Statue stärker noch beeindruckte als der Marburger Bildteppich: »Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten, er ist allein auf der Welt.«²¹

Rilke hält im Schluss seiner Erzählung die Spannung zwischen dem biblischen Gleichnis von Erbarmen und Versöhnung, und dem Meisterwerk moderner Skulptur, einer Figur verzweifelten Verlorenheit, aufrecht, indem er in bezug den Sohn unversöhnlich und unverstanden sein lässt: »Fast musste er lächeln, wenn sie sich anstrengen, und es wurde klar wurde, wie wenig sie ihn meinen könnten.« (BTB 164) Die Rückkehr ist möglich, aber die Distanz wird nicht überbrückt.

sich allerdings in Gides Erzählung, der den Geschmack der süssen Eicheln neben dem Granatapfel für das Begehren des jüngsten Sohn bedeutsam macht: es sind die Früchte der Freiheit. Insofern ist der Bildteppich, verglichen mit dem zitierten Bibeltext, eine Inszenierung der Figurenrede, was eine Überlieferung zeigt, an die Rilke nicht anknüpft. Dieser knüpft nicht an die Figurenrede an, aber sehr wohl an die erinnerten Bilder im Sinne von eingefangenen Lebensmomenten.

21 Manfred Engel hat bereits darauf verwiesen, RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hrsg. und kommentiert von Manfred Engel. Stuttgart 2007, S. 283-85, hier S. 284.

AUGUST STAHL

»cet été de notre amour«. *Abelone und
der Goldregen im Park von Ulsgaard*

I Rosen im Winter

Rilke war ein Dichter, und für ihn galt, was Malte Laurids Brigge von Felix Arvers erinnert: dass er »das Ungefähre hasste« (48, 863).¹ Im Briefwechsel mit dem Lektor des Insel-Verlages hat sich Rilke immer wieder für die Tugend der Genauigkeit ausgesprochen und geworben z. B. für »die genaue Durchführung der Interpunktion« (14. Juni 1913), und das »zu Ehren der Genauigkeit und ihres Gottes« (1. Februar 1922). Ganz entrüstet reagierte er auf das »schauderhafte Ungefähr« einer ihm vorgelegten Übersetzung des *Cornets* (24. Januar 1923). Folglich bereitete er sich selbst sorgfältig und schriftlich vor auf das Gespräch mit Maurice Betz, dem Übersetzer der *Aufzeichnungen*, und noch für den heutigen Leser sind die Fragen, Anmerkungen und Vorschläge, die er notierte, wunderbare Verstehenshilfen. Ich gebe dafür ein Beispiel. Im vorletzten Absatz der 37. *Aufzeichnung* beschwört Malte in einer Folge nachdenklich und betroffen formulierter Fragen die das Persönliche transzendierende Wirkung seiner Beziehung zu Abelone:

Ach, ob das Klima sich gar nicht verändert hat? Ob es nicht milder geworden ist um Ulsgaard herum von all unserer Wärme? Ob einzelne Rosen nicht länger blühen jetzt im Park, bis in den Dezember hinein?²

Abgesehen einmal von der poetischen Inszenierung, der anaphorischen Reihung

1 Rilke wird zitiert nach: *Sämtliche Werke* (SW). 6 Bände. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden 1955-1966. Zitate aus den *Aufzeichnungen* meist in Klammern gesetzt, erst die Aufzeichnung, dann die Seitenzahl also hier (48, 863).

2 Hier: 37. Aufzeichnung, SW VI, 826. In der letztlich gedruckten Fassung der Übersetzung von Maurice Betz: *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*. Éditions du Seuil 1966, S. 114: »Ah! le climat n'a-t-il donc pas du tout changé, ne s'est-il pas adouci autour d'Ulsgaard, de toute notre chaleur? Certaines roses depuis lors ne fleurissent-elles pas plus longtemps, dans le parc, jusqu'en plein décembre?« Claude David: *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, S. 517: »Ah! le climat n'a-t-il pas un peu changé? Ne s'est-il pas adouci autour d'Ulsgaard du fait de notre chaleur? Quelques roses ne fleurissent-elles pas plus longtemps dans le parc, peut-être jusqu'en décembre?« Stephen Mitchell: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Vintage International Edition, 1990, S. 127: »Ah, didn't the climate change at all, didn't it grow milder around Ulsgaard, from all our warmth? Aren't there certain roses in the park that bloom for a longer time now, right into December?« Zur Übersetzung der *Aufzeichnungen* durch Maurice Betz vergleiche die kritische Analyse Gerald Stiegs: »Une lettre de Rilke à son traducteur«. In: Jacques Derrida, Gerald Stieg (Hrsg.), *Quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arles 1998, S. 95-111. Der Aufsatz erschien in leicht veränderter Form und in deutscher Sprache unter dem Titel *Rilkes Kritik an Maurice Betz' Übersetzung der Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge*. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 30, 2010, S. 90-104. Bei dem »Brief« handelt es sich tatsächlich um »Anmerkungen« Rilkes (*Remarques à la suite de la traduction des »Cahiers de M. L. Brigge«*).

der Sätze, den Ausklammerungen und Pausen, den variierenden Wiederholungen (»nicht verändert«, »nicht milder«, »nicht länger«), der nachgetragenen Amplifikation (»nicht länger [...], bis in den Dezember hinein«), dem Rhythmus, abgesehen davon, dass der Übersetzer diese figurenreich gestaltete Sprache nicht hinüber retten konnte in das andere Medium, er übersah auch noch ein wichtiges Detail dieser emotional bewegten Vergegenwärtigung des Vergangenen, er vergaß ein Adverb, er vergaß das »jetzt« im letzten Satz:

Ob einzelne Rosen nicht länger blühen jetzt im Park, bis in den Dezember hinein?
Maurice Betz hatte übersetzt:

Certaines roses ne fleurissent-elles pas plus longtemps, dans le parc, jusqu'en plein décembre?

Hervorgehoben durch Ausklammerung, durch Pause und Rhythmus (»jetzt im Park« – I v I) bestätigt das Adverb nicht nur die Präsenzform des Verbuns, sondern es vermittelt zugleich den Anschluss an den vergangenen (um im Bild zu bleiben) warmen und blütenreichen Sommer. Entsprechend hat Rilke in seinen Anmerkungen zur Übersetzung das unberücksichtigt gelassene »jetzt« zitiert und erläutert und durch Unterstreichungen hervorgehoben. Im Manuskript zitiert er erst den Entwurf von Betz:

_____ ... Certaines roses ne fleurissent-elles
pas plus longtemps, dans le parc, jusqu'en plein
décembre?

dann das deutsche Original:

_____ Ob einzelne Rosen nicht länger blühen
jetzt im Park

und bringt dann seine Erläuterung:

(jetzt: c'est à dire depuis cet été de notre amour..)

Die schließlich gedruckte Fassung zeigt, dass und wie Maurice Betz auf die Erklärung des Dichters eingegangen ist:

Certaines roses depuis lors ne fleurissent-elles pas plus longtemps, dans le parc, jusqu'en plein décembre?

Die »Bemerkungen« Rilkes zur Übersetzung betreffen, wie Gerald Stieg ausgerechnet hat, allenfalls 5 Prozent des gesamten Textes. Daraus kann man schließen, dass die Erinnerung an den Sommer im Park von Ulsgaard und das Zusammensein mit Abelone eine für Malte noch immer andauernde und wertvolle Erinnerung ist und dass der Dichter diese Erinnerung auch so gewichtete.

Das bestätigt übrigens auch die mythisch-symbolische Einkleidung dieser Vergegenwärtigung. Die »bis in den Dezember hinein« blühenden Rosen sind mehr als ein spontan eingebrachtes Detail. Das Bild hat eine Ausstrahlung, die spürbar geprägt ist von der traditionsreichen Symbolik und der religiösen Überlieferung. Man muss nur an die überraschend im Korb der heiligen Elisabeth aufblühenden Rosen³

Eine Kopie dieser *Remarques* hat mir vor Jahren Gerald Stieg freundlicherweise überlassen. Die Originale befinden sich in den Archives municipales de Colmar.

³ Rilke in den *Intérieurs* von 1898, SW V, S. 409-410: »Frauen hat es viele gegeben. Müde [...], böse [...] und gute wie Elisabeth, die liebliche Landgräfin von Thüringen, deren Bangnis

denken oder an das Advents- bzw. Wallfahrtslied von den Rosen tragenden Dornen des Waldes, durch den die zu ihrer Base Elisabeth wandernde Maria ging: »Maria durch ein Dornwald ging, da haben die Dornen Rosen getragen.« Das »mitten in kalten winter wol zu der halben nacht« gebrachte »blümlein« des sehr bekannten Weihnachtsliedes vom Ende des 16. Jahrhunderts ist natürlich ein »Röselein«. ⁴ Naheliegender war für den Kenner der Legenden um den heiligen Franz von Assisi, der *Fioretti*, auch die volkstümliche Version der 15. Geschichte. In ihr ist erzählt von einem gemeinsamen Essen in Santa Maria degli Angeli, das auf Bitten der heiligen Clara zustande kam. Während des Essens sprach der heilige Franz »so lieblich, so hoch und wunderbar« von Gott, dass den Leuten von Assisi und Bettona und denen im Lande ringsum schien, »Santa Maria degli Angeli, das ganze Kloster und der Wald, der damals an es grenzte, [stunden] in hellem Feuer«. ⁵

In der von Adolf Holl in seiner Franz-Biographie ⁶ zitierten (volkstümlichen) Fassung dieser Legende ist die Vorgabe durch alle Variation hindurch noch zu erkennen. Geblieben ist vor allem die Nähe zwischen Clara und Franziskus. Sie sind auf dem Heimweg von Spello nach Assisi und sie gehen durch einen Wald. Es ist kalt und das Land ringsum ist mit Schnee bedeckt:

Es ist Zeit, uns zu trennen, sagte Franz schließlich.

Da warf sich Klara mitten auf dem Weg in die Knie. Nach einer Weile erst hatte sie sich gefaßt, stand auf und ging mit gesenktem Kopf weiter, Franz hinter sich zurücklassend.

Der Weg führte durch einen Wald. Auf einmal aber hatte sie nicht mehr die Kraft, so ohne Trost und Hoffnung, ohne ein Abschiedswort von ihm zu gehen. Sie wartete.

Wann werden wir uns wiedersehen?

Im Sommer, wenn die Rosen blühen.

Da geschah etwas Wunderbares. Auf einmal war den beiden, als blühten ringsum auf den Wachholdersträuchern und den von Reif bedeckten Hecken eine Unzahl von Rosen.

Von dem »narrativen Kern« ⁷ dieser Geschichten her gewinnt Maltes Traum von den »einzelnen Rosen«, die blühen »bis in den Dezember hinein«, seinen gewinnenden

Rosen aus Brot blühen heißt«; vgl. auch den Kommentar zu Rilkes Zyklus *Les Roses* im Supplementband der KA, *Gedichte in französischer Sprache*, S. 539-545. Besonders hervorzuheben in unserem Zusammenhang ist das Gedicht XXIII: »Rose, venue très tard«. Dazu auch den Aufsatz von Bernard Böschstein: »Le cycle ›Les Roses‹ et la métaphore absolue«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 6, 1979, S. 34-41, und auch die Überlegungen des Übersetzers Rätus Luck: »Ein paar Blätter von Rilkes Rosen. Nachträgliche Bemerkungen zu einer Übersetzung der französischen Gedichte.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 26, 2006, S. 56-71.

4 Das Lied *Es ist ein Ros entsprungen* von Michael Prätorius entstand in Mainz 1584/85. Es gehört zu den Liedern der »weihnachtlichen Festzeit«.

5 Zitate nach der Übersetzung. Rudolf G. Bindings: *Die Blümlein des heiligen Franziskus von Assisi*. Im Insel=Verlag/Leipzig, 11.-14. Tausend 1919, S. 37-39.

6 Adolf Holl: *Der letzte Christ. Franz von Assisi*. Stuttgart 1979, S. 152-153. Holl bezieht sich auf Otto Karrer (Hrsg.) *Franz von Assisi. Legenden und Lande*. Zürich 1945, ⁴1990.

7 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979, S. 40: »Mythen sind Geschich-

Zauber.⁸ Unübersehbar freilich ist auch Maltes nachdenkliche Zurückhaltung. Das betrifft sowohl die Menge der Rosen («einzelne Rosen« gegenüber der »Unzahl von Rosen«) wie die Jahreszeit («bis in den Dezember hinein« gegenüber dem »jusqu'en plein décembre« von Maurice Betz). Spürbar durch alle unsichere Nachdenklichkeit hindurch bleibt doch so etwas wie ein Widerruf der Ausweisung ins Land der »Dornen und Disteln« und der Park, in dem »einzelne Rosen [...] länger blühen«, ist von einer über alle syntaktisch-vermittelte Fraglichkeit hinausreichenden, nicht widerlegbaren Hoffnung.

Die von den Bildern und dem Zauber der sprachlichen Figuren getragene idyllische Hoffnung ist nicht frei von Zweifel. Das den Absatz einleitende »Ach« färbt die folgende Feier ins Elegische, so als ob die den schreibenden Malte umgebende Großstadt die erhebende Erinnerung an die ländliche Idylle mit schweren Zweifeln belastete. Die großstädtische Gegenwart ruft die naturnahe Vergangenheit herbei, ohne ihre Wirklichkeit zu bestätigen. Das eine ist, mit Ulrich Fülleborn zu sprechen, das Komplement des andern: die gegenwärtige Einsamkeit in der Großstadt Paris und das lange zurückliegende Zusammensein mit Abelone im Park von Ulsgaard. Diese Interferenz ist so intensiv, dass die Fragen weniger die eindeutige Zustimmung zu erwarten als die ängstlichen Bedenken zu verdecken scheinen.⁹

Die sommerliche Wärme im Park von Ulsgaard und die nächtliche Kälte, die den schreibenden Malte¹⁰ umgibt, sie prägen die »Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit«, die Rilke Jahre später und mit Blick auf die *Elegien* und die *Sonette* als Kern seiner dichterischen Botschaft beschreiben wird.¹¹

Dieser eine Satz und insbesondere das »jetzt« und das »jetzt im Park« und Rilkes spätere Erklärung an Maurice Betz sind Beispiele für die innere Struktur der *Aufzeichnungen*, für ihre Einheit und ihren Zusammenhang. Im Bewusstsein des aufzeichnenden Malte ist alles, was er nacheinander notiert, immer gegenwärtig in einem fortdauernden Zugleich. Der Leser, der muss das im zeitlichen Nacheinander

ten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationfähigkeit«.

- 8 Von dem gewinnenden Zauber der Beziehung zwischen Franziskus und Clara schrieb schon der von Rilke bewunderte Paul Sabatier: *Vie de Saint François d'Assise*, Paris 1894, S. 172: »Quel indicible chant d'allégresse dut éclater dans le cœur de François en voyant Claire à genoux«.
- 9 Zur Gleichzeitigkeit, der Identität der Gegensätze und ihrem Zusammengehören vgl. Peter Por: »Einheit und Uneinheit in Rilkes Spätwerk.« In: *L'esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*. Paris 2012, S. 151-170. Über Abelone und die Stigmata der »Julie Reventlow« (44. Aufzeichnung, SW VI, S. 850-851) ebd. S. 160. Den Blick in die »Remarques à la suite de la traduction des Cahiers de M. L. Brigge« verdanke ich Gerald Stieg. Der Briefwechsel zwischen Rilke und dem Redakteur des Inselverlages Fritz Adolf Hünich liegt, großenteils unveröffentlicht, im Deutschen Literaturarchiv Marbach.
- 10 SW VI, S. 915: »Da sitze ich in der kalten Nacht und schreibe.« Vgl. auch SW VI, S. 753: »Ich sitze in meinem Zimmer bei der Lampe; es ist ein wenig kalt, denn ich wage es nicht, den Ofen zu versuchen.« Und ebd. S. 905: »Aber es ist Nacht, es ist Winter, ich friere, ich glaube an ihn« [Karl VI.].
- 11 An Gräfin Sizzo am 12. April 1923, in: RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1977, S. 59.

des schreibenden Malte Erinnerterte, zusammenfügen und die stofflichen, motivlichen und thematischen Details in ihrer Beziehung zueinander erkennen. Der Leser der *Aufzeichnungen* ist ein geforderter Leser. Die Ordnung wird ihm nicht mitgeliefert. Und das geschieht nicht ohne Absicht. Man erinnere sich an Blaise Pascal, der seine »Gedanken ohne Ordnung«, wie er sagt, niederschreiben wolle, aber, womöglich nicht in »einer Confusion ohne Absicht«. Das entspricht in etwa Margret Eiflers Urteil über das »bewusste Planen hinter der scheinbaren Formlosigkeit des Romans«. ¹²

Das »jetzt« ist das »jetzt« des in Paris gerade sich erinnernden und schreibenden Malte und es ist das »jetzt« seit dem lange zurückliegenden und beglückenden Zusammensein im Park von Ulsgaard. Die Begegnungen im Park von Ulsgaard in den Sommerferien sind in der 37. *Aufzeichnung* erstmals erwähnt und dann erst viele, 19 Aufzeichnungen später, etwas ausführlicher dargestellt. Zwischen beiden liegen noch die Betrachtungen der Einhornteppiche im Musée Cluny in Paris (38/39.) und die Geschichte der Erinnerungen des Grafen Brahe, die er seiner jüngsten Tochter Abelone diktiert. Die Gestalt, die Lebensgeschichte und die ideelle Bedeutung Abelones z. B. im Rahmen der Diskussion um die »besitzlose Liebe« oder die Unabhängigkeit des einzelnen ist immer wieder aufzusuchen und zu entdecken.

II Der Zwang der fremden Erwartungen

Abelone, Komtesse Abel (44, 851), wie sie ihr Vater, Graf Brahe, »anherrscht« (44, 850), ist eine zentrale Gestalt, wenn nicht in den *Aufzeichnungen*, so doch im Leben Maltes. Ihr Name ist der am häufigsten genannte und er steht (was die Zahlen angeht) in Konkurrenz allenfalls zu dem »heiligen Eigennamen« Gottes. ¹³

Als Malte Laurids Brigge nach Paris kommt, hat er alles verloren, hat »kein Dach über« sich, »es regnet [ihm] in die Augen« (16, 747), die Eltern sind tot, Ulsgaard ist nicht mehr im Besitz der Familie (45, 851). Man fragt sich folglich ganz hilflos, an wen denn Malte »drei Wochen« nach seiner Ankunft in Paris »geschrieben« haben könnte (4, 711) und wer denn hätte in Frage kommen können als Adressat des Briefes, den er schließlich dann doch nicht abschickte. Die aus biographischer Sicht infrage kommenden Menschen finden sich nicht im Roman, Malte Laurids ist nicht verheiratet, er hat keine Freunde und »Maman« ist längst tot. Es wäre möglich, an Abelone zu denken, an die sich Malte immer wieder erinnert.

¹² *Pensées*, Éd. de la Pléiade, Seite 837: »J'écrirai mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein«. Man erinnere sich an Margret Eiflers zusammenfassende Notiz: »Alle Interpreten des Werkes bestätigen, dass sich hinter der scheinbaren Formlosigkeit des Tagebuchs ganz bewusstes Planen verbirgt.« In: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik*, Tübingen 1985, S. 55.

¹³ Vgl. Peter Por: *Zu den Engeln (lernend) übergeben. Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den »Neuen Gedichten« und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005, S. 173; Por hat die Zahl wohl dem Index zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* entnommen (*Indizes zur deutschen Literatur*, Band 6, Frankfurt a. M. 1971).

Es ist abwegig, von Abelonens »untergeordneter Rolle«¹⁴ zu sprechen. Sie ist allerdings im Unterschied zu Bettine und anderen Frauengestalten wie Heloïse und Marianna Alcoforado oder die Sappho¹⁵ nur Teil der lebendigen Erfahrung, des »Schicksals« wie das Malte nennt, dessen »Schwierigkeit [...] im Komplizierten [beruht]«, dem Alltag, der Familie, der Konvention und Gewohnheit, während Bettina, Heloïse und Marianna und Sappho, der über das Persönliche hinausreichenden Tradition zuzurechnen sind. In ihnen ist die eigene Erfahrung aufgehoben und bestätigt wie in einer idealen Vorgabe. Und umgekehrt: die eigene Erfahrung hilft die Geschichte dieser großen Liebenden zu verstehen.

Abelone ist die einzige Schwester der Mutter, die Malte persönlich kennen lernt. Der »schreckliche Tod«¹⁶ der einen Schwester, der Gräfin Öllegaard Skeel, wird gelegentlich erwähnt, von der anderen, von Ingeborg, ihrem Leben und Sterben erzählt die Mutter ausführlich und¹⁷ auf Bitten Maltes immer wieder. Es ist allerdings nur eine naheliegende Vermutung, dass Ingeborg eine Schwester der Mutter war.¹⁸ Was man im Falle Ingeborgs vermuten darf und im Falle Öllegaards Skeels beiläufig erfährt, das ist im Falle Abelonens leicht zu erschließen¹⁹ und außerdem auch noch zusätzlich angemerkt. Bei der Familienzusammenkunft auf der Terrasse von Urnekloster am »Donnerstag nach Ingeborgs Beisetzung« verteilte, wie es heißt, »Abelone den Tee« (28, 790). Zwischen das Subjekt des Satzes und das Prädikat eingeschoben ist eine Apposition, die auch noch durch eine Klammer hervorgehoben ist:

Abelone (Mamans jüngste Schwester) verteilte den Tee, und alle waren beschäftigt, etwas herunzureichen, nur dein Großvater sah von seinem Sessel aus nach dem Hause hin.

In diesem einen Satz begegnet der Leser der *Aufzeichnungen* nicht nur drei Generationen der Familie Brahe, dem Großvater, zwei seiner Töchter und dem Enkel,

¹⁴ Anthony Stephens: *Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*, Bern, Frankfurt a.M. 1974, S. 190. Ungenau die Anmerkung S. 188: »Nachdem Malte kategorisch erklärt hat, dass er von seiner Liebe zu Abelone nicht erzählen wolle.« Im Text heißt es: »Ich will nichts erzählen von dir, Abelone.« Und es folgen auch noch Begründungen für diese Enthaltensamkeit, vgl. auch ebd. S. 240: »Indem Sappho auch zur Zeit ihrer Verklärung sich keineswegs der körperlichen Leidenschaft enthält – in deutlichem Kontrast zu Abelone –«. Verwiesen sei auf Judith Ryans Urteil, dass für Malte Abelone »die einzige Liebende [ist], die er gekannt hat«. In: Judith Ryan: »Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹. Zuerst 1971, Neudruck in: Hartmuth Engelhardt (Hrsg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilke. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt a.M. 1974, S. 244-279, Zitat S. 271. Zur Beziehung Maltes zu Abelone, dem möglichen Einfluss der »Seelenbrautschaft« und der »mystischen Hochzeit« vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 76 ff.

¹⁵ 58. Aufzeichnung, SW VI, S. 899.

¹⁶ SW 6 VI, S. 790.

¹⁷ SW VI, S. 787-792.

¹⁸ Manfred Engel: RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Stuttgart 1997, S. 260, Anm. zu 73,24, S. 260: »(vermutlich eine der Schwestern von Maltes Mutter)«.

¹⁹ In der 44. Aufzeichnung ist Graf Brahe als »Abelonens Vater« (SW VI, S. 847) und »ihr Vater« erwähnt.

sondern zugleich der erzählenden Mutter, dem zuhörenden, dem schreibenden und kommentierenden Sohn. Die Gegenwart des schreibenden Malte und die erinnerte Vergangenheit der erzählenden Mutter stehen für wichtige Schauplätze: für Paris, für Ulsgaard, für Urnekloster. In der Dichte der personalen, zeitlichen und örtlichen Beziehungen und der perspektivischen Verschränkung wirkt die eingeschobene, nicht durch Kommata bloß, durch eine Klammer sichtbar herausgehobene Apposition wie eine Aufmerksamkeit einfordernde Ergänzung zu der Angabe der Mutter. Was sich zunächst liest wie ein beiläufiges Detail des szenischen Hintergrunds eines für die Mutter aufregenden Ereignisses, der Auftritt der verstorbenen Ingeborg, ist zugleich die erste Begegnung Maltes mit seiner großen und einzigen Liebe. Seine appositionelle Ergänzung wird begrifflich als Ausdruck der späteren Beziehung und sogar als eine Art Protest gegen den Umgang mit »Mamans jüngster Schwester«. Später wird Malte an Abelones Stellung innerhalb der Familie erinnern: »Abelone war immer da. Das tat ihr großen Eintrag. [...] Abelone war da, und man nutzte sie ab, wie man eben konnte.« (37, 824)

Zu denen, die Abelone abnutzten, gehörte u. a. ihr Vater. Er bestellte sie zum Diktat, ohne sie zu fragen. Er teilt es ihr nur mit, redet mit ihr, »böse«, schreiend (6, 848), »herrscht sie an« (6, 850) und besteht auf seiner Meinung in »befehlendem Tone« (6, 851). Ohne ein Wort zu sagen, beendet er die Sitzungen. Lieblos und ohne Rücksicht. Graf Brahe lässt seine Tochter einfach nicht mehr rufen: »sie wurde nicht mehr geholt«. Diese Lage Abelons bestätigt noch die im Berner Manuskript gestrichene Stelle, die im Zusammenhang zu sehen ist mit dem Eintrag in der Arbeitsliste. »M. L.« steht dort: »M. L. sieht Abelone noch einmal an der Leiche seines Vaters.«²⁰ Im erhaltenen Manuskriptteil spiegelt diesen Plan ein gestrichener Satz, der folglich auch im endgültigen Text fehlt: »Abelone, die ihn gepflegt hatte, ließ mich allein.« Die Pflege des Jägermeisters, ihres Schwagers, hätte ganz in Abelons familiäre Lage gepasst und die Charakteristik bestätigt: »Abelone war da, und man nutzte sie ab, wie man eben konnte.« Und man darf hinzufügen, zu jeder Zeit und an jedem Ort: im Schloss von Urnekloster (15, 729), im Herrenhaus (8, 715) von Ulsgaard oder in der engen Mietwohnung der Dronningens Tvaergade (46, 856).²¹

Man darf an dieser Stelle auf die wahrscheinliche Namensgeberin aus Jens Peter Jacobsens *Frau Marie Grubbe* hinweisen. In diesem Roman ist Abelone die Frau eines Zechkumpanen von Marie Grubbes drittem Ehemann Sören. Ihr Name fällt

20 Jetzt zugänglich in der wunderbaren Ausgabe des Berner Taschenbuchs in zwei Bänden: RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und textgenetische Edition.* Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. Göttingen 2012. Zitat Bd. II, S. 187.

21 Oder der »Etagenwohnung« (45, 851). Die gestrichene Stelle findet sich in der Ausgabe des B. T. (s. vorige Anmerkung) S. 40. Vgl. dagegen H. D. Thoreau, *Walden oder das Leben in den Wäldern.* Aus dem Amerikanischen von Emma Emmerich und Tatjana Fischer. Zürich 1971, S. 79: »ich möchte, dass jeder recht sorgfältig trachtete, seinen *eigenen* Weg zu finden und nicht statt dessen den seines Vaters, seiner Mutter oder seines Nachbarn.« Zu Rilkes Lektüre und Bewunderung für Thoreau und Emerson s. meinen Beitrag *Emerson/Thoreau. Rilke und die amerikanischen Transzendentalisten.* In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 31, 2012, S. 165-171.

übrigens nur ein einziges Mal und man erkennt, sie ist bereits tot und sie war eine gedemütigte und gequälte Ehefrau. Man braucht nur den einen Satz zu zitieren, in dem ihr Name fällt: »Das hätte meine selige Abelone sich erdreisten sollen«, sagte Rasmussen und trank.

III Die befreiende Begegnung im Park von Ulsgaard

Das Schreiben nach Diktat im Arbeitszimmer des Vaters (44. Aufzeichnung) und das Verteilen des Tees auf der Terrasse (28. Aufzeichnung), das sind beinahe unauffällige Formen der Nachgiebigkeit gegenüber den Erwartungen anderer und nur der sensible und aufmerksame Leser erkennt, worin denn in diesen Fällen der »große Eintrag« bestehen könnte und der Zusammenhang mit Abelonens Dasein hier oder da. Die Formulierungen »das tat ihr großen Eintrag« und »man nutzte sie ab« sind sehr abstrakt und die Zuordnung zu bestimmten Personen, Erwartungen, Verhaltensmustern bleibt offen. Die Wendung »einen Eintrag tun« ist nicht mehr geläufig,²² wie ein Blick in das *Grimmsche Wörterbuch* und ein Vergleich mit dem Verständnis der Übersetzer verdeutlicht. Nach Maurice Betz war es Abelonens Fehler »immer da zu sein« und er übersetzt »C'était même son tort le plus grave« (112), während für Claude David die andauernde Präsenz zur Ursache ihres Kummers wurde: »C'est ce qui lui causait le plus de tort« (515).²³ Stephen Mitchell hat das entsprechend ins Englische übersetzt: »She was always there. This did her great harm«.

Es ist natürlich ein großer Unterschied, ob man die Situation verantwortlich macht oder den Umgang mit ihr. Maltes zusammenfassende Formulierungen umgehen jeden Vorwurf und in seiner Sicht ist Abelone ein Opfer. Ob im Dativ oder Akkusativ, »ihr« (»tat ihr großen Eintrag«) oder »sie« (»man nutzte sie ab«), Abelone ist in beiden Fällen nicht die selbstbestimmt Handelnde, sondern die Betroffene.

Schon am anderen Morgen wurde sie in ihres Vaters Kabinett geführt, das im Rufe der Unzugänglichkeit stand. Sie hatte nicht Zeit, es in Augenschein zu nehmen, denn man setzte sie sofort gegen dem Grafen über an den Schreibtisch, der ihr wie eine Ebene schien mit Büchern und Schriftstößen als Ortschaften. (44, 846)

Abelone ist eine der Frauen in Rilkes Werk, die von ihrer mitmenschlichen Umwelt in ein entfremdetes Leben gedrängt sind. Man denke an die Clara in Rilkes früher Erzählung *Das Eine* oder an Lisbeth in *Der Ball*.²⁴ Wie die Abelone, die man abnutzte, »wie man eben konnte«, so leiden Clara und Lisbeth unabsehbar in ihren Familien, beide gedrängt, die eine, eine Waise, von der Verwandtschaft, die andere, eine Heranwachsende, von der Mutter. Rilke wird die Sensibilität für die

22 Im Grimmschen Wörterbuch: »eintrag thun, *schaden, abbruch thun*«. Hinweis auf Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Erstes Buch, Siebtes Kapitel, Eingang): »Die Zerstreuungen der Jugend, da meine Gespannschaft sich zu vermehren anfang, taten dem einsamen, stillen Vergnügen Eintrag.«

23 Betz, S. 112, David, S. 515, Mitchell, S. 124: »This did her great harm.«

24 Zuerst veröffentlicht in: RMR: *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlass*. Hrsg. von August Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 5-9 und S. 65-68.

Integrität des einzelnen sich erhalten, sein Leben lang verteidigen, polemisch oft, wie im *Requiem für eine Freundin*, unauffällig meist, aber immer unnachgiebig. Im Vorübergehen verweise ich auf Gedichte wie *Mädchen-Klage*, *Sappho an Alkaios*, *Don Juans Auswahl* oder das *Märchen vom Drachentöter*. Was sich in den Enttäuschungen Claras ankündigt und in Lisbeths Verzweiflung, das ist die Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben, unbeeinflusst von fremder Erwartung und von außen kommendem Einfluss. Davon träumt auch Abelone und sie erzählt es Malte, der sich daran erinnert, später in Paris:

Brahes wohnten damals in der Stadt, in der Bredgade, unter ziemlicher Geselligkeit. Wenn sie abends spät hinauf in ihr Zimmer kam, so meinte sie müde zu sein wie die anderen. Aber dann fühlte sie auf einmal das Fenster und, wenn ich recht verstanden habe, so konnte sie vor der Nacht stehn, stundenlang, und denken: das geht mich an. »Wie ein Gefangener stand ich da«, sagte sie, »und die Sterne waren die Freiheit.« (44, 844)

Abelone, das ist allerdings wahr, gehört nicht zu denen, »die blieben neben Tobenden und Trinkern« (39, 833), an die Malte erinnert. Aber sie lebt in einer Familie, und sie ist nicht, wie die Mädchen, denen Malte vor den Teppichen der Dame mit dem Einhorn begegnet, »plötzlich allein« weggegangen, und sie muss daher auch nicht überlegen, »ob es nicht möglich gewesen wäre, zu bleiben« (39, 831). Abelone, die »immer da« ist, ist nicht fortgegangen, weder so wie die zeichnenden Mädchen, denen Malte in den Pariser Museen begegnet, noch wie der Verlorene Sohn, dessen Geschichte er am Ende des Romans erzählt. Aber in beiden Fällen ist doch, wenn nicht von Abelone, so doch von ihrem Leid die Rede. Wo immer wir Abelone begegnen, im mittleren Teil des Romans, den Kindheitserinnerungen Maltes oder dem dritten Teil, den Reminiszenzen seiner Belesenheit oder Maltes Aufenthalt in Venedig, es wird immer um dieses eine gehen, die innere Unabhängigkeit dieser Frau, die Bewahrung ihres Selbst, um ihre Authentizität.²⁵

Zu denen, die fortgegangen sind, gehört auch Malte selbst. Man begegnet ihm schon auf der ersten Seite seiner Aufzeichnungen als einem Fort-Gegangenen und gelegentlich fallen ihm die Menschen ein, von denen er »einmal fortgegangen« (46, 861) ist; und als sein Vater starb, da war Malte »schon im Ausland« (45, 851).

Die erste Trennung von der Familie allerdings war keine eigene Entscheidung Maltes. Insofern würde die von Rilke mit Pathos verwendete Vokabel »fortgehn«²⁶ nicht anwendbar sein auf Maltes Weggang zur Militärschule. Die Aufnahme in die

25 Rüdiger Görner: *Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004, S. 14: »Nein, die Frage nach dem Wirklichen war für ihn Ausdruck einer Suche nach Authentizität, nach dem Genuinen, Wesentlichen, nach der Möglichkeit in unserer vom Technischen verstellten Welt, Leben (und Tod) als noch etwas Ursprüngliches, Eigenes zu erfahren.« Man möchte Dr. Georg Laßmanns staunende Bewunderung für Klara zitieren: »Ich habe mir eben überlegt, was Ihnen könnte geholfen haben zu – zu sich selbst, zu diesem ruhigen Sichbesitzen. Das Leben hat es Ihnen doch nicht leicht gemacht« (*Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt*. In: *Geschichten vom lieben Gott*, SW IV, S. 397).

26 Etwa in dem *Neuen Gedichten: Der Fremde* (SW 1 I, S. 626): »Ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten, / die er müde nichtmehr fragen hieß, / ging er wieder fort; verlor, verließ –.« Vgl. Werner Hamacher: »Rilkes ›Fortgehn‹. Ein Kommentar.« In: Wolfram Grodeck (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart 1999, S. 26-57.

Adels-Akademie entsprach den Erwartungen der Familie, der familiären Tradition und Gewohnheit. Malte vermeidet denn auch die heroische Wendung: »Dann« (so heißt es) »kam ich fort von Hause, auf die Adels-Akademie, und es begann eine widerliche und arge Zeit.« (37, 825) In dieser Zeit nach dem Tod der Mutter und der Trennung von der gewohnten Umgebung, entsteht so etwas wie eine nach Geborgenheit suchende Liebesbeziehung. Die Annäherung hatte schon vorher begonnen. Sie entstand und wurde gefördert durch Abelons Stimme, ihrem gewinnenden Gesang und dadurch, dass sie dem Neffen von seiner Mutter erzählte. Beides, der Gesang und die Erinnerung an die Mutter, konnte Malte als ihn stärkende und beglückende Zuwendung verstehen. Die sich aus diesem Verhältnis entwickelnden Gefühle äußern sich als Bewunderung für die Schönheit Abelons. Auf die Frage, warum sie nicht geheiratet hätte, antwortete sie »einfach«, wie sich Malte erinnert: »es sei niemand da gewesen«; und, fügt dann noch an; »und wurde richtig schön dabei«. Die Entdeckung der Schönheit Abelons ist ein länger anhaltender Prozess. Er beginnt mit dem Schönwerden gelegentlich ihrer unaufgeregten Antwort, der sich die Frage anschließt: »Ist Abelone schön? fragte ich mich überrascht« (37, 825) und reicht bis zur Gewissheit in der Zeit, als er des Nachts einsam und leidend am Fenster²⁷ stand (so wie Abelone früher in der Bredgade allein am Fenster stand):

Aber, wenn ich dort zu Sorö, abseits von den andern, im Fenster stand, und sie ließen mich ein wenig in Ruh, so sah ich hinaus in die Bäume, und in solchen Augenblicken und nachts wuchs in mir die Sicherheit, dass Abelone schön sei. (37, 825)

Die Gewissheit wird zur Erfahrung gelegentlich des Wiedersehens zu Beginn der Ferien:

Denn schließlich kamen die Ferien, die erst gar nicht kommen wollten, und da war es wie auf Verabredung, dass wir uns nicht vor den anderen sahen.

Es war durchaus nichts vereinbart zwischen uns, aber da der Wagen einbog in den Park, konnte ich es nicht lassen, auszusteigen, vielleicht nur, weil ich nicht anfahren wollte, wie irgendein Fremder. Es war schon voller Sommer. Ich lief in einen der Wege hinein und auf einen Goldregen zu. Und da war Abelone. Schöne, schöne Abelone. (37, 826)

Man muß nicht bei Quintilian sich erkundigen über die Wirkung der »geminatio« oder »adiectio«,²⁸ um die »affektbetonte Vereindringlichkeit«²⁹ (Lausberg) zu fühlen, die durch die Wiederholung des Namens und des Attributs bewirkt wird:

Und da war Abelone. Schöne, schöne Abelone.³⁰

Verstärkt wird die pathetische Wirkung der Wiederholung noch durch die veränderte Ausrichtung der Rede. Der Nachtrag ist nicht mehr an den Leser gerichtet, sondern an Abelone, liest sich wie eine Apostrophe, die den Leser zum außen ste-

27 Vgl. dazu Hertha Koenig: *Erinnerungen an Rilke – Rilkes Mutter*. Hrsg. von Joachim W. Storck, Bielefeld 2002, S. 109: »Früher als die andern stand er auf, oft vor fünf Uhr, und drückte sich übernächtigt mit einem Buch in eine der tiefen Mauernischen bis zum Appell, um sich für die Pein des ihm feindlichen Tageslaufs zu wappnen – heimatlos, mutterlos.«

28 Inst. Or. IX,3,28: »Illud est acrius genus, quod non tantum in ratione positum est loquendi, sed ipsis sensibus tum gratiam tum etiam vires accomodat.«

29 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München ²1973, I, § 608.

30 Betz: »Et voici qu'Abelone était là. Belle, ô belle Abelone!«

henden Zeugen macht der eingeschobenen Liebeserklärung. Die Hinwendung zur Geliebten, die mit der wiederholten Nennung des Namens beginnt, dauert dann an bis zum Schluss der Aufzeichnung und setzt sich fort in der folgenden, in der Malte mit ihr die Wandteppiche der Dame mit dem Einhorn betrachtet und die Betrachtung beschließt mit dem gleichen Pathos, mit dem die Erinnerung an die Begegnung im Park von Ulsgaard einsetzt:

Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du mußt begreifen. (39, 829)

Die stilistische Entsprechung zu dieser »Einbildung« ist die erzählerische Apostrophe. Mit den Worten Lausbergs, die Verlebendigung, die sich aus der »Anrede an eine in der Erzählung vorkommende Person« ergibt.³¹ Die Aufzeichnung, die in Venedig spielt, ist wie die Beschreibung der Wandteppiche zunächst an Abelone gerichtet und in dem Augenblick, als sich in der Sängerin »die Stimme erhob« (69, 935), kurz vor dem Einsatz des Gesangs und im Zusammenhang und in Vorbereitung auf das Liebeslied:

(Abelone, dachte ich. Abelone.)

Es ist weniger der inhaltliche Bezug auf die in der 37. *Aufzeichnung* schon gerühmte »strahlende, himmlische Männlichkeit« der Stimme Abelonens als vielmehr die in der Form vermittelte Betroffenheit Maltes, die den Leser rührt. Und diese Form sollte hörbar sein, wie sie sichtbar ist für den Leser in der Klammer, der Zeichensetzung, der Wiederholung, wahrnehmbar auch in der parenthetisch vermittelten Innerlichkeit. Man erlebt den gefühlsmäßig betroffenen Malte, der sich plötzlich vereinsamt seiner Liebe erinnert: »(Abelone, dachte ich. Abelone.)« Die Klammer hat Rilke erst beim Diktat eingefügt; Betz ersetzt den Punkt durch einen Strichpunkt. Entweder kannte er nicht Rilkes Forderung nach »genauer Durchführung der Interpunktion« oder die Differenz zwischen einem Punkt und einem Strichpunkt ist im Französischen unbedeutend. Aber man versteht den Unterschied. Der Punkt markiert eine deutliche Pause. Diese ist noch deutlicher als die Pause nach der ersten Namensnennung. Auf jeden Fall wird man dem Lehrer der Rhetorik Recht geben, dass die Wiederholung eine über die »bloße Informationsfunktion hinausgehende affektisch-vereindringliche Funktion« habe.³² Auf der »Party« in Venedig, auf der die »Leute herumstehen mit ihrer Tasse Tee und entzückt sind« und Malte Laurids enttäuscht nur auf eine Gelegenheit wartet, gehen zu können, wird er durch die Stimme der Sängerin an Abelone erinnert und verlässt sofort den erzählenden Ton und macht den Leser zum gerührten Zeugen seiner Einsamkeit und seines liebenden Gedenkens.

Maltes emphatische Diktion prägt auch seine Angaben über das Zustandekommen der Begegnung im Park.

Denn schließlich kamen die Ferien, die erst gar nicht kommen wollten, und da war es wie auf Verabredung, dass wir uns nicht vor den anderen wiedersahen.

Es war durchaus nichts vereinbart zwischen uns, aber da der Wagen einbog in den Park, konnte ich es nicht lassen, auszusteigen, vielleicht nur, weil ich nicht

³¹ Vgl. auch die Aufzeichnung 57, 897-898. (Abelone), 24, S. 778-780 (Beethoven) und 26, S. 782-785 (Ibsen).

³² Lausberg (wie Anm. 29), I, § 612, S. 311, mit Hinweis auf Quint. 9,3,28.

anfahen wollte, wie irgendein Fremder. Es war schon voller Sommer. Ich lief in einen der Wege hinein und auf einen Goldregen zu. Und da war Abelone. Schöne, schöne Abelone. (37, 825-826)

Der Goldregen im Park von Ulsgaard ist nicht nur eine (»schön blühende, giftige«) Pflanze. In der bildenden Kunst (Tizian, Rembrandt, van Dyck, Klimt) ist die auf Ovid zurückgehende Geschichte der Königstochter Danaë oft dargestellt worden. Die von ihrem Vater in einen Turm Verbannte wird von Zeus in Form eines Goldregens besucht und wird die Mutter des berühmten Helden Perseus.³³ Rilkes Anlehnung an die mythische Tradition wird durch die kreative Anverwandlung besonders gewinnend und die Begegnung der Liebenden erhält geradezu hintergründig eine erhebende Weihe. Der zurückhaltende Anschluss an den Mythos ist einer Erfahrung angemessen, die sprachlich allenfalls vergleichsweise (»wie«), im Kontrast (»nichts«) oder als Möglichkeit (»vielleicht«) fasslich erscheint. Die Begegnung von Mutter und Sohn am Fenster des Hauses in Ostia³⁴ feiert Augustinus als Werk der göttlichen Vorsehung, die Begegnung des Neffen und der Tante verklärt der Rilkesche Malte zu einem alle Erwartung übertreffenden aber willkommenen Glück: »Schöne, schöne Abelone.«

Die Deutung der Briefe als Liebesbriefe ergab sich für Malte nachträglich (»wie ich es jetzt sehe«) und sie war die Konsequenz aus der Begegnung im Park schließlich. Das ist der Sinn des »Denn-Satzes«, dass er die Erklärung liefert für die veränderte Einschätzung der Briefe. Die Briefe, die Begegnung im Park von Ulsgaard und die veränderte Einschätzung, das sind Stationen in den Erinnerungen Maltes, deren Aufzeichnung mit dem Pariser Aufenthalt einsetzt und die insofern zur Pariser Gegenwart gehören (»wie ich es jetzt sehe«), so wie die *Bekanntnisse* Augustins zurückblicken von Hippo aus auf den Aufenthalt in Ostia und das Gespräch an einem Fenster mit Blick in den Garten.

Das Wiedersehen im Park ohne Zeugen (»nicht vor den anderen«) war nicht vereinbart, geschah aber »wie auf Verabredung«. Negation und Vergleich befreien die Liebenden und lassen sie zu absichtslos und unabhängig voneinander am Geschehen Beteiligte werden. Die Begegnung wird zu einem Ereignis höherer Ordnung, unbeeinflusst vom Wollen und Planen der beteiligten Partner, wie die Begegnung von Augustin und Monnica im Hafen von Ostia.

Die emphatische Negation (»durchaus nichts«), mit der die Erinnerung an die Begegnung einsetzt, schafft den Raum für ein Liebesglück, dessen Wirklichkeit weder moralisch zugelassen noch überhaupt offen gewünscht³⁵ sein soll und das eben

33 Ovid: *Metamorphosen* IV,10-11: »neque enim Iovis esse putabat / Persea, quem pluvio Danaë conceperat auro.«

34 *Confessiones* 9,23: »provenerat ut ego et ipsa soli staremes, incumbentes ad quandam fenestram unde hortus intra domum quae nos habebat prospectabatur«. Vgl. dazu meinen Beitrag »Ostia und Ulsgaard. Göttliche Fügung und irdische Nähe: zwei Begegnungen.« In: Jakub Sirovátka (Hrsg.): *Endlichkeit und Transzendenz. Perspektiven einer Grundbeziehung*. Hamburg 2012, S. 229-242.

35 Verständlich, dass der Psychologe Erich Simenauer: *RMR. Legende und Mythos* (Bern 1953, S. 258-260) die Beziehung Maltes zur Schwester der Mutter inzestuös nennt und in Abelone eine »Ersatzperson für die Mutter« sieht. S. 260: »Wenn Abelone als Ersatzperson

darum auch alle Erwartung nicht nur übertrifft, sondern überhaupt erst konturiert, wenn auch nachträglich.³⁶

Die Vorstellung eines ohne alle Einmischung des eigenen Selbst erreichbaren Glückes gehört zu den größten Hoffungen der Rilkeschen Poetik. Ein solches Glück wäre auch frei von über das Ich vermittelten Konventionen und den daraus folgenden Zwängen, Vorbehalten und Ängsten. Kein Wunder, dass für die Beschreibung solchen Glückes keine Sprache zur Verfügung steht und mit »dem Sagen nur unrecht geschieht.« In diesem Kontext schaffen die Verneinungen häufig den Raum für beglückende Vorahnungen, die alle Leere übertreffen, unabhängig machen von jeder Erfüllung oder allem schließlich Gewährten erst seinen Glanz verleihen. Beispielhaft dafür sei aus einem Brief zitiert, in dem Rilke die Fürstin Marie von Thurn und Taxis über die gerade möglich gewordene Unterkunft in dem »entlegenen alten Schlösschen Berg« unterrichtet:

Das ergab sich so plötzlich, ohne mein mindestes Zuthun, bot sich einfach, ich konnte nicht widerstehen. Zumal es in einem merkwürdigen Moment mir zur Wahl gestellt wurde. Ich kam – Sie errathen nicht, woher –, Fürstin, – ich kam aus *Paris*, wo ich, ebenso unvermuthet, sechs Tage zugebracht habe, unbeschreibliche Herbsttage, herrliche, – und es war [...] in einem alle Erwartung weit übertreffenden Maaße – mein Paris, das ehemalige, ich möchte sagen: ewige.³⁷

Rilkes Feier des über alle Erwartung erhabenen Gewährten strömt immer wieder den Zauber aus, der dem Gegenwärtigen, dem »Hiesigen« die »augenfällige Freundschaft und Heiterkeit der Erde«³⁸ belässt oder zurückgibt. Bei der Beschreibung der Teppiche der »Dame mit dem Einhorn«, die Malte Laurids in pathetischer Zwiesprache mit und für Abelone betrachtet, ist von der Vorbereitung eines Festes die Rede und da heißt es: »Aber es kommt noch ein Fest, niemand ist geladen dazu. Erwartung spielt dabei keine Rolle. Es ist alles da. Alles für immer.«³⁹

für die Mutter vom Dichter vorgeschoben wird, bleibt zu bedenken, dass die Liebe zur Schwester der Mutter der inzestuösen Liebe nahekommt. [...] Oft gilt der Tante wie irgendeiner anderen Person der kindlichen Welt die innig zärtliche Liebe des Kindes. Jacobsens »Niels Lyhne«, dem Rilkes dauernde Bewunderung zuteil wird, liebt seine Mutter, seine Tante Edele und zugleich auch seine Cousine!« Ähnlich auch Stefan Schank in seiner Dissertation *Kindheitserfahrungen im Werk Rainer Maria Rilkes. Eine biographisch-literaturwissenschaftliche Studie*. St. Ingbert 1995, S. 501-502: »Statt dessen idealisiert Malte seine Mutter stellvertretend in der Verklärung der Frauen als wahrhaft Liebende im allgemeinen und in der Verklärung Abelones, dieser von Malte recht willkürlich erst als Mutterersatz, dann als Geliebte und schließlich als Liebende definierten Schwester seiner Mutter, im besonderen.«

36 Mit Harald Weinrich wäre nach der Präsupposition der Negationen (in diesem Fall) zu fragen, siehe ders.: »Präsuppositionen in Sätzen und Beispielsätzen.« In: Ders. (Hrsg.): *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI*, München 1975, S. 439-440.

37 Brief vom 19. November 1920 (nach dem Einzug am 12. November). In: *RMR/Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. 2 Bände, Zürich 1956, Band 2, S. 623 f. Zum Thema und zu diesem Brief vgl. meinen Beitrag »französisch gedacht« *RMR* und Charles Vildrac. In: *Etudes Germaniques*, 63^e année, Janvier-Mars 2008, Numéro 1, S. 49-88.

38 *Der Brief des jungen Arbeiters*. In: *SW* 6 VI, S. 1115 und 1116.

39 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *SW* 6 VI, S. 829.

Dieses Fest, zu dem niemand geladen ist und bei dem Erwartung keine Rolle spielt, ist ein großartiges Symbol für die von allem Einfluss von außen befreite Unabhängigkeit, die allenfalls eine »untergründige Gesetzmäßigkeit«⁴⁰ ahnen lässt. Ich darf an den Rilkeschen Drachentöter erinnern, dessen Kampf gelöst ist von aller Verheißung des königlichen Herrschers. Und Abelones »kleine Handlung« in jenem Sommer auf Ulsgaard ist wie eine unschuldige Wiederholung des Festes der »Dame à la Licorne«. Wiederholung ist wahrscheinlich nicht das richtige Wort. Es handelt sich eher um eine unbewusste Bestätigung.

Abelone schien an diesem Julimorgen »mehr als genug mit den Johannisbeeren beschäftigt, die sie vorsichtig mittels einer Gabel aus ihren kleinen Trauben streifte.« (56, 894f.) Da wäre es ganz unangebracht, zu fragen oder zu überlegen, warum sie das macht, ob es die Beeren vielleicht zum Nachtschisch geben sollte oder ob sie schließlich für eine Obsttorte gebraucht werden. Maltes Wahrnehmung ist von solchem Zweckdenken weit entfernt.⁴¹ »Erwartung spielt dabei keine Rolle« und alles was geschieht, ist »etwas frohes Unüberlegtes«, wie es heißt. Was Malte sieht in diesem Sommer ihrer Liebe, das sieht er mit einem absichtslosen Wohlgefallen:

Ihre im Schattigen hellen Hände arbeiteten einander so leicht und einig zu, und vor der Gabel sprangen mutwillig die runden Beeren her, in die mit tauffem Weinblatt ausgelegte Schale hinein, wo schon andere sich häuften, rote und blonde, glanzlichternd, mit gesunden Kernen im herben Innern. (895).

Man wird erinnert an Rilkes Anmerkungen zur Kunst Chardins und dann Cézannes und deren Darstellung von Früchten:

Chardin ist da überhaupt der Vermittler gewesen; schon seine Früchte denken nicht mehr an die Tafel, liegen auf Küchentischen herum und geben nichts darauf, schön gegessen zu sein. Bei Cézanne hört ihre Eßbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unverteilbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.⁴²

Das Absehen von aller kausalen und finalen (*causa efficiens*, *causa finalis*, *forma*, *materia*) Bedingtheit, von Anlass und Zweck, das verbindet die Stillleben Jean-Baptiste Chardins und Paul Cézannes mit der Idylle im Park von Ulsgaard.⁴³ Diese Enthaltensamkeit, Käte Hamburger sprach in diesem Zusammenhang von der *Epoché*,

40 Rätus Luck: »Das schweizerische Rilke-Archiv.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, RG Band 1, /1972, S. 55.

41 Vgl. Roland Ris: *Die Überwindung des kategorialen Denkens beim späten Rilke*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 20, 1993, S. 35-54.

42 Rilke an Clara am 8. Oktober 1907 (KA IV, S. 607f.). Verwiesen sei auch auf Rilkes Brief an Lou Andreas-Salome vom 10. Januar 1912 über das Apfel schälende »Mädchen« auf Capri (KA III, 994f.). Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Arthur Schopenhauers »Säligkeit des willenlosen Anschauens« (*Die Welt Wille und Vorstellung*, W I, S. 233) und meinen Beitrag in: *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* 69, 1988, S. 569-582 und Bd. 70, 1989, S. 174-188, bes. 174f. Vor diesem Hintergrund vernimmt man mit Heiterkeit, dass in New York Paul Cézannes Gemälde »Les Pommés« für fast 42 Millionen Dollar versteigert wurde (Nachricht im Internet vom 8. 5. 2013.)

43 Dieter Saalman: *RMRs »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Bonn 1975, S. 31: »Anhand dieser Idylle erlebt der Protagonist die Realisierung einer harmonischen Existenz [...]. Damit ist das Handlungsmäßige als solches ausgeschaltet [...].«

dem Verzicht auf das Urteilen, dem Verzicht auf Einmischung und Anspruch, sie belässt der dinglichen Welt ihre Unabhängigkeit, und dem menschlichen Gegenüber seine Freiheit. Das ist zugleich die Tugend von Abelons Blick:

Ich wills nie vergessen, wie das war, wenn du mich anschauest. Wie du dein Schauen trugst, gleichsam, wie etwas nicht Befestigtes es aufhaltend auf zurückge-
neigtem Gesicht. (37, 826)

Diesen Blick, der nicht fordert und nicht einengt, den hat Rilke immer wieder besungen und gefeiert und ersehnt:

Kannst Du Dir nicht vorstellen, daß jemand da ist, der dies geben kann, unwillkürlich, ohne es darauf abzusehn und der dabei sein Genügen hätte, Gegenwart auszustrahlen und nichts zu erwarten?⁴⁴

Dieser Vorstellung begegnet man immer wieder und in vielen Variationen. Ich erwähne das Gedicht *Stillung Mariae mit dem Auferstandenen* aus dem *Marienen-Leben*, in dem die schonende Zurückhaltung von Mutter und Sohn als ein »unendliches Zugleich«⁴⁵ gefeiert wird, und auch die gewinnende Deutung der berühmten Fabel von der Ameise und der Grille.

Man könnte meinen, es geschähe mir nach der Fabel: ich hätte eben gesungen statt zu bauen und bliebe nun, wenn es kalt wird, ohne Obdach. Aber nein, siehst Du, das, woran ich denke, wäre auf keinen Fall zu bauen gewesen, es wäre durchaus wunderbar und ich hätte kein Recht, darauf zu rechnen, wenn nicht alles Entscheidende in meinem Leben ebenso unabhängig von meiner Vorsorge und auf keine Weise vorzubereiten und zu gründen gewesen wäre.⁴⁶

Diese innere Unabhängigkeit, diese Freiheit von allen Vorgaben und einengenden Erwartungen, den eigenen wie den fremden, hat Rilke auch und vor allem in der Liebe gefordert. Er hat diese Liebe unter dem Begriff der »besitzlosen Liebe« gefeiert und besungen, die Liebe, die unabhängig ist von einem Objekt, lieben als ein verbum intransitivum. Verständlich, dass Malte sich an Abelone erinnert im Salon von Venedig und gelegentlich des Liebeslieds, das die der Benedicte von Qualen ähnelnde Sängerin vorträgt, eine Dänin wie Abelone. Es ist nicht sicher, es ist nicht ausgemacht, dass diese Liebe zu leisten ist, aber es ist herrlich, im Lied und singend, die Liebe zu preisen, die die Freiheit des Liebenden vermehrt um alle Freiheit, die man in sich aufbringt. Dass man es könnte, das hat Rilke nicht behauptet, nicht einmal von Abelone. Aber es ehrt sie, dass sie sich danach sehnte, sie, die leiden musste und ausgenutzt wurde: »Ich weiß«, schreibt Malte, »sie sehnte sich danach, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen.« (70, 937) Diese feiernde Gewissheit Maltes um die Sehnsucht Abelons hat eine Entsprechung im Pathos, mit dem im *Requiem. Für eine Freundin* das Gegenteil verurteilt wird:

Denn *das* ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren.⁴⁷

44 An Lou Andreas-Salome, 10. Januar 1912, *Briefwechsel RMR/LAS*, S. 245.

45 SW I, S. 678: »Und sie begannen / still wie die Bäume im Frühling, / unendlich zugleich, / diese Jahreszeit / ihres äußersten Umgangs.«

46 Ebd. S. 246.

47 SW I, S. 654.

ANTONIA EGEL

»Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand«.
Gefäß und Getränk oder Leere und Fülle in Rilkes Dichtung

Für H. G. – aus der Fülle

Erst wo es still ist, kann man etwas hören,¹ erst wenn man blind ist, kann man etwas sehen.² Wo die Stille ist, da ist der Klang möglich,³ wo das Dunkel ist, da ist das Licht.⁴ Wer arm ist, der ist reich.⁵

Rilkes *Stunden-Buch* beschreibt die Armut in diesem Sinne, mit einem Wort gesagt, das das ›du‹ des Stundenbuchs meint, als einen »Wald der Widersprüche.«⁶ Göttliches Wissen, oder vorsichtiger gesagt, das Wissen des ›du‹ ist ein »weites Wissen«, das aus »Armut [...] und Armutsüberfluß« besteht.⁷ Auf diese Weise wird Armut zu einer Voraussetzung dafür, Reichtum überhaupt zu erfahren. Was banal erscheinen mag, ist es nicht. Rilke wählt für Reichtum das Wort »Armutsüberfluß«. Das heißt, eine Armut, die sich selbst nicht verrät, indem sie auf das ›Reichsein‹ bezogen bleibt, sondern arm und nichts als arm ist, kann etwas geschenkt bekommen. Aus Armut wird, stoffgleich mit ihr, ein Überfluß. Im »weiten Wissen«, wie das göttliche Wissen, das Wissen des ›du‹ auch genannt wird, ist beides gleichzeitig.

Der Pilgerweg, den das *Stunden-Buch* darstellt, ist folgerichtig nicht linear, sondern kreisförmig. Die Möglichkeit eines »weiten Wissens«, einer Teilhabe am ›du‹ also, bewegt sich im oben paradox formulierten Raum hin und her. Vom Dunkel ins Licht und von dort wieder ins Dunkel, von der Stille in den Klang und von diesem wieder in die Stille. Das eine ist immer zugleich mit seinem Gegenteil präsent. Im Fortgeben des jeweils Erreichten zeigt sich die Armut als eine Haltung, die etwas zulässt und einen Anspruch im Sinne eines Angesprochenwerdens überhaupt erst

1 RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe. 4 Bde. und ein Supplementband. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn; Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996-2003, zitiert als KA, KA I, S. 159 (*Wenn es nur einmal so ganz stille wäre*), v. 1-5: »Wenn es nur einmal so ganz stille wäre. / Wenn das Zufällige und Ungefährere / verstummte und das nachbarliche Lachen, / wenn das Geräusch, das meine Sinne machen, mich nicht so sehr verhinderte am Wachen –:«.

2 KA I, S. 207 (*Lösch mir die Augen aus*), v. 1-2: »Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn, / wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören«.

3 KA I, S. 224-225 (*Ein Pilgermorgen*), v. 8 und v. 36-37: »und in den Mänteln, schwer von ihrem Schweigen« bzw. »Gelöste aus dem Alltag, eingeschaltet / in große Orgeln und in Chorgesang«.

4 KA I, S. 170 (*Werkleute sind wir*), v. 13-14: »Erst wenn es dunkelt lassen wir dich los: Und deine kommenden Konturen dämmern« und KA I, S. 180-181 (*Der Name ist uns wie ein Licht*), v. 11: »jetzt dauert deine Dunkelheit« zusammen mit *Dein allererstes Wort war: Licht*, v. 1.

5 KA I, S. 245 (*Du, der du weißt*), v. 1-2: »und dessen weites Wissen / aus Armut ist und Armutsüberfluß«.

6 KA I, S. 182 (*Du bist der Tiefste*), v. 6.

7 KA I, S. 245 (*Du, der du weißt*), v. 2.

ermöglicht. Nichts wird festgehalten und dadurch werden Möglichkeiten offengehalten. Wenn man Armut in diesem Sinne als eine Haltung versteht, dann ist das einzeilige Gedicht: »Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen ...«⁸ nicht die vielgescholtene Verherrlichung eines fragwürdigen sozialen Zustandes, der auch mit dem Wort Armut benannt wird,⁹ sondern derjenige ›andere Zustand‹ im mystischen Sinne, der die Teilhabe am »weiten Wissen« meint, am Licht, das ausstrahlt.¹⁰

Wie kommt das ›Licht‹, dass vom ›du‹ ausgeht (›die ewige Metamorphose / des Goldes in das Sonnenlicht«¹¹) in das ›Innen‹ hinein? Der Arme, so lernen wir, macht sich selbst zum Gefäß und zwar indem er, wie ein Gefäß, Leere zulässt:

Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein.
 Drin wandelt sich das Ewige zur Speise,
 und wenn der Abend kommt, so kehrt es leise
 zu sich zurück in einem weiten Kreise
 und geht voll Nachklang langsam in sich ein.

Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein.

Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand.
 Sie nimmt nicht, was Erwachsene verlangen;
 nur einen Käfer mit verzierten Zangen,
 den runden Stein, der durch den Bach gegangen,
 den Sand, der rann, und Muscheln, welche klangen;
 sie ist wie eine Waage aufgehangen
 und sagt das allerleiseste Empfangen
 langschwankend an mit ihrer Schalen Stand.

Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand.

Und wie die Erde ist des Armen Haus:
 Der Splitter eines künftigen Kristalles,

8 KA I, S. 244.

9 So vor allem Reinhold Grimm: *Von der Armut und vom Regen*. Königstein i. Ts. 1981; vgl. auch Ben Hutchinson: *Rilke's poetics of becoming*. Leeds 2006, S. 85-86.

10 Auf die unzureichende Erklärung des Armutsbegriffes im soziologischen Sinne weist zum Beispiel Christoph Sieber-Rilke hin, freilich ohne den mystischen Kontext, der sich andererseits eröffnet, auszuführen: Christoph Sieber-Rilke: »Armut ist ein großer Glanz aus innen«. Zur Verleihung des ›Rainer Maria Rilke-Preises für Lyrik‹ an Karl Krolow«. In: *Insel-Almanach auf das Jahr 1977: Rainer Maria Rilke 1875-1975*. Frankfurt a.M. 1976, S. 79-81. Sascha Löwenstein, der das *Stunden-Buch* unter dem Titel »Theologie und Ästhetik« betrachtet, verweist auf die mystische Komponente von Armut, wenn er den falsch wiedergegebenen Satz »Denn Armut ist ein großer Glanz von [sic!] innen« (Sascha Löwenstein: *Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Theologie und Ästhetik*. Berlin 2005, S. 55, zitiert als Löwenstein) als »echte« oder »innere« Armut von »äußerer Armut«, die auf einen materiellen Begriff von Reichtum bezogen ist, unterscheidet.

11 KA I, S. 244-245 (*Du bist der Arme*), v.33-34.

bald licht, bald dunkel in der Flucht des Falles;
 arm wie die warme Armut eines Stalles, –
 und doch sind Abende: da ist sie alles,
 und alle Sterne gehen von ihr aus.¹²

»Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein« (v.1). Was ist hier drin? Nichts oder alles: »Drin wandelt sich das Ewige zur Speise« (v.2). Dies geschieht in einer sinnlich wahrnehmbaren Kreisbewegung: »und wenn der Abend kommt, so kehrt es leise / zu sich zurück in einem weiten Kreise / und geht voll Nachklang langsam in sich ein« (v.2-5). Die ersten beiden Strophen dieses Armutsgedichtes zeichnen die Bewegung, die das *Stunden-Buch* insgesamt macht, den Kreis, noch einmal nach. Das Bild des »Altarschreines« wird in der dritten Strophe konkretisiert: »Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand« (v.7). Die Kinderhand bildet eine Schale, die nur vorübergehend und zur Betrachtung etwas aufnimmt: einen »Käfer«, der »verzierten Zangen« wegen (v.9), einen Stein, wegen seiner glatten und schön zu fühlenden Oberfläche, die der Bach hinterlassen hat (v.10), Muscheln, um den Klang, der durch die in ihnen als Resonanzraum wirkende Leere entsteht, zu hören (v.11). Sinnbild dieses nutzlosen Aufnehmens von Schönem ist der durch die Finger rinne Sand, der um des Rinnens Willen durch die Hand hindurch gelassen wird und dabei keine Zeit misst (v.11). Deshalb mündet das Bild der Kinderhand in den Vergleich mit einer Waage, die davon erzählen kann, wie »das allerleiseste Empfangen« (v.13) ist, das schwanken macht, aber den Stand nicht gefährdet. Den kleinen Raum, den eine Kinderhand bildet, haben die zweite und dritte Strophe in neun Versen und also in einem größeren Kreis als die ersten beiden Strophen als Beschreibung von des »Armen Haus« dargestellt. Der scheinbar kleinste leere Raum enthält die ganze Natur (Käfer, Muschel, Sand) in sich. Umgekehrt kann in der letzten Strophe der weiteste Raum als das Haus des Armen angesprochen werden: die »Erde« (v.16), die im gleichen Moment ihrer Evokation bereits nur noch als »Splitter« (v.17) im Weltall angesehen wird, der alles in sich birgt und von dem deshalb alles ausgehen kann: »bald licht, bald dunkel in der Flucht des Falles; / arm wie die warme Armut eines Stalles, – / und doch sind Abende: da ist sie alles, / und alle Sterne gehen von ihr aus.« (v.18-21).

Außen und Innen kann man hier nicht mehr unterscheiden. Der Glanz des Außen kann auch ein »Glanz aus Innen« sein. »Des Armen Haus« ist dann nicht ein »Unterschlupf«,¹³ sondern eine arme Haltung, die sich selbst zum Gefäß machen kann: der Arme ist selbst das Haus, in dem er wohnt, und indem das so ist, sind die Grenzen zwischen Ich und Du aufgehoben. Es gibt nur noch einen Raum, in dem alles zugleich ist.

Rilkes *Stunden-Buch* setzt damit die zentrale Forderung aus der so genannten Armutspredigt Meister Eckharts um: »wan daz ist diu armuot des geistes, daz er alsô ledic stâ gotes und aller sîner werke, welle got wûrken in der sêle, daz er selbe

¹² KA I, S. 249. Die im Folgenden in den laufenden Text eingefügten Versangaben beziehen sich nur auf dieses Gedicht.

¹³ RMR: *Die Sonette an Orpheus* I, 1, KA II, S. 241, v.12.

sî diu stat, dar inne er wûrken wil, – und diz tuot er gerne«. ¹⁴ Dieser Zustand wird erreicht, indem die Erkenntnis wächst, dass Gott nicht ohne denjenigen ist, für den er ist: »und enwaere ich niht, sô enwaere ouch ›got‹ niht. Daz got ›got‹ ist, des bin ich ein sache«, ¹⁵ aber darauf kommt es nicht an. Vielmehr geht es für Eckhart darum, von Gott loszukommen, um Gott zu gewinnen. Wer »ledic« wird, das heißt unabhängig vom eigenen Willen und von Gottes Willen, wer vom Wollen lassen kann, um etwas anderes zuzulassen, der empfängt den Reichtum des Einsseins mit Gott. ¹⁶ Die »naehste [äußerste] armuot« ¹⁷ in diesem Sinne ist zugleich mit dem größten Reichtum. Armut und Armutsüberfluss sind zugleich gegeben. Man kann das *Stunden-Buch* in sehr groben, aber nicht ungenauen Strichen umreißen, wenn man seine Kreisbewegung als eine Erkundung des Lassens vom Wollen ansieht. Hier wird Gott mit Willen gesucht und mit Willen geschaffen, mit Willen getötet und verteilt, um ihn einerseits zu konstruieren, aber nur, um andererseits hinter der Konstruktion das Unerwartete sichtbar zu machen: Gott ist ganz anders, als der Mönch ihn sich denkt. Das ›du‹ des *Stunden-Buches* kann von außen und von innen sprechen, so dass es mitunter keine Unterscheidung zwischen Ich und Du mehr gibt. Dann kommt der gemeinsame Raum von beiden ins Spiel, das, was Ich und Du umgreift und durchwirkt. Etwas wird erfahren oder auch ›empfangen‹ (vgl. v.13), wie Rilke sagt.

Die Kinderhand als das Bild für das »allerleiseste Empfangen« (v.13), für das Offensein für einen Anspruch, den niemand herausfordern und niemand erwarten kann, hat eine Tradition in Rilkes Werk, das vor dem *Stunden-Buch* entstanden ist und es spinnt sich bis ins Spätwerk hinein fort. Die Kinderhand als das einfachste aller Gefäße taucht zum ersten Mal in den *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* als Gefäß für die Musik auf, als Bild für die Strophe, die der immerfließenden Musik eine vorübergehende und darin adäquate Form darbietet. ¹⁸ Die einer Überfülle entgegengehaltene Hand, als das einzige Gefäß, das mit dieser Überfülle zurechtkommt, weil es nicht überfließen kann oder strukturell überfließt, man könnte auch sagen, weil es nie voll wird, sondern immer neu eine Leere zu bilden weiß, in der sich Fülle ereignen kann – dieses Bild der immer offenen Hand bildet den Abschluss der siebten der *Duineser Elegien* – hier ist es nicht unbedingt mehr eine Kinderhand, aber, wie in den *Marginalien*, eine hohle Hand –. ¹⁹ Die Gleichzeitigkeit von Leere und

¹⁴ Meister Eckhart: *Werke I. Texte und Übersetzungen* von Josef Quint, hrsg. und kommentiert von Niklaus Largier, Frankfurt a.M. 2008, zitiert als Eckhart, S. 558.

¹⁵ Ebenda, S. 560–562.

¹⁶ Ebenda, S. 562. Rilke umschreibt diesen Sachverhalt in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart mit direktem Bezug auf Eckhart: »(Schließt man die Mystiker auf, Meister Eckhart etwa, wo dieses Nicht-mehr-sein in der Armuth Gottes am jungfräulichsten erlebt worden ist, da faßt's einen doch noch anders an und an anderen Stellen).« RMR an Nanny Wunderly-Volkart, Muzot, 7.11.1925, in: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. 2 Bde. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. 1977, zitiert als NWV, NWV II, S. 1066–1067.

¹⁷ Eckhart, S. 562 bzw. 563.

¹⁸ Vgl. KA IV, S. 161.

¹⁹ RMR: *Duineser Elegien, Die siebente Elegie*, in: KA II, S. 220–223, hier S. 223, v.89–92; vgl. zum Thema auch Hutchinson (wie Anm. 9), S. 189–191.

Fülle als von Gefäß und Getränk immer zugleich ist wohl nirgends so spielerisch und daher dauernd umgesetzt wie in den *Sonetten an Orpheus*, wo Wein, Kelter und derjenige, der trinkt, alle eins und in sich doch unterscheidbar sind.²⁰ Im Bekenntnis zum Hier darf die Unterscheidung nicht aufgegeben werden.

Diese lebt aber vom Ununterschiedenen: die Erfahrung des Ununterschiedenen als eine Erfahrung der *inspiratio* fasst Rilke mit der Gefäß-Metapher. Ein anderes, damit zusammenhängendes Bild dafür ist die Jungfräulichkeit, die Rilke Marianisch und somit als Göttliches empfangend versteht. Armut als eine der Jungfräulichkeit in diesem Sinne analoge Haltung des Dichters beschreibt Rilke einmal so:

Aber wie wenig erschüttert einen, wenn man bedenkt, daß da in einem Menschen [...] das *Äußerste* geschieht, was im Klima des Herzens geschehen kann..? [sic!] Heult man? Nein. Man ist aufmerksam, man folgt, man folgt mit einem großen Theil seines Wesens; das ist viel. Aber doch wieder nicht genug, so ungeheueren Vorgängen gegenüber. (Schließt man die Mystiker auf, Meister Eckhardt etwa, wo dieses Nicht-mehr-sein in der Armuth Gottes am jungfräulichsten erlebt worden ist, da faßt's einen doch noch anders an und an anderen Stellen).²¹

Der Verweis auf Eckhart findet sich hier, inmitten einer Art Rezension eines Buches, das Rilke nicht besonders ansprach, als offensichtlich eine jener »positiven Unterbrechungen« in der ansonsten »nicht ohne eine gewisse Ablehnung« beendeten Lektüre von Johann Anker Larsens *Stein der Weisen*.²² Als Unterbrechung ist der Verweis durch Klammern gekennzeichnet. Ein Äußerstes geschieht im »Klima des Herzens« – im ›Herzraum‹ hat Rilke dazu in *An die Musik* von 1918 gesagt:²³ in einer Umgebung des Herzens, in einem erweiterten Innern also, vielleicht gar im Außen. Das Äußerste, oft gebraucht von Rilke, wo es um das Finden der Sprache für »Unsägliches« geht,²⁴ erläutert er hier, vorsichtig in Klammern gesetzt, mit Eckhart: »In der Armuth Gottes« wird ein »Nicht-mehr-sein«²⁵ erfahren, hier wird die Erfahrung des Todes vor dem Tod gemacht. Ob dies dann eine Todes- oder eine Lebenserfahrung ist, lässt sich nicht mehr unterscheiden. Es ist entweder nichts, oder alles, was hier erfahren wird.

20 RMR: *Die Sonette an Orpheus*, insbesondere I, 7 und II, 29, in: KA II, S. 244 und 272.

21 RMR an Nanny Wunderly-Volkart, Muzot, 7. 11. 1925, in: NWV II, S. 1066-1067.

22 Ebenda, S. 1065.

23 KA II, S. 158, vgl. v.8.

24 Vgl. RMR an Marie von Thurn und Taxis, Duino, 30. 12. 1911, in: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1986, zitiert als TT, S. 84-85, vgl. auch RMR: *Duineser Elegien, Die neunte Elegie*, in: KA II, S. 227-229.

25 RMR an Nanny Wunderly-Volkart, Muzot, 7. 11. 1925, in: NWV II, S. 1066-1067. In einem Brief an Lou-Andreas-Salomé wird die poetologische Bedeutung dessen wiederum deutlich: die Schaffenskrise nach der Vollendung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bringt Rilke hier mit der Unfähigkeit zur Armut im geistigen Sinne zusammen: »vielleicht hätt ich ganz weit wegspringen müssen davon [vom *Malte-Roman*] im Moment, da es fertig war. Aber dazu häng ich wohl noch zu sehr am Eigenthum und kann das maßlose Armsein nicht leisten, so sehr es auch wahrscheinlich meine entscheidende Aufgabe ist« (RMR an Lou Andreas-Salomé, Duino, 28. 12. 1911, in: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1989, S. 238.

Der Dichter lebt aus dieser Erfahrung des Ununterschiedenen, um sie, fein unterscheidend, umzusetzen. Rilke trifft bei Eckhart auf ein Motiv, das ihn umtreibt. Die Grenzen des Eigenen, den klar auszumachenden »Umriß«²⁶ zu strapazieren, um an der Grenze zur Auflösung die »noch erkannte [...] Gestalt«²⁷ zu finden. Armut ist diejenige Haltung, die eine solche *inspiratio* allererst ermöglicht: denn wo es nichts festzuhalten gibt, kann alles gewonnen werden. Was bei Rilke ein durch und durch sprachproblematisches Feld ist, klärt Eckhart als das Leben in Gott und dieses wiederum als ein Leben in der Welt. Dass beides aber nicht weit voneinander entfernt ist, zeigen *Stunden-Buch* und Armutspredigt auf je eigene Weise.²⁸

Die Nähe zu Eckhart hat Rilke in einer sprechenden Absetzbewegung deutlich gemacht: »ich kenne die Schriften der Mystiker zu wenig und halte es auch nicht für nöthig, sie wieder herbeizuziehen; was Verwandtes in unserer Zeit anklingen und aufwachen mag, muß lieber ohne Anschluß an alte Schriftsteller eigene Wege finden; schon um nicht die Ursprünglichkeit einer neuen, von den heutigen Be-

26 RMR an Sidonie Nádherny von Borutin, Paris 13. 11. 1908, in: RMR/Sidonie Nádherny von Borutin: *Briefwechsel*, hrsg. und kommentiert von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 69, vgl. auch *Duineser Elegien, Die neunte Elegie*, in: KA II, S. 227-229, v.60 und *Die zehnte Elegie*, in: KA II, S. 230-233, v.87.

27 RMR: *Duineser Elegien, Die siebente Elegie*, in: KA II, S. 220-223, v.67.

28 Zwar handelt es sich beim Thema »Rilke und Mystik«, folgt man Uwe Spörl, um »einen Topos der Rilke-Forschung« (Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn u.a. 1997, S. 310), doch ist der Armutsbegriff dabei einerseits vernachlässigt worden und andererseits geschieht die Diskussion auf der Grundlage eines ungeklärten Mystik-Begriffs. Wo Rilke mit der Mystik in Verbindung gebracht wird, herrscht meistens ein mystifizierendes Verständnis der Mystik vor. So etwa Simon Frank: »Die Mystik von R. M. Rilke«. In: *Neophilologus* 20, 1935, S. 97-113, und Hans Niedermeier: »Mystik und Künstlertum«, in: *Neophilologus* 28, 1942, S. 289-296. Dagegen gilt es, anhand der Quellen einen rationalen und philologisch nachvollziehbaren Mystik-Begriff zugrunde zu legen. Anschließen kann man dabei an Wagner-Egelhaaf und Spörl. Der Begriff der Armut, der bei beiden nicht diskutiert wird, ist dabei der Boden, auf dem man trittsicher weitergehen kann. Denn der Armutsbegriff, bei Eckhart und Rilke untersucht, bietet einen konkreten Anhaltspunkt, um die Nähe der Autoren philologisch zu verankern. Auf Rilkes expliziten Eckhart-Bezug gehen weder Löwenstein noch Martina Wagner-Egelhaaf ein; beide bringen zwar Rilkes *Stunden-Buch* durchaus mit Grundgedanken Eckharts in Verbindung, gehen jedoch nicht eigens auf Rilkes Eckhart-Lektüre und seine Anverwandlung dieser Grundgedanken ein (Martina Wagner-Egelhaaf: »Mystische Diskurse. Mystik, Literatur und Dekonstruktion«. In: *Modern Austrian Literature* 28, Heft 2, 1995, S. 91-109, hier S. 100-102, Löwenstein, S. 55). In ihrer Monographie zum Thema listet Wagner-Egelhaaf dagegen die nachvollziehbare Mystik-Rezeption Rilkes auf und nimmt auch das *Stunden-Buch* in den Blick, jedoch geht sie nicht ausführlich auf Eckhartsche Reminiszenzen im *Stunden-Buch* ein (Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 64-73). Ulrich Fülleborn hat in seinem wegweisenden Aufsatz deutlich auf die Verbindung von Rilkes Armutsbegriff zu seinen poetologischen Grundüberlegungen aufmerksam gemacht. Er nimmt das *Stunden-Buch* aber explizit von einem positiv gedeuteten Armutsbegriff aus und bezeichnet es als »vom Besitzdenken bestimmt« (Ulrich Fülleborn, »Besitz« und Sprache«. In: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 2. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig, Joachim W. Storck. Frankfurt a.M. 1976, S. 29-58, hier S. 37).

dürfnissen geschaffenen Ausdrucksart zu gefährden«.29 Rilke versteht Eckhart als einen Schriftsteller und er geht davon aus, dass »Verwandtes« des dort Gesagten in unserer Zeit »anklingen und aufwachen« kann – weil er dies annimmt, will er dieser Möglichkeit der *inspiratio* keine Lektüre in den Weg stellen (>anxiety of influence<), sondern vielmehr macht er deutlich, dass es darum geht, eine heutige »Ausdrucksart« für die nämliche, von Eckhart beschriebene Erfahrung, zu finden – diesen Weg will Rilke allein gehen. Dass er währenddessen Eckhart las, wird deutlich, wenn er nach der Veröffentlichung des *Stunden-Buchs* schreibt, er sei »(ich fühls in aller Demut)« [...] »irgendwo [...] über ihn [Eckhart] hinaus: an den Stellen, wo er feststellte, stehen blieb, endgültig formte«.30 Wie oben gezeigt, führt Rilke die Armut-Forderung über dieses hier genannte Feststellen hinaus konsequent durch, so nämlich, dass nichts festgehalten wird und damit alle Möglichkeiten gewonnen werden. Das ist keine Lebenshaltung, sondern eine Haltung in der Sprache: Das *Stunden-Buch* ist Rilkes modulationsfreudiges Weitersingen eines alten Themas.

29 RMR an Axel Juncker, 14.2.1903, in: RMR: *Briefe an Axel Juncker*. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 1979, S. 89-90.

30 RMR an Luise Gräfin von Schwerin, 5.6.1905, zitiert nach: *Rilke-Chronik*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, S. 216-217.

GABRIELA WACKER

*Poetik der Gelassenheit. Zur mystischen und poetologischen
Fundierung von Rilkes Armut-Konzeption*

Mystische Armut

Zwar ist Rilke für das soziale Elend seiner Zeit nicht blind und es finden sich insbesondere in seinem Frühwerk und im *Malte* auch Hinweise auf die Bürde der Armut,¹ doch dominiert letztlich ein mystisch grundierter Lobpreis des Armseins, der manchem auf den ersten Blick angesichts des Leids der Armen und der sozial Deklassierten zynisch anmuten mag.² Während naturalistische Dichter wie Gerhart Hauptmann schonungslos die Verarmungstendenzen ihrer Zeit an den Pranger stellen, ist im literarischen Symbolismus – so bei Maurice Maeterlinck in *Le trésor des humbles* (1902) – ein andersartiges, mystisch geprägtes Armutsverständnis vorherrschend.³ An dessen Positivierung des Armseins nimmt auch der mystisch interessierte Rilke teil, wenn bei ihm die freiwillig gewählte Armut den *homo religiosus* sowie sein großes Vorbild, den Heiligen Franziskus,⁴ auszeichnet. Damit schreibt er sich in eine lange Tradition der religiös und mystisch motivierten Nobilitierung von materieller und teilweise auch geistiger Armut ein.

Neben einigen Hinweisen auf die Armut als positives Merkmal des Philosophen in der Antike⁵ ist das Armsein vornehmlich bei den mittelalterlichen Mystikern als Charakteristikum des Gottsuchenden verbreitet. Ein Beleg dafür ist die berühmte

1 Vgl. folgende Titel von RMR: »Das arme Kind«; »Der Maler«; »Warum der liebe Gott will, daß es arme Leute gibt«; »Der Bettler und das stolze Fräulein«.

2 Vgl. zum Thema soziale Armut in der Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert sowie zum Streit um Rilkes Ignoranz gegenüber der sozialen Armut: Erich Unglaub: »Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen ...«. Wort, Begriff und polemische Konzepte der Armut in Wirtschaft, Gesellschaft und Literatur zwischen 1900 und 1930«. In: *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 18, 2011 [<http://www.inst.at/trans/18Nr/II-15/unglaub18.htm>]; Ders.: »Brecht, Rilke und der Streit um die Armut«. In: »Denn wovon lebt der Mensch?« *Literatur und Wirtschaft – eine Bestandsaufnahme*. Hrsg. von Dirk Hempel, Christine Künzel. Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 137-167. Gegen Rilkes einseitigen Lobpreis der geistigen Armut polemisiert Reinhold Grimm: *Von der Armut und vom Regen. Rilkes Antwort auf die soziale Frage*. Königstein /Ts. 1981.

3 Vgl. Unglaub: »Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen ...« (wie Anm. 2).

4 Vgl. August Stahl: »Rilkes Franz von Assisi und die Tugend der ›großen Armut‹«. In: »Aber weil Hiersein viel ist«. *Die Dichtung Rainer Maria Rilkes in Tagungen der Evangelischen Akademie Bad Boll 1996-2005*. Hrsg. von Brigitte Furché. Bad Boll 2007, S. 11-35; Ders.: »Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Band 27/28, 2006/2007, S. 76-107.

5 Bereits in Platons *Symposion* findet sich eine Allegorie der Armut. Die aus Mantinea stammende Priesterin Diotima erklärt die Geburt des Eros aus der Zusammenkunft von Poros und Penia und charakterisiert den Erotiker als einen, der weder völlig arm ist noch völlig im Reichtum aufgeht; wie Sokrates ist er vielmehr ein nach Erkenntnis Strebender und somit ein Wahrheitsliebender und Philosoph (*Symposion*, 201d ff.). Zur mystischen Kom-

›Armut-Predigt‹ des Dominikaners Meister Eckhart, worin der gottsuchende Mensch als einer, »der nichts will und nichts weiß und nichts hat«,⁶ charakterisiert wird.⁷ Eine prominente mystische Metaphorik beschreibt den Menschen als leeres Gefäß, in das sich Gottes Fülle einlassen kann.⁸ Nur der arme und gelassene Mensch ist demnach aufnahmebereit für den bereichernden Gott. Die vielfach in der Mystik verwendete Antithese von Leere und Fülle respektive Armut und Reichtum prägt wesentlich den Gottesbezug des Menschen. Auch in der franziskanischen Ordenskonzeption stellt die Armut eine wesentliche Bedingung für die Gottesbegegnung dar.⁹ Während die Armut im Alten Testament noch als Übel gesehen und dementsprechend abgewertet wird, erfährt sie im Neuen Testament eine Vergeistigung und Nobilitierung, da sie einer *imitatio Christi* den Weg bereitet.¹⁰ Dass im mystischen Kontext Armut, Einsamkeit, Verlassenheit und Abgeschiedenheit sowie Tugenden wie die Demut nicht als reiner Mangel, sondern positiv als Bedingung der Fülle und des Reichtums, als Voraussetzung für eine Begegnung mit dem Heiligen verstanden werden, ist bei Rilke ebenfalls zu beobachten:¹¹ »Denn Armut ist ein

ponente in Platons Philosophie vgl. Karl Albert: *Mystik und Philosophie*. Sankt Augustin 1986, S. 70ff., zur Penia-Figur S. 72).

6 Meister Eckhart: »Predigt Nr. 52: Selig sind die Armen im Geiste«. In: *Meister Eckhart. Predigten*. Texte und Übersetzungen hrsg. von Niklaus Largier. Frankfurt a.M. 1993, S. 551-563, hier S. 551.

7 Meister Eckhart unterscheidet zwischen äußerer und innerer Armut (vgl. *Predigt Nr. 52* [wie Anm. 6], S. 551).

8 Vgl. Johannes Tauler: »Vom eigenen Nichts«. In: *Heinrich Seuse und Johannes Tauler. Mystische Schriften*. Werkauswahl von Winfried Zeller. Hrsg. von Bernd Jaspert. München 1993, S. 260; Louise Gnädinger: *Johannes Tauler. Lebenswelt und mystische Lehre*. München 1993, S. 220.

9 Zum aktuellen Interesse am Begriff ›Armut‹ und seinem franziskanischen Kontext vgl. Giorgio Agamben: *Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform* (Homo sacer IV,1). Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Frankfurt a.M. 2012.

10 Vgl. Unglaub: »Denn Armut ist ein großer Glanz ...« (wie Anm. 2). Als prominente Zeugnisse sind an die Bergpredigt (»Selig die Armen im Geiste! Ihrer ist das Himmelreich«, Mt 5, 3) und ihre Parallele im Lukas-Evangelium (»Selig ihr Armen! Euer ist das Reich Gottes«, Luk 6, 20) zu erinnern.

11 Rilke als Mystiker zu betrachten, ist ein Topos der Rilke-Philologie, wohingegen seine Profilierung des Armseins im Zusammenhang mit einer poetologischen Perspektive bisher keine gebührende Aufmerksamkeit erfahren hat. Die mystische Prägung des *Stunden-Buchs* und des *Malte* hat unter poetologischer Perspektive Martina Wagner-Egelhaaf in ihrer Studie *Mystik der Moderne* herausgestellt. Sie thematisiert die wechselseitige Abhängigkeit im Vater-Sohn-Verhältnis und die mystische Bilderfülle im *Stunden-Buch* sowie die Dezentrierung des Subjekts beim ›automatischen Schreiben‹ im *Malte* (vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 62ff., zu Rilkes Verehrung Meister Eckharts S. 66; Dies.: »Die mystische Tradition der Moderne. Ein unendliches Sprechen«. In: *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900/Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Hrsg. von Moritz Baßler und Hildegard Châtellier. Strasbourg 1998, S. 41-57). Ein Resümee zum Forschungsstand des mystischen Einflusses auf Rilke und weitere Anmerkungen zur monistisch-vitalistischen, pantheistisch-lebensphilosophischen und mystischen All-Einheit mit den Dingen findet sich bei Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn 1997, S. 310ff.;

großer Glanz aus Innen ...«¹² lauten die berühmten Verse in *Von der Armut und vom Tode* (1903) aus dem *Stunden-Buch*, dessen Titel – neben Eckharts ›Armut-Schrift‹¹³ – an *Das Buch von der geistigen Armut*¹⁴ eines unbekanntem mittelalterlichen Autors erinnert, welches im Umkreis der mystischen Spiritualität verortet wird. In der Vorstellung vom ›gelassenen Willen‹, dem Absehen vom eigenen Willen als Bedingung für die Einheit mit dem göttlichen Willen, ist das Ideal mystischer Gelassenheit mit einer Ethik des Verzichts und der Verarmung verbunden.¹⁵ Armsein meint hierbei sowohl das Freisein von allem Besitz (äußere Armut) als auch die Loslösung von allem Eigenen wie dem Willen (innere Armut), also den Zustand absoluter Gelassenheit.¹⁶

Blickt man auf Rilkes Künstlerbild des armen und unbehausten Mystikers, Mönchs und Propheten, wird das Wechselspiel von Armut und Reichtum in übertragenen Sinn bestimmend: In der Nachfolge Nietzsches kennzeichnen den heiligen Künstler einerseits sein Arm- und Verlassen-Sein und seine Demutsgesten; andererseits erfährt er gerade im Zustand der Armut den inspirativen Anstoß für ein kreatives Wirken und durch seine reichhaltige, gottgleiche Kunstproduktion eine Nobilitierung.¹⁷ Im Rahmen seiner Entwürfe prophetischer Künstlerbilder, die

vgl. zum Monismus bei Rilke auch: Winfried Eckel: *Wendung: zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg 1994, S. 38f. Spörl entwickelt seine Thesen unter Rekurs auf Rudolf Kassner (*Die Mystik, die Künstler und das Leben*) und Maeterlincks Gebärdenkonzeption in Rilkes *Mir zur Feier (Im All-Einen)* und ausgehend von *Erlebnis I und II* (vgl. Spörl: *Gottlose Mystik*, S. 315f.). Dass das Mystische hierbei teilweise von spiritistischem Gedankengut überlagert wird, weist Priska Pytlik nach (Priska Pytlik: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn et al. 2005, S. 167-194). Ihr folgt Gísli Magnússon mit weiteren Ausführungen zu Rilkes Okkultismus-Rezeption, die insbesondere seine *Sonette an Orpheus* prägt (Gísli Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke*. Würzburg 2009; vgl. meine Rezension dieser Studien in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 51, 2010, S. 485-491).

12 RMR: ›Von der Armut und vom Tode‹. In: *Das Stunden-Buch*. In: *Werke*. Bd. 1.1. Einleitung von Beda Allemann (im Folgenden: *Werke*). Frankfurt a.M. 21982, S. 112.

13 Vgl. Meister Eckhart: *Predigt 52* (wie Anm. 6), S. 551-563.

14 *Das Buch von der geistigen Armut. Eine mittelalterliche Unterweisung zum vollkommenen Leben*. Aus dem Mhd. übertr. und mit einem Nachwort und Anmerkungen von Niklaus Largier. Zürich, München 1989.

15 Vgl. Niklaus Largier: ›Nachwort‹. In: *Das Buch von der geistigen Armut* (wie Anm. 14), S. 247.

16 Während bei den Dominikanern, darunter den Mystikern Eckhart, Seuse und Tauler, vornehmlich die innere Armut als inneres Leer-Sein Bedingung für die Zusammenkunft mit Gott ist, erfährt die äußere, materielle Armut eine bedeutende Stellung bei den Franziskanern (vgl. Largier: ›Nachwort‹ [wie Anm. 14], S. 253). Meister Eckhart unterscheidet die ›höchste Armut‹ (des Willenlosen) von der ›reinst[e]n Armut‹ (des Nichtwissenden) und von der ›äußerste[n] Armut‹ (des Nichtshabenden) (Meister Eckhart: *Predigt 52* [wie Anm. 6], S. 551-563, hier S. 559).

17 Vgl. hierzu die soziologisch ausgerichtete Studie von Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009, sowie meine Rezension dieser Studie in: *literaturkritik.de. Rezensionenforum für Literatur und Kulturwissenschaften. Schwerpunkt Karl May* 11, 2009, Nr. 8, S. 141-146.

mit prophetischen Schreibweisen verbunden sind,¹⁸ ist in seinem frühen Werk eindrücklich der Habitus des mystischen Künstlers kultiviert, den insbesondere seine Armut und Einsamkeit sowie seine Abgeschiedenheit in der Nachfolge des Heiligen Franziskus charismatisch auszeichnen.¹⁹ Die franziskanische Lebensform wiederum, die wesentlich von der Armut geprägt ist, und der arme Franziskus, der »po-verello« und – wie es im *Stunden-Buch* heißt – »der Armut großer Abendstern«,²⁰ als strahlende Figur des Bettelordens üben auf Rilke lebenslang eine besondere Faszinationskraft aus.²¹ Die Ideale des Heiligen dienen Rilke zeitlebens als Folie für sein Künstlerverständnis.²² Dementsprechend rühmt Rilke die Armut seines Vorbilds, des ebenfalls in mönchischer Abgeschiedenheit wirkenden Künstlers Auguste Rodin,²³ da dessen Kunst des »Überfluss[es]« der mystischen Tugend der »Geduld« entspringe.²⁴ Van Gogh bezeichnet er in seinen *Briefen über Cézanne* als einen, der an den heiligen Franz erinnere und der alles als Armer sehe, dessen Armut jedoch – im Sinne des »große[n] Glanz[es] aus Innen«²⁵ – in seinen Bildern reich werde.²⁶ Ebenso sei Cézanne ein armer und demütiger Künstler, der geradezu ein Hundele-

18 Vgl. meine Studie *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin, Boston 2013 (= Studien zur deutschen Literatur 201), bes. S. 178–255.

19 Vgl. King: *Pilger und Prophet* (wie Anm. 17), S. 184 ff. Der heilige Franziskus avanciert bei Rilke (wie Orpheus) zur »mythopoetischen Idealgestalt« (ebenda, S. 190), er stellt geradezu eine »Summenchiffre für Rilkes Autorrolle des heiligen Mönches und Mystikers« in seiner Durchsetzungsphase dar (ebenda, S. 192). Vgl. zum Motiv des einsamen Künstlers bei Rilke auch: Sascha Löwenstein: *Rainer Maria Rilkes Stundenbuch. Theologie und Ästhetik*. Berlin 2005, S. 93 f.

20 RMR: *Von der Armut und vom Tode* (wie Anm. 12), S. 122.

21 Als Vorlage für seine Franziskus-Verehrung dient Rilke Paul Sabatiers vielgelesenes Werk *Vie de Saint François d'Assise* (vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* [wie Anm. 4], S. 83, S. 100; Stahl: *Rilkes Franz von Assisi und die Tugend der großen Armut* [wie Anm. 4], S. 12 ff.). Zu Rilkes erster Erwähnung des Franziskus bei Rilke 1903 vgl. Wagner-Eggelhaaf: *Mystik der Moderne* (wie Anm. 11), S. 64; zur Franziskus-Verehrung Rilkes vgl. King: *Pilger und Prophet* (wie Anm. 17), S. 184 ff., Eckel: *Wendung* (wie Anm. 11), S. 61 ff., Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), Stahl: *Rilkes Franz von Assisi und die Tugend der großen Armut* (wie Anm. 4).

22 Vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), S. 78, S. 95.

23 Siehe sein ärmliches Zuhause: »Da sind Zellen, kahle, ärmliche Räume voll Staub und Grau. Aber ihre Armut ist wie jene große graue Armut Gottes, in der im März die Bäume aufwachen. Etwas von einem Frühlingsanfang ist darin: eine leise Verheißung und ein tiefer Ernst« (RMR: *Auguste Rodin. Mit sechsundneunzig Abbildungen*. Frankfurt a.M. 1984, S. 65). Rodins »Verzicht auf das Leben« (ebenda, S. 66), seine selbstgewählte Armut, gepaart mit seiner Geduld ermöglichen ihm den Empfang von »Offenbarungen« (ebenda), den Reichtum seiner Kunst, die im Wesentlichen neuartige Oberflächen und Gebärden hervorbringt. Vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), S. 78.

24 RMR: *Auguste Rodin* (wie Anm. 23), S. 15.

25 Vgl. RMR: *Von der Armut und vom Tode* (wie Anm. 12), S. 112.

26 RMR: *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von Clara Rilke. Besorgt und mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet. Wiesbaden 1952, S. 15: »Aber in seinen Bildern (dem Arbre fleuri) ist die Armut schon reich geworden: ein großer Glanz aus Innen. Und so sieht er alles, als Armer.«

ben führe²⁷ und den seine arme und sachliche Kunst im Sinne einer Unparteilichkeit und Objektivierung auszeichne.²⁸ Dieses Künstlerbild vom arbeitsamen, dem Überfluss und Luxus entsagenden, von höheren Mächten inspirierten Künstler, der alles loslässt, um sich ganz der Kunst, seinem neuen Ersatz-Gott zu »opfern«, ist ein wichtiger Bestandteil von Rilkes Mystik-Rezeption.

Neben der imagologischen Armut wird zunehmend die mystisch inspirierte Vorstellung der Gelassenheit im Sinne des Loslassens, das eine Verarmung und Verobjektivierung impliziert, aber auch des Zulassens im Rahmen seiner »Ding-Ästhetik« und seiner »harten Sachlichkeit«²⁹ profiliert. Auf diesen Zusammenhang zwischen der mystischen Armut als Ausweis des »heiligen Künstlers« und einer Poetik der Gelassenheit, sprich der Sachlichkeit, Objektivität und Intentionslosigkeit soll im Folgenden näher eingegangen werden. Es wird sich zeigen, dass das Armsein bei Rilke wesentlich mit dem mystischen Konzept der Gelassenheit korreliert ist und dass sein mystisches Verständnis von Armut und Gelassenheit sein poetologisches Denken inspiriert. Bei Rilke ist genauer gesagt eine Bewegung von den sogenannten »armen« Alltagsworten der Frühphase über die mystische Armuts-Konzeption des *Stunden-Buchs* und über die Gelassenheit der Dinge der mittleren Phase bis zur Gleichgültigkeit der Natur und gelassenen Schönheit in seiner späten Phase zu erkennen.

Arme Worte – Gelassene Dinge – Gelassenheit der Schönheit

Schon früh finden sich bei Rilke Verse, wonach die »armen Worte« der Alltagssprache durch den Dichter eine Verwandlung erfahren, ja durch die Dichtkunst in einen neuen Bezug gestellt werden und so zu neuem Reichtum gelangen:

Die armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen
und schauernd schreiten sie in meinem Lied.³⁰

An anderer Stelle wird im Zusammenhang mit den »armen«, das heißt den alltäglichen Worten, die bei Rilke – sobald sie zu dichterischen Worten werden – anthro-

27 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 26), S. 23.

28 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 26), S. 33. Im *Requiem. Für eine Freundin* wird das besitzlose Schauen gerühmt, vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), S. 78, S. 98.

29 RMR zitiert nach Manfred Engel: *Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart 1986, S. 116.

30 RMR: »Die armen Worte ...«. In: RMR: *Gedichte. Mir zur Feier*. Frankfurt a.M. und Leipzig 2006, S. 162.

pomorphisiert lächeln und die auch als »Scheidemünze«³¹ bezeichnet werden, die Vorstellung vom Sprachmagier (*poeta magus*) aufgerufen. Denn es sei ein Zauber, arme Worte zu finden, die im Gedicht ›gehen‹ lernen.³² Neben der Vorstellung vom Reichtum der Worte, den sie erst im Gedicht erfahren, im Rahmen von Rilkes ›Poetik des Vorwands‹ und seiner frühen Gefühls- oder Erfahrungslyrik, wonach die Dinge und die Natur den ›Vorwand‹ für das Gefühl und die Stimmung des Dichters liefern,³³ ist seine mystische Konzeption der Armut mit poetologischer Ausrichtung bemerkenswert. Bezüge zwischen der religiös konnotierten Armut und dem Künstlertum stellt Rilke immer wieder her.³⁴ Am eindrücklichsten wohl im *Stunden-Buch*, wo die Armut zum zentralen Thema erhoben und zum erstrebenswerten Zustand erklärt wird: »nur mach die Armen endlich wieder arm.«³⁵ Hier werden die Armen als materiell Bedürftige sowie als »die ohne Willen sind und ohne Welt«³⁶ im mystischen Sinn charakterisiert.³⁷ Ferner wird die Armut als Ort der göttlichen Heiligkeit positiviert: »Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein.«³⁸ Die göttliche Armut besitzt das Potential für eine Verwandlung in ihr Gegenteil, den Reichtum:

Du aber bist der tiefste Mittellose,
der Bettler mit verborgenem Gesicht;
du bist der Armut große Rose,
die ewige Metamorphose
des Goldes in das Sonnenlicht.³⁹

Im Rahmen einer Naturmetaphorik des Schönen, wo die Blumen für die Schönheit und die Anmut der Armen stehen, wird der Schutzpatron der Armen als der »Armut große Rose« bezeichnet und »sie [die Armen] [...] stehn wie eine Blumen-Art

³¹ Vgl. Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* (wie Anm. 29), S. 105.

³² Vgl. RMR zitiert nach Löwenstein (wie Anm. 19), S. 143.

³³ Zu Rilkes ›Vorwand-Ästhetik‹ vgl. Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* (wie Anm. 29), S. 104 ff.; zu Rilkes früher Dichtungskonzeption zusammenfassend auch: Löwenstein (wie Anm. 19), S. 178 f.

³⁴ Vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), S. 78, Anm. 9. Zum Franziskus-Porträt in »Die Heiligen« (1906) vgl. August Stahl: »Franz von Assisi: der unvergleichliche Heilige Rilkes. Eine Interpretation des Gedichtes ›Die Heiligen‹«. In: *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstags*. Hrsg. von Rudi Schweikert. St. Ingbert 1999, S. 455-473. Auch in der Erzählung *Warum der liebe Gott will, daß es arme Leute gibt* aus den *Geschichten vom lieben Gott* wird die Verbindung zwischen Künstlertum und Armut exponiert (RMR: »Geschichten vom lieben Gott«. In: *Werke III.1. Prosa*. S. 71-91).

³⁵ RMR: *Das Stunden-Buch* (wie Anm. 12), S. 111.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Mit der Aufgabe des Willens ist bei Meister Eckhart die Aufgabe der Neigung und das Einswerden mit dem Willen Gottes gemeint (vgl. Theo Kobusch: »Mystik als Metaphysik des moralischen Seins. Bemerkungen zur spekulativen Ethik Meister Eckharts«. In: Kurt Ruh: *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposium Kloster Engelberg 1984. Stuttgart 1986, S. 49-62).

³⁸ RMR: *Das Stunden-Buch* (wie Anm. 12), S. 118.

³⁹ Ebenda, S. 113.

aus Wurzeln auf und duften wie Melissen und ihre Blätter sind gezackt und zart«.40 Im Schluss-Hymnus des *Stunden-Buchs* schließlich wird der heilige Franziskus als Spender von Blumen und als Initiator des (Sonnen-)Gesangs und somit als Förderer der Poesie verehrt. Armut scheint eine Bedingung für eine mystisch fundierte und zugleich sachliche Dichtkunst zu sein.41

Der heilige, die Armut und die Natur verehrende Franziskus, der am Ende des *Stunden-Buchs* glorifiziert wird,42 weist ferner nicht nur auf Orpheus voraus,43 sondern auch auf den Kunstgott Apollo in den *Neuen Gedichten*: So fungieren beide – Franziskus und Apollo – als Figurationen, geradezu als Beförderer der Kunst. Beide sind lächelnde und singende Lichtgestalten: Franziskus kommt aus dem Licht und »sein Lächeln wuchs auf seinem Angesicht«,44 während das Lächeln des Sonnengotts den Gesang trinkt. Die Augen derer, die Franziskus' Liebes-Pollen empfangen, schließen sich gemäß der mystischen Vorstellung des *μύειν* (*myein*), um innerlich sehend zu werden, und aus seinem Samen entstehen Blumen, die sich wunderbar vermehren.45 Franziskus ist also ein fruchtbarer Heiliger, und als Dichterbildnis stellt er eine ungeheure Produktivität, den Reichtum des Gesangs und die Vermehrung der Worte vor, die sich seinem armen Habitus verdanken. Einige Motivfelder aus *Früher Apollo*, dem Auftaktgedicht der *Neuen Gedichte*, sind im *Stunden-Buch* vorweggenommen. Besonders im zweiten Teil des Gedichts erinnert das Rosen-Motiv an den armen, naturverbundenen Franziskus, der »Armut große Rose«.46

[...]

denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

40 Ebenda, S. 114.

41 Vgl. RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 26), S. 33. Eckel deutet am Ende seiner Ausführungen zum *Stunden-Buch an*, dass dem »armen« und »sachlichen Sagen« eine wesentliche Bedeutung für die »Wendung« der *Neuen Gedichte* zukommt (vgl. Eckel: *Wendung* [wie Anm. 11], S. 63).

42 Vgl. Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* (wie Anm. 4), S. 76, S. 79.

43 Ebenda, S. 97f.

44 RMR: *Das Stunden-Buch* (wie Anm. 12), S. 121.

45 Vgl. zur Charakterisierung des Franziskus im *Stunden-Buch*: »O wo ist der, der aus Besitz und Zeit / zu seiner großen Armut so erstarkte, / daß er die Kleider abtat auf dem Markte / und bar einherging vor des Bischofs Kleid. / Der Innigste und Liebendste von allen, / der kam und lebte wie ein junges Jahr; // [...] Er kam aus Licht zu immer tieferm Lichte, / und seine Zelle stand in Heiterkeit. / Das Lächeln wuchs auf seinem Angesichte / und hatte seine Kindheit und Geschichte / und wurde reif wie eine Mädchenzeit« (ebenda, S. 121-122).

46 Ebenda, S. 113.

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
 und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
 als würde ihm sein Singen eingeflößt.⁴⁷

Manfred Koch erkennt in diesem Gedicht den Übergang vom Erhabenen (»fast tödlicher Glanz«) zum Schönen (»Rosenblätter«).⁴⁸ Apollo ist wie Franziskus eine Lichtkraft, die Blumen als Metapher für die Dichtkunst⁴⁹ und als Bedingung für das Erscheinen des Schönen spendet, mit dem Unterschied, dass die Lied-Gabe beim Heiligen in das Szenario einer friedlichen Brautmystik eingebettet ist,⁵⁰ wohingegen vom griechischen Gott auch etwas Gewaltiges, Archaisches, unchristlich Göttliches, gerade noch zurückgehalten Erhabenes ausgeht: »so ist in seinem Haupte nichts was verhindern könnte, daß der Glanz / aller Gedichte uns fast tödlich träfe.«⁵¹ Das Hauptcharakteristikum Apollos ist sein gelassenes Anschauen, das eine Objektivierung verbürgt und als mystisches Derivat begriffen werden kann, weil er eine Form des Desinteresses beschreibt, die mystisch verstanden eine Voraussetzung für die *unio* mit Gott, dichterisch verstanden für das Schöne ist.

Die Vorstellung von gelassenen, armen im Sinne von losgelösten Göttern, Naturelementen und Dingen ist auch für das mittlere und späte Werk Rilkes bezeichnend. Dass nicht nur Menschen gelassen sein können, sondern auch Dinge, ist eine Besonderheit, die mit Rilkes Vitalisierung, an manchen Stellen sogar Anthropomorphisierung der Dingwelt zusammenhängt. »Dingmystik« meint in diesem Zusammenhang dann eine mystische Haltung der Dinge, die ihre Bescheidenheit und Armut im Sinne von Abgeschiedenheit zum Ausdruck bringt, die teilweise mit dem Habitus der Gelassenheit des Künstlers einhergeht. In Rilkes *Rodin-Studie* wird bezeichnenderweise die würdevolle Gelassenheit der Dinge mit der Armut, Demut, Einsamkeit, Abgeschiedenheit und der Gelassenheit des Künstlers korreliert. Denn die Gestaltung der Schönheit sei nur unter einem interesselosen und intentionslosen Blickwinkel des Künstlers⁵² in Kombination mit einer intransitiven Liebeseinstel-

47 RMR: »Früher Apollo«. In: *Neue Gedichte*. Bd. I. 2. *Gedicht-Zyklen*. Frankfurt a.M. 1978². S. 237.

48 Manfred Koch: »Der Gott des innersten Gefühls. Zu Rilkes ästhetischer Theologie«. In: *Der Deutschunterricht* 5, 1998, S. 49-60, hier S. 54.

49 Schon in der Antike finden sich zahlreiche Beispiele für die Blume als Metapher der Dichtkunst, so bei Pindar und bei Horaz.

50 »Und wenn er sang, so kehrte selbst das Gestern / und das Vergessene zurück und kam; / und eine Stille wurde in den Nestern, / und nur die Herzen schrieten in den Schwestern, / die er berührte wie ein Bräutigam. // Dann aber lösten seines Liedes Pollen / sich leise los aus seinem roten Mund / und trieben träumend zu den Liebevollen / und fielen in die offenen Corollen / und sanken langsam auf den Blütengrund. // Und sie empfingen ihn, den Makellosen, / in ihrem Leib, der ihre Seele war. / Und ihre Augen schlossen sich wie Rosen, / und voller Liebessnächte war ihr Haar« (RMR: *Das Stunden-Buch* [wie Anm. 12], S. 121-122).

51 RMR: *Früher Apollo* (wie Anm. 47).

52 Auch in *Erlebnis* wird geschildert, dass ein *Revenant* die Dinge mit einem interesselosen Wohlgefallen betrachtet, was Manfred Engel als Epiphanie-Erlebnis klassifiziert und mit Schopenhauers reiner Kontemplation vergleicht (vgl. Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* [wie Anm. 29], S. 57 ff.).

lung⁵³ möglich; dadurch erlangen fertig modellierte Dinge »ihre Gelassenheit«,⁵⁴ »stille Würde«⁵⁵ und Reinheit,⁵⁶ die wiederum dem »Gutmachen«,⁵⁷ dem Arbeiten mit »reinstem Gewissen«,⁵⁸ der gerechten Einstellung des Künstlers entspricht. Der Künstler muss sich selbst lassen, verarmen, um die Dinge in ihrem Reichtum zu Wort kommen zu lassen, ihnen Platz einzuräumen, das leere Gefäß füllen zu können, wie es die Mystiker vorgeben. Die mystische Haltung des Künstlers spiegelt sich so in seinen Erzeugnissen, und zwar derart, dass die Dinge ihrerseits mystisch werden und eine Haltung der Gelassenheit einnehmen. Begleitet wird diese mystische Darstellung der Dinge von einer spezifischen Interessellosigkeit, einem »unwählerischen Schauen«⁵⁹ und einer Zurücknahme des Ichs.⁶⁰ Diese suggerierte Subjektauflösung ist aber nicht mit einer totalen Dezentrierung zu verwechseln. Vielmehr wird die Subjektlosigkeit um der Subjektivität willen gelassen.⁶¹

Wie sich eine Gelassenheit der Dinge zu einer Gelassenheit und Indifferenz des Schönen entwickelt, ist beim späten Rilke zu erkennen. Die Gefühllosigkeit und »erhabene Gleichgültigkeit der Natur (welche wir Schönheit nennen)«⁶² hält Rilke schon in seiner *Worpswede-Monographie* fest. Die Welt der Objekte wird hier erstmals als eigenständiger Wirklichkeitsbereich begriffen, weswegen die Natur und Landschaft als fremd und teilnahmslos erscheinen.⁶³ Kunst ermöglicht gerade diese Begegnung mit dem Fremden, wenn dieses interesselos ist.⁶⁴ In der *Ersten Duineser*

53 Vgl. RMR: *Auguste Rodin* (wie Anm. 23), S. 80.

54 Ebenda, S. 74.

55 Ebenda, S. 74.

56 Vgl. ebenda, S. 81.

57 Ebenda, S. 80.

58 Ebenda.

59 Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* (wie Anm. 29), S. 111.

60 Denn auch Rilkes verlorener Sohn Malte zeigt durch seine Kontrafaktur des Gleichnisses vom verlorenen Sohn sein Bemühen darum, den Dingen durch seine gelassene Haltung ihren Eigenraum zu gewähren (vgl. RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt a.M. 1979, S. 231). Er löst sich bewusst von der Vaterschaft und dem Prinzip der Liebe, um die – teilweise in mystische, teilweise in okkulte Erscheinungen – eingebundenen Dinge als Medium im Zustand der Interessellosigkeit geschehen zu lassen. Die Gelassenheit im Sinne des Eigenlebens der Dinge wiederum führt zu schrecklichen und hässlichen Erlebnissen Maltes, die zuletzt nur aufgrund der Interessellosigkeit respektive Gelassenheit der Dinge nicht zur Zerstörung des Künstlers führen.

61 Vgl. ähnlich Koch: *Der Gott des innersten Gefühls* (wie Anm. 48), S. 56.

62 RMR zitiert nach Löwenstein (wie Anm. 19), S. 164, vgl. S. 165.

63 Vgl. »Fast feindlich musste sie [die Landschaft] sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen« (RMR zitiert nach Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* (wie Anm. 29), S. 109). Im *XVII. Sonett der Sonette an Orpheus* wird beschrieben, dass man »die fremdartigen Früchte der Tröstung« »vielleicht in der zertretenen Wiese [der] Armut findet«. Ferner wird die Frage gestellt, ob wir mit unserem Blumendasein des Blühens und Welkens die Gelassenheit des Sommers, also der Natur zu zerstören vermöchten: »Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Schemen, / durch unser voreilig reifes und wieder welches Benehmen / jener gelassenen Sommer Gleichmut zu stören?« (*Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil*. In: *Werke I. 2. Gedicht-Zyklen*, S. 518).

64 Vgl. Engel: *Rilkes »Duineser Elegien«* (wie Anm. 29), S. 109f.

Elegie findet man einen bemerkenswerten Hinweis auf die Gelassenheit der Schönheit, der diesen Umstand nochmals verdeutlicht:

Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.⁶⁵

Ein Spezifikum des Schönen ist seine Gelassenheit. Denn wir bewundern deswegen das Schöne, weil es so »gelassen« ist, was so viel bedeuten soll, wie dass es davon absieht, uns zu zerstören. Denn schrecklich wäre das Schöne genau dann, wenn es uns zerstörte. Lediglich »Des Schrecklichen Anfang« ist das Schöne deshalb, weil es die Macht und Potenz hätte, zerstörend zu wirken, aber dem entgegen uns »gelassen« gegenübersteht, auf die Möglichkeit zur *actio* verzichtend. Wie der Gott Apollo sind der Engel und die Natur nur ihrem Wesen nach »schrecklich«. Solange sie gelassen bleiben (im Sinne von desinteressiert am Menschlichen), sind sie aber auch schön. Das wäre die poetologische Bedeutung des gelassenen und desinteressierten Engels.⁶⁶ Interessant ist diese Vorstellung Rilkes von der gelassenen Schönheit im Sinne einer Gleichgültigkeit des übermächtig Schönen, aber auch der (gewaltigen) Natur und der empfindungslosen, geradezu »eiskalten« Engel uns gegenüber, die uns wiederum erst erlaubt, das Schöne rezipieren und erfahren zu können, da durch die Schönheit in uns eine Empfindung für das Empfindungslose geweckt, man könnte auch sagen: eine Ästhetik der »Anaesthesia«⁶⁷ entwickelt wird. In dieser Vorstellung einer »gelassenen Schönheit« wird das Kantische Ästhetik-Verständnis geradezu fortgeschrieben. Kants berühmter Definition der ästhetischen Erfahrung als »interesseloses Wohlgefallen«, die nichts anderes fordert, als die Schönheit an sich, ohne Beimischung von Interessen, zu betrachten,⁶⁸ ohne Anteilnahme, ohne Begehren des schönen Objekts, ohne drängende Sehnsucht nach dem ästhetischen Zustand,⁶⁹ wird hier eine Vorstellung von interesseloser Schönheit beigelegt.⁷⁰ Die mystische Pointe besteht nicht nur darin, dem sachlichen Sagen gemäß die Kunst um

65 RMR: »Erste Duineser Elegie«. In: *Werke* I.2. *Gedicht-Zyklen*. S. 441.

66 Dieses Charakteristikum des an allem Menschlichen desinteressierten Engels bemerkt auch Manfred Koch (»Rilkes Engel oder Der heilige Kampf um Sprache«. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. 2: Um 1900. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs u. Manfred Koch. Paderborn, München u. a. 1998, S. 123-140, hier S. 127). Eine spezifische »Distanz zum Menschlichen« kennzeichnet nicht nur Rilkes Engel, sondern auch seinen heiligen Franz (Stahl: *Rilkes Franz von Assisi* [wie Anm. 4], S. 31). Vgl. zum Engel als poetologischem Mythos: Koch: *Rilkes Engel*, S. 128.

67 Vgl. zum Begriff neuerdings: Katja Battenfeld u. a. (Hrsg.): *Gefühllose Aufklärung. Anaesthesia oder die Unempfindlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*. Bielefeld 2012.

68 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Analytik des Schönen, § 2.

69 Vgl. Werner Strube: »Interesselosigkeit. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik«. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* XIII, 2. 1979, S. 148-174, hier S. 163.

70 Diese Umkehr deuten schon Verse aus dem *Stunden-Buch* an: »Laß Dir alles geschehn: Schönheit und Schrecken« (*Werke* I.1. S. 50), oder: »Demütig sei jetzt wie ein Ding« (ebenda, S. 62).

der Kunst willen zu lassen, sondern darin, dass das Schöne, dem ein schrecklicher Zug eignet, uns durch sein Desinteresse, seine Gelassenheit loslässt und uns sein Anschauen mit einem unsererseits gelassenen Blick ermöglicht. Dabei ist die gängige Blickrichtung auf die Pole Subjekt und Objekt der Gelassenheit zu ändern.⁷¹ Bestimmend bei Rilke ist nicht nur die (imagologische) Armut und die Gelassenheit des Subjekts (des Künstlers,⁷² des lyrischen Ichs), sondern die eigentümliche Gelassenheit der Dinge, die sich von einer vielbeschworenen ›Ding-Mystik‹⁷³ im Sinne einer Vereinigung der Dinge mit dem Subjekt, einer »Dingverinnigung«,⁷⁴ abhebt. Nicht der (auch teilweise monistisch getönte) Allzusammenhang des frühen Rilke⁷⁵ oder die Erfahrung des ›Weltinnenraums‹ beim späten Rilke,⁷⁶ sondern die Differenz, die gelassene, teilweise unheimliche Distanz der Dinge und der Natur zum Menschen (auch in Form des Erhabenen), sowie zuletzt die Gelassenheit des Schönen sind bezeichnend. So lässt sich die Identifikation des Schönen mit dem Schrecklich-Erhabenen in der Nachfolge Hölderlins⁷⁷ unter Rekurs auf Derivate mystischen Denkens, insbesondere der Vorstellung der Gelassenheit, präzisieren.

71 Heidegger etwa spricht in seiner Rede *Gelassenheit* (1955) von einer notwendigen Gelassenheit des Menschen der Technik gegenüber (vgl. Thomas Strässle: *Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt*. München 2013, S. 109f. meine Rezension zu dieser Studie in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 55 [2014]).

72 Vgl. Rilke in seinen *Briefen über Cézanne*: »Nun muß auch eines Tages die Zeit und Gelassenheit und Geduld da sein, um an den Aufzeichnungen des Malte Laurids weiterzuschreiben« (RMR: *Briefe über Cézanne* [wie Anm. 26], S. 55). Wagner-Egelhaaf kommt in ihrer Analyse des *Malte* zum Ergebnis, dass das mystische Diktat als utopisch-ideales Schreiben zwar gepriesen wird, indes die völlige »Hingabe des Subjekts, vollkommene Gelassenheit erstens nicht erreicht werden kann und zweitens Subjekterfahrung und Schreiben unmöglich machen würde« (Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne* [wie Anm. 11], S. 107). Vgl. Rilkes Vorstellung vom medialen Dichter: »Und ähnlich unbeholfen bin ich den Ereignissen gegenüber, die kommen und gehen, ohne die Gabe der Auswahl, ohne die Gelassenheit der Aufnahme, ein hin und her gewendeter Spiegel, aus dem alle Bilder fallen« (Brief an Lou Salomé vom 10. 8. 1903, in: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991, Bd. 1, S. 156). Diese Form des gerechten Anschauens meint im Grunde nichts anderes als ein »interesseloses Anschauen« wie es auch Nietzsche dem objektiven Dichter zuschreibt, »weil wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom ›Ich‹ und Stillschwiegen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne *Objectivität*, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können« (*Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*. KSA in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1. München 1980, S. 42f.).

73 Vgl. Spörl (wie Anm. 11), S. 310. Zur ›Ding-Mystik‹ in den Neuen Gedichten vgl. Walter Rehm: »Wirklichkeitsdemut und Dingmystik«. In: Ders.: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*. Hrsg. von Reinhardt Habel. Göttingen 1969, S. 103 ff.

74 Rehm (wie Anm. 73), S. 115.

75 Vgl. Eckel (wie Anm. 11).

76 Vgl. Spörl (wie Anm. 11), S. 315.

77 Vgl. Koch (wie Anm. 66), S. 126.

ANNA ZSELLÉR

Der Gleichmut der Fontäne

Die Poetik des Verzichts beim späten Rilke

Die Gleichgültigkeit der Natur gegenüber der menschlichen Existenz wird bei Rainer Maria Rilke in seiner letzten Schaffensphase in der Schweiz mit einer ähnlichen Radikalität sprachlich-dichterisch kompensiert wie er früher das *restlose* Hineinbilden (nicht Abbilden!) der Welt in das Sprachkonstrukt nach den Vorbildern von Baudelaire, Rodin und Cézanne – um hier nur die wichtigsten zu nennen¹ – vom eigenen Sprachinstrument forderte. Ich nehme an, daß Rilkes späteste Dichtung und Poetologie nur in engster Verbindung mit dem Konzept des *Verzichts* ausgelegt werden kann. Exemplarisch für die Poetik dieses lyrischen Ausgleichs im Kontext des spätesten Werkes ist die Sinnfigur der Fontäne, die Produktionsweise und Funktion der dichterischen Bilder illustriert und eine immanente Reflexion auf den Sinn und die Zielvorstellungen des dichterischen Schaffens enthält. Zudem erscheint die Fontäne in verschiedenen Textsorten: in Briefen, im quasi-biographischen *Testament* und in den deutsch- und französischsprachigen Gedichten. Das Motiv kann somit im Kontext des Spätwerks als eine Sinnfigur *par excellence* betrachtet werden. Hervorzuheben ist dabei das postum veröffentlichte Prosastück *Das Testament*, das aufgrund seines biographischen Ausgangspunktes² zu einer »bekenntnishafte[n] Prosa« tendiert und »nahezu dem dichterischen Werk zugehörig« ist. Dies wird auch durch die ungarische Rezeption bekräftigt: Rilkes kongenialer Übersetzer Dezső Tandori hat seine erste vollständige Übertragung der *Duineser Elegien* mit einer Übersetzung des *Testaments* flankiert.³ Ich werde diesen Text im Folgenden unter dem Aspekt analysieren, ob er eine letztgültige poetisch-poetologische Konzeption des Dichters enthält, wobei insbesondere das Konzept des Verzichts in die Deutung einbezogen werden soll.

Biographie und Kunstverständnis Rilkes sind im *Testament* untrennbar verbunden. Die einführenden Seiten in dritter Person Singular markieren eine größere Distanz von den in der ersten Person geführten »losen Blätter[n] unter dem Titel ›*Das Testament*‹«. ⁴ Diese anfängliche Distanzierung dringt später wiederholt in den Text ein, um das mythographische Sprechen über den Geliebten von der eigenen Person

¹ RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde (KA). Band IV. *Schriften*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 625. »[...] und wer bis dorthin nicht hat gelangen können, der wird im Himmel wohl die Jungfrau Maria zu sehen bekommen, einzelne Heilige und kleine Propheten, den König Saul und Charles le Téméraire –: aber von Hokusai und Lionardo, von Li Tai Pe und Villon, von Verhaeren, Rodin, Cézanne, – und gar vom lieben Gott wird man ihm auch dort nur erzählen können.« Die ironisch-christliche Sprechweise ist unverkennbar, die Liste der als die Größten anerkannten Künstler ist gleichwohl *todernst* gemeint.

² Vgl. KA IV, S. 759.

³ RMR: *Duinói elégiák*. Gyomaendrőd 1988. (Der Band enthält den vollständigen Zyklus in Übersetzungen von Dezső Tandori und Gyula Tellér.)

⁴ KA IV, S. 714.

fernzuhalten.⁵ Diesen Textabschnitt unterbricht eine Ich-Erzählung, beginnend mit dem Satz: »Wie aber der, der schon wußte?« Er enthält später trotzdem den Hinweis auf eine Reise, die in Rilkes Biographie mit ähnlichem Stellenwert wie in diesen Text eingeschrieben ist: »wie ihm damals, als Jüngling, anders geholfen wurde, da er nach Russland kam.«⁶ Die Problematik der Schweizer Zeit vor der Beendigung des *Elegien*-Werks ist biographisch betrachtet die Problematik einer großen Produktivität, die sich ständig gestört und verhindert spürt.⁷ Die Störung findet ihren so symbolischen wie banalen Höhepunkt im Einrichten des Sägewerks neben Schloß Berg am Irchel. Der Schreibende sucht nach Veranschaulichungsfiguren, um diese gestörte Produktivität irgendwie auch durch ihr Fehlen faßbar machen zu können. Die wichtigste Figur dieser Art ist die der *Fontäne*.⁸ Am Anfang »übersetzte« die »immer fallende Fontäne gleichsam *das*, was für die Augen von so erfüllender Stille war, nun auch in das Gehör.«⁹

Dieser Zustand entpuppt sich aber schnell als ein äußerst brüchiger Zustand.

Meine Stille ist zerstört. Ich sehe, daß das, was ich vorhatte, nicht als eine Nachholung in vorletzter Stunde unternommen sein sollte, wie eine unter bösem Gewissen verspätete Schulaufgabe. Die Zeit des Wirkens ist vorüber. Nun spricht die Säge.¹⁰

Das Schloß Berg »gehört« dem Schreibenden, dem dort logierenden Dichter, auf eine sehr eigentümliche Weise: »durch das Gehör«. Dieses unvollständige Besitz-Ergreifen durch ein einziges Sinnesorgan ist der für die Poetik Rilkes typischste Fall des vorübergehenden Besitz-Ergreifens (»Besitzen im Durchgang«¹¹). Rilkes Verhältnis zur Umwelt war stets schon wahrnehmungsbedingt; zur Zeit der Abfassung des *Malte*-Romans primär fundiert im Schauen (»Ich lerne sehen«), in der Schweiz zunehmend im Gehör und den anderen Wahrnehmungsorganen.¹² Ein Brief an Lily Ziegler bietet eine Parallele zur Fontänen-Beschreibung des *Testaments*.¹³ Die

5 KA IV, S. 717-719.

6 KA IV, S. 718.

7 KA IV, S. 711-712. »Die Anziehung, die seine ernste, aber doch nicht völlig geleistete Einsamkeit gelegentlich auf allerhand Menschen wider seinen Willen (vielleicht durch eine ihn fortwährend dementierende Sehnsucht) ausübte, trug ihm auch hier merkwürdige Verhältnisse ein, in denen er freilich so sehr zum Gebenden und Mitteilenden werden mußte, daß ein Ansammeln jener innerlichen Vorräte, das endlich zu einer Spannung im eignen Wesen führt, von Monat zu Monat vereitelt wurde.«

8 Die Fontäne wird als »Mitte« der minutiös beschriebenen Garten-Szenerie dargestellt (KA IV, S. 716), genau wie im spätesten Werk *Shawl, Frucht* und als abstraktere Figur die *Schwerkraft* eine unfassbare, aber ordnende Mitte enthalten (vgl. die gleichnamigen Gedichte).

9 KA IV, S. 712.

10 KA IV, S. 715.

11 »Es liegt für Rilke im Begriff des ›Besitzes‹ selbst, daß er nur im Durchgang festgehalten werden kann.« (Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 72).

12 Zur poetologischen Bedeutung der fünf Sinne beim späten Rilke vgl. Silke Pasewalck ›*Die fünf fingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin, New York 2002.

13 Rilke an Lily Ziegler, 14. 11. 1920, in: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 127-128. »Auch heute gab es Sonne bis zur

»Übersetzung« der Gartenstille in das Geräusch der Fontäne ähnelt dem Prozeß, bei dem ein Ding oder eine Konstellation in ein Kunstwerk übersetzt wird. Die Fontäne, wie sie für das Gehör erscheint, ist ein *analogon* dieses Prozesses. Als aber der Wahrnehmende »neidisch wurde auf sein Gehör und noch obendrein hinaussah«, tut sich eine neue Wahrnehmungsdimension auf. Die Gestalt der Fontäne steht »fast weiblich da«,¹⁴ wobei »fast« die Stärke der Behauptung zurücknimmt, die z. B. im französischen Gedicht *Petite Cascade*¹⁵ mit voller Intensität betont wird: daß die sich bewegende Wasserfigur mit einer Frauengestalt verglichen werden könnte. Im *Testament* wächst dieser Vergleich bis zur für das Subjekt eingestandenermaßen nicht beherrschbaren Gleichsetzung mit der geliebten Frau: »Und mit einer unwillkürlichen unschuldigen List meines Herzens, damit nichts sei als dies, von dem ich lernen wollte, zu sein, – setzte ich die Fontäne der Geliebten gleich, der fernen, sich verhaltenden, schweigenden.«¹⁶ Wenn wir den Gedanken, der früher vom Schreibenden formuliert wurde, hinzunehmen (»dies hätte mich ordnen müssen«¹⁷), steht ein Wunschtraum des Subjekts vor uns. Die Fontäne könnte mit ihrer Gleichmäßigkeit und Gleichmut die Situation generieren, in der die künstlerische Produktivität gedeihen könnte. Was aber qualifiziert den Gleichmut der Fontäne dazu, die dichterische Produktivität zu befördern?

Ein deutschsprachiger Brief Rilkes an Guido von Salis von 1920, also vier Jahre vor dem französischen Gedicht *La Fontaine* aus dem Zyklus *Vergers*, wechselt zur Beschreibung der Fontäne ins Französische:

seltsam genug, in solcher Freiheit die / Fontäne sich benehmen zu sehen, cet arbre de luxe qui s'obstine au milieu d'un abandon accompli –. [Dieser Luxusbaum, der inmitten vollkommener Zwanglosigkeit auf seinem Willen beharrt.]¹⁸

Dämmerung; ein Fensterflügel konnte sogar offen stehen und nun war die Gartenstille übersetzt in dem Rauschen der Fontäne, auf das ich unermüdllich einzugehen vermag und dem ich folge in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der anderen hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchtheil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt; und wie dann, über jeder Veränderung, sein Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinaussah. Die Gestalt des Strahls war nicht weniger überraschend als seine Vertonung. Sie stand fast weiblich da / auf dem runden hell blendenden Wasserkreis, um den herum die übrige Fläche des Teichs dunkel und offen spiegelnd ausgebreitet war; fast feierlich der Park, in der Tiefe offen gegen den verlassenden Irchel, blässer darüber und rasch abendlich nachgebend, der Himmel, das schmale Mond-Viertel oben, druchglänzend durch den Rand der Tanne – -: wie Sie das alles erkennen werden!«

¹⁴ Ebenda, S. 127.

¹⁵ KA V. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt a.M. und Leipzig 2003, S. 80. Fängt ja dieses Wassergedicht auch mit der Evokation einer weiblichen Figur der Mythologie an: »Nymphe, ...«.

¹⁶ KA IV, S. 716.

¹⁷ KA IV, S. 716.

¹⁸ An Guido von Salis, 19. 11. 1920, Schloß Berg am Irchel, in: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Hrsg. von Rätus Luck und Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 132-133.

Zur Übersetzung und Deutung von »d'un abandon accompli« würde ich im Unterschied zu Rätus Luck den »vollzogenen Verzicht« vorschlagen. Den »Vollzug des Verzichts« können wir in dem »eigenthümlich angehaltenen Moment«¹⁹ sehen, den Rilke vier Jahre später noch als den wichtigsten Augenblick in der dynamischen Bewegungsgestalt der Fontäne ansieht:

Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.²⁰

Die Umkehr, das Zurückfließen des Wassers in sich selbst ist der ästhetisch-gedankliche Punkt, das Denkbild, das Rilkes ausdauernde Aufmerksamkeit auf die Fontäne lenkt. Dieser Moment erscheint später im *Testament* als der »in mir aufkommende schöpferische Akt«, der auf die »leidenschaftliche Unterwerfung unter den Gegenstand« folgt.²¹ Die Unmöglichkeit des Geliebtwerdens erklärt der Schreibende mit der Unmöglichkeit einer Umkehr.²² Die (reale) Geliebte (Baladine Klossowska), die mit ihrem täglichen brieflichen Schwatzen die Umstände des Dichters stört,²³ ist nämlich wie ein Tal, zu dem alle Gewässer der Gefühlslandschaft hinunterfließen.²⁴ Das Bild des ins Tal hinunterfließenden Wassers schließt die Umkehr nach den physikalischen Gesetzen aus. Die Geliebte nimmt also eine entgegengesetzte Rolle zur Fontäne an, die alles gelöst-narzißtisch,²⁵ selbstgenügsam und selbstlos in sich zurückfließen läßt und dem Schreibenden zur Quelle der Inspiration wird. Die Fontäne verweist, mit Rilkes Ansichten über die »besitzlose Liebe« eng verwoben, auf die denkbar größte Forderung an den Liebenden und Arbeitenden, die Forderung des Verzichts, die der Schreibende nicht nur an sich selbst oder an eine immanent

19 Ebenda, 133. »[...] durch mein offenes Nachtfenster rauscht sie so vernehmlich herein, daß ich die Abwandlungen ihres Niederfalls nach rechts oder links unterscheide und den eigenthümlich angehaltenen Moment, wenn sie, die Richtung wechselnd, durch sich selber geht.«

20 KA V, S. 34.

21 KA IV, S. 728.

22 KA IV, S. 729. »Die Umkehr, die in diesem Falle einfach die Liebe zum Liebenden wäre – fast möchte man sagen, wider ihn – kann sich nie ganz auswirken gegen sein Überhandnehmen ...«

23 KA IV, S. 722. »Briefe: wie war ich hin und hergerissen diesen Winter; jeder Brief ein Stoß, ein Angriff der alles umstürzen konnte, oder eine innige Eindringung, die das Blut verwandelte – // und das täglich, in jener Zeit, die die meines reinsten Gleichmuts werden sollte.«

24 KA IV, S. 722. »Es ist gegen das Geheimnis meines Lebens. / Indem die Geliebte alles Ereignis gegen sich zu abzieht, werd ich unwahr in mir; denn nun scheint ihr, in der fortwährenden Strömung, auch *das* zuzutreiben, worüber ich nicht verfügen darf. Teils hat ihr Wille schuld, teils geschieht diese Bemächtigung durch ihr bloßes Dasein. Sie hat die Landschaft im Gemüte des Liebenden umgewandelt und bewohnt eine tiefste Stelle darin –: das Tal, zu dem alles abfließt.«

25 Die Unterscheidung zwischen »bloß narzißtisch« und »gelöst-narzißtisch« stammt von Beda Allemann (wie Anm. 11), S. 149.

wirkende Poetik seiner Gedichte stellt, sondern an die ihn umgebenden Menschen: eine der größten ethisch-theoretischen Herausforderungen von Rilkes Werk:

Ich kann mich nicht verstellen und nicht ändern. Genau wie in meiner Kindheit vor der gewaltsamen Liebe meines Vaters, so knie ich auch jetzt in der Welt und bitte die, die mich lieben, um Schonung. Ja, daß sie mich schonen! Daß sie mich nicht verbrauchen für ihr Glück, sondern mir beistehen, jenes tiefste einsame Glück in mir zu entfalten, ohne dessen Große Beweise sie mich doch am Ende nicht würden geliebt haben [...].²⁶

Diese gleichsam rührende Stelle des *Testaments*, die zugleich den Abschluß des Textes darstellt, rückt nicht nur die persönliche Bedeutung der Gedichte in ein neues Licht, sondern auch Rilkes Konzept der Liebe. Gedichte sind demnach Liebesbeweise, die paradoxerweise gerade der Nicht-(Gut)-Geliebten, der Verlassenen, gelten.²⁷ Der Schaffende klammert sich an die Figur der selbstlosen Selbstgenügsamkeit:

Sprich, sagte ich zur Fontäne, und lauschte. Sprich, sagte ich, und mein ganzes Wesen gehorchte ihr. Sprich, du reine Begegnung des Leichten mit dem Schweren, du Leichtsinn des Gewichts, du Spielbaum, du Gleichnis unter den beladenen Mühebäumen, die sich sorgen in ihrer Rinde.²⁸

Die Fontäne ist der »Leichtsinn des Gewichts« in dem Sinn, daß sie das eigene Gewicht, die Bedingungen der Schwerkraft, die zugleich ihr Verhängnis und ihre eigentümliche Existenzmöglichkeit sind, umgekehrt dazu benutzt, ihr spielerisches, *sprechendes (dichtendes!)* Dasein vollziehen zu können. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die komprimierte Metapher des »Spielbaums« deuten. Solange eine frühere Stimme Rilkes noch die Bäume »wie von Dürer« lobt,²⁹ verwandelt sich seine bedingungslose Zustimmung für das dienende Arbeiten jetzt in eine für die Leichtigkeit. »Leichtsinn« muss dabei in mehrfacher Bedeutung gelesen werden: als etwas, das die Möglichkeiten der Sinne, der sinnlichen Wahrnehmung mit Leichtigkeit wahrnehmen kann, und in der gängigen Bedeutung als »Unbekümmertheit, Ausgelassenheit, Sorglosigkeit«; die negativen Konnotationen »Unbedachtsamkeit, Pflichtvergessenheit« kommen ebenfalls hinzu. Zwei Zeilen aus dem Gedicht *Durch den sich Vögel werfen ...* sind hier in Erinnerung zu rufen: »erst in der Eingestaltung / in dein Verzichten wird er wirklich Baum«. ³⁰ Das Wirkliche am Baum (nicht am »beladenen Mühebaum« sondern am künstlerisch verspielten »Spielbaum«) entsteht erst infolge der Leichtigkeit des Verzichten-Könnens. Wie die Fontäne auf Alles

²⁶ KA IV, S. 734.

²⁷ Auch in Rilkes Privatleben mußten die Frauen dieses Spiel des Verzichtens akzeptieren. Baladine Klossowska beschwert sich noch Jahrzehnte später über Rilkes Liebesunfähigkeit und über die eigene Unbeholfenheit in dieser Hinsicht; vgl. Arne Grafe: »... auf solcher Höhe konnten nur Götter sich halten.« Ein Brief zum Liebesverhältnis Rilke – Baladine Klossowska.« In: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener u. a. Frankfurt a. M. et al. 2009, S. 336–345.

²⁸ KA IV, S. 716.

²⁹ KA I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 582.

³⁰ KA II. *Gedichte 1910–1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, S. 363.

verzichtet, das außerhalb ihres Selbst liegt, so muß der Schaffende ebenfalls den Liebes- und Eigentumsgegenständen entsagen können. Dieser künstlerische Leichtsinns hat natürlich auch eine weniger bewußte Seite. Derjenige nämlich, der ausschließlich durch seine Sinnesorgane Besitz ergreift, ist leichtsinnig, da die biologischen Voraussetzungen seiner Selbsterhaltung nicht (oder nicht von ihm selbst) gesichert werden. In diesem Sinne lebt er in Armut. »Der Leichtsinns des Pierrot« – den Rilke im Zusammenhang mit einer Zeichnung Picassos entdeckt und brieflich darstellt – ist also auch der Leichtsinns eines künstlerisch gestalteten Lebensweges: »Gehört nicht Pierrots ganzer Leichtsinns dazu, die Gestalten wörtlich zu nehmen, als ob sie greifbar wie Puppen wären und nahrhaft wie schöne Äpfel, die man mit den Augen ißt –, während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauendste noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht.«³¹ Die Mehrdeutigkeit des Stürzens betrifft in dieser Passage die Gefahren künstlerischer Existenz genauso wie die fehlende Eindeutigkeit und daher die grundsätzlich erschwerte Abbildbarkeit der durch Gestalten wahrgenommenen und gedeuteten Welt.³² Der von Rudolf Kassner in seiner Erinnerungsschrift über Rilke als »Nihilismus« bezeichnete Bestrebung »eines Dichters [...], der den Geist schmecken will, wie einen Apfel«,³³ hat eine Parallele am Ende des *Testaments*. Der psychische Zustand der Verzweiflung, die an die Verzweiflung am Selbst bei Kierkegaard erinnert,³⁴ kippt bei Rilke bei der Betrachtung einer Apfel-Gestalt in einem Gemälde Jan van Eycks in einen Zustand der Erleichterung um:

Wohin? Wohin? ...

Und auf einmal wünschte ich, wünschte, oh wünschte mit aller Inbrunst, deren mein Herz je fähig war, wünschte, nicht einer der beiden kleiner Äpfel – im Bilde – zu sein, nicht einer dieser gemalten Äpfel auf der gemalten Fensterbank –: schon das schien mir Schicksals zu viel ... Nein: der sanfte, der geringe, der unscheinbare Schatten des einen dieser Äpfel zu werden –, das war der Wunsch, in dem sich mein ganzes Wesen zusammennahm.³⁵

Der »Nihilismus des Dichters« drückt sich hier in einem Wunsch nach Schicksalslosigkeit aus. Der im Gemälde erscheinende Apfel bedeutet für ihn Logos schlechthin: den Sinn aller Gestalten, Figuren und Konstellationen, die Sinnhaftigkeit der uns umgebenden Welt. Wenn die Möglichkeit der Übersteigerung dieser

31 Brief an Marianne von Goldschmidt-Rothschild, München, 28. 7. 1915, in: RMR: *Über moderne Malerei*. Hrsg. von Martina Krießbach-Thomasberger, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 82.

32 Karine Winkelvoss interpretiert diese Briefstelle im Rahmen einer »Ästhetik des Erscheinens« und stellt sie in den Kontext der ästhetisch-poetischen Wende Rilkes im Jahr 1915. Vgl. Karine Winkelvoss: »Vom Sehen-Lernen zum Herz-Werk. Paris-Erfahrungen und Weltinnenraum.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft. Rilkes Paris 1920 · 1925*. Hrsg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus. Band 30, 2010, 113-127, hier 119-120.

33 Rudolf Kassner: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926-1956*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1976, S. 60.

34 Vgl. Søren Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*. Stuttgart 1997, S. 33: »Also, jede menschliche Existenz, die vermeint, unendlich geworden zu sein oder nur sein will, ist Verzweiflung.«

35 KA IV, S. 732.

humanen Sinnhaftigkeit bestünde, die Überwindung der Unterscheidung schlechthin, würde dies die gewünschte Erleichterung hervorrufen. Die erblickte und erwünschte Möglichkeit der Verwandlung in den eigentlich substanzlosen Schatten der Äpfel ist die Figuration dieses Wunsches; paradoxerweise aber auch eine *Figuration*, die durch die Wahrnehmung des Schattens (des Fehlens einer Gestalt) auf einem Kunstwerk, in einem Gemälde erkannt worden ist. Der blinde Fleck von Rilkes Wunschtraum bezüglich der Auflösung von Unterscheidungen ist, daß der Wunschtraum selbst mithilfe und infolge einer Unterscheidung (Gestalt/Schatten, als Verzicht auf die Gestalthaftigkeit) entstand. Dieses Paradox kann zwar von außen beschrieben werden, jedoch beeinträchtigt es die Stimmigkeit der Rilkeschen Welt in keiner Weise.³⁶

Alles bisher Gesagte erhält seinen vollständigen Sinn jedoch erst im Lichte von Rilkes poetisch-poetologischen Bemühungen, die Vollzähligkeit des Seienden im Werk festzuhalten. Beim späten Rilke erscheint der Verzicht in einem poetologischen Kontext, dem der Produktivität. Die Gefahren und Mühen des Verzichts werden in das Werk ebenso eingewoben (Leichtsinn des Künstlers) wie die Gegenseite: das Nicht-Verzichten-können. Letzteres ist im späten und spätesten Werk auch widersprüchlich-komplementär präsent. Schon im früheren Werk um die *Neuen Gedichte* drückte die Gestalt des Heiligen Franz von Assisi die umgedeutete Verzicht- und Armutskonzeption Rilkes aus;³⁷ diese Bejahung des Hiesigen, erlernt und (um)gedeutet an der Gestalt des Heiligen Franziskus hat Rilke bis ins Spätwerk hinein bewahrt; im *Testament* spricht sie sich etwas modifiziert aus:

Dieses Spiel von Zusage und Weigerung, bei dem viel zu verlieren ist und viel zu gewinnen, macht für die Meisten den »Zeitvertreib« des Lebens aus und erhält ihre Antriebe.

Der Künstler gehört zu denen, die mit einer einzigen, unzurücknehmlichen Zustimmung auf Gewinn und Verlust verzichtet haben: denn beide gibt es nicht mehr im Gesetz, im Gebiete des reinen Gehorsams.

Dieses endgültige freie Jasagen zur Welt rückt das Herz auf eine andere Ebene des Erlebens. Seine Wahlkugeln heißen nicht mehr Glück und Unglück, seine

³⁶ Zur weiteren »Behandlung« dieses Paradoxons in der poetisch-produktiven Welt Rilkes habe ich nirgends einen besseren Lösungsvorschlag als bei Niklas Luhmann gefunden: »Jede Beobachtung braucht ihre Unterscheidung und also ihr Paradox der Identität des Differenten als ihren blinden Fleck, mit dessen Hilfe sie beobachten kann. Ein anderer Beobachter kann auch dies noch Beobachten – aber nur bei anderen, nicht bei sich selber. Vielleicht liegt hier eine Möglichkeit, Latenzen und Einsichten zirkulieren zu lassen. Sthenographie braucht dann nicht unbedingt den Blick ins Paradox zu wagen und dann im postmodernen Erstarrungsstanz sich selbst zu opfern. Es genügt, durchdachte Verfahren für das Beobachten von Beobachtungen zu entwickeln mit speziellem Interesse für das, was für den jeweils anderen paradox, also unbeobachtbar ist« (»Sthenographie und Euryalistik«). In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1991, S. 63).

³⁷ August Stahl: Franz von Assisi: der unvergleichliche Heilige Rilkes. Eine Interpretation des Gedichtes *Die Heiligen*. In: *Marburger Forum* 2007/1. http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2007-1/Sta_Franz.htm (Eingesehen am 1. 5. 2012).

Pole sind nicht bezeichnet mit Leben und Tod. Sein Maß ist nicht die Spanne zwischen den Gegensätzen.

Wer denkt noch, daß die Kunst das Schöne darstelle, das ein Gegenteil habe; (dieses kleine »schön« stammt aus dem Begriffe des Geschmacks). Sie ist die Leidenschaft zum Ganzen. Ihr Ergebnis: Gleichmut und Gleichgewicht des Vollzähligen.³⁸

Diese Zeilen sprechen den radikalen und exklusiven Gedanken aus, daß anders als künstlerisch verwandelnd die menschliche Existenz keinen Sinn habe. Der »reine Gehorsam« »im Gesetz« ist aber nicht ohne die im Schatten gebliebene Kehrseite des *Testaments*, nämlich die von Rilke radikal umgedeuteten christlichen Lehren verstehbar. Die Kunstreligion Rilkes hat ihre unbelichtete Gegenseite, die christliche Lehre über den Verzicht und die Armut.³⁹

Wir können mit Kassner über Rilkes »Nihilismus« aber auch über Rilkes Hybris reden, »[w]enn Rilke darauf besteht, daß man von nun an Tod ohne Vorzeichen setzen sollte«. ⁴⁰ Kassner wollte freilich das Wesen des Gedankens von der künstlerischen Verwandlung nicht bedingungslos nachvollziehen. Deuter Rilkes wie Martin Heidegger oder Beda Allemann, die diesen genuin dichterischen Zug des Werkes betonen, sehen im Gedanken der Einheit von Leben und Tod eher den entscheidenden Vorzug. »Die Wendung ins Offene ist der Verzicht darauf, das, was ist, negativ zu lesen. Was aber ist seiender und d.h., neuzeitlich gedacht, gewisser als der Tod? Der [...] Brief vom 6. Januar 1923 sagt, es gelte, »das Wort ›Tod‹ ohne Negation zu lesen.« ⁴¹ Für Heidegger ist Rilke der Dichter des ganzen, heilen, sphärischen Seins. In diesem Kontext ist das Besitzen deshalb ohne Bedeutung, weil der absolute Bezugspunkt dieser Dichtungs-Philosophie der Tod selbst ist. ⁴² Rilke ist der Dichter der Besitzlosigkeit und des Verzichts im poetisch-poetologischen Sinn, weil er aus dem Kreis des Todes, des Verzichts und des Abschieds die unsichtbare, schöpferisch nachgestaltete, »transfigurierte« Welt hervorbringen will, wie es in einem Brief Rilkes steht: »Petits Cimetières que nous sommes [...] nous voilà chargés de la transmutations, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses«. ⁴³

38 KA IV, S. 720-721.

39 In Rilkes Verständnis übersteigt die Rolle des heiligen Franz von Assisi sogar die Rolle Jesu an Wichtigkeit vgl. hierzu Stahl (wie Anm. 37).

40 Kassner (wie Anm. 33), S. 60.

41 Martin Heidegger: »Wozu Dichter?« In: Ders: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1994, S. 279.

42 Ebenda, S. 279. »Das Sichdurchsetzen der technischen Vergegenständlichung ist die ständige Negation des Todes. Durch diese Negation wird der Tod selbst etwas Negatives, zum schlechthin Unständigen und Nichtigen. Wenn wir jedoch das Schutzlossein ins Offene wenden, wenden wir es in den weitesten Umkreis des Seienden, innerhalb dessen wir das Schutzlossein nur bejahen können.«

43 Zitiert nach Herman Meyer: »Rilkes Begegnung mit dem Haiku.« In: Herman Meyer: *Spiegelungen. Studien zu Literatur und Kunst*. Tübingen 1987, S. 179. Der Kontext des Zitats lautet: »Comme toutes les choses sont en migration! Comme elles se réfugient en nous –, comme elles désirent, toutes, d'être soulagées du dehors et de revivre dans cet au-delà que nous enfermons en nous-mêmes pour l'approfondir! (...) Petits Cimetières que nous sommes, ornés des fleurs de nos gestes futiles, contenant tant de corps défunts qui nous demandent de témoigner, tout béchés et remués par les innombrables enterrements de

Die Einstellung Rilkes zum Tod und zum eigenen Werk ist nah an einer Philosophie und an einer (Kunst-)Religion, da seine Forderungen apodiktisch, bis zum Ende durchdacht, aber deshalb letztlich auch anmaßend, weil höchst anspruchsvoll sind.

ce qui nous arrive, nous voilà chargés de la transmutations, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses. Car comment supporter, comment sauver le visible, se ce n'est en en faisant le langage de l'absence, de l'invisible?«

SONETTE AN ORPHEUS

WOLFRAM GRODDECK

»Heiter und verteilt«.

Zyklische Ordnung und metrische Metamorphose
in den *Sonetten an Orpheus*

Die *Sonette an Orpheus* bilden ein poetisches Universum für sich, wie es schon der bestimmte Artikel – »Die Sonette« – sagt: Es gibt diesen einen Sonetten-Zyklus, der an Orpheus gerichtet ist; es gibt keine anderen Sonette an Orpheus. Eine verbindliche Deutung der zyklischen Komposition dieser Gedichte scheint bisher nicht gelungen zu sein,¹ auch wenn ein äußerer Rahmen unschwer festzustellen ist: *Die Sonette an Orpheus*, »[g]eschrieben als ein Grab-Mal« für die frühverstorbene Tänzerin Wera Oukama-Knoop, bestehen aus einer Reihe von 55 Gedichten, die sich in zwei Gruppen aufteilt: in einen ersten Teil zu 26 und in einen zweiten zu 29 Sonetten.² Beide Teile lassen eine Rahmung erkennen. Das erste Sonett des ersten Teils nimmt Bezug auf die Szene zu Beginn des zehnten Buchs der *Metamorphosen* von Ovid, da der Gesang des Orpheus nach dem Verlust seiner geliebten Eurydike geschildert wird. Das letzte Sonett des ersten Teils lässt sich auf den Beginn des elften Buchs der *Metamorphosen* beziehen, wo der Tod des von Mänaden zerrissenen Orpheus erzählt wird – und seine Wiedervereinigung mit Eurydike im Schattenreich.³ Der zweite Teil beginnt mit dem metapoetischen Sonett »Atmen, du unsichtbares Gedicht«, das über die Thematik von »Atmen« und »Raum« mit dem letzten Sonett des ganzen Zyklus korrespondiert. Das vorletzte Sonett des zweiten Teils verbindet sich – über die Chiffren »Orpheus«, »Baum«, »Gehör« – mit der Orpheus-Thematik des ersten Sonetts des ersten Teils und zugleich auch mit dem vorletzten Gedicht des ersten Teils über die Anrede an die »Tänzerin«, an jene Wera, der der ganze Zyklus gewidmet ist.

Je genauer man liest, desto mehr Korrespondenzen und Verweise entdeckt man – und so findet man sich auf einmal in einem Labyrinth von Sinnbezügen wieder. Denn es ist eine Merkwürdigkeit im Zusammenspiel dieser 55 Gedichte, dass hier ein Übermaß möglicher Korrespondenzen über thematische, metaphorische oder wörtliche Entsprechungen bereitsteht, welche, konsequent verfolgt, zu einer quasi kaleidoskopischen Sinnstruktur führen.⁴

1 Vgl. Manfred, Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 405–424, insbesondere S. 420–421.

2 Vgl. RMR: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997. Die einzelnen Sonette werden zitiert als: Teil Gedichtnummer, Verszahl.

3 Vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994. Buch X, V. 1–147 und Buch XI, V. 63–66.

4 Im Nachwort zur kritischen Ausgabe (wie Anm. 2), S. 148f., habe ich den Vorschlag gemacht, die Strukturlogik des Zyklus aufgrund der Fibonacci-Zahl 55 nach dem Goldenen Schnitt zu verstehen.

Da der Zyklus aus zwei Teilen besteht, hat er auch keine eigentliche Mitte. Die Mitte wäre bei 55 Gedichten, rein arithmetisch, das 28. Sonett. Hier ist auch erstmals von einem »Spiegel« die Rede, und die Schlusszeile lautet: »sänge das Herz, das ins Ganze geborne.« (II 2, 14) Das kann zwar wie eine poetische Selbstreferenz auf den ganzen Zyklus gehört werden, aber es gibt eine ganze Reihe von Versen, schon im ersten Teil der Sonette, die sich, isoliert, als jeweils zentrale Aussage des Zyklus deuten ließen: »Gesang ist Dasein« (I 3, 7), »Blume und Buch« (I 22, 14), »Wisse das Bild« (I 9, 11) oder auch – darauf bezogen – die bedeutsame Homophonie: »Sein Bild: ich weih's« (I 20, 14). Die Suche nach einer genauen Mitte ist bei Rilkes Gedichten an sich nicht abwegig, nur im Zyklus *Der Sonette an Orpheus* als ganzem gibt es keine solche Mitte. Die Mitte lässt sich hier fast überall sehen, sie ist gewissermassen auf das Ganze »verteilt«. Das Sonett II 16 spricht in der ersten Strophe die Vorstellung einer ›Verteilung‹ aus, die sich auch als Strukturmetapher des ganzen Zyklus lesen ließe:

Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.

Dass die Bezeichnung »der Gott« hier auf Orpheus deutet, lässt sich aufgrund wörtlicher Korrespondenzen mit dem letzten Sonett des ersten Teils vermuten. Dort heisst es von dem gewaltsamen Tod des Orpheus, dass die »Mänaden« nach ihm »die scharfen / Steine [...] warfen« und dass ihn »zuletzt die Feindschaft *verteilte*« (I 26, 6f. und 13, Hervorhebung WG).

Wenn also Orpheus »der Gott« ist und als solcher auch im Text der *Sonette an Orpheus* präsent ist, dann stellt sich das ›Aufreißen‹ durch uns »Scharfe« als ein Akt des verstehen-wollenden Lesens dar. Auch das Wort »Stelle« verweist ja auf einen solchen Erkenntnisakt des Lesens, denn eine analytische – »scharf-sinnige« – Lektüre beginnt immer an irgendeiner »Stelle« des Textes. Und dabei ist »der Gott« immer genau diese aufgerissene »Stelle«. Aber er, »der Gott«, oder sie, »die Stelle« selbst, »heilt«. Indem sie »heilt«, wird sie wieder ganz, sie »heilt« sich selbst, – und sie entfaltet auch eine heilsame Wirkung: »der Gott« oder »die Stelle« heilt auch ›uns‹. Im Gegensatz zur ›Schärfe‹ der Wissen-wollenden ist der aufgerissene Gott »heiter«. Das Wort »heiter« meint in eigentlicher Bedeutung ›klar‹, ›glänzend‹, ›hell‹ – so wie man vom ›heiteren Himmel‹ spricht – aber auch ›gut gelaunt‹ und ›fröhlich‹.⁵ Letzteres ist bei den ›scharf-wissen-Wollenden‹ vielleicht weniger der Fall. Das letzte Wort »verteilt« ist wieder doppelsinnig. Es lässt sich als Attribut auffassen; dass »der Gott« überallhin »verteilt« ist, oder als Verb; dass er selbst etwas »verteilt«. Das bedeutet: Er ist sowohl passiv als auch aktiv, zugleich Objekt und Subjekt der Verteilung. Er ist lesbar in seiner Verteilung – und unfassbar in seiner Wirksamkeit im Ganzen. Das scheint mir ein Modell für den ganzen Zyklus zu sein.

⁵ Vgl. Artikel »heiter«. In: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bände. Leipzig 1854-1954. Nachdruck, München 1984, Bd. 10, Sp. 921-925.

Aber eigentlich bilden *Die Sonette an Orpheus* gar keinen Zyklus im traditionellen Sinne einer geordneten Sammlung oder einer kalkulierten Komposition, auch keine zwei Zyklen, sondern ihre Anordnung scheint einer anderen, höchst eigenen Logik zu entsprechen. Dem Begriff des Zyklus liegt ja, wie schon das Wort sagt, die Vorstellung eines geschlossenen Kreises zugrunde, also etwas im Prinzip Statisches. Dem widerspricht aber die eigentümlich dynamische, über sich hinaustreibende Grundbewegung in der Folge dieser Gedichte, nämlich das ›Übersteigen‹, das ›Überschreiten‹ oder eben die »Metamorphose«. Und der Begriff der »Metamorphose« weist auch ins Zentrum der Gedichte, wie es im Sonett I 5, 3 f. gesagt wird: »Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem.«

Schon die Gattungsbezeichnung *Der Sonette an Orpheus* enthält eine eigentümliche poetologische Paradoxie: Denn warum wird Orpheus, der mythische Sänger der Antike, der Erfinder des Hexameters (zumindest nach einer Tradition) und der postume Begründer der äolischen Lyrik auf Lesbos – ausgerechnet in *Sonetten* besungen, in einer italienischen Gedichtform also, die in der mittelalterlichen Kultur Italiens entstanden ist und die in der Tradition der Poetik bis heute als die strengste und ›scharf-sinnigste‹ poetische Form gilt?

Das Sonett mit seinem eher schlichten Grundvers, dem Endecasillabo, hat der antiken Verskunst mit ihrer unerhörten metrischen Vielfalt vor allem eines voraus, was die griechische und römische Lyrik gar nicht kannte: den *Reim*. Der Reim bestimmt, mehr als die Silbenzahl, die poetische Struktur des Sonetts. Die strenge Form des Sonetts, sofort erkennbar an der graphischen Aufteilung in 2 mal 4 und 2 mal 3 Verse, ist im Grunde eine statische Form, eher ungeeignet für den Gesang, selbst wenn die deutsche Übersetzung des Wortes ›Sonett‹ »Klinggedicht« lautet.

An Katharina Kippenberg schreibt Rilke wenige Tage nach Vollendung der Sonette, am 23. Februar 1922:

Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandeltste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich.⁶

In dieser wichtigen und zurecht immer wieder zitierten Selbstaussage des Dichters zur Form seiner an Orpheus gerichteten Sonette ist zunächst der Begriff des ›Abwandeln‹ bedeutsam, der nicht nur die Variation, sondern mehr noch eine Bewegung – das ›Wandeln‹ – zum Ausdruck bringt. Der Zusatz: »es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören« veranschaulicht die Art und Weise dieses ›Abwandeln‹ als eine Art Jongleur-Akt mit einem zerbrechlichen Gegenstand, einer ebenso »stabilen« wie fragilen Form. Das dergestalt von einer ›Stelle‹ zur anderen ›im Laufen getragene‹ Sonett kann man füglich auch als ›entstelltes Sonett‹ bezeichnen – etwa in dem Sinne, wie in dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* von

6 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band II. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 709, zitiert als: KA.

»entstellten Sternen«⁷ gesprochen wird. Und *Die Sonette an Orpheus* sind auch als »entstellte Sonette« wahrgenommen worden, wie es in ihrer Rezeptionsgeschichte deutlich wird.⁸ Der Sonette-Lauf war dem Dichter eine »eigentümliche Probe und Aufgabe«, eine Aufgabe, die allerdings schon ihre »Lösung« in sich selbst »trug«. Die Entstellung, die Rilke als in den »Sonetten« angelegt erkennt, betrifft nämlich nicht die Sonett-Form an sich, sondern eben nur den spezifischen Sonett-Begriff im Zyklus *Die Sonette an Orpheus*. Und die Ursache dafür ist Orpheus selbst, der mythische Sänger der Antike. Seine Gegenwart in der ihm fremden Form des Sonetts verändert diese Form, unterzieht sie einer »Metamorphose«.

Die Metamorphose der Sonette betrifft nicht die äußere Form, den Aufbau in zwei Quartetten und zwei Terzetten, auch nicht die Reimstruktur – wenn diese auch gegenüber der strengen Regel etwas gelockert ist: Es gibt kaum Mehrfachreime in den *Sonetten an Orpheus*. Die Metamorphose betrifft die Metrik, die rhythmische Gestaltung des einzelnen Verses. Es sei hier an die *Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett* erinnert, von der ich annehme, dass sie auch auf Rilke eine Auswirkung gehabt hat.⁹ Dessen ungeachtet wird hier so Grundsätzliches zur Sonettform und zu ihrem Verhältnis zum »Lyrischen« formuliert, dass Schlegels Gedanken zur Sonettform als idealer Hintergrund angesehen werden können, von dem sich *Die Sonette an Orpheus* abheben. Schlegel bestimmt das »Lyrische« als »das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemein flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Concentration hervorgeht«. ¹⁰ Der Pindarische Topos vom »lyrischen Wasser« in der ersten olympischen Ode – »Das beste von allem ist das Wasser« – ist auch in Goethes *West-östlichem Divan* von größter poetischer Wirksamkeit. So heißt es in *Lied und Gebilde*: »Schöpft des Dichters reine Hand / Wasser wird sich ballen«. ¹¹ Die Vorstellung des Wassers bestimmt auch den Begriff des Rhythmischen überhaupt: Der Rhythmus als das »Fließende« – so eine beliebte Etymologie des Wortes »Rhythmus« – ist das reinste Element des Lyrischen. Dem setzt Schlegel nun die strenge Sonettform als ein statisches Gebilde entgegen, dessen »Nothwendigkeit« »mathematisch zu restaurieren« sei und findet dafür das architektonische »Gleichniss« von einem »Tempel«.

⁷ KA I, S. 502.

⁸ Vgl. Gerok-Reiter: »Nach Wolfgang Kayser hat »dieses Gedicht [II 15] wenig mehr mit einem Sonett zu tun«. Außer den 14 Zeilen sei nur die Druckanordnung geblieben, »und die ist nur für das Auge da. Es biete deshalb für »die jungen Dichter, das immer leicht verführbare Publikum«, ein gefährliches und bedauerliches Beispiel.« Anette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 92.

⁹ Zu diesem Zusammenhang ausführlicher: Wolfram Groddeck: »Kosmische Didaktik. Rilkes »Reiter«-Sonett.« In: *Interpretationen. Gedichte von RMR*. Hrsg. von Wolfgang Groddeck. Stuttgart 1999, S. 203-228, insbesondere S. 204-205.

¹⁰ »Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/04. Nach dem auf der königlichen Bibliothek befindlichen Manuskript.« In: Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Leipzig 1884, S. 241-250.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: *West-östlicher Divan*. Hrsg. von Hendrik Birus, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1994, S. 21.

In den *Sonetten an Orpheus* bleibt die äußere Gestalt des Sonetts in allen 55 Gedichten erhalten; doch wird das ›Sonett‹ gleich zu Beginn auch gewissermassen ›verinnerlicht‹. So erscheint im letzten Vers des allerersten Sonetts das Schlegel'sche ›Gleichniss‹ vom ›Tempel‹ verwandelt wieder – ›gehoben‹ und aufgehoben als ›Tempel im Gehör‹. Das Bild vom ›Tempel im Gehör‹ veranschaulicht die Metamorphose des Sonetts *im* Sonett und setzt auf der rein formalen Ebene eine unerhörte Dynamisierung der Sonett-Form in Gang.

Es dürfte kaum einem Interpreten entgangen sein, dass das erste Sonett des ersten Teils regelkonform den klassischen Endecasillabo verwendet, indessen das erste Sonett des zweiten Teils – ›Atmen, du unsichtbares Gedicht‹ – in der metrischen Gestaltung der Verszeilen absolut unregelmässig wirkt. Zwischen diesen beiden Extremen findet sich ein ganzes Spektrum transformierter Verszeilen. Neben einigen Sonetten mit jambischen 11-Silbern, wie zum Beispiel den ersten drei, finden sich einige mit trochäischen Zeilen, die Mehrzahl der Sonette ist jedoch daktylisch – beziehungsweise scheinbar daktylisch.

Es ist zunächst eine wenig reflektierte Beschreibungskonvention, den Endecasillabo mit oder ohne Auftakt als jambisch oder trochäisch zu bezeichnen. Denn eigentlich sind dies schon Bezeichnungen aus der antiken Metrik. Der Trochäus heisst in der antiken Verslehre auch Choreus – und die Verbindung von Choreus und Jambus ergibt ein Metrum, das als rhythmische Grundfigur der äolischen Verse angesehen werden kann, nämlich den Choriambus, wie etwa im Wort ›Gegengewicht‹ oder im Vers: ›Wisse das Bild‹. Auf den Zyklus als ganzen gesehen, fällt auf, dass das erste Sonett jambisch, das letzte trochäisch ist. Beide metrischen Typen ergänzen sich als komplementäre Vers-Prinzipien.

Anders der daktylische Vers im Sonett. Es gibt zwar seit der Barockzeit daktylische Sonette – nach ihrem Erfinder als ›Buchner-Art‹ benannt¹² – aber in der klassizistischen Literaturästhetik, die auch in der Rilke-Forschung noch nachwirkt, gilt das daktylische Sonett bereits als Symptom der Auflösung. *Die Sonette an Orpheus* bestehen nun zu knapp zwei Dritteln aus solchen daktylischen Gedichten. Diese sind aber wiederum rhythmisch beziehungsweise metrisch sehr unterschiedlich. Das zehnte Sonett des ersten Teils ist scheinbar daktylisch, ich sehe – oder höre – darin aber mehr. Die erste Strophe lautet:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst,
grüß ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt.

12 Vgl. Philipp von Zesen: ›Dactylisch Sonnet an den Edlen und Weltberühmten Herrn August Buchnern / über die Erfindung der Dactylischen und Anapästischen Verse‹. Das Schlussterzett des daktylisch vierhebigen Sonetts lautet: ›Phöbus verwundert sich selbst ob Ihn / Orpheus muß anders die Seiten aufzihn / Cicero schweiget vnd lieget gebunden.‹ Zitiert nach: Ulrich Maché und Volker Meid (Hrsg.): *Gedichte des Barock*. Stuttgart 2003, S. 12.

Das kann zunächst als Selbstzitat, als Anspielung auf Rilkes Sonett *Römische Sarkophage* aus den *Neuen Gedichten*¹³ gelesen werden, das übrigens ganz traditionell in einem auftaktigen Endecasillabo verfasst ist. Aber das orphische Sonett evoziert nach der Wendung »antikische Sarkophage« auf einmal antike Metren, die sich aus den unregelmässigen Daktylen heraushören lassen: in der dritten Zeile ein Pherekrateus (–U–UU–U) kombiniert mit einem Adoneus (–UU–U) und in der vierten Zeile ein Glykoneus (–U–UU–U–). Alle drei sind prominente metrische Perioden, wie sie in der Lyrik der äolischen Dichter – Sappho, Alkaios und andere – verwendet wurden und über die Oden des Horaz in die Geschichte der Poetik eingegangen sind. In der deutschen Literatur wurden sie seit Klopstock und Hölderlin verwendet. Das Eindringen der rhythmischen Perioden aus der äolischen Lyrik im Sonett I 10 reflektiert sich im Bild des »fröhlichen Wasser[s]«, wobei man an das Pindarische Wasser der Lyrik denken darf, das nun die »Sarkophage«, die starre Form, »als ein wandelndes Lied« durchfließt.

Was in diesem Sonett prosodisch geschieht, möchte ich als metrisches Zitat oder als metrisches Echo bezeichnen. Literarisch-biographisch verstanden, ließen sich diese metrisch-rhythmischen Echos als Reflexe auf Rilkes intensive Begegnung mit Hölderlin im Jahr 1914 verstehen, der auch das angeblich freirhythmische Gedicht *An Hölderlin* zu verdanken ist.¹⁴ Solche Metrik-Zitate bewirken eine Kontamination der italienischen Sonett-Form mit der Metrik antiker Oden beziehungsweise äolischer Versmaße. In solcher Transformation kommt aber nicht das Endprodukt, eine rein epigonale antike Ode, sondern der Prozess der Metamorphose – »als ein wandelndes Lied«, als ein ver-wandelndes Lied – zur Darstellung.

Der Prozess der metrischen Transformation verläuft nun ganz ähnlich wie die Gestaltverwandlungen in den *Metamorphosen* des Ovid, wo zum Beispiel die Bacchantinnen, während sie zur Strafe für die Ermordung des Orpheus in Bäume verwandelt werden, noch mit den Armen an ihre bereits verholzten Schenkel schlagen.¹⁵ Oder wie bei der Rettung der Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, während ihre Schönheit, die Apollo so begeistert hat, dennoch erhalten bleibt.¹⁶

Zur Metamorphose der Daphne findet sich im Sonett II 12 – »Wolle die Wandlung« – im letzten Terzett eine bedeutsame Fortschreibung. Was in der ersten Zeile des Sonetts noch als fünfhebige, daktylische Verszeile beginnt, verwandelt sich in den folgenden Versen allmählich in antike Pentameter und Hexameter. Der vierte Vers ist bereits ein regelkonformer Pentameter – und er kann auch nicht anders gelesen werden: »liebt in dem Schwung der Figur / nichts wie den wendenden Punkt« (–UU–UU– / –UU–UU–).

Im letzten Terzett finden sich zwei Hexameter und dann ein regelrechtes elegisches Distichon:

13 KA I, S. 472 f.

14 Vgl. dazu Rainer Nägele: »Wendungen der Fühlbarkeit«. In: Wolfram Groddeck: *Interpretationen* (wie Anm. 9), S. 133–154; vgl. auch KA 2, S. 523–527.

15 Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (wie Anm. 3), 11. Buch, V. 79–84.

16 Vgl. ebenda, 1. Buch, V. 548–552.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Auf das Bild von der verwandelten Daphne, die »lorbeern fühlt«, komme ich am Schluss zurück. Bleiben wir zunächst bei den metrischen Metamorphosen. Denn noch eine Spur komplexer stellt sich die metrisch-rhythmische Transformation im Sonett II 20 dar. Die erste Strophe lautet:

Zwischen den Sternen, wie weit; und doch, um wieviele noch weiter,
was man am Hiesigen lernt.
Einer, zum Beispiel, ein Kind ... und ein Nächster, ein Zweiter –,
o wie unfäßlich entfernt.

Der erste Vers des Sonetts ist ein regulärer Hexameter, der zweite Vers ein halber Pentameter. Diese metrische Konstruktion wiederholt sich im dritten und vierten Vers, nur dass im dritten Vers zu einem vollkommenen Hexameter ein Versfuß fehlt. Dafür findet sich – markiert durch drei Auslassungspunkte – eine Pause. Das letzte Terzett variiert diese rhythmisch-metrische Grundfigur:

Fische sind stumm ..., meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, *ohne* sie spricht?

Der drittletzte Vers weist wieder eine markierte Pause auf, die den fünfhebigen Vers als einen – durch die Formgewalt des Sonetts – noch unterdrückten Pentameter lesbar macht: –UU– [...] –UU–UU–. Der vorletzte Vers ist aber wieder ein ungekürzter Hexameter, gefolgt von einem sozusagen gedehnten Pentameter, der eine Silbe zu viel hat.

Ist nun dieses merkwürdige metrische Gebilde eine Erfindung Rilkes, was im Zuge der Auflockerung der Form immerhin denkbar wäre? Keinesfalls, es ist ein antikes Verszitat, genannt »Archilochische Strophe« oder »Archilochischer Vers«. Er ist nach dem griechischen Dichter Archilochos¹⁷ benannt und wurde von Horaz in *carm.* 4, 7 realisiert. Aber auch Klopstock und Hölderlin haben den Archilochischen Vers verwendet.¹⁸ Sonst findet sich die Archilochische Strophe in der Deutschen Lyrik kaum.

Dass hier die »Fische« genannt werden – und zwar implizit sowohl in Bezug auf das Sternbild (»zwischen den Sternen«) als auch in Hinblick auf den essbaren Fisch

17 Zu Archilochos vgl. auch die Ausführungen bei Gerok-Reiter (wie Anm. 8), S. 102. Die Autorin hält fest, dass das Wort »Rhythmus« erstmals bei Archilochos nachgewiesen ist.

18 Bei Klopstock beispielsweise die Gedichte *An Gieseke* oder *An Eberet*, in: *Klopstocks Werke*. Erster Band. *Oden*, erster Band. Leipzig 1798, S. 24f. und S. 33-38. Hölderlin verwendet die Archilochische Strophe nur einmal in dem Gedicht *An Diotima* (»Komm und siehe«), in: Friedrich Hölderlin: *Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Dietrich E. Sattler. Frankfurt a.M. 1977, Bd. 3, S. 107ff.

(»auf heiter bereitetem Tische«) – hat aber noch eine besondere Dimension. Denn die stummen Fische sind Statthalter einer Sprache ohne Worte. Wenn man dabei an Christian Morgensterns Gedicht *Fisches Nachtgesang* denken sollte, das nur noch aus metrischen Zeichen besteht, läge man vielleicht gar nicht so falsch. Denn »der Fische/Sprache« zwischen »Sternen« und »Tisch« ist eine stumme und wortlose, aber eine kosmisch geordnete, eine *metrische* Sprache.

Es sei noch einmal an die große poetische Innovation durch Klopstock erinnert, der die antiken Versmaße in die deutsche Literatur eingeführt und verwendbar gemacht hat – allen prosodischen Differenzen zwischen den antiken Sprachen und der deutschen zum Trotz. Die metrischen Silbenmaße hat Klopstock einmal als »Wortlose« bezeichnet und in einen tiefsinnigen Vergleich mit den Göttern Homers gebracht:

Mich deucht, daß auch das Silbenmaß hier und da etwas mitausdrücken könne. /
Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers
Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.¹⁹

Klopstocks stolzer Vergleich der Metrik – und zwar seiner eingedeutschten antiken Metrik – mit den unsichtbaren, aber umso wirksameren Göttern bei Homer eignet sich auch für die metrischen Zitate in den Transformationen *Der Sonette an Orpheus*: Man kann sie hören, auch wenn sie nicht immer eindeutig identifizierbar sind, und doch sind sie unsichtbar. Klopstocks Genie war es, dass er die antiken Versmaße nicht nur imitiert hat, sondern auch – aufgrund dieser Erfahrung und Schulung – eigene Versmaße erfunden hat.

Der Klopstock'sche Hintergrund erlaubt nun auch, das Sonett II 1 – »Atmen, du unsichtbares Gedicht« – als eine metrische Transformation in der Tradition von Klopstock und Hölderlin zu lesen und nicht einfach nur als »freirhythmisch« zu klassifizieren. Auch Anette Gerok-Reiter bezeichnet, in der besten Monographie, die es zu den *Sonetten an Orpheus* gibt, dieses Gedicht – unterkomplex wie ich finde – als »freirhythmisch«,²⁰ d. h. als ein Gedicht, das keine metrischen Strukturen mehr aufweist. Aber der Begriff »freirhythmisch« würde strenggenommen auch den Verzicht auf den Reim implizieren. Gerok-Reiter macht aber in Bezug auf das Verhältnis von Metrik und Rhythmus in den *Sonetten an Orpheus* insgesamt folgende sehr präzise Beobachtung:

»Die Grundlage der rhythmischen Gestaltung in den Sonetten an Orpheus bildet [...] das klar definierbare metrische Schema auf der einen, die eigenwillige und prononcierte Satzrhythmik auf der anderen Seite. Satzrhythmik und Metrum treffen als zwei souveräne Prinzipien aufeinander.«²¹

Das beschreibt das dichterische Verfahren Rilkes sehr genau, allerdings nur solange das metrische Schema als äußerlich vorgegebenes bestimmt werden kann. Der Satzrhythmus steht in Spannung zu dem metrischen Schema des Gedichts, aber seine Wirkung ist abhängig von diesem Schema. Wenn aber Satzrhythmus und Metrik

19 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, S. 172.

20 Vgl. Gerok-Reiter (wie Anm. 8), S. 51.

21 Ebenda, S. 99.

zwei »souveräne Prinzipien« sind, dann müsste sich auch umgekehrt eine Metrik in Abhängigkeit vom Satzrhythmus denken lassen – selbst dann, wenn sie nicht mehr »klar definierbar« sein sollte. Die bisher angeführten Beispiele aus den *Sonetten an Orpheus* haben gezeigt, dass der Satzrhythmus sehr wohl metrische Strukturen hervorbringen kann, von denen man die meisten – zumindest als metrische Zitate – wiedererkennen und auch benennen kann.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.

Rilke schreibt an Katharina Kippenberg, dieses Sonett (II, 1) sei »ganz wörtlich zu nehmen«, und es sei »keine symbolische Bedeutung dahinter zu suchen«. ²² Zunächst ist einmal festzuhalten, dass es ein Gedicht über das ›Atmen‹ ist, wobei das ›Atmen‹ als ein ›unsichtbares Gedicht‹ angesprochen wird, das daher nicht dasjenige Gedicht sein kann, das wir gerade lesen. Damit erweist sich das Sonett als ein poetologisches Meta-Gedicht über ein Gedicht, das allerdings ›unsichtbar‹ ist. ›Unsichtbar‹ bedeutet aber nicht abwesend und auch nicht unhörbar. Das unsichtbare Gedicht wird vom »ich« des Sonetts mit »du« angesprochen – und es scheint, dass im Verlauf der 14 Verse das lesbare und das unsichtbare Gedicht immer enger zusammenkommen und sich in der letzten Zeile vereinigen.

Die beiden Quartette – das wird von den meisten Interpreten eigens vermerkt – bestehen aus elliptischen Nominalsätzen, Verben erscheinen nur in den untergeordneten Relativsätzen. Die Syntax wirkt in diesem Gedicht also äusserst angespannt. Und ebenso der Rhythmus. Der Rhythmus ist allerdings direkt Thema des Sonetts, dessen Verse in der Silbenzahl zwischen 14 und 3 Silben schwanken.

Eine metrische Analyse kommt – einige Ambiguitäten und mögliche Alternativen sind nicht auszuschließen – zu folgendem induktiven Schema, das hier noch mit den antiken Namen für die entsprechenden rhythmischen Figuren versehen sein soll:

²² KA II, S. 745.

-UU-U-UU-	Adoneus + Choriambus
-U-UU-U	Pherekrateus
---, U-U, --, -UU-	Molossos, Amphibrachys, Spondeus, Choriambus
U-UU-UU-U	Enoplion
-UU-U, -U	Adoneus, Trochäus
U-UU-U-	Telesilleion
-UU-, U-U, -UU-U	Choriambus, Amphibrachys, Adoneus
-U-	Kretikus
U-UU-U, -UU-U, -U-	Reizianus, Adoneus, Kretikus
-UU-, UU-U	Choriambus, Didymäus (3. Päon)
-UU-	Choriambus
U-UU-U, -U-, -UU-U	Reizianus, Kretikus, Adoneus
-U-UU-U	Pherekrateus
-UU-, UU-U	Choriambus, Didymäus

Das Sonett beginnt in der ersten Zeile mit einem vierhebig daktylischen Vers, den man als Kombination eines Adoneus mit einem Choriambus auffassen könnte. Der zweite Vers, auf den ersten Blick dreihebig-daktylisch, lässt sich jedoch deutlich als Pherekrateus hören; die schon erwähnte, rhythmisch eingängige äolische Periode zu sieben Silben. Der dritte Vers umfasst 12 Silben, aber die Anzahl der Hebungen zu bestimmen, ist schwierig. Ich deute ihn als Kombination von Molossos, Amphibrachys, Spondeus und Choriambus. In diesem Vers staut sich der Rhythmus: der spondeische Beginn mit den drei gleichlangen oder gleichmässig betonten Silben »Sein« – »rein« – »ein« (einem Molossos) gibt zugleich eine Folge von Schlagreimen zu hören und unterstreicht so noch die Wirkung der Spondeen-Häufung. Das Wort »Weltraum« setzt wiederum zwei Spondeen. In dieser metrisch singulären Periode markiert der Choriambus, der durch den Punkt, aber auch durch den Satzinhalt deutlich vom Versbeginn abgehoben ist, unüberhörbar ein metrisches Signal: Der Choriambus, der in diesem Sonett noch viermal wiederholt wird, kann als die eigentliche Grundfigur der äolischen Metrik verstanden werden. Der letzte Vers der ersten Strophe ist metrisch deutbar als ein sogenanntes Enoplion,²³ d.h. als ein bestimmter halber Hexameter. Er stellt sich nun tatsächlich als ein hörbar entspanntes »Gegengewicht« zur metrischen Stauung im dritten Vers dar: »in dem ich mich rhythmisch ereigne«. Der rührende Reim von »ereigne« (V. 4) auf »eigne« (V. 2) betont nicht nur die rhythmische Äquilibristik der ganzen ersten Strophe, er ermöglicht auch die wie selbstverständliche Entstehung eines »Ichs« im Gedicht. Semantisch meint das »Gegengewicht« den um das »Atmen« eingetauschten »Welt-raum«. Das Ganze ist aber ein Prozess, der erst im Rhythmus des vierten Verses zu sich findet und »ich« sagt.

²³ Vgl. Kathy Zarnegin: »O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort«. In: Wolfram Groddeck: *Interpretationen* (wie Anm. 9), S. 231.

Der Ausdruck »Einzig Welle« (V. 5) ist ein Adoneus. Der anschließende Trochäus leitet zum zweiten Vers der zweiten Strophe über, welcher metrisch ein sogenanntes Telesilleion bildet (akephaler Glykoneus). Die lange dritte Verszeile mit 12 Silben lässt sich als Kombination von Choriambus, Amphibrachys und Adoneus deuten, auch wenn sie eigentlich wie eine einzige lange metrische Periode wirkt. Die rhythmische Überraschung – obwohl vorbereitet durch das Adjektiv »sparsamstes« – ereignet sich in V. 8, der mit seinen drei Silben, einem Kretikus, nur aus einem einzigen Wort besteht und den kürzesten Vers des ganzen, insgesamt 770 Verse umfassenden Zyklus bildet. Und das drückt er auch: »Raumgewinn«.

Das erste Terzett beginnt wieder mit einem langen, 14-silbigen Vers, der sich als Kombination von Reizianus, Adoneus und Kretikus deuten liesse, der vielleicht aber auch als eine einzige längere äolische Periode zu identifizieren wäre. Inhaltlich nimmt er auf V. 3 Bezug, wo spondeisch vom »Weltraum« gesprochen wird; nun ist die Rede – metrisch gelockert – »von diesen Stellen der Räume«. Aber auch diesem langen Vers folgt – wie im dritten Vers mit dem Wort »Gegengewicht« – ein Choriambus: »innen in mir«. Die zweite Feststellung in diesem Terzett ist durch ein Enjambement auf zwei Verse verteilt: »Manche Winde / sind wie mein Sohn«. Das Enjambement teilt den Satz metrisch in einen Didymäus und einen Choriambus auf. Der Didymäus – auch als 2. Päon bezeichnet – ist nach einem Beinamen des Apollo benannt. Karl Philipp Moritz hat diesen Versfuß einmal als den »wohlklingenste[n]«²⁴ bezeichnet. Klopstock hat nur mit diesem einen Versfuß sogar ein ganzes Gedicht verfasst: seine berühmte Ode *Die Sommernacht* (»Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab / In die Wälder sich ergießt«²⁵ ...).

Das letzte Terzett beginnt wieder, wie der erste Vers des ersten Terzetts, mit einem sehr langen, 14-silbigen Vers, der zwar schwierig zu analysieren, aber auch der Logik der äolischen Perioden zuordenbar ist. In der Entsprechung zu V. 9 könnte man von einer ähnlichen Kombination von Reizianus, Kretikus und Adoneus sprechen. Jedenfalls wirken die beiden 14-silbigen Verszeilen metrisch-rhythmisch nah verwandt. Die beiden Schlusszeilen lassen sich je nach Sinn-Betonung unterschiedlichen metrischen Perioden zuordnen. »Du, einmal glatte Rinde« wird, wenn man »einmal« betont, als Pherekrateus lesbar und korrespondiert dann mit der metrischen Kontur von V. 2. Die Betonung des Wortes »einmal« bedeutet, dass die angesprochene »Luft« sich nur ein einziges Mal, hier, als »glatte Rinde« zeigt, als »Rundung und Blatt meiner Worte«. Wenn man das Wort »einmal« unbetont lässt, ergibt sich kein bekanntes äolisches Metrum, und der Sinn des elliptischen, d. h. verblosen Schlusssatzes wird perfektivisch: Die Luft war schon einmal »Rinde, Rundung und Blatt meiner Worte«.

Das Sonett, das im letzten Vers zu sich kommt, ist poetologisch ein metrischer Hybride: Das Gedicht ist ein Sonett und zugleich eine antike äolische Ode – und beides zugleich auch nicht. Warum aber erscheinen in diesem Schluss, nachdem bisher nur von »Luft«, »Räumen«, »Welle«, »Meer« und »Winden« die Rede war, auf einmal »Rinde« und »Blatt«?

²⁴ Karl Philipp Moritz: *Versuch einer deutschen Prosodie*. Berlin 1786, S. 72.

²⁵ Klopstock: *Oden* (wie Anm. 18), S. 234.

Die gängige Deutung ist, dass hier auf den orphischen Baum im Sonett I 1 Bezug genommen werde.²⁶ Allerdings findet sich das Wort »Rinde« weder dort noch sonstwo im gesamten Zyklus. Hingegen *reimt* sich »Rinde« auf »Winde« in V. 10. Wie nun liesse sich dieser über den Reim sich ergebende Bezug denken?

Im Sonett I 3, das den berühmten Halbvers »Gesang ist Dasein« enthält, lauten die Schlussverse:

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Das Singen »in Wahrheit« ist bloss ein »Hauch um nichts«. Oder ein »Wehn im Gott« – das meint im Zusammenhang dieses Sonetts jenen Gott, für den die Forderung »Gesang ist Dasein« leicht ist. Das Singen »in Wahrheit« ist aber ein blosses »Wehn« in diesem Gott, der hier vielleicht Orpheus ist. Das wahre Singen ist aber auch – und dies in einer rhetorischen Klimax – nichts als: »Ein Wind«.²⁷

Und um einen solchen »Wind« geht es auch in dem Sonett II 1, dem »Atmen«-Gedicht; aber nicht nur hier, sondern auch in dem schon erwähnten Sonett II 12, dessen Schlusssatz nicht ohne zarte Ironie von Daphne spricht:

[...] Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Die Emphase, dass »Daphne« nun »lorbeern fühlt«, erweist sich über die Sprachgrenzen hinweg als eine *Figura etymologica*, sobald man in Betracht zieht, dass »Daphne« das griechische Wort für »Lorbeer« ist. Aber das Spiel zwischen den Sprachen lässt sich weiterführen; denn die lateinische Bezeichnung »laurus« für Lorbeer lässt sich wiederum auf den Namen »Laura« beziehen. Laura aber ist die vergötterte (und unerreichbare) Geliebte im *Canzoniere* des Petrarca – dem großen Vorbild der Sonettdichtung.²⁸ Insofern vereinigt sich in der Figur der »lorbeern« fühlenden »Daphne« in den *Sonetten an Orpheus* die antike Tradition der metrischen Metamorphosen und der mittelalterliche Höhepunkt der Sonettdichtung im versteckten Bezug auf Petrarca.

Wer in den zitierten Versen das angesprochene »du« ist, lässt sich nicht genau bestimmen. Vom mythologischen Zusammenhang her müsste es Apollo sein. Der wird jedoch, wie auch Daphne, nur ein einziges Mal im Zyklus beim Namen genannt, aber nicht in diesem Sonett, sondern in dem anderen, gerade zitierten Sonett I 3, wo vom Singen »in Wahrheit« gesprochen wird. Dort wird Apoll – nach Ovid und anderen übrigens der Vater des Orpheus – in V. 3 f. auf eine merkwürdig

²⁶ So auch der Kommentar in KA II, S. 746.

²⁷ Vielleicht lässt sich das Wort »Wind« auch als Anspielung auf Johannes 3, 8 verstehen: »Der Wind bleset wo er wil / vnd du horest sein sausen wol / Aber du weist nicht von wannen er kompt / vnd wo hin er feret. Also ist ein jglicher / der aus dem Geist geborn ist.«

²⁸ Den Einblick in diesen übergreifenden Zusammenhang verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Dr. Tabea-Eva Meineke, Romanisches Institut der Universität Mannheim.

negierende Art erwähnt: »An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll.« Apoll ist in diesem Sonett, in welchem auch gesagt wird: »Gesang ist Dasein«, auf eine so explizite Weise abwesend, dass er eben doch anwesend ist.

Nun will »die verwandelte Daphne« im Sonett II 12, »daß du dich wandelst in Wind«. Die *Figura etymologica* reflektiert auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks die ›Verwandlung‹ und zwar direkt mit dem Wort ›wandeln‹. Wenn man die Aussage auf den mythologischen Hintergrund bezieht – im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* –, ergibt sich eine komplexe logische oder poetologische Transformation: Daphne ist nun bereits ein Lorbeer-Baum, oder zumindest »fühlt« sie so, nämlich – nach dem neologistischen Adjektiv – »lorbeern«. Und hier wird nun das Wort »Rinde« – das sich auf das Wort »Winde« reimt – vielsagend. Denn im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* heisst es:

[...] die schwellende Brust überzieht sich mit feiner
Rinde; es wachsen die Haare zu Blättern, zu Zweigen die Arme;
[...] was bleibt, ist die glänzende Schönheit.
Phoebus – er liebt auch den Baum: er legt an den Stamm seine Rechte;
Unter der Rinde, der neuen, erspürt er noch immer des Herzens
Flatternden Schlag.²⁹

Die Reihe der Substantive in Sonett II 1: »glatte Rinde / Rundung und Blatt« ergibt auf diesem Hintergrund der ovidischen Verse einen wörtlichen Bezug. Die »Rundung« der Brust wird durch die »glatte Rinde« verdeckt, unter der sie aber weiter bebt, während der Lorbeerbaum schon »Blätter« hat.

Daphne, die Begehrte, begehrt nun selber, dass »du« dich in Wind wandelst, dass »du« ihre Metamorphose nachvollziehst. Wenn mit »du« Apollo gemeint ist, dann wünscht Daphne jetzt die Vereinigung, vor der sie geflohen ist – aber als ein Lorbeerbaum, der vom Wind durchweht werden will: subtilste Erotik.

Doch der »Wind« ist ja »ein Hauch um nichts«, ein »Wehn im Gott«, und er ist auch das »Atmen« selbst, welches das »unsichtbare Gedicht« ist. Durch die gerade noch kenntlichen metonymischen Zitate der in die poetologische Abstraktion verwandelten Daphne-Szene bei Ovid wird der angedeutete Baum lesbar als der Lorbeerbaum, der Apollo geweiht ist – als der Baum der Dichtung. »Unsichtbar« in den *Sonetten an Orpheus* wird aber auch er – als »ein hoher Baum im Ohr«, wie es im ersten Sonett des Zyklus heißt (I 1, 2).

Zum Abschluss sei noch kurz ein Blick auf das Sonett II 23 geworfen, das nach einem Hinweis Rilkes »an den Leser«³⁰ gerichtet sein soll, also an uns. Am Anfang dieses Sonetts meine ich die poetische ›Urszene‹ von Daphne und Apoll, in äußerster Verallgemeinerung, wiederzuerkennen:

29 V. 549–555; metrische Übersetzung aus: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach. Stuttgart 1998, S. 44.
30 KA II, S. 760.

Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,

wenn du meinst, sie endlich zu erfassen.
So Entzognes ist am meisten dein.

Das, was »dir« am meisten widersteht, jene Stunde, die besondere, aber nicht unbedingt die letzte, sondern vielleicht die Stunde der wahren Lektüre, ist so nah – in dem wunderbaren Vergleich mit dem »flehenden Gesicht von Hunden« – und doch »weggedreht«, in dem Moment, in dem man glaubt, sie zu »erfassen«. Wie Apoll Daphne, die Geliebte, die ihm »widersteht«, zu »fassen« versucht, versucht der Leser, das Gedicht zu verstehen und zu besitzen, das sich ihm aber genau dann entzieht, wenn er meint, den Sinn solcher »Verwandlungen« »endlich zu erfassen«. Es ist das Paradox des poetischen Verstehens: Nur dergestalt »Entzognes« gehört dir, in dem Moment, in dem es sich im Verstehen entzieht und wegdreht – wie ein Hund oder wie »ein Wind«.

THOMAS MARTINEC

»In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.«

Musik und Verwandlung in Rilkes *Sonetten an Orpheus*

Die Nähe der *Sonette an Orpheus* zur Musik ist kaum zu übersehen. Schon der im Titel genannte Adressat des Zyklus bürgt für eine gewisse Musikalität. In Ovids *Metamorphosen*, die Rilke als literarische Quelle für den Orpheus-Mythos dienten, ist die Musik bekanntermaßen von zentraler Bedeutung: Tiere, Pflanzen und Steine versammeln sich, um dem orphischen Gesang zuzuhören, Orpheus bewegt durch seinen Gesang Hades und Persephone dazu, seine Frau Eurydike aus der Unterwelt freizugeben, und nachdem er von den Mänaden zerrissen wurde, musizieren Kopf und Leier weiter.¹ Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Rilke in sämtlichen Sonetten, die an Orpheus gerichtet sind, also jeweils im Anfangs- und Endsonett beider Teile, die Musik bzw. den Gesang ins Zentrum rückt.² So wird der Adressat mit dem Ausruf »O Orpheus sing!« vorgestellt, und das Eingangssonett schildert dann auch gleich die Wirkung dieses Gesangs auf Tiere und Pflanzen: »da schufst du ihnen Tempel im Gehör.«³ Im weiteren Verlauf erscheint Orpheus als »Singender Gott«,⁴ dessen Gesang *expressis verbis* gegen menschliches Singen abgesetzt wird:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir?⁵

In Anlehnung an den narrativen Verlauf bei Ovid stellt das Abschlußsonett des ersten Teils die Mänaden-Episode dar. Auch hier steht der singende Orpheus im Zentrum:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.⁶

1 Zu Rilkes Ovid-Lektüre und -verständnis vgl. Robert Vilain: »Rilke und Ovid. Ein neuer Blick auf ›Sein‹ und ›Verwandlung‹ in den *Sonetten an Orpheus*.« In: *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Hrsg. von Karen Leeder. Göttingen 2010, S. 43-69.

2 Vgl. Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation. Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987, S. 228.

3 Beide Zitate: *Sonette an Orpheus*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (= KA), II, S. 241.

4 KA II, S. 241.

5 Ebenda, S. 242 (Hervorhebung durch Rilke).

6 Ebenda, S. 253.

In gleicher Weise musikalisch aufgeladen ist die zweite Figur, die für die Anlage der Sonette bedeutsam ist: Rilke widmete diesen späten Zyklus Wera Ouckama Knoop »als ein Grab-Mal«.7 Wera starb 1919 im Alter von nur 19 Jahren. In Rilkes Erinnerung an die junge Frau, der er nur wenige Male begegnet ist, spielt die Musik eine entscheidende Rolle, wie wir aus einem Brief an die Gräfin Sizzo vom 12.4.1923 wissen:

Dieses schöne Kind, das erst zu tanzen anfang und, bei allen, die sie damals sahen, Aufsehen erregte, durch die ihrem Körper und Gemüt eingeborene Kunst der Bewegung und Wandlung, – erklärte ihrer Mutter unvermutet, daß sie nicht länger tanzen könne oder wolle ...; [...] In der Zeit, die ihr noch blieb, trieb Wera Musik, schließlich zeichnete sie nur noch –, als ob sich der versagte Tanz immer leiser, immer diskreter noch aus ihr ausgabe ...8

Die Verbindung mit der Musik kennzeichnet auch Weras Erscheinen im Orpheus-Zyklus. Jeweils das vorletzte Sonett beider Teile bezieht sich auf die junge Frau; in beiden Sonetten spielt die Musik eine zentrale Rolle:

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend –. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.9

Im vorletzten Sonett des zweiten Teils wird Weras Tanz dann mit dem orphischen Gesang in Verbindung gebracht:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.10

So offenkundig die Bezüge sind, die Rilke über Orpheus und Wera zu der Musik herstellt, so wenig erschöpfen sie sich in diesen beiden Figuren. Neben den hier skizzierten Referenzen, die philologisch präzise zu erfassen sind, existiert ein weit- aus komplexeres Verhältnis zwischen *Sonetten* und Musik. Dieses Verhältnis liegt

7 »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop.« KA II, S. 237. Zu »Wera Ouckama Knoops mythopoetische[r] Verwandlung« in den Sonetten an Orpheus vgl. Manfred Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 405-424, hier S. 411-412.

8 RMR: *Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1977. S. 60-61.

9 KA II, S. 253.

10 Ebenda, S. 271.

in einer Vorstellung begründet, die sowohl in Rilkes Nachdenken über Musik als auch in den *Sonetten an Orpheus* einen prominenten Status behauptet. Es handelt sich dabei – um es zunächst ganz allgemein zu formulieren – um die Vorstellung von einer Polarität der Wirklichkeit. In den *Sonetten* geht es vielfach um die Verwandlung von Sichtbarem in Unsichtbares, von Hiesigem in Jenseitiges, von Leid in Freude und so fort.¹¹ Analog hierzu erscheint in Rilkes ästhetischen Überlegungen die Musik als eine Kunst mit einer Vorder- und einer Rückseite, einer Kunst, die Sinnlichkeit und Gesetzmäßigkeit zeigt, einer Kunst, von der Bedrohung und Erlösung ausgeht. Diese Analogie scheint umso weniger ein Zufall zu sein, als doch bereits zu sehen war, daß Rilke mit dem Orpheus-Mythos eine Figur aufruft, die ohne Musik nicht vorstellbar ist; dasselbe gilt für Wera Ouckama Knoop, deren Verhältnis zur Musik offenkundig einen nachhaltigen Eindruck auf Rilke gemacht hat.

Im Folgenden soll nun nach den Vorstellungen von Musik gefragt werden, vor deren Hintergrund sich Rilke sowohl mit dem Orpheus-Mythos als auch mit der jungen Tänzerin Wera auseinandersetzte. Meine These lautet, daß Rilke in der Gestaltung des Orpheus-Zyklus eine Bewegung vollzieht, die sein Nachdenken über Musik ebenfalls zu erkennen gibt: Ein Diesseitiges, Sicht- bzw. Hörbares wird in ein Jenseitiges, Unsichtbares bzw. Stilles verwandelt. Allerdings handelt es sich dabei keineswegs um eine einfache Analogie von Sonettgestaltung und Musikvorstellung oder von Orpheus-Mythos und Musikästhetik. Vielmehr soll der Vergleich beider Sphären auch die zentrale Differenz zwischen diesen erkennbar machen, denn auch sie gehört zu dem Verhältnis der Orpheus-Sonette zur Musik: Während in den Sonetten die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares dazu führt, die Wertschätzung des Sichtbaren noch zu steigern, weil es als die einzige Form erscheint, in der uns Existenz gegeben ist, figuriert in Rilkes Musikästhetik die Überführung des Hörbaren in ein Unhörbares in erster Linie als eine Befreiung von dem Hörbaren, das uns in seiner musikalischen Form überwältigt und bedroht.

Diese Differenz scheint mir mit Blick auf *Die Sonette an Orpheus* in zweifacher Hinsicht bedeutsam zu sein. Zunächst einmal ist es wichtig, sie zur Kenntnis zu nehmen, um den eigentlichen Bezugspunkt der Sonette hinreichend deutlich in den Blick zu bekommen: Rilke richtet seinen letzten großen Zyklus trotz aller musikalischen Referenzen nämlich nicht an einen Sänger im Sinne des performativen Tonkünstlers, sondern an eine mythologische Sänger-Figur, die dazu dient, bestimmte Vorstellungen von der menschlichen Existenz zu verkörpern. Es geht hier also nicht um Gesang, sondern um *orphischen* Gesang, der sich von der performativen Tonkunst darin unterscheidet, dass er genau jene Freiheit ermöglicht, die Rilke durch die Musik als Tonkunst gefährdet sah; der singende Orpheus fügt sich in Rilkes Bemühen, sich von der sinnlichen Überwältigung durch die Musik zu befreien. Hiermit geht ein weiteres Moment einher, das sich ebenfalls aus Rilkes Musikverständnis ergibt und für die *Sonette an Orpheus* von Bedeutung ist. Die Lyrik im Allgemeinen und das Sonett im Besonderen verfügen selbst über eine performative

11 Vgl. Ulrich Fülleborn: Kommentar zu *Die Sonette an Orpheus*. In: KA II, S. 726-727.

Musikalität, die durch Rhythmus und Klang der Verse konstituiert wird. Vor dem Hintergrund von Rilkes Skepsis gegenüber dieser Form von Musikalität erscheint es mir allerdings zu einseitig, das Musikalische der *Sonette an Orpheus* auf diese Konstitution zu beschränken. Im Sinne von Rilkes Musikbegriff erscheint sie vielmehr als Ausgangspunkt, der in einem Akt orphischer Wandlung für die Stille geöffnet wird. Musikalität entfaltet sich also nicht in der Performanz des Gedichts, sondern vielmehr in deren Überwindung; erst da, wo diese Sonette nicht mehr hörbar sind, werden sie selbst zu orphischem Gesang.

Der Zusammenhang von Musik und Verwandlung wird schon im Eingangssonett konstituiert, indem der orphische Gesang hier dazu führt, das kreatürliche Hören der Tiere in einen kulturellen Akt zu verwandeln:

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.¹²

Eine weitere Grenze, die der orphische Gesang überwindet, ist die zwischen Leben und Tod. Wie wir aus dem oben bereits angeführten Brief an die Gräfin Sizzo wissen, wollte Rilke sowohl mit den *Duineser Elegien* als auch mit den *Sonetten an Orpheus* jene Synthese von »Furchtbarkeit und Seligkeit« wiederbeleben, deren Verlust er als ein zentrales Problem der modernen Zivilisation beklagte:

Wer nicht der Fürchterlichkeit des Lebens irgendwann, mit einem endgültigen Entschlusse, zustimmt, ja ihr zjubelt, der nimmt die unsäglichen Vollmächte unseres Daseins nie in Besitz, der geht am Rande hin, der wird, wenn einmal die Entscheidung fällt, weder ein Lebendiger noch ein Toter gewesen sein. Die Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen ...: dies ist der wesentliche Sinn und Begriff meiner beiden Bücher.¹³

Der Tod erscheint im Rahmen der hier skizzierten Doppelseitigkeit unserer Existenz nicht in sukzessiver Ordnung zum Leben als dessen Ende, sondern er wird vielmehr als eine spezifische Seite des Lebens selbst aufgefaßt: »Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das

¹² Ebenda, S. 241.

¹³ RMR an Gräfin Sizzo, 12. April 1923 (wie Anm. 8), S. 58-59. Zum Verhältnis von *Sonetten* und *Duineser Elegien* vgl. Manfred Engel: »Die *Sonette an Orpheus* als Beginn des spätesten Werkes.« In: Leeder: *Nach Duino* (wie Anm. 1), S. 15-27.

größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt ...*«. ¹⁴ Zu diesem Bewußtsein sollen auch die *Sonette an Orpheus* beitragen. In einem Brief an Nanny von Escher (22. Dezember 1923) erklärt Rilke, es gehe ihm darum, »das Leben gegen den Tod hin offen zu halten«. ¹⁵ Die Reflexion des orphischen Gesangs gibt diese Gegenwart des Todes im Leben bzw. die Verwandlung des Lebens zu einer für den Tod offenen Existenz deutlich zu erkennen:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren. ¹⁶

Auch wenn Rilke über die Form des Sonetts nachdenkt, steht eine gewisse Polarität im Zentrum seiner Überlegungen, und auch diese Polarität wird durch Verwandlung aufgehoben. Dabei handelt es sich um den Gegensatz von strenger Form und poetischer Freiheit. Rilke findet im Sonett, wie er in einem Brief an Irmela Linberg vom 24. März 1919 erklärt, eine poetische Form, »die innerhalb der verpflichtendsten Bindung eine fast gesteigerte Freiheit gewährt ...«. ¹⁷ Etwas ausführlicher äußert sich Rilke in einem Brief an Katharina Kippenberg vom 23. Februar 1922: »Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe

¹⁴ RMR an Witold Hulewicz, 13. 11. 1925. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950. S. 896. Die Vorstellung von der Einheit von Leben und Tod im Diesseits wird noch einmal deutlich, wenn Rilke in demselben Brief erklärt: »Wenn man den Fehler begeht, *katholische* Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor« (Hervorhebung durch Rilke).

¹⁵ Ebenda, S. 258. Tobias Schneider hat in seinem Aufsatz »Nur wer die Leier schon hob«. Alfred Schuler und Rilkes »Sonette an Orpheus«. In: *George-Jahrbuch* 5, 2004, S. 82-97, auf die Bedeutung von Alfred Schuler für Rilkes Vorstellung von der »Offenheit« des Lebens für den Tod hingewiesen und diese Bedeutung in dem Sonett I 9 der *Sonette an Orpheus* demonstriert. Ebenfalls gesehen von Sandra Pott: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin, New York 2004, S. 361-371.

¹⁶ KA II, S. 245.

¹⁷ Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1975. II, S. 1380.

und Aufgabe«. ¹⁸ Freiheit und Form erscheinen hier in demselben Verhältnis, in dem auch Leben und Tod bei Rilke stehen. Auch sie folgen nicht aufeinander, etwa indem man Freiheit durch die Zertrümmerung der Form gewinnt, sondern sie bilden etwas Neuartiges in einem großen Ganzen: Die Abwandlung der strengen Form setzt deren Fortbestehen voraus; andernfalls müsste man sie zerstören. Und erst durch die Abwandlung der Form kann Stabilität in Freiheit überführt werden. Auf diese Weise wird auch der Umgang mit der Sonettform zu einem Akt der Verwandlung, weshalb letztlich »das Sonett der Idee der Metamorphose mehr entspricht als die Elegie«. ¹⁹

Freilich spielt hier auch die lange Tradition des Sonetts eine maßgebliche Rolle, denn es geht Rilke nicht nur um die Dynamisierung einer *strengen*, sondern zugleich um die Wiederbelebung einer *alten* Form. Dies geht aus dem eben zitierten Brief an Irmela Linberg hervor: »Da ich vielfach mit der Übertragung altitalienischer Sonette in den letzten Wochen beschäftigt war, ist mir, über beständigem Umgang, diese Formgestalt eben wieder recht lebendig geworden.« ²⁰ Ebenso wie bei der Begegnung von Leben und Tod oder Form und Freiheit deutet sich auch hier wieder die Metamorphose eines polaren Verhältnisses in eine neue Synthese an, in der diesmal literarische Tradition und aktuelles Schaffen füreinander offen gehalten werden. Dies erscheint mit Blick auf die *Sonette an Orpheus* umso bedeutsamer als sich der aktuelle Zugriff auf die literarische Vergangenheit in jenen Rückgriff auf die Tradition insgesamt fügt, den Rilke zu einem zentralen Anliegen des ganzen Zyklus erklärt: »je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. *Die Sonette an Orpheus* sind [...] ein im letzten Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ...«. ²¹

Polare Erscheinungen als Ausgangspunkt einer Verwandlung, die in den *Sonetten* durch den orphischen Gesang bewirkt wird, findet man außerhalb dieses späten Gedichtzyklus auch in Rilkes Überlegungen zur Musik. Auch hier unterscheidet Rilke zwischen der Musik als einer performativen Kunstform, die etwa im Konzertsaal zu erleben ist, und der Musik als einer abstrakten Kraft, die sich dem unmittelbaren sinnlichen Erleben entzieht. Bereits 1900 notierte Rilke in seinen Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*:

Es ist zu auffallend, daß man für »Musik« in allen erwähnten Wirkungen immer jenes Andere setzen kann, das *nicht* Musik ist, sondern, welches nur durch Musik am reinsten ausgedrückt wird. [...] Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle *Ursache der Musik* gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes? Auch Malerei und Bildhauerei hat nur den Sinn, jene »Musik« zu interpretieren, an Bildern zu verbrauchen. Und dann wäre

¹⁸ RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Wiesbaden 1954. S. 455.

¹⁹ Rüdiger Görner: »Warum Sonette in elegischer Zeit? Zu Rilkes orphischer Verwandlungspoesie mit einem Bezug zu Kafka.« In: Ders.: *Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie*. Heidelberg 2010, S. 123-135, hier S. 126.

²⁰ Schnack: *RMR. Chronik* (wie Anm. 17), S. 1380.

²¹ RMR an Gräfin Sizzo, 1. Juni 1923 (wie Anm. 8), S. 68.

etwa die Musik schon der Verrat jener Rhythmen, die *erste* Form sie *anzuwenden*, noch nicht an den Dingen der Welt, sondern an den Gefühlen, an uns.²²

Hier zeigt sich sehr deutlich, daß Rilke unter »Musik« zweierlei versteht: Zum einen das musikalische Kunstwerk, das gemeinsam mit dem Gedicht, der Plastik und dem Drama auf einer Art ästhetischer Stufenleiter angeordnet wird, und zum anderen eine Kraft, die diese Leiter hält und die Anordnung der Künste auf ihr bewirkt. Wird in den *Sonetten an Orpheus* Leben und Tod, Sichtbares und Unsichtbares zum Ausgangspunkt der Verwandlung, so werden hier einerseits das musikalische Kunstwerk und andererseits eine musikalische Kraft unterschieden, die allen Künsten innewohnt. Die Tonkunst erscheint dabei als performative Fassung des Musikalischen.

Diesem Umstand entspricht auch die von Silke Pasewalck hervorgehobene Tatsache, daß die Begeisterung des Malte Laurids Brigge für Beethovens Musik nicht von einem »akustischen Eindruck« ausgeht, sondern von einem »plastischen Gegenstand«, Beethovens Totenmaske nämlich.²³ Ebenso wie diese Maske stumm ist, erscheint die Musik hier in erster Linie als Kunst eines Tauben: »Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlos, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.«²⁴ Wenig später findet Malte sehr drastische Worte für die sinnlich-performative Seite der Musik, vor der sich Beethoven geradezu in die Taubheit gerettet zu haben scheint:

Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? da strahlt Samen aus, und sie halten sich unter wie Dirnen und spielen damit, oder er fällt, während sie daliegen in ihren ungetanen Befriedigungen, wie Samen Onans zwischen sie alle.

Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt.²⁵

1912, also zwei Jahre nach Erscheinen des *Malte*, findet Rilke seine Auffassung von den beiden Seiten der Musik durch die Lektüre von Antoine Fabre d'Olivets (1768-

22 KA IV, S. 171 (Hervorhebung durch Rilke). Zur Bedeutung von dieser sowie weiterer Schriften Nietzsches für Rilkes Vorstellungen insbesondere von Göttlichkeit vgl. Manfred Riedel: »Pathos des Hörens. Orphischer Gesang bei Nietzsche und Rilke.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 24, 2002, S. 33-51.

23 Silke Pasewalck: »Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk.« In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 210-229, hier S. 216.

24 KA III, S. 508. Rilkes Interesse an der unhörbaren Seite der Musik wird auch hervorgehoben von Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 164-165.

25 Ebenda, S. 509.

1825) *La Musique* (Paris 1828) bestätigt.²⁶ Hier liest man (in der Übersetzung von Silke Pasewalck): »die Musik ist nicht, wie man sich das heute vorstellt, reduziert auf die Kunst, Töne zu kombinieren oder die Begabung, sie für das Gehör auf die angenehmste Weise zu reproduzieren: dies ist nur ihre zweckmäßige, praktische Seite, die vorübergehende Erscheinungen hervorbringt.«²⁷ Mit Blick auf die alten Hochkulturen betont Fabre d'Olivet den Zusammenhang von Musik und Mathematik und bezieht sich dabei auf die pythagoreische Vorstellung, daß die Musik die Ordnung der Zahlen widerspiegeln: »Betrachtet man die Musik auf ihre theoretische Seite hin, so ist sie nach der Definition der Antike das Bewusstsein von der Ordnung aller Dinge und die Wissenschaft von den harmonischen Verhältnissen, die das Universum bestimmen.«²⁸ Rilke teilt diese Vorstellung. Am 17. 11. 1912 schreibt er in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis über d'Olivets *La Musique*:

hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu thun hat [...]: daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, *zum Gesetz selbst*. [...] Darum besticht es mich so, Fabre d'Olivet zu glauben, daß nicht allein das *Hörbare* in der Musik entscheidend sei, denn es kann etwas angenehm zu hören sein, ohne daß es *wahr* sei.²⁹

Die Sinnlichkeit der Musik, der Rilke mit so großer Skepsis gegenüberstand, wird hier in den Status eines Mittels zum Zweck überführt. So wird aus der Not eine Tugend: Sinnlichkeit verführt zum Gesetz. Durch die Verbindung der Musik über die Mathematik mit einer kosmischen Ordnung, die sich in ihr äußert, entwickelt Rilke einen Zugang, der die verstörende Wirkung der Musik auf ihn entkräftet. An die Stelle eines sinnlichen, emphatischen, ja rauschhaften Verhältnisses tritt ein Interesse an der Natur, deren Gesetze sich in der Musik zu erkennen geben.

Mit der hier skizzierten Fokussierung auf das Wesen der Musik bewegt sich Rilke in auffallender Nähe zur Ferruccio Busonis *Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), dessen zweite Auflage Leipzig 1916, ihm gewidmet ist: »Dem Musiker in Worten / Rainer Maria Rilke / verehrungsvoll und freundschaftlich

²⁶ *La musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*. Paris 1828. Der Titel wird hier zitiert nach Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 212, Anm. 16. Fabre d'Olivets Buch liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. In meiner Skizze seiner Schrift verwende ich die Übersetzung einiger Passagen durch Silke Pasewalck. Die Bedeutung Fabre d'Olivets für Rilke wurde erstmals gesehen von Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*. Dissertation Yale 1959. Yale 1973 (nur noch als PDF verfügbar unter: <http://courses.cit.cornell.edu/hd11/Rilke-und-die-Musik.pdf>), hier vor allem S. 70-76. Mit Blick auf Fabre d'Olivets Bedeutung für Rilkes späte Gedichte vgl. Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry.« In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel, Dieter Lamping; Düsseldorf 1999, S. 236-259, hier S. 248-255; ferner Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 212-215.

²⁷ Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 213, Anm. 17.

²⁸ Ebenda., S. 214, Anm. 24.

²⁹ RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, Bd. 1, S. 235-236.

dargeboten.«³⁰ Auch Busoni, den Rilke durch dessen Schülerin Magda von Hattingberg seit 1914 kannte, unterscheidet zwischen einer hörbaren und einer stillen Seite der Musik; dabei ist es die Pause, die »in unserer heutigen Tonkunst ihrem Urwesen am nächsten rückt,« denn: »Die spannende Stille zwischen zwei Sätzen, in dieser Umgebung selbst Musik, läßt weiter ahnen, als der bestimmtere, aber deshalb weniger dehnbare Laut vermag.«³¹ Auch Busonis Auffassung von Musikalität entspricht Rilkes Skepsis gegenüber der konventionellen sinnlichen Seite der Musik. Busoni beschreibt »Musikalischsein« als das Vermögen, die Musik »in ihren technischen Ausdrucksmitteln zu verstehen und deren Gesetze einzuhalten.« Genau hierin aber findet er keine wahre Musikalität, sondern vielmehr deren Bedrohung: »Tausend Hände halten das schwebende Kind und bewachen wohlmeinend seine Schritte, daß es nicht auffliege und so vor einem ernstlichen Fall bewahrt bleibe. Aber es ist noch so jung und ist ewig; die Zeit seiner Freiheit wird kommen. Wenn es aufhören wird, »musikalisch« zu sein.«³² Diese Kritik an der Fixierung auf die technische Seite der Musik setzt Busoni dann in der Kritik an den Musikinstrumenten fort, indem er behauptet, »daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert«,³³ da diese »an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet [sind].«³⁴ Erst durch die Überwindung solcher Fesseln sei es dem Künstler möglich, »den inneren Klang zu erlauschen und zur weiteren Stufe zu gelangen, diesen auch den Menschen mitzuteilen.«³⁵

Auch Rilkes Unterscheidung von hörbarer Musik und deren mathematischer Rückseite, in der sich die Harmonie des Universums zu erkennen gibt, kann man bei Busoni finden: »Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst.«³⁶ Im Unterschied zu Rilke aber, der die hörbare Vorderseite der Musik grundsätzlich zu überwinden sucht, setzt sich Busoni mit Möglichkeiten einer musikalischen Erneuerung dieser Seite auseinander. Nachdem er sowohl die Unterteilung in Halbtonschritte als auch die Unterscheidung verschiedener Dur- und Molltonarten als einen »Fall von Zurückgebliebenheit«³⁷ ausgewiesen hat, erklärt Busoni, »unser ganzes Ton-, Tonart- und Tonartensystem ist in seiner Gesamtheit selbst nur der Teil eines Bruchteils eines zerlegten Strahls jener Sonne »Musik« am Himmel der »ewigen Harmonie.«³⁸ Diesen »Strahl« gilt es mit neuen Mitteln, einer »neuen Ästhetik der Tonkunst«, um noch einmal den Titel von Busonis programmatischer Schrift aufzugreifen, umzusetzen.

Liest man *Die Sonette an Orpheus* auf der Grundlage von Rilkes Musik-Begriff sowie dessen ästhetischen Kontexten in Tradition (d'Olivet) und Avantgarde (Bu-

30 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel, 1916. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von Hans Heinz Stuckenschmidt. Frankfurt a. M. 1974.

31 Ebenda, S. 46.

32 Ebenda, S. 34.

33 Ebenda, S. 43.

34 Ebenda, S. 44.

35 Ebenda, S. 45.

36 Ebenda, S. 61.

37 Ebenda, S. 52.

38 Ebenda, S. 51.

soni), so sticht eine zentrale Parallele ins Auge: Analog zu den hier freilich nur flüchtig skizzierten Überlegungen wird auch in den *Sonetten an Orpheus* ein auffallend dichotomischer Musik-Begriff entfaltet. Dies äußert sich schon darin, daß in den *Sonetten* mehrfach betont wird, was der orphische Gesang *nicht* ist: jene sinnliche Vorderseite der Tonkunst nämlich, die überwältigt, anstatt zu befreien. Gleich im dritten Sonett des ersten Teils, also unmittelbar nach dem ersten Orpheus- und dem ersten Wera-Sonett, wird diese Dichotomie hervorgehoben:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³⁹

Marielle Sutherland hebt in ihrer Analyse dieser Passage zurecht hervor, »daß hier die nicht-vokalisierte Stimme, der ›andere‹, entfremdete, stimmlose Hauch gepriesen wird. Der Gesang wird hier als ein Schweigen verstanden, ein Hauch ohne Zweck und Objekt (›um nichts‹).«⁴⁰ Auch Peter Pfaff betont den mythologisch-metaphysischen Charakter des hier geschilderten orphischen Gesangs, indem er den »Hauch um nichts« als ästhetischen Schöpfungsakt ausweist: »Im nominalistisch substanzlosen Charakter der Welt liegt beschlossen, daß jeder poetische Akt Dasein erzeugt. [...] Der mythische Sänger, von dem die ersten Sonette reden, fand Chaos vor und schuf singend Kosmos.«⁴¹ Am Ende des fünften Sonetts wird der orphische Gesang ebenfalls gegen die sinnliche Seite der Musik abgegrenzt, die als Einengung und Zwang erscheint:

Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.⁴²

Rüdiger Görner hat zu Recht auf die Entwertung der Leier als Musikinstrument im Verlauf des Sonettzyklus hingewiesen: »Ein Gott vermag durch dieses minimalisti-

39 KA II, S. 242.

40 Marielle Sutherland: »Der Klang und die Stille im Text. Rilkes ›Sonette an Orpheus‹.« In: Leeder: *Nach Duino* (wie Anm. 1), S. 28-42, hier S. 36.

41 Peter Pfaff: »Der verwandelte Orpheus. Zur ›ästhetischen Metaphysik‹ Nietzsches und Rilkes.« In: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt a. M. 1983, S. 290-317, hier S. 308.

42 KA II, S. 243.

sche Instrument noch hindurchzugehen, aber ein Mensch wohl kaum. Er wir sich von der Leier verabschieden müssen, kann sich bei seinem Wahrheitsgesang (über sich und die Welt) auf kein Instrument mehr verlassen. Der Klang emanzipiert sich im Laufe der *Sonette an Orpheus* vom Instrument.«⁴³

Auch mit Blick auf Wera wird der dichotomische Musik-Begriff entfaltet, wenngleich er hier auf dem Gebiet des Tanzes erscheint.⁴⁴ Die Einheit von Körper und ästhetischer Bewegung in einem gegebenen Hier und Jetzt macht den Tanz zu einer performativen Kunst. Da Wera durch ihre Krankheit die Möglichkeit genommen wird, Ballett zu tanzen, bleibt ihr diese Performanz allerdings versagt. Genau dieser erzwungene Verzicht aber verschafft ihr Zugang zu der performanzfreien Rückseite der Musik:

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend –. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.⁴⁵

Noch deutlicher wird diese Vorstellung in dem bereits angeführten Brief an die Gräfin Sizzo, in dem sich Rilke daran erinnert, wie Wera durch ihre Erkrankung um die Fähigkeit des Tanzens gebracht wurde: »In der Zeit, die ihr noch blieb, trieb Wera Musik, schließlich zeichnete sie nur noch –, als ob sich der versagte Tanz immer leiser, immer diskreter noch aus ihr ausgabe ...«⁴⁶ Wera hört zwar auf zu tanzen, der Tanz gibt sich aber weiterhin aus ihr aus – in einer anderen Form. So wie die Musik scheint also auch der Tanz in zweierlei Form vorzuliegen: einerseits als performativer Akt, als physische Bewegung, sichtbare Kunstform, und andererseits als inneres Gesetz, ästhetische Existenz, die nicht an ihre physische Umsetzung gebunden ist. Nur mit Blick auf die erste Form hört Wera auf zu tanzen; jene andere Form des Tanzes aber wirkt fort.⁴⁷

43 Görner: »Warum Sonette?« (wie Anm. 19), S. 133.

44 Auf den funktionalen Zusammenhang von Gesang und Tanz in den *Sonetten an Orpheus* weist Elisabetta Potthoff hin: »Der künstlerische Ausdruck im Tanz, der Biographie Weras entnommen, und des Gesangs, begleitet von der Leier [...], deutet eine Instanz der Totalität an, worin Zerstörung durch den Tod aufgehoben ist.« Elisabetta Potthoff: »Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit. Zu Rilkes *Sonetten an Orpheus*.« In: *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Festschrift für Jacob Steiner. Hrsg. von Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, S. 155-169, hier S. 161.

45 KA II, S. 253.

46 RMR an Gräfin Sizzo, 12. April 1923 (wie Anm. 8), S. 61.

47 Um diese Differenzierung wäre auch der Ansatz von Winfried Eckel zu ergänzen, der in Rilkes Verwendung von Musik und Tanz in den späten Gedichten die Verabschiedung des Dinggedichtes findet: »Rilke entwickelt in der Beschäftigung mit der Musik die Konzeption seines späten nicht mehr mimetisch, sondern figural bestimmten Gedichts, das auf die Krise des Dinggedichtansatzes antworten soll. Es ist die Konzeption eines Gedichts, das nicht einfach auf ›Bilder‹ der Dinge zielt, seien diese statisch oder bewegt, sondern diese Dinge in musikalischen Ordnungen oder Bewegungen, in ›Figuren‹, aufheben will.« Eckel: »Musik, Architektur, Tanz« (wie Anm. 26), S. 249.

Das Verhältnis der *Sonette an Orpheus* zu Rilkes Musik-Begriff erschöpft sich allerdings nicht darin, daß dieser Begriff hier als orphischer Gesang und Weras Tanz wiederkehrt. Vielmehr teilt die Idee der Verwandlung ihre Bewegung mit der dichotomischen Gesamtanlage von Rilkes Musik-Begriff. Der pythagoreischen Vorstellung einer mathematischen Rückseite der Musik, die Rilke zunächst eigenständig entwickelt, um sie bei Fabre d'Olivet bestätigt zu finden, entspricht in den *Sonetten* jene Vorstellung vom Tod, die Rilke in dem bereits angeführten Brief an Witold Hulewicz artikuliert: »Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens«. ⁴⁸ Das Gesetz als stille Rückseite der Musik und der Tod als die von uns unbeschiedene Seite des Lebens: In beiden Fällen erhält das Vordergründige – hier das Hörbare, dort das Erlebbar – durch ein Unsinnliches, Performanzfreies seine eigentliche Bedeutung. Bleibt das menschliche Erleben hingegen auf das Vordergründige beschränkt – auf Hörbares ohne Gesetz, auf Erlebbares ohne den Tod –, so scheitert es letztlich in der orphischen Sicht Rilkes an der Oberflächlichkeit von Musikgenuß und Glücksvorstellung. Das orphische Verfahren der *Sonette* wäre also zu beschreiben als Verwandlung der Vorder- in eine Rückseite, oder, um es mit Rilkes eigenen Worten aus dem Brief an Witold Hulewicz zu formulieren:

Wir sind [...] im Sinne der Elegien, sind wir diese Verwandler der Erde, unser ganzes Dasein, die Flüge und Stürze unserer Liebe, alles befähigt uns zu dieser Aufgabe [...]. (Die Sonette zeigen Einzelheiten aus dieser Tätigkeit, die hier unter den Namen und Schutz eines verstorbenen Mädchens gestellt erscheint, deren Unvollendung und Unschuld die Grabtür offen hält, so daß sie, hingegangen, zu jenen Mächten gehört, die die Hälfte des Lebens frisch erhalten und offen nach der anderen wundoffenen Hälfte zu.) ⁴⁹

So weit zu der Verknüpfung von Verwandlung und Musik in den Sonetten. Nun zu den Grenzen, an die dieses Verhältnis stößt. Der Unterschied zwischen Musik und orphischer Existenz wird dort deutlich, wo sich Rilke einerseits über die hörbare Vorderseite der Musik und andererseits über die erfahrbare »Hälfte des Lebens« äußert. Dieser kann er nämlich im Unterschied zu jener – trotz ihrer Unzulänglichkeit und Beschränktheit – viel abgewinnen:

Die Natur, die Dinge unseres Umgangs und Gebrauchs sind Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten; aber sie sind, solange wir hier sind, *unser* Besitz und unsere Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit [...]. So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. ⁵⁰

Im Unterschied hierzu kann Rilke der vorläufig hörbaren Erscheinungsweise der Musik *keinen* Wert abgewinnen. In der sinnlichen Macht der Musik findet er vielmehr eine Bedrohung, die nur durch Stille zu überwinden ist. ⁵¹ Beethovens Taubheit wird nicht aus seiner Musik hergeleitet, sondern gegen jegliche Musik abgesetzt,

⁴⁸ RMR: *Briefe* (wie Anm. 14), S. 896.

⁴⁹ Ebenda, S. 901 (Hervorhebung durch Rilke).

⁵⁰ Ebenda, S. 898 (Hervorhebung durch Rilke).

⁵¹ Hinweise zu Rilkes Skepsis gegenüber der Musik findet man bei Rüdiger Görner: »... und Musik überstieg uns ...«. Zu Rilkes Deutung der Musik.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*

die der orphischen Wandlung die Hände bindet. Die stille Rückseite der Musik erscheint bei Rilke als ein verborgenes Gesetz, zu dem er gegen den Widerstand der Tonkunst vorzudringen sucht. »Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit« findet Rilke in der Tonkunst indes nicht. Das Problem der Musik besteht für ihn darin, daß für sie gerade *nicht* jene Flüchtigkeit gilt, die das Leben für die unsichtbare Welt transparent hält, weil sie durch ihre – von Rilke so empfundene – sinnliche Überwältigungskraft das Subjekt in Beschlag nimmt, beschwert und lähmt. Der orphische Gesang erscheint in diesem Zusammenhang als Ausnahme, wird er doch gegen jene sinnliche Seite der Musik abgegrenzt, die als Einengung und Zwang erscheint:

Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.⁵²

Dem nicht-orphischen Menschen aber, dem die Kraft des Überschreitens hin zum universellen Gesetz hinter der Musik fehlt, bleiben die Hände gebunden; die Musik sperrt ihn hinter ihre Gitter.

Im 13. Sonett des zweiten Teils findet Rilke ein berühmtes Bild für eine ideale Musik, deren sinnliche Gewalt dadurch überwunden wird, daß sie im Erklingen schon wieder schwindet:

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.⁵³

Die Metapher des klingenden und sich dabei zerschlagenden Glases dient Rilke dazu, die Verwandlung des Hiesigen »in den reinen Bezug« zu illustrieren: Klingen und Zerschlagen bilden in dieser Gestalt eine unaufhebbare Einheit, die in dem sich anschließenden Terzett noch einmal hervorgehoben wird:

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.⁵⁴

Realiter aber, jenseits der metaphorischen Gestaltung und Funktionalisierung im Sonett, kennt Rilke eine solche Musik, die sich im Klang verflüchtigt, nicht. Bezeichnenderweise gibt das Bild des sich-zerschlagend-klingenden Glases diese Diskrepanz zwischen Metapher und Realität bereits zu erkennen: Ein Glas, das zerschlägt, klingt nämlich nicht, sondern klirrt.

10, 1983, S. 50-68. Ferner ders: »Musik.« In: Engel: *Rilke Handbuch* (wie Anm. 7), S. 151-154.

52 KA II, S. 243.

53 Ebenda, S. 263.

54 Ebenda, S. 263.

Rilkes Musikbegriff, der unsystematisch und an disparaten Orten entwickelt wird, macht den ästhetischen Zusammenhang deutlich, in dem die Idee der Verwandlung in den *Sonetten an Orpheus* meines Erachtens zu sehen ist. Den Analogien von Musik und Verwandlung steht dabei auch eine wichtige Differenz gegenüber: Rilke kann dem Hiesigen, Vorübergehenden nur dann etwas abgewinnen, wenn es sich *nicht* als Tonkunst präsentiert. Den Wurzeln dieser Skepsis kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Um einer voreiligen Zuordnung Rilkes zur musikästhetischen Avantgarde vorzubeugen, die sich auf die Hinweise zu Busoni stützen könnte, sei an dieser Stelle allerdings daran erinnert, daß Rilke nach eigenem Bekunden völlig unmusikalisch war, und zwar in einem banalen, unavantgardistischen Sinn. So bekennt er am 4. Februar 1914 gegenüber Magda von Hattingberg: »Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreißigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber.«⁵⁵

Unabhängig von den Motiven, die Rilkes musikästhetische Vorstellungen geprägt haben, bringt die eigentümliche Verbindung von Musikskepsis einerseits und musikalisch aufgeladener Poetik andererseits weit reichende Konsequenzen mit sich, wenn es darum geht, auf die musikalische Seite der Lyrik zuzugreifen. Sie demonstriert nämlich, daß die Musikalität des Gedichts nicht von vorneherein auf dessen Medialität zu reduzieren ist. Unser Nachdenken über die Musikalität eines Gedichts tendiert dazu, sich auf dessen hörbare Dimension zu konzentrieren. Hierzu zählen neben Metrum, Reim, Vokalklang und Satzmelodie auch musikalische Strukturen, die sich etwa aus der Verwendung von Leitmotiven oder ganzen Formen (Sonate, Fuge, Symphonie etc.) ergeben. All diese Elemente können zur medialen Konstitution eines Gedichts beitragen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die so geartete Musikalität des Gedichts im Laufe der Literaturgeschichte immer wieder herangezogen wurde, wenn es darum ging, ein ästhetisches Urteil über einen spezifischen Text oder eine ganze Gattung zu entwickeln. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang etwa an die Überlegungen zum »Wohlklang« in zahlreichen Poetiken seit der Antike, an die betont einseitige Fokussierung auf den Klang in Herders Volksliedpoetik und der frühromantischen Poetik bis hin zur Klangästhetik der Symbolisten, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Auch die Sonettform bietet sich in diesem Zusammenhang an, da immer wieder auf ihren Charakter als Klanggedicht hingewiesen und die etymologische Nähe zu *sonare* stark gemacht wurde.

Auf der Basis eines solchen Verständnisses von der Musikalität des Gedichts wurden *Die Sonette an Orpheus* mehrfach als musikalische Texte aufgefasst. So urteilt Elisabetta Potthoff etwa über Rilkes Verwendung der Sonettform: »Durch die ihr eigene Musikalität ist diese lyrische Form am besten geeignet, Existenzbejahung und neu gewonnene Leichtigkeit in der Beziehung zum Leben zum Ausdruck zu bringen.«⁵⁶ Annette Gerok-Reiter stellt die Verbindung zur Musik über die Struk-

55 RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«*. Hrsg. von Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 2000. S. 34-35.

56 Elisabetta Potthoff: »Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit« (wie Anm. 44), S. 165.

tur des Gesamtzyklus her, in der sie das »musikalische Prinzip« entdeckt: »Die gelöstere Komposition der *Sonette an Orpheus* ähnelt in ihrer Klangfülle und melodischen Vielfalt [...] einer Symphonie concertante, zweisätzig, mit den beiden Leitthemen Orpheus und Wera, ergänzt und umspielt von einer Reihe weiterer Themen, die sich in solistischer Entfaltung immer wieder aus dem Tutti herauskristallisieren, nur vereinzelt dramatisch oder feierlich, heiter im Ganzen, gleichzeitig anspruchsvoll und virtuos, jedoch ohne klassisch-systematische Formstrenge.«⁵⁷

Bereits die hier nur in Umrissen skizzierte Musikalität des Gedichts im Allgemeinen sowie der *Sonette an Orpheus* im Besonderen erschöpft sich keineswegs in der medialen Konstitution des Textes. Das musikalische Medium steht vielmehr in einem unauflöselichen Zusammenhang mit ästhetischen Vorstellungen, der sich darin äußert, daß die mediale Konstitution des Gedichts durch ästhetische Vorstellungen motiviert wird und zugleich auf diese Vorstellungen wirkt, indem sie bestimmte Formen von Klanglichkeit anbietet, mit denen sich ästhetisches Hören auseinandersetzen hat. So ist das Hörbare im Gedicht stets durchlässig für Vorstellungen, die es zwar sinnlich stimuliert, von denen es aber zugleich aus dem Rahmen des Sinnlichen gelöst wird. Wenn etwa *Die Sonette an Orpheus* eine auffallende Tendenz zu daktylischer Gestaltung zu erkennen geben, so äußert sich hierin nicht nur ein klangliches Spiel mit einer zumindest im Deutschen überwiegend jambischen Tradition; vielmehr werden hierdurch die Sonette zugleich klangästhetisch an die Form der Elegie angenähert, die bekanntermaßen nicht zuletzt durch das elegische Distichon ein viel engeres Verhältnis zum Daktylus zeigt als das Sonett.⁵⁸ Für *Die Sonette an Orpheus* ist diese klangästhetische Annäherung an die Elegie freilich umso bedeutsamer als sie sowohl der werkgenetischen als auch der thematischen Nähe dieses Zyklus zu den *Duineser Elegien* entspricht.

Steht die mediale Seite des Gedichts insgesamt stets mit ästhetischen Vorstellungen und ideellen Konzeptionen in Verbindung, so gehen *Die Sonette an Orpheus* noch einen Schritt weiter. Freilich gilt auch für sie jener Zusammenhang von musikalischem Medium und ideeller Dimension, der hier andeutungsweise skizziert wurde. Indem diese Gedichte aber Rilkes performanzkritischen Musikbegriff aufnehmen, der, wie zu sehen war, darauf ausgerichtet ist, die klangliche Seite der Musik zu überwinden, um sich von deren sinnlicher Macht zu befreien, sind sie zugleich darauf angelegt, sich von ihrer eigenen musikalischen Form zu lösen. Dies wiegt umso schwerer, als sie selbst eine ebenso traditionsreiche wie strenge und damit gewissermaßen betonte Form repräsentieren. Hierin liegt eine zentrale Funktion der Sonettform in diesem späten Zyklus; die vielfach beschworene Musikalität und formale Strenge des Sonetts fordern Rilkes Wunsch nach Überwindung des Hörbaren geradezu heraus. Für den Zuhörer bedeutet dies, dass er durch das In-

⁵⁷ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 43. Dass die historisch divergierenden Vorstellungen von der Sonett-Form weit über deren Verbindung mit Musikalität und Klanglichkeit hinausreichen, hat Thomas Borgstedt in seiner grundlegenden Studie *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen 2009, gezeigt.

⁵⁸ Über Rilkes kreativen Umgang mit der Form des Sonetts informiert ausführlich Sigrid Kellenter: *Das Sonett bei Rilke*. Bern u. a. 1982.

sistieren auf die Musikalität des Sonetts Rilkes Idee der orphischen Verwandlung eher gefährdet als sich für sie zu öffnen. Analog zu Rilkes Musik-Begriff haben auch *Die Sonette an Orpheus* gerade wegen ihrer dezidierten Musikalität eine stille Rückseite, die in die Lektüre einzubeziehen wäre. Erst wenn dies gelingt, können *Die Sonette an Orpheus* die orphische Wandlung, die sie besingen, selbst vollziehen; dann werden sie zu jenem »andren Hauch«, jenem »Hauch um nichts«, den Rilke im orphischen Gesang entdeckt.

»Wann aber sind wir?« – Poetik und Existenzproblematik
in Rilkes Sonetten an Orpheus (I 3 und II 29)¹

1. Die Sonette an Orpheus als Rilkes (Selbst-)Rettung in
einer (existentiellen) dichterischen Krise

Die *Sonette an Orpheus* verdanken ihre Entstehung einem besonderen Umstand: die 55 Sonette wurden in dem kurzen Zeitraum zwischen dem 2. und dem 23. Februar 1922 parallel mit den *Duineser Elegien* geschrieben.² Somit sollen die *Sonette* wie ein »Zusatz« zu den *Elegien* beinahe in einem Zug entstanden sein. Rilke selbst betont diesen Umstand in verschiedenen brieflichen Äußerungen, er hebt dabei die Spontaneität der »Eingebung« hervor, zugleich reflektiert er mit einer gewissen narzißtischen Selbstgefälligkeit die unerwartete, eruptiv-intuitive Geburt der *Sonette an Orpheus*. Schon die Widmung »als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop« zeigt seine bewußte Überlegung bzw. die Verbindung der Poetik der *Sonette* mit der Gestalt des Mädchens, mit ihrem »bis ins Letzte fähige[n] Hineingehören ins Hiesige« und gleichzeitig mit »[ihrem Hineingehören] ins Ganze, in ein viel mehr als Hiesiges«;³ er verbindet sie also mit Menschlichem, sowie gleichzeitig mit Mythisch-Göttlichem bzw. Künstlerischem. In einem weiteren Brief an die Mutter von Wera (vom 7. Februar 1922, d.h. noch vor der Abschrift des Zweiten Teils der *Sonette*) erscheint der intuitive Charakter der Gedichte in Verbindung mit ihrer Reflektiertheit: Rilke betont »diese unaufhaltsame, mich erschütternde Entstehung« (B II, 307), denn »in einigen unmittelbar ergriffenen Tagen, da ich eigentlich meinte, an anderes heranzugehen, sind mir die Sonette geschenkt worden« (B II, 307). Im selben Brief jedoch überlegt er schon die Anordnung der Gedichte in einer eventuellen späteren Veröffentlichung sowie die Art und Weise seiner Widmung: diese beiden reflektiven Momente sind in seinen anderen Briefen aus dieser Zeit ebenfalls zu beobachten.

Rilke scheint sich in diesen Tagen vor allem auf die *Elegien* konzentriert zu haben. So berichtet er Anton Kippenberg am 9. Februar 1922: »ich bin überm Berg! Endlich! Die ›Elegien‹ sind da« (B II, 308); er erwähnt hier nichts von den *Sonetten*, sondern betont nur die stürmische Entstehung, wie »ein solcher Sturm aus Geist und Herz über einen kommen kann! Daß mans übersteht! Daß mans übersteht«

1 Der Aufsatz geht auf einen Workshop zurück, der am 21. September 2013 am Rilke-Treffen in Freiburg i.Br. unter meiner Leitung stattgefunden hat.

2 Der Kritischen Ausgabe nach wurde der erste Teil zwischen dem 2. und 5. Februar 1922, der zweite hingegen vom 15. bis zum 23. Februar 1922 geschrieben, vgl. RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2, S. 706 (= KA II).

3 Brief an Gertrud Ouckama Knoop vom 4. Januar 1922, in: RMR: *Briefe*. Zweiter Band 1914 bis 1926. Hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Karl Altheim. Wiesbaden 1950, S. 294 (= B II).

(B II, 308).⁴ An Marie von Thurn und Taxis schreibt er am 11. Februar, ebenfalls die *Duineser Elegien* meinend, »es war ein namenloser Strrm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino)« (B II, 309), und fast mit den gleichen Worten teilt er Lou Andreas-Salomé am selben Tag mit: »Es war ein Orkan wie auf Duino damals« (B II, 311).⁵ Etwas später, am 25. Februar, findet sich in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis die Nachricht von den *Sonetten* als »eine[r] zweite[n] (nun, soweit ich sehe, ebenfalls abgeschlossene[n]) Arbeit«⁶ sowie eine Parallele zur Entstehung früherer Werke:

Ja, denken Sie, ein solcher Überfluß! – So wie damals neben den ersten großen Elegien (auf Duino), in vor- und nachbewegten Nebenstunden, das Marien-Leben sich einstellen mochte, so ist diesmal eine Reihe von (etwas über fünfzig) Sonetten entstanden, »Sonette an Orpheus« genannt, geschrieben im Gedächtnis an ein vor zwei Jahren verstorbenes ganz junges Mädchen. (TT II, 700)

Dieses Bild der *Sonette* als »Nebenprodukt« taucht auch (fast im gleichen Wortlaut) in Rilkes Brief an Anton Kippenberg vom 23. Februar 1922 auf, indem sie als »kleiner Zusammenhang mitaufsteigender Arbeiten« erwähnt werden, die »gewissermaßen als das Natürliche des Überflusses [der Elegien] hinzugeschenkt worden« (B II, 321). In dem Brief vom selben Tag an Katharina Kippenberg ist von den *Sonetten* als von »diesem kleinen opus«⁷ die Rede, in dem »oft sehr weit Herstammendes geformt [ist], Wesentliches aus dem ägyptischen Erlebnis ... Manches, das sich lange, ganz ungeschüttelt, einklären durfte und daneben, dicht daneben, Unmittelbares, das bei der ersten Aufnehmung schon klar war ...« (KK, 455)

Außer der mehrfachen Betonung des unwiderstehlichen spontanen Heraufdrängens der *Sonette*, die Rilkes »Legende der Inspiration um [ihre] Entstehung«⁸ verbreitet, zeugen die Briefe auch von Rilkes frühen Überlegungen über ihre mögliche Veröffentlichung, die auf eine bewußte Planung und Reflexion schließen lassen und seine eigene Legendenbildung der Spontaneität in Frage stellen: das beweisen die Ausführungen über die Ersetzbarkeit einiger Sonette bzw. über die Formen der

4 Vgl. auch »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles« im Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth (KA I, 426).

5 In beiden Briefen gibt es wortwörtliche Wiederholungen in der Beschreibung des Entstehungsprozesses: »Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht – an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat« (an Marie von Thurn und Taxis, B II, 309) bzw. »Alles in ein paar Tagen. Es war ein Orkan wie auf Duino damals: alles, was in mir Faser, Geweb war, Rahmenwerk, hat gekracht und sich gebogen. An Essen war nicht zu denken« (an Lou Andreas Salomé, B II, 311); auch die Wendungen, mit denen Rilke an Anton Kippenberg bzw. Lou schreibt, wie er »das kleine Muzot« (B II, 311) »gestreichelt wie ein großes altes Tier« habe (Ebenda.), sind sozusagen im Copy-Paste-Verfahren ausgeführt und zeugen davon, wie weit Rilke in dieser Hinsicht von Spontaneität entfernt ist.

6 Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 25. Februar 1922, in: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich und Wiesbaden 1951. Bd. 2 [= TT II], S. 700.

7 Brief an Katharina Kippenberg vom 23. Februar 1922, in: RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel* [= KK]. Wiesbaden 1954, S. 455.

8 Sandra Pott: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin und New York 2004, S. 338.

Widmung im Brief vom 7. Februar 1922 an Gertrud Ouckama Knoop (B II, 307), oder die Sicherung der Abschriftskopie bei Lou: »Und außerdem beruhigt mich, wenn sie [die Elegien] noch irgendwo, draußen, in genauen Abschriften, sicher bewahrt, existieren« (B II, 312), sowie die Zusendung einiger Abschriften der *Sonette* an Lou: »und habe Dir schnell auch einige, die mir die schönsten scheinen, abgeschrieben (: behalten!). Alle aus diesen Tagen und noch warm« (B II, 318), und an Anton Kippenberg am 23. Februar 1922: »Die mehr sorgfältige als schöne Abschrift wollte vor allem genau und deutlich sein, im Hinblick auf eine eventuelle spätere Veröffentlichung« (B II, 321).

Damit gerät Rilke – nach zehn Jahren, wie er mehrfach betont – über seine tiefe Schaffenskrise hinweg, die nach der Entstehung der ersten *Elegien* begonnen und sich von den politischen Wirren des Ersten Weltkriegs über die Turbulenzen der darauffolgenden Jahre bis zur »Zuflucht« in Muzot hingezogen hatte. Die Betonung der Tatsache, daß die *Sonette an Orpheus* als eine Art Nebensächliches entstanden sind, kann ein falsches Bild von ihrer Bedeutung hervorrufen: sie sollten vielmehr als Ergänzung und Weiterführung der *Elegien* verstanden und somit auch als eine Art Fortsetzung bestimmter Tendenzen in Rilkes mittlerer Schaffensperiode (u. a. der Capreser Gedichte) betrachtet werden und von ebenso großer Bedeutung sein.

2. Deutungen und Deutungsaspekte der Sonette an Orpheus

Mit der Wahl der Gattung des Sonetts greift Rilke auf formaler Ebene auf alte europäische Dichtungstraditionen zurück und führt sie kreativ fort;⁹ mit der Hinwendung zur Orpheus-Gestalt werden ebenfalls bekannte mythologische Bilder und poetologische Konzepte aufgerufen, die Rilke genauso (um)interpretiert und für sein eigenes Kunstverständnis nutzbar macht. So können die Sonette (und nicht nur das von Ziolkowski interpretierte) »als Kulmination einer dichterischen Tradition und als Gebilde, in dem eine ganze Reihe von kulturellen Linien münden«,¹⁰ verstanden werden.

Die Wahl des Sonetts ist für Rilke, der während seiner dichterischen Laufbahn diese Gattung oft verwendete, nicht so sehr wegen seiner Traditionsgebundenheit wichtig; er erprobt damit auch verschiedene formale wie poetologische Möglichkeiten und folgt dabei den Regeln der Gattung nicht ganz strikt,¹¹ wie er das selbst zugesteht:

9 Zur Frage der Rilkeschen Bearbeitung der traditionellen Sonettform vgl. z. B. Thomas Martinec: »The Sonnets to Orpheus«. In: Karen Leeder/Robert Vilain (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 95–110, hier S. 104f. Martinec betont: »Rilke employs a genre with a traditional pedigree in the twentieth century, seeking to achieve a metamorphosis of poetic form« (ebenda., S. 107).

10 Theodore Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht. Rilkes Sonette an Orpheus II.4* »O dieses ist das Tier, das es nicht giebt«. Würzburg 2010, S. 11.

11 Zur Abwandlung des Sonetts bei Rilke vgl. Hans-Jürgen Schlütter: *Sonett*. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart 1979, S. 146ff. Zur Frage des Sonetts im Orpheus-Zyklus vgl. außerdem auch den Kommentar in KA 2, S. 719ff., sowie Ziolkowski *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 92ff.

Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich. (KK, 455)

Damit folgt Rilke einer Möglichkeit, die die tradierte Form zwar beibehält, sie aber zugleich poetologisch-inhaltlich erneuert.¹² Außerdem bilden die *Sonette an Orpheus* einen – zweigeteilten – Zyklus, und dies ist wiederum eine Tendenz in seinem Œuvre, die mit der parallelen Entstehung der *Duineser Elegien* sogar verstärkt hervortritt, und eine erhöhte Reflexion und Durchkomponiertheit signalisiert.¹³

Die Anknüpfung an den Orpheus-Mythos in den *Sonetten* läßt die unterschiedlichsten Deutungen zu, obwohl sich Rilke selbst nicht unbedingt auf besonders verschlüsselte ›Botschaften‹ festlegen wollte, wie er dies in dem Brief an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy vom 1. Juni 1923 betont:

Ich glaube, daß kein Gedicht in den Sonetten an Orpheus etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen. Alles was »Anspielung« wäre, widerspricht für meine Überzeugung dem unbeschreiblichen Da-Sein des Gedichts. [...] In der Tat, je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. Die Sonette an Orpheus sind, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ... (B II, 419)

Die Orpheus-Gestalt taucht bei Rilke auch schon in den *Neuen Gedichten* im Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* auf, wird jedoch hier anders interpretiert, was »sehr genau den Abstand zwischen den Werkstufen reflektiert.«¹⁴ Für die *Sonette* konnte ihm die lateinisch-französische Ausgabe der *Metamorphosen* Ovids (ein Geschenk von Baladine Klossowska zu Weihnachten 1920) und die ebenfalls von ihr erhaltene Reproduktion der Federzeichnung von Cima da Conegliano, die Rilke in Muzot bei sich hatte, direkten Anlaß geben.¹⁵

Die *Sonette* haben schon früh verschiedene Auslegungen erfahren, und es können unterschiedlich gegliederte Phasen ihrer Rezeption und ihrer wissenschaftlichen Deutung nachgezeichnet werden. Ziolkowski unterscheidet die Phasen der »orphischen Jahre« (die 1920er Jahre bis 1936), die durch die »mystischen und theologischen« wie durch »die existentialphilosophischen Annäherungsversuche im Sinne Martin Heideggers«¹⁶ geprägt waren, worauf ab 1936 eine zweite der »Aufwertung

12 Vgl. Kommentar in KA II, S. 719, sowie Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart und Weimar 2004, S. 421 f.

13 Vgl. Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 96 ff.

14 Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg 1994, S. 182.

15 Vgl. dazu den Kommentar in KA II, S. 720 f.

16 Vgl. Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 136.

der Sonette«¹⁷ folgte, u. a. bei Holthusen, Mason, Werner Günther.¹⁸ Eine Beschäftigung mit poetologischen Fragen erfolgte nach dem Zweiten Weltkrieg und das brachte »eine Neuwertung der *Sonette an Orpheus* und eine Betonung des Poetischen gegenüber jeder orphischen Ideologie«,¹⁹ die jedoch auch durch unterschiedliche methodologische Bestrebungen bestimmt (und von philosophisch-ideologischen Ansätzen nicht immer frei) sind.

Manfred Engel weist in seiner kurzen Übersicht im Rilke-Handbuch bestimmte Eigenarten der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den *Sonetten an Orpheus* auf, die »jahrelang im Schatten der *Elegien* [standen], die ungleich mehr Aufmerksamkeit erfuhren«;²⁰ hier bewertet er die ersten Versuche als »paraphrasierende[n] Kommentar«.²¹ Engel sieht nur drei Ausnahmen: Beda Allemanns Monographie,²² Ulrich Fülleborns Nachwort²³ und Kommentar,²⁴ sowie Annette Gerok-Reiters Monographie,²⁵ die neben den Untersuchungen von Einzelaspekten (oder Einzelgedichten) wichtiges zur Forschung leisten.

3. Motivische Schwerpunkte in den Sonetten an Orpheus: poetologische Akzente

Ulrich Fülleborns Kommentar in der *Kommentierten Ausgabe* hebt einige thematische Schwerpunkte und Motive in den *Sonetten an Orpheus* hervor: dazu zählt er den »Bezug« als »Bezogensein auf das Ganze der Welt, und das heißt auf Leben und Tod« und als »Gegenteil von jeder Art Besitzverhältnis«,²⁶ außerdem wird »menschliches Dasein mit Hilfe einer weiteren Leitvorstellung als »Vollzug« [ge]deutet bzw. [ge]fordert«;²⁷ dabei ist das menschliche Dasein der Vergänglichkeit ausgesetzt (Leben und Tod vereinigend wie auch im Bedeutungsfeld von »Bezug«), und »[d]em die Vergänglichkeit in freier Zustimmung bejahenden Vollzug des Daseins [...] entspricht als Haltung und Inhalt des Gesangs die »Rühmung«, die »sich auch am »Staub«, dem »Moder« der »Grüfte« und vor allem an den Toten bewähren

17 Ebenda., S. 138.

18 Ebenda., S. 139 ff.

19 Ebenda., S. 143.

20 Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 422.

21 Ebenda. Vgl. Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*. München 1937; Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958; Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987; Timothy J. Casey: *A Reader's Guide to Rilke's Sonnets to Orpheus*. Dublin 2001.

22 Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961.

23 Ulrich Fülleborn: Nachwort. In: RMR: *Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt 1979.

24 Vgl. KA II, 703 ff.

25 Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996. Vgl. dazu Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 423.

26 Fülleborn: Kommentar in KA II, S. 724.

27 Ebenda., S. 725.

muß« (I,7);²⁸ daraus folgert Fülleborn, daß sich durch die ›Rühmung‹ »das Dasein selbst exemplarisch vollzieht, und zwar in sprachlicher Form, als Dichtung«;²⁹ das dichte motivische Bezugsnetz, die Übergänge der Sinnbereiche vollzieht sich »durch die bildliche und begriffliche Logik des Textes selbst«.³⁰

Aus der Zusammenführung der verschiedenen thematischen Motive (die sich auch in weitere Teilmotive gliedern lassen, z. B. Baum, Blume/Rose, Tier[e], Stern, Hauch/Wind, Leier, Musik, Tanz, Dichten/Gedicht u. a.,³¹ die untereinander eng verbunden sind³²) ergibt sich die Möglichkeit einer doppelten Lektüre der Gedichte, indem sie um eine menschliche Existenzproblematik und zugleich um poetologische Fragestellungen kreist: Leben und Tod, sowie ihre Verwobenheit machen das menschliche Dasein aus, das aber gleichzeitig, in einer Gleichsetzung mit Dichtung eine poetologische Bestimmung erhält, die für den Menschen immerhin als Aufgabe der Überführung zum dichterischen Dasein gesetzt wird. Die Orpheus-Gestalt erscheint dabei in den schillernden Übergangsbewegungen zwischen Göttlichem, Menschlichem und Dichterisch-Künstlerischem in der vermittelnden Stimme eines (lyrischen) Ichs.

3.1 Existenzfrage und/ als Poetologie des Gedichts: das Sonett I 3

Der Verbindung von Existenzproblematik und Poetik nähert sich das dritte Sonett des ersten Teils der *Sonette* auf äußerst komplexe Weise, indem hier mehrfache Übergänge stattfinden bzw. ein Vermittlungsprozeß in Gang gesetzt wird, um am Ende mit dem »[s]ingen« einen poetologischen Akzent zu setzen.³³

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

28 Ebenda.

29 Ebenda.

30 Pott: *Poetiken* (wie Anm. 8), S. 342.

31 Zu einer Aufzählung und Interpretation von Motiven in den *Sonetten an Orpheus* vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21). Vgl. auch Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 420f.

32 Vgl. dazu Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung* (wie Anm. 25), S. 37ff.

33 Leisi kategorisiert das Sonett I,3 als »[e]rstes poetologisches Sonett« in den *Sonetten*, das seiner Ansicht nach die »Arten des Gesanges« artikuliert (*Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 180).

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³⁴

Die Reimstruktur entspricht im Grunde einer Sonettstruktur und schafft nicht nur den Zusammenklang von Endreimen (Erreichtes – Leichtes; Sterne – lerne; verrinnt – Wind), sondern auch – durch einige Binnenreime (lehrt ~ Begehrt; Erde ~ Sterne; Stimme ~ lerne) – semantische Bezüge, die durch Alliterationen (von s-, l-, r-Lauten; Gott ~ Gesang; Herzwege ~ Hauch) sowie durch die aufgebrochene Geschlossenheit einiger Verse durch Enjambements (in Vers 1-2, Vers 3-4, Vers 10-11, außerdem in Vers 8-9 und 11-12 als Strophenenjambements) noch verstärkt werden. Zusätzliche Gliederungen entstehen andererseits durch die kurzen, eine Art Zäsur etablierenden Sätze mitten im Vers, die symmetrisch angeordnet sind (Vers 1, 3, 7, 8, 12, Vers 14 besteht sogar aus drei Sätzen und hat somit zwei innere Zäsuren, die drei prädikatslosen Kurzaussagen bilden eine Art Klimax und schaffen so eine semantische Steigerung).

In der Satzstruktur überwiegen die Aussagesätze, darunter die kurzen halbzeiligen, die apodiktische Äußerungen zu den dominierenden Motiven (Gott, Zwiespalt; Gesang, Dasein; Leichtes [= Dasein]; verrinnt; Hauch/Wehn/Wind) enthalten. Außerdem erfolgt in den Fragesätzen (Vers 1-2; Vers 7; Vers 8-9), deren kürzester (»Wann aber *sind* wird?«) in der Mitte des Gedichts – sozusagen eingeleitet durch die erste, sowie weitergeleitet durch die dritte Frage – in betonter Position steht, eine Setzung der »Subjekte« (mir, Mann; wir; er [= Gott]): dadurch wird die Existenzproblematik dem Bereich eines offenen semantischen Feldes zugewiesen.³⁵ Die betont negierte Aussage (»Dies *ists* nicht«), die in Vers 10-11 in den Konzessivsatz mündet, führt in einen Imperativsatz (Vers 11-12) weiter, dessen Aussage (»lerne vergessen«) ebenfalls den Kontrast zu den Quartetten, und damit den zwischen »Gott« und »Mensch« (»wir«, »Jüngling«) betont.

Im Gedicht wird eine Kommunikationssituation etabliert, durch die besondere Sinnzusammenhänge geschaffen werden. Das Sprecher-Ich (im Ausdruck »mir«) befindet sich in einer Übergangsposition zwischen zwei möglichen Angesprochenen: einerseits ist »[e]in Gott« als »du 1« da mit dem »Gesang, wie du ihn lehrt« – dieser Gesang wird als »Dasein« gesetzt, das »[f]ür den Gott ein Leichtes« ist; andererseits erscheint »ein Mann« bzw. »Jüngling« als »du 2«, der im Gegensatz zu dem als »Dasein« verstandenen »Gesang« gesetzt wird (»Dies *ists* nicht, Jüngling,

³⁴ KA II, 242.

³⁵ Die Offenheit bzw. Mehrdeutigkeit der poetischen Bilder, der Metapher wird auch bei Krämer hervorgehoben, der betont: »Die Metapher wird als Übertragung wörtlich genommen. [...] So wird die Dichtung von Rilke [...] als ein Geistiges und Prozessuales verstanden [...]« Thomas Krämer: *Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Erster Teil. Ein Interpretationsgang. Würzburg 1999, S. 25.

daß du liebst / wenn auch die Stimme dann den Mund dir aufstößt«). Zugleich aber geht es hier um eine bewegliche Sprecherposition, indem das Sprecher-Ich durch die ihn selbst umfassende Bezeichnung »wir« in die Sphäre der anderen eingeschlossen ist, zugleich aber davon abgegrenzt wird, indem es mit der Aussage »[i]n Wahrheit singen« eine »Lehre« erteilt, und so zwischen dem (zum Gesang aufstrebenden) Menschen und dem Gott (für den Gesang »ein Leichtes« ist) in einem Übergang positioniert wird.

Die Existenzfrage stellt sich mit der Identifikation von ›Gesang‹ und ›Dasein‹ für den ›Gott‹, d. h. Orpheus, nicht, für ihn ist Gesang (d. h. Dichtung) der eigentliche Existenzmodus, dem der Mensch (und in dieser Qualität auch das Sprecher-Ich), dem der Gesang eventuell »Begehrt« und »Werbung«, aber keine Seinssetzung sein kann, nicht gewachsen ist, wie dies die Frage nach der menschlichen Existenz im Fragesatz »Wann aber sind *wir*?«, an betonter Stelle im letzten Vers des zweiten Quartetts als »die Einsicht ins eigene Nichtsein«³⁶ suggeriert.

Der zentrale Sinnzusammenhang des Textes entsteht durch die Postulierung von Gesang als Dasein: die Gleichsetzung der beiden führt auch dazu, daß die so verstandene Kunst bzw. Dichtung als (wahre, eigentliche) Existenz erscheint, allerdings unter der Voraussetzung, daß die Dichtung ihre Berufung – »[i]n Wahrheit singen« – erfüllen kann und damit ›göttlich‹ wird. Mit der Verbindung des Singens mit dem Gott bzw. Orpheus und mit ihrer Identifizierung (Gott ist ja ein Sänger, d. h. Dichter) wird auch die Rückführung auf Orpheus als Gott verstärkt, indem er der durch die klimaktische Steigerung ihrer (Natur-)Erscheinungen (»Hauch«, »Wehn«, »Wind«) präsentischen ›Welt‹ des Menschen gegenübergestellt wird. Eine weitere Annäherung der göttlichen und der menschlichen Sphäre sollte erst eben durch die Kenntnismahme der Befreiung von aller Zweckgebundenheit der Kunst und der Existenz / des Seins, sowie durch ihre Annahme als »Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind«, d. h. als ein sich ergebendes, selbstloses (Da-)Sein erfolgen können.

Gleichzeitig bleibt auch die starke Mehrdeutigkeit der Setzungen und Sinnzuschreibungen, »eine auffallende Doppel- und Reflexionsstruktur«³⁷ aufrechterhalten: dies gilt besonders in Hinsicht auf das Sprecher-Ich und sein jeweiliges Gegenüber sowie seine fließende Stellung (mal nähert es sich dem Göttlichen, indem es darüber Aussagen macht, mal der menschlichen Sphäre). So bleibt die Spannung zwischen den im Gedicht postulierten Gegensätzen ›Gott‹ und ›Mensch‹, ›Gesang‹ als ›Dasein‹ bzw. ›Gesang‹ als ›Aufsingen‹ des »Liebenden«³⁸ beibehalten; diese bleiben durchweg, wie dies die »Zwiespalt« thematisierende, an sich auch mehrdeutige Aussage³⁹ suggeriert, in der Schwebe.⁴⁰ Fülleborns Bemerkung, daß in den

³⁶ Eckel: *Wendung* (wie Anm. 14), S. 178.

³⁷ Ebenda, S. 185.

³⁸ Vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 82.

³⁹ Die Aussage »Sein Sinn ist Zwiespalt« kann sich auf den »Mann«, aber auch auf »Gott« beziehen.

⁴⁰ Der ›Gott‹ indessen vereinigt in sich verschiedene Pole und kann ihren Unterschied – wie es aus anderen Stücken des Zyklus auch ersichtlich ist – aufheben (vgl. Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 26. Somit sollte neben der »Unvereinbarkeit von

Sonetten »die semantische Unbestimmtheit deutlich zur Inhaltslosigkeit«⁴¹ tendiere, kann zwar nicht ganz zugestimmt werden (die Mehrdeutigkeit und die unsichere Sinnzuweisung sind mit Inhaltslosigkeit nicht identisch), richtet aber die Aufmerksamkeit immerhin auf die Frage, wie sich »die künstlerische Geschlossenheit zur gedanklichen Unbestimmtheit und Offenheit verhält«⁴² – die Analyse legt eher das Aufrechterhalten der Offenheit und Mehrdeutigkeit nahe.

3.2 Existenzfrage und/ als Poetologie des Gedichts: das Sonett II 29

Das Schlußsonett der *Sonette an Orpheus* nimmt bestimmte Motive des oben analysierten Gedichts auf und führt sie weiter, indem darin die Schwerpunkte des ganzen Zyklus angedeutet werden: so fügt sich der Text in das dichte Bezugsnetz der *Sonette* ein.

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.⁴³

Die formalen Eigenschaften dieses Sonetts etablieren auch verschiedene Zusammenhänge: besonders die Reime: Sinne / rinne, Sinn⁴⁴ / bin weisen auf Veränderliches und Bleibendes hin, indem sie sowohl mit dem Prozeßhaften von ›rinnen‹ als auch mit dem Zustand des Seins (›bin‹) verbunden sind. Die Alliterationen (der f-, g-, l-, w-, s- und r-Laute) sowie die hier allerdings nicht zahlreichen Enjambements

Kunst und Leben (= Liebe)« (August Stahl: *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 303) auch deren Verbindungen und Übergänge – zumindest in den analysierten Sonetten – hervorgehoben werden.

⁴¹ Fülleborn: Kommentar, KA II, S. 716.

⁴² Ebenda, S. 717.

⁴³ KA II, 272.

⁴⁴ Hier bringt die Mehrdeutigkeit des Wortes ›Sinn‹ (›Sinne‹ und ›Sinn‹) zusätzliche Bedeutungsbeziehungen zustande.

zwischen Vers 3-4 und Vers 4-5 (hier als Strophenenjambement) und die zäsur-schaffenden Sätze innerhalb eines Verses (in Vers 4, 13 und 14) tragen auch dazu bei. Die Satzstruktur weist mehrere Übergänge auf: die Imperativsätze am Anfang (Vers 1, 3-4, 6) werden in der Mitte des Gedichts (Vers 7) von einer Frage gefolgt, um wieder mit Imperativsätzen fortgesetzt zu werden; als Ausklang steht eine Reihe Imperative in immer kürzeren Sätzen, die eine durch »rinne« und »rasch« angedeutete Beschleunigung suggerieren, um das Gedicht mit einer Zustandsaus-sage (»Ich bin«), jedoch nur hypothetisch bzw. als Vollzug des Imperativs, abzuschließen.

Die Übergänge zwischen Prozeß und Zustand sind mehrfach da: »den Raum vermehrt«, »wird ein Starkes«, »Ist dir Trinken bitter, werde Wein«. So nimmt die »Verwandlung« und die damit verbundene Bewegung (»Geh in der Verwandlung aus und ein«) ein wichtiges thematisches Motiv nicht nur der *Sonette*, sondern auch anderer Werke Rilkes auf. Den Übergang bzw. die Verwandlung impliziert auch der Aufruf zur Verbindung verschiedener Wahrnehmungs- und Sinnbereiche (»Sei [...] / am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn«), sowie das Oszillieren zwischen den Bedeutungen von »Sinn«, wodurch eine Verknüpfung zwischen sinnlicher und rationaler Sphäre zustandekommt.

Auch in diesem Sonett entsteht eine komplizierte Kommunikationssituation, die besondere Sinnzusammenhänge stiftet. Die Unsicherheit der Sprecherinstanz läßt unterschiedliche Auslegungen zu: sollte es sich um das Sprecher-Ich (= der Dichter) oder um die tote Freundin (d. h. Wera) handeln? Und wer ist dann der Angeredete: ist der »[s]tiller[] Freund« Orpheus oder der Dichter?⁴⁵ Die sich daraus ergebenden Alternativen können nicht vollständig vereindeutigt werden, sie lassen auf diese Weise unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu, die – durch andere Momente verstärkt – offene Sinnzusammenhänge zulassen.

Durch den Ausdruck »[s]tiller Freund der vielen Fernen« (Ferne = Raum) werden Raumvorstellungen ins Gedicht eingeführt, die das Sonett mit anderen des Zyklus verbinden, denn »die Fernen« wären dann die weiten Räume, von denen häufig, etwa in I 4 und II 20 die Rede ist.⁴⁶ Es geht hier zugleich auch um ein Abstraktwerden des Raumes, der sich in Rilkes Dichtung seit der mittleren Phase abzeichnet;⁴⁷

45 Zu diesem Problemfeld vgl. den Kommentar: Nach der »Anmerkung« in SW I S. 773 ist das Sonett »an einen Freund Weras« gerichtet. Die Vermutung Leisis, daß Orpheus gemeint sei (S. 172), scheint aufgrund der Sprechhaltung abwegig; Mörchen versteht das Gedicht als ein Selbstgespräch des Dichters. Näher liegt zwar, den Dichter für den Angeredeten zu halten, aber nicht für den Redenden. Da aber nachdrücklich aus »orphischer Vollmacht« und zugleich sehr persönlich gesprochen wird, könnte es sich um einen engen Anschluß an das Ende des vorigen Sonetts handeln, nämlich die imaginierte Ermahnung und »Belehrung« des Dichters durch die tote Freundin.« (KA II, S. 763)

46 Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 173.

47 In dieser Hinsicht könnte ein Vergleich der Sonette / des Sonetts mit Gedichten der mittleren Phase von Rilke, so z. B. mit den Capreser Gedichten, aufschlußreich sein (zu den Capreser Gedichten vgl. Magdolna Orosz: »Capri ein Unding«. Natur und Raumerfahrung in Rilkes Capreser Gedichten«. In: Iványi Zsuzsanna / Pethő Gergely (Hrsg.): *A szaván fogott gondolat*. Debrecen 2011. Bd. I, S. 243-255).

dieser Raum wird sogar durch »dein[en] Atem«⁴⁸ »vermehrte«, d. h. er geht in einen Vorgang ein, was auch auf eine besondere »Verwandlung« hindeutet.

Die Gegenüberstellung von »still« vs. »läuten« führt das Lautliche ein und läßt auch »Gesang« assoziieren: damit wird wiederum das Motiv von »Gesang«, die Frage der Dichtung und somit ein Bezug auf das Sonett I 3 postuliert. Die lautliche Sphäre wird außerdem noch mit einer anderen, der des Geschmacks ergänzt (Trinken/Wein), und führt zum »Kreuzweg deiner Sinne«, sogar zu »ihrer seltsamen Begegnung Sinn«, somit zur prozeßhaften Verwandlung (»Geh in der Verwandlung aus und ein«). Das »Leiden« (»Das, was an dir zehrt«⁴⁹) und die (immerhin in einer Frage aufgeworfene) »leidendste Erfahrung« können als Voraussetzungen für eine Art Metamorphose verstanden werden (sich [als Glocke] läuten lassen; Wein werden; rinnen [wie schnelles Wasser, so daß der Mensch in die Natur integriert wird]), die mit Orpheus und durch ihn mit der Dichtung eng verknüpft verstanden wird: »[t]he *Sonnets to Orpheus* seek to achieve metamorphosis by means of poetry and as a result the concept of metamorphosis is a core principle of poetic composition.«⁵⁰ Die Metamorphose, die Verwandlung, »das existentielle und poetologische Kernmotiv des Rilkeschen Werks und speziell der *Sonette an Orpheus*«⁵¹ funktioniert auf diese Weise als Seinssetzung: aus den »vielen Fernen« (und dem vermehrten Raum) führt eine räumliche wie gedankliche Bewegung, in einer Art Eingrenzung, zum Irdischen weiter; diese Eingrenzung ist aber nicht als Verengung, sonder als vertiefte Fokussierung auf menschliches Sein interpretierbar, das zugleich auch um eine zeitliche Dimension als Zeitlichkeit und Vergänglichkeit vermehrt wird.⁵² Die durch die Wiederholungen verstärkte chiasmisch strukturierte Äußerung »zu der stillen Erde sag: *Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser* sprich: *Ich bin*« konfrontiert Erde und Wasser als »Nicht-Bewegliche« und »Bewegliches«, was sich dann in der Gegenüberstellung der durch »ich rinne« postulierten Bewegung/Veränderung und des durch »Ich bin« gesetzten Sein(szustands) verstärkend wiederholt, ihren Kontrast aber mit dieser zweifachen Verbindung der Natursphären bzw. Seinsmodalitäten als einander bedingende Momente abschwächt, »es wird offenbar vorausgesetzt, daß die beiden elementaren Seinsweisen des still Beharrenden und des rasch sich Wandelnden bei aller Gegensätzlichkeit einander als Ergänzung bedürfen.«⁵³

Die letzte Aussage bringt somit Antwort auch auf die Frage in I 3: »Was aber sind wir?« – mit dem Ausklang des ganzen Zyklus als »Ich bin« wird eine starke

48 Der »Atem« als Motiv steht auch mit dem »Hauch« in I 3 (bzw. mit anderen Sonetten des Orpheus-Zyklus) in Verbindung (vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 173).

49 Leisi versteht das auch mit »Seinsverlust, [dem] Abhandenkommen des Seins« (Ebenda, S. 173), was das Thema von Sein und Dasein von I,3 ebenfalls intoniert.

50 Martinec: *The Sonnets to Orpheus* (wie Anm. 9), S. 98.

51 Kommentar, KA II, S. 727.

52 »Verwandlung« [...] vermittelt also auf paradoxe Weise zwischen Zeit und Sein, d. h. nicht so, daß Vergängliches ins Außer- oder gar Überzeitliche gerettet würde, sondern daß in der Zeitlichkeit selbst in Erscheinung tritt, was der Mensch »ist« oder »sein« soll, und daß sich scheinbar zeitloses Sein um die temporale Dimension ergänzt und erweitert.« (Kommentar, KA II, S. 727) Vgl. außerdem auch Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 174.

53 Kommentar, KA II, S. 726.

Aussage als Schluß gesetzt, immerhin mit einem Übergang vom ›wir‹ in I 3 zum ›ich‹ in II 29: das bringt eine Verengung des Seins auf das Individuum bzw. auf eine Seinsmöglichkeit (als Dichter bzw. in der Verwandlung in/ mit der Natur/den Seinssphären). Der Dichter impliziert auch eine sprachliche Dimension der Verwandlung, die »Sprache als Ort der Verwandlung«,⁵⁴ weil die so gewonnene Einsicht (aus)gesagt werden soll und im (Aus)Sagen vollzogen wird.

4. *Existenzproblematik als poetologisches Problem bei Rilke*

Die *Sonette an Orpheus* sind in vieler Hinsicht verschlüsselt und treiben damit bestimmte Züge Rilkescher Dichtung auf einen Höhepunkt. In den hier behandelten zwei Sonetten wird die existentielle Fragestellung in poetologische Überlegungen überführt: in den ›Übergangsjahren‹ zu den späten großen Zyklen experimentierte Rilke auch schon mit einer besonderen Natur- und Raumerfahrung bzw. mit der Setzung eines neuen Objekt-Subjekt-Verhältnisses, in dem ihre Übergänge und ihre gegenseitigen Wandlungen eine tastende Artikulation erfahren und damit die sich von konkreten Bezüglichkeiten immer mehr entfernenden Formulierungen, wie sie dann in den *Sonetten an Orpheus* auftreten, allmählich einleiten. In dieser Hinsicht kann auf die sogenannten *Capreser Gedichte* aus den Jahren 1907–1908 hingewiesen werden: in einigen dieser Gedichte tauchen ähnliche Motive der Ferne und Nähe auf, einer überwältigenden Naturerfahrung, die zu einer besonderen, ebenfalls in Übergängen empfundenen Raumerfahrung führt, und damit verbunden die existentielle Problematik des Individuums, seine Seinsfrage andeutet. Die *Sonette* variieren die sich in den Übergangsjahren bzw. Krisenjahren von Rilke gewonnene neuartige Raum- und Zeiterfahrung sowie die sich individualisierende Subjektsetzung (wie dies im Übergang vom »wir« in I 3 zum ausklingenden »ich« in II 29 aufgezeigt wird) und ihre vielfältigen Ambivalenzen in einer schwer entschlüsselbaren poetisch-rhetorischen ›Einkleidung‹: sie leisten damit einen wichtigen Beitrag Rilkes zur Moderne.

⁵⁴ Kommentar, KA II, S. 727.

JAN RÖHNERT

Das Ur-Sonett an Orpheus? Rilkes Lied vom Meer

Irre ist das Meer, da es nicht an *einer* Woge sterben kann.
Edmond Jabès¹

1. Die Lyrische Moderne und das Mittelmeer

Ein Aphorismus des rumänischen Philosophen Emile Cioran, enthalten in seinen 1966 entstandenen *Aufzeichnungen aus Talamanca*, enthält ein emphatisches räumliches Bekenntnis, das bei aller negativen Anthropologie, für die der Verfasser bekannt ist, überrascht: »Weit entfernt vom Mittelmeer zu leben, ist ein Irrtum.«²

Es gehört zur Apodiktik der Cioran'schen Maximen, dass dieses Bekenntnis so definitiv, wie es dasteht, hingenommen werden muss. Doch darf Cioran mit einem Leser rechnen, welcher beim Begriff des Irrtums an eine andere Maxime Friedrich Nietzsches denken muss, eine seiner bekanntesten überhaupt: »Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.«³ Dieser Satz ist unweit vom Mittelmeer entstanden, und zwar im Jahr 1888 zwischen dem südfranzösischen Nizza, Sils-Maria im schweizerischen Engadin, dem obertalienenischen Turin und einer irrtümlichen Eisenbahnodyssee durch Ligurien, wo Nietzsche für einen Tag jenes Genua wiedersah, wo er zwischen 1880 und 1883 die Winterhalbjahre verbracht hatte.⁴ Der ligurischen Mittelmeerlandschaft zwischen Genua und La Spezia verdanken wir drei Hauptwerke des Philosophen, *Die Morgenröthe*, *Die Fröhliche Wissenschaft* und den ersten Teil des *Zarathustra*. Auf seinen wechselnden Domizilen entlang dem Mittelmeer identifizierte sich Nietzsche mit einem Ligurier, der vom Mittelmeer aus eine neue Welt entdeckt hatte, mit Christoph Kolumbus. Symptomatisch dafür sein Gedicht *Nach neuen Meeren*:

1 Edmond Jabès: *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*. Aus dem Französischen von Felix Philipp Ingold. München 1985, S. 5.

2 E. M. Cioran: *Aufzeichnungen aus Talamanca*. Aus dem Französischen von Verena von der Heyden-Rynsch. Frankfurt a. M. 2008, S. 47. Der unmittelbare Kontext dieser Maxime ist allerdings ein Resümee von Ciorans Ibiza-Aufenthalt, dem sich die *Aufzeichnungen aus Talamanca* verdanken: »Wie habe ich mich so lange Zeit dem Vorurteil des Nordens beugen können? Alle meine Leiden, sagen wir Enttäuschungen, rühren daher.« (Ebenda.)

3 Friedrich Nietzsche: »Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt«. In: Ders.: *Kritische Studien-Ausgabe* (KSA) 6. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 55-161, hier S. 64 (»Sprüche und Pfeile«, § 33). Der vollständige Aphorismus zielt allerdings weniger auf eine Apologie der Musik, als auf den Irrtum konventioneller (und deshalb in Nietzsches Sinne »götzenhafter«) Weltbilder, die ästhetischen Reiz (einer Lautfolge) und Ontologie (vermeintlicher »Sinn« der Musik) kausal miteinander vermengen: »Wie wenig gehört zum Glücke! Der Ton eines Dudelsacks. – Ohne Musik wäre alles Leben ein Irrthum. Der Deutsche denkt sich selbst Gott liedersingend.«

4 Vgl. Friedrich Nietzsche: Ebenda, KSA Bd. 15. Chronik zu Nietzsches Leben, S. 115-138, 169-177.

Dorthin – *will* ich; und ich traue
 Mir fortan und meinem Griff.
 Offen liegt das Meer, in's Blaue
 Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,
 Mittag schläft auf Raum und Zeit –:
 Nur *dein* Auge – ungeheuer
 Blickt mich's an, Unendlichkeit!⁵

Dieses Gedicht führt mit seinem emphatischen Gestus der Eroberung des offenen, unendlichen Raumes nicht nur einen neuen Ton, sondern auch einen neuen Topos in die Lyrik der literarischen Moderne ein, die um diese Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts, ihren Horizont absteckte. Das Mittelmeer wird ein eigenständiger ästhetischer Raum, der zugleich eine Metapher für die Autonomie des modernen Gedichtes selber bereitstellt.

Denn abgesehen von Hölderlins imaginärem *Archipelagus* und vielleicht Keats' und Shelleys Mittelmeer-Apologie in der englischen Romantik war die mediterrane See zur Zeit der klassischen und romantischen Italienreisen noch kaum ein eigenständiger Topos, sondern tauchte gewöhnlich eingebettet in den Kunst- und Erlebnisraum der schönen, an antiken und klassizistischen Reminiszenzen reichen italienischen Campagna und der pittoresken Ideallandschaft am Golf von Neapel und Sorrent auf. Einzige, aber bezeichnende Ausnahme, bei der das Meer für kurze Zeit in Erscheinung tritt, ist in Goethes *Italienischer Reise* die Darstellung der Überfahrt von Neapel nach Palermo, die das autobiographische alter Ego zum meist geschlossenen Auges in der Kajüte verbringt, um die Seekrankheit an sich vorüberziehen zu lassen.⁶ Ansonsten meiden Goethe und seine Zeitgenossen die Gegenwart des bloßen Meeres als eines gewissermaßen ungeheuren, unheimlichen Absolutums – sie suchen stattdessen lieber den Kulturraum der bewohnten Küsten und des fruchtbaren Hinterlandes mitsamt seiner erhaben-schönen Panoramen auf. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Meer als ungehemmter elementarer Gewalt verheißt hingegen nichts Gutes.

Das ändert sich spätestens mit Nietzsche. Nicht seiner Altertümer und Kunstschätze, sondern seiner felsigen Küste und der unmittelbaren Aussicht auf die grenzenlose blaue Wasserfläche wegen wird nunmehr der Mittelmeerraum aufgesucht und lyrisch kartographiert. Das Meer wird Ansporn eines Aufbruchs ins Offene und Unvermessene, in welchem sich die absolute Metaphorik der lyrischen Moderne widerspiegelt: Es geht um ein Mittelmeer, dessen Orte keine idealen oder realen Abbildungen mehr, sondern sprachliche Schöpfungen und Setzungen, metaphorische Absoluta sein wollen; um ein Mittelmeer, das nicht auf Vor-Bilder zurückzuführen

⁵ Friedrich Nietzsche: »Die fröhliche Wissenschaft«. Ebenda, KSA 3, S. 649.

⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe (MA) Bd. 15. In Zusammenarbeit mit Christoph Toenes hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. München 2006, S. 280-283.

ist, sondern in der Begegnung von Sprache mit dem maritimen Element erst seine Konturen gewinnt. Das Mittelmeer wird, um es nochmals mit Nietzsche zu sagen, zum »nicht festgestellten«⁷ Raum des modernen Gedichts. Dabei werden zugleich die antiken Mythologeme und Toponymien des Mittelmeers von ihrer klassizistischen Festschreibung befreit und dem ungehinderten Spiel der Imagination überantwortet – dies zeigt der »wilde«, hemmungslos subjektive und/oder eklektizistische Umgang mit mythopoetischen Urtexten des Mittelmeers wie der *Odyssee* oder der *Argonautika* in der Moderne besonders gut.

Das Zusammenspiel modernistischer Poetiken mit der mediterranen Raumimagination lässt sich an entscheidenden Stimmen der lyrischen Moderne nachvollziehen, und zwar sowohl an Dichtern, die schon im Mittelmeerraum kulturell zuhause sind, als auch an solchen, die sich erst eigens in ihn hineinversetzen müssen. Oft ist gar nicht genau nachzuvollziehen, ob das Mittelmeerbild eines Dichters von faktischer Anschauung ausgelöst wurde oder auf die pure Imagination zurückgeht – ausschlaggebend ist der Akt der ins Absolute zielenden sprachlichen Evokation. So siedelt Charles Baudelaires *Un Voyage à Cythère* (1855), das Gérard de Nerval's Erzählung von einer Reise ins östliche Mittelmeer aufgreift,⁸ in einem sicherlich imaginäreren Raum als Paul Valéry's *Le Cimetière Marin*, den Rilke 1921 unter dem Titel *Der Friedhof am Meer* ins Deutsche übertrug;⁹ doch beide teilen die Evokation eines bedingungslos offenen Mittelmeers, dessen geographische Bezugspunkte – die ionische Insel Kythera und das südfranzösische Sète – in der Projektion einer absoluten Sprache verschwinden.

Die Galerie der eine individuelle Vision vom Mittelmeer liefernden Dichter liest sich wie ein Who-is-who der klassischen Moderne und Avantgarden. *Anabase* (1924), das langzeitige rhapsodische Hauptwerk des französischen Nobelpreisträgers Saint-John Perse (dessen *Images à Crusoé* Rilke noch 1925 ins Deutsche übertrug) ist eine einzige, ohne den Mittelmeerbezug undenkbare Meeresanrufung, und die *Ossi di Seppia* (1925), die »Tintenfischknochen« des italienischen Nobelpreisträgers Eugenio Montale stehen am Eingang eines Lebenswerks, das sich aus der Kindheitserinnerung an die ligurische Mittelmeerwelt der Cinque Terre und deren elementaren Naturraum speist. Gleichwohl im atlantischen Lissabon zuhause, so partizipiert doch auch der Portugiese Fernando Pessoa mit seinen multiplen Identitäten am westlichen Mittelmeerraum, wie die russischen Dichter Ossip Mandelstam und Joseph Brodsky zum östlichen Mittelmeerraum und dem korrespondierenden Schwarzen Meer beitragen, einer Region, wo auch der Grieche Konstantin Kavafis und der Bulgare Atanas Daltschew zu verorten sind. Schließlich ist das Mittelmeer Ausgangsraum der *Cantos* des Amerikaners Ezra Pound, einem ins Epische zielenden Großentwurf lyrischer Montagen und Konstellationen, der mit nichts Geringe-

7 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«. In: KSA (wie Anm. 3) 5, S. 81 (§ 62): »dass der Mensch *das noch nicht festgestellte Thier* ist«.

8 Vgl. Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*. Aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und kommentiert von Friedhelm Kemp. München 2011, S. 254-258, Kommentar S. 474-476.

9 Paul Valéry: Gedichte. *Die Seele und der Tanz. Eupalinos oder Der Architekt*. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. Reinbek 1962, S. 18-25.

rem als einem Schnitt in *den* mediterranen Archetext der europäischen Kultur einsetzt, nämlich Homers *Odyssee*, genauer deren XI. Gesang, in welchem der irrende Seefahrer die Unterwelt herbeibeschwört.

In der deutschsprachigen Moderne stehen vor allem drei Namen für die Begegnung mit dem Absolutum Mittelmeer: Rainer Maria Rilke, Oskar Loerke und Gottfried Benn. Pendelt beim weniger populären Loerke die Meeresapostrophe zwischen realen Anschauungsorten in Nordafrika und Italien und deren Aufhebung in kosmischer Transzendenz, so prägt vor allem Benn mit Gedichten wie »Mediterran«, »Mittelmeerisch«, »Kretische Vase«, »Olympisch«, »Karyatide«, »Meer- und Wandersagen« sowie seiner poetologischen Formel vom »ligurischen Komplex«, der vom Blau als »Südwort schlechthin« evoziert werde,¹⁰ das Bild vom Mittelmeer in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts – ohne dass Benn selbst jemals direkt am Mittelmeer gewelt hätte.

Rilke hingegen hat die Nähe des Mittelmeers biographisch *und* lyrisch immer wieder gesucht, wie in seltener Verschmelzung von Schreib- und Lebensraum die auf Schloss Duino an der Levante bei Triest anspielenden *Duineser Elegien* (1923) zeigen. Auch verdankt er dem Mittelmeer poetologische Impulse, die seine Lyrik seit den *Neuen Gedichten* (1907) prägen, etwa das Nachdenken über die fragile Beziehung zwischen dinglich-konkreter Anschauung und deren sprachlicher Entsprechung und Benennung. Das im Januar 1907 auf Capri entstandene *Lied vom Meer* bündelt derartige Impulse, um sie in der raffinierten Synthese sprachlicher Figuren zugleich auf den Prüfstand zu stellen.

2. Die Figuration der Elemente im Lied vom Meer

Lied vom Meer
Capri. Piccola Marina

Uraltes Wehn vom Meer,
 Meerwind bei Nacht:
 du kommst zu keinem her;
 wenn einer wacht,
 so muß er sehn, wie er
 dich übersteht:
 uraltes Wehn vom Meer,
 welches weht
 nur wie für Ur-Gestein,
 lauter Raum
 reißend von weit herein ...

¹⁰ Gottfried Benn: »Probleme der Lyrik«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2003, S. 1058-1096, hier S. 1076.

O wie fühlt dich ein
treibender Feigenbaum
oben im Mondschein.¹¹

Wäre Rilke entschlossen gewesen, seinen 1910 erscheinenden Band *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, der unmittelbar an die *Neuen Gedichte* (1907) anknüpft, chronologisch nach den Entstehungsdaten der Gedichte anzuordnen, so hätte das *Lied vom Meer* am Anfang stehen müssen; es findet sich, als Schlusspunkt einer Reihe italienischer Reminiszenzen, indes als 52. der 99 Gedichte, nahezu in der spiegelbildlichen Mitte des Bandes zwischen dem Sonett *Römische Campagna* und den St. Petersburg erinnernden Stanzas *Nächtliche Fahrt*, während bekanntlich der *Archaische Torso Apollos* mit dem berühmten Fazit »Du mußt dein Leben ändern« den Band eröffnet – fürwahr ein kaum zu überbietender Auftakt, der gleichsam den Anspruch *aller* nachfolgenden Gedichte andeutet.

Das eher unscheinbare *Lied vom Meer*, welches seine ganz eigene Choreographiefunktion im Band erfüllt, wäre ungeeignet gewesen, einen solchen Paukenschlag zu setzen, trotz der Tatsache, dass es mittlerweile im Rilke-Kanon mindestens genau so weit oben steht – man möchte es wie alle diese Gedichte davor bewahren, tot zitiert zu werden. Die Wirkungsgeschichte des *Lied vom Meer* beginnt mit Rilkes Vortrag des Gedichts am 26. Januar 1907 im Kreis seiner Gastgeberin Alice Faehndrich, Baronin von Nordeck, in deren Capreser Villa Discopoli er seit dem 4. Dezember 1906 das sogenannte Rosenhäuschen bewohnte; bei seinem Abschied am 20. Mai 1907 schrieb er das *Lied vom Meer* ins Gästebuch der Villa. Die »Piccola Marina« ist die südliche, kleinere Hafengebucht, die Capri neben der größeren Marina Grande im Norden der Insel besitzt, und war von der Villa Discopoli über einen Küstenpfad zu erreichen – Leopold von Schlözer schildert in seinen Erinnerungen »Rilke auf Capri« diesen von Rilke im Paratext des Gedichts als Ursprungsort des *Lied vom Meer* ausgewiesenen Hafen als »öde Klippen [...], an die man sich Prometheus angeschmiedet denken könnte.«¹² Die Umstände und Ereignisse von Rilkes Capreser Halbjahr im »Rosenhäuschen«, das durch einen weiteren sechswöchigen Aufenthalt im März/April 1908 ergänzt wird, sind biographisch und werkgeschichtlich aufgearbeitet;¹³ insbesondere ist man sich über die Zäsur, die Capri für Rilkes Poetik weit über die *Neuen Gedichte* hinaus bis in die Spätzeit der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* bedeutet, durchaus im Klaren, wenngleich eine vollständige Monographie mit eingehender Kommentierung aller von Rilke während der Capreser Zeit geschriebenen und mehrheitlich in der Schublade belassenen Texte sowie eine tiefere Darstellung ihrer Querverbindungen zum späteren Werk bislang nicht vorliegt. Ich möchte mich hier nur soweit auf das Umfeld

¹¹ KA I, S. 550.

¹² Leopold von Schlözer: *Rilke auf Capri. Gespräche*. Dresden 1931, S. 34.

¹³ Vgl. Amelia Voltalina (Hrsg.): *Rilke auf Capri. Gedichte, Tagebuchaufzeichnungen, Erzählungen, Gespräche*. Napoli 2006; Jo Catling: »Rilke auf Capri«. In: Curdin Ebnetter (Hrsg.): *Rilke: Les Jours d'Italie / Die italienischen Tage*. Sierre 2009, S. 187-226.

anderer Capreser Texte Rilkes beziehen, als es der Kontext des *Lied vom Meer* verlangt.¹⁴

Rilkes Briefe aus der Entstehungszeit des *Lied* nehmen auf die merkwürdig extremen – nämlich für Capri extrem kalten und stürmischen – Witterungsbedingungen im Winter 1906/07 Bezug. Nach den ersten zehn Tagen auf Capri gibt es anstatt pittoresker Momente vor allem vom Ansturm elementarer Naturgewalten zu berichten, deren Beschreibung eher an nördliche Szenarien als an südliches Dolcevitaa erinnert – die Imagologie der Himmelsrichtungen wird travestiert:

Stürme, wie ich sie noch kaum je mitgemacht habe, wahre Kriegszeiten; einen Tag kommt der Scirocco und peitscht von Süden herauf (denn er steht nicht als warmer Athem still vor diesen Klippen) den andern Tag stürzt sich die Tramontana in entgegengesetzter Richtung über die Insel und kaut einen förmlich, sobald man sich auf der Straße zeigt, so daß man beinah nicht Fuß zu fassen vermag. Die Worpsweder Winde waren ein Säuseln dagegen.¹⁵

Seiner Frau Clara, die um die selbe Zeit in einer anderen, um mit Rilke zu sprechen »uralten« Kulturlandschaft am südlichen Mittelmeer, nämlich Ägypten weilt, schildert er den Eindruck einer neujahrsnächtlichen Bläsergruppe, der sogenannten »Pifferari«, deren Musik in ihm noch vor der Antike liegende prähistorische Assoziationen weckt; er greift zum Attribut »uralt«, das er sowohl für die elementare Sturm->Musik von Wind und Wasser ebenso wie für deren imaginierte Transformation in den Tonfolgen »uralter« Instrumente gebraucht:

Schwere Stimmen, alter schwankender Klagen voll, langgezogen, ohne Anfang, nicht als setzten sie plötzlich ein, nur: als würde das Ohr unvermutet eingeschaltet in ein immer dauerndes Tonhinhalten; Stimmen, wie wieder herausgeholt aus dem Gehör entlegener Berggesichter; Stimmen, die von selbst entstehen, als finge sich Nachtwind in der Seele eines Tieres; lange, schwere, schwankende Stimmen, Rufe und Rufreihen einer uralten Naturtrunkenheit, dumpf, unbewußt, mehr ertragen als gewollt, und dazwischen Gelächter, flammenhaft hervorbrechend und sich schnell verzehrend, kurz, wach und warm wie aus einer Sommernacht, und dann wieder Mondschein [...].¹⁶

¹⁴ Die Gedichte und Entwürfe des Capreser Halbjahrs nehmen einen breiten Raum in der Abteilung verstreuter oder nachgelassener *Gedichte 1906 bis 1910* ein, vgl. Rilke: *Gedichte 1895-1910* (wie Anm. 11), S. 351-445. Die unmittelbar auf Capri entstandenen Gedichte reichen dort von S. 370 (»Da wechselt um die alten Inselränder«) bis S. 391 (»Laß einen Tag, der zögert vor dem Regen«). Aber auch unmittelbar danach im Sommer und Herbst 1907 in Paris entstandene Gedichte wie *Sonnenuntergang (Capri)* (ebenda, S. 398), *Ausblick von Capri* (ebenda, S. 406), *Die Liebenden* (ebenda, S. 410) sind noch völlig von Topik und Metaphorik der Capreser Gedichte durchdrungen; *Nächtlicher Gang* (ebenda, S. 409) und *Die Karyatiden* (ebenda, S. 409f.) gehen auf Rilkes zweiten, kürzeren Capri-Aufenthalt im Frühjahr 1908 zurück.

¹⁵ An Clara Rilke, Brief vom 15. 12. 1906; zit. n. Jo Catling: »Rilke auf Capri« (wie Anm. 13), S. 213.

¹⁶ Rainer Maria Rilke: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Erster Band. 1897-1914. Wiesbaden 1950, S. 161. (Brief vom 1. Januar 1907) Bernhard Böschstein hat nicht zuletzt anlässlich solcher Textstellen nachdrücklich auf die poetologische Brisanz von Rilkes Capreser Briefen hingewiesen und den dort verschrift-

Dieser Rückkoppelungseffekt, mit dem wahrgenommene Natur- in erste »uralte« Kulturlaute umschlagen, die Natur auf einer Ebene zweiter Ordnung gewissermaßen anthropomorphisieren und onomatopoetisch wiederholen, ist kennzeichnend für die Vorstellung, die Rilke mit dem Begriff »uralt« verbindet. Das *Lied vom Meer*, das genau damit beginnt, oszilliert zwischen der Imagination einer elementaren Natur->Musik< erster Ordnung und einer sich diese Elementarmusik anverwandeln- den Natur-Musik zweiter Ordnung im Symbolsystem menschlicher Kunst. Diese Vorstellung erweist sich indes als unwillkürliche Vor-Einstellung des Wahrnehmungsapparates, welcher seine Ordnungs- und Kunstbegriffe in eine davon freie Natur projiziert. In dieser Hinsicht ist Rilke eher die Regel als die Ausnahme, wenn er etwa an Clara vom Frühlingserwachen auf Capri schreibt: »Ich erkenne dieses Abendwerdens Stille, die aus lauter kleinen Lauten sich zusammensetzt, aus lauter Versanfängen von kleinen Vogelliedern, die jetzt immer mehr aufgehen wie alles rings.«¹⁷ Jene vermeintlich »vollkommene strukturelle Übereinstimmung von Aussage und Bauform«,¹⁸ von der Engel und Fülleborn in ihrem Kommentar der Rilke-Gedichte in Bezug auf das *Lied vom Meer* sprechen, ist daher weniger Ergebnis einer kongenialen »erlebnisnahen«¹⁹ Transformation elementarer Natur in Lyrik – so als könne die Sprache der Elemente tatsächlich in menschliche Sprache »übersetzt« werden –, sondern höchstens die Fiktion einer solchen Transformation mittels der Figuren sprachlicher Rhetorik. Das *Lied vom Meer* möchte die Spuren der Sprache, die es konfiguriert, zugunsten der beschworenen elementaren Natürlichkeit verwischen; zugleich aber führt eine zweite, kippbildartige Lektüre permanent auf die Spur der Figuren, denen sich diese Suggestion verdankt, zurück. Wie Paul de Man schreibt, muss »die Verführungskraft der Syntax und der Figuration [...] sogar den extremsten Paradoxien den Anschein des Natürlichen verleihen«.²⁰ Sein Hinweis, dass sich »die volle Komplexität dieser Dichtung [...] nur im Nebeneinander zweier Lektüren« erschließe, »in dem die erste die Sprachstruktur, die sie entstehen läßt, vergißt und die zweite sie anerkennt«,²¹ bleibt zu berücksichtigen.

»Uralte« ist ein Tropus der zeitlichen Überbietung des Vergangenen, der bei Rilke zwischen elementaren Natur- und Kulturlauten changiert. Auf den Neujahrsbrief bezogen wäre das »uralte Lied« der capresischen Bläser die implizite »Antwort« des Menschen auf den Sturm der Naturgewalten. »Uralte« ist kein Tropus der Klimax, denn es ist nicht steigerbar, sondern eigentlich der zeitlichen Totalisierung, da auch

lichten Eindrücken die Vorwegnahme der späten orphisch-elementaren Poetik der *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus* attestiert: »Diese Stimmen [...] sind Rilkes großartigste Dionysos-Erfahrung.« Bernhard Böschstein: »Rilkes Briefe aus Capri vom Januar 1907«. In: Roland Jost/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1986, S. 142-154, hier S. 145.

17 Rilke: *Briefe*, ebenda, S. 168 (Brief vom 4. März 1907).

18 KA I, S. 980.

19 Ebenda.

20 Paul de Man: »Tropen (Rilke)«. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M. 1988, S. 52-87, hier S. 84.

21 Ebenda, S. 83.

die beliebige Vervielfachung der Vorsilbe im Polyptoton »ururalt«, »urururalt« usw. innerhalb eines datierbaren zeitlichen Rahmens nicht noch weiter zurückverweisen würde als schon »uralt«, sondern die Abgrenzung gegenüber der datierbaren historischen Zeit lediglich verstärkte: »Uralt« ist ein zeitliches Absolutum, das als Absolutes zugleich den Bereich des Zeitlichen überschreitet und zum Paradox einer vorzeitlichen Anwesenheit wird, einer Anachronie, die mit den Mitteln der Zeit, in denen die Syntax operiert, gar nicht adäquat darstellbar ist. Mehr noch: Indem Rilke das »uralte Wehn« in die Gegenwart des Gedichts versetzt, begeht er eigentlich einen performativen Widerspruch, nicht, weil er das »Wehn« in der Apostrophe »du« personifiziert, sondern weil er eine vorzeitliche Totalität – das Uralte – mit dem Tempus des Präsens belehnt.²²

Durch die Figur der Verneinung – »du kommst zu keinem her« – im dritten Vers wird dieser Widerspruch gleichsam ausgestellt *und* behoben; weil das Wehen vom Meer so prähistorisch »uralt« ist, kommt es heute eben zu »keinem« mehr »her«, es sei denn, »keiner« wäre jener *Niemand*, als welchen sich Odysseus in seiner List gegenüber den Zyklopen im IX. Gesang der *Odyssee* bezeichnet;²³ jener Niemand Odysseus, der im XII. Gesang zugleich die Insel der Sirenen, mit welcher Capri seit der Antike identifiziert wird, »übersteht«, indem er sich an den Mastbaum des Schiffes fesseln lässt und seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verschließt.²⁴ Demnach wäre »das uralte Wehn vom Meer« identisch mit dem Gesang der Sirenen und das Paradox der nächsten Zeile »wenn einer wacht«, durch die Anspielung auf Odysseus erklärt: »einer ist keiner.«²⁵ Dennoch bleibt rhetorisch die Figur des

22 Wie eine Reflexion auf dieses Paradoxon wirkt der Gedankengang im Capri-Gedicht (»Jetzt gehn die Lüfte manchmal als trügen«): »[...] Wir aber müssen uns mit dem begnügen / was sichtbar ist. So sehr es uns verlangt // hinauszugreifen über Tag und Dasein / in jenes Wehen voller Wiederkehr. / Wie kann ein Fernes so unendlich nah sein / und doch nicht näher kommen? [...]« Vgl. KA I, S. 379. Den »Wind«, mit dem »Wehn« verknüpftes Grundwort des *Lied vom Meer*, greift das folgende Capri-Gedicht *Ein Frühlingswind* (ebenda) auf: »[...] Von irgendwo bringt dieser Wind, / schwankend vom Tragen namenloser Dinge, / über das Meer her *was wir sind*. [...]« – Die Nacht als weiteres Grundwort des *Lied vom Meer* (»Meerwind bei Nacht«) ist auch Tageszeit benachbarter Capri-Gedichte wie *Die Nacht der Frühlingswende* (ebenda, S. 391), wo »Noch einmal blättert, den wir lange kannten, / der weite Nachtwind in den harten Bäumen«, *Sterne hinter Oliven* (»Ich glaube / die Erde ist nicht anders als die Nacht«, ebenda, S. 405) und *Nächtlicher Gang* (»Zuweilen / in solchen Nächten sind wir wie / außer Gefahr, in gleichen leichten Teilen / den den Sternen ausgeteilt«, ebenda, S. 409).

23 Homer: *Odyssee* IX, 364-412 (vgl. Homer: *Odysse*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München 2004, S. 561 f.).

24 Homer: *Odyssee* XII, 158-200 (vgl. ebenda, S. 605 f.).

25 Im Brief an Clara Rilke vom 18. Februar 1907 ist Odysseus Thema eines Gedankengangs, den ein Spaziergang zum hochgelegenen Anacapri ausgelöst hat. Von dort oben blickt der Briefschreiber auf ein Meer, »durch das nochmals Odysseus kommen kann, jeden Augenblick, ein altes griechisches Meer, tief, tief unter einem anhebend und ohne Absehen. Es ist ja auch wirklich hier (las ich neulich), wo Odysseus vorüberkam, und heute [...] sahen wir die drei Inseln der Sirenen liegen (seltsame, den Weg verstellende Klippen, die aussahen, als wären sie einst vergoldet gewesen), an denen er, angebunden an seinen Mast, nur durch diesen Zwang sicher vor der unabwendbaren Gewalt, die, aufgelöst im lichten Wind, klingend herüberkam, entlang schiffte, viel zu langsam für seine Sicherheit, unendlich lange,

Paradoxons (einer/keiner), in der sich dieser Bezug auf Odysseus und die Sirenen sogleich wieder verbirgt,²⁶ bestimmend für Z. 3/4 des *Lied vom Meer* – vielleicht ein Grund, weshalb in der Forschung die Verbindung des *Lied vom Meer* mit dem Gesang der Sirenen in der *Odyssee* bislang unbelichtet geblieben ist.

Vers drei und vier »du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht« sind durch ein Semikolon voneinander getrennt, wodurch sich die Verse 4-6 als Konditionalsatz zwar von der reinen Feststellung der Verse 1-3 abgrenzen lassen – dennoch steht kein Punkt nach Vers drei, so dass sich der Übergang »du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht« auch als figura apokoinu, als syntaktisch-semantiche Ambivalenz lesen lässt, die je nach Lektüre einen anderen Sinn ergibt. Zusätzlich ist der Konditionalsatz »Wenn einer wacht« durch den Endreim mit dem »Meerwind bei Nacht« von Vers zwei verknüpft. Diese Verknüpfung und das Semikolon anstelle des Punktes nach Vers drei sind nötig, um den Anschluss an das »uralte Wehn« der Anfangszeile herzustellen, welches zugleich von der anderen Richtung her, nach dem Doppelpunkt am Ende des Konditionalsatzes, wiederkehrt.

Das »uralte Wehn« umschließt, als eine paradoxe Bedingung, die Gegenwart dessen, der »wacht« – falls es sojemandem gibt. Der bei Rilke sonst allgegenwärtige Konjunktiv ist bei der Einschränkung »wenn einer wacht« mitzudenken. Die unter dieser Voraussetzung aufscheinende Konfrontation mit dem Absoluten ist oder wäre wiederum ein elementares Ereignis, als es ums Ganze geht, als mit der Frage des Überstehens die Existenz in ihrer Totalität auf Kippe steht. Das Überstehen ereignet sich somit während eines Momentums panischer Geistesgegenwart, in dem Schrecken und Schönheit untrennbar miteinander verwoben sind, wie ihn etwa Max Klinger 1890 in seiner Radierung *Evocation* graphisch dargestellt hat, ursprünglich einem Teil seiner sogenannten *Brahmsphantasie*:

Auf prosodischer Ebene wird diese Plötzlichkeit von den gleichsam abrupt einsetzenden, auftaktlosen Daktylen getragen, die dem Gedicht seinen Grundrhythmus geben; auf lautlicher Ebene sind es die vielen Assonanzen und Vokalhäufungen, die für die Sonorität des suggerierten Elementaren sorgen, das die Gedichte wie ein Lautkörper umgibt. Dies ist wörtlich zu nehmen, denn Assonanzen, Reime

wie ihm scheinen mußte.« Zit. n. Jo Catling: »Rilke auf Capri« (wie Anm. 13), S. 222. – Den »homerischen« Eindruck Capris auf Rilke unterstreicht besonders das kleine Capri-Gedicht *Ausblick von Capri*. Nicht zufällig wird hier ein ausgerechnet Athene geweihter Tempel ins Licht gehoben – sie ist die Schutzgöttin des Odysseus: »– Siehst du wie das Vorgebirge dort / sich entfaltet: seine Hänge geben / Glanz von sich, als führen sie noch fort, / den Athene-Tempel hinzuheben / in den Götterhimmel Greichenlands –.« KA I, S. 406. – Auch das benachbarte *Sonnen-Untergang (Capri)* setzt mit dem über Landschaft und Tageszeit geblendeten Bild der Athene ein – und führt damit die Identifikation mit der *Odyssee* fort: »Wie Blicke blendend, wie eine warme Arene, / vom Tage bevölkert, umgab dich das Land; / bis endlich strahlend, als goldene Pallas-Athene / auf dem Vorgebirg der Untergang stand, // [...]«. (Ebenda, S. 398)

²⁶ »Gleichwohl zieht durch die Lichtung ein ständiges Verbergen in der Doppelgestalt des Versagens und des Verstellens. [...] So sei es gesagt, um in einer vielleicht befremdlichen Schärfe anzuzeigen, daß zur Unverborgenheit als Lichtung das Verweigern in der Weise des Verbergens gehört.« Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks«. In: Derselbe: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1950, S. 7-68, hier S. 43.

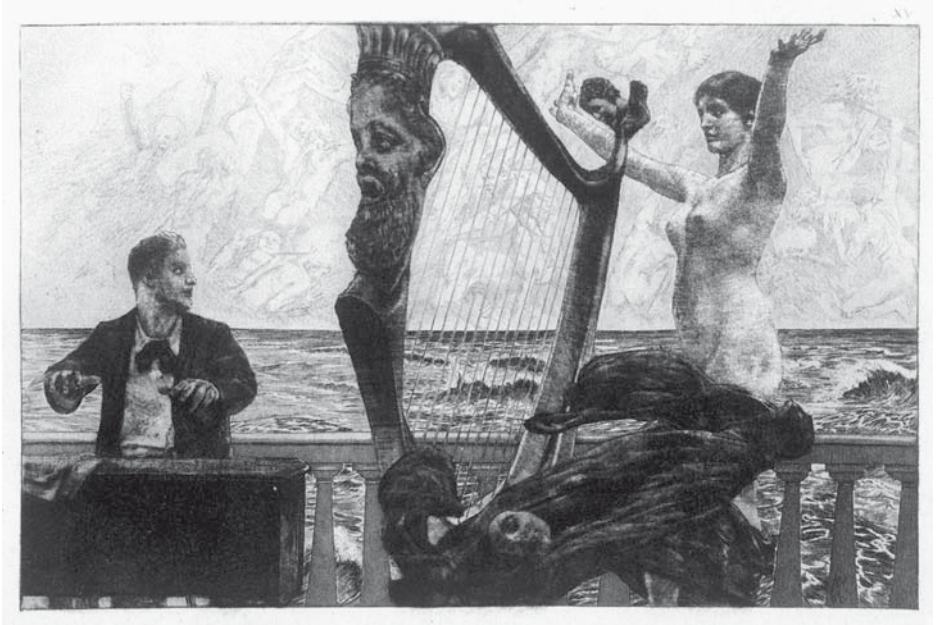


Abb. 1: Max Klinger: *Evocation*

und Grundwörter überspielen in Rilkes *Neuen Gedichten* permanent die Grenze zwischen den Einzeltexten, die »Leere, die ihn überlebt« der Schlusszeile des Vorgängergedichts *Römische Campagna*²⁷ schreibt sich im *Lied vom Meer* buchstäblich fort. Im Anspruch des »uralten Wehn« steckt das »Überstehn«, sozusagen ein Überleben »stehenden Fußes«, ein Überleben *und* Darüberstehen, das den Anspruch des Wehns übersteht und zugleich aufzuheben vermag, indem es ihm eine Antwort entgegengesetzt.²⁸ Wie soll das gehen?

Indem die nach dem Doppelpunkt einsetzende siebte Zeile, der Refrain »uralt es Wehn vom Meer«, zugleich die Antwort ist auf den Anspruch, der sich in der ersten Zeile mit demselben Wortlaut manifestierte! In der refrainartigen Wiederholung ist das »uralt es Wehn« nicht mehr dasselbe – das erste Mal wäre es gewissermaßen das »Wehen der Elemente« selber, ein »Wehen erster Ordnung«, während dessen Wieder-

²⁷ KA I, S. 549.

²⁸ Die Figur des Überstehens weist dabei direkt auf die Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus voraus, wenn es etwa im Capri-Gedicht (»Vor Zeiten, einst ein Herz gewesen sein«) in der dritten und vierten Strophe heißt: »Und jetzt es können und es plötzlich ganz / aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet, / seiner Gewalt und seinem Glanz / entschlossen überstehend zugewendet, – // es können plötzlich, lautlos das vollenden / was wir, zu groß für uns, beginnen sehn, / und lächelnd, in der einen von den Blinden, / alles, bis an den Engel, überstehn.« Und ähnlich in dem nach dem zweiten Capri-Aufenthalt 1908 entstandenen *Die Liebenden*: »[...] Laß sie ineinander sinken, / um einander zu überstehn.« KA I, S. 401, 410.

holung die elementare menschliche Antwort darauf enthielte, sozusagen ein ›Wehen zweiten Ordnung‹, das Echo des ersten zu sein sucht.

Dieser Eindruck wird durch die dominante Figur des Vergleichs unterstützt. Nur mit dem Pleonasmus in Verbindung mit der achten Zeile, »welches weht«, also aus dem gleichen Wortstamm heraus (Wehn/ weht) kann das »uralte Wehn« charakterisiert werden; es wird nicht gedeutet, sondern bedeutet sich selbst.

Der Vergleich der neunten Zeile »nur wie für Ur-Gestein« ist ein Tropus der Uneigentlichkeit, Sprache bezieht sich hier auf etwas außerhalb ihres Mitteilungsbereiches Liegendes, nämlich auf das »uralte Wehn« in Verbindung mit dem »Ur-Gestein«, zwei Metaphern der Stimme bzw. Schrift für den stimm- und schriftlosen Bereich elementarer Natur-Sprache: »So, als sollte das alles noch kommen, liegen da oben die Steinhalden und als sollten auch alle die Götter erst noch erstehen, die Griechenlands Überfluß an Schauern und Schönheit hervorrief«,²⁹ schreibt Rilke im März 1907 vom archaischen Eindruck der Capreser Landschaft auf ihn. Gleichwohl bietet das »Ur-Gestein« bereits einen *ästhetischen* Blick auf die Elemente, die im Sinne des bei Rodin begriffenen Non-Finito-Prinzips³⁰ an *naturartigen* Kunst-Errata wie dem später im Louvre angeschauten *Archaischen Torso Apollons* mitbeteiligt sind.

Das relationale »wie für Ur-Gestein« deutet in seinem zwischen den Sphären des Elementaren und der Sprache vermittelnden Gestus zugleich die Unvermittelbarkeit, die Inkommunikabilität zwischen Natur einerseits und Schrift andererseits an, den *Riss* zwischen der elementaren Welt und ihrem sprachlichen Ausdruck, einem simile, das jene im Wortsinn zu simulieren versucht. Der Vergleich ist ein Versprechen, ist Simulation und nicht die Sache selbst.³¹ Dazwischen klafft jener »laute Raum / reißend von weit herein« der folgenden Zeilen – eine absolute Metapher, die in ihren Synästhesien und Ambiguitäten begrifflich nicht auflösbar ist. Weder lässt sich entscheiden, ob der »laute Raum« nun das »Ur-Gestein« oder das »uralte Wehn« oder beides in sich birgt, ob das Attribut »laut« von konkreter oder figürlicher Bedeutung ist, also Lärm und Lautstärke des Raumes oder die Ausdehnung des Raumes im Sinn eines unendlich vervielfachten, totalen Raumes meint, »lauter Raum« im Sinne von ›nichts als Raum‹ – beide Bedeutungen werden von der Metapher impliziert. Der »laute Raum« bietet nichts weniger als die räumliche Entsprechung jenes vorzeitlichen Absolutums »uralt«: Die Vokale ›u‹ und ›a‹ kehren hier im Diphthong ›au‹ wieder, und zwar doppelt, als »lauter Raum«, analog zur Wiederaufnahme der Anfangszeile mit dem Stabreim des ›w‹-Konsonanten in »welches weht«. Den rhetorischen Figuren des Vergleichs, der Anapher, der Tautologie

29 Rilke: *Briefe* (wie Anm. 16), S. 168f. – Die Stein-Metapher ist ähnlich zentral im auf Capri entstandenen Elegien-Entwurf »Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen, / Gebirge, Gestein, / Wildnis, Un-weg: Gott [...]«. KA I, S. 371-373.

30 Vgl. Christiane Wohlrab: »Rodin et le non finito.« In: Aline Magnien (Hrsg.): *Rodin. La chair, le marbre*. Paris 2012, S. 96-107. – Bekanntlich ist *Der Neuen Gedichte anderer Teil* »mon grand Ami Auguste Rodin« gewidmet.

31 »Nichts ist vergleichbar. Denn was ist nicht ganz / mit sich allein und was je auszusagen; / wir nennen nichts und dürfen nur ertragen / und uns verständigen [...]«, heißt es im Capri-Gedicht *Nächtlicher Gang*. KA I, S. 409.

und des Polyptotons, die hier hineinspielen, ist insgesamt ein Wiederholungs- oder Verdoppelungseffekt eigen, bei dem nicht einfach dasselbe reproduziert, sondern die Repetition in leicht verschobener Struktur, Form oder Bedeutung wieder hervorgeholt wird. In dieser Wieder-Holung wird etwas anderes daran gezeigt, um im ›noch einmal‹ des erneuten Anlautens eine Differenz zum Ausdruck zu bringen, und zwar die Differenz zwischen dem Ursprung der Laute und ihrem Nachvollzug in der Schrift, die an diesen Ursprung nicht heranreichen kann.

Im »lauten Raum« tut sich jener Riss auf – »reißend von weit herein« –,³² der unüberbrückbar zwischen Ursprung und seinem Nachvollzug in der Schrift gähnt. Dieser Riss ist selber ein »unendlicher Raum«: »Ich denke mir: es muß so sein, unendlicher Raum, Raum, der hinter den Sternen weitergeht, muß, glaub ich, um dieses Bild herum entstanden sein«, schreibt Rilke im Januar 1907 an seine Frau.³³ Rilkes Metapher vom »lauten Raum« lässt genau diesen Riss sichtbar werden und will ihn zugleich im Absolutum der rhetorischen Setzung zum Verschwinden bringen: Die Leere des »lauten Raums« soll in der Metapher wenn nicht überbrückt, so doch überschrieben werden.³⁴

Lenkt Rilke mit den letzten drei, von den vorangehenden elf durch eine Leerzeile abgesetzten Zeilen des Sonetts von der zuvor so kühn überschriebenen Leere, dem Abgrund des »lauten Raum[es]« ab, wenn er von dieser unendlichen Ferne in nächste Nähe zum Bild des Feigenbaums im Mondschein heranschwenkt? Was hier rhetorisch stattfindet, ist die Überführung der Metapher in eine Synekdoche; vom Ganzen des Raums wird eindringlich ein Ausschnitt beleuchtet und scharf gestellt. Diese Einzelheit am Schluss des Gedichts ist so sehr ein Bild für sich selbst und deshalb auch von den übrigen Zeilen abgesetzt, wie sie dem zuvor beschworenen Raum notwendig angehört, was die Endreim-Verkoppelung von »Raum« und »Feigenbaum« auszudrücken sucht. Auch in der graphemischen Gestalt des apostro-

32 Auch die Metaphorik des Risses bzw. Reißens ist in den Capri-Gedichten allgegenwärtig, etwa am Schluss von (»Jetzt gehen die Lüfte manchenmal als trügen«): »Von Fernem hingerrissen sind wir hier / und auferzogen und zerstört von weit« oder *Die Nacht der Frühlingsschwende*: »[...] Doch plötzlich ists, als risse eine Welle / das Netz entzwei an einer hellen Stelle, / und alles fließt dahin und flieht und treibt ...« KA I, S. 379, 391. – Später rekurriert die Metaphorik der *Sonette an Orpheus* vielfältig auf diese Vor-Prägungen, vgl. etwa I/26, V. 13 f.: »Nur weil dich [Orpheus] reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.«, II/12, V. 12: »Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,« oder II/16, V. 1 f.: »Immer wieder von uns aufgerissen, / ist der Gott die Stelle, welche heilt.« Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Nach den Erstdrucken von 1923 kritisch herausgegeben von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997, S. 78, 92, 96.

33 Rilke: *Briefe* (wie Anm. 16), S. 164. (Brief vom 20. I. 1907)

34 Ähnlich wird diese im Riss sichtbar werdende Leere des Raums in der letzten Strophe von *Sonnen-Untergang (Capri)* in der lyrischen Selbstansprache und dem Verweis auf die Nachbarschaft der »Sterne« wieder überschrieben: »Und dein Leben, von dem man die lichten Gewichte gehoben, / stieg, soweit Raum war, über das Alles nach oben, / füllend die rasch sich ver kühlende Leere der Welt. / Bis es, im Steigen, in kaum zu erfühlender Ferne / sanft an die Nacht stieß. Da wurden ihm einige Sterne, / als nächste Wirklichkeit, während entgegengestellt.« KA I, S. 398.

phierenden »O« ist beides mitzudenken – Leere des »lauten Raums« und Frucht des Feigenbaums, wortwörtliche und übertragene Bedeutung.

Im intensivierenden »wie« der Apostrophe wird der Tropus des Vergleichs gleichsam mit anzitiert, auch wenn hier kein Vergleich im strengen Sinn stattfindet. Es ist die dritte Wiederkehr des Vergleichspartikels – der das erste Mal modal (»wie er dich übersteht«, Z. 6) und das zweite Mal vergleichend (»wie für Ur-Gestein«, Z. 9) gebraucht worden ist –, worin sich der Stellenwert dieser Figur für das Gedicht erweist: Etwas wird anstelle der eigentlichen Sache, des außersprachlichen Referenten, beschworen, das nicht diese Sache selber ist, sondern nur *wie* sie erscheint – ein Hinweis auf die Sprache und den arbiträren Charakter ihrer Zeichen. Zusätzlich verschiebt sich mit jeder Wiederaufnahme des Vergleichspartikels die Sache und ihre arbiträre Benennung noch einmal in der Schrift und erzeugt so eine sich ad infinitum vervielfachende Differenz.

Dagegen setzt Rilke die eindringliche, in ihrer Absolutheit nicht reduzierbare Metapher des »führenden« Feigenbaums, der »oben im Mondschein« treibt – konkrete und figürliche Bedeutung sind auch hier untrennbar verschränkt: Der Anschein, dass der Feigenbaum am nächtlichen Sternenhimmel im Mondlicht »treibe«, und die konkrete Anschauung des tatsächlich im Januar die ersten Knospen treibenden Feigenbaums stehen in der Metapher nicht optional gegeneinander, sondern sie verschmelzen palimpsestartig ineinander. Dennoch: das »wie« in der zwölften Zeile erinnert daran, dass es sich auch bei der Metapher (wie bei jeder sprachlichen Figur) nur um eine *Simulation* der eigentlichen Sache handeln kann. Aber genau darin, dass dieses Gedicht die Evokation von etwas in der Sprache Abwesendem so metaphorisch kühn betreibt und sich diese Evokation zugleich als Simulation mittels der dem Dichter zur Verfügung stehenden Tropen dechiffrieren lässt, erweist sich die Faszination von Rilkes Gedicht. Hinter dem Bild des »führenden« Feigenbaums verbirgt sich nicht zuletzt auch jene schreibende Instanz selbst, welche das Bild mit ihrer Metaphorik selber erst hervorgebracht hat. Hinter dem »treibenden Feigenbaum« lugt die schreibende Hand des Dichters hervor. Sein Gedicht selber wäre demnach das Feigenblatt, mit dem er die Scham seiner existentiellen Nacktheit, seines Ausgeliefertseins an die Elemente, die nichts für unsere Sprache übrig haben, zu bedecken versucht.

3. *Orpheus auf Capri*

Diese Differenz, dieser »Riss« zwischen elementarer Erfahrung und dichterischer Schrift, ist eine Problematik, die Rilke seit den *Neuen Gedichten* nicht mehr verlässt. Was im *Lied vom Meer* in dieser Zuspitzung vielleicht zum ersten Mal anklingt, wird in den *Duineser Elegien* und besonders den *Sonetten an Orpheus*, aber übrigens schon in anderen, unveröffentlicht gebliebenen Gedichten und Entwürfen der Capreser Zeit in immer neuen Variationen und Abwandlungen wiederaufgenommen und durchdekliniert. Man könnte zu Recht behaupten, dass *Lied vom Meer* auf engstem Raum die »Grundworte« (Heidegger) seiner späteren Lyrik hervorbringt und erprobt.

Es sind jene Grundworte, aus denen sich die polyperspektivisch aufgefächerten Sprach- und Denkfiguren der *Sonette an Orpheus*, aber maßgeblich auch der *Duineser Elegien* entwickeln. Die Elemente, die in den *Sonetten an Orpheus* die Metamorphosen einer reinen Wort- und Bildakrobatik befeuern, treten im *Lied vom Meer* zu einer Konstellation zusammen; es ist gewissermaßen der genetische Nukleus, aus dem heraus sich die künftigen *Sonette* abspalten, rekonfigurieren, fortzeugen.

Einige Beispiele genügen, um die Fülle der zwischen *Lied vom Meer* und den *Sonetten an Orpheus* bestehenden Verknüpfungen anzudeuten. Das Attribut »uralt« aus dem ersten Vers kehrt zweifach an exponierter Stelle, im jeweils ersten Quartett der Sonette I 19 und I 24 in unterschiedlicher metaphorischer Akzentsetzung, die von der Unbestimmtheit dieses Vorzeitanzeigers Gebrauch macht, wieder: »Wandelt sich rasch auch die Welt / wie Wolkengestalten, / alles Vollendete fällt / heim zum Uralten.« (I 19, 1-4) »Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen / niemals werbenden Götter, weil sie der harte / Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen / oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?« (I 24, 1-4)³⁵

Das »Wehen« des Meerwinds greift Sonett II 1, eine Apostrophe des Atems als äußerem wie innerem Ermöglichungsgrund des Gedichts besonders eindrucksvoll auf: »Atmen, du unsichtbares Gedicht! / Immerfort um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht, / in dem ich mich rhythmisch ereigne. // Einzige Welle, deren / allmähliches Meer ich bin; / sparsamstes du von allen möglichen Meeren, – / Raumgewinn.«³⁶ (II 1, 1-8) Das Individuum nimmt hier das Wehen des Meeres auf, um es sich in innere Rhythmik anzuverwandeln und daraufhin wieder nach außen zurückzugeben. Jener »laute Raum / reißend von weit herein«, in welchem sich dieses doppelte Verwandeln permanent ereignet, ist ebenso wie der sich durch die *Sonette* verzweigende *Baum im Ohr* (I 1, 1),³⁷ derjenige, in welchem die »Musik« entstehen kann, von der etwa in Sonett II 10 die Rede ist: »Worte gehen noch zart am unsäglichsten aus ... / Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.«³⁸ (II 10, 12-14)

Der »treibende Feigenbaum« des Meerlieds gibt der sechsten *Elegie* ihr Thema vor: »Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend, / wie du die Blüte beinah ganz überschlägst, / und hinein in die zeitig entschlossene Frucht, / ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.« (Die sechste *Elegie*, 1-4)³⁹ Aber auch Sonett II 21 kommt darauf zurück: »Zeige, mein Herz, daß du sie niemals entbehrst. / Daß sie dich meinen, ihre reifenden Feigen. / Daß du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen / wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.« (II 21, 5-8)⁴⁰ Die erotisch-dionysische Dimension der Feige ist auch in der den südlichen Raum metonymisch zitierenden Frucht enthalten, welcher Sonett I 15 gilt: »Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft, / werft sie aus euch, daß die reife erstrahle« (I 15, 9f.).⁴¹

35 Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus* (wie Anm. 31), S. 71, 76.

36 Ebenda, S. 81.

37 Ebenda, S. 53.

38 Ebenda, S. 90.

39 Ebenda, S. 27.

40 Ebenda, S. 101.

41 Ebenda, S. 67.

Hinter dem »Treiben« schließlich verbirgt sich eine Chiffre für die Kunst der dauernden sprachbildlichen Verwandlungen, die sich in den *Sonetten* vollzieht; Sonett I 22 und Sonett II 27 greifen darauf am Anfang bzw. Ende zurück: »Wir sind die Treibenden. / Aber den Schritt der Zeit, / nehmt ihn als Kleinigkeit / im immer Bleibenden.« (I 22, 1-4) »Als die wir sind, als die Treibenden, / gelten wir doch bei bleibenden / Kräften als göttlicher Brauch.« (II 27, 12-14)⁴²

Das »Treiben« verweist dabei auch auf jene strukturelle Metamorphose, die Rilke mit den *Sonetten an Orpheus* an Form und Typus der Gattung Sonett vornimmt. Mit Wolfram Groddeck gesprochen betreibt er ein »ästhetisches Spiel mit dem Chaos, das, gerade indem es sich mit der strengsten lyrischen Formvorgabe – dem Sonett – einläßt, zu den unvorhergesehensten Formeffekten führt.«⁴³

Man könnte dies eine Art Dekonstruktion des Sonetts nennen, die das Sonett von den konventionellen Attributen, Form- und Inhaltzuschreibungen seiner Gattung zu befreien sucht, um es dem »reinen Gesang« zurückzugeben, wie ihn Sonett I 3 evoziert: »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.« (I 3, 13f.)⁴⁴ Das *Lied vom Meer* nimmt diese Dekonstruktionsarbeit am Sonett insofern vorweg, als es nur noch die äußere Zeilenzahl des Sonetts zitiert, die Form- und Denktradition der Gattung aber verschwinden läßt hinter dem Liedcharakter des Gedichts mit seinen metrisch alternierenden Zeilen, die eher an die Renaissance-Gattung des Madrigals oder gar das antike Chorlied erinnern. Auch die semantisch per se unbesetzte Interjektion »O« – vielleicht der Grundvokal der *Sonette* – hat im Lied ihren Ursprung.

Schließlich das »[Ü]berstehn«. Die zur Floskel totzitierte Schlussentzweiung des *Requiem*, »Überstehn ist alles«,⁴⁵ ist gegenüber dem Überstehen im Wort, das die *Sonette an Orpheus* – ohne es selber noch einmal zitieren zu müssen – inszenieren, nahezu äußerlich. Die kühnen Sprachfiguren der *Sonette* überstehen die Leere, von der sie sich als ihrem Abgrund herschreiben, indem sie sie mit dem Offenen ihrer multiperspektivischen Räume, ihren Licht- und Wasserflüssen, ihren Sternbildern und Feigenbäumen beschreiben. Es ist eine elementare Leere, in deren Raum hinein die Schrift ihre Figuren projiziert.

Die Leere der Rilke'schen Räume ähnelt darin jener, wie sie Franz Kafka – die beiden sind sich im November 1916 auf Lesung Kafkas in München begegnet⁴⁶ – in einer Parabel aus dem Jahr 1917 als *Das Schweigen der Sirenen* beschrieben hat. Bei Kafka schweigen die Sirenen, weil die Kühnheit des Odysseus, ihrem Gesang zu widerstehen, sie erstarren läßt. Dieses Schweigen hätte nun wieder ihn erstarren

42 Ebenda, S. 74, 107.

43 Wolfram Groddeck: »Nachwort«. In: Ebenda, S. 137-155, hier S. 149.

44 Ebenda, S. 55.

45 KA I, S. 422-426, hier S. 426: »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.« – Außerdem erscheint das Wort in *Der neuen Gedichte anderer Teil* in *Die Parke* (I): »Unaufhaltsam heben sich die Parke / aus dem sanft zerfallenden Vergehn; / überhäuft mit Himmeln, überstarke / Überlieferte, die überstehn« – eine Figur ähnlich jener »Leere [der Himmel], die ihn überlebt« am Ende des Sonetts *Römische Campagna* (Ebenda, S. 549).

46 Vgl. Alexander Honold: »In der Strafkolonie«. In: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen 2008, S. 477-503, hier S. 482.

lassen müssen, wäre er nicht »ein solcher Fuchs« gewesen, »daß selbst die Schicksalgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte.«⁴⁷ Kafkas Odysseus gelingt es, vor den Göttern selbst das Schweigen der Sirenen zu verschweigen. Nicht sein Plan, dem Gesang der Sirenen mit Wachs in den Ohren und an den Mastbaum gefesselt zu überstehen, wäre demnach die eigentliche List, sondern seine Simulation dieser List, die das Schweigen der Sirenen übergeht: »Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.«⁴⁸

Mit Kafkas Variante der *Odyssee*-Episode korrespondiert *Die Insel der Sirenen*, das fünfte Gedicht in *Der Neuen Gedichte anderer Teil* – zugleich die unmittelbare Hintergrundfolie für das Verständnis des *Lied vom Meer* im selben Band. Erstaunlicherweise ist das gegenseitige Bedingungsverhältnis beider Gedichte von bislang keiner Interpretation beleuchtet worden. Die fünf Quartettstrophen des Sirenen-gedichts kehren die Situation an der Piccola Marina um; »die Gefahr« lauert gerade »nicht im Tosen / und im Wüten, wo sie immer war«, sondern »in dem blau gestillten Inselmeer« mit der Möglichkeit, »daß es dort auf jenen / goldnen Inseln manchmal singt.« *Die Insel der Sirenen* gilt »jener Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht.«⁴⁹ Alles, was, wie das *Lied vom Meer*, auf Gesang verweist, gehört demnach bereits der »Stille« an – es geht aus ihr hervor, um sich in ihr wiederum zu verschließen.

Rilkes *Lied vom Meer* könnte man mit dem Wissen um die Sireneninsel Capri und die Odyssee nun sicher auch als ›Sonett an Odysseus‹ begreifen. Aber so weit brauchen wir gar nicht zu gehen. Nach den *Argonauten* des Apollonius von Rhodos besiegte bereits Orpheus, als Argonaut nicht nur Sänger, sondern auch Seefahrer, kraft seines Gesangs die Verlockung der Sirenen.⁵⁰ Mit dieser Vorgeschichte ist das *Lied vom Meer* bereits ein ›Sonett an Orpheus‹, auf dem sozusagen die Tonleiter

47 Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen«. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Mit einem Nachwort von Peter Höfle. Frankfurt a.M. 2008, S. 1110f., hier S. 1111. Dazu Heinz Politzer: »Das Schweigen der Sirenen.« In: DVJs 41 (1967), 3, S. 444-467.

48 Kafka ebenda.

49 KA I, S. 515f. Das Bild der auf der leeren Meeresfläche lediglich erahnten Inselkonturen scheint im ersten auf Capri entstandenen Gedicht (»Da wechselt um die alten Inselränder«) vorbereitet zu sein, welches auch in formaler Nachbarschaft (fünf Quartettstrophen) zu *Die Insel der Sirenen* steht: »Da wechselt um die alten Inselränder / das winterliche Meer sein Farbenspiel / und tief im Winde liegen irgend Länder / und sind wie nichts. Ein Jenseits, ein Profil; // nicht wirklicher als diese rasche Wolke, / der sich das Eiland schwarz entgegenstemmt. [...]« Ebenda, S. 370. – Vgl. zum homerischen Kontext auch den Brief an Clara Rilke vom 18. 2. 1907 (Anm. 25).

50 Apollonius von Rhodos: *Argonautica* IV, 891-921. Vgl. Apollonius von Rhodos: *Die Fahrt der Argonauten*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 2002, S. 357f. Orpheus rettet seine Gefährten, indem er geistesgegenwärtig »mit seinen Händen die Saiten seiner bistonischen Leier gespannt [...] die rasche Weise eines lebhaften Liedes« ertönen lässt »und ihre Ohren zugleich vom Schlagen des Plektrons erdröhnten. Und seine Leier übertraf die Stimme der Jungfrauen.«

für den späteren Zyklus der *Sonette an Orpheus* gestimmt wird. Rilkes Orpheus braucht sich, anders als Kafkas Odysseus, nicht die Ohren mit Wachs zu verstopfen. Er hat nichts als sein Lied, um das Schweigen der Sirenen bei der Piccola Marina zu überstehen.

PHILIPP WEBER

Sternische Verbindungen.

Zur Rettung der Phänomene in Rilkes *Sonetten an Orpheus*

Dem Sternbild in Rilkes *Sonetten an Orpheus* soll im Folgenden sich über die Formel der ›Rettung der Phänomene‹ genähert werden. Das Motiv der Sterne sowie des Weltraums findet sich an zentralen Stellen innerhalb des Zyklus. Der Anordnung der Sterne zur Konstellation kommt dabei eine besondere Bedeutung zu.¹ In Rückbezug auf die antike Direktive der Rettung der Phänomene lassen sich so das erkenntniskritische Potenzial von Konstellationen sowie deren geschichtliche und poetologische Relevanz innerhalb der Sonette aufzeigen. Die Theorie Walter Benjamins wird hierfür die entscheidenden Termini bieten.

Die Analyse wird in den folgenden Schritten vorgehen: Zunächst soll das astronomische Motiv der Rettung der Phänomene kurz skizziert werden. In einem zweiten Schritt wird das Motiv der Rettung der Phänomene ebenso wie das der kosmischen Erfahrung bei Benjamin vorgestellt. Im letzten Schritt wird es dann darum gehen, den Bezug zur poetologischen Verwendung des Sternbilds in den *Sonetten an Orpheus* darzulegen.

1. Die Rettung der Phänomene

Die Rettung der Phänomene ist die Devise der antiken Astronomie, mit welcher der Wunsch nach einer kosmischen Gesamtordnung verbunden ist.² Sie bezeichnet ursprünglich »die Rückführung von Phänomenen oder sinnlichem Material auf Gesetzmäßigkeiten«.³ Die Formel geht auf den griechischen Mathematiker und Astronomen Eudoxos von Knidos zurück, von dem eine der ersten Bemessungen

1 In der Forschung ist auf die poetologische Bedeutung des Sternbilds bei Rilke bereits mehrfach hingewiesen worden, jedoch ist der Bezug zum astronomischen Projekt einer Rettung der Phänomene bislang nicht ausgearbeitet worden. Vgl. Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961, bes. S. 70-86; Ders.: »Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik«. In: Käthe Hamburger (Hrsg.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart u. a. 1971, S. 63-82; Anette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonetten an Orpheus«*. Tübingen 1996, bes. S. 249-254; Wolfram Groddeck: »Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?« In: Ders. (Hrsg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart 1999, S. 203-228; Ders.: »Entstellte Sterne«. Gedanken zu Rilkes Astropoetik«. In: Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato, Sandro Zanetti: *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2006, S. 39-53; Caroline Torra-Mattenklott: »Das Sternbild als ›Pathosformel‹. Zur Poetik der Abstraktion in Rilkes zehnter Duineser Elegie«. In: Ebenda, S. 191-208.

2 Im Griechischen: σώζειν τὰ φαινόμενα, sōzein ta phainόμενα.

3 Malte Kleinwort: *Zur Rettung der Ideen in Benjamins Trauerspielbuch*. In: Bergengruen et al.: *Gestirn und Literatur* (wie Anm. 1), S. 120-133, hier S. 121.

und Darstellungen der Himmelskörperbewegungen stammt. Später wird die Formel Platon zugeschrieben, der sich zwar ebenfalls ausgiebig der Kosmologie widmet; die Wendung selbst ist bei ihm jedoch nicht zu finden.⁴

In der Renaissance und frühen Neuzeit dient die Rettung der Phänomene weiterhin als Direktive und zwar mittels der großen Umbrüche in der astronomischen Wissenschaft. Die Formel bleibt geläufig bis in die klassische Moderne hinein und ist noch in der Philosophie des späten 19. Jahrhunderts (etwa im Neukantianismus) eine feststehende Wendung. So erhält die Devise in der Philosophie dieser Zeit neue Aktualität, indem erkenntnistheoretische Grundprobleme damit umschrieben werden. An prominenter Stelle taucht sie auch bei Walter Benjamin auf. Die im Zuge der neuzeitlichen Astronomie erreichte Ordnung, in welche die Dinge gerettet (oder womöglich verrettet) werden, weist dabei aber eine Dialektik auf: So scheint die ersehnte Einheit erreicht, in der die siderischen Phänomene widerstandslos aufgehen, zugleich ist diese Einheit aber eine rein mathematisierte. Das antike Anliegen einer Rettung der Phänomene zeichnet sich dagegen dadurch aus, diese zugleich in eine kosmische Gesamtordnung einzubinden, in welcher sie harmonischer Bestandteil wären – und dies ist im Sinne einer Sphärenharmonie durchaus wörtlich zu verstehen. Eine kosmische Einheit bedeutet in ihrem ursprünglichen Verständnis somit eine umfassende Einheit – also sowohl der wissenschaftlichen Disziplinen als auch der Künste (also auch der Musik und der Poesie). Die neuzeitliche Ordnung erweist sich diesem Verständnis nach hingegen als eine einseitig rationale und damit der Philosophie wiederum als defizitär. Sind die natürlichen Phänomene zwar für die Wissenschaften handhabbar, so entziehen sie sich doch in ihrer Individuation und ihrer spezifischen Erfahrungsweise einem technischen Zugriff. Der Kosmos steht dem Menschen damit indifferent gegenüber. Es scheint vor diesem Hintergrund eine Umkehrung der Rettung der Phänomene für Kunst und Philosophie dringlich: Aus der bestehenden einseitigen Ordnung gilt es, die Phänomene in eine umfassendere zu erretten. Dem Sternbild kommt hierbei eine besondere Funktion zu, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Zunächst soll jedoch – in einem Exkurs zu Benjamin – der erkenntnistheoretische Rahmen präzisiert werden.

2. Kosmische Erfahrung⁵

Die bekannten ersten Sätze der *Theorie des Romans* von Georg Lukács aus dem Jahr 1916 eröffnen den vielleicht gelungensten Blick auf die imaginäre ursprüngliche Erfahrung des Sternbilds: »Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch

⁴ Vgl. Jürgen Mittelstraß: *Die Rettung der Phänomene. Ursprung und Geschichte eines antiken Forschungsprinzips*. Berlin 1962.

⁵ In diesem Abschnitt beziehe ich mich im Wesentlichen auf Ergebnisse meiner früheren Arbeit zu Walter Benjamin: Philipp Weber: *Stern. Bilder. Denken. Aspekte einer Denkfigur bei Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. 2010.

Besitz«. ⁶ Der Kreis, den die Sternbilder ziehen, bildet den gesamten Kosmos des vormodernen Menschen, mit dem Kosmos bildet er so eine Einheit. Die Metapher der »transzendentalen Obdachlosigkeit« bezeichnet demgegenüber den Zustand des modernen Menschen, der aus solchem Kreis heraustritt. ⁷ Was ihm bleibt, sind die nächtlichen Chiffren als Zeugenschaft jener Zeit.

Walter Benjamin bezieht sich im letzten Aphorismus seines Werks *Einbahnstraße* von 1928 unter der Überschrift *Zum Planetarium* auf diesen Zusammenhang. Der technische Bezug zum Kosmos wird hier ebenfalls behandelt, im Zentrum steht aber ein spezifisches Erfahrungsmodell:

Nichts unterscheidet den antiken so vom neueren Menschen, als seine Hingegebenheit an eine kosmische Erfahrung, die der spätere kaum kennt. Ihr Versinken kündigt schon in der Blüte der Astronomie zu Beginn der Neuzeit sich an. Kepler, Kopernikus, Tycho de Brahe waren gewiß nicht von wissenschaftlichen Impulsen allein getrieben. Aber dennoch liegt im ausschließlichen Betonen einer optischen Verbundenheit mit dem Weltall, zu dem die Astronomie sehr bald geführt hat, ein Vorzeichen dessen, was kommen mußte. Antiker Umgang mit dem Kosmos vollzog sich anders: im Rausche. Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern. ⁸

Der rauschhafte Umgang wird an anderer Stelle bei Benjamin wieder aufgenommen, nämlich in den Schriften die *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen* von 1933. Mimetisches Vermögen besteht – so Benjamin – darin, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und zu produzieren. Ein in der gesamten Natur vorfindliches Vermögen, das jedoch mit dem Menschen seine qualitativ höchste Stufe erreicht. Bedeutsam ist dabei, dass mimetisches Vermögen beim modernen Menschen sich beinahe ausschließlich unbewusst abspielt, wobei jedoch noch immer unzählige Ähnlichkeiten produziert werden: »Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer. Es war der Mikro- und der Makrokosmos – um nur eine Fassung von vielen, die die Ähnlichkeitserfahrung derart im Laufe der Geschichte fand, zu nennen.« ⁹ Die Identität von Mikro- und Makrokosmos führt Benjamin daran anschließend im wörtlichen Sinne aus – als Einheit mit Sternkonstellationen. Ihren Ursprung hat die menschliche Mimesis so in den rauschhaften, kultischen Ritualen der archaischen Zeit. Benjamin nennt die darin produzierten Korrespondenzen unsinnliche Ähnlichkeiten und erkennt sie »zum Beispiel in den Konstellationen der Sterne«. ¹⁰ Diese kollektive Mimesis äußerte sich in kultischen Ritualen insbesondere im Tanz, der so ebenfalls seinen Ursprung in der Nachbildung des Sternenhimmels findet: »Im Tanz, in anderen

6 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen großer Epik*. Neuwied, Berlin 1971, S. 21.

7 Ebenda, S. 32.

8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, Band IV.1, S. 146.

9 Ebenda, Band II.1, S. 205.

10 Ebenda.

kultischen Veranstaltungen, konnte so eine Nachahmung erzeugt, so eine Ähnlichkeit gehandhabt werden«. ¹¹

Mit dem Ausgang des Mythos aber erfahren die kosmischen Phänomene der Mimesis einen Verfall oder werden der bewussten Zertrümmerung anheimgestellt. Dialektisch ist dieser Umschlag, da die Phänomene ihren mythischen Gehalt nicht gänzlich veräußern. Es findet vielmehr eine Transformation ihrer Kräfte statt, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts etwa in der Massenkultur und den Phantasmagorien der Warenwelt in Erscheinung treten. Benjamin richtet in seinem Spätwerk die Hauptaufmerksamkeit auf das Aufspüren solcher Phänomene: Nach dem epistemologischen Modell des Erwachens aus einem Traum verfahren, sollen die mythischen Elemente und Phantasmagorien des historischen Panoramas sich einer nüchternen, materialistischen Einsicht öffnen. Diese »Einbruchstellen des Erwachens«, so Benjamin in einem Brief an Theodor W. Adorno, seien die »leuchtenden Punkte«, welche die Traumgestalten der Dingwelt zum »Sternbild« werden lassen. ¹² Im Versenken ins Materiale soll eine Konstellation sichtbar werden, welche die Phänomene errettet und zugleich ein Erwachen initiiert. An anderer Stelle taucht die Formel von der Rettung der Phänomene bei Walter Benjamin wörtlich auf, und zwar in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des *Trauerspielbuchs* von 1925. ¹³ Gekoppelt ist die Rettung hier an eine Darstellung der Ideen im platonischen Sinne, denn diese seien, so Benjamin, »ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich«. ¹⁴ Auch hier liegt die zu restituierende Ordnung im Ephemeren und soll daraus zur Konstellation erhoben werden.

Die kosmische Erfahrung bei Benjamin ist, so lässt sich resümieren, in den Mikrokosmos gewandert. Überbleibsel dieser Erfahrung sind somit nur noch im Marginalen der Dingwelt – in ihrer Verkehrung – auszumachen. Das nunmehr zu realisierende Erfahrungsmodell liegt in der Denkfigur der Konstellation vor, welche sich in Begriffen um den Gegenstand herum organisiert. Eben dieser Aspekt der Rettung der Dinge im Sternbild soll nun anhand seiner Verwendung in den *Sonetten an Orpheus* näher untersucht werden.

3. Zwischenräume

Der 1922 verfasste zweite Teil der *Sonette an Orpheus* beginnt mit einer Angleichung von Atem und Gedicht, deren »unsichtbares« Medium jener sei. ¹⁵ Der Atem wird damit als ein Medium umfassenden geschichtlichen Wissens ausgestellt, wel-

¹¹ Ebenda, S. 211.

¹² Ebenda, Bd. V.2, S. 1140.

¹³ Ebenda, Bd. I.1, S. 215. Vgl. auch Jan Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin, Boston 2012.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ RMR: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003. Band III, S. 231.

cher als eine »[e]inzige Welle« sich fortbewege.¹⁶ So fragt das lyrische Ich im ersten Sonett: »Wie viele von diesen Stellen der Räume waren schon innen in mir«. ¹⁷ Der Atem wird in seiner materiellen Verfasstheit betrachtet und gibt sich damit als »rein eingetauschter Weltraum« zu erkennen.¹⁸ So ist mit dem ersten Sonett des zweiten Teils bereits eine kosmologische Skizze aufgerufen: Der Atem zeigt sich so als ontopoetisches Modell – im leiblichen Austausch mit dem Sprechenden führt er den Weltraum und dessen Naturgeschichte mit sich. Der Atem trägt ein Wissen in sich – als fortbestehend seit Urzeiten – und wird als sichtbarer im Gedicht stets wieder aktualisiert.

Ein unmittelbarer Bezug zur kosmischen Ordnung ist jedoch nicht länger möglich, vielmehr muss dieser erst mittels der Phänomene aktualisiert werden: In der Flüchtigkeit der Dingwelt werden so indirekte Bezüge zum Siderischen entworfen. Exemplarisch kann dies an der Anemone des Sonetts V des zweiten Teil umrissen werden: Ein kosmisches Verhältnis wird hier inhaltlich nachvollzogen – so ergießt sich »das polyphone / Licht der lauten Himmel« in den Schoß des Blumenmuskels, woraufhin ihr »Blütenstern« aufgeht.¹⁹ In der Anemone vollzieht sich so ein unmittelbarer Bezug zum Kosmos, der dem modernen Menschen versagt ist. Das Sonett endet so mit der Frage: »Aber wann, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?«²⁰ Jedoch bleibt es nicht allein bei der Ausstellung einer Verlustererfahrung, vielmehr nährt sich hieran erst das Vermögen zur erweiterten Wahrnehmung von Korrespondenzen – so etwa am Blütenstern, der den Verweis zum Kosmos indirekt bezeugt. Es ist eine der »sternischen Verbindung[en]« in den Sonetten, die »trügerische« Konstellationen aufzeigen – Trugbilder also oder Phantasmagorien, in deren Darstellung aber Einbruchstellen des Erwachens eingelassen sind.²¹ Diese Aufgabe gilt »dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren«. ²²

Eine Möglichkeit solchen Erwachens scheint am Ende der *Sonette an Orpheus* auf. Zunächst findet sich dort eine Anknüpfung an das Verhältnis von Atem und Weltraum wieder – und zwar in den Sonetten XXVI und XXVIII. Es sind nun jedoch »Schreie« von Vögeln und Kindern, die eine Irritation der bestehenden Ordnung bewirken. Das Sonett beginnt:

Wie ergreift uns der Vogelschrei ...
Irgendein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

16 Ebenda.

17 Ebenda.

18 Ebenda.

19 Ebenda, S. 233 f.

20 Ebenda, S. 234.

21 Ebenda, S. 220.

22 Ebenda.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
 dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
 Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
 treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.²³

Was der »Vogelschrei« wie auch das Schreien der »im Freien« spielenden Kinder ausdrückt, ist also der »Zufall«. Anders als das Gedicht im ersten Sonett, das geistiger Ausdruck des ihn tragenden Atems ist, kommt mit dem unbedachten Schreien ein inverses Moment zum Tragen.²⁴ In diesem »natürlichen« Schreien liegt ein spezifisches Erfahrungspotenzial, das »uns ergreift«, wie das lyrische Ich bekennt und dann, im Satz innehaltend, performativ vollzieht. Noch verstärkt wird dieser Eindruck durch den Vergleich des Übergangs eines Menschen in den Traum. Es wird mit dem Zufall ein Zwischenraum eröffnet, der im Weltraum neue Bereiche sondiert, wie es dem Mensch im Schlaf zufällt. Mit der kurzzeitigen Hingabe an den für sich ausdruckslosen Schrei der Vögel erfährt das lyrische Ich somit einen momenthaften Aufmerksamkeits- oder Kategorienverlust, der es orientierungslos zurücklässt: »Wehe, wo sind wir?«²⁵

Das Aleatorische der Natur und das unbedachte Schreien im Kinderspiel setzen Potenziale frei, welche bloß als abwesend in Darstellung eingehen können. In der Hingabe an die Irritation und den Zufall entdeckt das lyrische Ich aber seine unbewusste Verbundenheit mit diesen, ihm sonst heterogenen Phänomenen. Sein Ich wird mit fortgenommen – aber nur so wird ihm dessen enthusiastische Erfahrung zuteil. Solche Irritation findet allein im Unbewussten einen Anschluss und versetzt das lyrische Ich aus dem Erlebten heraus – zugleich liegt hierin eine veränderte Ordnung vor, welche die zu restituierende kosmische Einheit adressiert: »Ordne die Schreier, singender Gott! Daß sie rauschend erwachen«. ²⁶ An den mythischen Orpheus wird appelliert, in der richtigen Konstellation der flüchtigen Schreier ein Erwachen zu vollziehen, welches an den rauschhaften Umgang mit dem Kosmos der Antike erinnert.

Die mögliche veränderte Ordnung, auf welche hier verwiesen wird, ist abzugrenzen von jener, die im Sonett XXVIII erwähnt wird: Hier ist es »die dumpf ordnende Natur«, welche im Tanz übertroffen werden soll.²⁷ Diese dumpfe Ordnung ist somit jene, die den mechanischen Kräften der Naturgesetze folgt. Im archaischen Kult zeigt die Natur sich hingegen als interagierend: »Denn sie regte / sich völlig hörend nur, da Orpheus sang«. ²⁸ Noch einmal ermöglichen in diesem Sonett innere und äußere Natur eine Konstellation. Und erneut ist es das kindliche Spiel, welchem eine kosmische Korrespondenz zukommt. Das kindliche Du wird hier aufgefordert, »für einen Augenblick die Tanzfigur / zum reinen Sternbild einer jener Tänze [zu

23 Ebenda, S. 248.

24 Ebenda.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 249.

27 Ebenda.

28 Ebenda, S. 250.

ergänzen], darin wir die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen«.29 Das mimetische Potenzial des Tanzes als Nachahmung von Sternanordnungen verwirklicht letztlich das rauschende Erwachen der kosmischen Erfahrung. Eine »Nacht aus Übermaß« scheint damit auf, die ein umfassendes Erfahrungsmodell freisetzt und die unbewussten Potenziale der sensitiven Wahrnehmung einlöst – die »Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn«.30 In der Begegnung der Sinne also, ihrer unbewussten Verschaltung und damit einhergehenden wechselseitigen Potenzierung liegt ihr verborgener Sinn oder Zweck – adressiert ist damit die »Zauberkraft« einer kosmischen Erfahrung. Eine »Nacht aus Übermaß« setzt so ein wechselseitiges Verhältnis frei – zum Einen ermöglicht sie eine umfassende kosmische Erfahrung, zum Anderen ereignet sich hierdurch die erwünschte Rettung der Phänomene.

In der Figur des Sternbilds veranschaulicht sich das Verfahren dieser spezifischen Poetologie: Die sprachliche Annäherung ans Flüchtige der Dingwelt eröffnet jenen kosmischen Raum, in dem die Dinge sich zur Konstellation anordnen. Der Blick richtet sich so auf die Dinge, wie er einst auf Sternbilder gerichtet war: In der Absicht, in ihnen den Blick aufschlagen zu lassen. Solch ein siderisches Blickverhältnis wiederum eröffnet einen »Zwischenraum«, einen Möglichkeits- oder Weltinnenraum, welcher hinter den Phänomenen aufgeht, in welchen sie als Sternbilder eingehen – und als dort benannte schließlich errettet wären.

29 Ebenda, S. 249f.

30 Ebenda, S. 250.

KRISTIN BISCHOF

Fortschrittskritik oder Reflexion über Dichtung?
Die Sonette II 9 und II 11¹

Die Sonette II 9 bis II 11 der *Sonette an Orpheus* werden in der Forschung als Gruppe bezeichnet. Man gibt der Gruppe gern ein Etikett, das diese Behauptung rechtfertigen soll. Die Argumente lauten »Neuzeit«,² »Modernisierungskritik«³ und »Disparatheit der Welt«.⁴ Allen gemein ist die Annahme eines Bezugs zu einer außerliterarischen Wirklichkeit.

Tatsächlich unterscheiden sich die Sonette II 9 und II 11 durch eine Reihe von Wörtern, die sich aus der bisherigen Idiomatik nicht ergeben. Unter Idiomatik verstehe ich, wie von Jean Bollack und Christoph König systematisch ausgearbeitet,⁵ eine in den *Sonetten an Orpheus* (und teilweise auch über dieses Werk hinaus) entwickelte Semantik einzelner Wörter, eine Dichtersprache Rilkes, in der sich die Bedeutungen von den Alltagsbedeutungen unterscheiden. Die »Richtenden« und die »Jäger« sind in der Dichtersprache im Zyklus bis zu den Sonetten, von denen ich hier handle, noch nicht festgelegt; sie werden erstmalig genannt.

Ich möchte in meiner Lektüre der Sonette II 9 und II 11 versuchen zu zeigen, dass man sich einem Verständnis annähern kann, wenn man von einer Reflexion über Dichtung ausgeht. Die außerliterarische Wirklichkeit dient Rilke als Material, das er sich innerhalb der Reflexion aneignet.⁶

II 9

Rühmt euch, ihr Richtenden, nicht der entbehrlichen Folter
und daß das Eisen nicht länger an Hälsen sperrt.
Keins ist gesteigert, kein Herz –, weil ein gewollter
Krampf der Milde euch zarter verzerrt.

1 Grundlage meines Aufsatzes ist ein Vortrag, gehalten am 22. September 2013 beim Treffen der Internationalen Rilke-Gesellschaft in Freiburg i. Br.

2 Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958, S. 261.

3 Unter diesem Begriff fasst Manfred Engel die bisherige Forschung zusammen (vgl. Manfred Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004, S. 417). Engel selbst betrachtet diese Interpretation jedoch als nicht ausreichend.

4 Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 32.

5 Vgl. Jean Bollack: *Poetik der Fremdheit*. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer. Wien 2000, S. 54–56, und Christoph König: »Hintergedanken. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Textlektüre«. In: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 39/40, 2011, S. 38–42.

6 Zwischen 2007 und 2012 hat sich das Peter Szondi-Kolleg mit den *Sonetten an Orpheus* befasst, zuletzt bei einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv, Marbach. Den gemeinsamen Diskussionen verdanke ich viele Anregungen für meine Lektüren. Im Herbst 2014 wird ein Band mit Einzelinterpretationen zu den *Sonetten* erscheinen, durchgeführt von den Teilnehmern und herausgegeben von Christoph König und Kai Bremer.

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig
alten Geburtstag. Ins reine, ins hohe, ins thorig
offene Herz träte er anders, der Gott

wirklicher Milde. Er käme gewaltig und griffe
strahlender um sich, wie Göttliche sind.
Mebr als ein Wind für die großen gesicherten Schiffe.

Weniger nicht, als die heimliche leise Gewahrung,
die uns im Innern schweigend gewinnt
wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung.⁷

Für Mörchen sind die »Richtenden« nicht der Berufsgruppe der Richter zuzuordnen, sondern es sind diejenigen, die als Neuzeitliche über das Mittelalter urteilen.⁸ Nun urteilen die Richtenden im Sonett jedoch vor allem über sich selbst und zwar in Form eines »Selbstrühmens«.⁹ Mit diesem Selbstrühmen heben sie sich auf eine Stufe mit dem Göttlichen, denn rühmen ist, »wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift«.¹⁰

Ausschlaggebend für das Selbstrühmen ist die Veränderung, die die Richtenden innerhalb der Folter erreicht haben: Das Halseisen als Foltermethode ist abgeschafft. Das Ich spricht der Veränderung keine außerordentliche Bedeutung zu und führt aus, was eine tatsächliche Verwandlung sei, die im Rahmen des künstlerischen Schaffens erreicht werden könne.

Dieser Gedanke ist eingeführt in der »entbehrlichen Folter«. »Entbehrlich« kann hier eingefügt sein als Bestimmung aller Folter oder einer bestimmten Folter. Letzteres ist im Kontext der *Sonette* dabei wahrscheinlicher. Wie der »unbrauchbare[] Raum«¹¹ in II 10 der Kunstraum ist, ist die »entbehrliche[] Folter« im Sinne einer Neubestimmung der Folter durch das Ich als »Kunstoffler« zu verstehen; Folter und Raum verfolgen keinen Nutzen und werden gerade darin künstlerisch.

Bei dem vermeintlichen Fortschritt der Richtenden, der sich als nur graduelle Veränderung erweist, handelt es sich nicht um »wirkliche Milde«, sondern um einen »Krampf der Milde«; gewollt und abgerungen, eine Handlung, die selbstbezüglich ist, indem sie sich selbst rühmt. Deshalb führt das Handeln der Richtenden nicht zu einer Steigerung des Herzens. Das Wort »Herz« ist in der Sprache der *Sonette* das Organ der Dichter, das zum Kunstwerk gesteigert werden muss.¹²

⁷ SW I, S. 756.

⁸ Vgl. Mörchen (wie Anm. 2), S. 261.

⁹ Kai Bremer bezeichnet diesen Vorgang in seiner Interpretation als »Eigenlob«; die Interpretation wird im Band des Peter Szondi-Kollegs (wie Anm. 6) veröffentlicht werden.

¹⁰ SW I, S. 735 (I 7).

¹¹ SW I, S. 757.

¹² Vgl. Christoph König: »Sekundäre Kunst«. In: Ders.: »O komm und geb«. *Skeptische Lektüren der »Sonette an Orpheus« von Rilke*. Göttingen 2014. Für Mörchen (wie Anm. 2) ist das »gesteigerte Herz« in II 9 vom künstlerischen Kontext losgelöst, vgl. S. 262.

Durch das abgeschwächte Foltern erreichen die Richtenden einen Fortschritt innerhalb eines anderen Bereichs: sie sind in den Augen des Dichter-Ichs damit weniger ihrem irdischen Leben entfremdet, »zarter verzerrt«. Wiederum gelangen die Richtenden nicht über die Selbstbezüglichkeit hinaus.

Orpheus ist in beiden Welten, der des Lebens und der des Todes, heimisch; er überwindet den Tod.¹³ Die »Zeiten«, d. h. die irdisch beschränkten, betrachtet das Sonett als nicht relevant. In diesem irrelevanten, zyklischen Verlauf der Zeit¹⁴ verharren die Richtenden. Die Nähe zum Tod, aufgrund des Richtens, bedeutet keine Verbindung mit dem Bereich der Toten. Ihre Schreckensinstrumente sind aus der Sicht einer Zeitlosigkeit und einer zyklischen Wiederkehr aller Dinge kindlich naiv. Das Dichter-Ich führt die Möglichkeiten der orphischen Verwandlung vor: Es nimmt dem Schafott seine Grausamkeit und wandelt es in sein Gegenteil; vom Nehmen des Lebens zum Schenken von Leben.

In der Mitte des Sonetts, dem siebten Vers, wird nun der »Gott / wirklicher Milde«, der die Kunstfolter beherrscht, zum Vergleich herangezogen. Es zeigt sich, dass die Richtenden einen wesentlichen Schritt übersprungen haben, der zu wirklichem Schaffen führen kann: sie selbst haben versucht, das Herz zu steigern; es ist jedoch notwendig, sich in diesem Vorgang mit einem Göttlichen zu verbinden. Wie sich diese Vorbereitung und der Vorgang des Schaffens vollziehen können, wird in der zweiten Hälfte des Sonetts ausgeführt.

Der »Gott / wirklicher Milde« lässt sich als Orpheus identifizieren. In I 9 werden orphische Stimmen als »ewig und mild« bestimmt.¹⁵ Damit Orpheus in das Herz treten kann, muss dieses »rein«, »hoch«, »thorig« und »offen« sein. Das Attribut »rein« ist vom französischen Wort »pure« her gedacht, als Kennzeichen der absoluten Dichtung.¹⁶ Es wird bereits wie das Wort »hohe[]« im Sonett I 1¹⁷ als Attribut des Orphischen eingeführt. Das »offene Tor« ist hier, wie im Bild von I 1, der Tempel im Herzen, der Eingang zum Ort der Rühmung des Orphischen. Das Herz, das bereit ist, kann das Orphische empfangen; der »Gott / wirklicher Milde« käme dann »gewaltig«. Im Wort »gewaltig« ist die Kunstfolter wieder aufgegriffen. Sie würde sich als Verwandlung zeigen, die mehr wäre als eine Veränderung des Bestehenden (z. B. das Verbot des Halseisens); sie würde über das sichere Terrain hinausweisen. Dieser Gedanke manifestiert sich im Bild des »Wind[es] für die großen gesicherten Schiffe«. Den gesicherten Schiffen könnte der Wind nicht wirklich etwas anhaben.¹⁸ Das dichterische Schaffen muss darüber hinausgehen.

Das letzte Terzett steigert die äußere Exzentrizität des Windes des vorhergehenden Terzetts, indem es sich mit der Wirkung der orphischen Dichtung im Herzen des

13 Hierüber ist sich die Forschung einig: Vgl. Mörchen (wie Anm. 2), S. 90f., Gerok-Reiter (wie Anm. 4), S. 62f. und Christoph König: »Tödliche Perfektion«. In: König 2014 (wie Anm. 12).

14 Vgl. Bremer (wie Anm. 9).

15 SW I, S. 736.

16 Vgl. Christoph König: »Orphische Dichtertraditionen«. In: König (wie Anm. 12).

17 SW I, S. 731.

18 Die Auflehnung gegen eine sichere Beständigkeit wird in den *Sonetten* an mehreren Stellen aufgegriffen. Erstmals in I 23, dann wieder in II 12.

Dichters befasst. »Weniger nicht« bedeutet: »weniger als das ist nicht möglich« – die Reduktion ist nicht mehr zu überbieten; das »[w]eniger« wird zum positiven Gegenstück von »[m]ehr«.

Die Bewusstwerdung des Göttlichen im Herzen geschieht heimlich und leise. Das Leisesein, wie das dazugehörige Hören, sind seit I 1 als Voraussetzungen für das dichterische Schaffen bekannt.¹⁹ An ein Empfangen wird nun angeschlossen, wenn Rilke »Gewahrung« anstelle des aktiven »gewahr werden« wählt. Die Gewahrung besteht hier schon zuvor, außerhalb des Ich. Sie wird dem Dichterherzen, das die besagten Voraussetzungen erfüllt, übermittelt. Die Gewahrung gewinnt »uns« »wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung«. Die »unendliche[] Paarung« bildet den Gegenpol zum »endlich Erreichten«, der Veränderung, die im ersten Quartett beschrieben wird. Ihre sexuelle Konnotation hegt die Nähe zum poetischen Zeugen. Es ist ein nicht endender Prozess der Neuschöpfung, resultierend aus dem Dichterorgan und der orphischen Eingebung, der sich damit wesentlich von der isoliert erzeugten, bloß vermeintlichen Milde der Richtenden unterscheidet.

Der Prozess der Neuschöpfung wird wiederum im Kind reflektiert: Es ist still, d.h. empfangend wie der Dichter und zugleich spielt es, einmal entstanden, wie Orpheus. Im Sonett I 26 heißt es: »aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel«. ²⁰ Das Resultat des Spiels besteht ebenso in einer Verbindung zwischen der göttlichen Eingebung und dem Dichterorgan und führt zu einem neuen Resultat und so weiter. Das Gedicht führt die Unendlichkeit damit gedanklich aus.

Im Zuge der orphischen Verwandlung wird in den *Sonetten* selbst das Menschenverachtendste in die poetische Reflexion eingebunden, neu bestimmt und in sein Gegenteil verkehrt. Wie gerade die letzten Verse zeigen: an die Stelle der Folter und des Mords rücken die Paarung und das Kind. In weiterer Folge geht es im kleinen Binnenzyklus der Sonette II 9 bis II 11 um die Analyse des Prinzips, das solche Veränderungen ermöglicht, nämlich das Prinzip der Verwandlung. Ich widme mich in dieser Hinsicht nun dem Sonett II 11:

Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,
weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst;
mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen von Segel,
den man hinuntergehängt in den höhligten Karst.

Leise ließ man dich ein, als wärest du ein Zeichen,
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Rande der Knecht,
– und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll von bleichen
taumelnden Tauben ins Licht ... Aber auch *das* ist im Recht.

¹⁹ Vgl. SW I, S. 731.

²⁰ SW I, S. 747.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns,
nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig erweist,
wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns ...
Rein ist im heiteren Geist,
was an uns selber geschieht.²¹

Die ständig fortschreitende Verwandlung als Grundzug der orphischen Dichtung ist in II 11 nun umgesetzt. Im ersten Quartett ist die gewohnte Syntax aufgebrochen. Das Ungewohnte zeigt einen Denkprozess: der Tod ist die übergeordnete Größe, aus dem die »geordnete Regel« ruhig entsteht. Die Ordnung schafft auch Orpheus, in I 26 »übertönt« er mit ihr das »Geschrei« der Mänaden.²² Es geht somit um die Regel der Verwandlung, die nun empfangend (»ruhig«) vorgeführt wird. Zudem lehnt sich die Metrik im ersten Quartett an das antike Distichon an. Die ersten drei Verse haben jeweils sechs Hebungen, der vierte fünf, wobei der zweite und vierte Vers betont enden, somit eine Senkung – wie beim Pentameter – fehlt.

Die geordneten Regeln konnten entstehen, da der »weiterbezwingende[] Mensch [...] im Jagen beharr[]t«. Erwartbar wäre »seit du im Jagen *verharrst*«, d. h. im Zustand der Jagd verbleibst. Stattdessen aber wählt Rilke *beharren*. Dass der Mensch das Jagen fortsetzt, geht bereits aus dem *weiterbezwingen* hervor; *verharren* wäre also redundant. *Beharren* setzt neben der Ausdauer auch einen Willen voraus: »ich beharre auf etwas«. Es ist somit aktiver und entspricht »bezwingen« in »weiterbezwingender Mensch«.

Die Regel ist »ruhig geordnet[]«, was an die Maschine anschließt, die in II 10 entschlossen ordnet.²³ »Falle und Netz« kann das Ich nicht rekonstruieren, wohl aber den »Streifen von Segel«. Das Dichter-Ich wiederholt somit den Bruch, den »Streifen von Segel« hervorruft. Im Bruch mit der gewöhnlichen Syntax schafft der Dichter eine eigene: »[W]eiß ich dich, Streifen von Segel«; »wissen« wird hier transitiv verwendet²⁴ und ist auf ein Du gerichtet. Das Ich wird im Wissen schöpferisch; der »Streifen von Segel« wird in der eigenen, dichterischen Syntax reflektiert und insofern geschaffen.²⁵

Das Ich rekonstruiert die Situation eines Schauspiels. Gegeben wird die Tragödie der Jagd, der sich ein Zuschauer, der Schauende,²⁶ zuwendet. Dabei kommt es zu einer Wiederholung, die das Ich im Sonett umsetzt. Wie beim Schauspiel der Jagd die Tauben getötet werden, so tötet auch das rekonstruierende Ich dichterisch das, was es beobachtet und in seine Dichtung aufnimmt – die Traditionen wie die

²¹ SW I, S. 757-758.

²² SW I, S. 747.

²³ Vgl. SW I, S. 757.

²⁴ Mörchen (wie Anm. 2) benennt es so: »[D]as innige »Wissen« vermag gleichsam das Gewußte innerlich herzustellen« (S. 277).

²⁵ Vgl. ebenda.

²⁶ Zum unbeteiligt Schauenden siehe auch die Interpretation von Daniela Danz, die im Band des Peter Szondi-Kollegs (wie Anm. 6) veröffentlicht wird.

Jagd-Tragödie. Mit anderen Worten: Die Rede von der Gestalt des Trauerns führt eine gattungsgeschichtliche Reflexion ein; die Tragödie ist die von den Dichtern für die Objektivierung des Trauerns geschaffene Gestalt. Sie ist frei vom »Hauch des Bedauerns« und in der Absolutheit der Distanz (»jeglicher«) rein. Das Töten, das der Dichter als Handlung auf sich (und seinesgleichen) bezieht, ist im Bereich der Dichtung auf die Traditionen, also auch auf die Gattung der Tragödie bezogen.

In den »höhlige[n] Karst« wird der »Streifen von Segel« leise eingelassen. »[L]eise« ist auch aus II 9 bekannt.²⁷ Der Streifen gibt zunächst vor, ein Friedenszeichen zu sein,²⁸ doch das Ringen des Knechts weist ihn als einen Vorboten des Todes aus. »Ringen« hat hier zwei Konnotationen: einerseits kann es synonym zu »wringen«²⁹ gebraucht werden; zum anderen ist in Kombination mit »leise« auch das Läuten und somit auch hier die Musik mitgedacht.³⁰ Daraufhin wirft die Nacht die Tauben ins Licht. Sie ist in den *Sonetten* der Ort des Schaffens; der Schimmel singt in der Nacht in I 20;³¹ das Schaffen aber ist zugleich das Morden.

Es folgt die Reflexion über die Rechtmäßigkeit dieses Vorgehens. Das Sonett verteidigt die Rechtmäßigkeit: der Schauende soll nicht bedauern, ebenso wenig wie der Jäger, »der, was sich zeitig erweist, / [...] handelnd vollzieht«. Der Jäger als handelndes Subjekt der Tragödie vollzieht die Handlung wie der Dichter in II 13; er führt sein Handeln zu einem Endpunkt, radikalisiert es. Darin besteht die Gemeinsamkeit von Töten und Schaffen, die auch im Orpheus-Mythos, in der Steinigung Orpheus' durch die Mänaden, als Voraussetzung für die Ausbreitung des Gesangs, anklingt.³² Das letzte Terzett resultiert aus dieser Erkenntnis. Töten wird zu einer »Gestalt«, abgeleitet von »Gestaltung«, und getrauert wird um die Verluste, die mit der Verwandlung einhergehen. Wie die Verwandlung unendlich ist, so ist es das Objektivieren des Trauerns, was auch in den drei Punkten zum Ausdruck kommt. Das Wandern spielt dabei auch auf die Tradition des Wortes in der Dichtung an: man denke an Hölderlins Elegie *Der Wanderer* als Kommentar zu Schillers *Spaziergang*.³³ Eben diese Form, sich an die Stelle des Anderen zu setzen, die dichterische Verwertung und damit auch Verwandlung der Tradition, findet in diesem Sonett statt; im Distichon, dem Wandern und im »heiteren Geist«, der auf Schillers »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«³⁴ anzuspielen scheint. Die ständige Verwandlung von Tradition in erneute Dichtung als Form des Tötens nennt das Ich in der Kunst »rein«. Ähnlich einer Katharsis, jedoch ohne den erzieherischen Aspekt, kann im Kunstraum selbst das Radikalste durchgespielt und also anverwandelt werden.

27 SW I, S. 756.

28 Vgl. Danz (wie Anm. 26).

29 Mörchen (wie Anm. 2), S. 276.

30 Artikel »ringen«. In: Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 30. München 1984, Sp. 1001-1007.

31 Vgl. SW I, S. 743-744.

32 Vgl. SW I, S. 747-748 (I 26).

33 Vgl. hierzu Uta Degner: »Reise in die Fiktionalität: *Der Wanderer*«. In: Dies.: *Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und Nachtgesänge*. Heidelberg 2008, S. 63-69.

34 Friedrich Schiller: *Wallenstein*. In: Ders., *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 4. Hrsg. von Hans-Günther Thalheim u. a., bearb. von Jochen Golz. Berlin 2005, S. 11, Z. 138.

In der Auswahl von Folter und Jagen kommt Rilkes Auffassung zum Vorschein, jeden Gegenstand in Dichtung verwandeln zu können, unabhängig davon, welche Bedeutung diesem in der Alltagssprache zukommt. Rilke greift die einzelnen Elemente des orphischen Mythos auf und eignet sie sich an. So ist es konsequent, dass auch das Töten im idiomatischen Gebrauch als Umgang mit einer dichterischen Tradition seine Stelle erhält.

VERA HAUSCHILD UND RAOUL WALISCH

*Berichte zu Werkstattgesprächen im Rahmen des Treffens
der Rilke-Gesellschaft in Freiburg i. Br.*

Rilkes »Gespielen« der Kindheit in Sonett II 8

Das Sonett *Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen* trägt als einziges unter den *Sonetten an Orpheus* eine zusätzliche Widmung: »In memoriam Egon von Rilke«. ¹ Aufgerufen wird damit eine reale Gestalt – einer der Spiel-Gefährten Rilkes. Als dieser ›Gespieler‹, der »arme Egon«, 1880 im Alter von sieben Jahren starb, war Rilke noch keine fünf Jahre alt, und doch gehörte dieser Cousin 44 Jahre später zu seinen »unvergeßlichsten Erinnerungen«: »ich denke oft an ihn«, schrieb er da seiner Mutter zur Erläuterung des Sonetts, »und komme immer wieder auf seine Figur zurück, die mir unbeschreiblich ergreifend geblieben ist. Viel ›Kindheit‹, – das traurige und hilflose des Kindseins, verkörpert sich mir in seiner Gestalt [...]. So rief ich ihn im Anschluß an jenes VIII^{te} Sonett, das die Vergänglichkeit ausdrückt, noch einmal hervor, nachdem er ja schon in den ›Aufzeichnungen des M. L. Brigge‹ seinerzeit als Vorbild für den kleinen Erik Brahe, den als Kind Verstorbenen, gedient hatte.« ²

Im Freiburger Workshop haben wir versucht, diese Stichworte Rilkes zum Verständnis des Sonetts auch für unseren Interpretationsversuch zu nutzen und sind zu dem Schluss gelangt, dass, wenn in den ersten drei Strophen weit zurückliegende Erinnerungen aufgerufen werden, vom Miteinander der »Gespielen«, ihren Kinderspielen erzählt wird, in diesen Momentaufnahmen zwar äußeres Geschehen angedeutet ist, dieses aber zugleich zum Ausdruck inneren Erlebens wird. Die Bildfolge schien uns ein Ineinander zu vermitteln von empfundener Bezugslosigkeit und Verlorenheit in der Welt der Erwachsenen und einem – wenn auch nur im Ansatz gelingenden – wahrhaftigen Bezug zwischen den Kindern, wenn sie »als Schweigende« zueinander finden. Nicht zu trennen von dem ›Traurigen und Hilflosen des Kindseins‹ (in einer fremden Erwachsenenwelt, in der man nicht ›gekannt‹ ist) scheint ein Sehnsuchtsbild auf: eine Ahnung erfüllten Daseins.

Wir erinnerten uns daran, dass wortloses Verstehen als Bild gelingenden Miteinanders ähnlich auch schon in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschrieben wird: Dort erreicht der kleine Erik als einziger so etwas wie »Vertraulichkeit mit dem greisen Hausherrn«; beide werfen sich »zuzeiten rasche Blicke des Einverständnisses« zu, während sie »Hand in Hand [...] ohne zu sprechen, offenbar auf andere Weise sich verständigend« durch die Flure des Schlosses gehen. (KA III, S. 473)

Die von Rilke brieflich angesprochene »Vergänglichkeit« ist Thema der vierten und letzten Strophe des Sonetts, in der eines der Kinder aus der Gruppe der »Ge-

¹ KA II, S. 260f.

² Brief an die Mutter vom 24. 1. 1924. In: RMR: *Briefe an die Mutter. 1896-1926*. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. 2 Bde, Frankfurt a. M. 2009, hier Bd. 2, S. 571.

spielen« herausgehoben wird. Dieses Kind ist »wirklich« (V. 11) bzw. es erreicht Wirklichkeit / Wahrhaftigkeit durch sein Tun, indem es (aktiv) »unter den fallenden Ball« (V. 14) tritt. Mit dem Wissen um seinen frühen Tod (»ach, ein vergehendes [Kind]«; ebenda.) wird der in der Erinnerung bewahrte Moment zur Vorwegnahme seines Schicksals, seines frühen Todes.

Auch in diesem Bild meinten wir eine ›Ahnung erfüllten Daseins‹ zu erkennen: Wenn das Kind sich unter den fallenden Ball stellt, stellt es sich an *die* Stelle, die das Schicksal für es bestimmt hat, so als kennte es seinen »wahren Platz« (Sonett I 12; KA II, S. 246).

Wird in der Vierten der *Duineser Elegien* gefragt: »Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt / es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands / ihm in die Hand?« (KA II, S. 213) – hier, in Sonett II 8 – geschieht es. Und die damit gefundene Vergänglichkeits- und Daseins-Metapher übertrifft ähnliche Bilder an Dichte und Ausdruckskraft, sei es das »Komm und geh« in Sonett II 28 (KA II, S. 271) oder die Verse in II 27:

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch. (KA II, S. 271) –

ganz abgesehen von der Passage in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, als Malte sich fragt, ob wohl »er [der den kleinen Erik porträtierende Maler] dich gesehen hat, wie ich dich sehe? [...] daran dachte, daß du sterben könntest, ehe er fertig würde.« (KA III, S. 537f.)

Rilke hat seiner Mutter gegenüber ›unser‹ Sonett als eines der Sonette bezeichnet, die ihm »am nächsten« standen.³ Das könnte auch an der so gelungenen »Kondensierung und Verkürzung«⁴ liegen, die in diesen Versen erreicht ist.

Nachsatz: Nicht unterschlagen sei, dass einzelne Bilder, etwa »das Lamm mit dem redenden Blatt« (V. 4), uns stärker als andere beschäftigt, mitunter auch etwas weggeführt haben von unseren Ausgangsfragen. Und: Als Ursula Streit-Unglaub zum Abschluss der Tagung aus Gertrud Ockuma-Knoops Aufzeichnungen über Krankheit und Tod der Tochter Wera las, hätte ich das Gespräch über Rilkes Sonett II 8 gern noch einmal begonnen – mit Weras aus Fieberträumen erwachsener Frage: »Was ist denn nun wirklich?« und der Frage von Rilkes Sonett: »Was war wirklich im All?«

Vera Hauschild

³ Brief an die Mutter vom 24. I. 1924.

⁴ Brief an Nanny von Escher vom 22. 12. 1923. In: RMR: *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1935, S. 230f.

»O komm und geh.« Semantik in Bewegung – der Tanz um Orpheus.
Rilkes Sonett II 28.

In der Werkstatt stand das 28. Sonett des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* im Mittelpunkt. Das intendierte Ziel war es, dieses Sonett in einer gemeinsamen Erarbeitung der Werkstatt-Teilnehmer zu interpretieren. Schließlich bietet ein Rilke-Treffen die besondere Gelegenheit, dass durch die vielen Teilnehmer geballtes Wissen vorhanden ist, das dazu noch aus unterschiedlichen Motivationen und Ausrichtungen herrührt. Das Verfahren schien umso reizvoller, als die intensive Auseinandersetzung mit dem komplexen Sonett II 28 dazu führt, dass diese zwar selbst zunehmend anspruchsvoller und fordernder wird, aber vor allem auch ergiebiger, überraschender und erfüllender.

Die Werkstatt selbst war somit auf die gemeinsame Erarbeitung ausgerichtet und der Austausch sollte sich auf diese 14 Verse richten. Das lebendige und äußerst reiche und anregende Gespräch innerhalb der Werkstatt hier wiederzugeben, ist in gewisser Weise unmöglich, schließlich liegt der Reiz einer Werkstatt auch im gemeinsamen momentanen Zusammensein, im Austausch, dessen Verlauf und Entwicklung. Vielleicht jedoch so viel als Eckpfeiler: Kurz wurde die Editionsfrage angerissen und die sogenannten Anmerkungen Rilkes zu den *Sonetten an Orpheus* thematisiert.⁵ Es handelt sich hierbei immerhin um eines der beiden »Wera«-Sonette des Zyklus, wenn man die Anmerkungen so interpretieren möchte. In der Werkstatt wurde diese Lesart des Sonetts II 28 durch eine Lektüre komplementiert, die den Bezug zur historischen Wera Ouckama Knoop zwar nicht leugnet, bei der Interpretation jedoch nicht ins Zentrum setzte. Dies nicht etwa in dem Sinne, dass man dieses Sonett nicht auf Wera hin interpretieren sollte (ein Ansatz, der sicherlich seine Rechtfertigung und Ergiebigkeit besitzt). Doch nahmen wir uns die Freiheit, den Text versuchsweise in seiner Textualität zu betrachten, um uns dadurch einer weiteren möglichen Lesart zu nähern. Gemeinsam wurde das Sonett Vers für Vers selbst zum »Tanzen« gebracht, dabei geriet die Semantik vor unseren Augen mehr als einmal in Bewegung. So konnte auch sie »komm[en] und geh[en]«⁶ (V. 1). Dies war jedoch keineswegs frustrierend; vielmehr eröffnete es weitere Einblicke in die Besonderheit der Rilke'schen Poetik. So waren wir als Teilnehmer selbst im Prozess des Interpretierens, verweilten an zentralen Stellen, beleuchteten diese aus pluralen Blickwinkeln, was bezeugte, wie sehr der vielfältige Blick aufgrund der Rilke-Kenntnisse der Teilnehmer ergiebig sein kann. Wir folgten dem »fast noch Kind« (V. 1) und dessen Tanz, schauten der sich vor unseren Augen entfalteten »Tanzfigur« (V. 2) zu, waren teilweise selbst »leicht befremdet« (V. 8), als uns dieses »Kind« (V. 1) zunehmend orphisch wurde, ließen uns leiten zur »unerhörte[n] Mitte« (V. 11). Und als wir am Ende des 14. Verses ankamen, war es wie eine Art Anfang, der uns wieder zum Beginn des Sonetts führte, das man gleich wieder lesen wollte.

Raoul Walisch

⁵ Vgl. KA II, S. 763 u.S. 706f.; vgl. auch: RMR: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997, [= DS] S. 129f.

⁶ Dieses und die folgende Zitate aus: DS, S. 108; vgl. auch KA II, S. 271f.

BEITRÄGE

PETER POR

»Der [defigurierten] Figur zu glauben«
Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft¹

Der eine Konflikt in seinen Vermummungen

Abgesehen von einigen wenigen und eher verschwommenen Vorkommnissen (so beispielsweise der Zeile »Figuren, welche stumm im Dunkel stehn« in einem der *Frühen Gedichte: Wir wollen, wenn es wieder Mondnacht wird*, 1/167) hat Rilke seinen quasi heiligen Begriff später als man dies glauben könnte, in seine poetischen Texte gesetzt. Dann aber hat er ihm stets eine absolute Bedeutung beigegeben und in – seither ewig zitierte – Formeln gefaßt wie: »bis zum Rande voll Figur« (*Kindheit*, 2/510), so heißt es in den *Neuen Gedichten*; »hohe[n] Figuren des Herzschwungs« (5. *Elegie*, 96) in den *Elegien*; »denn wir leben wahrhaft in Figuren« (SO I/12) in den *Sonetten*; »machen wir uns ein Nachtgestirn / aus der gewußten Figur« (*Nach so langer Erfahrung*, 3/496) in den nachzyklischen Gedichten. Indessen muß gleich bei dieser Reihe auffallen, daß zwischen dem (wahrscheinlich durch Dürer geprägten)² Ideal in der ersten und dem (wahrscheinlich durch Mallarmé geprägten)³ Ideal in der letzten Formel die absolute Figur, das Absolute,

1 Der vorliegende Beitrag fügt sich in die Reihe von Schriften ein, in denen ich Rilkes Lebenswerk erörtere. Unter ihnen verweise ich vor allem auf meine Bücher, in denen ich meine Auffassung über Rilkes drei Schaffensperioden systematisch darlege: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«*. Heidelberg 1997; »*Zu den Engeln (lernend) übergehen*«. *Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen*. Bielefeld 2005; »*als wärest du ein Zeichen*«, *Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*. Bd. 1: *Das elegische Werk*; Bd. 2: *Das nahelegische Werk*. Heidelberg 2014 (im Druck); in zwei Beiträgen habe ich mich bereits sehr verschiedenen Texten bzw. Aspekten in Rilkes Werk mit dem Deutungsansatz der Defiguration zu nähern versucht: »Zwei parabolische Prosatexte Rilkes: »Die Auslage des Fischhändlers« und »Ur-Geräusch««. In: Andrea Hübener et al. (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stabl zum 75. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 2009, S. 189-193; »Rilkes anagogische Gottesvorstellung.« In: Norbert Fischer (Hrsg.): »Gott« in der Dichtung RMRs. Hamburg 2014, S. 413-438. Rilkes Werke werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: RMR: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1976. Die jeweiligen Stellen werden mit Band- und Seitenangabe im Text selbst angegeben. Die *Duineser Elegien* zitiere ich mit der Nummer der Elegie und der Zeile. Um Mißverständnisse zu vermeiden, werden die Gedichte aus dem zweiteiligen Zyklus *Sonette an Orpheus* (SO) mit römischer Ziffer für den Teil angegeben. Im Titel weise ich auf den Satz aus den SO I/11 hin: »Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben.«

2 »Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur«, zit. nach: Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektive: Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969, S. 36.

3 »Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.« Mallarmé: »Avant-dire au traité du verbe de René Ghil«. In: Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, S. 857.

so paradox es auch klingen mag, immer anders vorgestellt und begriffen wurde. Dies ist erst recht für jene »Wesens«-Figur gültig, in der Bewunderer und Widersacher (allerdings mit konträrer Betonung) die größte Schöpfung von Rilkes Lebenswerk entdecken – die der eigenen dichterischen Person selbst. Um eine immerhin stупende Stelle für seine eigene Selbst-Heiligsprechung und ihrer hart am Unsinnigen stehenden Verformung anzugeben:

Wäre er ein Heiliger geworden, so hätte er aus diesem Zustand eine heitere Freiheit gezogen, die unendlich unwiderrufliche Freude der Armut: denn so lag vielleicht der heilige Franz, aufgezehrt, und war genossen worden, und die ganze Welt war ein Wohlgeschmack seines Wesens. Er aber hatte sich nicht rein geschält, hatte sich aus sich herausgerissen und Stücke und Schale mit fortgegeben, oft auch sich, (wie Kinder und Puppen tun), an einen egebildeten Mund gehalten und geschmatzt dabei, und der Bissen war liegen geblieben. So sah er jetzt dem Abfall gleich [...].

Dies schrieb ich heute früh in mein Taschenbuch. Du wirst merken, um wen sichs handelt.⁴

Wie genau sich diese (Selbst-)Vorstellung überhaupt deuten läßt, mag dahingestellt bleiben. Der selbst-*entstellende*⁵ Ansatz ist nur allzu deutlich, zumal sich Rilke gegenüber Lou Andreas-Salomé am ehesten unmittelbar über seine leidenschaftlichen oder reflexiven Konflikte äußerte.⁶ Gleich am nächsten Tag, diesmal gegenüber seinem Verleger, hat er sich in einem rituellen Ton auf eine Meditation eingelassen über den »Prozeß des Umgrabens im ganzen Erdreich [s]eines Wesens« und über sein poetisches »Dasein« bzw. seine poetische »Natur«. Er ist dabei auf eine dem Sinne nach noch schärfer, wenngleich in positivem Sinn entstellte Formel gekommen: er soll dieser eigenen »Natur«, »ihren inneren und abgekehrten Beschäftigungen« »in allen ihren Verkleidungen« »nachgehen«.⁷

Die Figur des »Heilige[n]«, die zwar bewahrt, aber zum »Abfall« ihrer eigenen depraviert wird; das heilige poetische Dasein, das sich in pluralen, jeweils gleichwertigen Erscheinungen offenbaren wie auch verdecken soll: Unschwer erkennt man in den beiden, dicht nacheinander verfaßten Selbstkommentaren die emblematische Formel für die zwei-einen allprägenden Verfahren des kurz davor abgeschlossenen *Malte*-Romans, dessen Text durch eine gleichwie unendlich wirkende Anreicherung

4 Brief vom 6. Januar 1913, in: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1979, S. 279.

5 Vgl. u. a. mit der Zeile aus dem Gedicht *Orpheus. Eurydike, Hermes* (2/542): »ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen«, wo das Wort positiv konnotiert ist, es bezeichnet die einmalige Schöpfung des Sängers; und mit der argen Feststellung des Vaters über den Zustand der sterbenden Mutter im *Malte*-Roman: »Sie ist sehr entstellt.« (11/812).

6 Vgl. beispielsweise mit dem völlig anderen Ton aus einem Brief vom 9. Februar 1914 an Magda von Hattingberg: »(Stellen aus meinem Taschenbuche, geschrieben vor einem Jahr in Spanien, angesichts der Mandelbäume): Die Mandelbäume in Blüte: alles, was hier leisten können, ist, sich ohne Rest erkennen in der irdischen Erscheinung.« (RMR: *Briefwechsel mit Benvenuta*. Esslingen 1954, S. 56). Rilke hat den Satz aus dem Tagebuch bekanntlich als Motto vor sein Gedicht *Mandelbäume in Blüte* (3/43) gesetzt.

7 Brief vom 7. Januar 1913 an Anton Kippenberg, in: RMR: *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*. Leipzig 1936, S. 157.

von entstellten wie vermummten heiligen Figuren (des Christus ebenso wie der Mutter, des Bettlers, des Königs, anders aber wesensgleich des Hundes, des Hauses, des Kindes und des Thronanwärters, wieder anders des Erzählers und der Erzählung selbst) verfaßt wurde; am allgemeinsten gefaßt: dessen Text durch die Entstellung wie Vermummung jeglicher geheiligten Zeichen-Figur *aufgezeichnet* wurde. Die Bedeutung der beiden, beinahe gleichzeitig verfaßten Selbstkommentare geht aber über den Roman hinaus. Rilke mag in ihnen, wie aus der Emphase zu vernehmen ist, vor allem für sich selbst die Eigenart seiner Inspiration zu verdeutlichen versucht haben. Das Lebenswerk ist, wie er selbst auch dies als erster bestimmte und oft wiederholte, durch eine an sich gestellte Herausforderung und wahrhaftige Faszination der Einheit, der einheitlichen Figur entstanden. Jeder seiner Leser kennt die beiden berühmtesten Aussagen. Die erste stammt aus dem Februar des Jahres 1907 (als Rilke gerade am Anfang der Schöpfung der großen Werke stand), er wollte Stefan Zweig, seinem (allerdings bereits bewundernden Briefpartner) erklären, welchen Wert die sonst dilettantischen frühen Gedichte dennoch haben könnten: »[E]s scheint mir, als ob ich so sehr Eines und immer wieder dieses Eine zu sagen hätte.«⁸ Vierzehn Jahre später, noch in den trüben Monaten seiner Schöpfungskrise (deren Ende er, wie aus anderen Briefen zu lesen ist, vage sich nähern spürte) hat er dieselbe Herausforderung als »Verhängnis« verkündet, dem er seit den Münchener Jahren folge: »Jeder erlebt schließlich nur *einen* Konflikt im Leben.«⁹

Rilke hat die beiden Selbstbestimmungen apodiktisch gesetzt, er wollte die außergewöhnliche Einheit als die Eigenart seines Lebenswerks gelten lassen. Umso bemerkenswerter ist es, daß diese beiden Formeln eigentlich verstümmelt sind, da er es beide Male für nötig gefunden hat, sie, trotz ihrer Apodiktik, zu erläutern; und dabei hat er beide Male ihre Geltung in derselben Eigenart ausgelegt. Ich führe die unmittelbaren Fortsetzungen der Zitate an, sie lauten im Falle des Briefes von 1907: »... zu sagen hätte, daß sie später einfach ersetzt worden sind durch den besseren und erwachseneren Ausdruck und so überhaupt nur etwas wie überlebende Provisorien darstellen, dem Definitiven gegenüber«;¹⁰ und im Falle des Briefes von 1921: »... *einen* Konflikt im Leben, der sich nur immer anders vermummt und anderswo heraustritt.«¹¹

»Provisorien [...] vermummt«: Rilke verwendet erstaunlich starke Formulierungen, um den diskontinuierlichen und uneigentlichen Aspekt seines »Aufstieg[s]« und seiner »Kunst« zu kennzeichnen. Diese widersprechen jedoch keineswegs der eingangs aufgestellten Behauptung, sie stumpfen sie auch nicht ab, sondern sie bestimmen die wirkliche Eigenart des Lebenswerks: gerade indem sie in jeweils anders vorgestellten, das heißt anders entstellten Figuren gestaltet ist, soll seine Figur einheitlich und endgültig wirken.

8 Brief vom 14. Februar 1907 an Stefan Zweig. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Leipzig 1930, S. 190.

9 Brief vom 10. März 1921 an die Gräfin M. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim (im Folgenden: (RBr)). Frankfurt a. M. 1987, Bd. 2, S. 669.

10 Wie Anm. 8.

11 Wie Anm. 9.

Ich führe (aufs Geratewohl, aus unzähligen Stellen) vier kurze Zitate an. »Seliger Sterne schimmernde Scharen / schweben so ferne [...] / gleiten sie leise von einsamen Höh'n // Stürzen, von siegender Sehnsucht getrieben / jäh durch der Welten unendlichen Raum.« (*Sterne*, 5/120), so hat Rilke im Jahr 1895 die Weltkonstellation, wie er sie gefühlsmäßig wahrgenommen hatte, bedichtet. »[U]nd bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (*Archaischer Torso Apollos*, 2/557), so hat er 1907 die Weltkonstellation, wie er sie durch ein sternisches Statuen-Ding begriffen hatte, bedichtet; »sondern die Sterne, die Sterne der Erde. / O einst tot sein und sie wissen unendlich, / alle die Sterne« (7. *Elegie*, 27-28), so hat er 1922 das kosmische Wort-Dasein, wie er es in einer steten chthonischen gleich uranischen Ausrichtung zur »Verkündigung« bringen wollte, bedichtet; »O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne! / Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem / Sterne hinzu!« (*Elegie an Marina Zwetajewa-Efron*, 3/271), so hat er 1926 das Universum, wie er es sich als U-topisches und U-chronisches »Ganze[s]« überzähliger und gleichwertiger Ausrichtungen vorgestellt hatte, bedichtet.

Die Reihe demonstriert in einer Lesart die ungemein hohe Konstanz im Werk, weisen doch gerade das erste, hoffnungslos dilettantisch wirkende, und das letzte, auch heute noch in seiner Einbildungskraft wie nicht einholbar wirkende Gedicht in ihrer grundlegenden Vorstellung eine erstaunliche Ähnlichkeit auf. Nach einem der Lieblingssätze der Kritik hat Rilke immer ein und dasselbe Gedicht geschrieben, und in der Tat sind alle Analysen, die der Wiederkehr gewisser stilistisch-semiotischer Topoi gewidmet sind, unbedingt berechtigt. Man könnte sogar nicht ganz die Annahme zurückweisen, nach der sich Rilke sein zu erschaffendes poetisches Werk von den Anfängen an im Wissen um seine letzte Gestalt, in einer im voraus erdachten Einheit vorgestellt hat. Er hat ja in den Jahren, als er seine lyrische Inspiration gänzlich (oder beinahe) durch den damaligen, schlimmen Kanon der lehrhaften, abgerundeten Beschreibung beherrschen ließ, in meditativen Sätzen ein lyrisches Ideal für sich selbst vorgezeichnet, das vollkommen anders bestimmt ist:

Doch sind gerade in dieser Kunst [sc. in der Musik] eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten. [...] Es wird die Zeit kommen, da ich von diesem [sc. die Musik als »Lied«] reden darf. Denn ich werde die Musik suchen.¹²

Diese Sätze stehen im *Florenzer Tagebuch* aus dem Jahr 1898. Und eine andere Aussage noch immer aus derselben, frühen Periode:

Einzelne dieser Figuren [sc. auf einem Gemälde von Fritz Mackensen] sind prachtvoll erfaßt, aber man möchte sagen, jede mit einem anderen Griff. [...] Etwas Fragmentarisches geht durch das ganze Bild, und ein Fragment ist es, das seinen besten Wert ausmacht. (9/59)

Diese Sätze stehen im *Worpswede*-Essay aus dem Jahr 1902. In diesen Jahren und noch lange Zeit danach hat Rilke sein lyrisches Werk durch eine Reihe von Gedichten bzw. Gedichtgruppen hervorgebracht, die, so wesentlich unterschiedlich sie auch aufgebaut sind, in zwei Hinsichten ähnlich bestimmt sind: Sie werden jeweils bildlich-räumlich und sie werden jeweils als Ganzes vorgestellt; wenn sie überhaupt auf die Musik bezogen werden können, dann nur durch die mehr oder weniger

12 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Frankfurt a. M. 1973, S. 49.

unmittelbaren musikalischen, gegebenenfalls lediglich lautmalerischen Effekte des Textes. Am Ende des Lebenswerks, jenseits der Zyklen, ist Rilke dann zu seinen frühen Vorsätzen zurückgekehrt: er hat zum Fragment hin vorgestellte, eher hart und abgerissen wirkende Sprach-Kompositionen hervorgebracht und in ihnen das Wesen der Musik bedichtet (in Klammern mag hinzugefügt werden: auch die Bewunderung ist nicht unbegründet, die Rilke durch sein exquisit-dichterisch gelebtes Leben angeregt hat, als ob er es durch seine Reisen, seine wechselnden Aufenthalte, seine Liebesgeschichten und seine ungewöhnlichen sozialen Bindungen vorsätzlich zur Verwirklichung seiner Dichterfigur komponiert hätte.) In einer anderen Lektüre demonstriert allerdings dieselbe kleine Reihe den substantiellen Wandel entlang der verschiedenen *provisorischen* und *vermummten* Etappen im Werk. Im frühen Gedicht *Sterne* wird ein Anblick der Welt durch eine gleichmäßige Syntax linear beschrieben, damit er auf eine allegorische Weise gleichsam verinnerlicht wird; in der nachzyklischen *Elegie* wird ein phantasmagorischer Kosmos jenseits allen menschlichen Sinnes vorgestellt, so daß er selbst jenseits der bekannten Semantik und Syntax gezeichnet wird. Was könnten diese beiden Schöpfungen gemeinsam haben? Und die weitere, beinahe derbe Frage: Was haben die sonoren Zeilen aus dem *Stunden-Buch*, zum Beispiel »bis sie erkennen, nah am Weinen, / daß durch ihr meilenweites Meinen, / durch ihr Vernehmen und Verneinen [...]« (1/274), mit den Zeilen gemeinsames, in denen Rilke, bereits im Jahr 1915, das Dasein der Welt als Musik-Konstruktion thematisierte: »Heut rufe ich einen der Rufe. [...] O hohe // Säule der Hochzeit, erhabene. Heut über meinem / tragenden Herzen.« (*Strophen zu einer Fest-Musik*, 3/98). (Und erneut in Klammern die Frage: Bezeugt nicht seine Biographie, mit den steten Wanderungen, mit der »unstete[n] Waage«, 3/171, zwischen den vielen heiligen Orten bzw. zwischen den nicht wenigen »unendlichen[n] Herrlichkeit[en] [...] der Liebe«,¹³ nicht auch das Verfehlen der *einen* poetischen Lebensfigur, im Sinne der überaus freimütig erdachten Paronomasie aus der *Sechsten Elegie* gesprochen, den *Verrat an der einen* poetischen Figur?)¹⁴

Das Werk bietet auch eine hohe Anzahl von Stellen, wo die Frage noch deutlicher gestellt werden kann, da Rilke in ihnen eine bildlich-begriffliche Aussage und dann ihr thetisch Konträres bedichtete. Ich führe zwei Beispiele an. Als erstes den Abschluß des Gedichts *Josuas Landtag* (2/490) und den Abschluß der 44. Aufzeichnung (11/ 851) aus dem *Malte-Roman*. Das Gedicht ist 1906 entstanden, es steht im ersten Teil der *Neuen Gedichte*. Rilke greift darin die Figur des alttestamentarischen Propheten und Heerführers auf, dem es gegeben war, Wundertaten durch kosmisch-göttliche Zeichen zu vollbringen: auf das Zeichen seiner Trompetentöne fielen die Mauern von Jericho, sein Gebet hat die Sonne, das universale (Zeit-)Zeichen, zum Stehen gebracht, um in einer Schlacht seine Feinde vernichten zu können.¹⁵ Nach Rilkes Gedicht, ist er der Held, der in seinem Sterben und Tod das letzte, das end-

13 Brief vom 7. Oktober 1908. In: RMR: *Briefe an Sidonie Nadherný von Borutin*. Frankfurt a.M. 1973, S. 82.

14 »ins verspätete Innre / [...] gehn wir verraten hinein« (6. *Elegie*, 9-10). Das Verb muß auch in seinem etymologischen Sinn (ver-raten) gelesen werden.

15 *Das Buch Josua* 6,16-20; 10,12-14.

gültige Zeichen verkündet. Nicht aber so, wie in der Bibel steht, das heißt, indem er seine wichtigsten Lehren und Befehle artikuliert,¹⁶ sondern, textuell zumindest der Vorlage völlig fremd, durch seine absolute, man ist geneigt zu schreiben, mit jeder Zeile absoluter gewordenen Stille. »Da schrien sie alle: Hilf uns, gib ein Zeichen / und stärke uns zu unserer schweren Wahl. // Aber sie sahn ihn, wie seit Jahren schweigend, / zu seiner festen Stadt am Berge steigend; / und dann nicht mehr. Es war das letzte Mal.« Zu untersuchen, inwiefern diese *verwandelte Figur* der biblischen treu bzw. untreu ist, ist hier nicht der Ort. Die Aussage ist, in ihrem Paradox, unmißverständlich: gerade das totale Verschwinden, das Nicht-Zeichen ist (wie dies durch das doppelsinnige letzte Wort »Mal« auch bekräftigt wird) das letzte und absolute Zeichen, die vollkommene göttlich-kosmische, besser, die vollkommene poetische Zeichen-Bestimmung der Welt wird zum »letzten Mal« gerade durch das äußerste Negative in einer einzigen *Figur* zum *Neuen* konstruiert und endgültig bestätigt. In derselben Periode und jedenfalls vor dem Jahr 1908 hat Rilke die 44. Aufzeichnung verfaßt, die er für so wichtig hielt, daß er sie dem *Insel-Almanach für das Jahr 1910* zum Vorabdruck angeboten hat.¹⁷ In ihr erzählt Malte, wie sein Großvater Graf Brahe versucht, seine familiären Erinnerungen mitzuteilen, und sie Abelone, einer seiner Töchter, zu diktieren. Indessen fängt die Aufzeichnung mit dem seitdem vielzitierten Satz an: »Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein« (11/844). In der Tat wird danach durch jeden, ob diktieren, ob meditativen Satz die Unmöglichkeit jeglichen Erzählens ausgelegt. Mit steigender Wut erfährt der Graf, daß seine Erinnerungen löcherig sind, daß Blöcke aus seinem Text immer wieder gestrichen werden müssen, daß seine Tochter die Eigennamen nicht kennt, daß sich die »Vergangenheit« nur jenem mitteilen läßt, der sie ohnehin in sich hat, letzten Endes, daß »die Bücher« »leer« sind (11/848), so daß er »rasend« damit aufhört, auf Abelone *inzureden*. Nach einer Zwischen-Meditation nimmt er dennoch das Diktieren wieder auf, bis seine Sätze das Erzählen und damit das Dasein der Welt in seiner ganzen leeren Absurdität *aufzeichnen* recte: *nicht aufzeichnen*. Er will von einer »Heilige[n]« (!) sprechen bzw. »schreiben« lassen und fängt seine Erzählung mit dem Satz an: »Sie hatte die Stigmata«; und er tippt auch mit seinen Fingern die Stigmata auf die Handfläche seiner Tochter. Darauf folgt der trockene Satz: »Den Ausdruck Stigmata kannte Abelone nicht« – so daß der Vater jetzt endgültig mit dem Diktieren aufhört. Als nun irgendwann viel später Abelone Malte das Vergangene gewordene Geschehnis auf ihre Art *erzählt*, kann sie auch nur das Nicht-Zeichnen zum »schreiben«, das heißt zur *Aufzeichnung* bringen lassen. »Aber die Stellen fühl ich noch manchmal, lächelte sie und konnte es nicht lassen und schaute beinahe neugierig in ihre leere Hände« (11/851). Die Verneinung der zeichnerischen Bedeutung der Welt könnte kaum konziser zu ihrer äußersten *Figur*, recte: *Nicht-Figur* geführt werden. Die heiligen Zeichen katecheten, die »Stigmata« von der Erlösung der Menschheit, können nicht in Schrift-Zeichen festgehalten werden, da die Frau, der dieser Auftrag zukommt, nicht einmal das Wort selbst versteht, sie werden zuerst lediglich als gleichsam verschwindende

16 *Das Buch Josua* 24,1-28.

17 Siehe August Stahls Kommentare in: KA III, S. 872.

Zeichen ihrer selbst nachgezeichnet; und danach bleibt lediglich die *Figur* der unverständigen Frau, als sie die längst verschwundenen Zeichen der »[L]eere« in der Schöpfungswelt gar nicht *erzählen* kann. Durch die zu Nicht-Zeichen depravierten »Stigmata« soll wieder eine absolute, aber die entleert-absolute zeichnerische Bestimmung der poetischen Schöpfungswelt *aufgezeichnet* werden. Ein weiteres Beispiel für thetisch konträre Aussagen ein und desselben Motivs entstand in den Jahren 1912/13 und folgt einem umgekehrten logischen Gang: die erste Version ist negativ, die zweite verheißungsvoll-positiv angelegt. Im Zyklus *Das Marien-Leben* steht das Gedicht *Pietà* (2/677). Rilke bezieht sich auf die textuell und bildkünstlerisch tradierte Figur der trauernden Gottesmutter mit ihrem Sohn. In seiner Darstellung wird aber weder die doppelte Personenkonstruktion beschrieben, noch wird Maria angebetet oder im Sinne von »Pietà« bemitleidet;¹⁸ vielmehr bedichtet Rilke in einer Art der *Planctus Mariae* ihr kurzes, zwölfzeiliges Soliloquium. Im Soliloquium verbindet die Schmerzensmutter ihr vormals gebärendes und ihr nunmehr begrabendes Wesen miteinander,¹⁹ sie spricht, als ob sie den gequälten Leichnam wieder in ihrem »Innere[n]« empfangen hätte und bringt beides im Zeichen ihres (gebärend-begrabenden) »Schooß[es]« zu einer phantasmagorischen Einheit:

Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß,
jetzt kann ich dich nicht mehr
gebären.

Die Mutter wird ewig schwanger bleiben mit der Todesfrucht ihres versteinerten Körpers (man bemerke den Hinweis auf die *Querlage* des Foetus); das all-beherrschende, besser: all-verinnerlichende Zeichen-Motiv des »Schooßes« bestimmt streng und vollkommen das ganze göttlich-ähnliche Universum, seine inneren wie auch äußeren Wesenszüge – allerdings zur ewigen Nicht-Wiedergeburt, zum ewigen Nicht-Auferstehen.²⁰ Ungefähr ein Jahr später hat Rilke den größten Teil der *Sechsten Elegie* vollendet. Der Text stellt, wenngleich nicht die glücklichste, so doch die ausgeglichene Komposition des Zyklus dar.²¹ Die anderen Elegien sind durch das Prinzip einer Quasi-Teleologie, durch die offene Trennung von Ausrichtung und Ziel (mit der Formel, die gewiß auch im etymologischen Sinn zu lesen ist: durch »die ununterbrochene Nachricht«) (*1. Elegie*, 60.) inspiriert. In dieser Elegie hinge-

18 Vgl. das mittelalterliche Gedicht *Regina Martyrium* eines anonymen (ungarischen) Autors: »Has horas canonicas Tibi com amore / Virgo Mater offero pro tuo dolore.« In: Mihály Babits: *Amor Sanctus*. Budapest 1988, S. 144.

19 Auch die bildende Kunst kennt diese Doppelsinn: die Gottesmutter hält den neugeborenen und den toten Sohn mit demselben Gestus in ihren Armen.

20 Vgl. auch einige thematisch nahestehende Gedichte der Periode, zunächst die Gedichte *Mariae Heimsuchung* (2/670) und *Verkündigung über den Hirten* (2/671) aus demselben Zyklus, in beiden Gedichten ist der »Schooß« Zeichen-Ort der Entstehung einer fernen, eigentlich außerzeitlichen Zukunft, im ersten der bevorstehenden Geburt des »Heiland[s]« und des »Täufers[s]«, im zweiten einer verinnerlichten Welt-Konstellation der verkündigten Erlösung; weiter die panerotischen Gedichte vom Sommer 1912, u. a. die *Gegen-Strophen* (3/136) und *Perlen entrollen* (3/42).

21 Vgl. Por: *Die Sechste Elegie* (wie Anm. 1).

gen ist für das einzige Mal ihre prinzipielle Übereinkunft bedichtet; und während die anderen stets in Frage und in Suche vorangehen, wird dieser Text durch einen demonstrierenden Ansatz geprägt, »wie lange schon ists mir bedeutend«, so liest man gleich zu Beginn. Zur Demonstration der Übereinkunft zeichnet Rilke zwei wesensgleiche Embleme: zunächst das des »Feigenbaum[s]«, weil in ihm »Blüte« und »Frucht« »beinah[e]« ein und dieselbe »Leistung« *bedeuten*, mit einer Gültigkeit, die die detaillierte Emblem-Zeichnung zu einem Vergleich mit Zeus, dem griechischen Herrergott, führt oder *drängt*. Danach widmet er den überwiegenden Teil des Textes der Zeichnung des zweiten Emblems, des alttestamentarischen Helden Simson, in dessen »Schicksal« Tod und Geburt (in dieser Reihenfolge), sein »Aufgang« zum »Sternbild« und sein »Aufgang« auf die Erde, ein und dasselbe »Dasein« *bedeuten*. »[W]ie seine Mutter erst nichts und dann alles gebar« (6. *Elegie*, 31.): mit dieser Zeile endet die erste Fassung. In ihr verweist Rilke auf die biblische Vorlage, wonach die hochbetagte Mutter nach langer vergeblicher Erwartung plötzlich doch mit dem zunkünftigen Helden schwanger wurde. Er gibt aber dieser Vorlage eine eigenartige *Bedeutung*, wie er sie in den darauffolgenden Zeilen erörtert, ja demonstriert (wobei zu bedenken ist, Rilke diese Zeilen erst 1922 hinzugefügt hat, aber ganz im Geist und Stil der vorherigen Passagen, auch wenn ihre Semiotik bereits das Spätwerk bezeugt).

War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann nicht
 dort schon, in dir, seine herrische Auswahl?
 Tausende brauten im Schooß und wollten *er* sein,
 aber sieh: er ergriff und ließ aus -, wählte und konnte.
 Und wenn er Säulen zerstië, so wars, da er ausbrach
 aus der Welt deines Leibes in die engere Welt. (6. *Elegie*, 32-37).

Seine Geburt wie sein Tod verdanken sich einer einmaligen Übereinkunft: durch seine Geburt zerstört der Held den Raum des Mutterleibes, durch seinen Tod zerstört er den Raum des Raumes seiner Feinde – und durch diesen willentlich zerstörerischen Akt »vollbringt« er sein alttestamentarisches »Dasein«. Der »Schooß« ist der Zeichen-Ort für diese, im biblischen Maße außerzeitliche und vollkommene teleologische Bestimmung der »Welt«, er ist Zeichen-Figur katexochen einer (eigentlich auch phantasmagorischen) Einheit der göttlichen, vielmehr der poetischen Schöpfung. Erneut beiläufig sei bemerkt: ein oder zwei Tage bevor Rilke diese Zeilen in den früheren Text der *Sechsten Elegie* fügte, hatte er die *Achte Elegie* verfaßt. Dort steht die Passage von der Verherrlichung des »Schooß[es]«, mit dem Ausdruck eines Briefes gesagt: des »Schooß-Verhältniss[es]«. ²² Diese verherrlichende Passage entsteht also im Vorfeld des überaus düsteren Textes über das menschliche »Schicksal«, und sie bezieht sich auf das Idealbild der »Mücke«, so daß man sie gewiß als

22 »[Der Vogel] Lebenslang ein Schooßverhältnis hat«, Brief vom 20. Februar 1914, in: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 316. Aufgrund dieses Satzes versteht man, daß in einem Entwurf von Anfang 1912 eigentlich auch das kosmische Schooßverhältnis bedichtet wird: »Ach wie du ausholst, Vogel, / nach deinem Herzen. Wer darf / hoffen, daß Innres / so entspränge aus ihm.« (3/387)

sardonische Umkehrung des Motivs lesen muß, – dies als weiterer, chronologisch dichter Hinweis darauf, wie Rilke in Gestalt seiner Lieblingsmotive eine Aussage und dann deren thetisch Konträres dichtete.²³

Ob diese Bedichtungen die umfassende Einheit des Werks oder die unablässigen Entstellungen *in ihm* bezeugen? Im vorliegenden Aufsatz soll weder die eine noch die andere Lesart vertreten werden; noch viel weniger ein ›richtiger‹ Mittelweg, den es ja bekanntlich nie gibt; es wird vielmehr versucht, noch an weiteren und breiteren Beispielen darzustellen, wie Rilke diesen eigenartigen Aspekt seiner Schöpfung behandelt, teils auch thematisiert hat, wie er sein Werk konsequent durch die Spannung zwischen den gleichwertigen, letzten Endes gleichbedeutenden Polen von *Figur* und *Defiguration* hervorgebracht hat.

Alternative Vorstellungen in der Frühzeit

Es gehört ein wenig zur Folklore der Gesamtdarstellungen des Lebenswerks, daß nie ein großer Dichter an seinen Anfängen so wenig versprochen hatte, daß er allzu früh allzu Vieles und dementsprechend ungemein Schwaches dichtete. Die in manchen Fällen strengen, in anderen amüsierten Sätze mögen ihre Richtigkeit haben – im Nachhinein kann man sich nicht ganz des Eindrucks erwehren, daß Rilke durch die unaufhörliche Produktion seiner lyrischen, essayistischen und tagebuchartigen Texte mit zunehmender Bewußtheit sukzessive oder alternative Schöpfungsfiguren zu entwerfen trachtete. Unter letzteren sind zunächst zwei Gedichte hervorzuheben, die er beide im November 1900 in seine für Lou Andreas-Salomé geschriebenen *Tagebücher* eingetragen hat. In den ungefähr zweieinhalb Jahre geführten Blättern finden sich viele eher konventionell-schöngeistige Erlebnisse und Gedanken, etwa über die italienische Renaissance (während des Florenz-Aufenthalts) oder über die Einsamkeit des Künstlers (in Schmargendorf). Es muß aber auffallen, daß Rilke spärlich, aber iterativ Erkenntnisse berührt, die das Ideal der Kunst, auch seiner zukünftig-eigenen Kunst, außerhalb des damaligen geltenden Kanons situieren. Die Schönheit kann nie gänzlich das »Wesen« eines Menschen *verdecken*; er wird ein Mal wie die Tondichter dichten, das heißt »wesentlich anders« als die Schöpfer der anderen Künste; »Gesetz« ist nicht anderes, als »das notwendige Zufällige«; aus der wunderbaren Schönheit der Venus von Botticelli *krämpft* sich Savonarola heraus; in Rußland »lernt« man »die Dimensionen um«; Rodins »Bildwerke« sind »Bruchstücke großer Zusammenhänge und Beziehungen«; er träumt davon, daß er einmal

23 In diesen Tagen hat Rilke den Abschluss der *Zehnten Elegie* geschrieben (v. 104-112), wobei er eine metaelegische Einheitskonstellation durch einen kosmischen Liebesakt zum Vorschein bringt. Rüdiger Görner hat in einem Aufsatz einen ähnlichen Ansatz wie ich verfolgt, indem er gleichfalls das Syntagma »Gesetz des Kontrastes« nachgewiesen hat (*Wieviel Weite*, 3/253). Seine Studie ist in jener Festschrift erschienen, in dem auch ich zwei Texte Rilkes als *Figur* und *Defiguration* erörtert habe, was die Aktualität der Fragestellung belegt. (Vgl. Rüdiger Görner: »Warum Sonette in der elegischen Zeit? Zu Rilkes orphischer Verwandlungspoetik nebst einem Bezug zu Kafka«. In: *Rilkes Welt* (wie Anm. 1), S. 178-188.

Werke aufgrund einer Vermengung der Zeitschichten komponieren werde; und die resümierende Formel aller Blätter lautet: »Dies mußte geschrieben sein mir zum Zeichen.«²⁴

Ganz am Ende dieser Meditationen hat Rilke (wie im übrigen auch früher mehrmals) den Text einiger Gedichten in die *Tagebücher* eingetragen, sie sind kurz vor dem soeben zitierten Eintrag entstanden. Zwei dieser Gedichte verdienen hier besondere Beachtung: die damals unbetitelten drei Strophen, die später (abgesehen von geringfügigen Modifikationen im Schriftbild unverändert) mit der Überschrift *Von den Fontänen* (1/456) versehen werden, und das lange, scheinbar dialogartige lyrische Soliloquium, das Rilke unter dem Titel *Fragment* eingetragen, später jedoch als ein Ganzes behandelt und mit der Überschrift *Die Blinde* (1/465) versehen hat. In diesem Fall hat er einige kleine textuelle Verbesserungen durchgeführt, deren wichtigste darin bestand, daß die letzten beiden selbstdeutenden Zeilen gestrichen durch eine eher mysteriöse Aussage ersetzt wurden. Als Rilke zwei Jahre später diese endgültigen Versionen ins *Buch der Bilder* eingeordnet hat, setzte er sie ganz ans Ende und beließ sie auch in späteren Auflagen dort, am Ende des zweiten Teils des zweiten Bandes. Gewiß hat er den beiden frühen Gedichten einen besonderen Stellenwert beigemessen. In der Tat verzeichnet sich in den beiden, und sei es auf eine noch so »schwachsinnige« Art (so steht es im Text des Gedichts *Von den Fontänen* selbst, gewiß im etymologischen Sinne gemeint, dann aber nicht ganz unrichtig: »Stimmen, die [...] schwachsinnig und verschoben wiederholten«) das Grundmodell der zwei großen nachfolgenden poetischen Schöpfungssysteme: Im zuerst entstandenen Gedicht *Von den Fontänen* verzeichnet sich das elegische Universum in einer steten Ausrichtung, in Wirkung und Rückwirkung zwischen Chthonischem und Uranischem bzw. zwischen Dasein und Wort; im 12 Tage danach entstandenen Gedicht *Die Blinde* verzeichnet sich das Universum des »Kunst-Ding[s]« als je vollbrachte, abgeschlossene und selbsttranszendente Figur.

Das zuerst geschriebene Gedicht ist in vielerlei Hinsicht konventioneller als die besten Gedichte derselben Periode. Seine Rhetorik erinnert an die Rhetorik des *Stunden-Buchs* (»Und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten, / von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten«), der Text geht und fließt durch eine lose Aneinanderreihung von Bildern, die ganze Komposition trägt das Merkmal einer jugendstilartigen Neigung zum Ornamentalen. Dennoch erkennt man in ihm einen Ansatz, der über die jeweils transparenten (kreisförmigen oder linearen) Bildfiguren des betenden Mönchs oder der wandernden Pilger hinausgehen soll, und letzten Endes gar nicht mehr ornamental wirkt. Im Zentrum des Gedichts steht die Vorstellung der *Fontäne*. Schon die erste Zeile erklärt jedoch, daß im Gedicht nicht diese Objekt-Vorstellung selbst, sondern das *Wissen* des Dichters um diese (im Plural!) gestaltet werden soll: »Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen.« Im Sinne dieser spekulativen Aussage gestaltet Rilke weder ein *Bild* nach Art des *Buchs der Bilder*,

24 RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12), in der Reihenfolge der Zitate: S. 30, 49, 51; 88; 195, 320, 350, 349. Der philologische Aspekt der letzten Eintragung ist bemerkenswert: das Konvolut der *Tagebücher* ist für Lou Andreas-Salomé, gleichsam ihr zum Zeichen, geschrieben; umso bedeutsamer der zitierte Satz.

wo die Objekte jeweils eine unbekannte allegorische Bedeutung verkörpern, »nicht anders sich verzweigen, als im Dunkel?...« (*Gebet*, 1/401), um das Gedicht zu erwähnen, das Rilke gleich ein paar Tage später im Tagebuch verzeichnet hat;²⁵ noch gestaltet er ein »Kunst-Ding«, wie er es später toposgemäß in den *Neuen Gedichten* bedichtet hat (u. a. *Römische Fontäne*, 2/529). Ganz anders: er reiht visuelle, zeitliche und auch rein fiktive Widerspiegelungen von Alltäglichem und Traumhaftem aneinander, Widerspiegelungen der eigenen Gestalt und der Gestalt fremder Mädchen, von sich bewegenden Körpern und einer Melodie, von in Tränen erscheinenden Gefühlen und von in einem Teich sichtbar gewordenen Figuren; durch diese Reihung beschreibt er eine Konstellation, die bis zur Widerspiegelung zwischen Himmel (genauer: zwischen »Abendhimmeln«) und Erde, und noch gewagter: bis zur Widerspiegelung zwischen einer erfahrenen und einer fingiert-»gemeint[en]« Welt reicht: »Als wäre dies nicht die Welt, die sie gemeint«, so im Text selbst; später wird auch das ganze komplexe Bild (»Alles«), weit entfernt von jedweder Unmittelbarkeit, in die *Erinnerung* gerückt. Im abschließenden Teil stellt sich jedoch heraus, daß diese ganze, kompliziert-undurchsichtige Verbildlichung des Fontänen-Wissens lediglich eine Einleitung darstellt. Der aufsteigende Strahl, der sich nach einem ungewissen Punkt im Raum richtet, um dann als »die Wasser« wieder niederzufallen, diese Konstellation, wo jedes Bild zugleich ein Spiegelbild und jedes Spiegelbild zugleich ein Bild ist, erweist sich letzten Endes als Metapher für das Universum. Es ist ein sehr eigenartig vorgestelltes Universum: Jedes Seiende in ihm ist teleologisch vorherbestimmt, da es sich nach einem äußeren, transzendenten Ziel ausrichtet, die Transzendenz befindet sich aber außerhalb der archetypischen Hierarchie von Aufstieg und Niederfall; demzufolge bleibt das Ziel unabsehbar, so daß jedes Seiende der unteren wie auch der oberen Bild- und Wissensschicht zugleich als Ziel eines anderen *gemeint sein* kann:

Vielleicht sind wir *oben*,
 im Himmel anderer Wesen eingewoben,
 die zu uns aufschauen abends. Vielleicht loben
 uns ihre Dichter. Vielleicht beten viele
 zu uns empor. Vielleicht sind wir nur Ziele
 von fremden Flüchen, die uns nie erreichen ...

So sehr auch mehrfach Konventionelles dies vergessen macht (»vergaß ich denn, daß [...]«, steht zweimal im Text), ist der Grundansatz des Bildes *Von den Fontänen* doch insgesamt auf radikale Weise unkonventionell: Er richtet sich gerade nicht danach aus, ein Bild in irgendeinem tradierten Sinne hervorzubringen, sondern danach, das unkonventionelle hypothetische Wissen um die *Fontänen* in Erscheinung zu bringen. In poetisch oft reiferen Gedichten hat Rilke parallel dazu die reine »Sehnsucht« bedichtet (»Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge«, so lautet die

²⁵ RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12), S. 349. In dieser ersten Version war der Text mehr als doppelt so lang, die verwässerte Erklärung seiner Allegorie hat Rilke aber später weggelassen.

erste Zeile des Motto-Gedichts zum Band *Mir zur Feier* aus dem Jahr 1897, 5/203) oder ein »Nacht«-Prinzip dem Wesen seiner Person wie seiner Werke vorangesetzt (»Nacht, stille Nacht [...] Urteile nach meinen Händen«, so der strukturierende Satz im Gedicht *Gebet*, 1/401). Im Gedicht über die *Fontänen* stellt er hingegen eine Figur dar, die gänzlich teleologisch bestimmt ist; ihr Telos soll aber ganz anders vorgestellt, besser: *gewußt* werden als in den tradierten (sehnsüchtigen, nächtlichen oder irgendwie »sakrosankten«) Allegorien. Die *Fontänen* richten sich zunächst nach ihrem uranischen Raumpunkt, dann nach ihrer chthonischen Erdfläche aus; jedes »Wesen« setzt sich sein Ziel auf eine transzendente wie auch individuelle Art auf der anderen Bild- bzw. Wissensschicht, und jedes Wesen kann zugleich Ziel, teleologische Transzendenz eines Seienden aus dieser anderen Bild- bzw. Wissensschicht sein (»anderer Wesen«, »fremde Flüche«): dies ist, wengleich verschwommen, im Keim das elegische Schöpfungsprinzip.

Im Gedicht, das Rilke zwölf Tage später in die *Tagebücher* eingetragen hat, ist hingegen die Poetik der *Neuen Gedichte* präfiguriert. Gewiß ist es noch eine pseudo-dialogische, das heißt monologische und gefühlsselige Komposition, die durch allegorisch-erzählerische Etappen zu einer lange Zeit gleichfalls verschwommen wirkenden Pointe geführt wird. Das Gespräch geschieht an einem außerräumlichen Ort und gerade dies ist sein unmittelbares Thema: das langsame, lange Zeit negativ-schmerzliche, letztlich aber gleichsam schöpferisch-behauptende Erlebnis einer Erblindeten von ihrem eigenen außerräumlich gewordenen Wesen. August Stahl weist darauf hin, daß beide hier erörterten Gedichte das Motiv des »Schauens« behandeln;²⁶ allerdings wird das Motiv in beiden sehr unterschiedlich *defiguriert*. In diesem Gedicht stellt die Frau gegenüber einem »Fremden« dar, der sie durch Fragen zum sprechen bringt, wie ihr das Erlebnis (im Sinne von Rilkes späterer berühmter Unterscheidung aus dem *Malte*-Roman müßte man sagen: die »Erfahrung«)²⁷ des avisuell-äußerräumlichen Seins zuteil wurde. Als Rilke zwei Tage vor der Niederschrift des Gedichts die Idee für den Text, damals für ein »Drama« gekommen war, hat er ausdrücklich geschrieben, daß es »ganz unmystisch [...] unmaeterlinkisch« wirken müsse, und noch hinzugefügt, daß es »nicht von Liebe handeln« dürfe.²⁸ Er mag sich von Maeterlincks Einfluß keineswegs befreit haben und auch nicht von dem der modischen Liebeslyrik: Die einzelnen Etappen sind überwiegend durch eine konventionelle Metaphorik geprägt, die erblindete Frau spricht vom »kalten Regen« der »Tränen«, vom »Atem einer großen weißen Rose«, von »Kissen«, die sie »versteinen [...] fühlte«, von *herumflatternden* »Vögeln«, vom Himmel, den Sternen usw. Es ist dies die Sprache der Erlebnislyrik. Rilkes Ansatz hat sich dennoch bewährt, durch alle Konventionalität hindurch nimmt man ihn wahr. Nicht von ungefähr wiederholt die Frau in ihrem Soliloquium, wie ihr ihre ehemaligen, »verführten [mitzuhören ist: *verfrühten*, und auch: in falsche Richtung geführten Liebes-]Gefühle« abhanden gekommen sind. Durch die herkömmlichen bildlichen

26 August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 176 f.

27 »Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen« (11/724).

28 RMR: *Tagebücher* (wie Anm. 12). S. 322 f.

Elemente macht sie immer wieder deren Verlust und damit den Verlust des herkömmlichen Raumes gegenwärtig: »Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter«, »mit den Wurzeln aus mir ausgerissen«, »aus leeren Himmeln«, »die Wolken fallen«, »dunkle[s] Gesicht«, »der Raum ist eingefallen«, »In meinen Büchern werden die Zeilen verwachsen«, »Nichts ist mehr mit mir verbunden« usw. Am Ende der langen Reihe schmerzlicher Bilder und Feststellungen findet sie die endgültige Formel für die Erfahrung ihres Selbst irgendwo an einem fiktiven Punkt der raumlosen Welt: »Ich bin eine Insel.« Die Metapher selbst mag erneut konventionell wirken, in ihrer Anwendung offenbart sich der nach Rilkes Intention gegen Maeterlinck und gegen die Liebeslyrik gewendete Ansatz des Textes. So klar auch die Formel verfaßt ist, und eigentlich: weil sie so klar verfaßt ist, hat sie einen doppelten Sinn. Einerseits werden in ihr alle früheren Klage-Sätze, alle ratlosen Beschreibungen, alle elliptischen Fragen und Schreie über das in jeder Version fürchterliche Verschwinden der umgehenden »Licht«-Welt resümiert, andererseits wird sie der »verführten« ornamentalen Syntax dieser Klage-Sätze gegenübergestellt: Die Formel stellt eine behauptende existentielle Aussage dar und die Redende bestimmt sich selbst durch diese Aussage. Gleich nach zwei eingeschobenen Repliken des »Fremde[n]« macht sie ihren Gehalt noch deutlicher (hier bereits im wörtlichen Gegensatz zu den Sätzen des Verlusts und der *Verlassenheit*): »Ich bin eine Insel und allein. / Ich bin reich.« In der Folge erklärt die Redende diesen zweiten Sinn ihrer Formel. Sie schildert die wichtigsten Etappen (»Zuerst«, »Dann«, »nicht mehr«) ihrer *Genesung*, sie spricht auch das Wort »genießend« aus. Wie diese beiden Ausdrücke sind beinahe alle Aussagen und Bilder in diesem Teil des Soliloquiums selbstwidersprüchliche Behauptungen, begriffliche oder sinnliche Synästhesien (»Meine Stirne sieht«, »alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch«), mit dem Text selbst gesagt, in ihren »Wurzeln« *übersetzte* Sprachfiguren; denn nur durch diese Aussagen und Bilder kann ihr einzigartiger »Weg« erzählt, besser: gesprochen werden. Ihr ist die »reiche« und für jeden anderen »[f]remde« Erfahrung von der *inselhaften* Welt einer »Blinde[n]« zuteil geworden. Am Ende spricht sie noch, wieder durch ein offenes Paradox, die Worte der ewigen Behauptung aus: »Und der Tod, der Augen wie Blumen bricht, / findet meine Augen nicht ...«. Man erkennt in diesem gleichsam pseudo-erzählerischen Text das zentrale Prinzip der *Neuen Gedichte*, wo Rilke auch den Topos der Blindheit selbst mehrmals bedichtet hat: Die Welt soll von dem negativen Ausgangspunkt ihres Verlustes heraus zum *Neuen* erschaffen werden, »Sieh: er geht und unterbricht die Stadt, / die nicht ist auf seiner dunklen Stelle«, so lautet der Anfang des Gedichts *Der Blinde* (2/590), »wie ein Verneiner stürzt«, »Wir kannten nicht«, so lauten die Anfänge von Gedichten, in denen Rilke dasselbe Prinzip in anderen Themen verwirklichte. (*L'Ange du Méridien*; *Archaischer Torso Apollos*, 2/497, 2/557). Allgemein gefaßt: die Welt soll in den *Neuen Gedichten* durch die Verleugnung jeglicher tradiierter Vorstellung von äußerlicher (gleich ob göttlicher oder anderer) Transzendenz in jedem ihrer einzelnen Kunst-Dinge zur selbsttranszendenten Figur *verwandelt* werden. So versteht man den Sinn der beiden letzten Zeilen der ursprünglichen Fassung des Gedichts *Die Blinde*: »[I]n meinem Gesicht, / das nach innen blüht ...«. Rilke hat sie wahrscheinlich deshalb gestrichen, weil er sie als allzu explizit empfand. In der Tat kann man diese

Koda bereits als Formel des poetischen Ideals lesen, das er im Doppelband *Neue Gedichte* verwirklicht hat.

Zumindest im Rückblick erwecken die beiden Gedichte den Eindruck, als habe Rilke zwei alternative Ideale (das elegische Ideal und das neue Gedicht-Ideal) für seine zukünftige Schöpfung als Ertrag seiner meditativen *Tagebücher* erkannt, »zum Zeichen« ihm selbst, »zum Zeichen« seiner zukünftigen Lyrik.

Zwei Jahre später hat er das Ideal seiner zukünftigen Lyrik, diesmal bereits deutlich das Ideal des zukünftigen *neuen Gedichts*, wieder anhand von zwei alternativen Figuren vorgestellt: zuerst in der Figur des Gedichts *Herbsttag* (1/398) und dann in der Figur des Gedichts *Der Panther* (2/505). Bereits ihre Chronologie ist bemerkenswert: Rilke hat sie in zeitlicher Nähe, das erste im September, das zweite im November 1902 verfaßt, also inmitten einer Periode, die noch für eine lange Zeit als schwankend und verschwommen gilt (zumal auch der dritte Teil des *Stunden-Buchs* noch bevorstand). Die beiden Gedichte gelten aber als die ersten großen Werke des Lyrikers. Beide sind durch das Ideal einer teleologischen Errichtung der Schöpfung bestimmt – nur daß in ihnen dieses Ideal wieder thetisch konträr figuriert und defiguriert ist. Im ersten wird es durch eine (metonymisch geprägte) Vorstellung des ganzen Kosmos unmittelbar thematisiert und auch mit religiöser Betonung bejaht; im zweiten hingegen durch die (metaphorisch geprägte) Vorstellung eines einzelnen Tier-Wesens vermittelt thematisiert und auch präexpressionistisch-grausam verneint (wobei der Schluß widersprüchlich ist, und sogar eine letztlich positive Deutung zuläßt).

Der Text des Gedichts *Herbsttag* fängt mit einer elliptischen Wendung an, die deshalb (selbst im Schriftbild) enigmatisch ist: »Herr: es ist Zeit.« Man erkennt den Hinweis auf den Vokativ am Anfang der Psalmen. Man erkennt aber zugleich, daß nicht der biblische Gott angesprochen ist, sondern ein Gott, der durch das Substantiv »Zeit« irgendwie genannt und eher nicht genannt, sondern gezeichnet wird, zumal seine Zeit-Bedeutung so universell ist, daß sie sich nicht mittels einer genauen (Sprach-)Bindung (wie beispielsweise: Herr, du bist die Zeit, Herr, deine Zeit ist da, Herr über alle Zeiten usw.), sondern nur mittels einer Parataxis, die alle möglichen Bedeutungen einbezieht, aussagen läßt. Sein evoziertes Wesen wird zuerst halbwegs bildlich als der endende »Sommer« gezeichnet (man kann auch an einen östlichen Vergleich denken, wonach Gott stark ist wie die untergehende Sonne), dann in zwei Zeit-Metonymien katexochen, in der des »Schatten[s]« und in der des »Wind[es]« verbildlicht. In der Folge werden alle Wort-Bilder der beiden nächsten Strophen so erscheinen, wie der eingangs genannte »Herr« sie im voraus bestimmt hat, sie richten sich alle nach seinem bereits eingangs evozierten all-bestimmenden »Zeit«-»Herr[n]«. Sie mögen divers wirken, sei es der vorherigen Strophe gegenübergestellt, aber auch untereinander. Die metonymischen Verbildlichtungen der irdischen Zeit: die »Frucht« in der zweiten, das »Haus« und die »Blätter« in der dritten Strophe, sind notwendigermaßen nicht mehr kosmisch beschaffen; und während in der zweiten Strophe der »letzte« glückliche Reichtum des Herbstes *befohlen* (zu verstehen als: beschworen) wird, wird in der dritten Strophe der herumflatternde Fall des späten Herbstes beklagt. Sie sollen auch in ihrer Reihung unterschiedlich wirken, in der ersten Strophe wird der vergangene Zustand der Welt beschworen (»Der

Sommer war sehr groß«), in der zweiten ihr gegenwärtiger Zustand (»Befiehl [...] zu sein«) und in der dritten ihr zukünftiger Zustand (»wird es lange bleiben«). Gerade an diesem anscheinend banalen zeitlichen Aspekt kann man die Eigenart dieser Gedicht-Figur begreifen: obwohl die Zeit-Zustände sukzessiv sind, sind sie doch als gleichwertig, ja auch als gleichzeitig bestimmt – durch jenen »Herr[n]« der, so weit dies sprachlich möglich ist (agrammatikalisch-elliptisch-enigmatisch) als Gott der Ewigzeitlichkeit oder Überzeitlichkeit oder Außerzeitlichkeit genannt/gezeichnet wurde. Das Gedicht als Ganzes stellt eine universelle Welt-Figur dar, der Text fängt aber, auf überaus bedeutende Art, mit ihrem Inschrift-Teil an und erst in der Folge wird diese Inschrift durch diverse und sukzessive bildliche Embleme in Erscheinung gebracht; so wird in ihnen allen die Inschrift in Erscheinung gebracht, nach der sie alle im voraus als gleichwertige, ja als wesensgleiche bestimmt sind, besser: bestimmt waren, sind und sein werden. Dies ist aber das Grundprinzip der Schöpfung einer in religiösem Maße teleologisch bestimmten poetischen Welt – wobei Rilke gleich durch die Defigurierung des Psalmen-Zitats den eigenen poetischen Charakter seiner Schöpfung überdeutlich hervorhebt.²⁹

Rilke hat das Gedicht *Herbsttag* noch dem *Buch der Bilder* zugeordnet. Das Gedicht *Der Panther* hat er hingegen nach seiner Publikation in einer Zeitschrift für die *Neuen Gedichte* vorbehalten. Die Entstehung des zweiten Gedichts soll auf eine zweifache Inspiration zurückgehen: einerseits auf das synkretische Erlebnis, mit seinem hier bereits gültigen Terminus gesagt, auf das synkretische »Modell«³⁰ eines Tieres im Zoo und einer Statue von Rodin; andererseits auf ein anderes und anders synkretisches Modell: in derselben Zeit, als sich der Dichter wiederholt im *Jardin des Plantes* das wilde Tier anschaut, hat er auch die Ausstellung über das afrikanische *Aschanti*-Volk besucht. Er hat auch dieses zweite Erlebnis (einschließlich des Anblicks der in einem Käfig zur Schau gestellten übergroßen schwarzen Frau) bedichtet: *Die Aschanti* (1/394). Allerdings um dieses zweite Erlebnis, dieses »Modell« abzuweisen: Auf rein poetischer Ebene betrachtet wird im Text zunächst das Thema des fremden Volkes, und durch das Thema der symbolistische Topos der exotisch-sehnsüchtigen Emotivität wörtlich verneint (»Keine Vision von fremden Ländern, / kein Gefühl von braunen Frauen, die tanzen in fallenden Gewändern [...] in Tropenmüdigkeit«), damit in der Fortsetzung das poetische Ideal des einzelnen Tier-Dings verkündet werden kann: »Und wie sind die Tiere so viel treuer, / die

29 Sofern in diesem Gedicht ein Seiendes in seine Transzendenz-Figur eingeschlossen wird, nimmt es das Ideal der *Neuen Gedichte* vorweg (siehe meine Analyse: »Rilkes »Herbsttag«: die Aneignung der Tradition (Pindar, D'Annunzio, Symbolismus) zum großen Kunstwerk«. In: *Neohelicon* XVIII, 1991,1, S. 31-52, neugedruckt in: Vera Hauschild (Hrsg): *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt a.M. 1997, S. 140-159). Allerdings ist dieses Seiende der absolute Zeit-Kosmos Gottes selbst; ein ähnliches Thema hat Rilke lange Zeit nicht und erst recht nicht in den *Neuen Gedichten* bedichtet. Eigentlich erst im Gedicht *Buddha in der Glorie* (1908, 2/642) lässt sich ein ähnlicher, unmittelbar kosmischer Ansatz wieder nachweisen.

30 Im Sinne seiner berühmten Unterscheidung aus dem Brief vom 8. August 1903 »Das Modell *scheint*, das Kunst-Ding *ist*«. In: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 94.

in Gitter auf und niedergehn.«).³¹ Der Gedichtfigur *Der Panther*, in der Rilke dieses alternativ oder thetisch konträr verkündete Ideal das erste Mal verwirklicht hat, hat er selbst bereits eine privilegierte Bedeutung zugemessen.³² In einem besonders gründlichen Buch, das ganz seiner kulturwissenschaftlich begründeten Auslegung gewidmet ist, unterscheidet Erich Unglaub nicht weniger als fünf große Deutungsansätze, wobei selbst identische Ansätze zu ziemlich abweichenden Urteilen führen können.³³ Indessen sind sich alle diese Deutungen (nach meiner Kenntnis, mit einer einzigen Ausnahme, auf die ich gleich zurückkomme) darin einig, daß sie in der Figur durchgängig etwas Negatives erkennen. Eine eher traditionelle Auslegung der bildlichen Aussage legt es nahe, das Tier als Figuration der tödlichen Einsamkeit (ev. aber auch der Allmacht) des Dichters in der kunstfeindlichen Welt zu bestimmen;³⁴ durch eine Auslegung des Vorgangs des Textes kommt man zu der Folgerung, daß das Tier die Figur für ein »Sein« ist, das selbst in seinem *Vorübergehen* bereits durch das Sterben bestimmt ist (vgl. die Homonymie des ersten und des letzten Syntagmas: »Sein Blick ist«, »hört auf zu sein«);³⁵ dem phänomenologischen Ansatz folgend, soll im Schicksal des gefangen-gestorbenen Tiers die Nicht-Äquivalenz des Sehens, ja die nichtäquivalente Struktur der Welt ihre Figur finden; und in einer sozialkritisch ausgerichteten Aufzeichnung hat Brecht das wilde Tier zur *Figur* gemacht, durch die der »spießler« (sic) seine *unzuständige* Bewunderung von der »aristokrat«-»bestie« »bedichtet«.³⁶ Mit dem Ansatz des vorliegenden Aufsatzes soll die Negativität dieser Zuschreibung keineswegs gedämpft, vielmehr noch schärfer, aber auch spezifischer, in sich selbst widersprüchlicher, gefasst werden. Rilke hat sich keines-

31 Hier habe ich eine poetische Lektüre der beiden Texte vorgeschlagen. Wie nicht selten bei Rilke, könnte ihre alltägliche Lektüre eine wahrhaftige Empörung auslösen. Erich Unglaub hat mich in einem Brief darauf aufmerksam gemacht, daß die Datierung der beiden Gedichte problematisch ist. Zinn datiert das *Aschanti*-Gedicht etwas vage (1902/03) und rückt es damit relativ nah an den *Panther* (Herbst 1902). Unglaubs Überlegungen hingegen gehen dahin, daß Rilke die Völkerschau wohl erst Mitte Juni 1903 gesehen hat. (Vgl. auch die folgende Anmerkung). Die Chronologie, so meine ich, verändert nicht die Deutung der beiden Gedichte, sie bestätigt aber mit großer Prägnanz den eigenen Charakter von Rilkes Inspiration: er hat immer Themenblöcke bzw. poetische Strukturen, oft auch alternative Blöcke bzw. Strukturen bedichtet.

32 Unter zahlreichen Äußerungen führe ich nur zwei an. Noch 1912 hat Rilke in einer Gesellschaft auf die Aufforderung »einen Beweis [s]eines Daseins« zu geben, dieses Gedicht rezitiert (vgl. seinen Brief vom 14. Mai 1912. In: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich, 1951, S. 147. Als noch wichtiger mag die Briefstelle aus dem Jahr 1926 gelten, in der er dem Gedicht noch immer eine besondere Bedeutung beimisst: »Das erste Ergebnis dieser strengen guten Schulung [Rodins] war das Gedicht *Der Panther*« (Brief vom 17. März 1926 an eine junge Freundin. In: RBr 3, S. 929. Vgl. insgesamt Erich Unglaub: *Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt a.M. 2005.

33 Ebenda, S. 36.

34 Diese Deutung hat Eudo C. Mason vorgelegt, siehe ebenda, S. 130.

35 Mechtild Cranston: »From ›Blick‹ zu ›Augenblick‹: Rilkes Panther on the move«. In: *Neophilologus* 78, 1994,2, S. 283-288.

36 Die (unverdient vergessene Stelle) wird von Klaus-Dieter Hähnel zitiert: »Rainer Maria Rilkes ›Der Panther‹«. In: *Weimarer Beiträge* 6, 1982, S. 25-33, hier S. 31.

wegs getäuscht, als er das Gedicht erst in die *Neuen Gedichte* aufnahm: Aufgrund seiner Poetik gehört das *Panther*-Gedicht zu diesem Band, – wenngleich durch ihm eine merkbare bis bizarre frühe Vorwegnahme diese Poetik zum Negativen hin eigen ist, das heißt, dass in ihm seine zukünftige Poetik als Negatives verwirklicht, im voraus defiguriert wird. Jedes Tier in einem *neuen Gedicht* »ist«, indem es in seinem eigenen (poetischen) Raum sich nach seiner eigenen (poetischen) Transzendenz ausrichtet und sich zur *Figur* ihres eigenen (poetischen) Wesens *verwandelt* bzw. dazu *verwandelt* wird. In diesem Sinn sind sie alle paradigmatische *Figuren* für die eine und dieselbe Bestimmung – der »Einhorn«-»Heilige« ebenso wie der »Schwan«: der erste, indem er sein »Haupt« in eine unbekannte Körperdimension hineinhebt (»und das Gebet / fiel wie ein Helm zurück von seinem Haupte«), bis er sich selbst zu einer kosmischen Sternenfigur *aufrichtet* (»Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte, / warfen sich Bilder in den Raum / und schlossen einen blauen Sagenkreis.« (*Das Einhorn*, 2/506); der zweite, indem er aus dem »Gang« des »Ungetane[n]« sich »in die Wasser« begibt und sich dort zu seiner Sterbensfigur *geruht* (»immer mündlicher und königlicher / und gelassener zu ziehn geruht«, *Der Schwan*, 2/510). Der konstruierte Charakter der *neuen Gedichte* ist streng funktional. Jedes Element: Wort, Sequenz und eigentlich auch Pause, ist teleologisch bestimmt, es wird gesetzt, um diese Ausrichtung nach der eigenen Transzendenz der letztlich vollbrachten Verwandlungsfigur hin zu bezeichnen. In dem frühen *Panther*-Gedicht erkennt man bereits gänzlich dieses Schöpfungsprinzip – allerdings wird es, mit einer einzigartigen Konsequenz, gänzlich als Negatives begriffen, die *Figur* soll gänzlich negativ bestimmt werden. Das wilde Tier ist seines eigenen Raumes am brutalsten beraubt, es kann sich die »Welt«, genauer, die »keine Welt« nur durch das tödliche Kreisen aneignen, was auch heißt, daß es sie gar nicht bzw. nur zum Negativen aneignen kann; indem es sich selbst nach demselben »kreisenden Leerlauf«, demselben »perpetuum mobile«³⁷ repetitiv bewegt, richtet es sich nach keinem transzendenten Ziel, sondern nach einer »betäubt[en]« »Mitte« aus und verzeichnet keine zu vollbringende Verwandlungsfigur seines »Sein[s]«, sondern es »dreht« sich um sich herum; im szenischen (»Vorhang«) Käfig-Raum, besser: Käfig-Unraum seines »Vorübergehn[s]« wird es auch der letzten möglichen Transzendenz beraubt, durch seinen Tod »hört« das »Bild« »auf«, der Panther kommt nicht zur *verwandelten*, das heißt einzig eigenen *Figur* seines Seins, sondern zur *Un-Figur*, zur *Defiguration* seines uneigenen Seins.³⁸ Das Gedicht ist im Maße des nachfolgenden Doppelban-

37 Wolfgang Rohner: »Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes«. In: *Trivium* IV, 1946, S. 166-170.

38 In meinem Buch über die *Neuen Gedichte* habe ich den Panther als »Un-Tier« bezeichnet (S. 73), was von Erich Unglaub kritisiert wird. Dieser Kritik ist insofern zuzustimmen, als ich das natürliche Modell der Panther-Figur (im Jardin des Plantes) vernachlässigt und seine Entstehung nur durch das Modell von Rodins afrikanischer Statuette erklärt habe. Ich betone aber, daß ich durch meine Formel den allgemeinen Sinn des Gedichts *Panther*-Figur zu bestimmen trachtete: meine Formel soll bezeichnen, daß sie wie ein negatives Vor-Bild allen künftigen Tier-Gestalten der *Neuen Gedichte* gegenübersteht, weil sie konsequent und vollkommen dessen beraubt ist, was ihr gemeinsames Wesen ausmacht, wozu sie alle verwandelt werden bzw. sich selbst verwandeln. Die Art und Weise, wie Rilke seine Inspirationsquelle behandelte, bestätigt, so scheint es mir, meine Interpretation. Ich führe

des streng bestimmt – seine *Un-Figur* soll aber, im thetischen Gegensatz zu dem synchron entstandenen *Herbsttag* und seinem Zeit-Herren, gerade für die ateleologische Bestimmung der »Welt« erschaffen *sein*.³⁹ Im Gedicht *Herbsttag* ebenso wie im Gedicht *Der Panther* hat Rilke jeweils eine ganze Welt hervorgebracht, beide Male als Figur und Defiguration ihrer eigenen Vorstellung. Das erste Gedicht soll als Emblem der absoluten und zugleich poetisch teleologischen Bestimmung, das zweite Gedicht als Emblem der absoluten und zugleich poetisch ateleologischen Bestimmung dieser Schöpfungswelt gelten. Durch diese beiden konträr-komplementären Gedichte aus den letzten Monaten des Jahres 1902 hat Rilke die Poetik der *Neuen Gedichte* angekündigt.

Mechtild Cranston hat die Vermutung aufgestellt, das abschließende Syntagma: »hört auf zu sein« sei nicht nur im gängigen Sinn von »ceasing« sondern auch im wörtlichen Sinn von »harkening and obeying« zu lesen; sie geht sogar so weit, darin »a final move from stasis to ecstasy, from the crowding of the bars and prisons to the *aleithea* of the heart« zu erkennen.⁴⁰ Bis in diese Konsequenz würde ich ihr nicht folgen. Ihre Interpretation kommt mir gleichwohl nicht unplausibel vor. Erstens, weil Rilke dieses Verfahren der Vermengung gängiger und übertragener (vielleicht auch nur fiktiver) Bedeutungen eines Verbs mit Partikeln oft angewendete, und zweitens weil sie auch die ultimativ paradoxe Bestimmung des Gedichts zu begreifen hilft: Ist doch der Text derart streng und dicht strukturiert, daß die Struktur allein bereits gegen eine rein negative Deutung aufbegehrt. Die Textstelle könnte nicht nur das »still[e]« sinn-beraubte Aufhören (>desinit<) des »Sein[s]« bedeuten, sondern sie könnte auch andeuten, daß der »Panther« durch seinen Tod doch zu seinem wahren »Sein« aufhorcht (etwa im Sinne von »aures erigere animumque attendere«, wobei, wenn man dem folgt, man in der anders artikulierten vorherigen Wendung: »im Herzen auf« den Hinweis auf die Idee der »sursum corda« entdeckt). So gelesen deutet sich in der letzten Aussage und damit rückwirkend in der ganzen Figur auch ihre Umkehrung zum behaupteten Sein an, und in diesem Sinne verkündet auch das Gedicht *Der Panther* das schöpferische Grundprinzip der *Neuen Gedichte*. Wohl läßt es sich hier nur vage, versteckt und gleichsam hinter einer offensichtlichen negativen Bedeutung wahrnehmen. Nichtdestoweniger wäre es wichtig genug, um die paradoxe Konstruktion des Gedichts zu erklären: Seine äußerst strenge Bestimmung könnte, verborgen hinter der (Un-)Figur für die a-teleologische Bestimmung der »Welt«, auch eine Figur für ihre teleologische Bestimmung zeichnen. Die vorherige zusammenfassende Feststellung über die beiden Gedichte *Herbsttag* und

die Briefstelle an, in der er Rodins afrikanische Statuette beschreibt: »dieses kleine Ding [...] hat hunderttausend Stellen wie eine ganz große Sache, hunderttausend Stellen, die alle lebendig, bewegt und verschieden sind. Und das im Gips! Dabei der Ausdruck des schleichenden Schreitens bis zum Höchsten gesteigert, das gewaltige Niederschlagen der breiten Taten und zugleich diese Vorsicht, in die alle Kraft eingehüllt ist [...]«, Brief vom 27. September 1902 an Clara Rilke. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Leipzig, 1929, S. 46.

39 Ähnlich Unglaub in jenen Passagen, in denen er die Nicht-Äquivalenz in der inneren Struktur der Panther- Welt erörtert (Unglaub [wie Anm. 32], S. 82 und 92).

40 Cranston (wie Anm. 35), S. 287.

Panther müsste dann allerdings ein wenig anders formuliert werden: durch diese zwei, teils auch in sich selbst widersprüchlichen *Figuren* das heißt *Defigurationen*, hat Rilke die *Neuen Gedichte* im Jahr 1902 verkündet, anderthalb Jahre bevor er überhaupt versucht hat, in dieser Poetik weiterzudichten (am Anfang des Jahres 1904 sind in Rom drei *neue Gedichte* mit antikem Thema entstanden, unter ihnen *Orpheus. Eurydike. Hermes* (2/542) und beinahe vier Jahre vor der ersten, eigentlichen Inspirationswelle).

Briefliche Aussagen über die eigene Figur und defigurierte Figur

Im folgenden Abschnitt werden ohne Kommentar eine Reihe von Aussagen angeführt, in denen Rilke sein eigenes poetisches Wesen gegenüber Briefpartnern erklärt, bestimmt oder gezeichnet hat. Sie entstammen der Zeitspanne zwischen Juni 1911 und November 1912, mithin jener Periode, als er nach dem triumphierenden wie auch zugleich verheerenden Abschluß des *Malte*-Romans mit der Krise seiner Inspiration rang. In den ersten Wochen des Jahres 1912 schien es, als hätte er diese Krise dank seiner Eingebung zu den *Elegien* und damit auch zum *Maria*-Zyklus bereits überwunden; die Inspiration verstummte jedoch bekanntlich nach Abfassung der ersten beiden *Elegien*.

Im Allgemeinen sind die Briefe durch den Ton der behaupteten, teilweise auch der behüteten und verherrlichten poetischen (Selbst-)*Figur* geprägt. Einige Sätze können als Beispiel für diesen Ton bzw. für diese *Figur* genügen:

Nun bin ich wirklich seit vorgestern ganz allein in dem alten Gemäuer, draußen das Meer, draußen der Karst, draußen der Regen, vielleicht morgen der Sturm –: nun soll sich zeigen, was innen ist als Gegengewicht so großer und gründlicher Dinge.⁴¹

[...] daß ich mich vielmehr [...] doch unendlich stark an das einmal Begonnene, an alles Glück und alles Elend, das es [sc. sein produktives Leben] mit sich bringt, gebunden fühle, so daß ich, strenggenommen, keinerlei Änderung wünschen kann, keinen Eingriff von außen [sc. konkret die Psychoanalyse], keine Erleichterung, es sei denn die im Überstehen und in der endlichen Leistung einheimische.⁴²

[...] und wünsche mir so viel Fassung in mein Herz, solchen Gegenständen gegenüber dazusein, still, aufmerksam, als ein Seiendes, Schauendes, um-Sich-nicht-Besorgtes [...] Ich bin sicher, es formt sich da [sc. in den *Elegien*] etwas Gesetzmäßiges, geben Sie nur nach und lassen Sie sich nicht verdächtigen.⁴³

So weit exemplarisch Passagen, die für zahllose ähnliche Aussagen stehen können. Andere aber wurden aus einem thetisch konträren Ansatz heraus formuliert, in ihnen zeichnet Rilke durch eine bildliche *Katachrese* bzw. durch einen begrifflichen

41 Brief vom 14. Dezember 1911 an Elsa Bruckmann. In: RBr 1, S. 296.

42 Brief vom 24. Januar 1912 an Emil Freiherrn von Gebattel. In: RBr 1, S. 322.

43 Brief vom 13. November 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 229.

Selbstwiderspruch, eventuell sogar durch eine Absurdität jeweils eine *defigurierte* (Selbst-)Figur:

[...] wie der Engel, der, wenn man ihn eben überwunden hat, schon wieder an der nächsten Wendung einem entgegensteht.⁴⁴

[...] kaum scheint mir ein Ding neu, so entdecke ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo es sich abgerissen hat.⁴⁵

Manchmal ist mir zumut wie einem, der noch um sich auf allen vier Seiten ganz hohe Wände hat entstehen lassen; vielleicht gibt es da nur den Ausweg, die Wände immer höher, schließlich so hoch zu führen, daß man von unten am Ende, wie aus dem Grunde eines Brunnens, auch bei Tage die Sterne sieht.⁴⁶

[...] wie jemand, der auf Krücken geht, seinen Rock unter den Achseln immer zuerst durchscheuert, so wird meine einseitig abgenutzte Natur, fürcht ich, eines Tages Löcher haben und dabei an anderen Stellen wie neu sein.⁴⁷

[...] und wenn, was da gebrochen wird, auch nur Strahlen sind, optische, nicht eigentlich vorhandene Linien, lieber Gott, es kommt eben dann doch der verhängnisvolle Moment, da man die neue gebrochene Richtung über das fremde Medium hinaus verlängert, weiter und weiter ins Leere, den Stern nicht findend, von dem alles ausging.⁴⁸

In diesen beiden Figuren [sc. die »Jungverstorbene« und die »Liebende«] wird mir Menschliches ins Herz gemischt, ob ich will oder nicht. Sie treten in mir auf sowohl mit der Deutlichkeit der Marionette (die ein mit Überzeugung beauftragtes Äußeres ist) als auch als abgeschlossene Typen [...]⁴⁹

Ich kenne selbst den immensen Einfluß einer Verkleidung [...]⁵⁰

Dies ist Prag für mich, dies haftet ihm an, mit diesem bösen Mitwissen sieht es mir zu, sooft ich hinkomme -: und so muß es mir wohl düster sein.⁵¹

Aber geht nicht das große Kunstwerk auch so, aus Not, anonym gewissermaßen, aus dem Gedräng hervor, das den Einzelnen, Einsamen ausmacht? Auch da ist Zweckmäßigkeit, unbedingt, genau, unerbittlich, - nur daß wir den Zweck nicht wissen.⁵²

Es war eine Einsamkeit von unendlichem Umfang, da auch eigentlich keine Natur da war, auch der Raum über der sehr wenig bewegten Bucht [sc. von Neapel] war nur eine negative Form, in der die Winde sich ausgossen [...]⁵³

44 Brief vom 2. Juni 1911. Ebenda, S. 43.

45 Brief vom 28. Dezember 1911. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 238. Dieser Satz bezieht sich auf den *Malte*-Roman.

46 Brief vom 2. Januar 1912 an Freifrau von Nordeck zur Rabenau. In: RBr 1, S. 305.

47 Brief vom 10. Januar 1912. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 243.

48 Brief vom 16. Januar 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 107.

49 Brief vom 23. Januar 1912 an Annette Kolb. In: RBr 1, S. 318.

50 Brief vom 5. März 1912 an N.N. In: RBr 1, S. 347.

51 Brief vom 8. März 1912. In: RMR: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin* (wie Anm. 13), S. 145.

52 Brief vom 14. Mai 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 147f.

53 Brief vom 5. Juni an Helene von Nostitz. In: RBr 1, S. 352.

Wir waren [sc. Rilke und die Duse] wie zwei Schalen und bildeten übereinander eine Fontäne und zeigten einander nur, wieviel uns fortwährend entging.⁵⁴

Ja, es war wirklich etwas viel [sc. das Zusammensein mit der Duse], es kam ein Moment, da ich zu Ende war, drei, vier Tage völligen Skelettirtseins, als ob Ameisen alle meine inneren Gerüste reinlich ans Licht gebracht hätten [...]»⁵⁵

Auch diese Zitatfolge enthält natürlich nicht alle, sondern nur einige besonders eklatant defigurierende Briefaussagen dieser Periode, am Ende dieses Aufsatzes werden noch einige zitiert werden, in denen Rilke diesen Ansatz in äußersten Formeln faßt, die vielleicht durch eine spezifische Kategorie bestimmt werden können.

Doppelte Defiguration:
Die DuineserElegien *und* das Gedicht Der Geist Ariel,
die Sonette an Orpheus *und* das Gedicht Der Magier

Das allgemeine Gedichtmodell der Elegien ist durch die Engel-Fiktion bestimmt. In dieser Engel-Fiktion eignet sich Rilke die archaische und auch stark christlich geprägte Excelsior-Vorstellung an: Indem das elegische Wort ein Engels-Dasein in die oberen »Ordnungen« (oder in die »Himmel«) des »Raum[es]« (oder der »Leere«) setzt, bringt es eine Welt mit einer linear-uranischen Teleologie hervor; sie kann als eine gegenseitige linear-uranische Teleologie, besser: Quasi-Teleologie zwischen Dichter und Engel beziehungsweise zwischen Wort und Dasein ausgelegt werden. Jedes »Ding«, ob personenhaft (wie »Linos«, »Simson«, der »Tänzer« oder »die ältere Klage«) oder tierhaft (wie die »Vögel«, die »Löwen« oder die »Mücke«) oder objektal (wie die »Straße«, »Rom«, der »Schrank«, der »Feigenbaum« oder der »Dom«), letzten Endes ebenso das dichterische Ich-Wir wie der/die Engel selbst ist in diese gegenseitige Ausrichtung gestellt und erhält in ihr ein elegisches Wort-Dasein: dies ist ihr Gesetz. Im Sinne dieses Gesetzes sind sie alle wesensgleich, und die elegische Welt ist einheitlich und kohärent. Im Hinblick auf den Text, auf die Worte, lautet dies Gesetz folgendermaßen: Jedes Wort ist wesensgleich, indem es in eine elegische Konstellation der gegenseitigen teleologischen Ausrichtung eingefügt beziehungsweise in ihr angewendet wird. Alle sind einheitliche Zeichen dieser Weltkonstellation, die in der quasi-teleologischen, steten und gegenseitigen Ausrichtung ihrer Elemente besteht (und gerade deshalb nie besteht, sondern z. B. »hinreißt«), sei sie eine kürzere Konstellation (wie beispielsweise im Falle der Mutter des Simson, die in ihrer Person die ganzen Kräfte, die zur Zeugung des Helden drängten, verkörpert, das heißt, daß sie das alttestamentarische Schicksal ihres zu zeugenden-gezeugten Sohnes und auch das Schicksal aller ihn liebenden Frauen zeitlos verkörpert, *Sechste Elegie*) oder sei sie die Konstellation einer ganzen Elegie (wie beispielsweise jene Konstellation, die sich durch den Weg der Frage und der Suche zwischen dem allerersten Schrei »Wer« und dem letzten Verb »hilft« oder zwischen dem ersten Ausruf »Werbung« und dem letzten Adverb »hinauf« verzeichnet, *Erste*

⁵⁴ Brief vom 12. Juli 1912 an Marie von Thurn und Taxis. In: RBr 1, S. 354.

⁵⁵ Brief vom 3. August 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 185.

und *Siebente Elegie*). Wenn man den Zyklus als reine Mystik liest, so ist es nicht unbegründet, ihn als »initiatische, sakrale Dichtung«⁵⁶ zu bezeichnen.

»Sag ihm die Dinge« (9. *Elegie*, 57): mit dieser konzisen Formel spricht der Dichter sich selbst an, damit er mit sich selbst den Engel und die Dinge in den Raum setzt, das heißt den Kosmos hervorbringt; die Formel bestimmt die Schöpfung der Welt nach dem Gesetz des elegischen Bezugs vom Wort zum Dasein und vom Dasein zum Wort.

Wie nicht selten in seinem Werk hat Rilke selbst das Prinzip seiner Schöpfung am schärfsten beleuchtet, indem er es in einer beinahe parallelen poetischen Gestalt umgedeutet und teils zu seinem thetischen Gegensatz, teils zu einem ihm fernen und fremden Prinzip umwendete. Die reine vollkommene elegische Welt stand nach der Verfassung der ersten beiden Elegien so endgültig da, daß Rilkes Inspiration in Stocken geriet. Es kamen noch die authentischen Ansätze, die teils im nächsten Jahr, die wichtigsten aber erst ungefähr zehn Jahre später (in der *Neunten Elegie* und in der *Zehnten Elegie*) unverändert fortgesetzt werden konnten, und es kamen noch die für den Zyklus fehlgeratenen Fragmente. Die stürmische Inspiration brach aber unverkennbar ab. Noch relativ am Anfang dieser lange anhaltenden Krise hat Rilke das Gedicht *Der Geist Ariel*. (*Nach der Lesung von Shakespeares Sturm*, 3/50) geschrieben.

Man hat ihn einmal irgendwo befreit
mit jenem Ruck, mit dem man sich als Jüngling
ans Große hinriß, weg von jeder Rücksicht.
Da ward er willens, sich: und seither dient er,
nach jeder Tat gefaßt auf seine Freiheit.
Und halb sehr herrisch, halb beinah verschämt,
bringt mans ihm vor, daß man für dies und dies
ihn weiter brauche, ach, und muß es sagen,
was man ihm half. Und dennoch fühlt man selbst,
wie alles das, was man ihm zurückhält,
fehlt in der Luft. Verführend fast und süß:
ihn hinzulassen -, um dann, nicht mehr zaubernd,
ins Schicksal eingelassen wie die andern,
zu wissen, daß sich seine leichte Freundschaft,
jetzt ohne Spannung, nirgends mehr verpflichtet,
ein Überschuß zu dieses Atmens Raum,
gedanklos im Element beschäftigt.
Abhängig fürder, länger nicht begabt,
den dumpfen Mund zu jenem Ruf zu formen,
auf den er stürzte. Machtlos, alternd, arm
und doch *ihn* atmend wie unfasslich weit
verteilten Duft, der erst das Unsichtbare

⁵⁶ Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichtereristenz*. Berlin 1999, S. 21.

vollzählig macht. Auflächelnd, daß man dem
so wirken durfte, in so großen Umgang
so leicht gewöhnt. Aufweinend vielleicht auch,
wenn man bedenkt, wie's einen liebte und
fortwollte, beides, immer ganz in Einem.

(Ließ ich es schon? Nun schreckt mich dieser Mann,
der wieder Herzog wird. Wie er sich sanft
den Draht ins Haupt zieht und sich zu den andern
Figuren hängt und künftighin das Spiel
um Milde bittet Welcher Epilog
vollbrachter Herrschaft. Abtun, bloßes Dastehn
mit nichts als eigener Kraft: »und das ist wenig.«

Das Gedicht entstand am Anfang des Jahres 1913 in der Stadt Ronda, also an dem Ort, wo Rilke beim Anblick des irdisch-himmlischen, dies- wie jenseitigen (Landschafts-)Universums, das ihm nun als einheitlich erschien, »die Realität der Engel«, »sinnlich«-»übersinnlich«⁵⁷ erfahren haben wollte. Das Gedicht wird wegen der vielfachen, teils offensichtlichen und teils versteckten Hinweisen zumeist mit Bezug auf seine Quellen ausgelegt. Der Text ist durchgehend, mit einem alten Terminus gesprochen, als Paraphrase von Prosperos Monolog, mit einem modernerem Terminus gesagt, nach dem Hypotext von Shakespeares *Sturm* angelegt; aber man kann auch andere Vorbilder wiedererkennen, so Browning und Hofmannsthal, vielleicht auch Valéry. Judith Ryan geht so weit, für die gesamte diskursive Komposition die Kategorie »pastiche« anzuwenden.⁵⁸ Wenn sie aber eine »pastiche« ist, dann nicht von den »fremden« Texten (die lediglich als Vorwand dienen) sondern eine »pastiche« der eigenen elegischen Schöpfung. Die erste Aussage bestimmt den ganzen Text, gerade weil sie semantisch und erst recht in ihrem Gefühlswert sich kaum festschreiben läßt: »Man hat ihn einmal irgendwo befreit [...] weg von jeder Rücksicht.« Erst später kann man vage verstehen, daß hier Prospero noch darüber meditiert, wie er ehemals Ariel von einer bösen Macht *befreit* und zum Dienst seines Zaubers angebunden hat; in der Folge meditiert er darüber, wie er bald Ariel nun von diesem Zauber *befreien* wird; und zum Abschluß soll dann als Drittes die *Befreiung* Prosperos selbst von seiner eigenen, welterschöpfenden Macht erfolgen. Rilke verwendet den erzählerischen Rahmen Shakespeares überaus enigmatisch (Ryan schreibt von »indefinite location« bzw. von »Ambivalenz des Sprechers«),⁵⁹

57 *Taschenbuchaufzeichnung*. Ronda kurz nach dem 14. Januar 1913, zit. nach Eva Söllner (Hrsg.): *Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher*. Frankfurt a. M. 1993, S. 90.

58 Judith Ryan: »Pastiche und Kontrafaktur bei R. M. Rilke«. In: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hrsg.): *Rilke und die Weltliteratur*. München 1999, S. 107-122. Siehe auch die ähnliche Erörterung in: Dies.: *Rilke, Modernism and poetic tradition*. Cambridge 1999, S. 128-137. Früher, nicht ganz unähnlich: Frank Wood: »Rilkes ›Der Geist Ariel‹: an Interpretation«. In: *The Germanic Review* 32, 1957, S. 35-44. Für meinen Versuch in dieser Richtung, siehe »Zwei parabolische Prosatexte« (wie Anm. 1).

59 Ryan: *Modernism* (wie Anm. 58), S. 131 und 115.

gewiß damit seine eigene Aussage über die *Befreiung*, die die frühere Schöpfung willentlich soweit abschafft, daß niemand sie mehr sehen kann (»Rücksicht«), in ihrer ganzen Enigmatik zum Tragen kommt. Das Gedicht zielt nicht darauf ab, dem Text von Prosperos Schöpfung aus Zauberbüchern *befreit* zu folgen (dies wird lediglich erzählt), sondern darauf, die eigene elegische Schöpfung zu beschwören, so ambivalent, wie Rilke sie zu diesem besonderen Zeitpunkt empfunden hat, in ihrer Höhe und zugleich in ihrer Krise. Es fällt auch gleich auf, daß Rilkes Prospero seine paraphrastische Meditation durch eine unregelmäßige, aber konsequente Anreihung von elegisch geprägten Wörtern, Wortbildungen und Vorstellungen abhält, angefangen von jenen, die in den ersten bereits fertigen Elegien und in den fragmentarischen Ansätzen so oder ähnlich vorkommen (wie »Atmens Raum«, »Mund«, »Ruf«, »[a] uflächelnd« und »[a]ufweinend«, »vollzählig«, »unfaßlich«) bis zu jenen, die erst in später verfaßten Elegien so oder ähnlich vorkommen (wie »große[r] Umgang«, »fortwollte« und die Vorstellungen von den am »Draht« gezogenen »Figuren« und des »bloße[n] Dastehn[s]«). Die konsequente Wiederkehr (und besonders durch die Motive, die erst später in den Zyklus gelangen) weist auf das eigentliche Thema des Gedichts: Prosperos / Rilkes *Befreiung* von der elegischen Schöpfung. Der Zyklus ist nach dem allgemeingültigen Prinzip des quasi-teleologischen Bezugs verfaßt, das in jedem Satz bestätigt wird, oft schreiend-euphorisch, aber auch durch seine schmerzliche Verneinung oder Depravierung. Im Gedicht hingegen ist in jedem Satz die einzige Aussage von einer zauberischen Schöpfungskraft, die sich selbst jetzt bar jedes ehemaligen und auch künftigen Bezugs stellt, immer weiter variiert, mit einigen besonders deutlichen Formeln gesagt: »weg von jeder Rücksicht«, »dennoch [...] fehlt«, »nicht mehr zaubernd«, »ohne Spannung, nicht mehr verpflichtet«, »länger nicht begabt«, »Abtun«. Jeder Satz besagt noch die zauberische Macht und jeder verspricht auch noch eigentlich eine andere, *befreite* Schöpfung. Die Paraphrase klingt so, als ob in ihr das Universum von Prosperos Zaubersprüchen von Neuem beschworen wäre. »[D]ennoch« richtet sich kein einziger Satz nach einem (angelschen) Telos-Punkt aus. In allen wird jeweils die schöpferische Syntaktik angedeutet, dann aber resigniert aufgegeben, die Sätze werden oft im diminuendo, durch eine reflexive Feststellung abgeschlossen. Die Macht des Beschwörers erschafft kein Universum der Bezüge oder des einzig geltenden Bezugs mehr, vielmehr ist sie ohne jegliche Ausrichtung, es sei denn nach sich selbst, nach »Freiheit« (anders: nach der »Luft«, nach dem »Atmens Raum«, nach »Duft«), die mittels des dreifachen erzählerischen Geschehens erreicht werden muß. Im Vorgang oder im *Fortwollen* dieses Geschehens erweist sich aber zunehmend deutlich und zugleich zunehmend resigniert, daß der *Befreiungs*-Telos Negatives, das *Fehlen* (»fehlt in der Luft«) bedeutet. Die Paraphrase wird durch einen getrennt gesetzten »Epilog« abgeschlossen, der kaum mehr Gemeinsames mit seinem Shakespeareschen Modell hat, es sei denn, daß dieses Modell »weg von jeder Rücksicht« umgestaltet, defiguriert wäre. Die bisher erzählerische Rede wird zu einer Rede gewendet, die Prospero an sich selbst, besser: gegen sich selbst, gegen seine eigene, anfangs als »ich« angedeutete, dann in dritter, stark verfremdeter »Herzog[s]«-»Figur« (»dieser Mann«) bezeichnete Person richtet. Er führt nun seine Beschwörungsformeln nicht aus Zauberbüchern, sondern aus Rilkes Büchern an, verweist auf die besonders harte und schmerzliche Episode

des *Malte*-Romans mit dem verrückten Herzog, der dem Tod verfällt (11/890) und nimmt Schlüsselmotive aus den beiden, noch nicht verfaßten düsteren Elegien vorweg, das Motiv des auf Draht gezogenen Puppen-Lebens aus der *Vierten Elegie* (26-29) und das Motiv des sinnlosen »Dastehn[s]« des depravierten Straßenkünstlers aus der *Fünften* (13). Nicht daß der Selbstanrede-Text einer grotesken Zersetzung nahekäme: er ist reflexiv strukturiert, es folgen einige emblemhaft-begrifflich erstellte Aussagen, die noch immer aus der Perspektive der »vollbrachte[n] Herrschaft« aneinander gereiht werden. Es wird aber das »Abtun« jedweder schöpferischer Ausrichtung, das »bloße Dastehn« gesagt, und die letzten Worte des ganzen Gedichts sind eine Shakespeare entlehnte Formel des resignierten Diminuendo: »und das ist wenig.«⁶⁰ In der Rede und Selbstanrede von Rilke-Prospero wird eine ganze Welt erschaffen, aber im »Geist« der enigmatischen (oder *zauberischen*) *Befreiung* seiner (oder beider) eigenen, nirgendwo hin mehr ausgerichteten schöpferischen Kraft. Indem Rilke-Prospero eine Welt hervorbringt wie auch *abtut*, indem er sich von dem elegischen Schöpfungsprinzip *befreit*, läßt er ebenso scharf wie auch enigmatisch seinen ursprünglichen Charakter begreifen. Der Engel beziehungsweise die angelsische Perspektive lassen die Welt und jedes Seiende in ihr durchgängig in einer teleologischen (besser: quasi-teleologischen) Ausrichtung, in der chiasmatischen Wirkung und Rückwirkung zwischen dem Irdischen und Himmlischen, zwischen Klang und Klage, beziehungsweise (abstrakt gefaßt): zwischen Wort und Dasein, erscheinen; im elegischen Text wird diese poetische Zielsetzung verkündigt, und durch diese Verkündigung auch errichtet. Die elegische Inspiration ist, wie der herrschende Ton des Zyklus es bezeugt, im voraus zum angelsichen Triumph bestimmt, und zwar nicht obwohl, sondern weil sie jede Version des zwei-einen Telos als unerreichbar setzt. Das Gedicht *Der Geist Ariel* ist aus einem defigurativen Ansatz entstanden, es stellt in seiner Zweideutigkeit eine Art pathetischen Pastiche des elegischen Schöpfungsprinzips dar.

Das allgemeine Gedicht-Modell der Sonette ist durch die Orpheus-Fiktion bestimmt, die nichts von persönlicher Erfindung hat (wie der Engel doch einigermaßen), sondern archaisch belegt ist. Dennoch hat Rilke zu Recht für nötig befunden, das Verhältnis seiner späten Lyrik zu der »Tradition« in einem Selbstkommentar zu diesem Zyklus zu erörtern. Man erinnert sich an die Sprüche aus der Pariser Briefreihe, vor der Verfassung der *Neuen Gedichte*: »gegen alles Ererbte muß ich feindsälig sein [...] ich bin fast ohne Kultur.«⁶¹ Hier hingegen bestimmt er eine zweideutige Haltung eines Bewahrens, das allerdings nichts vom Oberflächlichen übernehmen will:

In der Tat, je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. Die Sonette an Orpheus sind, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten im Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ...⁶²

60 Judith Ryan verwendet die Formel: »some degree of dismay« (*Modernism* wie Anm. 58, S. 137); ich versuche darzulegen, daß das Gedicht noch stärker »eigenartig« ist.

61 Brief vom 10. August 1903. In: RMR/Lou Andreas Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 106.

62 Brief vom 1. Juni 1923. In: RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo*. Frankfurt a. M. 1985, S. 68.

In seiner Orpheus-Fiktion eignet sich Rilke den archaischen Mythos als Mythos eines überall gegenwärtigen, nirgendwo und auf keiner Weise festsetzbaren Demiurgen an. Indem das Sonetten-Wort (oder das »Atmen«) ein Orpheus-Dasein in den ungeteilten und multidimensionalen, dies- und jenseitigen, innerlichen-äußerlichen Raum setzt (»An der Kreuzung zweier Herzwege«, »Aus beiden Reichen«, »um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum«, SO I/3, I/6, II/1) und auch noch kühner vorgestellt, in einen ungeteilten-multidimensionalen Zeit-Raum setzt (»Spiegel [...] mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume der Zeit«, »Sei allem Abschied voran« und auch »Sternbild unsrer Stimme«, SO II/3, II/13, I/8) bringt es eine Welt mit einer multidimensionalen Teleologie von unbestimmbar vielen Ausrichtungen hervor, die gleich vom ersten Wort an auch als eine adimensionale Teleologie der Leere und des Vergänglichen (»Ein Hauch um nichts«, SO I/3) ausgelegt wird. Jedes »Ding«, ob göttlich (wie »Orpheus« und »Apoll«) oder menschlich (wie »Eurydike«, die »Tänzerin« oder »Esau«) oder tierhaft (wie das »Pferd« oder der »Einhorn«) oder objekthaft (wie der »Spiegel«, die »Glocke«, die »Milch« und der »Fingerring«), letzten Endes der singende-angesungene »Demiurg« selbst sollen in diesem multi- wie adimensionalen Zeit-Raum gleichermaßen erscheinen wie »schwinden« (I/5), *halten* (I/8, I/11) wie *sich entziehen* (II/12, II/23): das Wort-Dasein der Orpheus-Sonette ist in jeder »Stelle« (z. B. II/10) absolut (»die unerhörte Mitte«) (II/28) und hypothetisch, »Felsen« oder »Eichen« ebenso wie »unendliche Spur« oder »Zeichen der Lüfte« (I/26, II/25). Es ist kontingent, wie Rilke mit großer begrifflicher Genauigkeit formuliert (»nur immer mit der Möglichkeit: es sei«, II/4), es ist jeweils »ein Widerschein« (II/2), wie er es in einem unersetzlichen Substantiv faßt. Im paradoxalen (»doppeldeutig[en]«, I/13) Sinne dieser Kontingenz ist jedes Wort wesensgleich: indem es in einer der jeweils selbsterstandenen-selbst-entzogenen Konstellationen ausgesagt wie verweht wird, verzeichnet es die Welt von einer totalen Entsprechung wie auch von einer totalen Inkongruenz, sowohl in der kürzeren Konstellation eines Sonetts (wie beispielsweise dem »Hammer« und der »Daphne«, die gar nicht unterschiedlicher beschaffen sein könnten, die aber beide Zeichen für das eine, aus der »Ferne« *auszuholende*, »in Wind« zu *lorbeer-ende* »Ding«-Werk sind, II/12), wie auch in der Konstellation des Doppelzyklus (zwischen der objektbezogenen Behauptung des allerersten Verses »Da stieg ein Baum«, I/1 und der existenziellen Aussage des letzten: »Ich bin«, II/29); wobei nach der Selbstbestimmung des Textes der »Anfang oft schließt« und das »Ende beginnt« (II/12). »Tanzt die Orange« (I/15): die demiurgische Formel sagt aus und *verwindet* die Schöpfung einer Welt von einer absoluten und deshalb auch unmöglichen Verbindungs-Einheit (»Auch die sternische Verbindung trägt«, I/11) von Wort und Dasein, wo jede Konstellation absolut und zugleich variativ ist, »als sei [sie] das Ganze« (I/16).

Auch mit Blick auf die *Sonette an Orpheus* gibt es ein Gedicht entdecken, in dem Rilke das poetische Prinzip des Zyklus von außen beleuchtet: *Der Magier* (3/150), ungefähr zwei Jahre nach dem Abschluß der *Sonette* geschrieben.

Er ruft es an. Es schrickt zusamm und steht.
Was steht? Das Andre; alles, was nicht er ist,
wird Wesen. Und das ganze Wesen dreht
ein raschgemachtes Antlitz her, das mehr ist.

Oh Magier, halt aus, halt aus, halt aus!
Schaff Gleichgewicht. Steh ruhig auf der Waage,
damit sie einerseits dich und das Haus
und drüben jenes Angewachsne trage.

Entscheidung fällt. Die Bindung stellt sich her.
Er weiß, der Anruf überwog das Weigern.
Doch sein Gesicht, wie mit gedeckten Zeigern,
Hat mitternacht. Gebunden ist auch er.

Das Gedicht thematisiert das Umkippen der Macht des Magiers, sei es hin zu ihrer Verminderung, sei es zu ihrer Verstärkung. Die Annahme liegt nahe, daß Rilke an *Der Geist Ariel* (3/50) über die zweideutige *Befreiung* von der zauberischen Macht anschließen wollte. Allerdings hat er hier das gemeinsame Thema sowohl in seiner Syntax wie in seiner Aussage radikaler, gebrochener gestaltet, als in dem früheren Gedicht. Dort hat er »verführend fast« immerhin die feerische Erhabenheit der Shakespeare'schen Vorlage bewahrt. Man erkennt auch im späteren Gedicht die (leicht epische) Vorlage einer gewöhnlichen Magie-Produktion, mit dem (Sprach-) Gestus des Hervorzauberns, der Spannung und dem verfestigten Schein; man erkennt aber auch sogleich, daß dieses auf die drei Strophen verteilte Geschehnis in der Tat lediglich als Vorlage dient. Zwischen den beiden lakonischen Aussagen am Anfang und am Ende gestaltet Rilke eine Parabel des gefährdeten/gefallenen Magier-Daseins auf einer Welt-Szenerie.

Dem Gedicht gehen chronologisch zwei Widmungsgedichte (*Für Hans Carossa*, 3/259, *Für Gertrud Ouckama Knoop*, 3/259) und zwei Entwürfe (3/483) voran. In diesen hat Rilke die Idee variiert, wie eine Welt und in der Welt ihr Schöpfer Gestalt annimmt, wenn dieser Schöpfer seine eigene Macht nicht (mehr) beherrscht. In der ersten (»heil«-geometrischen) Version verzeichnen die »Kreise« der immer »bleibenden« Schöpfung »unser[en]« Ort wie »unser[e]« Person; in der zweiten (dramatischer betonten) Version möchte zwar der »er«-Schöpfer des unbegrenzt *herumschwebenden Blumen*-Universums alle Namen kennen, die er selbst gab und gibt, kann es aber nicht mehr. Und in den beiden Entwürfen sucht Rilke die Vorstellung einer schöpferischen *Bindung*, worin der Schöpfer sich selbst als Emblem-Bild seines äußersten, bis ins »Weigern« gehenden Vermögens – was auch so vieles heißt wie Unvermögens – (un)gestaltet, und damit auch als Emblem-Bild des Universums, das jeglicher Gestaltung des Schöpfers entgeht; dann in dem Bild des »Antlitz[es]« mit »verdeckten Zeiger[n]« aus den Entwurf-Gedichten verwirrt Rilke »offenbar« die tradierten Zeichen-Vorstellungen (Gesicht / Zeigefinger – Zifferblatt / Zeiger), damit ihre Konstellation nichts anderes als die absolute »Mitternacht« der Null-Zeit und Null-Figur (un)verzeichnet.

Anders als diese Begleittexte, die alle *conchetto*-artig verfaßt sind, wird im Gedicht *Der Magier* das Verfahren einer szenischen Produktion selbst thematisiert, die der Magier-Schöpfer nicht mehr beherrscht, die ihn *überwiegt*. Der Vorgang des Textes ist überaus dramatisch geprägt. Im Mittelpunkt des Vorgangs steht der Magier, der allerdings so wenig ein allmächtiger Demiurg ist, daß er bzw. seine Darbietung durch eine äußere, sehr distanzierte Instanz beschrieben, angesprochen und resümiert wird. Eigentlich ruft er nicht hervor, sondern er wird hervorgerufen, damit er seine Darbietung hervorzaubern kann; und es wird auch nicht der epische Verlauf der Darbietung *stricto sensu* mit ihrem Schöpfer beschrieben, sondern vielmehr ein von Anfang an abstrakter, am Ende metaphysisch pointierter Verlauf dargestellt, in dem gerade das eigene *gebundene* Magier-»Gesicht« als Emblem für die Unbeherrschbarkeit des Welt-Spektakels hervorgezaubert und erkannt werden soll. Kaum hat die Beschreibung der Darbietung durch einen sachlichen Satz angehoben, wird sie schon spekulativ ausgelegt und in Frage gestellt: sie wird zur rein geistigen Erfahrung des begrenzten, auch *erschrockenen* Daseins des Schöpfers gegenüber dem *abgedrehten* »Antlitz« seiner eigenen Schöpfung, und die beschreibende Instanz führt (mittels einer kosmischen Anwendung des Doppelgänger-Motivs) diese dramatische Gegenüberstellung bis zum thetischen Selbstwiderspruch. Bereits in dieser Strophe wirkt der Diskurs unruhig, was in der Folgestrophe einen emphatischen Ausrufe- beziehungsweise Anrede-satz noch hervorgehoben wird. Die Instanz ruft auf beziehungsweise sie redet an zur Schöpfung einer äußersten spekulativen Spannungs- wie »Gleichgewichts«-Darbietung zwischen den emblematisierten »Wesen« (z. B. »Magier«- »Haus«; pronominales »dich« – relational »Angewachsne[s]«) auf der Welt-Szenerie (auch dies emblematisch: auf der »Waage« der Welt-Szenerie). In der dritten Strophe folgen Indikativsätze auf einander, in einer Gesetzesformel wird eine Darbietung, das heißt eine universelle Schöpfungskonstellation, in ihrem ganzen Selbstwiderspruch gefaßt. Die Darbietung, viel abstrakter: »die Bindung« gelingt, weil und obwohl sie ihren Schöpfer *überwiegt* (im Rückverweis auf das »Waage«-Emblem); dieser Magier-Schöpfer (in der Prosopopoeie seines »Gesicht[s]«) erscheint auch (wie aus der Entwurfs-Strophe bereits bekannt) als Emblem seiner Verdunkelung in der Null-Zeit und in der Null-Figur; und nach einem klaren Bruch in der Syntax »steht« (»Was steht?«, so hieß es noch am Anfang des Textes) etwa als Subscriptio des emblematischen Magie-Geschehens die offensichtliche paradoxe Gesetzesformel für eine Welt, die auch ihren Schöpfer »in ihren Kreis« *verschließt* (so hat es Rilke in einem Entwurf formuliert), da der »Magier« sie lediglich hervorrufen, nicht aber beherrschen kann, da im Grundakt der »Magier« selbst durch Worte hervorgezaubert wurde: »Gebunden ist auch er.«

Diese emblematische Welterschöpfung mit der *bindend-gebundenen* Magierfigur und ihrem gleichsam sibyllinischen Resümee ist jedoch nicht resignativ oder sonst negativ belegt (so wie etwa *Der Geist Ariel* unverkennbar zum resignativ Negativen neigt). Der wesentliche Selbstwiderspruch des späteren Textes mag darin bestehen, daß in dieser Szenerie um die »Bindung« letzten Endes die *Befreiung* der poetischen Schöpfung im Namen eines überindividuell-kosmischen Gesetzes veranschaulicht und verkündet wird.⁶³ In der Tat hat Rilke ein paar Tage später in

63 F. B. Wahr geht für die französische Version des Gedichts (4/649) davon aus, diese stelle

einem Vierzeiler das »adelig«-»bleibende« Welt-Emblem für dieselbe unbeherrschbare Schöpfung entworfen: die allbekanntesten Vorstellungen wie die des »Einhorn[s]« *vertreten* und verzeichnen eine überzeitliche Figur (3/483); und im Gedicht *Eros* (3/158) hat er, noch immer getragen von der Inspiration dieser Tage, ein Universum dargestellt (besser: heraufbeschworen), das nichts mehr vom Konflikt und dem vielleicht zu *haltenden* »Gleichgewicht« zwischen Magierfigur und *überwiegender* Schöpfungs-Darbietung kennt; es ist vielmehr, wie aus dem ekstatischen Anfang zu vernehmen ist, durch eine allwesende Macht namens *Eros* bestimmt. Der Text ist zwischen den ekstatischen Ausrufen des Anfangs (»Masken! Masken«) und dem dramatischen Abschluß (»wand sich« – »ward« – »weint«) in einem feierlichen Ton gehalten, gewiß dieser Macht zur Ehre. Die menschlich-poetische Schöpfung wird nicht erwähnt, nicht einmal das menschlich-poetische Wesen, es bleibt »namenslos«. Seine metonymischen Erscheinungen werden heraufbeschworen (»Vorspiel«, »Geplauder«, »Leben«, »Schicksal«), werden jedoch sogleich durch Formeln wie »unterbrich«, »schrie«, »wirft«, »wand sich«, »weint« zu Zeugnissen der »Eros«, als die sie »verloren« werden. Der Text evoziert vage die erste Liebesnacht eines Mädchens. Dargestellt ist in ihm aber vielmehr ein Universum, das ohne menschliches Zutun entstanden ist, in dem der Mensch es und sein eigenes Dasein in ihm nur ekstatisch-feierlich, *schreiend-weinend* überhaupt *ertragen* beziehungsweise heraufbeschwören kann. Das poetische Universum entsteht nicht (mehr) durch die Vorstellung irgendeines Schöpfers, sondern durch die Vorstellung eines außerindividuellen göttlich-kosmischen Gesetzes. Alle Erscheinungen sind ihrem Wesen nach Hervorbringungen dieses Gesetzes, beziehungsweise sie ordnen sich (anscheinend aleatorisch) in Bezug auf dieses Gesetz an. Das *Eros*-Gesetz ruft hier noch eine ziemlich einheitliche Folge von Emblemen auf (»Gesicht«, »Tempelinneres«, »Quell«). Einige Monate später hat Rilke im *Ars-poetica*-Gedicht *Wie die Natur das Wesen überläßt* (3/261) ein Schöpfungsmodell entworfen, in dem jede, oft auch sehr divers kontingente Erscheinung Zeichen des *Seins* von einem Kosmos ist, den man sich an jedem seiner Orte und in seinem Ganzen stets inkongruent und zugleich harmonisch vorzustellen hat.

»Gebunden ist auch er«: der Sinn der sibyllinisch gesetzten Formel über den »Magier«, den seine eigene Darbietung *überwiegt*, besagt die radikale Änderung in der schöpferischen Weltvorstellung demgegenüber, was in dem Sonetten-Zyklus in der Formel »die unerhörte Mitte« (SO II/28) gefaßt ist. Im Zyklus beherrscht die Orpheus-Fiktion die eigene Schöpfung und seine Demiurgen-Figur ver-

ein gefährdet-mörderisches Geschehen dar, was er auf das deutsche Gedicht überträgt. Es ist aber zu bedenken, dass, selbst wenn die französische Version (besonders in der ersten Strophe) ihre Glanzformeln hat, sie doch gerade in ihrem Ausklang wesentlich simpler ist als die deutsche (wie beinahe immer in Rilkes Werk). Vgl. Wahr: »Der Magier« as an interpretation of Rilke's later thought«. In: *Journal of English and Germanic Philology* 46, 1947, S. 188-198; auch Werner Kohlschmidt: »Hofmannsthals ›Ein Traum von großer Magie‹ und Rilkes ›Der Magier‹«. In: Ders.: *Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung*. Gladbeck 1953, S. 69-76, der durch die Gegenüberstellung den konfliktuellen Charakter in Rilkes Gedicht hervorhebt; seine Zusammenfassung steht meiner Auslegung nahe (vgl. bes. ebenda, S. 76).

schwindet keineswegs in einem unbestimmbaren Nullpunkt des Kosmos, den ein ihr fremdes Gesetz bestimmt; indem er seinen eigenen Gesang über seine eigene Person und an sich selbst richtet, *übersteigt* (SO I/1) er sich selbst zur erhörten-»unerhörte[n] Mitte« (II/28) eines eigengesetzlichen, dies-wie jenseitigen Kosmos, worin alle Erscheinungen wie durch ihn erschaffen und auf ihn bezogen erscheinen (oder verschwinden) und wo ihr Wesen durch ihn selbst bestimmt ist. So zerstreut, aleatorisch und kontingent auch die einzelnen Erscheinungen wirken mögen, letztlich erweisen sie sich als einheitlich, wie auch die Reihe der Sonette, mit all ihren voneinander völlig abweichenden Themen sich zuletzt als eigengesetzliche, einheitliche und harmonische Schöpfung einer demiurgisch-poetischen Person erweist. Ob Rilke durch das Adjektiv »unerhörte« auch andeuten wollte, daß diese Schöpfung außergewöhnlich, weil nicht mehr möglich, weil absurd (ab-surdus!) ist? In *Der Magier* hat er die Orpheus-Welt mit ihrer demiurgischen All-Mitte zu einer Welt defiguriert, die wohl *magisch* sein sollte, von ihrem Ursprung bis zu ihrer Vollen- dung mit »gedeckten Zeigern« jedoch keine autonome Schöpfungstat mehr kennt und so auch keine Mitte mehr hat. Ihr Gesetz ist »das notwendige Zufällige«. ⁶⁴ In einem Brief an »Merline« schreibt Rilke, er wolle das Gedicht als eine sich selbst »aufgezwungene« (»imposé«) Stilübung bzw. als »petit jeu« in beiden Sprachen seiner damaligen Lyrik verstanden wissen. ⁶⁵ Von beiden Versionen hat er die deutsche bevorzugt, wohl, weil die französische (4/469) allzu eindeutig das Negative aussagt. Das deutsche Gedicht ist gerade dadurch mehr als ein »kleines Spiel«. Rilke hat in ihm die Orpheus-Figur und seine Schöpfungstat defiguriert und eine (Un-)Figur des Universums bedichtet, das keine Mitte hat und im (Nicht-)Gesetz des »notwendig Zufällige[n]« zum Sein, zum Stehn *gerufen* bzw. *gezeigt* wird, oder vielmehr: im *Schreck* »nicht ist« bzw. nicht *gezeigt* wird.

Von diesem travestierenden Gedicht abgesehen, hat Rilke nach den *Sonetten* kein weiteres Gedicht über den stetesten (manchmal unverhohlenen, noch öfter verhohlenen) Helden seiner Lyrik verfaßt. Mehr noch: er hat seiner Lyrik auch jegliche Form persönlicher Anwesenheit zunehmend genommen. In den nachzyklischen Gedichten wandte er sich immer mehr der Bedichtung kosmischer Konstellationen von überindividuellen Gesetzen zu; dabei hat er diese Konstellationen zunehmend verdinglicht, manchmal originell, musikalisch-verdinglicht, begriffen (*Gong*, 3/186). Wie so oft in seinem Lebenswerk hat er sich auf eine besondere Art in die Tendenzen der europäischen Lyrik eingefügt.

Ausblick: Rilke, Dichter der eigenen Travestie?

Man könnte noch eine andere Bedeutung des Adjektivs »[u]nerhört« annehmen. »[U]nerhört wäre Orpheus' Musik, weil sie in thetischem Kontrast zur tradierten, auch eigen-tradierten Musikvorstellung entsteht; immerhin fängt der Zyklus mit einem Bild des Sängers und seiner Schöpfung an (»O hoher Baum im Ohr«, SO I/1),

⁶⁴ Wie Anm. 24.

⁶⁵ Brief vom 15. Februar 1924. In: RMR et Merline: *Correspondance*. Zürich 1954, S. 503.

das sich wohl etymologisch (hoher Baum – haut bois – Oboe) und so auch sinngemäß deuten läßt, an sich aber eine *stricto sensu* »unerhörte« (also unsinnlich-absurde) Katachrese darstellt. Ob Rilke bei der Verfassung auch textuell an die elegische Verherrlichung der »Stimmen, Stimmen« und der »wagende[n] erste[n] Musik« (1. *Elegie*, 54,92) zurückgedacht hat, um sie katachrestisch zu defigurieren? Ob man dementsprechend auch in den *Sonetten* einen selbst-defigurierenden, diesmal auch stärker (mit Bachtins berühmten Termini gesagt) einen selbst-parodierenden, selbst-travestierenden Ansatz entdecken soll? Bachtin schreibt:

Wir gelangen zu der Überzeugung, daß es buchstäblich keine einzige strenge direkte Gattung und keinen einzigen Typus des direkten – künstlerischen, rhetorischen, philosophischen, religiösen, milieubedingten – Wortes gegeben hat, der nicht seinen parodistisch-travestierenden Doppelgänger, sein komisch-ironisches Gegenstück gehabt hätte. Zudem waren diese parodistischen Doppelgänger und lachenden Widerspiegelungen des direkten Wortes in einer Reihe von Fällen in der Tradition ebenso geheiligt und ebenso kanonisch wie ihre hohen Vorbilder.⁶⁶

Gewiß kann man aus Rilkes Werk Stellen anführen, die in diesem Sinn inspiriert sind. So die *Ode an Bellman* (3/100) von 1915. Die meisten Motive des Textes gehen nachweislich auf den schwedischen Dichter zurück. Sie werden aber, mit einem Ausdruck aus der ersten Fassung des Gedichts, nach einem »eingemischt[en] Spiel« (3/433) angeordnet und wirken mit allen »Zubehöre[n]« parodistisch. »Kürbis, Fasanen und das wilde Schwein, / und mach, du königlichster der Traktöre, / daß ich das Feld, das Laub, die Sterne höre«: Durch die Verherrlichung seines Vorgängers, der allerdings verfremdender nicht angesprochen werden könnte, verwirklicht Rilke nicht eine Ding-Figur, sondern er beschwört ihre Parodie in einer eher den Surrealismus ankündigenden Komposition. Einige Zeilen später folgt dann die herbe Parodie: »Da schau, dort hustet einer, doch was tuts, / ist nicht der Husten beinah schön, im Schwunge? / Was kümmert uns die Lunge! / Das Leben ist ein Ding des Übermuts. / Und wenn er stürbe. Sterben ist so echt./ Hat er dem Leben lang am Hals gehangen [...]«. Noch einleuchtender und zugleich verwirrender wirkt der Text, wenn man ihn werkgeschichtlich einordnet. Er ist im September 1915 entstanden, als Rilke kaum etwas dichtete. Einige Wochen schreibt er die *Sieben Gedichte* (3/435), die in sieben Versionen der metaphysischen Verherrlichung des masturbierten männlichen Gliedes gewidmet sind. Von der ersten bis zur letzten Zeile bestehen diese Gedichte aus Metaphern (»Auf einmal faßt die Rosenpflückerin«, »denn du wirst stürzen, wenn er oben winkt«) und sind von unverhohlenem Pathos beherrscht. Das eigentliche Thema bleibt verhüllt und muß erraten werden. Damit errät man aber auch die Divergenz zwischen Thema und Ton: Man kann nicht ganz ausschließen, daß sich Rilke die kleine Reihe als Hohlspiegel (als »ein Spiegelbild das neben Bäumen steht«) der metaphysischen Verkündigung seiner eigenen Schöpfer-Figur vorgestellt hat. Erneut einige Wochen später hat er in den

66 Michail M. Bachtin: »Aus der Vorgeschichte des Romanwortes«. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Gröbel. Frankfurt a.M. 1979, S. 301-337, hier S. 312. Der Aufsatz stammt von 1940; Bachtin hat diese Gedanken im Grundsatz jedoch schon in den 1920er Jahren konzipiert.

Text des Gedichts *Der Tod* (3/103) das Wort »Absud« (mitzulesen ist: »absurd«) eingeschrieben. Wieder zehn Tage später hat er mit dem Gedicht *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108) eines der größten Kompositionen des Lebenswerks verfaßt. Der Text ist ganz als radikale Defiguration aller biblischen und nachbiblischen Weltvorstellungen komponiert (bzw. dekomponiert) und endet, indem die »Worte« selbst zu stummen Schriftzeichen defiguriert werden (nun aber mit tragisch-apokalyptischer Betonung).

Kann man also die erwähnten Gedichte als »Bruchstücke großer [parodistisch-travestierender] Zusammenhänge und Beziehungen«⁶⁷ betrachten? Gewiß lassen sich auch in den Briefen Beispiele für eine Defiguration finden, in denen Rilke sich selbst karikierend darstellt bzw. seine Formeln des dichterischen Daseins in ihr thesisch Konträres travestiert.⁶⁸

Und es lassen sich auch Passagen finden, in denen Rilke einen eigenen, genauer: einen angeeigneten Ausdruck stufenweise defiguriert: Als er an seiner Guérin-Übersetzung arbeitete, mag er den Ausdruck entdeckt haben, durch den Alexandre Soumet Victor Hugos *Nowvelles Odes* bezeichnete: »le génie des émotions.« Er hat ihn als »Genialität des Herzens«⁶⁹ übernommen, um die Schöpfung der Marianna Alcoforado, der portugiesischen Nonne zu charakterisieren. Ein Jahr später hat er ihn, auf seine eigene Person bezogen, zum »Betrüger des Gefühl[s]«⁷⁰ defiguriert; und weitere sieben Jahre später hat er seine Inspiration zur Malte-Figur mit der Formel »Hochstapler des Elends« belegt.⁷¹ Es mag sein, daß die anhaltende Krise ihn hier besonders bitter gestimmt hat, doch hat er sich auch 1921 gleich zwei Mal in sardonischer Defiguration über den sonst vergöttlichten Dichter-Beruf geäußert. Im ersten Brief hat er zuerst das strikte (und immerhin erstaunliche) Verbot ausgesprochen: »ne me parlez jamais des *Elégies*« und danach ziemlich narzistisch über seine »solitude« und »sensibilité exagérée« meditiert, dann aber seine Meditation plötzlich in einen anderen Ton gewendet, selbst das Wort »défigurations« in seinen Text gesetzt, um dann seine »ridicule pusillanimité« in der unüberhörbar (selbst

67 *Tagebücher* (wie Anm. 12) S. 320.

68 »Je ne vous ai pas écrit, mais j'ai perdu tout mon temps depuis que je suis ici sans rien faire de ce qui me tient au cœur – mes nerfs ont assez fait souffrir, j'étais occupé d'eux, occupation de singe malade qui amuse tout le monde en imitant à merveille les maladies connues et inconnues« (10. Dezember 1911. In: Kitty Sabatier: *RMR: Cher Maître. Lettres à Auguste Rodin*. Paris 2002, S. 86).

»Oder ist auch das wieder nur ein Stück verschlagener Produktivität, sich, gewissermaßen, einen anderen Menschen, statt innerhalb einer Arbeit, in der eigenen schäbiggewordenen Haut vorzustellen von morgen an?« (24. Januar 1912. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 253.

»Gibts das noch, werden noch Herzen so angetrieben, daß sie einen Anfang und einen Untergang haben wie ein Stern und eine Bahn und ein Strahlen vor aller Welt ...? Fürstin, mein Herz ist ein Schmuggler dagegen, Gott verzeih ihm« (6. Februar 1912. In: RMR/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* (wie Anm. 32), S. 109.

69 Brief vom 23. Januar 1912 an Annette Kolb. In: RBr 1, S. 320.

70 Brief vom 30. März 1913. In: RMR: *Briefe an Sidonie Nadherný von Borutin* (wie Anm. 13), S. 320.

71 Brief vom 9. Januar 1920. In: RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Frankfurt a.M. 1977, S. 92.

abschätzigen Aussage zu resümieren: »es ist wahr, ich bin ein Hasenfuß, aber dafür darf ich manchmal auch der ganze Hase sein.«⁷² Zwei Monate später hat er die (zeitgenössischen deutschen) »Dichter« schlechthin abgetan: »Ach wo pfeifen die hin, drüberweg, drüberweg pfeifen sie, diese frommen Spottvögel denen so feine Schnäbel gewachsen sind.«⁷³ An Lou Andreas-Salomé schließlich, der gegenüber sich Rilke meist am aufrichtigsten geäußert hat (das heißt am wenigsten in der Rolle eines »Seraficus«, wie die Fürstin Marie von Thurn und Taxis ihn anzureiben pflegte, oder einer gleichwie gesalbten Dichter-Verkörperung, wie ihn angefangen beim »jungen Dichter« bis zur Gräfin Sizzo und selbst bis Marina Tsvetajewa, Generationen lesen wollten und zu lesen bekamen) schreibt er 1923 in einem Brief, der merkbar unruhig anmutet und in dem Passagen über das »Entzücken« mit Äußerungen wechseln, wie doch die Welt »entstellt« sei:

[...] immer mehr wirft sich mir jede Erregung, auch die der Arbeit, (die mich oft durch Wochen nicht *ruhig* hat essen lassen) auf jenes Centrum in der Magengrube, den *sympaticus*, das »Sonnengeflech«, dort bin ich so eigentlich aufhebbar, und ich mache merkwürdige Erfahrungen durch über die Rivalitäten und Einklänge der beiden Centren, des cerebralen und jenes mittleren, das doch vermutlich unsere *Mitte* ist: dem Sichtbaren, wie dem Unsichtbaren gegenüber!⁷⁴

Die Beschreibung seiner körperlichen Plagen könnte nicht auf ein höheres Niveau gehoben werden, man erkennt Rilkes allbestimmendes Ideal der kosmischen Äquivalenz, die er in seinem Lebenswerk zu verkörpern trachtete (verkörpern: in jedem Sinne des Wortes). Man kann aber auch nicht die Divergenz zwischen den Magenbeschwerden und der Verkündung einer kosmischen »Mitte« verkennen. Wenn die Beschreibung in einem seltenen Maße aufrichtig wirkt, so weil in ihr das eigene, heilige Ideal mit einem deutlichen Ansatz zur Selbst-Parodie wiederholt wird.

Im poetischen Werk lassen sich sehr viel weniger Belegstellen finden als im Briefwerk: zu stark haben Ernst und Andacht Rilkes Inspiration bestimmt, als daß sein Sinn für Parodie sie wirklich hätte prägen können. Mit Bachtins Schlüssel-Terminus formuliert: Nein, sein Lebenswerk war nicht durch einen primären und allbestimmenden travestierenden Ansatz geprägt. Dies wird vollends deutlich, wenn man es mit dem einiger seiner großen Zeitgenossen vergleicht: dem Thomas Manns (er hat Rilke mit spürbarer Befremdung gelesen,⁷⁵ und sein eigenes Werk, hinter Goethes Maske, durch die Formel bestimmt: »Auf mythologischen Humor, auf Travestie ist alles zu stellen.«⁷⁶); mit dem von Hugo von Hofmannsthal (nicht von ungefähr hat er Rilkes Werk ambivalent, oft begeistert, oft aber auch irritiert und überheblich wahrgenommen; Rilke sei »im Grunde überhaupt kein Dichter, sondern nur das

72 Brief vom 20 Februar 1921. In: RMR et Merline (wie Anm. 65), S. 207.

73 Brief vom 16. April 1921. In: RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 1954, S. 419.

74 Brief vom 13. Januar 1923. In: RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 4), S. 456.

75 Siehe Manns Brief vom 3. Oktober 1941 an Agnes E. Meyer, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.): *Rilkes Duineser Elegien*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1982, S. 234.

76 Thomas Mann: *Lotte in Weimar*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Stuttgart 1974, Bd. 2, S. 680.

Rohmaterial dazu«;⁷⁷ zugleich hat er die Sprache des *Rosenkavaliers* als »ein Volapük des achtzehnten Jahrhunderts«⁷⁸ bezeichnet); mit dem von Apollinaire (dessen ganze Lyrik auf die Idee einer unbegreiflich-bewegenden Vermengung von Wahrem und Falschem aufbaut: »J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu«, so hat er, im übrigen in den Mund eines Fälschers gelegt, diese Idee bestimmt⁷⁹); oder auch mit dem Picassos und dem Strawinskys. Im Vergleich zu all diesen war Rilke entschieden nicht travestierend inspiriert. Dennoch blieb seinem Schaffen dieser Zug seines Zeitalters nicht völlig fremd (wie dies bei George der Fall ist);⁸⁰ immerhin hat er in den Zyklus der *Elegien* zwei Texte eingeschrieben (5 und 8), die als groteske Defigurationen des elegischen Schöpfungsprinzips vernommen werden müssen (wenngleich nicht in komischer sondern tragischer Tonart); und immerhin lässt sich der Abschluss des Sonetts II/14 schwerlich anders denn als Parodie des Prinzips der demiurgischen Sprach- wie Welterschöpfung vernehmen. So sehr Rilke es, und vielmehr: *weil* Rilke es mit Ernst und Andacht der Bedichtung des Orphischen-Wirklichen widmete, hat er beinahe von Anfang an den alternativen, wohl auch den thetisch-konträren Aspekt in jeder Schöpfungsfigur wahrgenommen, ihre mögliche(n) Umkehrung(en), ihre mögliche(n) Defiguration(en). Durch diesen konsequent-umgekehrten Aspekt fordern seine Figuren den Leser auf (»du mußt«, so heißt es in der allerberühmtesten Formel, als die Zusammenfassung von der Dichtung zu einer griechischen Torso-Statue), an sie als »Bruchstücke« des »Eine[n]«, was auch so viel heißt wie: des »vermummten« Lebenswerks »zu glauben«.

77 Aufgezeichnet u. a. durch Willy Haas. Vgl. Fülleborn, Engel: *Rilkes Duineser Elegien* (wie Anm. 75), Bd. 3, S. 130; siehe auch meinen Aufsatz »Paradigmawechsel: der gemeinsame Anfang von George, Hofmannsthal und Rilke«. In: *Recherches Germaniques* 15, 1985, S. 95-122.

78 Hugo von Hofmannsthal, »Der Rosenkavalier«. Zum Geleit«. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen V*. Frankfurt a.M. 1979, S. 150.

79 Apollinaire: »Des faux«. In: Ders.: *Œuvres en prose complètes*. Vol. II. Paris 1991, S. 77.

80 Im übrigen hat sich Rilke selbst in seinen späten Jahren mit Verehrung über ihn geäußert, unter anderem im Brief vom 17. März 1922, wo der Satz steht: »eine Verwandlung, wie sie sich, unerhört herrlich, zuweilen bei Goethe (Harzreise im Winter), oft bei George vollzieht.«. In: RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo* (wie Anm. 62), S. 29.

»Die Tänzerin« – ein indisches Bild im Besitz
von Rainer Maria Rilke auf Château Muzot¹

Im ehemaligen Arbeitszimmer von Rainer Maria Rilke im Turm von Muzot haben sich ausser einem Teil seiner Bibliothek auch viele Reminiszenzen an den Dichter und aus des Dichters Besitz erhalten: ihm zugeschickte und gewidmete Bücher, aus Russland mitgebrachte Ikonen, Hinterglasbilder aus Bayern und verschiedene Geschenke von Freundinnen und Freunden. Vor Jahren hat mir der Zürcher Japanologe Cornelius Ouweland zu jedem der Objekte – zu geschnitzten und bemalten Vögelchen, einem Dolch, dem Mädchengesicht in Gips von Haller, von Baladine Klossowska in Sierre gekauften Stichen, einem Gekreuzigten und zu vielem mehr – mitgeteilt, was es damit für Rilke für Bewandnisse hatte, in welchem Brief, in welchem Gedicht diese kaum »Kunstwerke« zu nennenden Gegenstände auftauchen. Zu einer kleinen, zwischen zwei Gläser gerahmten indischen Malerei (Abb. 1, 4, 5), die in der Ecke unter einem Wandschränkchen mittels einer Schnuröse an die Wand genagelt ist und mich besonders interessierte, wusste selbst dieser grosse Rilke-Sammler nichts zu sagen. Wir nahmen an, sie sei erst später vom Besitzer des Turms, von Werner Reinhart² oder seinen Erben, hier befestigt worden. Nun ist dem aber vermutlich nicht so gewesen: Das hübsche indische Bildchen, das wir auf dem undatierten Foto »Rilkes Arbeitszimmer in Muzot« (Abb. 3) schon an der Stelle finden, wo es auch heute noch hängt,³ wird unter der nicht ganz zutreffenden, aber von Rilke selbst gewählten Bezeichnung »Tänzerin« in mehreren Briefen erwähnt.

1 Dieser Beitrag erschien 2006/07 in: *Zurich Studies in the History of Art, Georges Bloch Annual* Vol. 13/14, S. 14-27. Ich danke meinem Freund Peter Horst Neumann für seinen Zuspruch und seine professionellen Korrekturen.

2 Werner Reinhart (1884-1951) war Partner der international tätigen Handelsfirma Volkart Brothers, gegründet 1852 in Winterthur und Mumbai. Er war Förderer vieler Komponisten, besonders eng dem Winterthurer Musikkollegium verbunden und seit 1920 – auf Wunsch seiner Cousine Nanny Volkart-Wunderly – zunächst Mieter, dann Besitzer von Château Muzot, das Rainer Maria Rilke von 1922 bis zu seinem Tod 1926 mit vielen Unterbrüchen als sein Gast bewohnte. Werner Reinhart reiste als junger Mann zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Indien und begann schon vor dem 1. Weltkrieg indische Miniaturen zu sammeln. Er kaufte vor allem in Lahore und Delhi Werke von Malern aus der Pahari Region, den »Panjab Hills«. Dies geschah zu einer Zeit, als diese Art indischer Malerei von Ananda K. Coomaraswamy »entdeckt« und als *Rajput Painting* (London 1916) erstmals publiziert wurde, ausserhalb Indiens jedoch einstweilen auf kein Interesse stiess. Beliebte waren damals im Westen ausschliesslich »indo-persische« Bilder, d. h. Werke für Moghul-Herrscher und ihre Nachfahren.

3 Jean Rudolf von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*. Frauenfeld 31952, S. 129 (mit der Bemerkung: »Zur Zeit Rilkes gab es noch kein elektrisches Licht«). Es ist wahrscheinlich, dass das Bild in den 50er Jahren aufgenommen worden ist. Ein ähnliches Foto aus einem leicht anderen Blickwinkel wurde publiziert in: Ingeborg Schnack: *Rilkes Leben und Werk im Bild*. Frankfurt a.M. 1965, Abb. 340 (Foto ebenfalls von Chiffelle, Lausanne). Dort wird das Bild von einem Tulpenstrauß auf dem Schreibtisch im Vordergrund aller-

Diese »Tänzerin« ist eine elegante Erscheinung, tanzt aber nicht eigentlich (mehr) und hat wahrscheinlich, bevor sie zum Bild wurde, in der Vorstellung des indischen Malers auch nicht eigentlich getanzt, selbst wenn sie ein Bein abgewinkelt zur Schau stellt. Ich habe deshalb recht lange gebraucht um zu erkennen, dass die in des Dichters Briefen erwähnte »Tänzerin« identisch mit dem in Muzot aufgehängten indischen Bild ist.

Auf einer Marmorterrasse vor hellblauem, wolkenlosem Winterhimmel steht eine Dame aus dem Panjab, die nach der Mode der nordindischen Aristokratie zur Mitte des 19. Jahrhunderts gekleidet ist, als der letzte der Moghul-Herrscher, von den Engländern knapp geduldet, machtlos in Delhi residierte. Sie trägt ein langes mantelartiges gelbes Gewand, einen gleichfarbigen Schal und rote Hosen. Die anmutige Frau steht nur auf einem Bein; das andere ist angewinkelt erhoben, der abgestreifte Schuh liegt am Boden. Um das Gleichgewicht zu halten, hat sie über ihrem Kopf mit der Linken einen Zweig von einem blühenden Busch ergriffen. Gleichzeitig führt sie, zurückgewandt, mit der rechten Hand das in ein weisses Taschentuch gewickelte Mundstück einer Wasserpfeife zu den Lippen. Eine Dienerin reicht ihr das vergoldete, mehrteilige Rauchgerät, eine *hukka* mit teilweise aufgerolltem Schlauch (Abb. 4). Eine zweite Zofe tritt von rechts mit einer Girlande aus rosa Blüten ins Bild. Im Vordergrund, gerahmt von einem Blumenbeet mit dicht gesetztem rotem Klatschmohn, plätschert ein Springbrunnen mit silbergrauem Wasser in einem Marmorbecken, und eine weitere ähnlich blühende Rabatte überragt die hintere, gleichfalls grauschwarz gebänderte, Terrassenkante.

Die sehr langbeinige Dame hat ein kaum modelliertes, weisses Porzellangesicht, das, wie in der indischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts üblich, im strengen Profil wiedergegeben ist. Vorzüglich gemalt ist ihr elongiertes Mandelauge und die scharf gezogene Braue⁴ des edlen Gesichts. Das Haar ist eine schwarze Masse, aber einige Strähnen haben sich an den Schläfen gelöst und fallen seitlich bis auf die Schulter herab. Auffallend sind der reiche Ohrschmuck und der grosse Nasenring, die ins Haar gesteckte Halbmond-Spange mit fünf Perlen, die Oberarmbänder und die Ringe am Handgelenk und am Daumen, die verschiedenen Halsketten und der lasziv zur Schau gestellte Bauchnabel unterhalb der kleinen Kugelbusen. Ein umgeworfener Mantel wird nur durch zwei Knöpfe über und unter den Brüsten zusammengehalten. Er ist züchtig lang geschnitten und reicht bis zum Boden, um den beschuhten Fuss beim Stehen kaum sichtbar werden zu lassen. Doch die Schöne hat das linke Bein verführerisch⁵ aus dem Gewand gestreckt. So wird, trotz des Schul-

dings fast ganz verdeckt. Frühere Fotos von dieser Ecke in Rilkes Arbeitszimmer in Muzot sind mir nicht bekannt. Die Fotos von Muzots Innenräumen in Jacob Steiner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*. Zürich 1992, S. 59 und 60 stammen von Prof. Cornelius Ouwehands oben erwähntem Besuch um 1990 (auf einem seiner Fotos erkennt man auch die indische Miniatur, allerdings von ihm verstellt).

4 Es mag erwähnt sein, dass von Augenschnitt und Brauenform (neben Details an den – wechselnden Moden unterworfenen – Kostümen und Schmuckstücken) Datierung und Zuschreibung an bestimmte Werkstätten und ihre Meister am meisten abhängen.

5 Nach dem noch heute im Panjab gültigen Schamkodex sind Schenkel, Waden und Füße mehr zu verhüllen als die Hüft-Bauch-Busen-Partie einer Frau.

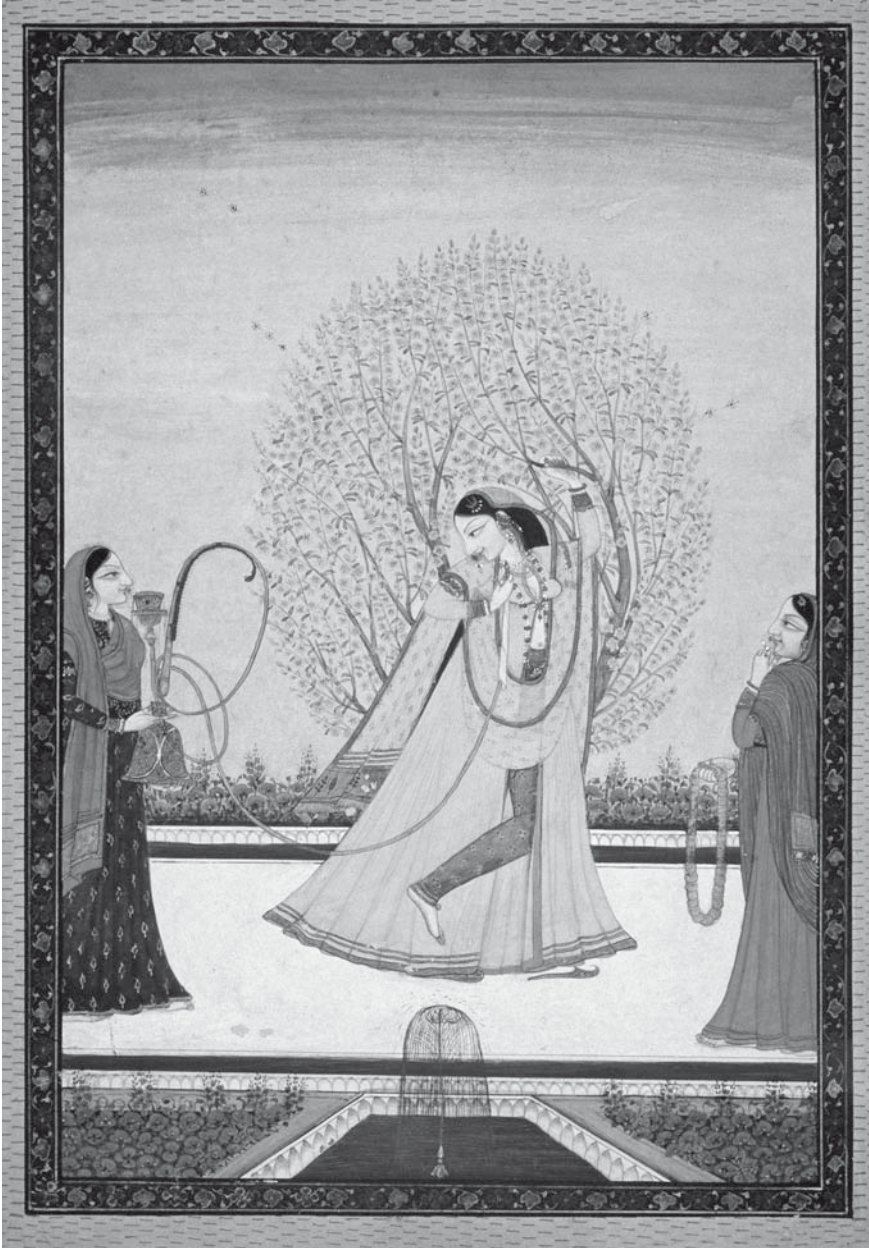


Abb. 1: »Tänzerin« oder Salabhanjika, an einem Baumast sich haltende Schöne«, vermutlich von Deviditta, Sohn des Gursahai und Urenkel des Nainsukh von Guler, Pahari Region (Guler, Kangra) oder Panjab (Lahore, Patiala), Nord-Indien oder Pakistan, um 1840/50, 24 × 16,5 cm (Innenmasse mit Borte 18,7 × 12,9 cm), Privatbesitz.

tertuchs, das über den Schritt fällt, kenntlich, dass die roten Hosen im Bund gefältelt und mit einer grünen Paspel eingefasst sind, und dass die Fusssohlen der Dame gleich ihren Handflächen und Fingerspitzen mit Henna rot eingefärbt sind. Der breite Schal besitzt eine vorzüglich gemalte, mit breitem Goldbrokat verzierte Borte und liegt merkwürdig winklig auf dem Haupt. Hier ist das aufgemalte Blattgold mit einem Stichel in feiner Schraffur graviert, um es im Licht glitzern zu lassen.

Auch die beiden Dienerinnen zu beiden Seiten der »Tänzerin« sind gut gekleidet, tragen aber weder Schuhe noch reichen Schmuck, wohl aber die Mitte des 19. Jahrhunderts im Panjab obligaten grossen Nasenringe. Es ist ein sonniger, aber klarer Wintertag, denn die drei Frauen tragen Kleider aus dicht gewebten Stoffen. Die eine Dienerin hat Quasten an den Oberarmringen baumeln, was ihre bescheidene soziale Herkunft bezeichnet. Die mit Gold und Silber eingelegten zwei Gefässe der Wasserpfeife, die sie trägt, sind gleich dem langen, teilweise aufgerollten Schlauch, der über eine gebogene Metallfeder geführt wird, sehr präzise gemalt. Auch die Blumenrabatten, die rosa getönten Lotosblütenblätter der marmornen Springbrunnenfassung oder die zweifarbigen Blüten im Strauch, der die Dame mit seinem feinen Geäst umschwingt, sind minutiös, also für einen verständnisvollen Auftraggeber und noch nicht für eine beliebige Bazar-Laufkundschaft oder für Touristen, gemalt.

Das Motiv der »Schönen unter einem blühenden Baum« ist in Indien uralte und geht zurück auf die Darstellung von Baumnympfen,⁶ von Fruchtbarkeit spendenden Dryaden, wie man sie schon von Skulpturen der Kushana-Periode (2./3. Jh. u. Z.) kennt. Aber auch Maya, Gautama Buddhas Mutter, steht bei der Geburt ihres Sohnes unter einem Baum und hält sich an einem Zweig. Mit der Zeit wurde das Sujet der *Salabhanjika*, wörtlich »Zweighalterin« immer mehr säkularisiert, so dass es zum Typ der wartenden Liebenden bzw. der ihre Reize zur Schau stellenden Schönheit wurde, beliebt in vielen Maler-Werkstätten Indiens (vgl. Abb. 2).⁷ Bei vorliegender »Tänzerin« ist das Thema rein säkular, poetisch-dekorativ aufgefasst. Das Bildchen würde wohl bei einem indischen *rasika* oder Connaissanceur der damaligen wie der heutigen Zeit Gedanken evozieren wie, dass erst die Schönheit der Frau den Baum zum Blühen gebracht habe, dass sie berauschend sei wie der Duft der Blüten rings um sie, und dass jeder Mann ihr beim ersten Anblick zu Füssen fallen, ja sich liebend gerne unter ihren erhobenen Fuss legen würde – worauf, so

6 Heinz Mode: *The Woman in Indian Art*. Leipzig 1970, S. 19 unterscheidet *vrikshakas*, weibliche Geister, die in Bäumen, und *yakshinis*, die in Felsregionen und auf Bergen leben. Mode betont ferner, dass das Motiv der »Frau vor einem Baum« schon in der Kushana-Periode auch rein weltlich gebraucht wird. Für weitere Abbildungen siehe ebenda Abb. 19 (Kurtisane unter Bananenstaude, Werkstatt in Bundi, spätes 17. Jh.) oder Abb. 20 (Dame mit Liebesbrief unter einer Trauerweide, Oudh, um 1750).

7 Für den Typ einer *utka nayika*, einer schönen Frau, die nachdenklich wartet und stehend ein Knie erhoben hat, siehe M. S. Randhawa: *Kangra Paintings on Love*. New Delhi 1962, S. 65 (und auch fig. 17 u. 18 für eine stehende Dame mit erhobenem Fuss); für diese sehnsuchtsvoll wartende Schöne siehe auch Joachim Bautze: *Lotosmond und Löwenritt*. Stuttgart 1991, Nr. 72; Karl Khandalavala: *Pahari Miniature Painting*. Bombay 1958, No. 289 (»Wartende Heldin, Kangra Werkstatt, um 1800«) und No. 279 (»Utka Nayika, Kangra Werkstatt [...] um 1800«). Aus früheren Perioden und anderen Werkstätten der Pahari-Region vergl. ebenda Abb. 68 und 152.



Abb. 2: »Dame mit Liebesbrief unter einem Baum«, später Moghulstil von Oudh,
1. Viertel 18. Jh., Pigmentmalerei mit Gold auf Papier, 14,5 × 7,8 cm, Museum
Rietberg Zürich (RVI 1808)

würde vielleicht spitzfindig lüstern argumentiert, die genau unter ihrer Fussspitze und nicht weit von ihrer Leibesmitte entfernt aufschliessende Fontäne als erotisch zu deutendes Symbol verweise. Vielleicht würde man auch die silbergrauen waagrechten Bänder entlang der Terrassenbrüstung als Wasserkanäle⁸ identifiziert haben – sind sie doch tongleich mit dem Brunnenbecken – und sich hierüber als unerwartete Novität bei der Darstellung einer Terrassenanlage gefreut haben. Aber auch die in einer wundervoll tänzerischen Bewegung eingefrorene Haltung mit schräg gestelltem Kopf und parallel versetztem Unterschenkel würde vermutlich bemerkt, und dass das blühende Geäst des Baumes die anmutige Dame mit dem erhobenen Arm wie eine Aura umstrahlt, kommentiert worden sein. Und die Wasserpfeife, die diese verführerische Frau schmaucht? Nun, in ihr wird man nicht nur Tabak, sondern stärkere Räusche auslösendes Zeug zum Rauchen beigemischt vermutet haben!

Das mit deckenden Pigmentfarben und Gold gemalte Bild rahmt eine hübsche dunkelblaue Borte mit goldenen Ranken. Es ist auf ein rosa getöntes und mit kurzen waagrechten roten Strichen in versetzten Reihen überzogenes Blatt gesetzt, wie es im 19. Jahrhundert in der sogenannten »späten Kangra-Malerei«⁹ üblich war.

Das Bild ist vor langem verglast (vermutlich schon für Rilke) und am Rand verklebt worden, weshalb heute seine Rückseite nicht betrachtet werden kann, ohne die Umrandung aufzuschneiden.¹⁰ Es besitzt keine Aufschrift, weder Signatur noch Datum, weshalb man über den Maler, seine Werkstatt und genaue Entstehungszeit des Bildes nur mutmassen kann. Auf Grund der geschilderten stilistischen Details kommt als Hersteller des Bildchens nur ein Nachkomme der Manaku-Nainsukh-Verwandtschaftsgruppe aus Guler¹¹ in der dritten Generation in Frage. Springbrunnen, Gesichtstyp und Körperbau der Dame gemahnen an späte Bilder von Gursahai,¹² der überladene Schmuck und die gesamthaft gesehen wohl doch eher

8 Solche in Marmorterrassen eingelassene Wasserläufe sind auch von anderen Pahari-Bildern bekannt. Sie sollen nicht nur im Hochsommer fürstlichen Liebespaaren Kühlung spenden, sondern auch die »erotische Hitze« erträglich machen.

9 Dies ist ein unglücklicher, wenn gleich noch immer üblicher Ausdruck, weil die Maler von Bildern der vorliegenden Art zwar aus dem breiten Gebirgstal von Kangra im weitesten Sinne (Guler und Nurpur waren zeitweise Kangra tributpflichtig) stammten, ihre Bilder aber in weit von ihrer Heimat entfernten Zentren wie Lahore, Jammu, Patiala, aber auch in Chamba oder Mandi entstanden sind. Wichtig ist nicht so sehr, wo die Bilder gemalt oder vertrieben wurden, sondern zu welcher Region und Werkstatt sich die Maler selbst gezählt haben!

10 Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich hier eine wichtige Information befindet. Es schien mir nicht geraten, die Verklebung zu öffnen.

11 Zu dieser für die stilistische Entwicklung der Pahari-Malerei wichtigsten Malerfamilie – den Nachkommen von Pandit Seu, dem Vater der Brüder Manaku und Nainsukh von Guler – siehe B. N. Goswamy und Eberhard Fischer: *Pahari Meister, Höfische Malerei aus den Bergen Nord-Indiens*. Zürich 1990, S. 211–364.

12 Gursahai (geb. um 1780, gest. 1840) war der ältere Sohn von Ranjha (um 1750 bis 1830) und somit ein Enkel von Nainsukh (um 1710, gest. 1778). Diese Malerfamilie stammte aus Guler, wirkte aber an verschiedenen nordindischen Residenzen. Es ist bekannt, dass Gursahai und sein Sohn Deviditta auch in der Panjab-Ebene Auftraggeber besaßen: Deviditta lebte zunächst in Lahore und, als das Sikh-Reich von den Engländern annektiert wurde, im Fürstentum Patiala, siehe Goswamy und Fischer (wie Anm. 11), S. 310.



Abb. 3: Rilkes Arbeitszimmer auf Château Muzot, Fotografie von Max-Francis Chiffelle, vermutlich um 1950. Reproduziert nach von Salis, J.-R., 1952 (wie Anm. 3).

routinierte Wiedergabe des beliebten Sujets deuten an, dass das Bild vermutlich nicht mehr von diesem Meister selbst, sondern von seinem Sohn, im Geschmack der Jahrhundertmitte¹³ geschaffen ist.

Wie gelangte nun dieses kunsthistorisch nicht gerade spektakuläre, aber doch ansprechende indische Bild in den Besitz des Dichters und durch ihn nach Muzot oberhalb von Sierre im Wallis?

Die Provenienz der Miniatur ist recht gut belegt: Rainer Maria Rilke schreibt am 21. Dezember 1919 an eine Schweizer Bekannte, an Frau Gudi Nölke: »Bei Werner Reinhart sah ich stundenlang Mappen mit indischen und persischen Miniaturen durch, die mir unerschöpflich sind, seit ich einige Blätter höchsten Ranges einst bei einem Pariser Sammler bewundern gelernt habe.«¹⁴ Und er fährt fort in der Schilderung seines Besuchs in Winterthur: »Fast so viel Freude wie an diesen

¹³ Für Bilder dieses Genres siehe, William Archer: *Indian Paintings from the Punjab Hills*. London 1973, »Kangra 73« und für den Stil der »Tänzerin/Salabhanjika« siehe »Kangra 65«. Für ein weiteres Beispiel einer solchen Malerei um 1850 in der Sammlung Werner Reinharts, siehe, Erwin Gradmann: *Indische Miniaturen*. Bern 1949, Tafel XII.

¹⁴ Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a. M. 1975, S. 671; siehe auch RMR: *Die Briefe an Gudi Nölke*, hrsg. von Paul Obermüller. Wiesbaden 1953.

mannigfachen, von vier verschiedenen Brüdern angesammelten Dingen,¹⁵ hatte ich an dem Reinhart'schen Geschäftshause, in Firma Gebrüder Volkart. Import aus Indien, die Musterkammern voller Düfte, und überall Gegenstände, die die greifbare Fremdartigkeit an sich haben, sei's in der Gestalt, sei's im Geruch ... gar nicht ins Geld verflüchtigt, ganz Bild und weitgespannter Zusammenhang.«¹⁶

Bei diesem Besuch, wohl angetan von seines Gastes lebhaftem Interesse, vielleicht auch an dessen bald darauf, am 4. Dezember, einfallenden Geburtstag denkend, schenkte Werner Reinhart dem Dichter jene indische Miniatur.¹⁷ In einem Brief aus dem Hôtel Baur au Lac in Zürich vom 5. Dezember 1919 schreibt Rilke an Werner Reinhart – es ist der erste Brief der sich nun entwickelnden Korrespondenz zwischen den beiden: »Meine schöne Tänzerin leistet mir die reizendste Gesellschaft; gestern war sie sogar in meiner Mappe mit mir, sonst ist sie meines Zimmers Augenweide.«¹⁸ Und etwa ein Jahr später, diesmal aus Berg am Irchel (am 29. November 1920) erwähnt Rilke seine »Tänzerin« nochmals in einem Brief an Werner Reinhart: »Ihr köstliches Geschenk an mich, die Tänzerin, auf dem schönen Kamin meines Arbeitsraumes aufgestellt, ist mir nun immer wirkend und gegenwärtig und offenbart sich in seinem herrlichsten Werthe.«¹⁹

Etwa zwei Jahre später, am 23. Mai 1923 – Rilke bewohnte schon seit Juli 1921 den Turm von Muzot und hat dort auch schon ausgewählte Gäste empfangen – kommt der Dichter nochmals auf indische Malerei zu sprechen und bittet seinen Förderer, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis in Winterthur zu empfangen und ihr seine Sammlung indischer und persischer Miniaturen zu zeigen. Er meint, die Fürstin würde es schätzen »Ihre Sammlungen, ganz besonders die indischen und persischen Miniaturen zu sehen, wirklich zu sehen in Ruhe, neben Ihnen, so wie ich sie seinerzeit, Blatt für Blatt, habe vornehmen und bewundern dürfen.«²⁰ Dieses Treffen zwischen der Fürstin, der grossen Gönnerin Rilkes aus Duino, und dem

15 Nicht nur Werner Reinhart sammelte indische Malerei, auch sein älterer Bruder, der Firmenchef Georg Reinhart besass eine grössere Anzahl von Asiatica, das meiste auf seinen Geschäftsreisen in Indien und Ostasien gekauft (siehe Eberhard Fischer: *Georg Reinhart als Sammler asiatischer Kunst*. In: Dieter Schwarz (Hrsg.): *Die Sammlung Georg Reinhart*. Kunstmuseum Winterthur 1998, S. 225-245. Rilke erwähnte von seinem ersten Besuch bei Georg Reinhart im Tössertobel allerdings nur »die Pomona Renoir's, den sublimeren Corrot und die Landschaft Cézanne's« und nichts Asiatisches.

16 Schnack 1975 (wie Anm. 14), S. 671.

17 Dass Rilke von Reinhart gerade dieses Bild geschenkt bekommen hat, muss einen besonderen Grund gehabt haben. In der Indien-Sammlung Werner Reinhart gab es mehrere ähnliche Miniaturen. Aber nur auf diesem Bild sind Motive wie »Tänzerin/Nymphe«, »Fontäne«, »Baum« und »Mohn« vereint – in Rilkes Werk häufig vorkommende Topoi, was vielleicht schon bei der ersten Besprechung des Bildes zwischen Schenker und Beschenktem festgestellt wurde.

18 Siehe Rätus Luck: (Hrsg.): *RMR – Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Frankfurt a.M. 1988, S. 200 (Brief 200). Im Kommentar zu diesem Brief Rilkes vermerkt Luck: »Tänzerin: Indische Miniatur, Geschenk von Werner Reinhart« (ebd., S. 504). Auch die anderen wertvollen Angaben zu »indischen und persischen Miniaturen« im Besitz von Werner Reinhart sind hier zum ersten Mal verzeichnet.

19 Ebd., S. 211 (Brief 127).

20 Ebd., S. 332 (Brief 184).



Abb. 4: Zweiteiligen hukka, Wasserpfeife. Detail von Abb. 1.

neuen »Lehensherrn von Muzot« hat dann ganz im Sinne des Dichters in Winterthur, im Rychenberg, stattgefunden. Dabei haben sich die beiden Freunde Rilkes wohl gut verstanden, vielleicht gerade, weil sie zeitweise auch indische und persische Bilder betrachteten und so ein sachlich-anregendes Gesprächsthema hatten. Zumindest schreibt die Fürstin am 1. Juni 1923 aus Zürich an Rilke: »Also wir waren in Winterthur und haben unsere Visite ausserordentlich genossen. Ihr Freund ist selten angenehm und sympathisch und die Miniaturen sind entzückend!«²¹

In diesem Jahr, 1923, hat sich Werner Reinhart ausführlich mit seiner Sammlung indischer Malerei beschäftigt und Teile daraus wohl selbst katalogisiert und im Graphischen Kabinett des Kunstmuseums Winterthur ausgestellt.²² Auch später noch hat er seinen Bilderschatz der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.²³ Teile seiner

²¹ RMR/Maria von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, S. 762.

²² Davon zeugt noch ein knappes Heft: *Indische und persische Miniaturen und Manuskripte aus der Sammlung W. R. in Winterthur*, (Das Graphische Kabinett. Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur 8.1. Winterthur 1923.

²³ Teile der indischen Bildersammlung von Werner Reinhart sind nochmals 1949 in Bern und Zürich ausgestellt worden und in Auswahl in einem schmalen Orbis-Pictus-Bändchen publiziert worden (Erwin Gradmann: *Indische Miniaturen*. Bern 1949). Auch später figurieren Werner Reinharts Bilder in allen wichtigen Ausstellungen zu indischer Kunst in der Schweiz.

Sammlung gelangten 2003 dank einer grosszügigen Schenkung seiner Nachkommen in das Museum Rietberg Zürich.²⁴

Es ist nicht wahrscheinlich, dass Rilke die Winterthurer Miniaturen-Ausstellung 1923 besucht hat. Sein Interesse an orientalischer Kunst, das von Goethes *West-östlichem Divan* und den *Geschichten von Tausend und einer Nacht* ausgelöst war und während seiner Tunesien- und Ägypten-Reisen (vom 19. 11. 1910 bis zum 29. 3. 1911) in seinem Bemühen, Arabisch lesen und schreiben zu lernen,²⁵ gipfelte, war wohl in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr ausgeprägt. Aber das kleine indische Bild der *Salabhanjika* oder nymphentartigen Schönen alias »Tänzerin« hing wohl all die Jahre, die der Dichter auf Muzot verbracht hat, in seinem Arbeitszimmer an der Wand seitlich über dem Sofa²⁶ – nicht sehr dominant als Raumschmuck, aber doch direkt gegenüber von seinem Stehpult, vermutlich, weil es das erste Geschenk seines Mäzens und »Lehensherrn« war.²⁷

So weit sind es Fakten. Ob das indische Bild der »Tänzerin« Rilke auch in seinem dichterischen Schaffen angeregt hat, was ich im Folgenden vermute, ist hingegen Spekulation – allerdings dünkt es mich eine anregende Spekulation. Dass dem Dichter das Thema »tanzen« und »Tänzerin«²⁸ und ebenso das einer vor einem blühenden Baum stehenden schönen Frau – sei sie nun eine Nymphe oder eine Dryade wie Daphne – wichtig war, ist allbekannt. Auf das indische Bild beziehen könnte sich aber doch das zweizeilige Fragment, das am 3. Februar 1922 in Muzot entstanden ist: »So wie angehaltener Atem steht / steht die Nymphe in dem vollen Baume.«²⁹ Wenn man – mit westlichen Augen – das indische Bild betrachtet, so entspricht der hier dargestellte Moment recht genau diesem Vers: Die Schöne hat, vor einem üppig

24 Nach Werner Reinharts unerwartet plötzlichem Tod 1951 wurden die Bilder in der Familie verteilt. Einige übernahm sein Bruder Georg, einige seine Neffen und Nichten. Der grösste Teil verblieb bei Peter und Marcelle Reinhart bis – nach deren beider Tod – ihre Kinder das ganze Konvolut dem Museum Rietberg Zürich schenkten, siehe *Jahresbericht des Rietbergmuseums für das Jahr 2003*.

25 Siehe Schnack 1975 (wie Anmerkung 14), S. 777. Siehe auch Dietgard Kramer-Lauff: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*. München 1969.

26 Es sei erwähnt, dass Rilke im Oktober 1923 sein Arbeitszimmer neu tapezieren liess und damals auch die Bilder zumindest ein zweites Mal aufgehängt wurden, s. Briefe 196 und 198 an Werner Reinhart, in: Luck 1988 (wie Anm. 18).

27 Das indische Bild trägt auf der Rückseite die Zahl V (wohl in der Handschrift von Werner Reinhart). Nach Auskunft von Nanni Reinhart-Schinz, der heutigen »Turmfrau von Muzot«, wurde nach des Dichters Ableben in seinem Arbeitszimmer sowohl von Werner Reinhart wie von dessen Erben kaum etwas verändert, wenn man von der neu gelegten Elektrizität und der Vergabung wichtiger Bücher an das Rilke-Archiv in Bern absieht. Neben der Miniatur hängt seit langem ein kleines Studio-Foto des Jünglings Rilke, das er seiner Mutter in Prag aufschriftlich gewidmet hatte, und ein Bildchen vom Wappen der de Blonay, die den Turm im 13. Jahrhundert erbaut haben. Später wurde ein leicht koloriertes Fotoporträt von Lili Reinhart-Volkart, der Mutter Werner Reinharts hinzugefügt.

28 Siehe Kramer-Lauff 1969 (wie Anm. 25).

29 RMR: *Gedichte 1910–1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn (*Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2, im folgenden KA). Frankfurt a.M. 1996. S. 227. Die Kommentatoren verstehen »die Nymphe« allerdings als »Anspielung auf die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne«.

blühenden Baum stehend, plötzlich innegehalten, sowohl in der Bewegung wie im Atemholen bzw. vor dem Rauchen. Und der Baum umgibt sie, nimmt sie fast in sich auf. Dieser direkte Bezug des Verses auf das indische Bild mag simpel klingen, aber man vergesse nicht: Diese indische Miniatur und kein anderes Gemälde einer »Daphne«³⁰ war damals dem Dichter konstant vor Augen.³¹

Nun aber Gewichtigeres: In den *Sonetten an Orpheus* beginnt das XVIII. Gedicht des zweiten Teils, das in eben diesem Arbeitszimmer von Muzot verfasst wurde,³² wo das indische Bild aufgehängt war, mit dem Anruf dieser »Tänzerin«:

Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, dass ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?³³

Versuchen wir zunächst eine knappe Paraphrase des Gedichts unter der Prämisse, dass das durch einen Doppelpunkt abgegrenzte Eröffnungswort »Tänzerin«³⁴ als

30 Ernst Leisi erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Rilke sich von Giovanni Segantini's »Die bösen Mütter« angesprochen gefühlt und vielleicht auch dessen »Engel des Lebens« gekannt hat (*Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987, S. 217). Diese Bild-Vorlagen sind jedoch weit entlegener als die indische Tänzerin.

31 Man vergesse nicht, dass die »geradezu eruptive Produktivität«, die im Februar und März 1922 (auch) zur Entstehung der *Sonette an Orpheus* geführt hat, in gewisser Weise durch die Reproduktion einer Federzeichnung Cima da Coneglianos ausgelöst wurde, die Baladine Klossowska in Muzot neben Rilkes Schreibtisch an die Wand geheftet hatte (vgl. u. a. August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 301). Auch die *Fünfte Elegie* geht von einem Bild aus, von Picassos Gemälde der »Familie des saltimbanques«, das einst in München ebenfalls in Rilkes Arbeitszimmer hing (vgl. ebenda, S. 655 f.).

32 Das Gedicht entstand vermutlich zwischen dem 17. und 19. Februar 1922.

33 RMR: *Die Sonette an Orpheus – Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*. Leipzig 1923, S. 52.

34 Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*. München 1937, S. 179: »Das anspruchsvolle Nomen wird durch den trennenden Doppelpunkt beschwörerisch isoliert, z. B. [...] Tänzerin: o du Verlegung –«

Verweis auf den von Rilke gewählten Titel des indischen Bildes zu nehmen ist. Die Tänzerin hat ihre Darbringung vollendet, indem sie all die vorhergegangenen und damit vergangenen Abläufe ihres Tanzes in einen einzigen Schritt, in eine im Ausschreiten erstarrte Bewegung des noch erhobenen Beines, brachte. Doch bei der den Tanz abschliessenden Pirouette verband sie sich mit einem blühenden und später auch Frucht tragenden Baum, wurde transponiert zu einem »Baum aus Bewegung«. Und – so fragt der Dichter – war diese Verwandlung der Tanzbewegung in ein Bild des Blühens nicht eine Erfüllung, war der dichterische Schwung, der bei ihm gerade jetzt in Muzot nach langer Brache einsetzte, nicht ein vergleichbares Blühen, das reiche poetische Ernte erbrachte? Hat nicht dieser Baum erst dank des ihn umkreisenden Tanzes zu blühen begonnen, und ist er nicht jetzt, wo dieser seine Klimax erreicht hat, still geworden? Strahlte diese im Baum fortblühende Tänzerin nicht eine hierzulande unbekannt starke, tropische Wärme aus? Und diese Bäume haben dank tänzerischer wie dichterischer Ekstase Früchte getragen! Sind nicht zwei Gefässe³⁵ gefüllt worden, zwei Gedicht-Sammlungen entstanden? (*Elegien* wie *Sonette*, könnte man sagen, und sie gleichen den beiden Gefässen der zweiteiligen Wasserpfeife, die der Tänzerin auf dem Bild gehören.) Und blieb nicht den Bildern der erblühten Dichtung die Zeichnung der dunklen Augenbraue dieser indischen Tänzerin und Dryade aufgeschrieben?

Selbstverständlich ist das Sonett weit mehr als nur das Ergebnis einer Beschäftigung des Dichters³⁶ mit seiner gemalten »Tänzerin« oder einer bestimmten, einst von ihm geliebten Tänzerin.³⁷ Hans-Egon Holthusen meint zu Recht, dass »der

35 Katharina Kippenberg denkt in ihrer frühen Interpretation des XVIII. Sonetts an Malerei auf griechischen Vasen, »die Rilke in Rom oft Gelegenheit hatte zu bewundern« (Katharina Kippenberg: *RMRs Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Wiesbaden 1948, S. 163. Die Herausgeber Engel und Fülleborn (KA 2, S. 757) bemerken, »näher lag zu diesem Zeitpunkt [d. h. 1922] jedoch die starke Wirkung von Paul Valérys Dialog *L'âme et la danse*, den Rilke 1921 kennen gelernt hatte (und den er später auch übersetzte).« Diesen Bezug hat schon Holthusen 1937, S. 21 konstruiert; für Hermann Mörchen ist zwar »das Phänomen der ›Ekstase‹ im Einklang mit Valérys Dichtung konzipiert«, »ohne dass die einzelnen Bildvorstellungen dort vorbereitet wären« (*Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958, S. 331).

36 Zu beherzigen ist aber auch die Meinung von Stahl 1978 (wie Anm. 31): »Zu den von der Forschung stark vernachlässigten Deutungswegen gehört im Fall Rilkes der über die Biographie des Autors. Die Scheu, das Verständnis des Logos seines Werkes auch vom Bios her zu sichern, gründet wohl auf dem durchgehenden Verdikt Rilkes selbst« (S. 33); dabei sei eine sehr grosse Zahl von Gedichten vermutlich von »Kunsterlebnissen« angeregt worden (ebenda, S. 27f.).

37 Natürlich lassen sich die durchaus orientalischen Züge der Tänzerin Wera Ouckama Knoop, der die Sonette an Orpheus gewidmet sind, in denjenigen der »Tänzerin« auf dem indischen Bild wiederfinden. Rilke bezeichnete ihren Körper als von »schöner östlicher Gestaltung« (zit. nach Holthusen [wie Anm. 34], S. 23). Nach Rilkes eigener Aussage, ist nur ein Sonett an Wera gerichtet, nach Meinung der Interpreten meist drei, nicht aber das hier besprochene (siehe Leisi [wie Anm. 30], S. 39). Dieses Sonett »steht von der Struktur her abseits« und zeigt keinen Bezug zur Tänzerin Wera Knoop, meint zu Recht Leise (ebenda, S. 157). Auch Mörchen (wie Anm. 35) ist der Meinung, dass »in der begeistertsten Schilderung des Tanzes [...] nicht bloss ein Bild [dem Dichter] vorschwebt« (S. 331).



Abb. 5: Gesicht der Tänzerin mit der dunklen Braue. Detail von Abb. 1.

Dichter es verschmät, das faktische Motiv deutlich zu machen, denn nur Verwandtes darf in den Vers eingehen.«³⁸ Für den Leser und Sprachanalytiker der *Sonette an Orpheus* mag bedeutungslos sein, was für eine ästhetische Erfahrung den Dichter zu einzelnen sprachlichen Bildern angeregt hat, was für ihn zählt, ist das Resultat,

³⁸ Holthusen (wie Anm. 34), S. 121.

das Gedicht.³⁹ Dann ist es durchaus einleuchtend, dass hier der Dichter von »Tanz als Symbol des schöpferischen Aktes« spricht, wobei dieser »als tänzerische und sprachliche Verwandlungsleistung« aufzufassen ist.⁴⁰ Tanz, »wenn er um seiner selbst willen ausgeübt wird, ist eine Manifestation des Für-sich-Seins«,⁴¹ ist für den Dichter auch ein Ereignis »der Seinsumkehr«⁴² oder die Offenbarung, dass »die Früchte der Tröstung da reifen, wo man sie am wenigsten vermutet: [...] im ›Vergehen‹ unseres Daseins selbst: Das offenbart die Tänzerin.«⁴³ Aber ganz faktisch gesehen, wenn wir uns mit dem unmittelbar Gegenständlichen beschäftigen, haben das Sonett XVIII *Tänzerin: O du Verlegung* und die indische Miniatur »Tänzerin« erstaunlich viele Bildmotive gemeinsam, so vor allem die erstarre Bewegung des einen ausgreifenden Beines, das die Tänzerin umhüllende Blüten des Baumes und seine gleichzeitige Unbewegtheit und die starre Stille seines Geästs (mit dem aufsteigenden Wipfel).⁴⁴ Auch sei nochmals an die schwer zu deutende Erwähnung eines »gestreiften« Kruges und einer »gereifteren« Vase erinnert: Dies Bild könnte ausgelöst sein von dem kugeligen, mit Einlagen verzierten Wassertopf und dem komplexer gestalteten vasenartigen Gefäß für die glühende Kohle unter dem Tabak bei der zweiteiligen Wasserpfeife auf der indischen Miniatur, wobei die im Sonett erwähnte »Ekstase« dann auch mit dem Rausch beim *hukka*-Rauchen assoziiert werden kann. Und wenn das Gedicht im letzten Terzett ausdrücklich im Singular von »deiner Braue« – und also von einer Profilansicht der »Tänzerin« – spricht, dann dürfte der Dichter wohl eher seine indische Miniatur als das frontal fotografierte Gesicht der jugendlichen Tänzerin Wera Ouckama Knoop erinnert haben.⁴⁵ Wegen diesen Übereinstimmungen scheint es mir wert, bei einer zukünftigen Beschäftigung mit diesem Sonett, bei dem ja bislang »nicht alle Einzelheiten interpretierend eingeordnet und bestimmt werden«⁴⁶ konnten und in dem vermutlich nicht die verstorbene Tänzerin Wera erinnert oder gepriesen wird, sondern von einer »Tänzerin als die ›Figur‹, die in ihrem ›Tun‹ die Verwandlung sichtbar macht«,⁴⁷ die Rede ist, auch das Bild der indischen »Tänzerin« aus Rilkes Besitz, der *Salabhanjika*, zumindest nicht aus den Augen zu verlieren.

Fotonachweis: Fischer, Eberhard: 1, 3, 4, 5; von Salis, J.-R., *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre*, Frauenfeld 1952 (3. Aufl.), S. 129: 2.

39 Für den Historiker ist die Situation allerdings anders!

40 Engel und Fülleborn (KA 2, S. 757) beziehen sich hier vor allem auf die Ergebnisse der Interpretationen von Kramer-Lauff (wie Anm. 25), S. 130-135.

41 Leisi (wie Anm. 30), S. 157.

42 Ebenda, S. 64.

43 Mörchen (wie Anm. 35), S. 331.

44 Leisi (wie Anm. 30) hat in der kleinen Bronze eines Tänzers von Rodin, betitelt »Mouvement de danse«, die Anregung für den »Baum aus Bewegung« vermutet (S. 262), was aber m. E. höchst unwahrscheinlich ist.

45 Es ist möglich, dass es neben dem bekannten Porträt weitere, »infolge der raschen Bewegung verwaschene Lichtbilder der Tänzerin« in Rilkes Besitz gegeben hat (so Mörchen [wie Anm. 35], S. 338).

46 Leisi (wie Anm. 30), S. 157.

47 Kramer-Lauff (wie Anm. 25), S. 123.

DAVID ÖSTERLE

»... daß wir an diesem beinah sterben«

Zu Rilkes Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.*

»Mais pourquoi, Madonna, ma pensée était-elle souvent inquiète de vous et soucieuse, bien que je fisse effort pour imaginer que vous étiez auprès de cette femme admirable, dont le visage s'est associé malgré moi dans mon âme au souvenir de grandes oeuvres d'art!«¹

So heißt es in einem Brief, den Rilke Madeleine Annette de Broglie im August 1906 von der Sommerresidenz seines Gönners Karl von der Heydt aus zukommen ließ. Mit feiner Feder ist ihm eingeschrieben, wie die Adelige mit italienischen Wurzeln auf den Dichter gewirkt haben mag, sie, die »Madonna«, wie Rilke sie nannte. Über mehrere Jahre – die Korrespondenz erstreckt sich von 1906 bis 1909 – stand Rilke mit ihr, deren zweite Ehe mit Prince Robert de Broglie 1906 gerichtlich für ungültig erklärt wurde, in Verbindung.² Gegenüber Karl von der Heydt, der darauf bedacht war, Rilke den Weg ins bürgerliche Leben zu weisen, hatte der Dichter während eines Aufenthaltes in Capri beschwichtigend beteuert, »daß jene Beziehungen [zu M. de Broglie] nicht zu den Gründen gehören, die eine Rückkehr dorthin [nach Paris] für mich so nothwendig machen.«³ Allemal ihr Gesicht musste faszinierend auf den Dichter gewirkt haben, das er mit dem Antlitz der »femme admirable« auf großen Kunstwerken assoziierte, auf Marien-Gemälden also. Nicht gänzlich losgelöst von der Gestalt der Widmungsempfängerin dürfte so auch das »Angesicht« zu verstehen sein, das sich durch den Gedichtkreis zieht, der aus der Hinterlassenschaft Madeleine de Broglies 1962 im *Journal de Genève* veröffentlicht wurde,⁴ ein »Angesicht«, das unabhängig von den jeweiligen Kontexten, in denen es steht, und losgelöst von poetischen Subtexten auch die Schönheit der Widmungsempfängerin zu bewahren sucht.⁵

1 Übersetzung [von D.Ö.]: »Aber warum, Madonna, umkreisten meine Gedanken Sie oft so unruhig und sorgenvoll, obwohl ich bemüht war, Sie mir in der Nähe dieser bewunderungswürdigen Frau vorzustellen, deren Gesicht sich in meiner Seele unwillkürlich verbindet mit der Erinnerung an große Werke der Kunst«. »Un amour inconnu de Rilke. Lettres à »Madonna««. In: *Journal de Genève*, 21. I. 1961, S. 18.

2 Vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens 1875-1926*. Register. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 2009, S. 1100.

3 RMR: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 126f.

4 Vgl. »Sept Poèmes inédits«. In: *Journal de Genève*, 4. 3. 1961, S. 14. Nach Einschätzung der Herausgeber der Kommentierten Ausgabe (KA) passt *An die Frau Prinzessin M. von B.* thematisch und stilistisch nicht in den Gedichtkreis, vgl. KA I, S. 859f.

5 Torsten Hoffmann legt dar, dass die Verklärung adeliger Frauen ihren Höhepunkt in den an Madeleine de Broglie gewidmeten Gedichten findet, denen durch die Emphase, mit der die »Herrlichkeit« dieser Frau gepriesen wird, eine Sonderstellung in Rilkes mittlerer Schaffensphase zukommt. Das Widmungsgedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.* sei außerdem »programmatisch« für Gedichte des »Widmungstypus« der »Ästhetischen Haltestelle«, in de-

Ein solches findet sich auch in dem Anfang Juni 1906 entstandenen Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.*, das von Serge de Fleury, Madeleine de Broglies Sohn aus erster Ehe, (wohl irrtümlich) in den Gedichtkreis aufgenommen wurde, allerdings mit der Überschrift *Gedicht*, die sich auch auf dem Manuskript aus dem Nachlass seiner Mutter findet.⁶ Wie das ebenfalls dreistrophige, mit *Gedicht* überschriebene und an Madeleine de Broglie gerichtete Gedicht *Das war doch immer das: Geheul, Gehärm*, das nicht in den Zyklus aufgenommen wurde, aber dem Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.* inhaltlich weitaus näher steht als alle anderen an sie gerichteten,⁷ ist es charakteristisch für eine Gruppe von zu Lebzeiten unveröffentlichten Gedichten aus der Zeit zwischen 1906 und 1910, die existenzielle menschliche Grunderfahrungen, die *condition humaine*, zum Thema haben. Werksgeschichtlich bemerkenswert sind sie, da sie in die Zeit intensiver Arbeit an den *Neuen Gedichten* und auch schon an *Der Neuen Gedichte anderer Teil* fallen, aber die unter der Maxime des sachlichen Sagens suspendierte Subjektivität wieder ins Spiel bringen.⁸

Mit »Wir sind ja« hebt das Gedicht an in einer Weise, als solle die Seinsfrage gerade nicht aufgeworfen werden – kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, dass wir *sind*. Als Ausdruck tiefgründiger ontologischer Selbstvergewisserung kann die Eröffnung des Gedichts jedenfalls kaum gelesen werden, da sich das nachgestellte »ja« rhetorisch gegen eine solche Lesart allzu sehr sperrt; eher ist es zu lesen als mögliche Zweifel beschwichtigend, oder gar als Ausdruck des Erstaunens. Auch ist die Flexionsform von »Sein«, wie an etlichen anderen Stellen im Werk Rilkes, graphisch hervorgehoben; durch die Unterstreichung (im Manuskript) wird dem »Sein« besonderer Nachdruck verliehen.⁹ Das gleich darauf beklagte Gefühl aber, dass »die Tage hin[gehn] mit Flucht und Schein«, das an die Seinsver(un)sicherung des ersten Satzes anschließt, lässt die dem offenen Anfang vorgängigen Vorbehalte dem Sein gegenüber durchaus angebracht erscheinen. Das Gefühl, einer transitorischen Existenz verhaftet zu sein, weckt Sehnsucht nach Sicherheit und Beständigem. »Wie

ren Mittelpunkt die Schönheit der Widmungsempfängerin steht, und in denen ihr Gesicht einen ästhetischen Ruhepunkt bildet. Vgl. Torsten Hoffmann: »Zugehn lernen über Unendlichem«. Zur Typologie und Poetik von Rilkes verstreuten Widmungsgedichten 1906–1911«. In: *Blätter für die Rilke Gesellschaft* 31, 2012, S. 219f.

6 Vgl. KA I, S. 859f. Die Reinschrift aus dem Nachlass von Madeleine de Broglie findet sich im *Journal de Genève* verkleinert abgebildet (wie Anm. 4). – Ob *An die Frau Prinzessin M. von B.* von Rilke tatsächlich als Titel im eigentlichen Sinn intendiert war, lässt sich aus den textkritischen Kommentaren der bisherigen Editionen nicht ermitteln und darf bezweifelt werden. Die Erstveröffentlichung im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Corona* (1930/31, H. 1, S. 51) zeigt das Gedicht ohne Titel; auf der im *Journal de Genève* wiedergegebenen Reinschrift ist es mit *Gedicht* überschrieben. Als Vorlage für den Abdruck in SW II, S. 10 diente vermutlich ein Manuskript, das sich in einer ledergebundenen privaten Sammelhandschrift findet (Mitteilung von Hella Sieber-Rilke an Wilhelm Hemecker vom 10. April 2013).

7 Vgl. KA I, S. 406.

8 Vgl. Winfried Eckel: »Einzelgedichte 1902–1910«. In: *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 342f.

9 Vgl. Hermann Mörchen: »Sein als Ereignis. Zu zwei Gedichten Rilkes an Madeleine Broglie«. In: *Alles Lebendige meint den Menschen. Gedenkbuch für Max Niehans*. Hrsg. von Irmgard Buck und Georg Kurt Schauer. Bern 1972, S. 141.

fühlt man eines kleinen Lebens Kürze«,¹⁰ heißt es in der etwa zur gleichen Zeit verfassten *Blauen Hortensie* mit Blick auf die versinnbildlichte Vergänglichkeit. Mit »Flucht und Schein« gehen uns die Tage hin, wir begeben uns des fassbaren, fraglos Wirklichen. Antithetisch stehen einander die Begriffe Schein und Sein – »[w]ir sind ja« – gegenüber.

In einem Brief an Sidonie Nádherný knapp zwei Jahre später erscheinen Rilkes Ambivalenzen und Zweifel dem menschlichen ›Sein‹ gegenüber noch radikaler: »Um ein Weniges nur übertreibend, möchte ich sagen, daß wir nicht *sind*; wir bilden uns fortwährend neu und anders in dem Durchkreuzungspunkt aller der Einflüsse, die in unser Daseinsgebiet hineinreichen.«¹¹ Dass ›wir nicht sind‹, sieht Rilke in der Instabilität des ›Ichs‹ begründet, die Seinskritik wird zur Kritik am Subjekt. Die Idee eines konsistenten, kohärenten und selbstbestimmten Ich wird in diesem Brief abgelöst von der Vorstellung eines sich in der Vielfalt von Einflüssen auflösenden Subjekts, das sich zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu zusammensetzt. Das in dieser Zeit von Rilke mehrfach artikulierte Gefühl des Nicht-Seins, die Gewissheit eines transitorischen, flüchtigen und jederzeit veränderlichen ›Ichs‹, steht der im Gedicht beklagten Empfindung, »Flucht und Schein« ausgesetzt zu sein, nicht allzu fern.

Wir *sind* ja. Doch kaum anders als den Lämmern
gehn uns die Tage hin mit Flucht und Schein;
auch uns verlangt, sooft die Wiesen dämmern,
zurückzugehen. Doch treibt uns keiner ein.¹²

Die topographische Bestimmung der Lebensräume von Mensch und Tier bringt kontrafaktisch eine Typologie ihrer Existenzweisen mit sich: Während das Lamm die Nacht unter einem Dach, also in der Sphäre der Kultur verbringt, hat der Mensch paradoxerweise in der Natur, unter »Sonne« und »Regen« zu verharren.

Wo Rilke Lämmer denkt, die eingetrieben werden, da sind ungenannt auch Hirten, mit ihrem »allgemeinen und anonymen«, ganz in die Natur eingebundenen Dasein,¹³ wie Rilke schon über die von Jean-François Millet gemalten Hirten in seiner Monographie *Worpswede* notiert. Ein »stilles, verweilendes, nachdenkliches Draußensein« sei den Hirten beschieden, sie seien »hinaus in die Fülle von Einfluß gestellt«, wie er bald nach seiner Rückkehr aus Ronda an Katharina Kippenberg schreibt.¹⁴

Die in Psalm 23 besungene Gewissheit, »der Herr ist mein Hirte, nichts wird mir fehlen«, ist dem »wir« des Gedichts indes abhandengekommen, so lässt sich dem letzten Vers der Strophe entnehmen: »Doch treibt uns keiner ein.« Der Mensch bleibt sich selbst überlassen, bleibt »draußen« – von der »transzendenta-

¹⁰ KA I, S. 481.

¹¹ RMR – Sidonie Nádherný von Borutin. *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 76f.

¹² KA I, S. 357.

¹³ KA IV, S. 314f.

¹⁴ RMR – Katharina Kippenberg. *Briefwechsel*. Leipzig 1954, S. 45f. Vgl. auch KA II, S. 467f.

len Obdachlosigkeit«¹⁵ betroffen, ist er in seiner Ausgesetztheit Hirte seiner selbst. »Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt / und so mit großen Fernen überladen«,¹⁶ heißt es im zur gleichen Zeit entstandenen Gedicht *Kindheit* über die dem Kindsein Entwachsenden, die von der Sorglosigkeit und der räumlichen wie auch zeitlichen Überschaubarkeit ihrer Welt in eine von ›Fernen überladen‹ – im lokalen wie temporalen Sinne – gestoßen sind. Ein Bewusstsein von Verlorenem, von der einmaligen Fülle des Lebens, von der das Gedicht *Kindheit* spricht, hat sich eingestellt, die langen Kindheitsnachmittage sind »Bilder-Folgen« gewichen, dem Bewusstsein vom sich in ungezählten Sequenzen abspulenden Leben. Von der Unbarmherzigkeit des Zeitstrahls, von jenem Voranschreiten zu »Tag und Nacht und Tag« sind auch die betroffen, die im Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.* »schmerzhaft reifen«. Die Hoffnung, zurückzugehen – liest man das lokal gebrauchte Verbum auch temporal – bleibt aussichtslos, ist doch der Weg, der zurück in die Kindheit führt, in die Geborgenheit, hier wie dort für immer abgeschnitten.

Gründet das Behütetsein der Lämmer, denen ähnliche Sorglosigkeit besichert ist wie Kind und Tier in *Kindheit* – »wie damals, da uns nichts geschah als nur / was einem Ding geschieht und einem Tiere« –,¹⁷ allein darauf, am Abend in die Geborgenheit des Stalls geführt zu werden?

Knapp fünfzehn Jahre später wird Rilke in der *Achten Duineser Elegie* die Daseinssicherheit und -offenheit des Tieres zur Grundlage einer poetischen Reflexion über das Wesen des Menschen machen.¹⁸ Dessen »Verfassung« mag nur für »einen Augenblick, jene Sicht ins Offene gewähren [...], von der ich vermute, daß sie des Tieres (in unserem Sinne) ›Sorglossein‹ ausmacht«, heißt es in einem Brief an Lev P. Struve, einen russischen Leser, einige Jahre nach Beendigung der *Duineser Elegien*. »Sie müssen den Begriff des ›Offenen‹, den ich in dieser Elegie vorzuschlagen versucht habe, so auffassen, daß der Bewußtseinsgrad des Tieres es in die Welt einsetzt, ohne daß es sie sich (wie wir es tun) jeden Moment gegenüber stellt; das Tier ist *in* der Welt; wir stehen *vor ihr* durch die eigentümliche Wendung und Steigerung, die unser Bewußtsein genommen hat.«¹⁹ Der menschlichen Ungeborgenheit liegt sein unbedingtes Festhalten am »Überwachen« und »Ordnen« zugrunde, wie es in der Elegie heißt, sein ständiges Abschiednehmen und die Angst vor dem Tod – »ihn sehen wir allein«.²⁰ Das ›Sein‹ des Tieres dagegen »ist ihm / unendlich, ungefaßt und ohne Blick / auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick. / Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles / und sich in Allem und geheilt für immer«,²¹ wie es in der *Achten Duineser Elegie* heißt.

Der Mensch ist zwar draußen, doch der Blick ins »Offene« bleibt ihm verwehrt. Nach Martin Heidegger, der »das in die Welt ›geworfene‹ Da-Sein in ein (topologi-

15 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin 1920, S. 73.

16 KA I, S. 474.

17 Ebd.

18 Vgl. KA II, 674.

19 Zitiert nach KA II, S. 673 f.

20 Vgl. KA II, S. 674 f.

21 KA II, S 225.

ches) Geflecht von Bezügen eingewoben« sieht, und diesem die »Sorge« – um sich, um andere, letztlich um das Sein überhaupt²² – zuordnet, mache Rilkes Kommentar zu seiner *Achten Elegie* folgendes deutlich: »Je höher das Bewußtsein, um so ausgeschlossener von der Welt ist das bewußte Wesen. Darum ist der Mensch nach der Sprache des Briefes ›vor der Welt‹. Er ist nicht eingelassen in das Offene. Der Mensch steht der Welt gegenüber.«²³ So sind wir »draußen«, oder »außerhalb von Schutz«, wie es in dem von Heidegger interpretierten Gedicht Rilkes *Wie die Natur die Wesen überläßt* heißt, dort, wo »wir dem Urgrund unseres Seins nicht weiter lieb« sind, weil sich der Mensch »die Welt als das Gegenständige im Ganzen vor sich und sich vor die Welt« stellt, das heißt, die Welt vergegenständlicht.

Von diesem Verlust der Unmittelbarkeit durch das Bewusstsein ist in dem Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.* indes noch nicht die Rede, das »wir« findet sich noch eng eingebunden in Naturbezüge:

Wir bleiben draußen Tag und Nacht und Tag.
Die Sonne tut uns wohl, uns schreckt der Regen;
wir dürfen aufstehn und uns niederlegen
und etwas mutig sein und etwas zag.²⁴

Das in Parallelismen strukturierte, harmonische Naturbild, metrisch unterlegt von gleichmäßig voranschreitenden Jamben, verleiht der zweiten Strophe ihren schlichten Charakter, in der eine bukolische Szenerie evoziert wird. Das Sich-Wiederholende, auch die Assonanzen und das Hyperbolische in »Tag und Nacht und Tag« spiegeln das Zyklische des Lebens wider, die ewige Wiederkehr des Gleichen. Dort, wo der Mensch verbleiben muss, ist sein Wohlbefinden von meteorologischen Gegebenheiten bestimmt, dort gleicht er in seinem Handlungsspielraum den behüteten Lämmern. Auch seine Bewegungsfreiheit erweist sich als eingeschränkt und seine Regungen sind auf das Basalste, das Allernotwendigste reduziert. Das alles scheint nicht weiter zu stören, als Einschränkung der Freiheit scheint die aufoktroierte Simplität der Lebenswelt jedenfalls nicht wahrgenommen zu werden. Ganz im Gegenteil, das fünffache Polysyndeton scheint formal sogar eine Vielheit von Lebensvollzügen vorzuführen.

Nur manchmal, während wir so schmerzhaft reifen,
daß wir an diesem beinah sterben, dann:
formt sich aus allem was wir nicht begreifen,
ein Angesicht und sieht uns strahlend an.²⁵

22 Stephan Günzel. »Einleitung [zu: Teil II.: Phänomenologie der Räumlichkeit]«. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M. 2007, S. 117.

23 Martin Heidegger: *Holzwege*. In: *Gesamtausgabe*. 1. Abt: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Bd. 5. Frankfurt a. M. 1977, S. 286.

24 KA I, S. 357.

25 KA I, S. 357.

Mit einer aus etlichen Gedichten Rilkes bekannten Wendebewegung, hier eingeleitet mit »[n]ur manchmal«, bricht unvermittelt eine Reflexion auf ein »schmerzhaftes Reifen« ein. Nichts scheint dem Mikrokosmos, der zuvor in der – durch die vielen Polysyndeta an kindliche Rede erinnernden und durch den umarmenden Reim geschlossen wirkenden – zweiten Strophe entfaltet worden ist, ferner zu stehen als Schmerz und Todesnähe.

»Reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt«, schreibt Rilke an Franz Xaver Kappus am 23. April 1903 mit Blick auf das geduldige Erwarten künstlerischer Inspiration: »Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: *Geduld* ist alles!«²⁶ Die Vorstellung von »Reifen« als einem *specificum humanum* findet sich im Gedicht *An die Frau Prinzessin M. von B.* ins Extreme gesteigert, denn wir reifen nicht nur »unter Schmerzen«, sondern sterben beinah daran. Im Schmerz und in einer Erfahrung, die an die Grenze des Lebens führt, kommt jedoch auch die Erfahrung einer ganz eigentümlichen Positivität des Negativen zum Ausdruck, eine nach Rilke dem Menschsein eigene Dialektik.²⁷ In dem etwa zur selben Zeit entstandenen Gedicht *Im Saal* heißt es von edlen Männern und Frauen, die in ihren prächtigen Toiletten auf Portraits den Betrachtern entgegenblicken, dass sie »blühn« wollten, »und blühn ist schön sein; doch wir wollen reifen, /und das heißt dunkel sein und sich bemühen.«²⁸ Was uns »dunkel sein« lässt und »[B]emühen« abverlangt, hängt innig mit der Erfahrung des existenziellen Ausgesetztseins, des beinahe »Nicht-Seins« zusammen, das sich schon dem beschwichtigenden Eingangssatz »Wir *sind* ja« unterschwellig eingeschrieben hat und sich zeigt, wo immer wir an der Bewältigung des Daseins, am Reifungsprozess »beinah sterben«.

»Nur manchmal« – vorbereitet ist der dann folgende Umschlag durch das einzige Enjambement des Gedichts, das durch den Doppelpunkt zusätzlich markiert ist. Charakteristisch ist die nun folgende Epiphanie eines Angesichts nicht nur, weil sie »strahlend« – also semantisch mit Rückverweis auf die Sonne in der zweiten Strophe – in signifikanter Lichtmetaphorik zutage tritt, sondern auch, weil sie, paradox gesprochen, ihren Schatten, wiewohl ihr Wesen vom sporadischen »nur manchmal« bestimmt ist, auf das gesamte menschliche Dasein wirft. All das Unbegreifliche, das sich zu einem Angesicht formt, dessen wir eben nur gelegentlich, dann aber strahlend gewahr werden, ist der Sinn des Daseins, der sich uns in einem epiphanischen Ereignis erschließt.²⁹ So auch, wiewohl hier negativ gewendet, im *Gebet für die Irren und Sträflinge*, in dem in analoger Bildlichkeit das »Sein« in Gestalt eines Gesichtes erscheint: »Ihr, von denen das Sein / leise sein großes Gesicht / wegwandte«,³⁰ heißt es dort über die Eingesperrten.

Der Blick einer Gestalt, die einem Reifungsprozess entspringt, partiell aus uns heraustritt und uns gegenübersteht, der umgekehrte Blick des Betrachters also, der sich in der Selbstreflexion zu objektivieren versucht, begegnet auch an anderer Stelle

26 RMR: *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig 1929, S. 17.

27 Vgl. Ronald Perlwitz: »Philosophie«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 8), S. 156 f.

28 KA I, S. 482.

29 Vgl. Hermann Mörchen: *Sein als Ereignis* (wie Anm. 9), S. 145.

30 KA I, S. 427.

bei Rilke: »da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht.«³¹ So steht das »Angesicht«, Rilkes Erkenntnisfigur, in einer eigentümlichen Schwebelage zwischen présence und absence. Es wird zur Schlussgestalt einer strukturbestimmenden, zweifachen räumlichen Umkehrung: der Inversion von Innen und Außen, von »draußen«, wo wir »Tag und Nacht und Tag« verbleiben, zu einem Drinnen, das den inneren Erkenntnisprozess beschreibt, bevor es sich wieder nach außen wendet – und in jedem Sinn Gesicht wird.

³¹ KA I, S. 513. Vgl. auch Wolfram Groddeck: »Archaischer Torso Apollos.« In: *RMR. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Ditzingen 1999, S. 88.

GUSTAV LANDGREN

Sprachkritik in Rilkes Gedichtsammlung
Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.

I.

Der nachfolgende Beitrag behandelt den sprach- und kulturkritischen Impetus in Rilkes Gedichtsammlung *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*¹ Die Texte entstanden im November 1920 beziehungsweise im März 1921. Teils wegen Rilkes Distanzierung von diesem Werk, teils weil die Gedichtsammlung thematisch wenig Neues bringt, bildet *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* ein Desiderat der Rilke-Forschung,² obwohl der Gedichtzyklus eine interessante Vorstufe zu den *Duineser Elegien* darstellt. Zu Rilkes Lebzeiten blieb die Sammlung bis auf ein Gedicht – das siebte Gedicht in der ersten Reihe *In Karnak wars*, das Rilke anonym im *Insel-Almanach* publizierte – unveröffentlicht; erst 1950 wurde sie zum ersten Mal integral herausgegeben und erschien zum zweiten Mal in Ernst Zinns Edition der *Sämtlichen Werke* 1956.³ Ähnlich wie in seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bedient sich Rilke in *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* der epischen Fiktion eines fingierten Herausgebers, der die Hinterlassenschaft eines »bergischen Vorwohners«, des Grafen C. W. mitteilt.⁴ *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* besteht aus zwei Reihen etwa gleichen Umfangs. Die ursprünglichen zehn Gedichte wurden einige Monate später durch elf zusätzliche Gedichte erweitert.

1 Der Verfasser dankt der Wenner-Gren Foundation für ihre großzügige Förderung bei der Abfassung des Beitrags. Zitiert wird im Folgenden unter der Sigle SW mit Band- und Seitenzahl in römischen beziehungsweise in arabischen Ziffern nach RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955-1966. Zur Entstehung des Gedichtzyklus, siehe Anthony Stevens: »Einzelgedichte 1910-1922«. In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2006, S. 384-404, hier S. 402.

2 Einige Beiträge über Rilkes Gedichtsammlung sind hier zu nennen: Hans Boventer: *Rilkes Zyklus Aus dem Nachlaß des Grafen C. W. Versuch einer Eingliederung in Rilkes Werk*. Berlin 1969; Manfred Engel: »Deutungsaspekte und Stellenkommentar.« In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 2, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 566-577, Ingeborg Schnack: »RMRs Gedichtkreis *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*.« In: *Neue Schweizer Rundschau*, N.F. 1951, S. 665-676 u. S. 731-739. Die bisher wohl ausführliche Analyse des Gedichtkreises in schwedischer Sprache bietet Bengt Landgren: »Språkexperiment, språkspejs, identifikation i Rilkes diktsvit *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* Ä. In *Samlaren: Tidskrift för svensk och litteraturvetenskaplig forskning*, Årgång 132, Uppsala 2011, S. 107-143.

3 In den *Sämtlichen Werken* umfasst der Text 18 Seiten, verteilt auf 389 Zeilen.

4 Brief Rilkes an Nanny Wunderly Volkart vom 30. 11. 1920. In: RMR: *Briefe an Frau Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Bd. I. Frankfurt a. M. 1977, S. 349.

Zum Entstehungskontext der Sammlung: Im November 1920 konnte Rilke mit Hilfe von Nanny Wunderly-Volkart ins Schloss Berg in Berg am Irchel ziehen, wo der Gedichtzyklus entstehen sollte. Rilke wohnte dort fast ein halbes Jahr, vom 12. November 1920 bis zum 10. Mai 1921.⁵ In der Bibliothek des Schlosses fand er außer Werken von Goethe wenig, was ihn interessierte. Er erdachte sich daher den Grafen, machte ihn zum Medium seiner eigenen Erinnerungen, Erfahrungen, Erlebnisse und Melancholien. Für Rilke waren die Gedichte wohl vor allem eine Art spielerische metafiktionale Sprachübung, was aus einer Bemerkung im Brief vom 30. November 1920 an Nanny Wunderly hervorgeht: »Gedichte, denken Sie, – auf dem ersten Blatt werden Sie lesen ›Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.‹ Kuriose Sachen, für die ich, angenehmster Weise, gar keine Verantwortung habe.«⁶ Die Gedichtsammlung könnte als lyrisches Pendant zum *Malte* charakterisiert werden und enthält die fragmentarischen, autobiographisch angehauchten Erinnerungen des Grafen C. W. in lyrischer Form, die durch den Herausgeber gelegentlich kommentiert werden, was den Gedichten eine Aura von Authentizität verleiht.⁷ Am deutlichsten wird die spielerisch-ironische Distanzierung zum Dichter-Ich durch die als Fußnote mitgeteilte »Anmerkung des Copisten« im neunten Gedicht. Hier kommentiert der »Copist« eine Auffälligkeit des Textes, die Ersetzung des Wortes »Temperament« durch »Element«. Es geht ihm offensichtlich um eine philologisch treue Wiedergabe des Originaltextes. Zugleich bedeutet sein Kommentar ein metafiktionales Hinterfragen des Erzählakts:

* Das Wort ›Temperaments‹ ist in der Niederschrift des Grafen sichtlich das ursprüngliche gewesen –, scheint ihm aber dann doch nicht genügt zu haben; es ist schwer, dieses Wort, das nur eine Anwendungs-*Art* unserer Begabungen bedeutet, in so gründlich-mittlerem Sinne zuzugeben. So wurde es denn auch durchgestrichen und durch ›Elements‹ ersetzt, nicht ohne ein gewisses Bedauern –, möchte man aus dem Benehmen seiner Hand vermuten.⁸

Durch die Herausgeberfiktion wird eine epische Distanz zum Geschehen geschaffen, die den meisten Gedichten eine »eigentümliche Spannungslosigkeit« verleiht.⁹ Offensichtlich stellt die Gedichtsammlung ein spielerisches Schreibexperiment dar, was Rilke in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 30. November 1920 ironisch bekundet. Rilke erklärt dort, er habe in dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Schloss nach Dokumenten des ehemaligen Besitzers gesucht. Nach vergeblicher Mühe habe er sich dafür entschieden, in die Rolle eines fiktiven ehemaligen Schlossbesitzers zu schlüpfen. Er habe den beigelegten Gedichtzyklus, den er distanzierend leichthändig »Spielerei« nennt, in drei Tagen geschrieben. Aus dem

5 Siehe hierzu Egon Holthausen: *RMR in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1958, S. 136-137. Zu Rilkes Schweizer Zeit siehe Jean Rudolf von Salis: *RMRs Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*. Frauenfeld 1952; vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a.M. 1975, Bd. II, S. 708-742.

6 Zitiert nach Schnack (wie Anm. 5), S. 712.

7 SW II, S. 122.

8 Ebenda.

9 Stevens (wie Anm. 1), S. 402.

Brief geht hervor, dass Rilke die Arbeit am Manuskript als eine Art Schreibübung auffasste, einen Prolog zur Wiederaufnahme der Arbeit an den noch unvollendeten *Duineser Elegien*. Die Gedichtsammlung ist insofern von Bedeutung, als sie Motive und Gegenstände behandelt, die später in den *Duineser Elegien* thematisiert werden. Noch faszinierender ist die Nähe zum Prosawerk *Das Testament*, das gleichzeitig entstand und erst 1974 veröffentlicht wurde. Rilke selbst nennt den fiktiven Protagonisten seiner Gedichtsammlung in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart ironisch-spielerisch einen Dilettanten:

[...] jetzt erst versteh ich, wie's sich hervorthun konnte, Tag für Tag: zur eigener Produktion noch nicht eigentlich fähig und auferlegt, mußte ich mir, scheint, einer Figur gewissermaßen »vorwändig« machen, die das, was sich etwa doch schon, auf dieser höchst unzugänglichen Stufe der Concentration, formen ließ, auf sich nahm: das war Graf C. W. Ein Dilettant, streng genommen. Er dichtet manches, was ich nie gebilligt haben würde, das ist *seine* Sache, ist oft ungeschickt, wie alle Dilettanten –, in manchem aber, einigen wenigen »Treffern«, hat er meine Zustimmung, ja, um aufrichtig zu sein, meinen Neid erregt –, da kommt er mir manchmal recht nah.¹⁰

Der Brief zeichnet sich wie der Gedichtzyklus durch ein spielerisches Oszillieren zwischen Distanz und Einfühlung aus. Obwohl der Graf ein dichtender Dilettant ist, kommt er künstlerisch gelegentlich dem Dichter Rilke nahe.

Die fiktiven Gedichte und Erinnerungsfragmente des Grafen werden von Rilke ins 19. Jahrhundert versetzt, wie das Gedicht *Schöne Aglaja, Freundin meiner Gefühle* durch die Angabe »Palermo 1862« deutlich macht.¹¹ Diese einzige Datierung des Zyklus wirkt illusionsfördernd.

Die Fiktion bedeutet für Rilke ein Spiel mit der eigenen Identität, da die Initialen des Grafen zwei von Rilkes eigenen Namen bezeichnen könnten: »Carl« und »Wilhelm«. ¹² Gerade dieses Spiel mit der Identität stellt eine wichtige Denkfigur im Werk Rilkes dar und ermöglicht es dem Dichter, sich mit Menschen zu identifizieren, die er nicht kannte, zum Beispiel einem russischen Mönch und Ikonenmaler im *Stunden-Buch*, einem Offizier der österreichischen kaiserlichen Armee des 17. Jahrhunderts in *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, einem dänischen Adligen in Paris in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und einem jungen Arbeiter im *Brief des jungen Arbeiters*.

Thematisch haben die an sich recht unterschiedlichen Gedichte gemeinsam, dass sie in einer bestimmten Jahreszeit spielen – die erste Hälfte stellt »Herbstgedanken« dar, die zweite »Frühlingserfindungen«. ¹³ Formal verweisen die vierzeiligen Quar-

¹⁰ *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (wie Anm. 4), S. 349.

¹¹ SW II, S. 128.

¹² Schnack (wie Anm. 2), S. 731 u. S. 734.

¹³ Jahreszeiten werden in der Gedichtsammlung mehrfach angesprochen, so im dritten Gedicht des ersten Teils, wo von einer Erinnerung an einen vergangenen Sommertag die Rede ist (SW II, S. 113); im fünften Gedicht finden wir die Zeitangabe »Hier November« (S. 117), im neunten heißt es, der Juli und August seien vorbei (S. 122). Im ersten Gedicht des zweiten Teils wird ein Frühling angedeutet, der in den Sommer übergehen wird (S. 123), an anderer Stelle wird der »April« genannt (S. 124); im fünften Gedicht geht der

tette, die vorherrschen, u. a. auf die frühen Gedichtsammlungen *Larenopfer* (1895), *Traumgekrönt* (1896) und *Advent* (1897) und auf Rilkes französische Gedichte *Verger*, *Les Quatrains* und *Valaisans* (1926).

Wie Walter Rehm gezeigt hat, ist Rilkes Modellierung der Rolle des Dichters unter anderem von Novalis und Hölderlin beeinflusst; es geht dem Dichter darum, den schlummernden Geist des Orpheus ins Leben zurück zu rufen.¹⁴ Analog dazu beschreibt Rilke in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 15. Dezember 1920 die Genese des Gedichtzyklus als ein »Diktat«, der Dichter erscheint hier als Medium, das »geführt« wird von einer höheren Macht; Rilke hebt dabei das bereits erwähnte Gedicht *In Karnak wars* besonders hervor, das sich biographisch auf die Ägyptenreise von 1911 bezieht:

Es war sehr merkwürdig –, die Feder wurde mir buchstäblich »geführt« Gedicht für Gedicht, bis auf ein paar Stellen, wo man *mich* erkennen würde, wars auch weder meine Art noch meine Ansicht, die da ganz fertig, (ich schrieb es *sans brouillon* ins Heft selbst) zum Ausdruck kam. Ein sehr schönes (aegyptisches) Gedicht ist dabei, das ich wohl möchte gemacht haben. Das ging im Fluge an 3 Abenden vor sich –, und schon am zweiten setzte ich, ganz fließend, ohne einen Moment zu überlegen aufs Titelblatt: »Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.« (wie im Dictat ebenfalls) ohne mir einen Namen bei diesen Initialen zu denken, – aber so durchaus sicher, daß es das sei. Was war das alles?¹⁵

II.

Wie Peter Szondi bemerkt hat, kommt in der Dichtung des *Fin de siècle* »die Fragwürdigkeit des Sprechens, ja der Sprache selbst« zum Ausdruck. Dies lasse sich als Reaktion auf die Entwertung der Sprache durch den Kommerz beziehungsweise den »lügenhaften Worthandel des Journalismus« verstehen.¹⁶ Zu denken ist in diesem Zusammenhang nicht nur an Karl Kraus und Fritz Mauthner (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901–02) sondern natürlich auch an Hugo von Hofmannsthal und seinen berühmten *Chandos Brief* (1900).¹⁷

Frühling in einen Vorsommer mit summenden Bienen im Garten über, im siebten werden Vogelstimmen erwähnt (S. 126).

- 14 Walter Rehm: *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke*. Düsseldorf 1950, siehe insbesondere S. 40–43, S. 180–185, S. 407–409.
- 15 RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, Bd. II, hrsg. von Ernst Zinn, Geleitwort von Rudolf Kassner, Zürich 1951, S. 631–632; Jacob Steiner bezeichnet das Gedicht *In Karnak wars* als »typisches Rollengedicht«, das Ich des Gedichtes sei auf den fingierten Grafen zu beziehen (Jacob Steiner: »Anschauung und poetische Imagination. Zu zwei Gedichten Rilkes«. In: *Recherches Germaniques* 8, 1978, S. 76–77).
- 16 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M. 2007, S. 89.
- 17 Hugo von Hofmannsthal: »Ein Brief«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 7: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1978, S. 461–472. Zum sprachkritischen Diskurs der Jahrhundertwende vgl. Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen 1992, S. 110–114.

Auch Rilke thematisiert bereits im Gedicht *Mir zur Feier* (1909) metapoetisch den Akt des Schreibens und problematisiert die Sprache als mimetisch zuverlässige Ausdrucksform. Der Dichter (Orpheus) hebt die Worte aus dem alltäglichen Sprachgebrauch und verwandelt sie, erlöst dadurch ihr inneres »Wesen«; sie werden in »lebendige« Wesen verwandelt, die lächeln. Vom alltäglichen Sprachgebrauch, der droht, die »armen Worte« zu verderben, werden sie dadurch »befreit«:

DIE armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen
und schauernd schreiten sie in meinem Lied.¹⁸

Von einer einheitlichen Thematik kann im Hinblick auf *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* kaum die Rede sein. Manfred Engel hebt fünf Hauptthemen hervor: Liebe, Kindheit, Krieg und Revolution sowie Defizite der modernen Lebenswelt.¹⁹ Gemeinsam ist den Gedichten allerdings, dass ein fünfhebiger trochäisches Versmaß vorherrscht und die Strophen in der Regel aus vier Versen im Kreuzreim bestehen:

HEUT sah ichs früh, das Graue an den Schläfe
und dich am Mund den unbedingten Zug.
Du, die noch Kind war, wenn wir jetzt uns träfen,
wär dir mein Herz noch Herz genug?

Da gingen wir auf diesem Wiesenpfade
an dem Spalier, das schon von Bienen summt,
und was mich sanft vertröstet, wäre Gnade,
und Sprache wär, was nun in mir verstummt.²⁰

Die Sprachkritik des *Fin de siècle* findet auch in den dem Grafen C. W. zugeschriebenen Gedichten noch ein Echo. Indem der fiktive Dichter ständig seine eigenen Aussagen hinterfragt, scheint er an der Sprache selbst zu zweifeln, seine »Sprache [...] verstummt«, sie ist nicht mehr in der Lage, die immer heterogenere und komplexere Wirklichkeit adäquat mimetisch abzubilden. Der Gedichtzyklus stellt eine Reihe disparater Erinnerungsfragmente des Grafen dar, deren Bedeutung nicht eindeutig festzustellen ist: Das Tagebuch seiner Urgroßtante, eine längst zerfallene Bank im Garten seines Elternhauses, die Erinnerung an die Kindheit, melancholi-

18 SW I, S. 148-149.

19 Engel (wie Anm. 2), S. 569.

20 SW II, S. 125.

sche Reflexionen über die Vergänglichkeit des Lebens am Beispiel der wechselnden Jahreszeiten, an Frauen, die er geliebt hat. Die diffuse Stimmung, die das Dichter-Ich kundgibt, trägt zu einer Unbestimmtheit hinsichtlich des Charakters des Erinnerungsten bei. Das Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit ist demgemäß ein Merkmal des Gedichtzyklus. Gemeinsam ist den Gedichten auch, dass sie eine große Unsicherheit ausdrücken. Dies wird nicht zuletzt durch die zahlreichen Fragezeichen bekundet; der Graf spricht den Leser direkt an, fragt ihn nach dem Sinn seiner Träume, seiner Erinnerungen, stellt Zuständigkeiten und Instanzen in Frage: »Wer darf denn? Ich! – Welches Ich?«²¹ Einige diskret eingefügte euphonische Ausschmückungen fallen auf, beispielsweise im fünften Gedicht der zweiten Reihe: Die Alliterationen »dich«, »daran«, »daß«, »dich« (Z. 6), »Du«, »die«, »daß«, »dich« (Z. 7), »ist«, »Ists« (Z. 8):

Erscheine dir mein Lächeln väterlicher,
 nur, weil es dich so lang erwartet hat?
 Wär es dir neu? Ach ja, so lächelt sicher
 nicht einer deiner Freunde in der Stadt.

– Nimm es wie Landschaft würd ich sagen, kehre
 dich nicht daran, daß es dich überwiegt –

.....
 Du, die noch Kind war, daß ich dich entbehre,
 ist das mein Sieg? Ist das, was mich besiegt?²²

Gemeinsam haben die einzelnen Träume und Erinnerungsfragmente des Grafen, dass sie disparat und unbegreiflich erscheinen. Freie Assoziationen, unbegreifliche, absurde Traumfragmente, das Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit bildet eine heterogene Einheit.

Im fünften Gedicht der ersten Reihe wird unter anderem die Erinnerung an die Urgroßtante des Grafen evoziert. Dies wird bekundet, indem das Dichter-Ich im Tagebuch einer Urgroßtante blättert, welche direkt mit »du« angesprochen wird. Doch das Dichter-Ich weiß nicht, welchen Satz er sucht, und die Welt hat sich verändert: Wie die Lieblingsbank im Garten zerfällt, so hat sich auch die Welt durch Revolutionen und Kriege verändert. Dies ist wohl eine Anspielung auf die untergegangene heile Vorkriegswelt und -zeit, die endgültig vorbei ist. Vergeblich sucht er nach einem Satz im Tagebuch:

LASS mich sanft in deinem Tagebuche
 blättern, Urgroßtante, Ahnin, laß –.
 Ich weiß selbst nicht, welchen Satz ich suche.
 Unruh, Zweifel, Sorge, Liebe, Haß –

21 SW II, S. 130-131.

22 Ebenda, S. 125-126.

alles dieses gilt nicht mehr das gleiche.
 Wüßtest du, wie sehr wir anders sind!
 Längst zerfiel die Lieblingsbank am Teiche –
 Und dein Wind, einst Liebliche, dein Wind ...

Dein: weil er so eingeweiht das leichte
 Haar dir löste aus dem Blumen-Ring –,
 dich verließ und drüben dich erreichte,
 winkend schied und wieder dich empfing –,

kann er noch entstehn aus unsrer Luft?
 Oh auch uns umdrängt es frühlingsüber.
 Oh auch uns ist Wind Gefahr –, und Duft
 schon Entscheidung ... Aber *was* ward trüber?²³

Die Sprachkritik wird hier durch Gedankenstriche des Verstummens akzentuiert. Trotz oder vielleicht gerade wegen der in der Gedichtsammlung sich ausdrückenden Sprachkritik hat sie zugleich einen spielerischen Grundzug. Dieser ludische Zug äußert sich in weiteren euphonischen Ausschmückungen, unter anderem durch Alliterationen: »weiß«, »welchen« (Z. 3), »wüßtest«, »wie«, »wir« (Z. 6), »Wind«, »Wind« (Z. 8), »winkend«, »wieder« (Z. 12), »was«, »ward« (Z. 16).

Das poetische Universum im *Nachlaß des Grafen C. W.* ist, wie Rilkes späte Dichtung, eine Ontologie ohne transzendente Perspektiven. Ausgangspunkt für diese Weltanschauung ist die Vorstellung des Seins als »ewige Strömung« ohne Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben, Zeit und Raum.²⁴ Dabei greift Rilke Metaphern auf, die in verschiedenen Variationen im Gesamtwerk häufig wiederkehren, etwa den Baum.²⁵ Hierzu gehört auch, wie Hans Boverter bemerkt hat, das Symbol des Schmetterlings, das von Rilke mit dem Dichterberuf in Ver-

²³ SW II, S. 114-115.

²⁴ Vgl. hierzu Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1951, S. 167; vgl. auch Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*. Pfullingen 1961, S. 13-16, Karl Heinz Fingerhut: *Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*. Bonn 1970, S. 67-70, Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*. Berlin ²1975, S. 259-261 und S. 343-345; siehe auch vom selben Verf.: »Das Problem der Mystik beim späten Rilke«. In: *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bern, München 1979, S. 193-196.

²⁵ Siehe SW II, S. 132: »Und schon spaltet sie an, im Rückgrat, des Willens / Gerte, daß sie gegabelt, ein zweifelnder Ast am / Judas-Baume der Auswahl, wachsend verholze.« Schon in seinem Buch über Auguste Rodin (1907) bezeichnet Rilke die Ugolinogruppe als »ein ausgegrabenes Wurzelwerk einer uralten Eiche« (vgl. SW V, S. 239); Rodins »L'Homme des premiers âges« wird als Keim bezeichnet, aus dem das Werk des Künstlers herauswächst; die Laufbahn des Künstlers wird mit dem langsamen Heranwachsen eines Baumes verglichen: »Auch Rodin vermaß sich nicht, Bäume machen zu wollen. Er fing mit dem Keim an, unter der Erde gleichsam. Und dieser Keim wuchs nach unten, senkte Wurzel um Wurzel abwärts, verankerte sich. ehe er anfang einen kleinen Trieb nach oben zu tun« (SW V, S. 147-148).

bindung gebracht wird. Die Entfaltung vom Kokon zum Schmetterling, die in der Gedichtsammlung vorkommt, wird zur Chiffre für die freie Entfaltung des Dichters aus der Entfesselung. Der Schmetterling wird zum »Symbol für des Dichters neue und freie Entfaltung. [...] Wie der Schmetterling das Glück der erwachenden Natur spiegelt, so auch Glück und Aufbruch des Dichters«. ²⁶

Bezeichnend für Rilkes Gedichtsammlung insgesamt ist das Transzendieren von zeitlichen, geschichtlichen und autobiographisch-fiktiven Ebenen. Autobiographisches Material, beispielsweise die Eindrücke der Ägyptenreise, wird in literarisches Material umgewandelt. Hinter dem scheinbar naiven, etwas unbeholfenen Sprachduktus des Grafen verbirgt sich eine Kritik an der Sprache als mimetischer Ausdrucksform. Rilkes Kritik an der misshandelten Alltagssprache bekundet sich in einem ständigen Hinterfragen der Verlässlichkeit des Gesagten. Eine Konsequenz daraus ist Rilkes späterer Entschluss, die lyrische Sprache zu wechseln und französische Gedichte zu schreiben. Zum Spiel mit der Identität gehört neben den Initialen des Grafen die explizit metafiktionale Korrektur des Textes durch eine externe Instanz. Diese Technik ermöglicht ein Oszillieren zwischen Zeitebenen und führt zu einem ludischen Spiel mit Identitäten.

²⁶ Boventer (wie Anm. 2), S. 124.

JÖRG ADAM

Von Ulsgaard nach Wolfsegg –
Rilke-Spuk im Werk Thomas Bernhards

Klappentext

Der Erzähler, aufgewachsen auf einem Landgut mit sprechendem Namen, sitzt in seinem Zimmer in einer ausländischen Großstadt. Seine Eltern sind verstorben; als mehr oder weniger letzter Abkömmling seines Geschlechts versucht er schreibend, sich selbst in einer räumlich und zeitlich, historisch und gesellschaftlich veränderten Umgebung zu bestimmen. Dabei kreisen die notierten Gedanken immer wieder um zwei zentrale Themen, die eigene Kindheit und den Tod, beides topographisch im mittlerweile nicht mehr bewohnten oder gar liquidierten Elternhaus verortet ...

Der hier selbst formulierte ›Klappentext‹ könnte gleichermaßen für *Auslöschung. Ein Zerfall* (und in Abwandlungen auch für zwei, drei weitere Prosatexte Thomas Bernhards) wie für Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gelten. Franz-Josef Murau, der Protagonist in der *Auslöschung*, hat eben erst telegraphisch vom Tod seiner Eltern erfahren, wodurch seine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit durch das als Last empfundene Erbe des Landguts Wolfsegg besondere Dringlichkeit gewinnt, ihm nahezu aufgezwungen wird. Malte ist davon bereits ›befreit‹ – Ulsgaard und Urnekloster sind »nicht mehr in unsrem Besitz«¹ – seine Erinnerungen werden durch Rätsel und Zustände, denen er sich in der Großstadt Paris gegenüber sieht, nach oben geschwemmt. Diesen Zustand der Freiheit kann Murau erst erreichen, nachdem er alles, »das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist«² in seiner Schrift ›ausgelöscht‹ hat – damit freilich auch sich selbst (er gehört als Erbe und Familienangehöriger ja auch dazu): Steht für Malte am Ende der Aufzeichnungen die Perspektive des »verlorenen Sohnes«, der in irgendeiner Form ›zurückkehrt‹, wird von einem anonymen Herausgeber zum Schluss der *Auslöschung* Muraus Tod in Rom vermeldet.

Lassen sich aus einer solchen Parallelführung der Handlungsrahmen Erkenntnisse für einen angedeuteten Dialog der beiden Autoren gewinnen? »Wie denn das? Thomas Bernhard [...] soll etwas zu tun haben mit Rilke? Das klingt ein bißchen weit hergeholt. Und natürlich ist es das auch«,³ stellt bereits Burghard Damerau in seinem Versuch einer Bekanntmachung der beiden Autoren miteinander fest. Prompt reagiert die etablierte Bernhard-Forschung entsprechend, indem ein von

1 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band 3. *Prosa und Dramen*. Hrsg. von August Stahl. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 453-636, S. 563. Zitiert als KA.

2 Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. In: Thomas Bernhard: *Werke in 22 Bänden*. Band 9. *Auslöschung*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt a.M. 2004, S. 156. Zitiert als TBW.

3 Burghard Damerau: »Thomas Bernhard und Rilke«. In: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, S. 462-467, S. 462. Diesem Aufsatz verdankt der vorliegende wertvolle Anregungen.

Damerau ausfindig gemachtes »Kryptozitat«⁴ aus dem *Malte* (»Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre«⁵) in Bernhards *Der Untergeber* (»Er liebte die klare Definition und haßte das Ungefähre«⁶) entlarvt wird: Das *Malte*-Zitat findet sich nämlich auf dem Klappentext der in Bernhards Bücherbestand vorliegenden Ausgabe des Romans in der Bibliothek Suhrkamp⁷ – sein Einsatz im *Untergeber* könnte also Resultat einer ganz »äußerlichen« Begegnung mit dem Text sein, nicht Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem literarischen Vorgänger ...

Vom realen Klappentext zurück zum fiktiven: Ob der Leser Thomas Bernhard nun nie über den Klappentext von Rilkes Roman herausgekommen ist, oder ob Rilke ein tatsächliches Vorbild für den Autor Bernhard war, soll hier keine Rolle spielen – interessant ist es doch, ob sich bei aller Unähnlichkeit der beiden Dichter Motive, Ideen oder Erkenntnisse finden lassen, die gleich oder ähnlich oder auch ganz unterschiedlich eingesetzt werden, um darin mögliche Tendenzen auszumachen, die überzeitlich und epochenübergreifend sind. Auf der formalen Ebene wird man die beiden schwerlich in einen Kontext bringen können, deswegen sollen schlaglichtartig einzelne inhaltliche Elemente im Vordergrund stehen.⁸

O Stunden in der Kindheit

Blieben wir vorerst beim ähnlich-unähnlichen Gespann Malte und Murau. Wie erwähnt sind beide auf unterschiedliche Weise in eine Situation geraten, in der sie sich Erinnerungen aus ihrer Kindheit aussetzen müssen. Für Malte ist diese fast durchgängig ein »paradiesischer« Zustand, erst »der Tod des Vaters und die Aufgabe des Besitzes« stellen eine »Vertreibung aus diesem Paradies« dar;⁹ auch Murau erlebt die Kindheit zunächst ähnlich: »in den ersten Lebensjahren« »war Wolfsegg für mich einmal ein Paradies gewesen [...]. Bald jedoch hatte sich dieses Paradies verfinstert, nach und nach hat es sich für mich zuerst in eine Art Vorhölle, schließlich in eine Hölle verwandelt.«¹⁰ Der paradiesische Urzustand der Kindheit wird von Rilke auch in der Vierten Duineser Elegie als ein mystisches Eins-Sein mit dem »reinen

4 Wendelin Schmidt-Dengler: »Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard.« In: Martin Huber (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung*. Wien, Köln, Weimar 2002, S. 9-18, S. 12.

5 KA III, S. 572.

6 Thomas Bernhard: *Der Untergeber*. In: TBW VI. *Der Untergeber*. Hrsg. von Renate Langer. Frankfurt a. M. 2006, S. 23.

7 Schmidt-Dengler (wie Anm. 4), S. 12.

8 Im Kosmos der bernhardschen Werke ist es sogar hilfreich, dass Rilke einer der wenigen Dichter ist, die dort nie namentlich genannt werden – Bernhards typisches »name-dropping«, etwa die berühmte Beschimpfung Adalbert Stifters in *Alte Meister*, führt häufig aufs Glatteis, indem man die Meinung der Protagonisten mit der des Autors verwechselt.

9 Erich Unglaub: »Zwischen Tagebuch und Feuilleton: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: Ders.: *Rilke-Arbeiten*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 133-155, S. 142.

10 TBW IX, S. 108.

Vorgang« beschrieben;¹¹ das Kind, ähnlich dem ›Tier‹ oder den ›Liebenden‹, steht in den Elegien für einen Seinszustand, der (noch) nicht der Rationalität der »gedeuteten Welt«, in der wir eben nicht mehr »sehr verlässlich zu Haus sind«,¹² gegenüber. Dass sich Muraus Kindheit bald in die »Hölle« verwandelt, hat auch damit zu tun, dass er sich darin fortgesetzt Erlebnissen ausgesetzt sieht, wie sie für den behüteten Malte noch eine besonders traumatische Ungerechtigkeit der Welt darstellen, als Malte etwa versehentlich gegen den »sehr großen« Mann rempelt:

ich war klein, es schien mir viel getan, daß ich nicht weinte, auch erwartete ich unwillkürlich, getröstet zu sein. [...] Es war [aber] das Gesicht eines Feindes. Und neben diesem Gesicht, dicht nebenan, in der Höhe der schrecklichen Augen, stand, wie ein zweiter Kopf, seine Faust.¹³

In der Sphäre von Wolfsegg sind solche Vorgänge geradezu institutionalisiert:

Wenn ich stürzte und mir die Strümpfe zerriß, schimpften sie mich sogleich wegen der zerrissenen Strümpfe, aber dachten nicht daran, mich zu trösten, weil ich [...] große Schmerzen hatte, sie beschimpften mich stundenlang.¹⁴

Murau fühlt sich unterdrückt, ihm wird ein möglicher ›anderer Zustand‹ der Kindheit regelrecht ausgetrieben. Freuen sich z. B. Malte und seine Mutter regelmäßig in einer Form des ritualisierten Beisammenseins an den kunstvoll gefertigten Spitzen aus »Ingeborgs Sekretär«¹⁵ – ein rein ästhetischer Genuss zweckfreier Dinge, die nicht benutzt, sondern nur zum Betrachten aus der Schublade geholt werden –, ist ein kurzzeitiges Einverständnis des jungen Murau mit seiner ansonsten verhassten Mutter nur dann möglich, wenn sie zusammen »jene Briefe ordnen, die in der vergangenen Woche an sie geschrieben worden sind, genau in der Reihenfolge ihres Ankommens.«¹⁶ Bezeichnenderweise torpediert Murau unfreiwillig diese Momente der Harmonie – ein im Roman entscheidender Bruch mit seiner Mutter, der erst Jahrzehnte später geklärt werden kann – indem er einen vereinbarten Termin über der Lektüre von Jean Pauls *Siebenkäs* vergisst, beim Kunstgenuss also, der in Bernhard-typischer Manier über das Wort ›Siebenkäs‹ ins Grotesk-komische verzerrt wird. Muraus Kindheit – und gleichermaßen die zahlreicher anderer Akteure im Werk Thomas Bernhards – ist also durch eine sehr frühe Entmystifizierung, De-Ästhetisierung und Entmenschlichung des Umfelds bestimmt, ein unschuldiges ›Erinnern‹ wie in Maltes Fall ist nicht möglich. Nicht *mehr* möglich, was im zentralen Bild der »Kindervilla« in Wolfsegg ganz deutlich herausgestellt wird. Dieses Nebengebäude wird nahezu euphorisch als »das schönste Gebäude weit und breit im ganzen Land« gelobt,¹⁷ sie ist ein Ort der Kunst und Literatur gleichermaßen, mit »Stukkaturen [von] lauter Szenen aus klassischen Schauspielen«,¹⁸ die von den

11 RMR: *Duineser Elegien*. In: KA II. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 199-236, S. 213.

12 Ebenda, S. 201.

13 KA III, S. 612.

14 TBW IX, S. 201.

15 KA III, S. 550.

16 TBW IX, S. 207.

17 Ebenda, S. 145.

18 Ebenda, S. 361.

Kindern dort auch regelmäßig aufgeführt wurden. Für Sekunden nimmt Murau in ihrem Angesicht auch die Rolle des »Herren von Wolfsegg« an, in dem er beschließt: »ich werde die Kindervilla herrichten lassen«¹⁹ – also einen Versuch zu unternehmen, ganz ähnlich wie Malte, die Kindheit und damit ihren Zustand einer mystischen *unio* zurück zu reflektieren. Jedoch erkennt Murau wenig später selbst, dass ein solcher Rückschritt nicht möglich ist:

Ich gehe in die Kindervilla hinein, heißt ja nur, ich gehe in die *gähnende Leere* hinein [...] Die Kindheit aufsuchen heißt, wenn wir älter oder alt geworden sind, nichts anderes, als in die berühmt-berüchtigte *gähnende Leere* hineinzuschauen, vor welcher es uns wie vor nichts anderem graust.²⁰

Anstelle der Kindheits-Mystifizierung ist die »gähnende Leere« getreten, ganz anders als die Fülle der Anekdoten und Erlebnisse in Maltes Horizont – lässt sich das begründen? Nun, die Kindervilla, und damit die Kindheit des in den dreißiger Jahren geborenen Murau, hat ihre Unschuld schon im Kindesalter verloren: Die Kinder von Wolfsegg

hatten [...] jahrelang zur Kindervilla keinen Zutritt gehabt, des Rätsels Lösung war da, die Eltern hatten in den Nachkriegsjahren in der Kindervilla ihre nationalsozialistischen Freunde versteckt gehabt. Sie hatten es gut verstanden, die Kindervilla als völlig unbewohnt erscheinen zu lassen, [...] während in ihrem Innern die gesuchten Denunzierer und Mörder und *Blutordensträger* ein, wie ich denke, recht gutes Leben geführt haben.²¹

So reißt die Spur der Verbrechen des »dritten Reichs« durchs Porzellan der Literaturgeschichte – der Verlust der Menschlichkeit und die Gräueltaten des NS-Regimes in jenen Jahren lassen einen unbefleckten Blick auf eine mystifizierte Kindheit nicht mehr zu, man hat im Wortsinne »keinen Zutritt« mehr zu ihr, die dahinter versinkt.

Überdeutlich wird dies bei einer weiteren Engführung, nunmehr zwischen dem *Malte*-Roman und der Autobiographie Thomas Bernhards, die sich *per se* dezidiert mit dem Thema der Kindheit auseinandersetzt: Zwei Hände bewegen sich aufeinander zu. In der berühmten *Malte*-Episode ist das Erlebnis der unter dem Tisch tastenden fremden Hand eines der »Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« bzw. mit ihr ist »etwas in [Maltes] Leben gekommen [...] womit [er] allein würde herumgehen müssen, immer und immer.«²² Ganz grob zahlreiche Interpretationen verknappend heißt das, dass Malte durch dieses Erlebnis etwas gewonnen hat, das ihn zu einer Person, einem Erwachsenen werden lässt, ein Initiationserlebnis, auch hin zum Dichterberuf.²³ Der dreizehnjährige fiktionale Thomas Bernhard hat 1944 im eben bombardierten Salzburg auf dem Heimweg vom Luftschutzbunker ebenfalls ein Erlebnis mit einer Hand:

19 Ebenda, S. 313. Hier wie bei allen anderen Zitaten liegt die Kursivierung auch im Original vor.

20 Ebenda, S. 468.

21 Ebenda, S. 345.

22 KA III, S. 521.

23 Vgl. zur Bedeutung der Hand u. a. Helmut Naumann: *Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von RMR*. Freiburg i. Br., Berlin 1989, S. 91-112.

Auf dem Weg in die Gastättengasse war ich auf dem Gehsteig, vor der Bürgerspalkirche, auf einen weichen Gegenstand getreten, und ich glaubte, es handle sich, wie ich auf den Gegenstand schaute, um eine Puppenhand, auch meine Mitschüler hatten geglaubt, es handelte sich um eine Puppenhand, aber es war eine von einem Kind abgerissene Kinderhand gewesen. Erst bei dem Anblick der Kinderhand war dieser erste Bombenangriff [...] urplötzlich aus einer den Knaben, der ich gewesen war, in einen Fieberzustand versetzenden *Sensation* zu einem *grauenhaften Eingriff der Gewalt* und zur Katastrophe geworden.²⁴

Bernhards Hand-Erlebnis markiert also auch ein Ende der Kindheit: Aus der reinen ›Sensation‹, also auch der passiven Anschauung, greifen mit der Hand das Fürchterliche, Tod und Gewalt *konkret* in das unschuldige Leben hinein. Die Hand hat nichts ›Unsagbares‹ mehr an sich, nichts Mystisches, ein Erleben des ›Großen‹, das Malte noch möglich ist, funktioniert im und nach dem Kriegsterror nicht mehr. Ist es am Ende die Kinderhand Maltes, die vom unbestimmten ›Schwarzen‹ unter dem Tisch in Ulsgaard ins Salzburg des Jahres 1944 getunnelt ist, abgetrennt vom Ganzen, verstümmelt; und ist die »größere, ungewöhnlich magere Hand«,²⁵ die Malte entgegenkommt, in diesem Fall die schreibende Hand Thomas Bernhards, der als desillusionierter ›Erwachsener‹ trotzdem in der Vergangenheit nach Maltes Stift tastet?

Döden

Die Todesbesessenheit, die sich durch das Werk Thomas Bernhards zieht, lässt sich leicht mit den Kriegerlebnissen in der Jugend des – realen und fiktionalen – Autors begründen und verstehen. Der fiktionale Malte – jenseits der Diskussion, wie viel vom jungen Rilke in Paris in der Romanfigur steckt – kreist ebenfalls permanent um dieses Thema, schon in den ersten Aufzeichnungen werden ähnliche auslösende Momente der Todesbeschäftigung beschrieben: Man stirbt in der modernen Großstadt Paris »natürlich fabrikmäßig«, »wie es gerade kommt«, es ist von einer anonymen, mechanisierten »Produktion« des Todes die Rede.²⁶ Malte beklagt, dass es in der schon damals teilweise entmystifizierten Moderne bereits schwierig ist, »einen eigenen Tod« zu haben – Idee und Ausdruck trägt Rilke bekanntermaßen schon seit dem *Stundenbuch* in sich –, den man »in sich hatte wie die Frucht den Kern.«²⁷ Als Gegenbeispiel wird der Tod seines Großvaters bemüht, der durch das Geschrei des Sterbenden monatelang »auf Ulsgaard wohnte«.²⁸ In Wolfsegg kann von einem »eigenen Tod« keine Rede mehr sein, selbst im Landgut der Kindheit wird nicht mehr standesgemäß gestorben:

24 Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. In: TBW X. *Die Autobiographie*. Hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt a. M. 2004, S. 7–111, S. 30.

25 KA III, S. 520.

26 Ebenda, S. 458–459. Selbstverständlich ist eine solche Beschreibung der Pariser Sachverhalte nur vor der Erfahrung des Holocausts möglich.

27 Ebenda, S. 459.

28 Ebenda, S. 463.

Die Mutter war bei dem Unfall mehr oder weniger geköpft worden, während meinem Vater überhaupt nichts anzumerken gewesen war, auch Johannes nicht, die beiden hatte es nur gegen die Windschutzscheibe geschlagen und sie hatten sich auf die gleiche tödliche Weise das Genick gebrochen. Der Mutter war eine Eisenstange jenes Lastwagens aus Linz so gegen den Kopf gestoßen worden, daß ihr Kopf beinahe zur Gänze von ihrem Rumpf getrennt worden war.²⁹

Nicht »zehn Wochen«³⁰ sterben Muraus Ahnen, sondern in Sekundenbruchteilen im Verkehrsunfall, in einer zu Maltes Zeiten noch nahezu unbekanntes Todesart. Die formlose Gleichgültigkeit dieses Todes spiegelt sich auf groteske Weise in dem Telegramm wider, das Murau in Rom von seinen Schwestern erhält: »*Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amalia.*«³¹ Selbst die betroffenen Familienmitglieder gehen also lediglich bürokratisch mit dem Sterben um. Im Fragment *Der Italiener* von 1964, das etwa durch den gleichen Schauplatz Wolfsegg als »Keimzelle des späteren Romans«³² *Auslöschung* markiert ist, tritt konkret hervor, warum in Wolfsegg ein verklärter »eigener Tod« auch metaphorisch nicht mehr möglich ist: Hinter dem Haus »gibt es ein Massengrab, und zwar in der Lichtung, aus der wir uns gerade entfernt haben. In der Lichtung sind zwei Dutzend Polen begraben. Verschart.«³³ Auch hier haben die Kriegsgräuere ihre unauslöschbaren Spuren hinterlassen.

Einen Akt der »Auslöschung«, der jedem beliebigen Protagonisten Bernhards würdig wäre, begeht bekanntlich auch Malte, indem er den Nachlass seines verstorbenen Vaters verbrennt.³⁴ Dabei begegnet ihm der Zettel mit der Anekdote vom Tod Christians des Vierten, der in der Sterbestunde mit letzter Kraft in der Lage ist, das Unaussprechliche zu erkennen und in Worte zu fassen, nur noch von ihm beherrscht ist: »*Döden*«. Wenn Maltes Vater diese Anekdote immer »in seiner Brieftasche«³⁵ mit sich herumträgt, wird das Ereignis des Todes rationalisiert und entmystifiziert; nicht im Inneren, wie »die Frucht den Kern« wird es getragen, sondern zwischen Papieren und Dokumenten. Malte muss auch diesen Zettel verbrennen, um sich zu einem möglichen »eigenen Tod«, keinem ererbten, zu befreien, um etwa wie Christian der Vierte in der Todesstunde »*Döden*« murmeln und erkennen zu können. Regelrecht verzweifelt auf der Suche nach einer solchen Re-Mystifizierung der Welt sind auch etliche Figuren gerade im Frühwerk Bernhards, insbesondere der Maler Strauch im Debütroman *Frost*, der hier noch genannt sei, um den Kreis aus Kindheit und Tod zu schließen. Strauch behauptet an einer Stelle, die auch Burghard Damerau in anderem Kontext zitiert: »Die Kindheit läuft immer noch mit wie ein

29 TBW IX, S. 309-310.

30 KA III, S. 463.

31 TBW IX, S. 7.

32 Irene Heidelberger-Leonhard: »Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller«. In: *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*. Hrsg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonhard. Frankfurt a.M. 1995, S. 181-197, S. 183.

33 Thomas Bernhard: *Der Italiener*. In: TBW XI. *Erzählungen 1*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004, S. 249-259, S. 256.

34 Vgl. KA III, S. 56-568.

35 Ebenda, S. 568.

kleiner Hund, der einmal ein froher Gefährte gewesen ist und den man jetzt pflegen und schienen muß, ihm tausenderlei Medikamente eingeben, damit er einem nicht unter der Hand stirbt.«³⁶ Hatte Malte nicht auch einen Hund? »Derselbe, der mich ein- für allemal beschuldigte.«³⁷ Das bedeutet, ihm die Unschuld wegnahm, damit wenigstens einen Teil der Kindheit. Warum? Weil zumindest der Hund im Moment seines Todes glaubt, Malte hätte es durch die Tür »hereingelassen« – den Tod. Denn anders als die Tiere ist Malte als Mensch nicht »Frei von Tod«,³⁸ er weiß um seine Sterblichkeit. Der Maler Strauch, im Versuch, die kindliche Offenheit zu behalten, lässt den Tod nicht zu seinem kranken Hund hinein, um sich selbst verzweifelt das »Offene«³⁹ zu bewahren. Es wird ihm nichts nützen: Als der Ich-Erzähler sich von ihm ab und endgültig Strauchs Bruder, dem rationalistischen, vitalen Assistenzarzt zuwendet, um seine »Famulatur« zu beenden – das heißt, erwachsen zu werden – ist Strauch mit einem Mal »abgängig« und kann »wegen der herrschenden Schneefälle« nicht mehr, nie mehr, gefunden werden.⁴⁰

Der Leopardenstandpunkt

Nun sind wir mit den Hunden zum Abschluss in der Tierwelt angekommen. Einem Interview zu Folge ist *Der Panther* Thomas Bernhards Lieblingsgedicht gewesen.⁴¹ Damerau stellt zu Recht fest, dass es »Bernhards Gestalten [...] kaum anders« geht als Rilkes Panther: »Die menschliche Isolation, das Dasein der ›tausend Stäbe‹ ist ja in Bernhards Werk, nein, nicht Thema, sondern einfach Voraussetzung.«⁴² Das stimmt, mehr noch: Der Panther ist als Tier ja prinzipiell in der Lage, »mit allen Augen [...] das Offene« zu sehen,⁴³ das Dahinter, nennen wir es mit Wittgenstein vereinfacht das »Mystische«. Der gefangene Panther im Käfig sieht nur die »tausend Stäbe«; was dennoch vom »Offenen« ins Auge hineinkommt, »hört im Herzen auf zu sein.«⁴⁴ Damerau bezieht im Kontext des Bernhard-Vergleichs diese »Bilder« auf die Phantasie des Dichters – man kann aber durchaus ganz allgemein auf den Zustand des modernen und postmodernen Menschen hinweisen. Hier ist dann doch

³⁶ Thomas Bernhard: *Frost*. In: TBW I. *Frost*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M. 2003, S. 76.

³⁷ KA III, S. 570.

³⁸ KA II, S. 224.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ TBW I, S. 336.

⁴¹ Vgl. Sepp Dreissinger: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra, 1992, S. 103. Solchen Aussagen von Thomas Bernhard in Interviews ist immer mit Vorsicht zu begegnen, oft macht er sich einen Spaß daraus, die Interviewer zu »pflanzen« – auch hier könnte die Vermutung naheliegen, ist doch der *Panther* aufgrund seiner Bekanntheit sicherlich das Lieblingsgedicht sehr vieler Menschen.

⁴² Damerau (wie Anm. 3), S. 462-463.

⁴³ KA II, S. 224.

⁴⁴ RMR: *Der Panther*. In: KA I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. 1996, S. 469.

eine offene Stelle bei Thomas Bernhard zu finden, durch die Rilke in Form eines recht konkreten intertextuellen Verweises hineinlugt:

In der Erzählung *Amras* überwintert hinter dem Turm, in dem zwei Brüder nach einem Selbstmordversuch eingesperrt sind, ein Zirkus, dessen Angehörige⁴⁵ in den Aufzeichnungen dieser Brüder in kurzen Fragmenten beschrieben werden.⁴⁶ So begegnet uns eine »Seiltänzerin«, von der es heißt: »In ihrer Mitte könnte ich meine Welt aufhalten, wäre ich nicht von den Wissenschaften verdorben.«⁴⁷ Man könnte behaupten, im ersten Teil dieses Satzes spricht Rilke (und es wäre von der Wortwahl her gar nicht ausgeschlossen), im zweiten Teilsatz Bernhard. »Mitte« und »Tanz« stehen in verschiedenen Gedichten Rilkes in einem engen Zusammenhang,⁴⁸ insbesondere auch in *Der Panther*, der ja einen »Tanz aus Kraft um eine Mitte« vollführt.⁴⁹ Walter, der hier sprechende der beiden Brüder, sehnt sich danach, ähnlich wie der Panther in seinem Kreisen um die Mitte, seine Welt in einem mystischen Zustand zur Ruhe kommen zu lassen; eben bei der Seiltänzerin, die zwischen Himmel und Erde und damit zwischen dem rationalen Boden und dem irrationalen »Offenen« balanciert – doch ist er »von den Wissenschaften verdorben«, sein Verstand und der »gedeutete« Zustand der Welt lassen ein solches Innehalten nicht zu. Im nächsten Fragment taucht *er* dann auf:

Jeder Peitschenhieb des Direktors gegen das Tier (den Leopard) erniedrigt die Vorstellung von zwei Verstandeshälften. Die siegreiche [...] weigert sich, der Wahrheit zu Willen zu sein. Wir nehmen *den* Standpunkt ein, den Leopardensstandpunkt.⁵⁰

Es ist zwar von einem Leopard und nicht vom Panther die Rede, beide Begriffe bezeichnen aber bekanntlich dasselbe Tier. Der Direktor ist der »Siegreiche«, es handelt sich nicht um ein gleichberechtigtes Verhältnis zweier »Hälften« – zweifellos steht der menschliche Dompteur für die menschliche Ratio, während der schwächere Standpunkt der »offene«, unschuldige Blick des Tieres ist. Die rationale Welt-sicht ist aber nicht »wahr«, für Walter gibt es noch etwas darüber hinaus, was sich beim Seiltänzerinnen-Fragment schon angedeutet hat. Der »richtige« Standpunkt ist also der des Leopard, den man noch einnehmen kann, jedoch ist dieser im Kontext zugleich auch der des erniedrigten Panthers, der im Käfig gefangen ist und nurmehr bedingt ins »Offene« schauen kann. Mehr noch: Einige Seiten später besucht Walter, kurz vor seinem dann doch gelingenden Selbstmord, noch einmal die Zirkusleute und unterhält sich mit ihnen »über ihre unehelichen Kinder [...], Kuku-

45 Man darf dabei auch die »Saltimbanques« aus der *Fünften Duineser Elegie* im Hinterkopf haben.

46 Auf dem Weg zu diesen Fragmenten lädt sich der Text ohnehin mehr und mehr intertextuell auf, es gibt das »Augsburger Messer«, das auf Novalis (Heinrich von Ofterdingen) hindeutet, der Turm an sich erinnert an den Montaignes (und sicherlich auch an Hofmannsthal), die Brüder besuchen ohne Angabe von Gründen den Friedhof von Mühlau (bei Innsbruck), auf dem ja auch Trakl beerdigt ist, etc.

47 Thomas Bernhard: *Amras*. In: TBW XI, S. 109-183, S. 146.

48 Vgl. dazu Dietgard Kramer-Lauff: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*, München 1969, S. 84-92.

49 KA I, S. 469.

50 TBW XI, S. 146.

ruzzubereitung am offenen Feuer ... *den eingegangenen Leoparden* ...« Zwar kursiv, aber in banale Zusammenhänge gesetzt, erlöst Bernhard Rilkes Pariser Panther von seinem Kreisen und lässt ihn in Innsbruck eingehen. Der »Leopardenstandpunkt« ist zumindest für Bernhards Figuren in letzter Konsequenz auch nicht mehr möglich.

Jemand, der wohl das Recht hat, hier zu sein

Was lässt sich also vorerst über eine mögliche Rilke-Rezeption bei Thomas Bernhard sagen? Am ehesten kann man das Verhältnis der beiden Autoren darstellen, indem man Rilkes ›Auftritte‹ in Bernhards Werk mit dem Dasein der verstorbenen Christine Brahe in Urnekloster vergleicht. Wäre er leibhaftig dort, er würde sich selbst sicherlich nicht in einem Spiegel erkennen, zu unterschiedlich sind Formen und Inhalte. Auch fehlt das Rilke-Portrait jedenfalls in Bernhards selbst gewählter Ahnengalerie. Es gibt allerdings einzelne Momente in den Texten, bei denen man vermeint, Rilke durch eine an sich »stets verschlossene Türe«⁵¹ in Bernhards Werk hineinschreiten zu sehen, gemessenen Schrittes geht er an den Figuren vorbei und verschwindet fast durchsichtig, fast unbemerkt wieder. Nur ein Geist, in dieser Welt gestorben und nicht mehr verlässlich zuhaus, ein Nachhall von einem vergangenen Zustand, dadurch aber dennoch, zumindest zwischen den Buchstaben, Zeilen und Seiten, zwischen den Buchtiteln und Klappentexten, vorhanden.

⁵¹ KA III, S. 476.

DOKUMENTATION

KARIN WAIS

Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana (Teil III)

I Die Briefe (Nr. 47-69)¹

47. An Pia Valmarana in Rom

Locarno (Ticino)
Pension Villa Muralto
ce 3 Janvier 1920

Chère Pia,

Mille pensées et combien de vœux pour votre Année et celle des Vôtres, – qu'elle vous soit calme et bonne et généreuse à vous tous !

L'instabilité, l'inconstance de mes derniers mois m'empêchait de vous répondre, – et vous avez pensée à moi à votre départ pour Saonara : comme cela me faisait du bien que vous écriviez : il faut continuer cela. « Continuer », oui, c'est la parole que j'aime maintenant plus que toutes les autres, c'est celle-la (après toute cette interruption néfaste) qui reprend, qui promet et qui tient.

Je resterai encore en Suisse, heureusement, jusqu'au printemps, si cela s'arrange, mais je n'ai pas trouvé l'endroit qu'il me faudrait pour l'hiver, j'espérais toujours sur quelque refuge semblable à cette vieille maison de Soglio qui m'avait rendu mon été si bienfaisant.

Au mois de novembre je faisais dans différentes villes suisses (Zurich, Bâle, Berne, Lucerne et St. Gall) des lectures publiques de mes poésies, tâchant chaque fois de créer une atmosphère commune pour un discours libre, dicté par l'influence vivante de la soirée même, et en donnant plusieurs de mes traductions avec leur texte original, de façon que j'avais le plaisir de lire entre autres quelques vers italiens. – On ne pénètre pas facilement le Suisse, mais si on réussit à le convaincre, on le gagne solidement. Je m'en ressens par de nombreuses relations sympathiques qui se sont établies par ci et par là et dont quelquesunes resteront.

Ici je suis sur un sol italien, mais il est à moitié couvert de neige, et je m'arrange si mal avec l'hiver partout.

Et vous : faut-il vous penser à Venise toujours ? Que je voudrais vous faire de questions, sur vous, chère Pia, et sur tous les Vôtres dont chacun vit dans mon souvenir, il me semble, sans avoir rien perdu d'intensité. Je ne veux pas les énumérer tous, mais je n'oublie personne.

En terminant, voilà une prière : Auriez-vous encore un petit calendrier : envoyez-le moi,² pour « continuer » une de nos traditions d'autrefois ; car, n'est-ce pas,

¹ Zum Verfahren der Textkonstitution vgl. die editorische Vorbemerkung in: Karin Wais: »Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana (Teil II)«, *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 31, 2012, S. 264-297, hier S. 264, Fußnote 1. Herzlicher Dank gilt Irina Breitenstein (Paris) für das sorgfältige Lektorat der konstituierten Texte.

² moi] à moi

vous vous rappelez, qu'il m'en est venu de vous pendant deux ans ?³ ; j'ai vécu un peu sur vos jours. Cela protège.

Votre
Rilke.

48. *An Pia Valmarana in Rom*

Locarno (Tesssin)
Suisse
Pension Villa Muralto,
ce 10 Janvier 1920

Chère Pia

De quelle grâce toute amicale vous avez consentie à mon petit désir, ce n'est donc qu'aujourd'hui, le 10, que je commence mon année sur le texte que vous m'avez fourni ! Le gentil petit calendrier s'obstine à rester ouvert sur le mois d'Août – ; est-ce que ce serait la date où nous nous reverrons ?

Impossible de dire, ce qui sera de moi. Peut-être que ma permission s'éteindra avant, alors je devrai rentrer, mais où ... ? Je ne sais –

Je n'ai rien écrit. Mon cœur toutes ces années était serré comme par une griffe, – impossible de bouger. Il est vrai, à Soglio, en été, au premier moment d'un soulagement sensible, j'ai noté quelques pages, un souvenir lointain, qui contient la proposition d'une expérience quelque peu fantastique – , vous verrez, Je vous enverrai, aussitôt que je l'ai, la petite Revue où cela a été inséré.

Que votre séjour à Rome soit bon, chère Pia, et grand merci. Vous aurez toujours mon adresse.

Sincèrement à vous,

Votre
Rilke.

49. *An Pia Valmarana in Venedig*

Schoenenberg près Pratteln
Bâle-Campagne,
ce 13 Mai 1920

Chère Pia,

hier j'avais votre bonne lettre, ce matin le courrier m'apporte quatre pages de la P^{sse} Marie Taxis, de Lautschin encore, mais au moment de son départ pour Vienne d'où elle va à Trieste – pour passer après – si tout réussit – une huitaine de jours dans son charmant « Mezzanino », chez vous, à Venise ; ce serait à la fin de mai et au commencement de Juin ; elle m'invite d'y venir, même avant elle, vous comprenez que cet appel ne manque pas d'être puissant. Mais je n'ose pas encore y compter trop ; tout cela dépend de tant de questions pratiques. Depuis hier je me trouve en

possession d'un Passeport tchécoslovaque, document assez vigoureux sans doute, mais avec qui je ne suis pas encore bien familiarisé ...

Je ne voulais vous envoyer que ces quelques mots ce matin, pour communiquer à la hâte, avec ces dates, un espoir qui m'est bien cher et bien doux.

Mille messages aux Vôtres, et,
sincèrement à vous,

Votre
Rilke.

50. An Giustina Valmarana in Venedig

[Venedig] Giovedì, [1. Juli 1920]

Chère Comtesse,

Vous étiez si bonne de m'appeler au déjeuner ce matin – , j'y ai renoncé à grand regret, – mais puisque c'est le 1^{er} Juillet, j' ai quelques courses en ville que je voudrais grouper autour du Déjeuner d'autant plus que je n'avais pas encore le temps de sortir, écrivassant toute la matinée.

Peut-être vous pourriez m'avoir demain. Ce serait charmant – , si vous êtes encore seule, je viendrai vous tenir compagnie et je me réjouirais infiniment de ce moment tranquille. À plusieurs – , c'est l'ambiance dont on jouit, mais à deux on reprend mieux, – et il y a tant à reprendre.

À vous, chère Comtesse,
En toute déférence
Rilke.
Jeudi, vers midi.

51. An Giustina Valmarana in Venedig

[Venedig] Dimanche, [undatiert]

Chère Comtesse

Le soleil qui revient après l'orage m'entraîne encore à vagabonder aujourd'hui, je sors et il est possible que je ne rentrerai point pour déjeuner, merci donc et ne comptez pas sur moi. (Hier j'étais à Murano).

Tout à vous
Votre
Rilke.

52. *An Pia Valmarana in Venedig*

[Venedig]

[ohne Anrede, undatiert]

Vous viendrez donc en quatre, n'est-ce pas. Prendre le thé chez moi ? J'en suis heureux. Emportez le livre de Verhaeren, – peut- être je vous lirai-je quelques vers.

Avec quelques fleurs bleues (que l'on voudrait avoir cueillies ce matin.)

Mercredi.

Votre

Rilke.

53. *An Pia Valmarana in Venedig*

Lundi [12. Juli 1920]

Chère Pia,

ne téléphonez pas, je vous prie, à Padoue – , je n'irai pas, n'étant pas très- bien ce matin, je crains trop ce jour de voyage avant l'autre de demain. Mais donnez-moi l'adresse du Professeur Belussi pour que je lui écrive un petit mot.

Au revoir

Rilke.

54. *An Pia Valmarana in Venedig*

Lundi [12. Juli 1920]

Chère Pia

Voilà une seconde lettre qui attend votre réveil. Comme je suis content de ne pas monter le train aujourd'hui, au fond, je crois, c'est seulement le désir de profiter encore d'une journée vénitienne qui me retient.

J'aurais grande envie, avant de m'en aller, de revoir encore le Giardino Eaden – , et vous m'aviez presque promis que nous y irons ensemble.

Voulez-vous que nous fassions cela un peu vers la soirée, car la journée s'annonce assez chaude – , faites-le moi dire, je vais alors commander la Gondole.

Ce serait tout à fait charmant. Maintenant je sors pour quelques courses en ville, je rentre après déjeuner vers 2^{1/2} au plus tard

R.

55. *An Pia Valmarana in Venedig*

Schoenberg p. Pratteln

Bâle-Campagne,

ce 28 Juillet 1920

Chère Pia,

vous avez eu beaucoup plus de peine avec mon courrier que je ne pensais, car il y avait toujours encore des lettres qu'il vous fallait faire suivre. Mais maintenant je suppose cela va finir et je vous remercie de tous les soins que vous y avez mis et de toute bonne

pensée dont vous avez accompagnée cette action charitable. Votre lettre m'a fait beaucoup de bien en m'assurant que vous étiez contente de ces quelques moments de continuation, si doux pour moi et d'une influence toute confortante. Ce que je craignais partout à Venise, c'était la répétition stérile – elle me menaçait souvent d'assez près, mais jamais dans les instants qui étaient vraiment nôtres –, car nous avançons.

La lettre du Professeur Benussi ne contenait que quelques mots en allemand où il regrettait mon passage per Padoue et exprime l'espoir que nous nous retrouverons un jour –, sentiment que je partage d'une bien sincère conviction. La dernière phrase de sa lettre était assez curieuse ; il finit par m'écrire. « Ich schaue Sie lange an » (« Je vous regarde – (contemple) – longuement »). Je viens de lui adresser plusieurs Numéros de cette petite Revue où se trouve cette proposition d'expérience dont nous avons causé ; vous en trouverez également deux exemplaires dans mon paquet qui vous rapporte une provision double de mon livre du « Malte ». Mes traductions des Poésies de Louise Labé n'étaient pas trouvables dans les librairies de Bâle ; mais on les fera venir et vous les aurez bientôt. Quant à Gaspara Stampa, je l'ai oublié sur la table chez vous – ; ne vous pressez pas de me l'envoyer, – le livre me devient d'autant plus cher si vous le feuillotez encore un peu, avant que j'en prenne possession définitivement.

On m'attend en Bohême, on m'attend à Munich, – mais il se peut, qu'avant de franchir la frontière, je voyagerai encore en Suisse, j'ai une petite raison d'aller à Genève, que j'agrandis devant moi-même pour différer encore un peu le retour pénible dont je crains toujours qu'il m'avance peu, car d'après les nouvelles qui me viennent de l'Allemagne, un travail tel que le mien devient de plus en plus impossible dans un pays de mauvaise volonté et qui, soit par fatigue soit par désespoir, ne travaille qu'à son anéantissement. Dans tout ce qui arrivera la petite maison « dei Colli Euganei » sera à mon horizon –, j'ai la vue un peu courte, je ne distinguerai pas toujours bien, si c'est une maisonnette où une étoile.

Est-ce que le livre de Bergson est bien celui, qu'on vous a nommé ? On m'assure qu'il n'y a pas d'autre publication de lui, celle-là a paru en 1919, donc elle est assez récente. J'en ai pris un exemplaire pour moi aussi, et je m'adapte très-bien à cette lecture inaccoutumée.

Je voudrais écrire également à la Comtesse, votre mère, mais j'ai des jours tellement chargés d'incertitudes prochaines, que je n'arrive pas à la tranquillité qui me permettrait de lui exprimer avec quelque exactitude mes sentiments et mes souvenirs. Soyez, pour le moment, mon interprète auprès d'elle, et rappelez-moi aux vôtres qui tous me montraient tant de bonté et un accueil parfait de tous les jours.

Maintenant il vous reste encore la corvée de confronter, le 4 Août (date tellement prochaine déjà !) les Numéros de mes dix billets de Lottérie. Vous les trouverez marqués sur une fiche dans l'enveloppe même, de façon que ce travail pénible (et selon toute probabilité inutile !) ne vous prendra qu'un petit (et j'en conviens peu digne) instant. Pardonnez-moi ce petit espoir d'ordre inférieur, vous savez que j'en ai de plus essentielles espérances ! Mille messages, chère Pia. À vous et en vous accompagnant toujours et de tant de vœux,

Votre
Rilke.

56. *An Pia Valmarana in Saonara*

GENÈVE
 LES BERGUES
 Hôtel de 1^{er} Ordre
 d'ancienne renommée

ce 17 Août 1920

Vous ai- je écrit, chère Pia, que je suis allé faire un petit tour pour reserrer les mains à quelques amis Suisses, à Berne et à Genève, avant de quitter leur pays hospitalier ? Ici, à Genève, ce sont d'abord les Pitoëff que je vois, l'acteur russe dont je vous ai parlé, et M^{me} Pitoëff, – je les ai trouvés en plein et heureux travail de préparer leur saison qui commence vers le mi-octobre, ils vont l'ouvrir par « Hamlet » ; pièce, à ce qui paraît, inépuisable au point de vue de l'explication personnelle et qui semble d'une tradition si large que chaque acteur pourrait l'interpréter à sa façon, sans toutefois sortir du cadre vaste de la validité de cette Œuvre. Pitoëff qui dans son enfance déjà, avait rêvé de créer un jour ce rôle décisive, est tout joyeux d'entreprendre la tâche ; il étudie toutes les versions et toutes les traductions, et Hamlet devient pour lui un centre de toutes les volontés possibles, attaqué par les hésitations infinies, qui, hélas, entourent et assiègent les consciences les plus fines ...

Moi je ne suis pas assez averti en matière de Shakespeare pour suivre ce grand artiste dans ses propos subtiles, je l'écoute, et avec moi toute sa famille qui, selon l'habitude russe, l'entoure presque toute la journée – , deux charmantes petites filles à quatre et à deux ans et le bébé de cinq mois à peine, son fils dont il est fier, parce que sans doute, il sera (comme il l'assure dès à présent) un plus grand acteur que son père ! Heureuse unité, accord heureux du travail et de la vie familiale qui pour moi serait à tout jamais impossible !

En outré je vois un jeune M. de Salis et sa femme, qui habitent un de ces Campagnes admirables aux grands arbres, dont Genève est si riche. Et, vous voyez, je tarde ici comme j'ai tardé à Venise ! Le retour m'en coûte – , car les malheureux pays où je devrai rentrer sont à la veille de se jeter dans de nouvelles et terribles aventures. Quelle manque de vue de cette Allemagne éperdue qui, en oubliant toute son idée réelle, rien que par envie de revanche, se prépare à entrer dans les courants bolchéviques, qui alors ne tarderont pas à engloutir toute l'Europe. Il est malaisé d'avoir maintenant des espoirs de tranquillité, de travail paisible, de concentration. Ce splendide lac entretient la fiction, c'est pourquoi j'ai tant de peine à le quitter.

Chère Pia, ai-je raison de vous penser à Saonara ? D'après votre seconde lettre (mille fois merci de toutes les deux) je vous y crois arrivée. Ah jouissez, jouissez de la clémence de la nature, de cet accord indéfinissable que ne remplace aucun rapport⁴ humain. / Vous vous êtes mise au « Malte » ? : essayez, je serai si heureux du résultat ! Malheureusement je ne peux pas engager mon éditeur d'intéresser une maison italienne ; ce sera, au contraire, l'éditeur de la traduction que l'on devra trouver un jour qui sera obligé de faire ses offres au Insel Verlag ; car la « Insel » n'a pas un très- grand intérêt à protéger les traductions, elle ne se donne pas la peine de

4 rapport] accord

les favoriser. Aussi peut-être cela vous lierait trop d'entrer dans certaines conditions fixées d'avance. Il faudrait d'abord s'y risquer – . J'ai commencé le livre de Bergson, mais j'étais interrompu par mon départ, et ici je n'avais même pas le temps de voir s'il se trouve dans mes bagages.

Souvenirs et pensées amicales et tout attachées

Votre

Rilke.

J'imagine que le Tirage du 4 Août, malgré mes dix billets n'est m'a point favorisé ? Vous m'en auriez averti –

57. An Pia Valmarana in Frassanelle

Château de Berg am Irchel
Canton de Zurich
Suisse
ce 11 Décembre 1920

Chère Pia,

Il y a quelques heures, j'ai reçu votre lettre de Frassanelle du 8 de ce mois et avant hier je me suis occupé à ranger vos dernières lettres. Depuis ... Chère Pia, combien des choses à raconter ; après des mois, passés toujours dans les mêmes incertitudes, ne sachant ce que je deviendrai et craignant toujours ce retour inévitable pour Munich qui, au lieu de me rendre au travail tant désiré, m'aurait jetté dans de nouveaux désordres et dans des distractions fâcheuses – – après des mois à peu près perdus alors, et quand, fatigué, je n'espérais plus rien : tout à coup se présente une possibilité des plus heureuses ... Pensez : celle d'aller à Paris !! J'y étais vers la fin d'Octobre et c'était d'une beauté qui m'a ému et presque comblé – – tout à coup tout ce que je croyais perdu à jamais, était là autour de moi et d'un naturel, d'un attachement, d'une splendeur qui semblait me reconnaître pendant que je lui tendais mon cœur d'orphelin régale. Et ce contact indéscriptible commençait au moment où je sortai de la Gare et ne s'interrompit pas un seul instant pendant les six jours, favorisés d'ailleurs par toute cette lumière d'automne, qui à cette saison fastueuse, apothéose constamment les maisons et les arbres et en fait une unité ravie et quasi extasiée.

Là j'ai compris combien tout cet entourage, tant aimé et tant éprouvé dans ma vie et dans mon travail, m'est à jamais indispensable, non que je dois toujours l'avoir autour de moi – , mais je dois savoir qu'il existe et qu'il survit admirablement à tous les bouleversements et à tous les risques. À peine que j'eusse eu besoin de six jours entiers, la première heure m'aurait suffi pour m'assurer que je n'je n'ai rien perdu et que ce monde intense et pénétrant qui fut toute mon éducation d'artiste, m'influencera toujours de sa force vitale qui ressemble presque à celle d'un élément.

Quant aux personnes, je n'en ai pas vu, à deux ou trois exceptions près, – qui étaient une improvisation du hasard ; je ne cherchais personne, les grands Amis, Rodin et Verhaeren, hélas ! avaient disparus, et, heureusement, j'ai depuis mon enfance

cette intimité avec les choses qui me dispense presque dans mes instants les plus émus de recourir aux humains ! Donc Paris reconquis !

J'ai perdu tout quant aux meubles, aux livres et à mes autres biens mobiles, mais j'étais si comblé du contact pur que je n'ai presque pas senti le jugement définitive de cette perte tant matérielle que spirituelle –

C'était le premier moment après six ans de léthargie que je me suis senti revivre et reprendre conscience de toute ma vie, ce qui ne pouvait pas se passer dans ma nature sans éveiller en moi un fort courant vers le travail ; car seulement après avoir touché à ce sol dont un sort brutal m'avait arraché, je devinais la possibilité d'une guérison laborieuse et d'une vraie continuité de tous mes efforts cruellement interrompus.

Là il y avait un moment où j'ai repensé à ce refuge campagnard que vous m'avez offert avec une si bonne, si généreuse amitié, – car rester à Paris était impossible à cause du change, et sachant maintenant que je peux continuer intérieurement, cela devenait un indicible tourment de n'avoir pas l'endroit capable de protéger ma tâche.

Mais voilà, pensez, un miracle, – à mon retour de Paris, tout à fait inattendu, ce petit Château où votre lettre vient de me trouver et d'où je vous écris –, était mis à ma disposition. Rien, mais rien, n'était à changer, aucune installation à faire, même une bonne ménagère était là qui me sert silencieusement, comme je n'étais jamais servi de ma vie, et depuis 4 semaines je me trouve dans des circonstances qui ne laissent rien, mais absolument rien à désirer. Vous êtes étonnée – ? Moi, je m'éveille tous les jours dans un étonnement de conte de fée, et s'il j'a une chose qui m'effraye, c'est que maintenant il n'y aura aucune excuse si, à l'état où je suis, je ne fais pas un travail excellent, une besogne solide, enfin une merveille !

Sur la petite carte vous devinez à peu près le petit château très-ancien au fond du parc. Mes fenêtres sont celles du rez-de-chaussée, à droit et à gauche de la porte d'entrée. Retraite absolue – pas de chemin de fer, personne qui pourrait venir, régularité stricte de tous les jours, silence complète, si ce n'est pas la chute de la fontaine qui cause nuit et jour, mais c'est le langage-même du silence.

Chère Pia, je ne voulais pas hésiter un instant à vous donner ces nouvelles, c'est si longtemps que je n'avais que de demie-mauvaises à répandre. Et vous, vous surtout, vous allez comprendre qu'il était temps pour moi de disposer de quelques meilleurs. Je ne pouvais plus.

Je pense à vous, et la disposition claire et forte où je me trouve, rend plus valables ces pensées comme tout ce que je possède de précieux dans mon Âme.

Votre

Rilke.

Mille messages aux Vôtres en même temps ! À votre très-bonne mère, à la C^{sse} Luisa ! Et rappelez-moi au Professeur Benussi que je salue bien vivement.

Vos frères peut-être ne seront pas avec vous en ce moment, si vous leur écrivez ajoutez partout mes souvenirs !

58. *An Pia Valmarana in Venedig*

Chateau de Berg au Irchel
Canton de Zurich
Suisse,
ce 10 Mars 1921

Chère Pia,

depuis longtemps, je n'ai plus de vous nouvelles – et voilà en les demandant, je commence par une réclamation urgente : – je n'ai pas non plus, de calendrier pour 1921 : dois-je subir cette année, sans que vous me la garantissez bonne par ce cadeau traditionnel ? – je vous écris tard, peut-être tous les petits calendriers sont vendus et épuisés et, comme le monde va vite, ce sont peut être déjà ceux de 1922 que l'on prépare !

Je vous ai écrit (selon ma liste de lettres expédiées) le 11 ou 12 décembre 1920, c'était une lettre recommandée, elle vous aura rejoint sans doute – ; depuis, au lieu de pouvoir m'adonner à cette reprise de ma continuité intérieure qui semblait tant favorisée par les circonstances de ma bonne retraite de Berg, j'ai dû m'occuper de l'arrangement de certaines affaires qui réclamaient toute mon attention et qui m'ont comblées de soucis et d'une distraction douloureuse – , de façon que ce n'est que maintenant que je commence ce travail intérieur dont je vous ai parlé dans ma lettre hivernale. Et le printemps précoce me gêne presque, je voudrais être caché, couvert comme un pays qui, sous la neige, prépare sans être vu, une saison future.

Comme c'est difficile de réunir la vie et le travail, si le travail est arrivé sur un certain point d'exigence. Alors il demande tout – et pourtant en s'éloignant de la vie ne devient-on pas moins vivant, et par cela-même moins juste et moins capable de donner au travail ce cœur vaillant qu'il demande – ?

c'est un cercle vicieux –

Comment avez-vous passé l'hiver, chère Amie, comment et

où ? Parlez m'en un peu, je vous prie – Vous étiez à Padoue parfois, vous voyez M. Benussi ? –

Je compte beaucoup d'aller en Italie si le moment arrive où je devrai quitter mon petit Château tranquille ; j'irai à Rome d'abord probablement, mais je viendrai à Padoue en revenant et j'espère alors que nous pourrons aller voir sérieusement la petite maisonnette solitaire de votre bon oncle, si toute fois vous n'en avez pas disposé autrement. Mon éditeur était ici me faire une petite visite, il ne s'opposerait nullement que j'aie à habiter l'Italie, du point de vue de l'argent le change n'est pas si défavorable, en tout cas beaucoup meilleur que pour le franc français.

Donc la question de m'installer sur la colline près de Frassanelle, (comme sous la tutelle du comte Gino) reste toujours à délibérer, – ou si cela pour une raison ou pour une autre serait irréalisable, je compte sur vos conseils pour un autre endroit qui me prometterait à peu près ce que Berg me donne, avec votre protection amicale et l'Italie en plus !

La P^{ss}e Marie Taxis voulait je crois aussi venir à Venise vers le mois de mai, mais je n'ai pas de ses nouvelles très-précises.

Rappelez-moi auprès de votre mère intensément, je vous prie, et assurez mes souvenirs à tous les vôtres !

Amicalement dévoué

Votre

Rilke.

P.S. Si vous n'avez plus besoin de l'exemplaire de Gaspara Stampa que je vous ai laissé, voudriez-vous me l'envoyer ici ?! On a voulu me soumettre une traduction que je devrais comparer à l'original, sans toute fois pour cela abandonner l'idée d'en faire une moi-même un jour ! Mille messages !

R.

59. An Pia Valmarana in Rom

Château de Berg-am-Irchel
Canton de Zurich
(Svizzera)
ce Dimanche des
Rameaux 1921

Chère Pia,

Il a fallu découvrir peu à peu votre lettre au fond de son courant rapide, j'en ai pris trois jours, maintenant j'y suis, j'ai déchiffré tous les mots, excepté un seul qui ne me paraît pas de première importance, et j'ai même marqué au crayon les solutions les plus difficiles pour les retrouver quand je relirai vos lignes – . Non, j'exagère, vous comprenez –, je ne vous en fais pas la moindre reproche, car d'abord je sais heureusement, vous deviner, et puis, sans cette rapidité votre lettre eût été moins vivante et moins immédiate : je n'aurais pas voulu qu'elle soit autre !

Je m'empresse d'autant plus de vous envoyer ceci encore à Rome, pour profiter de l'occasion d'offrir mes hommages dévoués à la Comtesse Marguerite Bracci, dont je garde, naturellement, un très vif souvenir.

Mes idées d'aller peut-être d'abord à Rome (au mois de mai –) ont reçu une assez forte secousse par les nouvelles des journaux qui racontent qu'il est presque impossible de se loger dans les hôtels qui sont comblés par les Romains-même, et où l'étranger ne peut compter que sur une salle de bain tout au plus qu'on lui fait payer terriblement chère. C'est exagéré, cela se voit. Mais il y aura quand-même un fond de vérité assez pénible pour ébranler mes projets : puisque j'aurais voulu y continuer mon travail, je ne saurais pas m'arranger dans de circonstances trop peu favorables ; j'avais pensé à l'Hôtel de Russie où naguère j'aimais tant à habiter, à cause du jardin surtout, mais si c'est comme cela, il sera sans doute impossible de s'y installer avec quelque commodité, à moins que la fin de la saison n'amoindrit la foule des voyageurs.

Hélas : je suis encore loin de pouvoir vous donner des « assurances » sur ce que je ferai, tout me semble encore si impénétrable, et de telles nouvelles m'effrayent, puisqu'elles sont une preuve du désordre général qui partout arrête encore les volontés les plus innocentes ...

Que c'est charmant cette chevauchée de Pérouse à Assisi –, je connais Assisi –, et c'est même à vous que je dois de la connaître car c'était sur vos conseils que j'y

suis allé en printemps 1914. Je l'aimais beaucoup, mais toujours avec une sorte de regret de ne pas y avoir été dix ans plus tôt, depuis l'Espagne qui était comme une apothéose où se réunissait la vision à la réalité héroïque, je suis comme gâté pour les aspects de la douceur. Mon cœur les accepte, mais avec une certaine crainte de revenir sur mes états antérieurs. D'ailleurs c'est difficile à décrire ...

Je ne comprends pas très- bien ce que vous voulez dire par la « condanna » – Saonara ne peut pas être une – – ?

Prochainement je vous enverrai un Numéro de la Nouvelle Revue Française de l'année dernière, qui contient des notes de Gorki sur Tolstoï, très-très curieuses par le fait qu'elles sont la preuve d'un amour admiratif qui ne s'appuie point sur tant et tant des raisons d'admiration, mais qui naît et qui persiste malgré toutes les oppositions, on dirait presque malgré la haine que Gorki sent parfois surgir contre le vieillard tenace et énigmatique. C'est le plus fort document pour comprendre Tolstoï – et tout ce que Gorki dit correspond parfaitement à mes souvenirs qui sont pleins de contrastes aussi ! – Chère Pia : autant que je vois un peu plus clair, je vous écrirai sur mes projets. Tout dépend un peu de cela, si j'avance dans mon travail ou non, et si les circonstances me permettent de rester encore à Berg tranquillement. (Vous ai-je déjà envoyé une de ces cartes qui vous montrent la maison au fond du parc ?) Je ne peux pas, puisque tout est tellement incertain, vous engager de me retenir la maisonnette, si toutefois vous auriez d'autre emploi pour elle – , mais j'avoue que je suis tout heureux de la savoir encore libre ! Ce la me donne un grand espoir et le pressentiment d'une possibilité d'avenir ! Et merci infiniment de tout ce que vous voudriez alors faire pour moi et de l'hospitalité de Saonara. Ce serait si beau !

Mille messages amicaux et dévoués. Votre

Rilke.

60. An Pia Valmarana in Venedig

CHÂTEAU DE MUZOT
SUR SIERRE
Valais

ce 11 Novembre 1921

J' ai honte, chère Pia, de vous avoir laissé si longtemps sans nouvelles (j'ai été touché infiniment que vous en demandiez –) et je me reproche sérieusement de ne pas avoir écrit à M^{lle} Romanelli – , – mais, voyez-vous, j'ai passé tous ces mois et tout cet été (d'une splendeur inouï à me préparer un refuge pour l'hiver, pareil à cette parfait retraite de Berg que j'ai dû quitter au mois de mai –. C'était un souci très-grave et continu, j'ai failli d'abord quitter la Suisse avec la P^{sse} Marie lorsque nous nous étions trouvés au lac de Genève – , mais une voix intérieure me conseillait de rester en Suisse et de concentrer tous mes efforts vers ce but. Avais-je raison ? – Je le crois presque, car voyez un peu ma demeure : + C'est une ancienne tour du XIII^e siècle qu'on appelle dans le pays « le Château de Muzot » : en effet, ce petit manoir (autrefois aux de Blonay) formait un château complet, telle quelle, sans avoir jamais eu d'autres annexes. Un des images vous le montre avant la restauration qui a été

faite il y a une vingtaine d'années sans gâter beaucoup, comme vous le prouve la carte No II qui donne à peu près l'état actuel, à moins que les arbres autour soient plus hauts à présent, car aussi cette seconde photo date d'il y a quinze ans. Quelle chance, n'est-ce pas ? – Il n'était pas facile cependant de dompter, pour ainsi dire, et d'adoucir cette rude demeure qui aux jours torrides de l'été me pesait parfois comme une armure. En dedans il y a encore les poutres du 17^{ème} siècle et mainte table et bahut de cette époque, la dernière où Muzot a été habité seigneurialement. A partir du milieu du 17^{ème} la tour appartenait à des paysans qui n'y logeaient plus ou à peine – . Et imaginez autour un pays grandiose et doux qui tient et de l'Espagne et de la Provence, un des plus admirables paysages que je connaisse et qui semble sortir tous les matins de la création même ! Ce Valais, je ne comprends pas qu'on ne lui ait fait une renommée suprême entre toutes les renommées !

Donc : me voici, j'espère pour tout l'hiver et pour un hiver laborieux si Dieu veut me permettre que je reste en bonne santé et à même de disposer de mes jours et de mes forces ...

Mais l'année prochaine, et si certains travaux seront terminés, je viendrai faire un long long et paisible séjour à Saonara. C'est entendu ! Comme l'été a dû être charmant au parc, – j'y ai pensé intensément !

Rappelez-moi à tous les vôtres et aussi à M. Benussi, si vous le voyez. Recommandez-lui les admirables écrits d'un grand, d'un exquis poète qui se taisait pendant une vingtaine d'années et qui, par ce silence prolongé, semble arrivé à chanter plus juste que tout autre.

De l'avoir découvert (après tout le monde d'ailleurs !) de l'admirer avec ferveur : c'est mon plus grand et plus émouvant bonheur depuis quelques mois.

Il existe de lui un ancien ouvrage, republié dernièrement avec une préface nouvelle – , c'est « L'Introduction à la Méthode de Leonard de Vinci », éditée à la Nouvelle Revue Française", en brochure. J'ai traduit de ce même auteur un merveilleux poème qui avait paru dans la Revue du même nom, – mais ce qu'il y a jusqu'ici de plus étonnant de lui, c'est un dialogue intitulé « Eupalinos ou l'Architecte » : vous le trouverez à la Nouvelle Revue Française du 1 Mars 1921. J'espère traduire cela aussi et je n'ai pas de second exemplaire, sans cela je vous enverrais le mien sur le champ. (Peut-être le ferai-je plus tard, si vous avez de la difficulté de vous procurer ce fascicule à Venise –). Lisez-cela, chère Pia, c'est tellement à la taille et à la portée de votre esprit, vous en serez émerveillée. Il reste que je vous dise enfin le nom de mon poète : c'est Paul Valéry, et je ne doute pas qu'on vous aura déjà parlé de lui, – car quelque mois ont suffi à le rendre célèbre ...

Mais cela me rendrait heureux d'être celui de vos amis qui l'emporte à vous le faire connaître. Tâchez d'avoir d'abord le livre sur Léonard et prenez contact avec la très-belle et très- profonde préface, écrite en 1919, à la sortie du silence – – –

Que vos pensées, chère Pia, me réjoignent parfois, elles sont toujours les bienvenues dans ma retraite campagnarde et quelque peu héroïque de par les circonstances.

Sincèrement et constamment
à vous, chère Amie,
Votre

+ Les deux cartes

61. *An Pia Valmarana in Venedig*

CHÂTEAU DE MUZOT
SUR SIERRE
VALAIS

[Ende Dezember 1921]

Ma chère Pia,

vraiment ! vous avez donc pensé à notre petit Calendrier traditionnel : j'en suis ému, je vous assure. Vous voilà de nouveau la marraine de mes jours de 1922 que vous avez tenus – tous, sur les fonts baptismaux !

Merci : et que l'année que nous allons commencer dans quelques jours, vous soit une des meilleures, chère Pia !

Rendez, je vous prie à tous les vôtres, surtout à votre mère et à la bonne Comtesse Luisa, l'expression la plus convaincante de mes vœux et de mon attachement dévoué et constant !

Non, je ne connais point encore Montepulciano – , je suis content que vous y ayez passé de si beaux jours et que vous ayez revu Assisi, qui vous rend toujours, il me semble, un doux secret de paix et de clarté.

La Comtesse Margherita Bracci-Papafava, come je la vois encore – , auriez vous pensé de me rappeler auprès d'elle ? Est-ce qu'elle habite constamment Montepulciano à présent ?

Prévoyant que vous ne trouverez pas les livres de Paul Valéry à Padoue, j'avais déjà commandé pour vous « L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci » – qui doit arriver tous les jours. J'espère de pouvoir faire suivre peu après le numéro de la Nouvelle Revue Française qui contient ce dialogue sublime, intitulé « Eupalinus ». Et une fois entrée en matière, vous pouvez compter sur moi que je vous enverrai de temps en temps d'autres oeuvres de ce grand poète, aussitôt que j'en rencontre sur mon chemin. (Cela aussi d'ailleurs n'est que la continuation entre nous de certaines coutumes, n'est ce pas, – déjà anciennes !)

Valéry viendra à Zurich le 12 janvier, pour une conférence sur « la crise de l'esprit » et je suis plein de regret de ne pouvoir pas y aller ; mais je dois m'imposer, pour enfin arriver à quelque chose une immobilité et une réclusion ininterrompue. D'autant plus que, malgré ma vie d'ermitte dans cette vieille tour isolée, je travaille peu encore et mal ; j'ai depuis la guerre une terrible peine à me concentrer, cela me coûte d'indéscriptibles efforts. Et puis les lettres !! Il y avait à peu près cinq cents à faire. Vous comprenez que la plume s'éreinte – –

Merci, alors, chère Pia, Et que l'année nous apporte,

entre autres faveurs, celle de nous revoir sans hâte, tranquillement, longuement –
Votre

Rilke.

Mes souvenirs à M. Benussi !

62. *An Pia Valmarana in Venedig*

CHÂTEAU DE MUZOT
SUR SIERRE
VALAIS

ce 23 Février 1923

Très chère Pia,

si je suis tard à vous répondre, ce n'est pas tant la paresse actuelle de ma plume épistolaire que je dois dénoncer, mais plutôt mon ignorance absolue dans les questions bibliographiques que j'ai trouvées sous le pli de votre bonne lettre amicale. J'ai dû m'adresser à deux de mes amis plus compétents, pour avoir quelques renseignements valables ; ceux-ci viennent seulement d'arriver, et ils sont, malheureusement, si pauvres, que j'hésite de vous les communiquer. Je le fais cependant, faute de mieux. Une Bibliothèque de l'importance de celle de Padoue doit posséder ces ouvrages, dont plusieurs — comme vous voyez — se trouvent être épuisés dans les librairies. Je m'étonne qu'il y ait si peu, surtout en matière d'Histoire ; mais puisqu'il s'agit pour vous de l'époque napoléonienne, la plupart des livres qui traitent de ce temps doivent contenir des remarques sur l'Allemagne aussi ; car toutes les frontières étaient renversées par l'ouragan impérial.

Je suis désolé de m'acquitter si mal, — mais cela me dépasse ... Des livres d'histoire (à moins que ce soient des mémoires) j'en lis rarement, et quant aux ouvrages de philosophie, je les ai toujours ignorés.

C'est déjà tant (pour quelqu'un qui ne manie pas les livres avec beaucoup de facilité) que de suivre un peu ce qui se passe dans la Poésie ; et encore cela je le fais assez mal, négligeant presque toutes les langues que je m'étais, plus ou moins, acquises dans l'idée d'éviter, autant que possibles, ces traîtres de traductions ; je ne lis presque plus les langues scandinaves, rarement le russe, et même l'italien seulement à de très rares occasions. D'ailleurs je voudrais quitter tout ceci et reprendre un jour mes études de l'arabe, à peine entamées autrefois lors de mon séjour en Tunisie et en Egypte, — pour m'éloigner davantage de cet embrouillement de l'Europe qui menace de nouveau d'étouffer tous les élans de la vie et de l'art.

Vous avez aimé le Dialogue d'Eupalinos : cela ne pouvait pas être autrement. À présent vous vous attacherez encore davantage, j'en suis sûr, à cette admirable et profonde « introduction » au Léonard valérien.— Bonne lecture, chère Pia ! Est-ce que le printemps se fait déjà pressentir chez vous ? Ici on a déjà commencé les travaux dans les vignes, malgré la neige qui retombe tous les deux jours. Espérons ! Toujours sincèrement à vous,

Votre
Rilke.

Hommages et souvenirs dévoués aux vôtres, surtout à votre mère.

P.S. : Vous serait-il possible de m'envoyer, un jour ou l'autre, mon exemplaire des Poésies de Gaspara Stampa, que je vous avais laissé il y a deux ans ? J'avais pensé de m'en occuper un peu (peut-être) pendant cet été.

R.

La chère Comtesse Luisa, se trouve-t-elle tout à fait rétablie à présent ? Je lui fais présenter tous mes hommages.

63. *An Pia Valmarana in Fasano*

Château de Muzot
s/Sierre

ce 7 mars 1923

Ma chère Pia,

Je m'empresse de vous envoyer un petit mot vers ce pays où vous vous plaisez à présent et dont j'ai, moi, beaucoup de souvenirs, quelques uns charmants, d'autres tristes, mais tous imprégnés des printemps passés – ; J'y étais à plusieurs reprises autrefois, mais je ne connais bien que le côté nord du lac, Riva et ses environs. Fasano doit être beaucoup plus joli et surtout beaucoup plus ensoleillé, un véritable pays du midi. Jouissez-en, – et puis : que votre chère mère en profite pour se rétablir tout à fait et d'une façon douce et reposante : dites-lui, je vous prie, combien forts sont mes souhaits à son égard !

Ici, oh, ici nous sommes encore bien loin des arbres en fleurs, il faudra attendre un mois, au moins, pour sentir l'air du printemps ; nous sommes trop entourés de montagnes pour commencer tôt l'heureuse péripéthie. Et moi, toujours un peu souffrant, je suis impatient cette année de voir le printemps s'installer ; s'il tarde beaucoup et si je me trouve quelque mobilité, Dieu sait si je ne combine pas mes projets avec ceux de la P^{sse} Marie pour aller en Italie en Avril ou en Mai ! (Mais ce n'est qu'un rêve d'abord) J'ai fini presque tout un volume de Valéry, en le traduisant, mais rien que des Poésies, d'admirables ! Et j'ai grand' envie de m'attaquer aussi à sa prose.

Avez-vous de belles choses à lire avec vous ? – Combien de temps resterez-vous au Lac de Garde ? Je me réjouis infiniment, chère Pia, à l'idée que nous nous reverrons cette année.

Toujours sincèrement à vous

Rilke.

64. *An Pia Valmarana in Venedig*

Château de Muzot
sur/Sierre
(Valais) Suisse

ce 15 mars 1923

Chère Pia,

Vous voudriez lire des Poésies – , malheureusement je ne peux pas vous envoyer mon volume de Valéry, car j'en ai besoin moi-même pour mes traductions ; je tâcherai de vous procurer un autre exemplaire si tôt possible, je crains⁶ cependant que ce livre soit épuisé pour le moment ... Mais puisque vous exprimez en même temps le désir de lire quelque chose de « vraiment beau », je m'empresse de vous adresser, par ce même courrier un ouvrage qui m'a délicieusement ému et occupé la semaine dernière. Le nouveau livre de la Princesse Marthe Bibesco, (« Isvor »), dont je vous avais autrefois envoyé un autre livre charmant, son « Alexandre Asiatique » ... (si je ne me trompe pas)

Jamais, il me semble, personne n'a noté avec tant de justesse et tant de grâce les apparitions différentes de l'âme ancienne et primitive d'un peuple qui, à notre époque, continue un passé lointain et perévérant ... Combien nous avons tort de vouloir imposer culture, science et religion à des humains dont le cœur se trouve être nourri encore par la sève sublime qui monte des plus profondes racines de l'humanité ... Comme c'est tout à la fois doux et cruel et plein de poésie. Lisez, vous en serez charmée, j'en suis sûr.

Rien que ce petit mot à la hâte aujourd'hui, et mille choses amicales et dévouées

Rilke.

(Heureux des progrès que fait son rétablissement, j'envoie à votre chère mère de nouveau tous mes vœux pour que cela continue doucement.)

65. *An Pia Valmarana in Saonara*

Actuellement : Sanatorium Schöneck
p. Beckenried
Lac des Quatre-Cantons, Suisse,

ce 30 Août 1923

Ma chère Pia,

a fallu des circonstances particulières (mon adresse là-haut les résume toutes) pour que je sois tombé dans ce long silence, malgré tous les bons signes d'amitié que vous me faisiez de temps en temps. Dès le commencement de Juin j'étais presque toujours en voyage et les quelques semaines passées entre temps chez moi étaient pleines de différentes préoccupations ... Je me sentais pas bien, et, après de longues hésitations, j'ai compris qu'il faut sacrifier la belle liberté de mes vacances à une cure sévère qui

6 Je crains] mais

(vous le voyez) est commencée ; car des malaises, dont je me ressentais déjà pendant la guerre, étaient devenus presque constants et je perdais mon temps à les supporter. Les médecins ici ont trouvé tout ce qu'il leur faut pour me traiter en « patient » –, et je prévois (puisque mes inconvénients corporels semblent fortement enracinés) que mon été se passera ici, sous cette obéissance. Cela détruit, hélas, tous mes autres projets, les plus chers, Saonara entre autres.

Puissiez vous y passer de beaux mois d'été et d'automne. Je me reproche beaucoup de ne pas avoir écrit au Comte Andrea et à la jeune Comtesse, votre toute charmante belle-sœur. Dites leur, je vous prie, à leur retour combien grands et vifs sont mes vœux pour leur avenir !

Je vous envoie une traduction (fragmentaire d'abord, on prépare le livre en entier –) du M. L. Briggé, + faite, gentiment, par un tout jeune poète de 26 ans. Dites-moi votre impression. Mes livres à moi iront vers vous, aussitôt que je serai de retour à Muzot. –

Bien des choses dévouées à votre chère Mère.

Et affectueusement à vous, ma chère Amie

Rilke.

+ Excusez la déchirure au dos, je n'ai pas d'autres exemplaires ici.

66 Rilke an Pia Valmarana in Venedig

CHÂTEAU DE MUZOT
SUR SIERRE
VALAIS, SUISSE

ce 19 Février 1924

Ma chère Pia,

dites, est-ce à moi, la faute, de ce nouveau silence prolongé outre mesure ? Aucun calendrier n'est venu vers moi à l'entrée de l'année, et si je⁷ ne l'ai pas réclamé d'urgence depuis, c'est que j'étais presque toujours souffrant et plus ou moins à la merci de mon malaise ... J'ai dû même, tout de suite après Noël quitter ma vieille tour, ce qui me fut extrêmement pénible, pour aller faire un traitement correspondant à celui que j'avais commencé à Schoeneck, en été. Schoeneck restant fermé pendant la mauvaise saison, j'étais dans une clinique au dessus de Montreux, triste séjour, surtout à ce moment de l'année que j'ai habitude de vouer à mon recueillement et à mes travaux. Aussi de retour depuis peu seulement et assez loin encore de mon état de santé normal, je suis dans un déconcertant retard ... Ma correspondance n'est pas – elle non plus – sans souffrir de ce désordre. J'ai bien souvent pensé à vous et si votre hiver se passe dans des circonstances favorables qui vous permettent la lecture et l'échange des pensées avec quelques personnes dont l'esprit et le cœur vous conviennent. Et votre frère, Andréa, est-il content dans son nouveau ménage ? Rappelez-moi auprès de la jeune Comtesse, sa femme, et auprès de tous les Vôtres : votre mère en premier ligne !

7 Je] m'a

J'ai un peu lu Pirandello (pas ses drames, des petites nouvelles et seulement en traduction française) ... mais j'étais soutenu pendant tout ce temps par un assez grand nombre de livres français, dont presque chacun avait quelque chose à me dire. Il se fait là, comme d'ailleurs en Italie aussi, un très profond renouvellement ; et même aux plus jeunes qui sortent de ce guerre comme d'une atroce puberté, il est donné d'avoir des voix graves d'une sonorité extraordinaire, et qui compteront. Continuant notre ancienne tradition, je vous fait parvenir un de ces livres parce que, en le lisant, j'ai dû penser à plusieurs reprises que vous le liriez avec plaisir. (Jacques Sindral est un des jeunes, vingt- cinq ans tout au plus !)

Et j'y joins mes deux livres qui, depuis qu'ils soient là, ont attendu ce départ vers vous, retardé par toutes par toutes les fâcheuses circonstances dont j'ai parlé plus haut. Ils sont difficile à lire, même pour certains⁸ liseurs allemands, mais vous, chère Pia, avec votre divination, et sur la base de notre ancienne amitié, vous arriverez à y pénétrer quand-même.

Toujours à vous,

Votre

Rilke.

P.S. Si jamais⁹ vous retrouvez la « Gaspara Stampa » que je vous avais laissé en 1920, pourriez- vous m'envoyer ce volume, dont j'aurais grand besoin à présent ?

67. An Pia Valmarana in Venedig

CHÂTEAU DE MUZOT
SUR SIERRE
VALAIS

ce 7 mars 1924

Chère Pia,

je vous ai fait tort en supposant qu'il n'y avait point de calendrier pour moi cette année – , voici qu'il m'arrive, à ma grande joie et surprise, dans une lettre de la P^{sse} Marie Taxis dont je n'avais pas eu de nouvelles depuis longtemps.

Je vous remercie de tout cœur d'avoir si bien soutenu la « tradition », une de nos chères traditions dont je ne voudrais perdre aucune.

J'étais bien aise aussi d'avoir de vos nouvelles et de bonnes, en somme. Surtout j'étais content d'apprendre que votre mère a passé un assez bon hiver malgré le froid qui fut si souvent pénible cette année.

Pour avoir dû rester à Venise, vous ne me semblez pas trop à plaindre – , pensez, en comparaison avec d'autres villes – , combien de désagréments vous restent épargnés dans ce cadre splendide qui exclue presque tous les hasards de la banalité. Les « petites tracasseries », hélas, ne manquent nulle part ; il faut croire que si elles nous rendent impatients souvent, parfois aussi elles nous font apprendre une patience,

8 certains] des

9 jamais] j'avais

qui une fois acquise, permet de plus grands emplois. C'est de cette façon que je me console en supportant les caprices de ma mauvaise santé.

Mais je vous croyais depuis longtemps installée au mezzanino ; ne craignez- vous pas un peu le plafond bas, après votre chambre claire et les autres chambres du premier étages dont vous avez l'habitude ? Mais pour le reste je puis vous assurer qu'on est bien au mezzanino ... ; si vous n'y ressentiez que la seule reconnaissance que je lui conserve, (en ne comptant pas les autres influences qui y règnent) vous seriez déjà bien chaleureusement entourée.

Mes projets à moi ..., je n'ose pas encore en faire ; il se peut bien que, le printemps venu, je rentre une fois au sanatorium de Val-Mont, pour y continuer mon traitement. Si grand que soit mon envie de voyager, il est malaisé de s'y risquer sans un certain fonds de résistance physique qui, depuis l'automne, me fait singulièrement défaut.

Et la lecture des *Élégies* : merci de m'avoir exprimé votre charmant courage de vous y engager. – Moi, après ces grands exploits en vers, j'aurais besoin de me replonger dans la prose où je ne suis pas avancé depuis le temps, si éloigné déjà, du « Malte » ! J'ai reçu hier la suite (une partie) de la traduction française qui va être publié à la « Revue de Genève. »

Mille pensées amicales, chère Pia,
de votre
Rilke.

68. *An Pia Valmarana in Venedig*

Ragaz
ce 27 Juillet 1926
Hôtel Hof-Ragaz

G^D HOTEL HOF-RAGAZ

Chère Pia,
lorsque, en mai, après avoir reçu votre lettre, en toute réponse provisoire, je vous ai fait envoyer les « Entretiens » avec Paul Valéry, je m'étais proposé de vous écrire sous peu ... Ce qui ensuite retardait cette lettre, fut mon espoir de vous faire une petite visite à Venise dans la première moitié de Juin. Mais tout mon hiver, tout mon printemps s'étaient passés, très mélancoliquement, à Val-Mont s/Montreux, et rentré à Muzot après six mois d'absence je ne pouvais pas m'absenter de si tôt. Vous voyez d'ailleurs que je n'y étais pas longtemps : depuis huit jours je me trouve aux Eaux de Ragaz, où j'étais amené par le désir de retrouver enfin la Princesse Marie que je n'avais pas rencontrée depuis 1924. Elle vient de repartir ce matin, un peu souffrante, et je profite du premier moment que m'offre ma nouvelle solitude pour causer avec vous, chère Pia, ou plutôt pour demander d'autres nouvelles supplémentaires de votre part. Car je m'aperçois que, après ce long silence, je sais trop peu de vos occupations, de vos intérêts actuels pour m'y mêler de quelque façon. Cela ne veut pas dire que je vous eusse perdu, loin de là ; nos longues années d'amitié sont basées sur une constante de votre être, et vous êtes de ceux que je suis sûr de ne perdre jamais et de pouvoir suivre dans tout changement, étant l'ami

non seulement des vos états de vie successifs, mais de la force qui les crée et qui les emporte.

J'avais espéré que la Princesse Marie m'apporterait de vos nouvelles : mais n'ayant fait que passer par Venise, elle n'a ajouté que très peu à ces nouvelles que je devais à votre lettre : rassurez- moi donc bientôt ! Quelquefois j'avais l'instinct de vous adresser l'un ou l'autre livre tout juste à l'instant favorable où vous vous sentiez disposée à faire bon accueil à telle lecture proposée. Je serais extrêmement heureux de savoir que les « Entretiens » (si curieux et si utile comme introduction dans l'Œuvre de Paul Valéry) avaient la même chance de vous trouver dans un moment réceptive à leur égard. Vous savez que, l'année dernière, j'avais passé de longs mois à Paris ; je me suis beaucoup lié avec Paul Valéry, esprit délicieusement communicatif, et l'admiration pour son œuvre n'a fait que grandir et constitue une de mes joies les plus fécondes en un temps où (par des raisons physique et autres) je suis presque incapable d'en éprouver. Il me semble que, depuis mon enfance, je n'ai pas connu des années si étrangement opaques (la terre même, d'ailleurs, semble ébranlée et confuse). L'Édition complète de mes « Cahiers de Malte L. Brigge » vient de paraître (: j'y pense que c'était pour vous que j'avais autrefois ébauché une première traduction partielle, lorsque, ensemble, nous nous penchions sur ce livre). La traduction qu'on publie à présent, à Paris, me semble assez exacte, elle donne en somme mes intentions, ou celles qui furent miennes au moment, déjà éloigné que j'obéissais à la dictée intense d'où est sorti ce travail. Le trouverez-vous encore quelque peu valable ?

Je publie en même temps, à Paris, aux Editions de la Nouvelle Revue Française un petit livre de vers français, autre dictée récente à laquelle je ne pas su me refuser. Ce livre, publié dans une édition restreinte, était épuisé à l'instant même de sa parution, mais j'ai pu vous sauver un exemplaire !

Nous avons tant parlé ces derniers jours d'anciens jours de Duino (ressortie de ses cendres !) de Venise ..., et il s'est montré que, l'un et l'autre, la Princesse et moi, nous avions gardé un souvenir de Saonara précis jusque dans les moindres détails. Y êtes-vous en ce moment ?

Rappelez-moi auprès des vôtres, surtout dites à votre mère et à la Comtesse Luisa toutes les preuves de mon ancienne déférence.

Croyez-moi, chère Pia,

à tout jamais fidèle à ce qui nous était cher et à ce qui l'est

Votre

Rilke.

P.S. J'écris à la hâte avec une faible plume de l'Hôtel, le jour de mon premier bain, c'est à dire avec la collaboration d'une certaine fatigue ; mais je ne voulais plus remettre ces lignes !

69. *An Pia Valmarana in Venedig*

Ragaz, Hôtel Hof-Ragaz
ce 7 Août 1926

Chère Pia,

Nous avons tellement les mêmes raisons à aimer cet endroit, celles que vous m'énumérez m'avaient (en dehors de mon rendez-vous avec la P^{ss}e Marie) ramené ici et me ramèneront peut-être encore en d'autres années De cette façon vous étiez presque à mes côtés, à force de ce souvenir qui me rendait plus chère encore et plus sensible mon actuelle réalité. Je resterai encore une dizaine de jours, tranquillement, ensuite je dois trouver d'autres amis autrichiens à Lausanne, pour enfin rentrer chez moi : il serait temps qu'après de si longues absences, forcées en partie, j'habite un peu mon Muzot ... L'été, cet été pluvieux, sera trop court (il passe si vite !) pour que j'aie vous voir à Saonara ..., et mon regret de ne pas y aller se confond vaguement avec avec cet autre que vous ignorez encore ma vieille demeure valaisanne. Je me demande parfois si j'y resterai encore longtemps. Cette extrême solitude qui me convenait si bien pour certains travaux, j'ai presque peur d'elle, de son ultime rigueur, depuis que ma santé est devenu moins bonne et moins égale. Et cependant nul endroit serait plus favorable à la concentration et je dois profiter de son calme pour terminer bientôt quelques traductions de Valéry, commencées il y a deux ans, celle surtout du dialogue « Eupalinos », œuvre¹⁰ valérienne par excellence.

Entre temps, chère Pia, voici « Vergers », petite somme de mes joies et de mes solitudes valaisannes. Et voici les « Cahiers » qu'enfin vous allez connaître tout entiers. Je sais déjà un autre livre que je voue enverrai prochainement, ce sont les « Bestiaires » de Henry de Montherlant, livre étonnant qui prouve combien fort est la tendance des jeunes de réjoindre le mythe et de quitter d'une façon téméraire et personnelle, la folle vitesse de notre époque qui ne mène nulle part

Et savez-vous que l'on a proposé de donner à l'étoile Alpha dans la Lyre que l'on voit de toute la Provence, le nom du beau poète Mistral ? N'est ce point, de ce côté aussi, un retour aux grandes gestes ? Enfin la gloire se prépare à quitter le socle des mornes monuments et les écritaux aux coins des rues

Mille souhaits pour une cure efficace à votre chère mère. Que je suis heureux de savoir la « Rotonda » habitée par votre frère Andrea et sa famille. Auprès d'eux aussi renouvez, si l'occasion se prête, mon fidèle souvenir.

Votre
Rilke.

II Anmerkungen (Nr. 47-69)

Nr. 47. An Pia Valmarana, Locarno, 3. Januar 1920

L'instabilité, l'inconstance de mes derniers mois: Rilke hatte München am 11. Juni 1919 verlassen und erreicht die Schweiz nach einer Dampferfahrt über den Bodensee in Romanshorn. Weiterfahrt nach Zürich zu einer Lesung aus seinen Dichtungen auf Einladung des Lesezirkels Hottingen; Beginn einer erfolgreichen Vortragsreise, die zu vielen Kontakten und weiteren Einladungen führt. Es geht schon bald darum, »ein Bleibenkönnen, ohne Aufschub« zu sichern (*Rilke-Chronik*, 2009, S. 636ff.).

Nr. 48. An Pia Valmarana, Locarno, 10. Januar 1920

à Soglio: Rilke verbrachte im Sommer 1919 einige Wochen in Soglio (29. Juli bis 21. September) in dem für Gäste als »Pension Willy« geöffneten Palazzo Salis. Gespräche mit Frau Gudi Nölke, die diese in ihrem Tagebuch festhält (siehe *Rilke-Chronik* 2009, S. 641-S. 642).

expérience quelque peu fantastique: Ur-Geräusch: entstanden am 11.8.1919 und zuerst veröffentlicht in: *Das Inselschiff*, Erster Jg., Erstes Heft, Oktober 1919. Die Erinnerung an ein physikalisches Experiment in der Schulzeit wird zum Anlaß für Betrachtungen, die über das Gebiet der Naturwissenschaft hinausführen zu »den spezifischen Möglichkeiten des Dichters in der Gegenwart« (vgl. KA 4, S. 699-704 sowie den Beitrag von Alexander Honold im vorliegenden Band der *Blätter der Rilke-Gesellschaft*).

Nr. 49. An Pia Valmarana, Schönenberg bei Pratteln, 13. Mai 1920

Passeport tchécoslovaque: Rilke erhielt zunächst einen deutsch-österreichischen Paß, gültig bis zum Mai 1920, der dann abgelöst wurde durch einen tschechoslowakischen, verbunden mit einer Aufenthaltsgenehmigung, die jährlich erneuert werden mußte (vgl. *Rilke-Chronik* 2009, S. 674 und S. 679).

Nr. 50 bis Nr. 54. An Giustina und Pia Valmarana. Venedig, 10. Juni bis 13. Juli

Aufenthalt zunächst im Hôtel Europe, Zusammensein mit der Fürstin Taxis und dem Fürsten, nach deren Abreise am 22. Juni wohnte Rilke bis zum Ende seines Aufenthalts am 13. Juli im Mezzanino der Fürstin im Palazzo Valmarana. Alle Briefe aus dieser Zeit sind undatiert.

Nr. 52. An Pia Valmarana. Venedig, undatiert

Le livre de Verhaeren: Émile Verhaeren, *Les Flammes hautes*. Cinquième édition (1917). Widmung: »À Pia – un livre douloureusement aimé, pour reprendre, avec

une douce habitude, – l'avenir. / Rilke. / (en Janvier 1919)«; vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 22 (BPGV II, S. 291).

Nr. 53. An Pia Valamarana, Venedig [12.7.1920]

l'adresse du Professeur Belussi: Vermutlich ein Freund der Familie Valmarana (auch Benussi).

Nr. 54. An Pia Valmarana, Venedig [12.7.1920]

le giardino Eaden: berühmter Garten auf der Giudecca, im 19. Jahrhundert angelegt von Frédéric Eden (auch Eaden oder Eeden), später nach seinem englischen Besitzer bekannt als Johnstonscher Garten. Rilke berichtet schon nach seinem ersten Besuch bei den Valmaranas im Mai 1912 von einer solchen Verabredung (an Marie von Thurn und Taxis, am 14. Mai 1912, Bw Taxis I, S.147). Siehe auch Anmerkung zu Brief Nr. 23 vom 3. April 1913 (BPGV I, S. 292 und Curdin Ebnetter »Rilkes italienische Tage«, in: Rilke »*Les Jours d'Italie*«, hrsg. von Curdin Ebnetter, Fondation Rainer Maria Rilke, 2009, S. 54.

Nr. 55. An Pia Valmarana. Schönenberg bei Pratteln, 28. Juli 1920

La lettre du Professeur Benussi: Siehe Anmerkung zu Brief Nr. 53.

cette petite Revue: *Insel-Almanach auf das Jahr 1919*. Siehe oben, Anmerkungen zu Brief Nr. 48.

mon livre du « Malte »: Vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 12, BPGV I, S. 348.

Mes traductions des Poésies de Louise Labé: die Übersetzungen entstanden im April und Anfang Mai 1913 in Paris. Erstdruck im November 1917 in der Insel-Bücherei, siehe auch SW VII, S. 194-233 und S. 1257-1261.

Gaspara Stampa: italienische Lyrikerin, (1523 Padua – 1554 Venedig), kam aus einer gebildeten bürgerlichen Familie. Sorgfältige Erziehung, klassische Sprachen und Musik, Mitglied der Accademia dei Pellegrini, gründete auch selbst einen literarischen Salon. Mit 26 Jahren verliebte sie sich in den Grafen Collaltino di Collalto, der sie nach drei Jahren verließ. Ihre *Rime d'amore*, von der Schwester 1554 veröffentlicht, sind das Tagebuch dieser leidenschaftlichen und unglücklichen Liebe. Für Rilke gehört sie in die Reihe der »großen, großen Liebenden, neben Héloïse und der Portugiesin und unserer schönen Bettine. Wie sie doch wuchsen, alle diese, um jeden Preis« (Brief an Sidonie Nádherný von Borutin vom 7. 10. 1908, Bw Nádherný/Rilke, S. 60-64). Rilke erwähnt diese »große Liebende« auch in der ersten Elegie (V. 45). Das Erscheinen der Ausgabe der *Rime d'amore* von A. Salza im Jahr 1913 war für Rilke vermutlich der Anlaß, sich mit Gaspara Stampa zu beschäftigen; das bei Pia vergessene Buch erhielt er trotz wiederholter Bitten nicht zurück. Siehe auch den Brief an Anton Kippenberg vom 27. Oktober 1926 (Bw AK, II, S. 431). Die Bitte um Rückgabe auch in den Briefen Nr. 62 und 65.

la petite maison « dei Colli Euganei »: Der Plan, Rilke ein kleines Haus in den Weinbergen bei Saonara, den Colli Euganei, als Bleibe anzubieten, entstand vermutlich während Rilkes Sommer-Aufenthalt in Venedig (Juni/Juli 1920), siehe seinen Brief an Kippenberg vom 21. August 1920.

le livre de Bergson: Vermutlich die 1919 unter dem Titel *L'Énergie spirituelle* von Freunden Henri Bergsons herausgegebene Sammlung mit kürzeren Texten des Philosophen und Nobelpreisträgers zum Begriff «force mentale».

les Numéros de mes dix billets de Lotterie: Rilke hatte Pia wohl gebeten, sich um die Lose zu kümmern, die er im Juni oder Juli in Venedig gekauft hatte; vgl. auch den nachfolgenden Brief vom 17. August.

Nr. 56. An Pia Valmarana. Genf, 17. August 1920

les Pitoëff: Georges Pitoëff (1888-1939) und Ludmilla Pitoëff (1895-1951), Schauspieler aus Tiflis, seit 1915 in Genf (Théâtre Pitoëff), ab 1922 Paris. Rilke wurde nie müde, die Pioëffs zu rühmen und seinen Freunden und Bekannten den Besuch ihres Theaters zu empfehlen. Am 20. April 1921 schreibt er an Marianne Weininger (Frau des Bruders von Otto Weininger): »ich verdanke ihm wunderbare große Eindrücke, was gewiß etwas sagen will, bei dem Mißtrauen und der Ablehnung, die ich im ganzen für das jetzige Theater und seine geschäftlichen Gewissenlosigkeiten habe. Pitoëff hat wunderbare Sachen durchgesetzt in seiner Kunst ...« (Siehe *Rilke-Chronik* 2009, S. 724).

un jeune M. de Salis et sa femme: vermutlich Max von Salis-Soglio (1885-1963), Beamter am Bureau International du Travail in Genf. Die Familie bot Rilke für einige Zeit einen Aufenthalt in ihrem Anwesen in Grand-Saconnex bei Genf an. Rilke lehnte ab, um sich nicht auf ein weiteres Provisorium einzulassen (vgl. *Rilke-Chronik* 2009, S. 687).

Vous vous êtes mise au « Malte »?: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 55.

le livre de Bergson: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 55.

le Tirage du 4 Août: Rilke hatte während seines Aufenthaltes in Venedig im Juni/Juli 1920 wohl einige Lotterie-Lose erworben und Pia gebeten sich darum zu kümmern, vgl. Brief Nr. 55.

Nr. 57. An Pia Valmarana. Schloß Berg am Irchel, 11. Dezember 1920

Verhaeren: siehe die Anmerkungen zu den Briefen Nr. 22 und Nr. 52.

J'ai perdu tout: bei der Versteigerung von Rilkes Wohnung 1915 konnten französische Freunde (darunter André Gide) wenigstens Manuskripte und Briefe retten (vgl. Bw Nádherný, S. 565).

ce refuge campagnard: vgl. Anmerkungen zu Brief Nr. 58.

ce petit Château: Schloß Berg am Irchel wurde Rilke von den Eigentümern Oberst Richard Ziegler und seiner Frau Lily dank der Vermittlung von Frau Wunderly für den Winter zur Verfügung gestellt.

la petite carte: die von Rilke beschriebene Karte befindet sich nicht im Nachlaß Zinn, nur die Notiz zur Rückseite: »Schloß Berg am Irchel / Canton der Zurich / Suisse«.

Nr. 58. An Pia Valmarana. Schloß Berg am Irchel, 10. März 1921

certaines affaires: die Liebesbeziehung, die sich ab August 1920 zwischen Rilke und Baladine Klossowska (Merline) entwickelte, ließ Rilke keinen Raum für die konzentrierte Arbeit, die er sich für den Winter auf Berg vorgenommen hatte, zumal Merline ernsthaft erkrankte, was für Rilke die innere Sammlung unmöglich machte, von der er sich eine »Wiederaufnehmung« früherer Arbeiten, vor allem an der Elegien-Dichtung erhofft hatte.

Comme c'est difficile de réunir la vie et le travail: aus diesem Konflikt entstand *Das Testament*, die Schrift, mit der Rilke sein Scheitern in diesem so hoffnungsvoll begonnenen Winter nicht ohne Bitterkeit zu erklären versucht (RMR: *Das Testament*. Faksimile der Handschrift. Aus dem Nachlaß. Edition besorgt von Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1974. Siehe auch: *Correspondance RMR / Merline, 1920-1926*, hrsg. von Dieter Bassermann, Zurich, 1954).

j'irai à Rome: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 21: Erinnerung an den Aufenthalt in Rom in den Jahren 1903 bis 1904

la petite maisonnette solitaire und *la colline près de Frassanelle*: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 55 (Frassanelle gehört zu Saonara). Siehe auch den Brief von Marie von Thurn und Taxis an Rilke vom 13. Mai 1921, in dem sie die Schwierigkeiten und Unbequemlichkeiten schildert, denen Rilke in Saonara ausgesetzt sein würde. Rilke antwortete ihr am 22. Mai 1921; er gab den Plan auf.

une traduction (der Rime von Gaspara Stampa): nicht ermittelt.

Nr. 59. An Pia Valmarana. Schloß Berg am Irchel, Palmsonntag (20. 3. 1921)

Der Schluß des Briefes Nr 59, von »qui sont pleins de contrastes aussi« an ist auf der Rückseite einer Ansichtspostkarte von Schloß Berg geschrieben, auf deren Vorderseite mit Bleistift vermerkt ist: »Château de Berg« (nicht im Nachlaß Zinn).

La Comtesse Marguerite Bracci: geb. Papafava (* Padua 12. 8. 1893) Cousine von Pia Valmarana; sie lebte in Rom.

Je connais Assisi: zu Rilkes Aufenthalt in Assisi im Mai 1914 vgl. die Briefe Nr. 39 bis Nr. 42

Espagne: Rilkes Briefe Nr. 16 und 19 aus Toledo und aus Ronda (November und Dezember 1912) beschreiben die Eindrücke der spanischen Landschaft als visionäres, gleichsam religiöses Erlebnis: « comme tous les faits de l'Ancien Testament sont là pour annoncer le Crist, ainsi, il me semble, tous mes voyages depuis tant d'années n'étaient que la promesse de celle-ci, (...) D'avoir vu cela, ça doit en quelque sens surpasser la vie; si vous imaginez une chose, visible en même temps aux vivants, aux

morts et aux anges. c'est celle-là. croyez-moi. » Die Einleitung zum späten Werk Rilkes in Ka IV, S. 421 bis S. 426, belegt mit einer Fülle ähnlich lautender Briefstellen die Bedeutung der spanischen Eindrücke, die für Rilke, fast immer, ausgehend von der archaischen Landschaft, auf einen »Welt-Raum« hinweisen, der Seele und Außenwelt umfaßt (S. 423). Die uns abgewendete Seite der Welt, der Raum, in dem die Toten und die Engel ihre Stelle haben, wird fühlbar: zwischen Innen und Außen gibt es keine Grenze: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.« (*Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, Str. 3, Ka IV, S. 113).

Rilke schickte den Valmaranas zehn photographische Abbildungen der Gegend um Ronda: sie können nicht bestehen neben seinen Briefen, in denen er, tief betroffen, die spanischen Eindrücke schildert; sie zeigen aber den Ausgangspunkt: eine menschenleere, archaische, eine biblische Landschaft, die über ihre Realität hinausweist. (Vgl. die Briefe Nr. 16, 18, 19 und Brief Nr. 21 in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010 und 31, 2012).

un Numéro bis Tolstoj: NRF Nr. 87, Dezember 1920, S. 862-922; zu Rilkes Erinnerungen an Gorki vgl. seinen Brief an Karl von der Heydt vom 3. Mai 1907, in: BW KEH, S. 133 f.

Nr. 60. An Pia Valmarana. Muzot, 11. November 1921.

Mlle Romanelli: Adelmina Romanelli (1877-1970). Siehe *Lettres à une amie venitienne* (Milano, 1941) sowie Erich Unglaub: »Liebesbriefe in fremder Sprache. Rainer Maria Rilkes Briefe an Adelmina Romanelli«, in: Renate Stauf et al. (Hrsg.): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2008, S. 181-204.

au lac de Genève: Rilke verbrachte die Sommerwochen vom 13. Mai bis 28. Juni 1921 in Etoy am Genfer See, wo ihn die Fürstin von Rolle aus für einen Tag besucht.

« *le Château de Muzot* »: de Blonay, Walliser Geschlecht; ausführliche Beschreibung von Muzot und seiner Geschichte im Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 25. Juli 1921 (Bw Taxis, S. 672-S. 680).

Ma demeure: zum Brief gehören zwei Beilagen: (1. Beilage: Ansichtspostkarte mit Aufdruck: « J.J. 5380 Château de Muzot (13me siècle) près Sierre (Valais) ». Auf der Rückseite von Rilke mit Bleistift beschrieben: « Château de Muzot s/Sierre. / I / vers 1900 / avant la restauration / faite à cette époque »; 2. Beilage: Ansichtspostkarte mit Aufdruck: « Château de Muzot et Miège (Valais) ». Auf der Rückseite von Rilke mit Bleistift beschrieben: « Chateau de Muzot s/Sierre / après la restauration. » Beilagen nicht im Nachlaß Zinn.

un exquis poète: Paul Valéry.

un ancien ouvrage: *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1894) und *Note et digressions* (1919, eigenständiger Text, kein Vorwort), zusammen in *Éditions de la Nouvelle Revue Française*, 1919, S. 8-41 und S. 45-100.

un merveilleux poème: Le cimetière Marin, erschienen in der *Nouvelle Revue Française*, Nr. 81 vom 1. Juni 1920, S. 781-787.

Eupalinos ou l'Architecte: Fragment, erschienen im März 1921 in der *Nouvelle Revue Française*.

La très belle et très profonde préface écrite en 1919: siehe Anmerkung zu *un ancien ouvrage*.

Nr. 61. An Pia Valmarana. Muzot [Ende Dezember 1921]

la bonne Comtesse Luisa: Gräfin Luisa Cittadella, Schwester von Giustina Valmarana.

La Comtesse Margherita Bracci-Papafava: siehe oben Nr. 59.

la crise de l'esprit: der Text erschien zuerst in der *Nouvelle Revue Française* (Nr. 71, August 1919, S. 321-337), 1924 in *Variété, Éditions de la Nouvelle Revue Française*, Juni 1924.

Nr. 62. An Pia Valmarana. Muzot, 23. Februar 1923

mon séjour en Tunisie et en Egypte: Siehe *Rilke-Chronik* 2009, S. 356-364.

mon exemplaire des Poésies de Gaspara Stampa: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 54. Rilkes Exemplar war vermutlich die Ausgabe *Rime* von 1913.

Nr. 63. An Pia Valmarana. Muzot, 7. März 1923

ce pays: Garda-See; Rilkes Mutter verbrachte über Jahre Frühjahrswochen in Arco am nördlichen See-Ufer, wo Rilke sie in der Zeit um die Jahrhundertwende »alljährlich« zu besuchen pflegte, siehe *Rilke-Chronik* 2009, S. 128 und öfter (für die Zeit von 1897 bis 1901).

Fasano: Ferienort von Giustina Valmarana am südlichen Ufer des Gardasees.

un volume de Valéry: zu den bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Übertragungen siehe Karin Wais: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Tübingen 1967, S. 23-26. Die erste Ausgabe der Übertragungen erschien 1925 im Insel Verlag Leipzig: *Paul Valéry. Gedichte*. Übertragen durch Rainer Maria Rilke.

Nr. 64. An Pia Valmarana. Muzot, 15. März 1923

Princesse Marthe Bibesco: Fürstin Marthe-Lucile Bibesco (1890-1973), französische Schriftstellerin rumänischer Abkunft. Verfasserin von Romanen über die europäische Aristokratie und von Portraits bedeutender Persönlichkeiten aus Literatur und Politik. *Alexandre asiatique ou l'histoire du plus grand bonheur possible* (1912); *Isvor, le pays des saules* (1923).

Nr. 65. An Pia Valmarana. Schöneck, 30. August 1923

Une traduction: Maurice Betz (1898-1946) veröffentlichte 1923 in der Reihe *Les Contemporains* (Librairie Stock, Paris) den ersten Teil seiner Übersetzung des Malte-Romans (bis S. 110 der deutschen Ausgabe von 1910).

Nr. 66. An Pia Valmarana. Muzot, 19. Februar 1924

Jacques Sindral: Pseudonym für Alfred Fabre-Luce (1899-1983), Journalist und Schriftsteller; Themen aus Politik und Literatur; Schriften u. a.: *La crise des Alliances* (1922) und *Attirance de la mort* (1924).

mes deux livres: Gemeint sind die *Duineser Elegien* (Leipzig: Insel Verlag 1923) und die *Sonette an Orpheus*, gleichfalls 1923 im Insel-Verlag erschienen; Rilkes Widmungsgedicht für Pia Valmarana auf der Titelseite ihres Exemplars der *Duineser Elegien* siehe SW II, S. 653.

la « Gaspara Stampa »: vgl. Anmerkung zu Brief Nr. 55.

Nr. 67. An Pia Valmarana. Muzot, 7. März 1924

la suite bis Revue de Genève: zu einer Veröffentlichung kam es nicht, weil der Herausgeber der *Revue*, Robert de Traz, am Ende fand, »dergleichen Schwieriges und Gewichtiges nicht in einer Zeitschrift bringen zu können, der man ohnehin vorwirft, daß sie zu seriös sei« (RMR an Marie von Thurn und Taxis, 25.2.1925, BwTaxis II, S. 825).

Nr. 68. An Pia Valmarana. Ragaz, 27. Juli 1926

Entretiens: Frédéric Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris 1926.

L'Édition complète de mes « Cahiers de Malte L. Brigge »: RMR: *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Traduction de Maurice Betz. Paris: Éditions Émile-Paul Frères 1926 (erste vollständige Ausgabe). Rilke widmete Pia Valmarana den Band mit zwei Einträgen: 1. auf dem Vorsatzblatt, unter dem Titel: « (écrit 1905-1909) »; weiter unten auf dem Blatt « À Pia ce livre un peu plus âgé que notre amitié / R. / Ragaz, en Août 1926. » 2. auf der Rückseite des Vorsatzblattes (gegenüber dem Titelblatt) « À Pia / heureux de ses nouvelles, / en attendant le moment, tout / prochain, de lui écrire / Rilke. » Rilke, der vom 7. Januar bis zum 8. August 1925 in Paris lebte, hatte während dieser Zeit zusammen mit Maurice Betz an der Übersetzung gearbeitet; die Übertragung von »Abelone's Lied« (S. 361f.) ist von ihm. Maurice Betz erinnert sich in seinem Buch *Rilke vivant* (Paris 1937, S. 209f.) an die Zusammenarbeit (siehe auch *Rilke-Chronik* 2009, S. 924-943).

j'avais autrefois ébauché une première traduction partielle: vgl. Rilkes Briefe an Pia Valmarana vom 5. Juni und vom 10. August 1912 (BPGV I, S. 332 und S. 335), vgl. auch Anmerkung zu Brief Nr. 55.

Nr. 69. An Pia Valmarana. Ragaz, 7. August 1926

un petit livre de vers français: Vergers. Ende Januar 1924 bis Mai 1925. Erstdruck:
RMR: *Vergers / suivi des Quatrains Valaisans / avec un portrait de l'auteur par /*
BALADINE (Klossowska). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française (Juni)
1926.

CORNELIA PECHOTA

*Ein später Brief Rilkes und seine
Valéry-Übertragung »Tante Berthe«*

Rilkes Brief vom 30. Oktober 1926 an Eduard Korrodi (1885-1955), mit dem der Dichter seine Übertragung von Paul Valérys Prosatext »Tante Berthe«¹ der *Neuen Zürcher Zeitung* zur Publikation anbot, mag manchen bekannt sein. Er befindet sich in Privat-Besitz, doch gelangte ein Teil davon aus einem Auktions-Katalog in die *Rilke-Chronik*. Der Adressat des Briefes hatte in Zürich und Berlin Germanistik studiert und 1912 mit einer Arbeit über Conrad Ferdinand Meyer promoviert. Von 1914 bis 1950 war er Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*. Obwohl Korrodi für eine weltoffene Schweiz eintrat, stand er literarischen Innovationen und der Emigrierung deutscher Autoren in den Jahren 1933-45 kritisch gegenüber, was bei einigen Intellektuellen auf Widerstand stieß. Mit Rilke, dessen Werk er schon früh kommentierte und dessen »Doppelzüngigkeit« er gegen Angriffe aus dem deutschen Sprachraum vehement verteidigte,² verband ihn indes eine ungetrübte Freundschaft. Sie kam u. a. in seiner Grabrede³ und seiner späteren »Erinnerung an einen Dichter«⁴ zum Ausdruck. Hier der vollständige Inhalt von Rilkes letztem Brief an ihn, der im handgeschriebenen Original zwei Seiten einnimmt und die Unterschrift in einen schwungvollen »Kometenschweif« münden lässt:⁵

Hôtel Bellevue Sierre
(Valais)
am 30. Okt. 1926

Mein lieber Dr. Korrodi,
wenn ich nicht irre, müßte Valéry nächstens in Zürich vorlesen. Krank seit Wochen, konnte ich für das vorbereitete Lesezirkel-Heft nicht zu seinem Willkomm beitragen, konnte nichtmal (was ich mir arg vorwerfe) meine Verhinderung dorthin berichten.

Aber ich habe, vom Bett aus, neulich eine kleine Übertragung Valéry'scher Prosa diktiert, die Sie hier eingelegt finden: ich dachte, es könnte Ihnen lieb sein, mit

1 Anführungszeichen im Original und in der Übertragung.

2 Vgl. Eduard Korrodi: »Der französische Rilke«. In: *Die literarische Welt* 3, 14. I. 1927, Nr. 2: »Rainer Maria Rilke und Frankreich«, S. 3.

3 Vgl. Eduard Korrodi: »An Rainer Maria Rilkes Grab«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. I. 1927; *In Memoriam Rainer Maria Rilke*. Privatdruck der *Neuen Zürcher Zeitung*, Zürich 1927, S. 11-14. Zitiert als: *In Memoriam*; Maurice Zermatten: *Les années valaisannes de Rilke*. Lausanne 1941, S. 215-19.

4 Vgl. Eduard Korrodi: »Erinnerung an einen Dichter«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. 2. 1939.

5 Darauf wies der Schweizer Germanist Carl Helbling hin, der den Brief am 16. 8. 1930 erwarb und am nächsten Tag einem Freund sandte, wobei er den »Kometenschweif« als Lichtspender betrachtete.

einem Beitrag in der N.Z.Z. des Dichters Anwesenheit zu betonen, und »Tante Berthe« schien mir geeignet, liebenswürdig auf seine eigene Stimme vorzubereiten.

Unmöglich mehr zu schreiben!

In der herzlichsten Gesinnung und
Ergebenheit

Ihr

RMRilke

/Beilage

Den Anlass des Schreibens – Paul Valérys Besuch in Zürich – macht das in der *Chronik* veröffentlichte Fragment sichtbar. Erläutert wird es durch den Hinweis auf die Vorlesung »Souvenirs littéraires«, die Valéry als Gast des Lesezirkels Hottingen am 8. November 1926 in der Aula der Universität Zürich hielt, sowie auf den Katalog der Ausstellung von Werken der Malerin Berthe Morisot (1841-1895), in dem »Tante Berthe« – Valérys Frau Jeannie war Morisots Nichte – als Einleitung erschien.⁶ Neben Namen, Datum und Ort dieser Ausstellung (*Exposition de Pastels – Aquarelles – Dessins – Crayons de Berthe Morisot*, Galerie Druet, Paris, 31. Mai bis 25. Juni 1926) wäre zu erwähnen, dass das einstige Vorwort anlässlich des hundertsten Geburtstags von Morisots Schwager Edouard Manet und der Ausstellung seiner Werke im Musée de l'Orangerie des Tuileries 1932 in die bibliophile Schrift *Triomphe de Manet suivi de »Tante Berthe«* aufgenommen wurde.⁷ Was den Inhalt des Essays betrifft, so wurde m. W. weder das französische Original noch die deutsche Fassung, die Rilke zwei Monate vor seinem Tod⁸ seiner Sekretärin Géna Tchernosvitow diktierte, bisher kommentiert. Auf Rilkes Interesse für die Werke von Berthe Morisot während seiner Pariser Zeit von 1907 wurde dagegen hingewiesen.⁹ Denkwürdig ist seine damalige Motivierung weiblicher Kunst im Spiegel dieser Malerin, die er in Valérys Namen später widerlegen wird. Seiner Frau Clara antwortet Rilke nach einer begeisterten Neubewertung von Edouard Manet, der »alles Malbare« dargestellt habe:¹⁰

Vielleicht hast Du in vielem Sinne recht. Ich dachte es heute bei zwei Bildern von Berthe Morisot: die sind um Manets willen gemalt, und die Bashkirshoff [sic!] malte für Bastien Lepage aus ihm, um seinetwillen. Was wir um Gottes willen tun, tun die Frauen das immer für einen Mann? Aber Menschliches und Göttliches ist

6 Vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, S. 1031-1033.

7 Vgl. Paul Valéry: *Triomphe de Manet suivi de »Tante Berthe«*. Paris 1932, S. 29-35.

8 Kurz nach der Übersetzung von Valérys platonischen Dialogen *Eupalinos oder Über die Architektur* und *Die Seele und der Tanz* (Leipzig 1927; Reinbek bei Hamburg 1962; Frankfurt a.M. 1973).

9 Seit dem 31. Mai 1907 bewohnte Rilke ein Zimmer in 29, rue Cassette, wie schon von Mai bis Juli 1906.

10 Er bezieht sich auf seine jüngsten Besuche im »Bagatelle-Schlößchen« (»Ausstellung von Frauenbildnissen«) und im Louvre (»Déjeuner sur l'herbe«).

gleich unerreichbar: so könnte ihre Aufgabe darum doch weit und persönlich und eigen werden?¹¹

Zwar scheint Rilke nur Claras Meinung zu bestätigen, doch präformiert seine Sicht bereits die Mythisierung der »großen Liebenden« im *Malte*, die das geliebte Objekt transzendieren. Dabei lassen sich die genannten Malerinnen gerade nicht in diese Kategorie einordnen. Für die authentische Kunst-Besessenheit der früh verstorbenen Marie Bashkirtseff (1858-1884) hat Hugo von Hofmansthal ein empathisches Zeugnis abgelegt,¹² und dass die eigenwillige Berthe Morisot, die bei Corot studierte und den Impressionismus mitbegründete, nicht erst über Manet zur Vollblutkünstlerin wurde, geht aus ihrer Biografie hervor, an der Valéry bewundernd mitschrieb.¹³

Was der große französische Dichter und Denker bei der familiär »Tante Berthe« genannten Künstlerin vor allem schätzte, war kreative Eigenständigkeit in Verbindung mit äußerlicher Eleganz: »Un peu à l'écart, une dame: *Berthe Morisot*. Elle peint à sa guise. [...] On perçoit à présent des qualités qu'elle fut seule à posséder parmi les impressionnistes.«¹⁴ Indem Rilke mit »Tante Berthe« Valérys wichtigste Würdigung der Malerin ins Deutsche übertrug, konnte er sein früheres Urteil über sie revidieren, ohne mit sich selbst in Widerspruch zu geraten. Dass die deutsche Fassung nach ihrer Publikation in der *Neuen Zürcher Zeitung* am 7. November 1926¹⁵ in *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry* 1927 nochmals erschien,¹⁶ entsprach Rilkes Wunsch, da dem kranken Dichter im Herbst 1926 keine andere Form der Beteiligung mehr möglich war. Der heute nahezu unbekannt Text wurde 1927 in den sechsten Band von Rilkes *Gesammelten Werken* aufgenommen und ist auch in der Neuausgabe der *Übertragungen* von 1975 enthalten.¹⁷ Im biblio-

11 Brief an Clara Rilke vom 7.7.1907. In: B1-3 (Nr. 125), S. 265.

12 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: »Das Tagebuch eines jungen Mädchens. ›Journal de Marie Bashkirtseff‹«. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I, 1891-1913*. Frankfurt a.M. 1979, S. 163-173, hier S. 168: »So ist die kleine Marie Bashkirtseff eine große Künstlerin geworden. Sie [...] malte [...] mit der Unmittelbarkeit des Erlebens, der Unbefangenheit des Schauens, die so selten ist, malte [...] mit dem goldenen Ton der reinen Freude am Dasein.« Vgl. dazu Marie Bashkirtseff: *Tagebuch* (dt. 1897). Hrsg. von Gottfried M. Daiber. Frankfurt a.M. 1983.

13 Für Edouard Manet, dessen Bruder sie 1874 heiratete, war Berthe Morisot als Kollegin und Modell von großer Bedeutung. Der gegenseitige Einfluss, aus dem sich die Malerin durch hellere Töne befreite, führte dazu, dass schließlich auch Manet weniger dunkel malte.

14 »Etwas abseits, eine Dame: *Berthe Morisot*. Sie malte auf ihre eigene Art. [...] Man erkennt heute Qualitäten, die unter den Impressionisten nur sie besaß«. Vgl. Paul Valéry: »Au sujet de Berthe Morisot«. In: *Berthe Morisot 1841-1895*. Katalog der Ausstellung im Musée Marmottan Monet, 8. März bis 1. Juli 2012. Paris 2012, S. 10-15, hier S. 13 (zuvor: Katalog der Ausstellung *Berthe Morisot*, Musée de l'Orangerie. Paris 1941; *Vues*. Editions de la table ronde. Paris 1948).

15 *Neue Zürcher Zeitung*. Erste Sonntagsausgabe Nr. 1796, Sonntag, 7.11.1926, Blatt 3. Zitiert als: *NZZ* 1926, 3.

16 Vgl. »† Rainer Maria Rilke: Uebertragung von ›Tante Berthe‹ von Paul Valéry«. In: *Hommage des Ecrivains étrangers à Paul Valéry*. Hrsg. von Alexandre Alphonse Marius Stols. Bussum 1927, S. 7-15.

17 Vgl. RMR: *Übertragungen*. Hrsg. von Ernst Zinn und Karin Wais. Frankfurt a.M. 1975, S. 298-304.

grafischen Anhang wird dort der »Mises-Katalog Nr. 398 (Neue Zürcher Zeitung, 7. 11. 1926)« erwähnt sowie für »alles Nähere« die Dissertation von Karin Wais.¹⁸ Neben sprachlichen Vergleichen zwischen dem Typoskript von Genia Tchernosvitow und dem Text in den *Gesammelten Werken*, die einige Abweichungen sichtbar machen,¹⁹ enthält letztere indes nur die Entstehungsdaten von Original und Übertragung sowie einen Quellennachweis.²⁰ Eine Kontextualisierung von Rilkes letzter Arbeit und Publikation zu Lebzeiten schien mir daher angebracht.

Rainer Maria Rilkes bedeutungsvolle Beziehung zu Paul Valéry (1871-1945) in seinen letzten Lebensjahren gehört zu den wesentlichen Bausteinen seiner Biografie. Die 1921 mit *Cimetière marin (Der Friedhof am Meer)* begonnene Übertragung seiner Gedichte ins Deutsche führte zu einem freundschaftlichen Briefwechsel und zu persönlichen Begegnungen, die von »tiefer gegenseitiger Sympathie« (Valéry) geprägt waren. Trotz unterschiedlicher Wesensart und Valérys Unkenntnis der deutschen Sprache fanden sich die beiden Dichter in gemeinsamen Ansichten und Zielen, die dank Rilkes Beheimatung im Französischen einen fruchtbaren Austausch erlaubten. In der Ankündigung von Valérys Vorlesung vom 8. November 1926 in Zürich, auf die er Rilkes Übertragung von »*Tante Berthe*« folgen lässt, würdigt Korrodi die produktive Verbindung zwischen dem »größten Schriftsteller«, den das heutige Frankreich habe, und dem kongenialen Rilke mit folgenden Worten:

Uebersetzen heißt beim Werke Valérys mehr als ihn deuten und ist schon feinste Deutung, denn es ist das Schwerste Valéry einer andern Sprache zu überliefern. Der Anteil der Schweiz an dieser Ueberlieferung ist bekannt. Glücklich schätzen wir uns, daß Rainer Maria Rilke uns die deutsche Gestalt von Valérys Prosastück über Berthe Morisot zur ersten Veröffentlichung anvertraut und trotz seinem leidenden Zustand es an einem neuen Zeichen tiefster Verehrung für Paul Valéry nicht hat fehlen lassen.²¹

An Valérys Text »*Tante Berthe*« gelangte Rilke durch den französischen Literaturkritiker und Übersetzer Charles du Bos, der ihn einer Kassner-Übersetzung der Fürstin Taxis beigelegt hatte. Rilke bedankte sich dafür in dithyrambischen Tönen:

[V]ous n'auriez pu rien ajouter qui m'eût été plus précieux que ces pages de Valéry (sur Berthe Morizot [sic!])! Je viens de les lire et, comme toujours, le contact avec cet esprit suprême aura décidé du reste de ma journée. [...] N'est-il pas étonnant? Un sujet, proposé à lui, au premier instant, semble à peine toucher à la périphérie de son expérience; il se retire avec lui [...] et [...] rentré avec sa charge dans son propre centre, il se trouve au centre de la chose même [...].

Et s'il parle peinture on se demande si son silence d'ordre pictural ne nous cache pas un grand peintre accompli, comme l'autre silence avait masqué le plus grand poète de notre temps?²²

18 Vgl. ebenda, S. 333. Vgl. dazu Karin Wais: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Dortmund 1967, S. 21, 28, 31, 110-111, 156, 159.

19 Ebenda, S. 110f.

20 Ebenda, S. 128o.

21 NZZ 1926, 3 (wie Anm. 15).

22 »[S]ie hätten nichts beifügen können, das mir wertvoller gewesen wäre als diese Seiten von Valéry (über Berthe Morizot)! Ich habe sie soeben gelesen, und wie immer hat der

Mit dem »andere[n] Schweigen« Valéry's meinte Rilke natürlich die zwanzig Jahre von 1892 bis 1912, die der Freund nicht der Literatur, sondern epistemologischen Fragen gewidmet hatte, bevor er mit seiner Dichtung Berühmtheit erlangte. Als Maler suchte Valéry jedoch keine Bestätigung, obwohl er sich – mit tatsächlichem Talent – auch zeichnerisch betätigte²³ und in seiner 1895 erschienenen *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* bereits einen theoretischen Bezug zwischen bildender Kunst und Philosophie herstellte. »Tante Berthe« ist dagegen ein Prosatext, in dem er fachliche Werturteile mit persönlichen Gefühlen verbindet, um schließlich – in der für ihn typischen Art und Weise – Raum für kunstphilosophische Fragen und Erkenntnisse zu schaffen. Die positiv erlebte Vertrautheit mit einer innovativen Malerin bildet hier den Ausgangspunkt von Überlegungen, die Valéry gegen seinen Willen als Kunstexperten erscheinen lassen. Als Verwandte seiner Frau ging ihn Berthe Morisot nicht nur am Rande etwas an. Sie hatte das Haus entworfen, in dem er – in der heutigen Rue Paul-Valéry – nach seiner Heirat eine Wohnung bezog, und blieb in seiner Bildergalerie stets präsent, wobei Werke von ihr neben Gemälden von Degas, Manet und Monet auch die Wände ihrer Tochter Julie Manet Rouart zierten, die über den Valéry's wohnte.²⁴ Im Zentrum von »Tante Berthe« befand sich Valéry somit von Anfang an, und er musste sich die »Sache« nicht, wie Rilke meinte, zuerst noch anverwandeln. Dass Rilke den biografischen Zusammenhang in seinem Lob übersah, hinderte ihn indes nicht daran, mit seiner allerletzten Arbeit noch einmal den Beweis symbiotischer Einfühlung in ein Valéry-Thema zu erbringen.

Am 15. Oktober 1926, dem Tag, an dem er mit der Übersetzung von »Tante Berthe« begann, fuhr Rilke in Begleitung seiner Sekretärin nach Sion, der Hauptstadt des Wallis. Jugendlich beschwingt habe er sich an diesem strahlenden Herbsttag gezeigt, und nichts habe auf sein nahes Ende hingewiesen, schreibt Géniá Tchernosvitow in ihren Erinnerungen. Wieder in Sierre, wo er seit kurzem im Hôtel Bellevue wohnte, empfand er ein allgemeines Unwohlsein, das er indes auf eine Grippe zurückführte, die gerade umging und mit der er sich angesteckt zu haben glaubte. Die Arbeit an »Tante Berthe« ging dennoch rasch voran, so dass sein Valéry-Beitrag am

Kontakt mit diesem hervorragenden Geist über den Rest meines Tages entschieden. [...] Ist es nicht erstaunlich? Man schlägt ihm ein Thema vor, das im ersten Moment kaum den Rand seiner Erfahrung zu berühren scheint; er zieht sich damit zurück [...], und [...], indem er den Auftrag in sein eigenes Zentrum nimmt, gelangt er in das Zentrum der Sache selbst [...]. Und wenn er von Malerei spricht, fragt man sich, ob sich hinter dem Schweigen in diesem Bereich nicht ein großer vollendeter Maler verbirgt, wie jenes andere Schweigen den größten Dichter unserer Zeit verdeckt hatte?« Brief an Du Bos vom 2. 7. 1926. In: »Quelques lettres de Rilke à Valéry et à Du Bos«, hrsg. von Herbert Steiner. In: *Mesa* 4, Spring 1952, S. 33-40, hier S. 39.

23 Er illustrierte mehrere seiner eigenen Werke und erhielt 1923 den *Prix des Peintres*. Vgl. dazu Paul Ryan: *Paul Valéry et le dessin*. Frankfurt a. M. 2007.

24 Vgl. dazu die berührenden Erinnerungen seiner Enkelin. In: Martine Rouart: *La cuisinière de Mallarmé*. Paris 2012. Morisots einzige Tochter, selbst Malerin und Kunstsammlerin, hatte 1900 in einer Doppelhochzeit mit ihrer Cousine Jeannie Gobillard und Paul Valéry den Maler Ernest Rouart geheiratet, dessen Enkel Valéry's Schwiegersohn wurde.

7. November in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheinen konnte.²⁵ Dass Rilke dem französischen Text in seiner Übersetzung trotz der akuten Krankheitssymptome eng auf der Spur blieb, spricht für die persönliche Bedeutung, die er ihm zumaß. Die Mischung von Konvergenz und Divergenz, die der gegenseitigen Faszination zwischen Rilke und Valéry ihre Dynamik verlieh, fand in »*Tante Berthe*« eine synthetisierende Ausdrucksform. Sie lässt genau jene Themen anklingen, deren unterschiedliche Gewichtung das Dichterpaar zu trennen schien, während sie auf einer tieferen Ebene zur Ergänzung führte. Im Dienste Valéry'scher Denkversuche betrat Rilke als Übersetzer kurz vor seinem Tod noch einmal das ihm so teure Gebiet der bildenden Kunst. Ihr verdankte sein eigenes Werk viele Bezugspunkte, wobei seinem reflexiven Umgang mit Cézanne nach dem Rodin-Erlebnis wohl die größte Bedeutung zukommt.²⁶ Ein kurzer Blick auf Valérys Text erlaubt es, seine Schwerpunkte mit Rilkes Positionen in Bezug zu setzen, wodurch auch hinter vordergründigen Abweichungen eine geistige Verwandtschaft sichtbar wird. Ich zitiere aus der äußerst getreuen Übersetzung²⁷ und verweise nur dort auf das Französische, wo es zum Verständnis der deutschen Fassung beiträgt.

Nicht als Kunstkritiker, wozu er sich die Erfahrung absprach, sondern als kunstliebender Philosoph ging Valéry sein Thema an, und auch als solcher wollte er nicht in die Fußstapfen jener treten, die sich zu Berthe Morisot bisher geäußert hatten. Das Bekannte vorerst zu wiederholen, schien ihm zwar wichtig, doch erlaubte ihm die familiäre Nähe zu seinem Objekt, es danach so darzustellen und zu interpretieren, wie es Außenstehenden nicht möglich gewesen wäre. Dass er mit den überlieferten Kenntnissen seinem ähnlich veranlagten Übersetzer bereits entgegenkam, ist offensichtlich. Die Malerin – im Text »der Maler« für »le peintre« – wird mit Attributen bedacht, von denen Rilke einige für sich selbst hätte beanspruchen können. Valéry schildert Morisot als eine »auf vertrauliche und leidenschaftliche Art arbeitsam[e] und eher zurückgezogen[e]« Persönlichkeit, wenn auch – ladylike – »zurückgezogen in die Eleganz«. Die »Ahnen ihres Geschmacks und ihrer Vision« seien jene »leuchtkräftigen Maler«, die »angesichts von David verschwinden«, und zu ihren wenigen Freunde zählt er »Mallarmé, Degas, Renoir, Claude Monet«, Maler, unter denen sich Rilke wohl gefühlt hätte.²⁸ Dem pathetischen Jacques-Louis David (1748-1825) zog auch er die zarteren Impressionisten vor, und von Valérys Lehrmeister Stéphane Mallarmé (1842-1898), der mit Morisot korrespondierte, hatte er zwei Gedichte übertragen.²⁹ Indem Valéry die Arbeitsweise der Malerin aus kunsthistorischer Sicht professionalisiert, schreibt

25 Vgl. Génia Tchernoswitow: »Les derniers mois de Rainer Maria Rilke«. In: *RMR* (1875-1926). Paris 1952, S. 214-220, hier S. 217.

26 Vgl. dazu Ralph Köhnen: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld 1995.

27 *Übetrugungen* (wie Anm. 17), S. 298-304.

28 Vgl. ebenda, S. 298.

29 *Der Fächer (Autre Eventail/de Mademoiselle Mallarmé)* und *Das Grabmal (Tombeau/Anniversaire)*. Zu Morisots Freundschaft mit Mallarmé vgl. Mallarmé/Morisot: *Correspondance 1876-1895*. Paris 2009. Vor ihrem Tod benannte Morisot den Freund als Vormund ihrer 17-jährigen Tochter.

er ihr den Rang zu, den zu ihrer Zeit nur ihre männlichen Kollegen einnahmen. So erhebt er sie über ihre frühere Bewertung durch Rilke und lässt einen Vergleich mit dem anspruchsvollen Schaffen des Freundes zu. Sie habe »ohne nachzulassen die edlen Aufgaben der stolzesten und auserwähltesten Kunst« verfolgt, einer Kunst, »die sich erschöpft in dem Eifer, durch unzählige Versuche, die man hervorbringt und zerstört ohne Erbarmen, den Anschein zu erreichen, als ob das Wunder dieser Schöpfung aus dem Nichts hervorgegangen sei, ganz und gar glücklich auf den ersten Hieb«.30 Rilke sind, so will es die ihn zitierende Nachwelt, zumindest einige Gedichte auf den ersten Hieb gelungen, die 55 *Sonette an Orpheus* sogar mühelos, »wie im Diktat«. Neben Inspiration und Gnade betonte aber auch er das Handwerk der *Poiesis*, das angestrengte »Machen«, wie bei den *Duineser Elegien*, deren diskontinuierliche Entstehung ihn in Valéry's Nähe rückte. Komplexer werden die Zusammenhänge dort, wo sich Valéry in »*Tante Berthe*« vom bekannten Morisot-Bild entfernt, um im Spiegel der Malerin eine Produktionsästhetik zu entwickeln, die er mit der herkömmlichen Kunstkritik noch nicht verbindet. Wäre er der deutschen Sprache mächtig gewesen, hätte er in der mittleren Schaffensperiode seines Übersetzers Ansätze dazu gefunden. Damals ging es dem Dichter Rilke um das, was der Denker Valéry erst in die Zukunft projiziert: um die Aufwertung des *Sehens* bei der Darstellung der Welt in ihren mannigfaltigen Erscheinungen. Für Valéry, der selbst der durchdringenden Erkenntnis verpflichtet war, verdankt sich Kunst in erster Linie der besonderen Begabung eines Malers, durch seine Vision die äußere Wirklichkeit genau wahrzunehmen. Diese Wahrnehmung, schreibt er in seinem Essay, gelinge Morisot auf Grund ihrer intensiven Beziehung zur Farbe und ihrer besonderen Augen, die sie das denken ließen, was sie sehe: »Berthe Morisot lebte in ihren großen Augen, die mit so außerordentlicher Aufmerksamkeit bei ihrer Aufgabe waren, bei ihrer ständigen Leistung, daß ihr von da dieses fremde Aussehen zukam, dieses Abgetrenntsein, das von ihr trennte.«31 Auch Rilke hatte einst bei einer bewunderten Malerin die Augen betont. Paula Modersohn-Becker, deren »schauende Augen« ihn in Worpsswede beeindruckten,32 fand indes auch Zugang zu seiner geistigen Welt, in der sie existenzielle Spuren hinterließ.33

Mit dem Übergang zu einem abschließenden Exkurs,34 durch den er in »*Tante Berthe*« eine Polarisierung zwischen Außen und Innen vornimmt, lässt Valéry den Namen der gewürdigten Malerin hinter sich. Morisots »Fähigkeit, das Gegenwärtige in seiner ganzen Reinheit zu sehen«,35 dient im letzten Teil seines Essays der allgemeinen Kritik an einem »innere[n] Leben«, das »die durch die Sinne vermittel-

30 *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 298.

31 Ebenda, S. 301.

32 Vgl. RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 284.

33 Vgl. Paula Modersohn-Becker: *Briefwechsel mit RMR*. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Hrsg. von Rainer Stamm. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003.

34 Valéry's Begriff »*Digression*« anstelle von *Exkurs* übersetzt Rilke adäquat mit »*Abschweifung*«.

35 *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 301.



Abb. 1: RMR und Valéry bei ihrer letzten Begegnung in Anthy (Thonon) am 13. September 1926. Hinter Valéry der Bildhauer Henry Vallette, Gestalter seiner Büste.

ten Dinge« ausschlieÙe, weil sie ihm schädlich seien.³⁶ »Oderatus impedit cogitationem« zitiert er stellvertretend Bernhard von Clairvaux. Bei einer solchen Abkehr von der äußeren Welt führt das »Leben des Herzens« [...] oder der Seele, oder ein Leben des reinen Verstandes«³⁷ zu einer Leibesfeindlichkeit, die auch Rilke fremd war. Für ihn, der wie Valéry das Hiesige zutiefst bejahte, zielte eine Abwertung der Sinne an der menschlichen Wahrheit vorbei, die er als Dichter zu gestalten suchte. Neben den Ausführungen, die Rilke in »Tante Berthe« bestätigten, generiert der Text indes auch einen auffälligen Gegensatz zu seiner Welt, den er möglicherweise nur als Freund akzeptierte und den erst die Nachwelt auflösen sollte. Er lässt sich am »Mystizismus« festmachen, mit dem Valéry das »innere Leben« gleichsetzt. Gegenüber dem, was er unter »mysticisme« versteht, preist der kartesianische Denker am Schluss seiner Studie³⁸ ein »den Farben und Formen gewidmetes Leben«, das Kunst gedeihen lässt. Ein solches Leben sei »nicht minder tief« und »nicht weniger bedauernswert« als ein Leben, »das in den Schatten des ›Innern‹ verlaufe und dessen »geheimnisvoller Stoff« vielleicht nichts anderes sei »wie das dumpfe Bewusstsein der Wechselseitigkeiten des vegetativen Lebens und der Wiederhall der Lebensvorfälle in den GefäÙen«.³⁹ Mit Valérys Physiologisierung und Archaisie-

³⁶ Ebenda, S. 301.

³⁷ Ebenda, S. 302.

³⁸ Sie ist dem Maler Edouard Vuillard (1868-1940) zugeeignet.

³⁹ *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 304.

zung der Innerlichkeit hätte der Dichter Rilke nicht die implizite Kritik verbunden, zu der er sich als Übersetzer von »Tante Berthe« veranlasst sah. Stand nicht sein eigenes Schaffen im Dienst jener mystischen »Wiederauffindung einer elementaren, und in gewisser Weise, primitiven Empfindung [...] längs einer ungenauen Spur, die sich bildet und sich hinzieht quer durch ein schon fertiges, und gewissermaßen *angekommenes* Leben«?⁴⁰ Über die Dichotomie von Außen und Innen war Rilke indes erhaben. Selbst Valéry erfuhr den »Mystizismus« seines Freundes nicht als weltfremden Rückzug, sondern als inneren Reichtum, der ihm fehlte und dem er postum die Ehre erwies:

Ich liebte in Rilke und durch ihn hindurch Dinge, die ich auf direkte Weise nicht liebe, jenen dunklen und fast unbekanntem Tiefenraum der Versonnenheit, den wir mit unbestimmten Worten bezeichnet haben wie Mystizismus und geradezu Okkultismus, Kunde von Vorzeichen des Schicksals, Ahnungen, innere religiöse Stimmen, vertrauliche Eröffnungen ferner Dinge – die zuweilen denselben Charakter haben wie weibliche Vertraulichkeiten. Alles das, was ich vom Dasein nicht wußte, oder was ich entschlossen verspottete, bot Rilke mir in entzückender Weise dar. Ich verliere nun einen unvergleichbaren Freund, und mir bleiben Gewissensbisse, ihn während seines Aufenthaltes in Paris allzu selten gesehen zu haben. Ich habe leider an eine Menge der verschiedensten Leute die Zeit verlieren müssen, die ich mit diesem großen und teuren Dichter zusammen hätte zubringen sollen.⁴¹

Zeit genug, um sich gegenseitig zu erweitern, haben die beiden Dichter immerhin gefunden, und Rilkes letzter Dienst an Valérys Schaffen bleibt bei divergenten Ausgangspunkten ein wichtiges Zeugnis ihrer schöpferischen Komplizität.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Paul Valéry: »Erinnerungen an Rilke, mitgeteilt von Max Rychner«. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Literarische Beilage 74, 16. I. 1927; »Paul Valéry über Rilke«. In: *In Memoriam* (wie Anm. 3), S. 24-27.

THEO NETELER

Rilkes Briefe an Anna von Münchhausen 1913-1917

I. Anna von Münchhausen und Rainer Maria Rilke

Anna Freifrau von Münchhausen geb. von Keudell (1853-1942) war eine Tochter des ostpreußischen Offiziers und Schriftstellers Rudolf von Keudell (1808-1871). Sie besuchte erfolgreich ein Lehrerinnen-Seminar und unterrichtete einige Jahre in Berlin. Annas Onkel Robert von Keudell (1824-1903), Diplomat und auch ausgezeichnete Konzertpianist, lud Anna und eine ihrer Schwestern 1876 ein, Rom zu besuchen. Er wurde in diesem Jahr in der italienischen Hauptstadt zum Botschafter ernannt, arbeitete allerdings schon seit 1873 an der deutschen Vertretung. Vorher war er als Gesandter in Konstantinopel gewesen und dort zeitweilig Vorgesetzter Thankmar von Münchhausens (1835-1909). In Rom lernten sich Anna und Thankmar kennen, der zu diesem Zeitpunkt als Konsul in Jerusalem arbeitete und in Rom das Ende seines Urlaubs verbrachte. 1880 heirateten beide.

Nach Jerusalem wurde Kiew Thankmar von Münchhausens nächster Dienort. Ende der 80er Jahre schied er aus dem diplomatischen Dienst aus. Das Paar lebte nun in Berlin in einem Landhaus in Lankwitz. Am 18. Mai 1893 wurde als einziges Kind der Sohn Thankmar (1893-1979) geboren.

Bei den Münchhausens verkehrten zahlreiche bekannte Schriftsteller, Politiker, Professoren und Gelehrte, z. B. der Philosoph Eduard von Hartmann (1842-1906). Auch die Pädagogin und Frauenrechtlerin Helene Lange (1848-1930) zählte zu den Gästen, ebenso die russisch-deutsche Schriftstellerin und spätere Psychoanalytikerin Lou Andreas-Salomé (1861-1937), die sowohl mit Anna von Münchhausen als auch mit der Schriftstellerin und Begründerin des deutschen Kolonialromans Frieda von Bülow (1857-1909) befreundet war. Frieda von Bülow, deren Mutter Clothilde von Münchhausen eine Schwester Thankmars des Älteren war, hatte ebenfalls in Berlin die Lehrerinnenausbildung durchlaufen und ein Jahr lang unterrichtet.¹ Ende der neunziger Jahre bewohnte sie zwei Zimmer im Hause der Familie von Münchhausen in Berlin-Lankwitz.

1897/98 lernten sich Rainer Maria Rilke (1875-1926) und Anna von Münchhausen kennen. Rilke wohnte seit Oktober 1897 in Berlin, zunächst in Wilmersdorf, seit August 1898 in Schmargendorf, in der Nähe des Ehepaars Andreas. Lou Andreas-Salomé, Freundin und Geliebte Rilkes, schrieb in ihren Erinnerungen: »Höchstens führte mein Wandern mich gelegentlich über die Felder, wo, verschneit oder im lichten Laubgrün Lichterfeldes [richtig: Lankwitz', Th. N.] Frieda Bülow im Hause ihrer Verwandten, der Freifrau Anna Münchhausen-Keudell, wohnte, in zwei Stu-

¹ Brief Frieda von Bülows an Ricarda Huch vom 20. 3. 1895: »Ein Jahr habe ich, (unter den Augen Helene Lange's), meiner geliebten Seminarlehrerin, als Lehrerin debütiert. Am Ende dieses Jahres war ich so nah am Irrsinnigwerden, wie möglich. Ich musste es für immer aufgeben« (zit. nach Sabina Streiter: *Frieda von Bülow und Ricarda Huch. Briefe aus dem Jahr 1895*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 32, 1988, S. 62.

ben voll des ehrwürdig-schönsten Erbhausrates und auch voller ostafrikanischer Exotik der Gegenwart.«² Bei einer Wanderung – oder mehreren – begleitete sie Rainer Maria Rilke, so dass er das Landhaus der Münchhausens mit dem bezeichnenden Namen *Elise* – es befand sich Beethoven-/Ecke Calandrellistraße – mit samt ihren Bewohnern kennen lernte.³ Das erklärt, warum Rilke bei seinem rund 15 Jahre späteren Wiedersehen mit dem Sohn in das Exemplar des *Marien-Lebens*, das er Thankmar schenkte, hineinschrieb: »bei unserem Erwachsenen-Wiedersehen in Paris«.⁴

Ein engerer Kontakt zwischen Anna von Münchhausen und Rilke entstand durch den Sohn, der nach dem Abitur im November 1911 nach Paris ging und an der *École de Droit* sein Studium aufnahm. Thankmar besuchte den zeitgleich in Paris wohnenden Rilke zum ersten Mal im Mai 1913. Es entwickelte sich zwischen beiden ein freundschaftliches Verhältnis. Thankmar wurde einer der wenigen Freunde, mit denen sich Rilke duzte.⁵ In diesem Jahr setzt der Briefwechsel Rilkes sowohl mit Thankmar als auch mit dessen Mutter Anna von Münchhausen ein.

Das Interesse Anna von Münchhausens an erzieherischen Fragen, ihre Aufgeschlossenheit für neue Ideen und ihre Anteilnahme am »Experiment« Gartenstadt Hellerau bewog sie, als der erste Geschäftsführer der Gartenstadtgesellschaft Wolf Dohrn (1882–1914) eine entsprechende Bitte an sie heran trug, in die Leitung des »Schulheims Hellerau« einzutreten. Die 60-jährige Witwe – ihr Mann starb 1909 – siedelte 1913 dorthin um und nahm ihr neues Aufgabenfeld wahr. Zunächst hatte sie sich wohl für einen Zeitraum von zwei Jahren verpflichtet.

In Hellerau sahen sich Rilke und Anna von Münchhausen im Oktober 1913 mehrfach wieder.

Erneut trafen sie zusammen bei einem Aufenthalt Rilkes in Göttingen vom 19. bis 23. Juli 1914, bei dem er Lou Andreas-Salomé und Thankmar von Münchhausen besuchte. Anna von Münchhausen war in dieser Zeit bei ihrem Sohn und ihren Verwandten von Keudell zu Gast, bei denen Thankmar wohnte. Am 23. Juli fuhren

2 Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 41979, S. 109. Im Klappentext von RMR: *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen*. Hrsg. von Joachim W. Storck, mit einem Geleitwort von Maleen Gräfin von Hatzfeld und Hieronyma Baronin Speyart van Woerden. Frankfurt a.M. u.a. 2004 [Signle: TvM] heißt es: »im Berliner Salon seiner Mutter hatte Thankmar von Münchhausen den jungen Rilke 1899 kennengelernt.« Die Begegnung Rilkes mit den Münchhausens kann nicht in diesem Jahr stattgefunden haben, da das Ehepaar Münchhausen mit seinem Sohn im Oktober 1898 eine 1½-jährige Reise in den Süden wegen dessen Asthmaerkrankung unternahm; sie kehrten erst im Frühjahr 1900 zurück (siehe Erinnerungen von Thankmar von Münchhausen, Privatbesitz, unveröffentlicht.). Der erste Besuch muss 1897 oder 1898 erfolgt sein.

3 Rilke kannte Frieda von Bülow bereits seit Mai 1897.

4 Zit. nach Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875–1926*. Erw. Neuausgabe von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 427 [Signle: Rilke-Chronik].

5 Siehe RMR: *Briefe von Gut Böckel. 24. Juli bis 2. Oktober 1917. »Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...«* Hrsg. und mit einer Einleitung von Theo Neteler. Bielefeld 2011, S. 242 [Signle: BB]. Rilke und Thankmar von Münchhausen korrespondierten manchmal auf Französisch.

Rilke und Anna von Münchhausen gemeinsam mit der Eisenbahn »zurück«, Rilke nach Leipzig zu seinem Insel-Verleger Anton Kippenberg, Anna von Münchhausen nach Hellerau.⁶

Durch den überraschenden Ski-Unfalltod Wolf Dohrns im Februar 1914 fühlte sich Anna von Münchhausen anscheinend verpflichtet, länger als ursprünglich geplant, ihre Arbeit fortzuführen. Sie blieb bis 1918. Im Hinblick auf die Situation seiner Mutter in Hellerau schrieb Thankmar von Münchhausen im März 1914 Rilke: »meine Mutter bleibt ihre Zeit dort; d.h. mindestens noch 1½ Jahre, und mir scheint als ob dieser Todesfall ihr ein Versprechen abgezwungen hat das sie dem lebenden Wolf Dohrn nicht gegeben hätte; denn während sie früher neugierig hingegangen war und trotz aller Tätigkeit mehr danebenstand und zusah, steht sie jetzt drin und gehört irgendwie hin. Es ist wohl gut so.«⁷

Im Sommer 1918 zog Anna von Münchhausen nach Baden-Baden in das kleine Haus, das Thankmar von seinem Onkel Otto von Münchhausen 1913 geerbt hatte. 1922 siedelte sie in das kulturell vielseitigere Weimar um; ihr Sohn erwarb in Oberweimar im Mittelweg ein Haus.⁸ Dort hatte sie Kontakte zu Harry Graf Kessler, Christiane von Hofmansthal, Mitgliedern des Bauhauses – Wilhelm Wagenfeld wohnte im 1. Stock ihres Nebenhauses – und vielen anderen. Sie bedauerte es 1927 sehr, dass sie das neu gebaute Nebenhaus schon vermietet hatte, als Rilkes Schwiegersohn Carl Sieber (1897-1945) sie fragte, ob dort nicht das Rilke-Archiv untergebracht werden könne. Anna von Münchhausen pflegte mit Ruth Sieber-Rilke (1901-1972) und deren Mann regelmäßigen freundschaftlichen Umgang. Das bezeugen Tagebuch-Eintragungen: »Reizender Abend bei den lieben Rilke-Kindern. Sie bringen mich heim und können sich nicht beruhigen, dass sie sich nicht zeitig auf unser neues Haus gemeldet haben.« Und: »Abends Ruth Sieber-Rilke mit ihrer Mutter Clara und Großm. Phia: 3 Generationen Rilke-Damen!« Oder: »Hl. Abend zur Bescherung zu Siebers. Abendbrot mit den Kindern, Ruths Mutter liest Evangelium.«⁹ Anna von Münchhausen starb 1942.

6 Vgl. RMR/Norbert von Hellingrath. *Briefe und Dokumente*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008, S. 96. Thankmar setzte sein Studium (Jura und Nationalökonomie) im Winter- und Sommersemester 1913/14 in Göttingen fort. Ein Vorfahr Thankmars, Gerlach Adolph von Münchhausen (1688-1770), hatte die Georg-August-Universität 1732/34 gegründet.

7 Brief Thankmar von Münchhausens an RMR vom 17. 3. 1914. In: TvM, S. 29.

8 Siehe Christiane Weber: *Villen in Weimar* (2). Arnstadt u. a. 1997, S. 232-237.

9 Aus den unveröffentlichten Tagebüchern von Anna von Münchhausen (Privatbesitz): 25. 9. 1928, 23. 4. 1930, 24. 12. 1931.

II. Zu den Briefen

Die hier vorgelegten Briefe erstrecken sich über den relativ kurzen Zeitraum von vier Jahren. Ausgelöst wurde der Briefkontakt zwischen Anna von Münchhausen und Rilke durch den Besuch Rilkes in Hellerau im Herbst 1913, bei dem Rilke Anna von Münchhausen mehrfach traf. Rilke betrachtete die Sechzigjährige als mütterliche Freundin; er bezeichnete sie auch so (siehe Nr. 5, 6 und 7). Leider sind die Gegenbriefe nicht erhalten. Eine wichtige Rolle in der Beziehung zwischen beiden spielte der Sohn Anna von Münchhausens Thankmar. Mit ihm hatte im gleichen Jahr durch wiederholte Begegnungen in Paris eine wichtige Freundschaft begonnen.

Warum der Briefwechsel mit Anna von Münchhausen Ende 1917 abbricht, lässt sich nicht erkennen. Eine Rolle spielte vielleicht die Tatsache, dass sie 1918 Hellerau verließ. Auch der Wechsel Rilkes in die Schweiz wird von Bedeutung gewesen sein. Dennoch findet die Mutter in dem Briefwechsel zwischen Rilke und Thankmar von Münchhausen weiterhin Erwähnung, sei es ein freundlicher Gruß oder eine Empfehlung. So schreibt Rilke z. B. am 21. März 1921: »Deiner guten Mutter meine getreue Ergebenheit«¹⁰ und Thankmar am 5. Februar 1925: »Meine Mutter und ich grüssen Dich aufs Beste!«¹¹

Die Briefe Rilkes an Anna von Münchhausen befinden sich bis heute im Besitz der Familie. Danken möchte ich Hieronyma Baronin Speyart van Woerden und Sebastian Graf von Hatzfeld für die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Vier Briefe (15. 10. 1914, 29. 10. 1914, 4. 2. 1915, 15. 2. 1916) – einer davon gekürzt, alle angepasst an die damalige Rechtschreibung – wurden erstmalig abgedruckt in dem von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber herausgegebenen Briefband RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Leipzig 1937 [Sigle: B1/5]. Die beigefügten Erläuterungen sind sehr knapp. Ein weiterer (18. 10. 1917) wurde von mir in BB, S. 101 f. veröffentlicht.

In den Briefen werden folgende Themen berührt: der Komplex »Hellerau«, Rilkes zunächst schwankende Haltung zum Krieg beim Beginn des Ersten Weltkriegs, die Lektüre von Werken Hölderlins, Rilkes skeptische Einstellung zur Vertonung des Cornet, die Freundschaft mit Thankmar von Münchhausen.

Einen besonderen Dank möchte ich der Enkelin Anna von Münchhausens, Hieronyma Baronin Speyart von Woerden, aussprechen für zahlreiche Hinweise und umfangreiche Unterstützung.

¹⁰ TvM, S. 119.

¹¹ Ebenda, S. 123.

III. Die Briefe Rainer Maria Rilkes an Anna von Münchhausen

1.

[Visitenkarte, auf der Vorderseite nur mit dem Namen »Rainer Maria Rilke« bedruckt]

[Hellerau, 5. Oktober 1913]

Verehrte, liebe Frau Baronin, mit einem Auto herausfahrend, blieben wir halben Wegs stecken, nahmen die Elektrische, kamen sehr verspätet an die Anstalt, aßen in der »Pension«, versuchten nun von Frau D^r. Riess aus (die uns mit dem berühmten Cafee bewirtet) mehrmals zu Ihnen herüber zu telephonieren, das Telephon funktionierte nicht, über allen diesen Schwierigkeiten, kam ich schließlich selbst, – und nun find ich Sie nicht, – schade, schade, – hätte Ihnen so gern noch einmal die Hand gereicht, – reise nun voraussichtlich morgen nach Paris, – leben Sie herzlich wohl.

Ihr ergebener Rilke.

Viele Grüße von Lou

2.

Paris,
[gedruckt]

17 Rue Campagne-Première XIV^e

am 26. Dezember. [1913]

Verehrte, liebe Baronin,
es stand bei mir fest, mich Ihnen an der Jahresgrenze durch eine kleine Briefseite in Erinnerung zu bringen, da kommt mir nun jene Trauernachricht zuvor und giebt meinem zu Ihnen Hindenken zunächst einen anderen Inhalt.

Ich weiß nicht, ob Zahlen imstande sind, irgendwie in das wirkliche innere Geschehen hineinzuwirken, haben sie dort Einfluss, so müssten ja die siebenundsiebzig Lebensjahre, auf die der Trauerbrief hinweist, schon eine Art von Milderung mit sich bringen können. Ich wünsche, Sie möchten in diesem Fall einer verhältnismäßig sanften Thatsache gegenüberstehen, wenn ich gleich nur zu gut weiß, wieviel unseres Lebens mit jedem Fortgenommenen dahingeht; allein schon durch das Ausbleiben gemeinsamer Erinnerungen fallen ganze Gebiete ins Dunkel, man betritt sie nicht mehr, wenn man sie plötzlich allein betreten soll.

Auch ohne diesen schmerzlichen Vorfall würde, denk ich mir, Thankmar zu Ihnen gekommen sein für das weihnachtliche Fest, wahrscheinlich ist er, wenn diese Zeilen eintreffen, in Ihrer Nähe. Ich schreibe ihm vielleicht noch heute, Deubel's Buch liegt seit lange für ihn bereit.

Was mag Hellerau inzwischen alles sich vorgenommen haben! Die dortige kleine Welt hat sich mir eigenthümlich eingebildet, diese artigen Häuschen, in deren jedem Etwas sich eingesponnen hat, das selber noch nicht ahnt, ob es am Ende Flügel haben wird, richtige hoch oben verwendbare, – oder nur solche schillernde Zierflügel,

mit denen man dreiviertel Tag herumsurrt, um abends an der nächsten bürgerlichen Lampe zugrund zu gehn. Möglicherweise kommt dann so ein Insekt auch ganz unbeflügelt heraus, bloß mit einer Unmenge Beine, und muss zufrieden sein. Aber wenn ich dort irgendwo mich auf einmal für eine Stunde finden dürfte, so würd ich mich zur Theezeit in Ihr »Schulhaus« zaubern lassen, in das schöne Eckzimmer mit dem gewissen Fremdkörper neben dem Telephon. Hoffentlich ist die Schulluft nicht durch neue Mütter verdrängt, die, bei der geringsten Bewegung, drohende riesenhafte Väterschatten an die Wände werfen.

Möchte, – nun bin ich, zum Schluss doch beim Wünschen –, möchte Ihnen im kommenden Jahr, zugunsten Ihrer Kleinen, mehr und mehr mütterliche Leistung und Güte ermöglicht sein und die Freude, die Sie empfangen, recht im Verhältnis stehen zu der, die Sie so herzlich zu verbreiten wissen.

Halten Sie mich immer für

Ihren

verehrend ergebenen

Rilke.

3.

HOTEL MARIENBAD

MÜNCHEN.

[gedruckt]

am Tage Mariae Himmelfahrt, 1914

Liebe gute Baronin,

wer: wer hätte das gedacht? Und nun denkt man nichts als dies, und jedes Frühere ist wie unvordenklich geworden, abgetrennt von einem durch Schluchten und Höhen nicht mehr fühlbaren Gefühls.

Von Thankmar's schöner Möglichkeit als Fahnenjunker einzutreten hatte ich schon durch Hellingrath gehört, der auch dieser Tage freiwillig einrückt. Paul Keiserling, den ich gestern sprach, wird heute hier beim Leibregiment eingestellt, es ist derselbe herzhafteste Entschluss in allen –.

Ich schicke Thankmar zwei Gedichte, die ich in den ersten Tagen dieses August aufschrieb, – Sie hätten mir nichts Lieberes thun können, als mir den Briefumschlag schicken, der heute gleichzeitig ins Feld weitergeht.

Das hohe Herz aller derer, die draußen sind, muss uns über dem stillen Wasser halten des Nichtwissens und Nichtfassens, das auch mich manchmal zu übersteigen droht.

Ich küsse Ihnen getreulich die Hände.

Ihr
Rilke.

4.

PENSION
 LANDHAUS SCHÖNBLICK
 IRSCHENHAUSEN-POST EBENHAUSEN

[gedruckt]

Isarthalbahn Bayern

am 29. August [1914]

Liebe gute Baronin,
 gestern hatte ich die erste Karte Thankmar's vom 20. August datiert: sie ging über den Insel-Verlag, brauchte daher etwas länger als sie ohnehin musste. Ich sah daraus, dass ihn mein Brief aus München noch nicht erreicht hat. Könnte ich ihm doch bald wieder etwas aus erhobenerm Herzen schicken, er reitet so kühn und herrlich-jung dahinaus, eigentlich ists ja wunderbar dieses altritterliche Schicksal über einem heutigen jungen Mann, unversehens.

Allmählich fang ich an, mein Zurückgebliebensein hinter soviel Aufbruch verwirrt und kränkend zu empfinden: die ersten Tage trieb mein Geist in der großen allgemeinen Strömung, konnte auf seine Art mit; dann besann ich mich, als unsäglich Einzelner, auf mich selbst, auf mein altes, mein bisheriges Herz (das ich nicht aufgeben kann), und nun hab ichs sehr schwer über diesen Bogen, einzeln, zum ungeheueren Allgemeinen die gültige, womöglich irgendwie fruchtbare Stellung zu gewinnen. Glücklich die, die drinnen sind, die's hinreißt, die's übertönt.

Bisher hab ich, den Umständen zum Trotz, meinen Plänen nach gelebt: befand mich in München in ärztlicher Behandlung und Besprechung, ging Montag auf Rath des Arztes hier heraus; aber dies ist jetzt das Unerträglichste von allem, sich auf Seite der ahnungslosen Natur zu stellen und sich zu schonen. Während ichs versuche, wächst mir eine Ungeduld und ein Unfrieden in der Brust, mit denen ichs nicht lange aushalten werde. Wahrscheinlich gehe ich doch wieder nach München zurück und nächstens nach Böhmen zu den dortigen Freunden: ob ich mich nicht von da aus etwas nützlich mache und das »Erholen« und »Kräftigen« für später lasse, bis wir (wann?) über das fürchterliche Gebirge hinüber sind in der unabsehblichen Zukunft, die niemand sich vorstellen kann.

Der Hölderlin-Band ist eine Wohlthat jetzt; wunderbar, dass diese Verse bestehen und einem ans Herz reichen durch das bangste Dickicht. Auch den Hyperion las ich mit unmittelbarster Theilnehmung; ist er doch voll Anklang an das, was uns widerfährt, und geht doch von vornherein weit darüber vor: bildet reine Wolken über dem Krieg und über der Liebe.

Ich bin, verehrte Baronin, täglich mit dem herzlichsten Gefühl bei Ihnen und im Geiste mit Thankmar.

Ihr
 Rilke

(Hellingrath ist seit einer Woche eingerückt, aber immer noch in München, in der Kaserne; das ist sicher ärger zu ertragen als das Draußensein!)

5.

PENSION
 LANDHAUS SCHÖNBLICK
 IRSCHENHAUSEN-POST EBENHAUSEN

TELEFON NO. 129.

[gedruckt]

Am 17. September 1914

Ja, meine gute verehrte mütterliche Freundin, Ihr Brief hat mich noch hier gefunden, ist also auch schon seit mehreren Tagen in meinen Händen; ich war, da er kam, krank, schreibe nun heute diese wenigen Worte, die aber voller Gedanken sind und voller Herz.

Ich erwog, dass es richtiger sei, die Gedichte jetzt nicht mehr an Thankmar zu schicken: sie sind in den ersten Augusttagen geschrieben, da der eigene überstürzte Geist fast restlos im unerhörten plötzlich Gemeinsamen aufgegangen war – –, nun aber: wo sind jene Tage, nun geht in uns allen wohl das Nächste vor, das kommen musste, der Rückschlag aus dem allgemeinen Herzen, das man glaubte nennen und fassen und fühlen zu können, ins eigene unsäglich namenlose Herz –, und aus diesem Gemüth heraus, hab ich noch keine Zeile aufgeschrieben, es ringt in mir stumm und schrecklich und ich weiß nicht, was vermöchte, da in Worten sich auszulösen. Lou, die einzige, hat mir in einem Briefe vorgestern ein paar Zeilen geschrieben, die wirklich Einsehen waren, – aber da begriff ich erst recht, dass Einsehen nicht möglich sein wird ohne Entsetzen. Ich glaube unsere Lage hier und die der Reitenden und Ziehenden draußen ist gar nicht so verschieden, denn was nützt äußere Sicherheit bei Lebens- und Todesnoth im innersten Herzen?

Ich schreibe Thankmar also nur einige Zeilen, – und bin und bleibe im fühlendsten Geiste Ihr, verehrte Freundin, und des lieben Thankmar zugethanster Freund

Rilke.

6.

München, Finkenstr. 2^{IV}
 am 4. Februar 1915

Liebe, verehrte mütterliche Freundin,
 Ihre Karte aus dem schönen Beisammensein mit Thankmar in Aachen, hat mir so herzlich gut gethan; mehr und mehr, je länger diese Lebensausnahme anhält, verlier ich den inneren Zusammenhang mit meiner Natur, und dieser Zustand führt zu einer Schweigsamkeit nach innen und außen, zu einer Fühllosigkeit, deren ich mich täglich anklage und die ich doch nicht zu überwinden vermag. So bin ich auch zu Ihnen ganz verstummt. Wenn aber eine Nachricht von Ihnen kommt, wie die Karte neulich und jetzt Ihr guter Brief, so empfind ichs in all meiner Stumpfheit als eines von den Zeichen, an denen man überlebt.

Schreiben Sie Thankmar mein stetes freundschaftliches Gedenken und seien Sie gewiss, dass ich oft im unaus[s]prechlichen Geiste bei Ihnen bin.

Die Musik zum Cornet, die von einem jungen Herrn v. Pácztory stammt, hat mir meine Freundin Frau v. Hattingberg, (die sie nun auch, zusammen mit Kurt Stieler in Leipzig aufführt) hier einmal ungefähr vorgestellt; sie enthält schön und rein bewegte Momente, ob sie mir gleich manches zu sentimental fasst; was ich aber dagegen einzuwenden hätte, wenn es darauf ankäme, geht nicht gegen sie, sondern gegen das Nebeneinander von Musik und Wort, das die melodramatische Form (die für mich keine Kunst-Form ist) an sich hat. Vielleicht kann ein starker Sprecher den augenblicklichen Einklang herstellen: das wird sich nun zeigen. Ich halte diese Verbindung für eine lose und vorläufige und habe dem leipziger Versuch nur deshalb zugestimmt, weil Frau v. Hattingberg für die Musik Pácztory's die lebhafteste Überzeugung hatte und weil eine Einwirkung auf Viele von ihr zu erwarten war: (auch die Vielen, um die sich's nun handelt, wo der Einzelne untergeht oder im gemeinsamsten Sinne wirkt oder schweigt). Freude würde es mir bereiten, im Falle Sie wirklich nach Leipzig reisen wollen, zu erfahren, wie Ihr Eindruck war.

Ich telegraphierte an Frau v. Nostitz, (die, soviel ich weiß, die Veranstaltung jenes Abends in die Hand genommen hat[]), sie möchte Ihnen mittheilen, wo die Sache stattfindet und Ihnen ein Billett zurücklegen lassen.

Seit Mitte November war ich auf Reisen, bis Anfang Januar (etwa 6-7 Wochen) in Berlin, aber dort war die Luft noch schwerer zu athmen als überall sonst. Nun bin ich fürs Nächste wieder hier. (Aber könnte man nur Innen irgendwo sein.)

Immer getreulich Ihr

Rilke

7.

[München, Widenmayerstr. 32^{III}]

[16. September 1915]

Donnerstag.

Liebe gütige Baronin,

Thankmar ist also nun wirklich bei Ihnen, das Gefühl, dass, Ihrer Güte nach, auch ich dort sein dürfte, hat mir während der letzten Tage manchmal wohl gethan, wenn ich versuchte, mich, zwischen dem Hin und Her meines nicht recht planvollen Thuns, auf etwas Freundliches zu besinnen; dann war es dies.

Aber den Entschluss dazu bring ich nicht auf, es geht mir ein bis[s]chen wie dem Insekt, das am Besten dabeibleiben möchte, sich nicht zu rühren, solange die Welt nicht geheuer ist; schade nur, dass diese Immobilisierung sich auch auf mein Inneres erstreckt, fast durchaus, – während wir nicht wissen, ob so ein kleines Thier nicht die Selbständigkeit hat, unter seiner angehaltenen Figur innerlich bewegt zu sein; denn irgendwie ist die Kreatur getrost, auch in der Noth, nur wir sind gleich ganz aufgegeben. Sollte ich aber plötzlich mit allen meinen Beinen zu laufen beginnen, so müsst's ohne Zwischenstation gleich bis in den nächsten Schlupfwinkel sein, der, fürcht ich fürcht ich, den Namen Berlin haben dürfte. Wenigstens ist ein Anlass für

dort vorhanden, der sich nicht mehr sehr lange wird hinausschieben lassen. Kopenhagen –: ich glaube nicht daran, denn die Grenzschwierigkeiten scheinen nach allen Seiten verstärkt, wer hinausdrängt, zieht das unliebsamste Augenmerk auf sich und macht sich verdächtig, ohne über alledem wirklich hinauszukommen.

Thankmar wird Ihnen erzählt haben, wie ichs hier habe, – äußerlich schön, aber mein ist nichts davon, auch dem Gefühl nach nicht, ich wüsste mir kaum einen Ort, der mir fremder wäre als dieses ordentliche und gefällige München, – nur dass es so bequem ist, täuscht einen über die Fremdheit fort.

Thankmar den allerherzlichsten Gruß und Ihnen, verehrte mütterliche Freundin, das treueste, anhänglichste Empfinden.

Ihr
Rilke.

Was sagen Sie zu Thankmar's Bildern? Sind sie nicht schön?

8.

MÜNCHEN
KEFERSTRASSE 11
[gedruckt]

am 15. Februar 1916

Meine gute gnädigste Baronin,
seit Dezember in Wien, seit Anfang Januar selbst eingerückt, war und bin ich allem Meinigen entzogen, verschüttet unter dem Bergsturz des allgemeinen Schicksals.

Nun ist es mir gelungen, »dienstlich« auf vier Tage hergeschickt zu werden, in der Uniform eines Landwehr-Infanteristen, der ich bin. Da lag auf meinem Schreibtisch alle Post seit zwei Monaten, über- und überhäufte ihn: Ihr Brief darunter (dessen Einlage ich hier zurückgebe []), zwei Briefe Thankmars dabei, einer vom 17. Dezember, einer vom 7. Januar; aber selbst wenn sie mich erreicht hätten, ich hätte nicht reden können.

Drei Wochen hab ich Bara[c]ken und Feldausbildung mitgemacht; nun sitz ich, müßiggehend vor der Hand, im Kriegs-Archiv und find mich dort, fürcht ich, ins Zugemuthete geistig nicht eben leichter hinein, als körperlich ins Frühere. Aber es muss mit der Geduld geleistet sein, unter möglichstem Vergessen alles dessen, was man ist. Wann wird man's wieder sein? Als wer schließlich.

Ich fahre heute nach Wien zurück und schreibe Thankmar von dort; auch hier wollten ihm mehrere, die lieb an ihn denken, wieder schreiben.

Käme das Frühjahr bald, käme nächste und übernächste Zeit, endlich muss sie doch Zukunft bringen in unsere endlos unbegreifliche Gegenwart.

Ihnen, verehrte Baronin, die Hand küssend, bin ich in ergebenster Freundschaft

Ihr
Rilke.

9.

z. Zt. Gut Böckel bei Bieren
Kreis Herford, Westphalen,

am 18. August 1917.

Verehrteste gütige Freundin,
dieses Jahr hab ichs wirklich zustandegebracht, der inneren Unbeweglichkeit zum Trotz, München wenigstens für ein paar Wochen zu verlassen –, der Wechsel thut wohl, soweit eben irgend ein Einfluss jetzt an das bedrückte, zu nichts Eigenem freie und frohe Innere heranreichen kann.

Nun möcht ich Ihnen aber auch meine Adresse mitgeteilt haben, um Thankmar's willen, den ich nicht versäumen will, wenn er etwa noch in der Nähe Berlin's (wie ich annehme) sich aufhalten sollte. Ich reise spätestens Mitte September über Berlin zurück, aber auch hier, auf Böckel, wäre er immer willkommen, wenn seine Wege ihn etwa hier nahe vorbeiführen sollten. Seine letzten Nachrichten zeigten mir eine Kommandierung nach Spandau an, zur Durchmachung gewisser Kurse, von dort hat mich aber dann kein Zeichen mehr erreicht, und, wenn ichs überlege, so ist es doch schon recht lange her. Seine Veränderungen kommen ja immer so unerwartet, wer weiß, ob er nicht doch noch oder wieder in Deutschland ist, jedenfalls möcht ichs verhüten, dass er mich in München suchte und verfehlte.

Ich bin hier Gast der Frau Hertha Koenig, von der Sie vermuthlich wissen werden, wenn nicht durch ihre Bücher, so durch Beziehungen zu Hellerau; ihr Bruder ist, wenn ich nicht irre, ein alter Freund und Förderer der dortigen Unternehmungen.

Für Thankmar trage ich Ihnen mein Herzlichstes auf, liebe Baronin, geben Sie's ihm weiter, vielleicht schreibt er wieder mal. Wenn dieser Umweg zu ihm mir auch von Ihnen eine gute Zeile eintragen dürfte, so wüsste ich das in fühlendster Freundschaft zu schätzen und zu empfinden.

Immer in alter Ergebenheit

Ihr

Rilke.

IV. Erläuterungen und Anmerkungen

1. Visitenkarte vom 5. Oktober 1913

Unveröffentlicht. H: Privatbesitz.

Im Tagebuch von Lou Andreas-Salomé (1861-1937) findet man unter dem 5. Oktober: »mit Rainer und der kleinen [Sidie] Nádherný per Auto nach Hellerau zur Aufführung von Claudels ›Verkündigung‹« (zit. nach: *RMR/Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 21979, S. 302).

Hellerau, früher ein Vorort, ist heute ein Teil von Dresden, erste deutsche Gar-

tenstadt (gegründet 1909); von der Lebensreform geprägte Wohnsiedlung; Sitz der »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst«; Zentrum für modernen Ausdruckstanz. Im Hellerauer Festspielhaus erlebte Rilke am 5. Oktober 1913 wie viele andere (auch Anna und Thankmar von Münchhausen) die Premiere von Paul Claudels *L'annonce faite à Marie*.

Frau Dr. Riess: Dr. Mabel-Riess, Mary (1864-1953), Engländerin, »Mother May« genannt; Privatpensionswirtin, sie nahm Dalcroze-Schüler bei sich auf. Vorübergehend wohnte 1919 der Maler Walter Spies (1895-1942) bei ihr.

find ich Sie nicht: Rilke berichtete seiner Mutter am 21. Oktober 1913: »auch waren wir immer wieder in Hellerau [Rilke und Lou Andreas-Salomé wohnten in Webers Palast Hotel in Dresden, Th.N.], um die dortigen Menschen und ihre Pläne näher kennen zu lernen, eine alte Freundin von Frau Lou Salomé und mir, die Baronin Münchhausen leitet das dortige Schulheim, wir waren viel bei ihr.« (RMR: *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a.M. u.a. 2009, Bd. II, S. 242). Im unveröffentlichten Tagebuch Thankmar von Münchhausens (Privatbesitz) heißt es am 9. Oktober: »Nach Hellerau [von Dresden, Th.N.] zu Mutti, dort Lou und Rainer bereits. Netter Thee zu viert im lieben Zimmer, trotz Cylinderbüro.«

Zur Gartenstadt gehörte das »Schulheim Hellerau«, der Verbund einer höheren Privatschule für Jungen und Mädchen im Alter von 6 bis 15 Jahren mit einem Schülerwohnheim. Das Schulheim bezog zu Beginn des Sommerhalbjahres 1913 die Pensionshäuser Moritzburger Weg und Am Grünen Zipfel 1. Es wurde geleitet vom Marinepfarrer a.D. Winfried Koehler, der sich mit Reformpädagogik (Lietz, Geheeb, Wyneken) beschäftigt hatte, und von Anna Freifrau von Münchhausen. Ziel der Schule, dessen Kollegium außer dem Leiter noch aus zwei Lehrerinnen und zwei Lehrern bestand, war die »Reife für das »Einjährige« eines Realgymnasiums resp. einer Oberrealschule / Abschlußprüfung einer höheren Mädchenschule« (aus einem Prospekt; reproduziert in: Thomas Nitschke: *Die Gartenstadt Hellerau als pädagogische Provinz*. Dresden 2003, S. 56). Herausgestellt wurden: »moderne individualisierende Erziehung«, »kleine Klassen, höchstens 10 Schüler auf eine Lehrkraft«. Gegenstand des Unterrichts waren auch »rhythmische Gymnastik«, »Handfertigkeit« und »Gartenbau«. 1920 endete die Existenz der Schule, die Schüler wechselten in die »Neue Schule Hellerau«.

reise nun voraussichtlich morgen nach Paris: Rilke änderte seine Pläne, er blieb bis zum 10. Oktober in Dresden, fuhr dann mit Lou ins Riesengebirge, war am 16. Oktober wieder in Dresden und reiste am 17. nach Paris.

2. Brief vom 26. Dezember 1913

Unveröffentlicht. H: Privatbesitz. (Ein Abschnitt zitiert bei: Joachim W. Storck, *Rilke und Dresden*. In: *Rilkes Dresden. Das Buch der Bilder*. Blätter der Rilke-Gesellschaft, 29/2008. Hrsg. von Erich Unglaub und Andrea Hübener. Frankfurt a.M. u.a. 2008, S. 47; dort irrtümlich Deutsches Literaturarchiv Marbach als Fundort angegeben).

jene Trauernachricht: Rilke hatte erfahren, dass der einzige Schwager Anna von Münchhausens, Otto von Münchhausen (1836-1913), seit 1909 Vormund Thankmars, in Baden-Baden gestorben war. Dessen Haus erbte Thankmar; sein Onkel starb kinderlos.

Deubel's Buch liegt seit lange: Régner: poèmes. Paris 1913, Gedichtband des französischen Lyrikers Léon Deubel (1879-1913). Thankmar von Münchhausen hatte Deubel gekannt (siehe Rilkes Brief vom 27. 12. 1913 in: TvM, S. 24, siehe auch S. 25). *in das schöne Eckzimmer mit dem gewissen Fremdkörper*: wahrscheinlich das im Tagebuch Thankmar von Münchhausens genannte »Cylinderbüro« (siehe Erläuterung zu Brief 1).

3. Brief vom 15. August 1914 (Mariä Himmelfahrt)

D: (Erstdruck) B1/5: S. 7.

wer hätte das gedacht?: Beginn des Ersten Weltkriegs am 1. August 1914.

Thankmar's schöner Möglichkeit: Rilke hielt es zu diesem Zeitpunkt wohl für Thankmars Verpflichtung, als Offiziersanwärter am Krieg teilzunehmen.

Hellingrath: Norbert von Hellingrath (1888-1916), Germanist, Hölderlin-Herausgeber, in der Schlacht von Verdun gefallen. Rilke lernte ihn 1910 in Paris kennen, *Paul Keiserling*: Keyserlingk, Paul Graf von (1890-1918), Leutnant, Lyriker.

zwei Gedichte: die beiden ersten der *Fünf Gesänge*, entstanden im August 1914, in denen Rilke den Ausbruch des Krieges zunächst als Wende, Katharsis und Möglichkeit des Neuanfangs begrüßt. Seine Einstellung änderte sich jedoch rasch. Er sandte die weiteren Gedichte deswegen nicht mehr Thankmar zu (vgl. Brief 4). Erstaunlicherweise wurden die *Fünf Gesänge* im *Kriegs-Almanach (Insel-Almanach auf das Jahr 1915)* im November 1914 veröffentlicht. Rilke schrieb dem Verleger Axel Juncker am 19. Oktober 1914: »Kriegslieder« sind keine bei mir zu holen, beim besten Willen. Ein paar Gesänge, in den ersten Augusttagen entstanden, werden Sie im neuen *Insel (Kriegs-) Almanach* lesen, – aber die sind nicht als *Kriegs-Lieder* zu betrachten auch möchte ich sie nicht an anderer Stelle wiederverwendet wissen.« (RMR: *Briefe an Axel Juncker*. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1979, S. 200).

4. Brief vom 29. August 1914

D: (Erstdruck) B1/5: S. 10f.

in ärztlicher Behandlung: sein Arzt war Dr. med. Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg (1879-1918), Privatdozent für innere Medizin in München, mit Rilke befreundet.

nächstens nach Böhmen zu den dortigen Freunden: Fürstin Marie von Thurn und Taxis (1855-1934) auf Schloss Lautschin.

der Hölderlin-Band: Vorabdruck eines Bandes Hölderlinscher Gedichte, den Hellingrath für seine Freunde hatte herstellen lassen; sein Onkel, der Verleger Hugo Bruckmann (1862-1941), finanzierte die bibliophile Ausgabe.

5. Brief vom 17. September 1914

Unveröffentlicht. H: Privatbesitz.

die Gedichte jetzt nicht mehr an Thankmar zu schicken: gemeint sind die weiteren Teile der *Fünf Gesänge*, von denen es zudem noch einen unveröffentlichten Entwurf für einen sechsten gab.

Ich schreibe Thankmar also nur einige Zeilen: er schrieb am 17. September 1914 einen vollständigen Brief an Thankmar (TvM, S. 34f.).

6. Brief vom 4. Februar 1915

D: (Erstdruck) B1/5: S. 31f. (die beiden letzten Abschnitte nicht abgedruckt).

Herrn v. Pácztory: Pászthory, Casimir von (1886-1968), ungarischer Komponist, Cellist, Dirigent. »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, op. 1« (1914) wurde mehrfach aufgeführt, erschienen bei C. F. W. Siegels Musikalienhandlung R. Linnemann, Leipzig.

Frau v. Hattingberg: Magda von (1883-1959), Pianistin.

Kurt Stieler: (1877-1963), Schauspieler. Rilke schrieb ihm am 15. Juni 1915: »Lieber, Guter (ich schrieb dies alles schon Magda v. Hattingberg), wenn's irgend geht, erspart mir, bitte weitere Vorführungen des ›Cornet‹ (eine hiesige wäre mir besonders lästig).« (Zit. nach *Rilke-Chronik*, S. 499f.).

Frau v. Nostitz: Nostitz-Wallwitz, Helene von, geb. von Beneckendorff und von Hindenburg (1878-1944), Schriftstellerin. Anna von Münchhausen scheint an der Veranstaltung nicht teilgenommen zu haben. Jedenfalls ist keine Reaktion darauf bekannt. *bis Anfang Januar (etwa 6-7 Wochen) in Berlin:* am 23. November 1914 stattete Rilke dem todkranken Alfred Walter Heymel, dem Mitbegründer des Insel-Verlags, einen Besuch ab. Heymel starb am 26. November.

7. Brief vom 16. September 1915

Unveröffentlicht. H: Privatbesitz.

[*München, Widenmayerstr. 32^{III}*]: Rilke wohnte vom 14. Juni bis 11. Oktober 1915 in Hertha Koenigs Wohnung in der Widenmayerstraße 32^{III}. Koenig, Hertha (1884-1976): Schriftstellerin, Enkelin des »Zuckerkönigs« Leopold Koenig, Besitzerin des Gutes Böckel in Ostwestfalen. Sie hielt sich in dieser Zeit auf ihrem Gut auf. Rilke hatte um die Wohnerlaubnis als Übergangslösung gebeten, weil er nicht rechtzeitig eine neue Unterkunft gefunden hatte.

bei Ihnen: in der Gartenstadt Hellerau.

den Namen Berlin: erst am 1. Dezember fuhr Rilke nach Berlin. Es ging um den Einsatz von Freunden für seine Zurückstellung oder Befreiung vom Militärdienst.

Thankmar's Bildern: Thankmar hatte 1912 in Paris vorsichtig begonnen, zeitgenössische Bilder zu sammeln, und das bei seinem München-Aufenthalt fortgesetzt. Nur wenige haben Krieg und Nachkriegszeit überstanden.

8. Brief vom 15. Februar 1916

D: (Erstdruck) B1/5: S. 97f.

Keferstraße 11: Villa Alberti.

seit Dezember in Wien, seit Anfang Januar selbst eingerückt: er besuchte die Fürstin Marie von Thurn und Taxis in Wien; am 4. Januar wurde Rilke zum Landwehr-Schützenregiment Nr. 1 eingezogen, vom 27. Januar bis 8. Juni 1916 war er im Kriegsarchiv in Wien, dann wurde er vorläufig entlassen.

find mich dort, fürcht ich, ins Zugemuthete geistig nicht eben leichter hinein: Rilke sollte wie andere Autoren einlaufende Akten als Grundlage für gut lesbare Heldengeschichten benutzen. Da er das ablehnte, musste er horizontale und vertikale Linien für Soldlisten ziehen.

9. Brief vom 18. August 1917

D: (Erstdruck) BB: S. 101f.

München wenigstens für ein paar Wochen zu verlassen: nach einem Aufenthalt in Berlin hielt sich Rilke vom 24. Juli bis zum 2. Oktober 1917 auf Einladung Hertha Koenigs auf deren Gut Böckel auf. Anschließend fuhr er erneut nach Berlin.

Gast der Frau Hertha Koenig: siehe Brief 7.

Beziehungen zu Hellerau: Hertha Koenig unterstützte insbesondere den Hellerauer Architekten Heinrich Tessenow (1876-1950); mäzenatische Aktivitäten ihres Bruders sind nicht bekannt (vgl. BB, S. 200f.).

SIMONA NOREIK UND ERICH UNGLAUB

*Zu Carl Jacob Burckhardt.
Eine kleine Nachlese*

Unter den Schweizer Freunden Rilkes ist der Basler Historiker und Diplomat Carl Jacob Burckhardt (1891-1974)¹ eine durchaus bemerkenswerte Gestalt. Die Bekanntschaft mit Rilke ergab sich aus den Zeitumständen.² Im Juni 1919 war Rilke von München aus in die Schweiz gekommen, der äußere Anlaß war die Einladung zu einer Vortragsreise, die ihn in mehrere Städte führte und ihn auch meist mit einem jüngeren Publikum – Studentinnen und Studenten – bekannt machte, während der Dichter durchaus auch an sich anschließenden Kontakten mit den »einheimischen alten Familien«³ interessiert war. Nach einer Lesung in Basel lernte Rilke im Ritterhof⁴ die alteingesessene Familie Burckhardt näher kennen. Den Kontakt hatte eine Bekannte von Clara Rilke, die sächsische Schriftstellerin und Bildhauerin Emmy von Egidy (1872-1946), hergestellt, die dort gerade einen Porträt-Auftrag ausführte. Zuerst wurde Rilke von der Hausherrin Theodora Von der Mühlh, geb. Burckhardt (1896-1982) zum Tee empfangen. Von der intelligenten Frau ging später das Gerücht, sie habe für ihren Bruder, Carl J. Burckhardt, die Dissertation verfaßt. Für die Vorbereitung seiner Prüfung hatte dieser sich im Herbst 1919 in das Besitztum Schönenberg ob Pratteln zurückgezogen. Vermutlich erst bei einem weiteren Besuch Rilkes in der Basler Rittergasse am 28. Februar 1920 war er dem Dichter erstmals begegnet. Im Landhaus auf dem Schönenberg schloß sich für Rilke eine kalte »Ferienzeit« (März bis Mai 1920) an, da die Wohnräume nur schwer zu erwärmen waren. Als im Sommer die Gastgeber selbst hier Aufenthalt nahmen, wurde es für die Arbeit bald zu eng. Im Juni 1920 hinterließ Rilke kurz vor seiner Abreise ein Billet für die Hausherrin, Helène Burckhardt-Schazmann, versehen mit engen Zeilen, die den Dank für den Aufenthalt ausdrückten, aber auch den Eindruck, den der junge Mann bei ihm hervorgerufen hatte:

Diese Tage im Ritterhof waren für mich gleich schön als Ruhepunkt und als Ab-sprung in ein Unwahrscheinliches und Ersehntes; aber es war das Beste an ihnen,

1 Zur Person vgl. *Deutsche Biographische Enzyklopädie* (DBE). Hrsg. von Walther Killy. Bd. II, München [u. a.] 1995, S. 231.

2 Die erhaltenen Briefe von Rilke und Carl J. Burckhardt sind in der Universitätsbibliothek Basel archiviert. Ein Großteil ist bereits ediert und zugänglich im Sammelband: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Erweiterte und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994. Die im folgenden Text veröffentlichten Korrespondenzstücke stammen ebenfalls aus diesem Archiv. Sie wurden von Ingrid Metzger-Buddenberg zur Veröffentlichung in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* vermittelt. Dafür herzlichen Dank! Die Handschriften wurden von Simona Noreik transkribiert und von Erich Unglaub kommentiert.

3 Ingeborg Schnack: RMR. *Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, S. 656. Zitiert als: *Rilke-Chronik*.

4 Basel, Rittergasse 20.

daß ich Carl Burckhardt begegnet bin, in einer (wie ich fühlen darf) freundlich und ursprünglich erwiderten Sympathie.⁵

Burckhardt verstand es, sich stets schnell in seine Umgebung zu situieren. Als junger Botschaftsangehöriger in Wien fand er Anschluß an Hugo von Hofmannsthal in Rodaun bei Wien. Dessen Tochter Christiane (1902-1987) notierte in ihr Tagebuch (1920):

[M]it Dr. Burckhardt hab ich mich sehr gut unterhalten, er glaubte nach Papas Beschreibung, daß wir ganz kleine Kinder seien und war naturgemäß erstaunt über mich. Er kommt mir gescheit vor, und ich möchte ihn gern wieder einmal sehen!⁶

Der gewandt auftretende junge Diplomat machte weiterhin Eindruck:

Abends erzählte mir Carl von seinem Leben, Frauen, Freunden, es ist noch etwas von einem Helden der die Welt erobert und dabei aber gar nicht in den Wirbel mitgerissen wird. Sehr, sehr schön als Figur und Bild eines Lebenslaufes. Wird sich sicher klar und gut entwickeln.⁷

Die Entwicklung einer Beziehung zwischen dem jungen Mann aus Alt-Basler Familie⁸ und dem zunehmend vereinsamenden Prager Dichter zeigt auch der Briefwechsel zwischen beiden, der ganz im Kontext der ›Schweizer Freunde‹ der zwanziger Jahre angesiedelt und zu lesen ist.⁹ Das durchaus diffizile Verhältnis markiert Rätus Luck: »Carl. J. Burckhardt, bei dem sich hinter großer Liebenswürdigkeit ein innerer Abstand verbarg, der belegt, aber Rilke wohl nicht bewußt gewesen ist.«¹⁰ Über die Eltern führte der briefliche Kontakt, der erst ab Dezember 1920 von Rilkes Refugium in Schloß Berg am Irchel belegt ist und an den Legationsrat an der Schweizerischen Botschaft in Wien geht.¹¹ Das erste, lang aufgeschobene Schreiben Rilkes beginnt mit einem Rückblick auf den – beinahe anonymen – Paris-Aufenthalt im Oktober 1920, der den Versuch des Anknüpfens an die Verhältnisse der Vorkriegszeit darstellte, und verweist auf die Aktivitäten des Thankmar von Münchhausen, um sich, mit einem ›Heft‹ im großen Briefkuvert, dichterisch vorzustellen mit seinem französisch geschriebenen Vorwort zu Balthazar Klossowskis Bilder-Geschichte *Mitsou*,¹² deren Publikation sich bei einem Treffen im Ritterhof entschieden hatte. Freilich äußert sich hier neben der Freude auch wohl ein wenig Stolz, erstmals »franchement et téméairement, *französisch gedacht* zu haben.«¹³ Die Abschrift des gerade erst – noch fehlerhaft – Konzipierten geht an den jungen

5 Handschrift in der Universitätsbibliothek Basel.

6 Christiane von Hofmannsthal, Rodaun, 20. 5. 1919. In: Christiane von Hofmannsthal: *Tagebücher 1918-1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903-1929*. Hrsg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 21991, S. 49.

7 Christiane von Hofmannsthal, Lugano, 11. 9. 1922. In: Ebenda, S. 112.

8 Vgl. auch Peter F. Kopp: »Rilke und Basel. Der Dichter auf dem Schönenberg – Freunde – Auswirkungen«. In: *Baselbieter Heimatblätter* 70, Heft 3, 2005, S. 97-134.

9 Vgl. RMR: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 2), S. 710.

10 Ebenda, S. 525.

11 Vgl. ebenda, S. 161: RMR an Carl J. Burckhardt, 21. 12. 1920.

12 Vgl. die neue Ausgabe: *Mitsou. Vierzig Bilder von Balthus mit einem Vorwort von RMR*. Hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 103-108 (Anmerkungen des Übersetzers).

13 RMR: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 2), S. 163.

Mann, nicht so sehr als literarische Mitteilung, sondern in fast privater Absicht. Die Geschichte von ›Mitsou‹, die mit dem rätselhaften Verschwinden des Kätzchens endet, ist eine Art »Denkmal« für ein anderes Geschöpf, das Rilke »unwissentlich aufrichten durfte«: Es ist die Trauer um ›Prinz‹, den Hund auf dem Burckhardt-Besitz Schönenberg, mit dem sich Rilke angefreundet hatte.¹⁴ Das Tier war vor die Flinte eines Jägers gelaufen.

Rilkes Schreiben, das wohl zu den Feiertagen in Wien angekommen ist, wurde nach der Festzeit von Carl J. Burckhardt beantwortet:

Schweizerische Gesandtschaft in Wien. [gedruckt]

12 Januar 1921.

Lieber Herr Rilke,
schon lange hat mir nichts so viel Freude gemacht wie die Geschichte vom Kater Mitsu der ist ohne zu sein.

Nun lebt er in der Sphäre in die der arme Freund Prinz ohne Abschied verschwand,¹⁵ und zugleich ist er Hier bei mir; hin und zurück kann er als Bote gehen.

Ihre Unterschrift bedeutet mir ein grosses Geschenk; es ist sonderbar, – häufig, wenn ich Abends in meine Wohnung komme, fehlt mir das Vertraute, in beruhigter Wärme, heimatlich zu mir Redende; da sind wohl einige Briefe, aber Briefe werden leider unheimlich wenn man sie zu häufig anruft, langsam immer mehr trennt sich das Sublime das sie enthielten von dem Vergänglichen ihres Anlasses, dieses beschwert sie, jenes wird frei und verflüchtigt sich; dann auch die Bilder, die häufig beinah Gegenwart zu bedeuten scheinen, wenn man sich aber leidenschaftlich zu ihnen wendet, dann werden sie fremd, rätselhafte, unlösbare, einsame Chiffren, wie jede sichtbare Erscheinung.

Wunderbar ist nun dies kleine, sorgfältige Buch von Ihrer Hand für mich geschrieben, handelt es doch von dem stets gegenwärtigen Mitsu und spricht dabei vom treuen, stillen Genossen, von dem wohl nur Sie ganz gewusst haben, mit welcher kraftvoller Bescheidenheit er mir zugetan war, beiseite wartend, oder seine eigenen Wege schweifend, in jeder Stunde jedoch mit unveränderlicher Zugehörigkeit vorhanden und bereit. Und voll von dieser Gegenwart sind Ihre Seiten für mich, nahe durch Freundschaft und den beziehungsreichen Sinn, dem Welkwerden nicht ausgesetzt, weil sie von einem Künstler stammen.

Hier leben wir in der Hölle und täglich wird es grauenhafter; oft denke ich mir Ihren guten, gedankenreichen Tag im Schloss Berg, wie hübsch dass es »am Irchel« heisst, dabei ist soviel Zürcherisches, »am Irchel« könnte Salomon Landolt¹⁶ im Winter auf Hasen gejagt haben. – Während ich schreibe¹⁷ hört man arme Polizisten

¹⁴ Vgl. Dieter Bassermann: *Der andere Rilke. Gesammelte Schriften aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Hermann Mörchen. Bad Homburg 1961, S. 126.

¹⁵ Vgl. RMR: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 2), S. 161.

¹⁶ Salomon Landolt (1741-1818), schweizerischer Militär und Landvogt von Greifensee, einer äusseren Vogtei von Zürich, über den Gottfried Keller eine Novelle verfasste.

¹⁷ Die schweizerische Botschaft in Wien befand sich in einem Palais, Kärntner Ring 12. Burckhardt wohnte Metternichgasse 4.

vor dem Postamt¹⁸ mit Streikenden¹⁹ kämpfen, Verwundete werden weggeführt; Telephon und Telegraph stehen still, morgen vielleicht werden wir ohne Licht sein, alle schauerlichsten Kontraste des Lebens sind Hier gehäuft, und in der herrlichen alten Stadt ist hässliches, grelles Licht auf Allem. Ich will Sie damit nicht bemühen, schon Tage wartete ich auf eine bessere Stunde, um Ihnen ohne dies schreiben zu können, aber es dringt in alles, und, bei der Kürze des eigenen Daseins wird die Gegenwart unheimlich übermächtig über die Kontinuität des innern Geschehns.

Schade, dass wir uns in Genf nicht mehr sahen, auch ich hatte darauf gezählt; aber Sie werden im Sommer noch in der Schweiz sein!

Mit viel herzlichen Grüßen Ihr ergebener

Carl Burckhardt

Carl J. Burckhardt nimmt das Spiel mit den parallelen Tiergeschichten (Katze: Mit-sou, Hund: Prinz) von Rilke auf, weil sie von Freundschaft und Kunst bekräftigt werden. Burckhardt setzt in seiner Antwort aus dem Palais der Schweizer Botschaft an der Wiener Ringstraße etwas hinzu: Die Erfahrung – wengleich nur als ausländischer Zaungast – einer militanten Streikaktion, die die Existenz der noch jungen und gefährdeten Republik Österreich in Frage stellte. Sie sind die private Begleitmusik, ein Gegenstück zum vergleichsweise harmlosen Malheur in der Schweiz.

Das Fortschreiten von Rilkes Krankheit nach seinem Paris-Aufenthalt von 1925 dokumentiert ein Telegramm Rilkes an den sich ankündigenden Besucher:

[Schweiz. Telegraphen- und Telephonverwaltung.
Telegramm]

Sierre No 65

Aufgegeben um 11:30 Uhr / Erhalten 12. XII. 1925 um 11:32 Uhr

Adresse:

Monsieur Carl Burckhardt

Victoria Sierre

souffrant cher ami mais heureux de vous voir

muzot

Rilke

Eine weitere Begegnung fand am Genfer See statt. Im September wohnte Carl J. Burckhardt dort im Schlößchen Rencourt in Bougy-Villars seit drei Wochen mit seiner Verlobten. Auch Rilke wurde zu einem Besuch eingeladen, wie Burckhardts Schreiben zeigt:

¹⁸ Postamt Wien, Kärntnerstraße 9.

¹⁹ Streik des Gewerkschaftsverbandes der Postangestellten, 13.-15. Januar 1921.

Riencourt²⁰ 4. September 1926

Lieber verehrter Freund,

wie man so aneinander vorübertelefonieren kann! Dory²¹ war Hier fast die ganze letzte Woche. Sie rief Sie zweimal in Sierre an, man sagte ihr, Sie seien wahrscheinlich in Zürich, nun versicherte ich Dory, dass man zwar bisweilen in Zürich sein könne, dass dies aber un»wahrscheinlich« sei und diesmal hätte ich das Gefühl Sie seien ganz in der Nähe irgendwo; aber Dory ist schon ein positiver Geist. Wir hätten Sie gerne in Muzot besucht, Dory, ich und meine kleine Braut Elisabeth de Reynold,²² mit der ich mich vor drei Wochen in Vinzel verlobte.

Nun hoffe ich Sie werden sie bei mir sehen; gerne hätte ich einen Abend mit Ihnen den guten Louis²³ gehabt, ihn aus seinem Bern erlöst, vielleicht lässt es sich an einem Samstag machen; dann wäre mir eine besondere Freude, wenn Sie meine Nachbarin Madame de Saugy²⁴ und ihre Schwester Asta von Mitzlaff²⁵ kennen lernten.

Welch hübsches Gefühl diese Nachbarschaft die ich schon ahnte!
Auf Wiedersehen, stets in herzlicher Verehrung Ihr
Carl Burckhardt

Rilke antwortete auf den Brief aus der Nachbarschaft am folgenden Tag,²⁶ begründete seine Abwesenheit mit einer Einladung bei dem Ehepaar Marianne und Richard Weininger nach Lausanne, kündigte nach einem weiteren Telegramm sein Kommen an²⁷ und offerierte einen Gegen-Besuch in Muzot um die Monatsmitte.

Rilkes Aufenthalt in Riencourt war kurz, angefüllt mit glanzvollen Begegnungen und literarischem Programm. Der Hausherr erinnerte sich: »Stehend vor einem alten Geigenpult las er uns die ersten vier Elegien.«²⁸ Begeistert teilte Rilke dieses Ereignis Dory Von der Mühl²⁹ und Nanny Wunderly-Volkart³⁰ mit. Burckhardt fiel aber noch ein anderes Vorkommnis auf:

Während jenes Aufenthaltes in Riencourt folgte eine kleine nicht zum Haus gehörende Katze, die ein blaues und ein grünes Auge hatte, Rilke. Bei jedem Schritt. Auf der Straße sprach eine alte Bäuerin den Dichter an, sagte: »Monsieur, chassez cette bête, un chat à yeux différents signifie la mort dans l'année.« Der unglückliche Ausspruch bedrückte den Dichter, ja verdüsterte ihn vorübergehend.³¹

20 Schloss am Genfer See.

21 Theodora Von der Mühl, die Schwester von Carl J. Burckhardt.

22 Elisabeth de Reynold (1906-1989).

23 Louis Micheli (1893-1945), Diplomat, ehemaliger Mitschüler von Carl J. Burckhardt.

24 Constance de Pourtalès, verh. mit Jules Frossard de Saugy.

25 Augusta von Mitzlaff (geb. de Pourtalès, 1886), Schwester des schweizerischen Schriftstellers Guy de Pourtalès (1881-1941), verh. mit Otto von Mitzlaff (1877-1938).

26 Vgl. RMR: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 2), S. 505.

27 Vgl. ebenda, S. 507-508.

28 *Rilke-Chronik*, S. 1024.

29 RMR: *Briefe an Schweizer Freunde* (wie Anm. 2), S. 508.

30 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. 2 Bde. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. 1977, Bd. II, S. 1129. Zitiert als: NWV II.

31 *Rilke-Chronik*, S. 1024.

Auch der Eindruck der jungen Braut von Carl J. Burckhardt war überaus günstig. Durch einen Zufall kannte er sie schon, denn er war (1923) bei einem Besuch im Berner Haus ihrer Eltern auf sie getroffen. Eine spätere Einladung mußte er absagen. Rilke wartete im Hotel auf die Abfahrt in die Klinik von Valmont:

Hôtel Bellevue à Sierre (Valais)

ce 7 Novembre 1926

Chère Mademoiselle,

j'aurais voulu qu'en ces jours heureux et affairés, il ne vous viennent de tous les autres que des affirmations: jugez de mon malheur de devoir y mêler l'ombre d'une négation!

Malade depuis des semaines et même alité la plupart du temps, je suis forcé de constater et de déplorer l'impossibilité de me rendre à votre charmant appel. Il eût tant convenu à mes sentiments de vous apporter à vous, à Charles Burckhardt et aux vôtres mon tribut de vœux et d'attachement; quel pauvre expédient que de confier tout cela à une feuille moins colorée, que celles qui tombent des arbres!

Croyez-moi bien désolé, mais d'une imagination assez libre pour suivre les heureux dont le bonheur m'est cher.

R. M. Rilke

Zwei Tage später kam der Brief in Vinzel³² an, Rilkes Krankheit war nun voll ausgebrochen, das Ende absehbar.

³² Vinzel, kleine Gemeinde im Schweizer Kanton Waadt. Der Herrnsitz aus dem 18. Jahrhundert, La Bâtie, war Wohnsitz von Carl J. Burckhardt.

REZENSIONEN

Marginalien zur Rilke-Literatur

(Bern – September 2012)

Man darf die Lage symbolisch nehmen. Die Neuerscheinungen kommen uns entgegen, unübersehbar und pünktlich: die *Blätter der Rilke-Gesellschaft*,¹ die Rilke gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Quarto*² und die Faksimile-Ausgabe des sogenannten »Berner Taschenbuchs«, der Handschrift eines großen Teils der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.³

Die erste Ausgabe der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* erschien 1972, vor gut 40 Jahren also. Man durchblättert das schmale Heft nicht ohne Rührung, zurückschauend auf die Anfänge der Gesellschaft und die eigene Gegenwart als zukünftige Vergangenheit wahrnehmend. Und wenn man dann feststellt, dass die Redaktion in den Händen von Rätus Luck lag und dass Karl Klutz über die Anfänge seiner Rilke-Sammlung berichtete, dann meint man jene »Rührung« zu »empfinden«, die, wie es in der *Zehnten Duineser Elegie* heißt, »[...] uns beinahe bestürzt, / wenn ein Glückliches fällt.«

Die jüngste Ausgabe der *Blätter* (32, 2012) erfüllt nicht nur, sie übertrifft sogar die vom ersten Präsidenten der Gesellschaft, Peter von Roten, in seinem »Geleitwort« ausgesprochene Hoffnung, die Freunde der Gesellschaft mögen zahlreich und freigebig genug sein, den Fortbestand dieser »neuen periodischen Publikation« zu sichern. Die letzten Ausgaben haben vom Umfang her die frühen um ein Vielfaches übertroffen. Die erste Auflage hatte 64 Seiten, mit dem Heft Nr. 10 wurde mehr als das Doppelte erreicht (160 Seiten), das Heft Nr. 30 von 2010 hatte mit 478 fast die dreifache Seitenzahl. Da wird eine Haltung bestätigt, die der schon einmal zitierte Schluss der zehnten Elegie als allgemein anerkannt voraussetzt: die Haltung derer, »die an steigendes Glück / denken«.

Die Rilke gewidmete Ausgabe der *Quarto*, die Ausgabe des Faksimiles der Malte-Handschrift und die Rilke-Tagung in Bern stehen in einem erkennbaren Zusammenhang. Die Tagung, die Aufsätze in der *Quarto* und die *Malte*-Ausgabe bestätigen die Bedeutung der Schweiz im Leben des Dichters und die Bedeutung des Literaturarchivs der Schweizerischen Nationalbibliothek für die Bewahrung und die Tradition seines Werkes. Denken wir noch einmal an jenes erste Heft der *Blätter*: dort findet sich u. a. das Referat, das Rätus Luck an der Jahresversammlung der Rilke-Gesellschaft im Jahr zuvor gehalten hatte.⁴ In diesem Referat über das »schweizerische Rilke-Archiv« erwähnt er unter anderem das »Adreß-Buch Rilkes« (S. 61) und den zweiten Teil des Manuskripts von *Malte Laurids Brigge* (S. 60). Über das »Adreß-Buch« hat Erich Unglaub in der *Quarto* gerade geschrieben,⁵ und das Manuskript zum zweiten Teil der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist, wie bereits erwähnt, soeben erschienen. So sehen die Spuren einer lebendigen Tradition aus. Aber die 40 Jahre sind auch 40 Jahre Zeit, die vergangen ist und die uns Abschiede zugemutet hat und zumutet. Der letzte ist der Abschied von Rätus Luck, dem Mitbegründer unserer Gesellschaft, Vorstandsmitglied, Präsident und Ehrenpräsident und unermüdlichen und aufmerksamen Forscher. Der eben von ihm in der *Quarto* erschienene Aufsatz über Rilkes Briefrhetorik⁶ ist ein Beleg für

1 *Blätter der Rilke-Gesellschaft* (im Folgenden BIRG) 31 (2012). Hrsg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus. Göttingen 2012.

2 RMR. *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* 35 (2012) Verantwortlich für diese Nummer: Franziska Kolp in Zusammenarbeit mit Benedikt Tremp.

3 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition*. Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. Göttingen 2012.

4 Rätus Luck: *Das schweizerische Rilke-Archiv*. In: BIRG 1 (1972), S. 51-62.

5 Erich Unglaub: »Ein Blick in diskrete Adressen.« In: *Quarto* 35 (2012), S 26-31.

6 Rätus Luck: »Keineswegs nach der Schablone. Zu Rilkes Briefen und Briefrhetorik.« In: Ebenda, S. 39-43.

seine Vertrautheit mit dem Material ebenso wie die Broschüre, die er für die Rilke-Tagung in Boston (2011) erstellte, den *Transatlantischen Briefwechsel* zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie Gagarine-Obolenski.⁷ Die Edition dieses kleinen, aus nur wenigen erhaltenen Stücken bestehenden brieflichen Austauschs ist nicht nur ein Zeugnis der Aufmerksamkeit für die Aktualität, in diesem Falle des Tagungsortes der Rilke-Gesellschaft 2011, sondern zugleich ein Muster der philologischen Gründlichkeit und Zuverlässigkeit von Rätus Luck. Die Einführungen in die einzelnen Briefe, die Kommentare, die Literaturliste und die 26 Anmerkungen sind ein Lehrstück für jeden Umgang mit Quellen und deren Vermittlung. Die Broschüre ist eine Bestätigung all der anderen editorischen Arbeiten von Rätus Luck, angefangen von der Ausgabe der *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (1977), über *Rilkes Schweizer Vortragsreise 1919* (1986), den *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart* (1988), die *Briefe an Schweizer Freunde* (1990/1994), die Sammlung *Mitten im Lesen schreib ich Dir* (1996) bis hin zu dem Briefwechsel *Rilke/Rodin* (2001).

Eine der nicht nur nützlichen sondern auch außerordentlich bewundernswerten Leistungen von Rätus Luck ist die Aktualisierung der von Ferenc Szász begonnenen Briefkonkordanz. Rätus übernahm diese Aufgabe in voller Überzeugung ihres wissenschaftlichen Wertes und mit großem Ernst. Es ist ein Nachschlagewerk (bildlich gesprochen) geworden, gut zu handhaben und übersichtlich. Ferenc Szász hatte nur vollständig veröffentlichte Briefe aufgenommen, was vielleicht auch am Anfang nicht falsch war; Rätus Luck hat die Sammlung von Ferenc Szász nicht nur ergänzt um übersehene, entlegene und später, also nach 2006, gedruckte Stücke, sondern er hat auch Auszüge, ihm bekannte oder bekannt gemachte handschriftliche oder auch nur bibliographisch erfasste Briefe aufgenommen. So zitiert er z. B. Auszüge, auch kurze, die in der *Rilke-Chronik* stehen oder etwa in Ingeborg Schnacks Monographie *Rilke in Ragaz*.⁸ Und Rätus hat alle ihm bekannten erst handschriftlich verfügbaren Briefe von und an Rilke aufgenommen, etwa Briefe von und an Fritz Adolf Hünich, Hugo Heller oder an das *Fräulein Henriette Löbl*. Die philologische Gründlichkeit ist atemberaubend und es wird sich rächen, wenn man auf diesen Ratgeber verzichtet. Was beispielsweise die Briefe an Henriette Löbl angeht, so sind alle Fundstellen angegeben, in der *Neuen Zürcher Zeitung* von 1941, im Nachwort zur Ausgabe der Übersetzung der *Sonette der Louïse Labbé* von Frau Hella Sieber-Rilke von 1979,⁹ in Joachim Storcks *Briefen zur Politik* von 1992,¹⁰ und die von mir besorgte Ordnung und Transkription. Sogar die Korrektur eines Briefdatums mit Hinweis auf die Quelle, einen Beitrag im Sammelband Curdin Ebneters *Les Jours d'Italie*, wird man entdecken.¹¹

Selbst wenn man diese Briefe nicht sofort und leicht in die Hand nehmen kann, es ist schon eine große Hilfe, wenn man überhaupt von ihrer Existenz weiß und der Geschichte ihrer Publikation.

Nicht erfasst in der Konkordanz ist der erwähnte Briefwechsel zwischen Rilke und der Fürstin Marie Gagarine und natürlich nicht die erstmals in der 2011 herausgekommenen Aus-

7 RMR/Marie Gagarine-Obolenski: *Transatlantischer Briefwechsel 1926*. Hrsg. von Rätus Luck. Wolfenbüttel 2011. Zu den Briefen Rilkes an die Fürstin Gagarine-Obolenski siehe auch Franziska Kolp, *Das Schweizerische Rilke-Archiv*. In *Quarto* 35 (2012), S. 44-63, hier: S. 44 und 54f. (Kopie und Abb.).

8 Ich muss es kaum erwähnen, dass er natürlich die letzte Ausgabe zitiert, also in diesem Fall die »dritte unveränderte« von 2010: Ingeborg Schnack: *Rilke in Ragaz. 1920-1926*, Privatdruck der Thermalbäder und Grandhotels Bad Ragaz. 3. Aufl. 2010 (1. Aufl. 1970).

9 Die *Vierundzwanzig Sonette der Louïse Labé. Übertragen von RMR*. Mit einem Nachwort von Hella Sieber-Rilke. Hamburg 1979.

10 RMR: *Briefe zur Politik*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt a. M. und Leipzig 1992.

11 Curdin Ebneter (Hrsg.): *Rilke: Les jours d'Italie / Die italienischen Tage*. Sierre 2009. Siehe die Anmerkung Nr. 146. Rätus Luck verweist unter Berufung auf Erich Unglaub auf die Differenz der Daten: (1. 8. 1910 und Januar 1910), vgl. ebenda. S. 248.

gabe der Briefe, die Rilke zwischen dem 24. Juli und 2. Oktober 1917 auf Gut Böckel geschrieben hat. Von den 50 Briefen, die Rilke in zwölf Tagen geschrieben hat, sind in Theo Netelers neuer Ausgabe 16 zum ersten Mal gedruckt zugänglich.¹² Während viele andere Briefausgaben zusammengestellt nach Zeitabschnitten,¹³ nach den Personen, an die sie adressiert sind,¹⁴ oder nach Themen,¹⁵ richtet sich diese nach dem Entstehungsort, dem im Westfälischen gelegenen Gut Böckel, Landsitz von Hertha König, die uns vor allem bekannt ist durch den Besitz von Picassos *La famille des saltimbanques*; Rilke wird ihr die *Fünfte Duineser Elegie* widmen, während von ihr *Erinnerungen an Rilke* und an *Rilkes Mutter* erhalten sind.¹⁶ Man findet folglich zwischen dem Brief an Inga Junghanns vom 12. August und dem an Karl von der Heydt vom 16. dieses Monats den Brief an die Mutter vom 13.8. Diese drei Briefe waren alle schon zugänglich, aber an sehr verstreuten Stellen zu finden. Das Nebeneinander in der Konkordanz erlaubt und erleichtert ein Urteil über die adressatenspezifischen Differenzen in den Berichten über die eigene Lage und die der Briefpartner. Wir wissen, dass es da unterschiedliche Meinungen gibt.

Im digitalen Zeitalter kann man hoffen, dass mehr und mehr auch handschriftliche Quellen zugänglich gemacht werden. Gleiches gilt für akademische Arbeiten, zum Beispiel die Bachelorarbeit von einem unserer Jungen: die Arbeit von Arne Grafe über Rilkes Prosagedicht: *Die Auslage des Fischhändlers*.¹⁷ Es wäre schade, wenn diese Arbeit unbemerkt bliebe. Sie leitet den Leser an und macht ihn durch eine eingehende Beschreibung aufmerksam auf die grammatische und sprachliche Gestalt dieses Textes. Schon Arne Grafes differenzierte Überlegungen zur Überschrift, zu den möglichen Deutungen des darin enthaltenen Genitivs, sind hermeneutisch wunderbar anregend und stellen den Leser vor die Aufgabe zu entscheiden, ob es sich bei der »Auslage« bloß um den Besitz des Fischhändlers handelt oder um sein Werk, ob man es mit einem »genitivus possessivus« zu tun hat oder einem »genitivus subiectivus«. Man kommt ins Grübeln und überlegt, was es sagen soll, wenn man da liest, die Augen der Fische seien »ausgelöst aus den langen Strähnen ihres Schauens, flach hingelegt, ohne dass es deshalb möglich wäre, in sie einzudringen.« Wird da das »Werk« des Fischhändlers erkennbar, seine Auslage, auf die die Tiere »flach hingelegt« sind? In diesem Zusammenhang erinnerte ich mich an eine Staatsexamensarbeit, über »Rilkes Übertragungen der Confessiones des Heiligen Augustinus«. ¹⁸ Vielleicht sollten wir ein Instrument schaffen, das solche Arbeiten zugänglich macht, präsentiert zum Beispiel im Forum der Rilke-Gesellschaft.

Das gilt übrigens auch für andere Arbeiten, die nicht einmal als Examensarbeiten gedruckt vorliegen, aber doch von Bedeutung sind und die einen erreichen auf welchen Wegen auch

12 RMR: *Briefe von Gut Böckel. 24. Juli-2. Oktober 1917*. Hrsg. von Theo Neteler. Bielefeld 2011.

13 RMR: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1929. Die Ausgabe der *Briefe aus Muzot 1921-1926* enthält nicht nur Briefe aus Muzot sondern auch Briefe aus dem Pariser Hôtel Foyot und der Clinique de Val-Mont.

14 RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994; *Briefe an die Mutter*. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009.

15 *Briefe zur Politik* (wie Anm. 10).

16 *Hertha Koenig, Erinnerungen an Rilke / Rilkes Mutter*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Bielefeld 2002.

17 Arne Grafe: »Ein Mund bedeutet sonst Stimme, hier heißt er Lautlosigkeit.« *Rainer Maria Rilkes »Die Auslage des Fischhändlers«: Ein Gedicht in Prosa als ästhetisch-poetologischer Schlüsseltext an der Schwelle zum Spätwerk des Dichters*. Bachelorarbeit, Universität Bielefeld 2012.

18 Lukas Richter: *Rilkes Übertragung der Confessiones des Heiligen Augustinus*. Wissenschaftliche Arbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2000.

immer. Ich verweise hier im Rahmen meiner Randbemerkungen zur Rilke-Literatur auf einen Aufsatz von Ernst Zinn mit dem Titel *Eine rhythmische Eigentümlichkeit bei Rilke*.¹⁹ Der Aufsatz ist wohl vor dem Jahresende 1945 entstanden, denn er trägt den Vermerk: Zusammengestellt für Carl Sieber und Ruth Sieber-Rilke zum 4. 12. 1945 als Beitrags-Ersatz zu einer imaginären »Festschrift« (der 4. Dezember 1945 war der 70. Geburtstag Rilkes, des Vaters und Schwiegervaters der Angesprochenen). In dem Aufsatz geht es um eine auffällige Eigentümlichkeit, eines, um Ernst Zinn zu zitieren, eines Verstoßes gegen den »alternierenden Rhythmus«. Ich gebe nur ein Beispiel, das auch deshalb bemerkenswert ist, weil Rilke den Fall in einem Brief an den Insel Verlag vom 5. Oktober 1912 ausdrücklich bestätigt hat.²⁰ Es stammt aus dem Gedicht *Begegnung in der Kastanien-Allee* der *Neuen Gedichte*:

Aber auf einmal war der Schatten tief,
und nahe Augen lagen aufgeschlagen

in einem deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte. (SW I, S. 620f.)

Ich hoffe, Sie haben die »beschwerte Hebung« herausgehört, mit der ich schon immer meine Probleme hatte. Es geht mir in diesem Falle nicht so sehr um das Thema und die Rilkesche Revolution gegen die Opitz'sche Regelung des deutschen Verses, als vielmehr darum, zu zeigen, dass es solche Arbeiten gibt, die, obgleich vorhanden, seit Jahren unbekannt geblieben sind. Ich verdanke meine Kenntnis des Zinnschen Aufsatzes der liebenswürdigen Aufmerksamkeit von Walter Simon aus Tübingen. Von ihm besitze ich auch noch anderes Druckfertiges, Rilke-Briefe z. B. aus dem Taxis-Hohenlohe'schen Familienkreis und einen längeren Aufsatz zu Rilkes Gedicht *Der Tod Moses*.²¹ Wer Walter Simons Arbeiten kennt, seine umfangreiche Dokumentation zu Rilkes *Cornet*²² und seinen in Zusammenarbeit mit Karin Wais herausgegebenen Band der Rilkeschen Übertragungen,²³ der wird ahnen, welche genaue Beschreibung der Textgenese, der Texttradition, der Sprach- und Motivgeschichte ihm da bereitgestellt ist. Ernstlich ermahnt werden muss Walter Simon, auszuführen, was in einer Anmerkung in dem »Editorischen Bericht« Thomas Richters in der erwähnten Ausgabe des *Berner Taschenbuchs* (S. 231, Anm. 19) angekündigt ist, nämlich die Publikation einer »frühen Fassung des Anfangs des Malte-Romans.«²⁴

Neben den erwähnten Briefen von Gut Böckel und den wenigen zwischen Rilke und der Fürstin Gagarine gewechselt sind keine neuen Texte im Druck erschienen, sehen wir einmal von dem Berner Taschenbuch ab und den in der neuesten Ausgabe der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* erschienenen Briefen, 27 Schreiben an Pia Valmarana, die eine Fortsetzung sind der im vorigen Band wiedergegebenen 19 Briefe aus den Jahr 1912, denen noch einmal so

19 Ernst Zinn: *Eine rhythmische Eigentümlichkeit bei Rilke*. Zusammengestellt für Carl Sieber und Ruth Sieber-Rilke zum 4. 12. 1945 als Beitrags-Ersatz zu einer imaginären »Festschrift«. Unveröffentlichtes Manuskript (1945), ermittelt und kommentiert von Walter Simon.

20 Beide Briefe sind nicht in der Konkordanz aufgeführt und auch nicht in der Korrespondenz zwischen Rilke und Anton Kippenberg und Rilke und Katharina Kippenberg. Aber Ernst Zinn hat sie gekannt.

21 Walter Simon: *Rilkes Gedicht Der Tod Moses*. 33 Seiten, unveröffentlicht.

22 RMR: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Textfassungen und Dokumente. Hrsg. von Walter Simon. Frankfurt a. M. 1976.

23 RMR: *Sämtliche Werke*, Band VII, *Die Übertragungen*. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn†. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997.

24 Wie Anm. 3, Bd. 1, S. 231, Anm. 19.

viele (27) folgen werden.²⁵ In diesem Zusammenhang dürfen auch die von Theo Neteler, dem Herausgeber der *Briefe von Gut Böckel*, in der neuesten Ausgabe der *Blätter* vorgestellten Briefe an Dorothea von Ledebur 1917-1924 nicht unerwähnt bleiben. Aber auch für diese Fälle gilt es festzuhalten, dass die *Briefchronik* eine hilfreiche Zentrale sein wird für jeden Hilfe suchenden Leser.²⁶

Die Literatur über Rilke ist noch immer sehr umfangreich und ich kann in der mir zur Verfügung stehenden Zeit nur eine kleine Auswahl vorstellen. Dabei darf ich einmal wieder mit den Publikationen aus dem englischsprachigen Raum beginnen.

Ein Muster ist der in den *Blättern* von Ritchie Robertson besprochene Band *The Cambridge Companion to Rilke*.²⁷ Der Band bezeugt, was er thematisiert und fördern will: Rilkes Aufnahme und Wirkung in der englischsprachigen Welt, »Rilke's [...] enduring legacy and far-reaching influence« (S. 5). Fast gleichzeitig mit *Nach Duino. Studien zu RMRs späten Gedichten* (Göttingen 2010),²⁸ einer Aufsatz-Sammlung, die sich in deutscher Sprache an den deutschsprachigen Rilke-Leser wendet, legen die in England (Oxford und London) lehrenden Herausgeber die Einführung in Leben und Werk ›dieses außerordentlichen Dichters‹ (›of this extraordinary poet‹) vor. Die Beiträge, die dem Leben gewidmet sind, der Korrespondenz, dem Werk, dem *Malte*, den großen Zyklen, wichtigen Themen von Rilkes Dichtung und Aspekten der Forschung, stammen alle von bekannten und bewährten Rilke-Spezialisten. Das Literaturverzeichnis verzeichnet nur wenige deutschsprachige Arbeiten; aber erstens sind die großen Biographien Praters und Freedmans ohnehin in England und Amerika entstanden und zweitens sind seit Eudo C. Masons *Rilke* (1963) sehr viele lesenswerte Studien in englischer Sprache erschienen; auch diese gehören dazu.

Zwei der jüngsten Arbeiten aus Amerika will ich zumindest erwähnen: Daniel Joseph Polikoff's *In the Image of Orpheus. Rilke - A Soul History*²⁹ ist ein Zeugnis der Rilke-Rezeption und der Rilke-Bewunderung in Amerika und führt den Leser über eine nah und intensiv an den Texten orientierte und zugleich die Lebensgeschichte einbeziehende Deutung ein in die Botschaft dieses Dichters, »Rilke's compelling and durable appeal« (S. XI). Die Studie beginnt mit der Geburt in Prag und den frühesten Produktionen, *Leben und Lieder*, führt über das *Stunden-Buch*, die *Neuen Gedichte* und den *Malte* bis zu den *Duineser Elegien*, den *Sonetten an Orpheus* und zum Grabspruch, ohne den Blick auf den Lebensweg, die Begegnungen und die Aufenthaltsorte aufzugeben. Die äußeren Ereignisse werden einbezogen, damit die seelische Kraft erkennbar wird, die das Außen in innere Erfahrung zu verwandeln vermag (›transforming outward event into inward experience«, S. 695). Bei dieser Anverwandlung kommt dem Dichter die mythische Tradition zu Hilfe. Das Märchen vom *Drachentöter* (S. 297-301) z.B. wird vermittelt über einen Blick auf das Liebesglück und die Liebesleiden von Eros und Psyche, von Orpheus und Eurydike und die Erinnerung zugleich an die scheiternde Ehe, »the faltering of his marriage with Clara« (S. 301). Der Ort, an dem die eigenen Erfahrungen, die kulturelle Tradition und das existentiell Unabweisliche (Liebe, Vergänglichkeit und Tod) zusammen kommen und ausgehalten werden müssen, ist die Seele. Rilke, so Polikoff, habe es un-

25 Karin Wais (Hrsg.): *Rilkes Briefe an Pia und Guistina Valmarana im Jahr 1912*. In: BIRG 30 (2010), S. 329-349; *Rilkes Briefe an Pia und Guistina Valmarana* (Teil II), in BIRG 31/2012, S. 263-297.

26 Dass die Briefkonkordanz mittlerweile fortgeführt wird und Ferenz Szász und Rätus Luck einen Nachfolger in Peter Oberthür gefunden haben, sei hier dankbar und erleichtert erwähnt.

27 BIRG 31 (2012), S. 353-355; *The Cambridge Companion to Rilke*. Ed. by Karen Leeder, Robert Vilain. Cambridge Univ. Press, 2010. Meine kurze Vorstellung des Bandes erschien in: *Germanistik* 52 (2011), Heft 1-2, S. 356.

28 *Nach Duino. Studien zu RMRs späten Gedichten*. Hrsg. von Karen Leeder und Robert Vilain. Göttingen 2010.

29 Daniel Joseph Polikoff: *In the Image of Orpheus. Rilke - A Soul History*. Brooklyn 2011.

ternommen, die Welt des Menschen zu retten, die längst die Nähe des Göttlichen verloren hat (»long fall away from divine presence«, S. 271). Über die Psychologie (Freud, Jung, J. Hillman) und die Wahrheit der Mythen hinaus braucht es auch noch einen Glauben »and (if you will) a religion« (S. 695), um Rilkes »seelenschöpferische« (»soul-making«) Kunst zu entdecken. Das Buch ist ein werbender und gewinnender Versuch, dies zu zeigen; man erinnert sich in dem Zusammenhang an amerikanische Rilke-Leser wie Jane Fonda und Lady GaGa, die sich in ihrer Autobiographie oder in einem Tattoo auf dem linken Innenarm auf diesen Dichter berufen.³⁰ Was für das *Cambridge Companion to Rilke* gilt, das muss man freilich auch hier feststellen: die internationale Kommunikation ist fast ganz ausgespart. Man braucht sich daher nicht zu wundern, dass ein einschlägiges Werk, das ein paar Jahre nur vor *In the Image of Orpheus* publiziert wurde, nicht erwähnt, geschweige denn eingesehen wurde, nämlich die Arbeit von Sabrina Mori Carmignani: *Soglia e metamorphosi. Orfeo ed Euridice*.³¹ Frau Mori zitiert viele vom Motiv und vom Thema her passende Literatur aus Deutschland, wenigens in französischer und nur einen Aufsatz in englischer Sprache. Wie man sieht, ist der wissenschaftliche Austausch wesentlich eingeschränkter als es die Aufnahme des Werkes ist. Ich habe es im Falle der Studie von Frau Mori bedauert, dass meine Kenntnisse des Italienischen so bescheiden sind. Hilfreich in jedem Falle ist die zweisprachige Wiedergabe der *Sonette an Orpheus* und des Gedichts *Orpheus. Eurydike. Hermes* (S. 146-207). Frau Mori Carmignani hat sich auch sonst als Übersetzerin Rilkes verdient gemacht. 2006 erschien ihre Übertragung von Rilkes Essay *Notizen zur Melodie der Dinge* (*Appunti sulla melodia delle cose*) und seit 2007 liegt ihre Übertragung der *Geschichten vom lieben Gott* vor (*Storie del buon Dio*). Darin sind sich Frau Mori Carmignani, Daniel Joseph Pollikoff und der im folgenden erwähnte Johannes Wich-Schwarz sehr verwandt, dass sie sich Rilke übersetzend nähern. »All translations are the author's«, schreibt Polikoff (S. 703), »all translations are mine«, ist bei Wich-Schwarz zu lesen (S. 8), und so wie in der Arbeit von Frau Mori sich ein »Appendice« findet, so findet man bei ihm zwei Appendices mit eigenen Übersetzungen. Für den deutschen Leser sind diese Übersetzungen wunderbare Hilfen bei der Bemühung um das Werk des Dichters. Das 2012 erschienene Buch von Johannes Wich-Schwarz, *Transformation of Language and Religion in Rainer Maria Rilke*³² bestätigt das in Amerika anhaltende Interesse an Rilke und seinem Werk und es zeigt den Dichter zugleich (werbend) als einen Vertreter der Moderne, der religiösen Verunsicherungen und der sprachlichen Desorientierung. Der Verfasser demonstriert seine Deutungen nicht nur an den großen und bekannten Werken wie dem *Malte* und den *Duineser Elegien*, sondern auch an weniger beachteten, äußerst polemischen und erst posthum edierten wie den *Christus-Visionen* (1896-1898) und dem *Brief des jungen Arbeiters* (1922). Abgesehen von den nicht ganz neuen Thesen zu Rilkes Einwänden gegen die christliche Weltansicht und seiner Feier des »Hiesigen«, zu der von ihm akzentuierten Sprachnot und seiner Arbeit an der mythischen Überlieferung, ist es vor allem die gewinnende, teilweise dialogische Form der Vermittlung, die den Leser anspricht. Im Wechsel der Fragen, Nachfragen und Antworten werden überraschende Deutungen zu anregenden Vorschlägen. Für den muttersprachlichen Leser gehören dazu auch die nachdenklich diskutierten Vergleiche zwischen dem Original (»Wie du dein Schauen trugst«) und der Übersetzung (»how you wore your gaze«, S. 60). Die im Anhang angeführten eigenen Übertragungen der *Christus-Visionen* und des *Briefs* sind ganz in diesem Sinne als vermittelnde Verstehenshilfen zu lesen.

Mit den *Christus-Visionen*, einem Gedichtkreis, der nicht in die kommentierte Ausgabe aufgenommen wurde, befasst sich ausführlich und intensiv das Buch von Norbert Stapper

30 Zu Jane Fondas und Lady Gagas Rilke-Rezeption und Rilke-Werbung s. meinen Aufsatz: »Rilke aus zweiter Hand.« In: *World Literature Studies*, Vol. 4 (21) 2012, S. 63-74.

31 Sabrina Mori Carmignani: *Soglia ed Euridice nell'opera di RMR*. Roma 2008.

32 Johannes Wich-Schwarz: *Transformation of Language and Religion in RMR*. New York et al. 2012

Rainer Maria Rilkes *Christus-Visionen*.³³ Norbert Stapper, Doktor der Theologie, hat die fachlichen Voraussetzungen, Rilkes Umgang mit seinem christlichen Erbe und die poetische Umsetzung dieses Erbes zu beschreiben, immer aus der Sicht der Theologie. Und die Arbeit ist differenziert angelegt, beginnt z. B. mit einer kritischen Beschreibung der entsprechenden Arbeiten von Marianne Sievers bis Gertrud Höhler. Und, was mich sehr gewundert hat und gefreut, Norbert Stapper setzt mit seinen Analysen schon bei den Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen an Valerie von David Rhonfeld ein, also mit Rilkes Prager Jahren, etwa mit dem Gedicht *Mein Glaubensbekenntnis* vom 2. April 1893 (S. 143-168) oder dem wenige Monate später entstandenen *Christus* (S. 169-229). Schon die Vorstellung dieser Gedichte ist ein Musterbeispiel der sorgfältigen und umsichtigen, auch die Textgeschichte und die Formalia (Strophen und Reime) einbeziehenden Arbeit des Verfassers. Unabhängig auch von der religiösen Fragestellung werden biographische und zeitgeschichtliche Fakten einbezogen wie etwa bei der Analyse der Christus-Vision *Der Maler* der Einfluss der Christusbilder Fritz von Uhdes oder im Falle der Vision *Jahrmarkt* die Parallele zu Franziska von Reventlows Erzählung *Christus. Ein Interview*. Dabei handelt es sich um das Interview mit einem Mann, der den Christusmalern als Modell steht und der je nach dem, ob er steht oder liegt oder den am Kreuz hängenden Christus vorstellen soll, mehr oder weniger Geld bekommt. Der Hintergrund wird sichtbar, der die Rilkesche Polemik verstehen und einordnen hilft. Ein Buch, das man nicht übersehen darf, gründlich und informiert. Die Bibliographie mit ihren über 300 Titeln ist eine ausgezeichnete Hilfe bei der Suche nach Rilkes Auseinandersetzung mit der religiösen und besonders der christlichen Tradition und der christlich-kirchlich geprägten Wirklichkeit.

Die Aktualität der Fragestellung zeigt sich darin, dass noch eine weitere Arbeit sich mit Rilkes religiösem Weltbild und der Moderne beschäftigt.³⁴ Anders als Stapper, dessen Arbeit auf einen Aspekt des frühen Rilke konzentriert ist, befasst sich Perdita Rösch mit einem Motiv, das von der Frühzeit bis in die Zeit der Elegien von auffälliger Präsenz ist, der Figur des Engels. Unabhängig einmal von der vergleichenden Gegenüberstellung des Motivs bei dem Dichter Rilke und dem bildenden Künstler Klee diskutiert Frau Rösch die Figur des Engels nicht nur als eine zwischen Himmel und Erde vermittelnden Größe, sondern auch als eine die Not des Künstlers zwischen Selbstbewahrung und Austausch, zwischen Kreativität und Inspiration fühlbar machende Gestalt. Man ahnt hinter jeder der zitierten Zeilen die drohende Verzweigung des Schreibenden, dem eine Sprache geliebt ist, die aus der Zeit stammt, als die Welt noch in einem religiös erklärbaren Kosmos geborgen war: »greifbarer nur dem wählenden Verschmäher / unreifen Anrufs« (zitiert bei Rösch S. 206). Man ist berührt vom Charme der Daktylen, Assonanzen und Alliterationen: »dem wählenden Verschmäher / unreifen Anrufs«.

Die Interpreten sind seit Ulrich Fülleborn befasst mit der ästhetischen Umsetzung einer Welterfahrung, die traditionelle Deutungsmuster verloren hat, die unsicher geworden ist und die leidet unter der Distanz zwischen den Signifikanten und den Signifikaten, der sehr unfest gewordenen Beziehung zwischen den Wörtern und ihrer Bedeutung. Kein Wunder, dass sich da alles umkehrt, auch die Räume, um auf den Titel der 2011 erschienenen Arbeit von Jana Schuster anzuspielen.³⁵ Es ist kein Zufall, dass im Literaturverzeichnis dieser Dissertation keine biographische Darstellung angeführt ist, weder eine umfassende (Leppmann, Prater, Freedman), noch eine spezielle (Carl Sieber, von Salis, Demetz, Schwarz) und auch keine psychologisch ausgerichtete Studie (Simenauer, Marx, Schank). Die Aussparung der Lebens-

33 Norbert Stapper: *RMRs Christus-Visionen. Poetische Bedeutungen und christo-poetische Perspektiven*. Ostfildern 2010 (= *Theologie und Literatur* 24).

34 Perdita Rösch: *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und RMR*. München 2009.

35 Jana Schuster: *Umkehr der Räume. RMRs Poetik der Bewegung*. Freiburg i. Br. und Wien 2011 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Band 180.); zu Rilkes *Ur-Geräusch*: S. 61-76.

geschichte des »human being« Rilke (G.C. Schoofield) ist allerdings nicht die Folge einer Nachlässigkeit, sondern ein Aspekt des Programms, Ausdruck der Konzentration auf das Werk und das poetische Ethos eines großen Dichters. Als Gegenstück zu nennen wäre etwa die gerade erschienene Dissertation von Martina King,³⁶ eine soziologisch orientierte, überzeugende Arbeit hoher Qualität, in der das Werk Rilkes allerdings kaum Berücksichtigung gefunden hat. Verzicht und Konzentration kommen der Beschreibung des Werkes zugute, seines Entstehungskontextes, seiner Entwicklung von der Pariser Zeit bis zu den *Duineser Elegien*, den *Sonetten an Orpheus* und den späten Gedichten (*Nach Duino*, wie es heißt in den eben erschienenen *Studien*, siehe Anm. 29.). Neben dem Einfluss Friedrich Nietzsches, der Worpssweder Zeit, der Lehrjahre bei Rodin und der Begegnung Rilkes mit dem Werk Cézannes werden auch »zeitgenössische Diskurse« einbezogen (Theodor Lipps, Rudolf von Laban, Walter Benjamin). Gelegentlich lohnt es sich daher, zur Rekapitulation oder Belehrung die Anmerkungen genau zu lesen, etwa auf der Seite 167 (Anm. 154) oder auf Seite 324 (Anm. 131). Alles dies aber wird fruchtbar und nützlich in der Wahrnehmung und subtilen Beschreibung der Texte, der Gedichte, des Werkes.

Die beispielhaften Analysen einiger Gedichte Rilkes, des »Tänzerin-Sonetts« (SaO, II. 18 von 1922, S. 221 ff.) und des berühmten *Gong* von 1925 (S. 313 ff.) sind vor allem zu nennen. Diese Gedichte sind nicht ganz zufällig ausgewählt. Sie sind häufig zur Erläuterung von Rilkes Poetik herangezogen worden, und das an prominenter Stelle, *Gong* von Winfried Eckel am Schluss seines Buches *Wendung* (1994), das Tänzerinnen-Sonett von Manfred Engel im Einleitungsartikel des erwähnten Sammelbandes *Nach Duino* (2010), sogar im Vergleich wie hier mit *Spanische Tänzerin*. Diese Gedichte gelten als besonders aussagekräftige Zeugnisse für Rilkes poetologisches Selbstverständnis. Vom Motiv her schon (dem Tanz bzw. dem Klang) verweisen sie den Leser/Hörer in den Bereich der ästhetischen Verwirklichung und Frau Schuster hat mit äußerster Sorgfalt und aufmerksam gegenüber jedem Detail von der Strophengliederung bis zu den Satzzeichen, der Silbenzahl bis hin zu den Pausen (»Elisionspunkte«) die Texte hörbar gemacht und fruchtbar für die Erhellung der ästhetischen Erlösungs-Entwürfe Rilkes. Die immer auch wirksame Arbeit am Mythos, dem christlichen vor allem, wird gelegentlich (S. 360: »das passionsgeschichtliche Motiv des Verrats«) angesprochen.

In der ausführlichen Analyse (beispielhaft: S. 318-322) wird das Klinggedicht *Gong* als ein Klangereignis erfahrbar, das zugleich die Gegenwelt der Stille vermittelt (in dem im Schriftbild angezeigten sprachfreien Raum, den Pausen) und im Wechsel die »Angerufenen zu den Rufenden« werden lässt. »Umkehr« und »Wendung«, »Umschlag« und »Verwandlung«, man entdeckt einen Rilke auf der Suche nach Vermittlung des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren, des Vergänglichen im Dauernden, der Versöhnung von Leben und Tod in der Einheit des Seienden. »Rilkes Poetik des Blinden« (Adrianna Hlukhovich)³⁷ vergegenwärtigt die Fülle in der Leere, den Überfluss im Mangel, das Hörbare in der Stille. Man versteht die im Stil spürbare Bewunderung für eine Dichtung der Bewegung (Kinästhetik), der »Figur«, die verbindet, was auseinanderzufallen droht.

Die Beschreibung der einzelnen Gedichte ist immer eingebettet in den Zusammenhang der gesamten reiferen lyrischen Produktion Rilkes, der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (vor allem) und auch der theoretischen Schriften (Essais: Worpsswede, Rodin) und der Briefe (über Cézanne z.B.). Der Leser wird durch die in die Argumentation einbezogenen thematisch oder formal verwandten Texte in seiner Wahrnehmung des Einzelnen wie des

36 Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009.

37 Adrianna Hlukhovich: ... *wie ein dunkler sprung durch eine tasse geht ... RMRs Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*. Würzburg 2007. Siehe *Marginalien zur Rilke-Literatur*. In: BIRG 31 (2012), S. 349.

Zusammenhangs gestützt, der Kontinuität wie des Wandels. Frau Schuster verfügt über einen beeindruckenden Werküberblick.

Ich bin sicher, wenn der Aufsatz von Raoul Walisch³⁸ früher erschienen wäre, Jana Schuster hätte ihn mit Zustimmung zitiert und umgekehrt hätte Walisch unter der Anm. 18, wo er einige Abbildungen der Bleistiftzeichnung zum Urgeräusch auflistet, auch auf die Abb. 1 bei Jana Schuster verweisen können, hätte es die Arbeit denn schon gegeben.

Hätte ich noch Zeit, ich würde noch gerne für die Dissertation von Ji-Ming Tang werben, jedenfalls für das Thema: *Fenster-Geschichten*.³⁹ Man entdeckt schnell, dass das Motiv eine große Bedeutung hat nicht nur im Werk Rilkes, und nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der bildenden Kunst. Leider (aus Platzgründen natürlich) findet sich nicht die berühmte Begegnung des Heiligen Augustinus und seiner Mutter am Fenster in Ostia. Und das war eine Begegnung, die die göttliche Vorsehung ins Werk gesetzt hatte: »te procurante ut credo«. ⁴⁰ Es ist aber anzunehmen, dass Rilke, der die *Confessiones* des Augustinus gelesen und teilweise sogar übersetzt hat, nicht auf diese Hilfe angewiesen war.

Nicht übergehen will ich ein Buch, das ich zwar nicht lesen kann, das ich aber auch nicht übersehen will. Auf die neueste, jüngste Rilke-Biographie sei wenigstens hingewiesen. Es handelt sich diesmal um keine englischsprachige und keine in Amerika geschriebene, sondern um eine Biographie aus Schweden. Mit ihren 674 Seiten kann sie sich im Umfang durchaus mit den uns bekannten Lebensbeschreibungen messen. Der Titel *Mannen från Prag (Der Mann aus Prag)*⁴¹ erinnert an den vor fünfzehn Jahren erschienenen Band *Rilke. Ein europäischer Dichter aus Prag*,⁴² klingt aber doch bescheidener.

Neben Zeugnissen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Rilke finden sich natürlich auch Belege und Reaktionen anderer Leser, Bewunderer und Kritiker und, sagen wir mal, Konkurrenten aus dem eigenen Lager.⁴³ Gegen eine unkontrolliert feiernde Rezeption des Dichters und polemisch provokativ ausgerichtet ist der Vortrag einiger Rilke-Gedichte in Wolfgang Herrndorfs Roman *In Plüschgewittern*.⁴⁴ Der Antiheld und Ich-Erzähler, der sich gegen alles auflehnt und immer von Rande her argumentiert, kritisiert gelegentlich eines Besuchs in seinem Elternhaus die Lektüre seiner Schwägerin Marit, die »Germanistik im Hauptfach studiert« hatte. Und dann heißt es:

Davon ist allerdings nicht mehr zurückgeblieben als ein paar studentische Gewohnheiten und eine unappetitliche Neigung zu Rilkes Frühwerk.

Unabhängig von dem unfreundlich-verletzenden Ton gegenüber der Frau seines Bruders entspricht die Wertung des rilkeschen Frühwerks durchaus der allgemeinen Sicht, ja sogar der des Dichters selbst. Man kann natürlich nicht übersehen, dass die besondere Bewunderung dieses Teils des Werkes schon eine für den Roman Herrndorfs typische Schmähung ist. Das wird ein paar Seiten später noch deutlicher. Der »mit seinen Bierdosen auf den Rasen« stolpernde Nörgler hat ein »paar Gedichte von Rilke auswendig gelernt, um sie Marit vorzutragen«.

38 Raoul Walisch: »Ästhetik und transformierter Sinn. Rilkes *Ur-Geräusch*«. In: *Dichten und Denken. Perspektiven zur Ästhetik*. Hrsg. von Tobias Dangel, Cem Kömürücü, Stephan Zimmermann. Heidelberg 2011, S. 196-222.

39 Ji-Ming Tang: *Fenster-Geschichten. Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und ausgewählten anderen Autoren*. Kassel 2009.

40 *Confessiones*, X, 23.

41 Bengt Landgren: *Mannen från Prag. RMR, hans liv och hans dikning*. Gidlunds förlag. Örlinge III, 73399 Möklinta. 2011.

42 Peter Demetz, Joachim W. Störck, Hans Dietrich Zimmermann (Hrsg.), *Rilke: ein europäischer Dichter aus Prag*. 2008.

43 Wie Anm. 30. Im Vorübergehen sei auf die zahlreichen Rilke-Spiegelungen in der Rubrik »Klassische Lyrik, neu verfasst« der ZEIT (Zeit der Leser) hingewiesen.

44 Wolfgang Herrndorf: *In Plüschgewittern*. Reinbeck bei Hamburg 2008, Neuauflage März 2012, S. 19 und 22 (zuerst: Frankfurt a. M. 2002).

Nämlich die, wo Rilke seinen Pimmel besingt in dem gleichen Tonfall, den er sonst für Engel, Blumen und notleidende Tiere draufhat. *Schon richtet dein unwissendes Geheiß die Säule auf in meinem Schamgehölze*, und so weiter und so weiter. Marit hat mir das sofort nicht geglaubt, dass ihr Lieblingsschriftsteller einen solchen Dreck geschrieben hat. »So ein Unsinn«, hat sie immer gesagt, »so ein Unsinn«.

Die ›*Sieben Gedichte*‹, die der die bürgerliche Idylle störende Bruder und Schwager da auswendig lernt und die anderen »von diesem Rilke«, die er vorliest, »bei jeder Assonanz Brechgeräusche [machend] wie ein Dreizehnjähriger«,⁴⁵ bestätigen einerseits die aggressive Feindseligkeit des scheiternden Aussteigers und andererseits die vermutete Ahnungslosigkeit der Rilke-Leser und vor allem der blinden Rilke-Bewunderer. Zugleich bestätigt der Autor wie sein Held das Echo des Dichters bei einem breiteren Publikum und die Gefahr auch einer verharmlosenden Rezeption. Die ›*Sieben Gedichte*‹ wären ein Beispiel für Rilkes provokative Haltung gegenüber der Tabuisierung des Sexuellen, für sein entschiedenes Bekenntnis zur Sinnlichkeit, zum Diesseits (um es pathetisch zu formulieren) und auch der Schwierigkeit der sprachlichen Umsetzung dieser Botschaft gegen alle religiöse, moralische, soziale Verdrängung.⁴⁶ Aber eine differenzierende Lektüre verlangt einen aufmerksameren Leser als es der namenlose Außenseiter dieses Romans ist, der ins Minus zieht,⁴⁷ was andere bewundern. Dass aber Herrndorf seinen Helden gerade gegen Rilke zetern lässt, das darf man werten als ein Zeichen für die Bedeutsamkeit und den Rang dieses Dichters und seine Bekanntheit auch.

August Stahl

Einblicke in die Entstehung von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Zur »textgenetischen« Faksimile-Edition des *Berner Taschenbuchs*

Faksimile-Ausgaben, die sich schon seit längerem als ein Königsweg für kritische Handschriften-Editionen erwiesen haben, haben zunächst einmal zwei verschiedene Aspekte. Sie befriedigen zum einen, wenn sie schön gemacht sind, das ästhetische und bibliophile Empfinden. Auch wenn die deutsche Handschrift – die ja meistens bei älteren deutschsprachigen Dokumenten verwendet wurde – heute für Laien oft nicht mehr lesbar ist, so werden viele Betrachter dennoch vom Anblick der Handschrift fasziniert. Und dies nicht nur bei den ebenmäßigen, kalligraphisch anmutenden Niederschriften, an denen der Nachlaß Rilkes reich ist, sondern gerade auch bei Entwurfshandschriften, welche die Anstrengung und die Konzentration beim schöpferischen Akt zum Ausdruck bringen. Das vierfarbige Faksimile in Originalgröße, mit dem nun Rilkes *Berner Taschenbuch* einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, fügt sich wundervoll in die Reihe der exzellenten Faksimiles, die das Schweizerische Literaturarchiv schon vorgelegt hat.

Der andere Aspekt von Faksimile-Editionen ist der philologisch-wissenschaftliche. Hier ist das Faksimile nicht ästhetischer Selbstzweck, sondern vor allem ein Mittel zur textkritischen Erschließung der Handschrift. Es erleichtert und präzisiert zugleich die editorische Beschreibung der Handschrift und es ermöglicht dem kritischen Leser, eine Edition selbständig

45 Ebd., Zitate S. 19 und 22.

46 Was die ›*Sieben Gedichte*‹ vom Spätherbst 1915 angeht, die Rilke selbst nie publiziert hat, so sei auf die jüngsten Deutungen von Theodore Fiedler und Anthony Stephens im *Rilke-Handbuch* (hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart, Weimar 2004) hingewiesen.

47 Das zeigt sich schon in seiner Wortwahl: Pimmelgedichte, draufhaben, Dreck.

zu überprüfen: Mit der Faksimilierung der Handschriften legen die Editorin und der Editor gleichsam ihre Karten auf den Tisch.

Im Rahmen der Rilke-Edition ist die philologisch ambitionierte Faksimile-Edition des *Berner Taschenbuchs*,⁴⁸ die nun erstmals die wichtigste Vorstufe zu Rilkes großem Prosawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zugänglich machen, zweifellos eine Pionierleistung. Franziska Kolb und Thomas Richter haben mit der Entzifferung und der akribischen editorischen Aufbereitung des aus über 100 Blättern bestehenden Konvoluts eine bewundernswürdige philologische Leistung vorgelegt.

Wie erschließt man editorisch eine faksimilierte Handschrift, die mehr sein soll als eine bloße Schmuckbeilage? Der übliche Weg ist eine standgenaue und zeichenidentische Umschrift; die allgemeine Bezeichnung dafür ist »diplomatische Umschrift«. Sie heißt nicht deshalb so, weil die Editoren dabei besonders »diplomatisch« mit ihren Lesern umgehen würden, sondern weil die Umschrift dem edierten Dokument, dem »Diplom«, möglichst genau entsprechen soll. Das ist allerdings nur ein regulatives Ideal, denn schon die Übersetzung von Chirographie, also einer von Hand geschriebenen Kurrent in Typographie, das heißt in Druckschrift mit distinkten Einzelbuchstaben, verändert den Eindruck der Schrift grundlegend: Es *vereindeutigt* die Verhältnisse auf dem edierten Manuskript. Handschriftliche Zeilen sind in der Übersetzung in Typographie länger oder kürzer, in Folge davon stehen Wörter am Ende einer Zeile im Faksimile und in der diplomatischen Umschrift nicht mehr unbedingt an der gleichen Stelle. Diesem Effekt, der ein systematischer ist, versuchen manche Editionen auszuweichen, indem sie eine »mimetische Umschrift« herstellen, die auch die Schriftbewegung und die Zeichendichte der Handschrift nachzubilden versucht, etwa in der Abteilung IX der *Kritischen Gesamtausgabe von Nietzsches Werken*.⁴⁹ Typographisch sind solche dergleichen »mimetische« Umschriften nicht immer schön, aber es gibt extreme Fälle der Überlieferung, wo ein solches Verfahren sinnvoll sein kann. So scheint es uns in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* notwendig zu sein, aufgrund der überlangen Zeilen in Walsers Mikrogrammen solche »mimetische« – wir nennen sie »kongruente« – Umschriften herzustellen.⁵⁰

Die Edition des *Berner Taschenbuchs* versteht sich nun, wie es im Nachwort und im editorischen Bericht dargelegt wird, nur bedingt als »diplomatische« Umschrift, sondern als »gemäßigt mimetische« und auch als »textgenetische Edition«.⁵¹ Die terminologische Zweigleisigkeit zeigt sich auf der technischen Mikroebene der Edition beispielsweise darin, daß Überschreibungen innerhalb eines Wortes »prozessual« wiedergegeben werden: Wenn also ein Wort zu einem anderen Wort korrigiert wird, so steht in der Umschrift das frühere, überschriebene Wort über der Zeile in kleinerer Type, davor ein nach unten weisender Pfeil und das zuletzt geschriebene Wort steht nun auf der Grundzeile. Das ist insofern etwas verwirrend, weil tatsächlich von Rilke über oder unter der Zeile notierte Einfügungen in der Umschrift ebenfalls in kleinerer Type über oder unter der Zeile stehen. Etwas seltsam wirkt die

48 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«*. Faksimile und Textgenetische Edition. Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolb. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2012.

49 Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Neunte Abteilung. *Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription*. Hrsg. von Marie-Luise Haase und Michael Kohlenbach. Berlin 2001 ff.

50 Der erste Band mit den Mikrogrammen im Rahmen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* ist in Vorbereitung. Vgl. dazu: Wolfram Groddeck: »Überlegungen zum Editionsmodell der Mikrogramme in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*«. In: *editio*. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 27, 2013 (im Erscheinen begriffen).

51 Zu dieser Unterscheidung siehe auch: Irmgard M. Wirtz: »Schrift – Transkription – Typographie. Zur gemäßigt mimetischen Faksimile-Edition von Rilkes *Malte-Fragment*«. In: *editio* 26, 2012, S. 145–156.

Entscheidung, auch überschriebene Satzzeichen, etwa ein Komma oder ein Fragezeichen, aus dem ein Punkt wird, nicht mehr über diakritische Zeichen wiederzugeben (etwa: »Wort[?]>.«), sondern die ausgeschriebene Bezeichnung »↓Fragezeichen«, »↓Semikolon« oder »↓Komma« über der Zeile zu notieren, was wieder wie eine Autoreinfügung aussieht (so beispielsweise S. 28, Z. 14, S. 68, Z. 23, S. 117, Z. 22 und öfter). Diese editorische ›Innovation‹ ist nicht zur Nachahmung zu empfehlen.

Die »textgenetische« Ausgabe des *Berner Taschenbuchs* besteht aus zwei Bänden. Der Faksimile-Band umfasst 215 Seiten, die nicht durch Umschriften unterbrochen werden, um einen möglichst authentischen – »mimetischen«? – Eindruck vom Original wiederzugeben. Die Umschriften befinden sich im zweiten Band und sind durch identische Seitenzahlen auf die Faksimiles zu beziehen. Für ein intensiveres Studium des Handschriftenfaksimiles bedeutet diese Aufteilung jedoch ein gewisses Handicap, weil man stets zwei geöffnete Bücher nebeneinander halten muss. Es ist ferner nicht ganz einsehbar, warum der Umschriften-Band das gleiche Format wie der Faksimile-Band hat – es sei denn aus bibliophilen Gründen. Durch das kleine Format der Umschrift-Seiten bleibt im Prinzip zu wenig Platz für editorische Anmerkungen, so daß die editorische Darstellung manchmal unverständlich wird, etwa dort, wo es sich um Textanschlüsse handelt. Nicht erklärt ist beispielsweise die Stelle S. 182, Z. 8 ff., wo durch ein Umschriftversehen – die Wörter »Er merkte« (Z. 9) sind um eine Zeile nach unten gerutscht – der genaue Textanschluß nicht mehr auffindbar ist. Hier hilft nur noch der geduldige Blick aufs Handschriftenfaksimile, das sich hier gegenüber der editorischen Umschrift als klarer erweist. Ein ähnlicher Fall findet sich auf S. 86–90, wo die Angaben zur Textumstellung in der Handschrift durch die Verweiszeichen (korrespondierende Kreuze mit Blau- und Rotstift) eigentlich eindeutig sind, von den Editoren aber anscheinend nicht als solche erkannt wurden.⁵² Die Beispiele zeigen, daß eine dergestalt »textgenetische« Darstellung über größere Erstreckungen als eine einzelne Zeile kaum mehr evident funktionieren kann.

Aber was für ein Ziel hat überhaupt eine textgenetische Edition? Sie will zeigen, wie ein Text entsteht. Anders gesagt, sie *temporalisiert* das Bild der Handschrift, sie entdeckt und rekonstruiert im topographischen, räumlich fixierten Schriftbild eine zeitliche Dimension, eine einstige Entstehungsdynamik, die aus der subtilen Analyse der auf dem Papier statisch gewordenen Schriftzüge resultiert. Die textgenetische Analyse eines Entwurfstextes ist eine faszinierende philologische Herausforderung, aber sie bleibt immer eine *Deutung* der Handschrift, welche andere Deutungen tendenziell ausblendet. Die Edition des *Berner Taschenbuchs* ist diesbezüglich sehr zurückhaltend, so sehr, daß ich behaupten möchte, es sei eigentlich keine textgenetische Edition, sondern ein eigener, neuer Versuch, die Handschrift Rilkes zu erschließen. ›Textgenetisch‹ wäre eher die Deutung des ganzen *Berner Taschenbuchs* als einer ›Textstufe‹ im Entstehungsprozeß der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Davon ist aber außer eben diesem *Berner Taschenbuch* nicht viel erhalten, wie der editorische Bericht von Thomas Richter detailliert darlegt.⁵³ Die diversen ›Textstufen‹ vor der Drucklegung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind hypothetisch, denn zwei der vermuteten oder auch brieflich bezeugten Manuskripte sind heute verschollen, von einem existiert eine Abschrift, und von der dritten ›Textstufe‹, eben dem *Berner Taschenbuch*, existiert nur der zweite Teil. Rilke hat dann den ganzen Text des *Malte* direkt aus den beiden *Taschenbüchern* der Sekretärin seines Verlegers Anton Kippenberg *diktirt*. Das so entstandene, aber wiederum nicht erhaltene *Typoskript* wurde als Vorlage für den Erstdruck von 1910 verwendet, Korrekturfahnen sind auch nicht erhalten. Für eine »textgenetische« Edition des ganzen *Malte*-Komplexes sagt diese Überlieferung im Grunde zu wenig aus.

52 Jedenfalls wird im Anhang die Differenz zum Erstdruck so vermerkt, als sei die Umstellung erst beim Druckvorgang realisiert worden, siehe S. 209.

53 »Editorischer Bericht. 1 Das ›Berner Taschenbuch‹ im Kontext der Entstehung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, S. 226–234.

Einen gewissen Ersatz für eine wirklich »textgenetische« Edition stellt der Vergleichsapparat im Anhang des Umschrift-Bandes (S. 192-225) dar, wo die Varianz des Erstdrucks gegenüber dem Manuskript, aus dem Rilke 1910 diktiert hat, erfaßt wurde – eine unerhörte Kärrnerarbeit. Allerdings muß hierzu doch kritisch angemerkt werden, daß der systematische Vergleich von handschriftlich notiertem und gedrucktem Text nicht widerspruchsfrei funktioniert. So werden die Unterstreichungen im Manuskript im Apparat als Varianz zum Sperrdruck im Erstdruck aufgelistet, aber eine Unterstreichung im Manuskript *bedeutet* Sperrung im Druck und stellt daher keine Varianz dar. Es ist ferner auch nicht einsichtig, warum Überschreibungen oder Umstellungsmarkierungen, die im Resultat zum identischen Wortlaut des Erstdrucks führen, noch einmal aufgelistet werden. Schließlich ist zu bemerken, daß der Vergleich mit dem Erstdruck auch nur für diejenigen Leser von Gewinn sein kann, die den Erstdruck zur Hand haben.

Eigentlich ist der Vergleichsapparat aber keine textgenetische Darstellung. Wohl aber ist das Manuskript des *Berner Taschenbuchs* in sich »mehrstufig«, wie es schon bei einem ersten Blick in das Konvolut auffällt. Und gerade hier gehen die Herausgeber nicht »textgenetisch« vor, sondern »diplomatisch« – in der Bedeutung des Wortes, wie ich es oben angedeutet habe. Und das ist an sich klug, denn die temporale Schichtung der Handschrift ist alles andere als eindeutig. Zwar läuft die Niederschrift im Prinzip hintereinander ab, aber es gibt Unterbrechungen des Schreibflusses, Neuansätze im Manuskript, größere Umstellungen und neben sogenannten Sofortkorrekturen eben auch nachträgliche Korrekturen und Durchsichten, die alle ihre Spuren in dem kleinen Manuskript hinterlassen haben. Die Unterscheidung von Tinte- und Bleistifteintragungen, die in der Edition typographisch sinnfällig realisiert wird, gibt ebenfalls keine direkten Hinweise auf die Niederschriftschronologie, zeigt hingegen anschaulich die Komplexität des Entwurfs auf.

Eine interessante Stelle, die von den Herausgebern nicht weiter kommentiert wird – außer durch den Hinweis im Vergleichsapparat, daß der Satz nicht mehr in der Druckfassung stehe – findet sich auf S. 83, Z. 26-29, und lautet so: »Die Aufzeichnungen sind nicht datiert und vielleicht entspricht die Ordnung, die versucht worden ist, nicht ihrer wirklichen Folge.«⁵⁴

Im Gegensatz zum vorangehenden und folgenden Abschnitt ist dieser Satz in Bleistift notiert und er scheint mir einigermaßen rätselhaft zu sein. Denn die Aussage verbindet sich nicht mit dem Folgetext, sie steht seltsam für sich allein, schon rein graphisch durch die Verwendung des Bleistifts, aber auch inhaltlich, und es ist ungewiß, ob dieser Satz zum fiktiven Gedankenfluß des »Aufzeichnenden« selbst gehören sollte, oder ob der Satz als eine Notiz des fiktiven Herausgebers gemeint ist, wie er sich im Drucktext marginal äußert, oder ob es gar eine – außerhalb des fiktiven Textzusammenhangs stehende – Arbeitsnotiz von Rilke selbst ist, die die Frage von Entstehungsfolge und textlicher Anordnung betrifft, sich also sozusagen selber die textgenetische Gretchenfrage stellt. Eine Notiz dieser dritten Art, ebenfalls mit Bleistift notiert, findet sich etwa am Ende des ersten Schlußentwurfs auf S. 171, Z. 4. Sie lautet lakonisch: »anders zu verwenden.«

Ich fühle mich nicht berufen, die Bedeutung des Notats von der »wirklichen Folge« der »Aufzeichnungen« zu entscheiden, so reizvoll mir dieses Problem auch erscheinen will. Hingegen möchte ich eine andere Überlegung hier anknüpfen, die sich auf das Spiel Rilkes mit der medialen Differenz von Manuskript und Druck bezieht. In der Druckfassung des *Malte* gibt es nämlich eine Fußnote, die mehrmals stereotyp wiederholt wird und die so lautet: »Im Manuskript an den Rand geschrieben.« Diese Fußnote bezieht sich das eine Mal – S. 85 im zweiten Band des Erstdrucks – auf einen im Haupttext eingeklammerten Satz: »(Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind).« Die Fußnote des fiktiven Herausgebers bezieht sich hier – im Druck – natürlich auf ein *fiktives* »Manuskript« mit

⁵⁴ Hier findet sich in der Transkription leider ein übler Fehler: Statt des Wortes »Aufzeichnungen« – immerhin ein Titelwort des ganzen Textes – steht in der Umschrift das Wort: »Zeichnungen«.

den »Aufzeichnungen« Maltes, nicht auf das *reale* Manuskript Rilkes. Wenn man aber doch nachprüfen wollte, ob die Fußnoten in der Druckfassung in Rilkes eigenem Manuskript eine Entsprechung haben, kann man heute zur Edition des *Berner Taschenbuchs* greifen, aus dem Rilke seine *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* diktiert hat. Dort steht auf S. 86 der zitierte Satz über die »jungen Leute« nicht »am Rande des Manuskripts«, sondern nur ebenfalls in Klammern.

Ein paar Seiten später im Erstdruck, S. 96, findet sich nochmals die Fußnote des fiktiven Herausgebers über das »Manuskript«, diesmal bezieht sie sich auf einen ganzen, ebenfalls eingeklammerten Abschnitt. In Rilkes Manuskript ist dieser Abschnitt in eckige Klammern gesetzt (S. 97, Z. 32 bis S. 98, Z. 26).

Bei der dritten Stelle mit der gleichlautenden Anmerkung in der Erstdruckfassung ist die Referenzstelle wieder in Klammern gesetzt (S. 119), doch findet sich hier in Rilkes Manuskript eine Überraschung: Die ganze Passage ist nachträglich mit Bleistift eingeklammert, mit einem Bleistift-Kreuz versehen und – ersatzlos durchgestrichen worden (S. 114, Z. 3-23). Der Abschnitt enthält schon vor der Streichung mit Tinte zahlreiche Einzelstreichungen, die sich zum Teil gar nicht mehr entziffern lassen – ein richtig komplizierter, schöner Entwurfstext. Was im *Berner Taschenbuch* als endgültig verworfene Textpassage wirkt, findet sich in der Druckfassung als autorisierter Text wieder, mit der stereotypen Fußnote: »Im Manuskript an den Rand geschrieben.«

Auch eine letzte Stelle mit der fiktiven Herausgeber-Fußnote (Erstdruck S. 172) betrifft einen in Klammer stehenden Satz, der ebenfalls im Manuskript (S. 155, Z. 9-12) nicht »an den Rand geschrieben« ist – schon einfach deshalb nicht, weil das Manuskript des *Berner Taschenbuchs* eigentlich gar keinen freien Rand aufweist und nur einige wenige Male Raum für knappste Textergänzungen gewährt.⁵⁵ Der Satz steht im Manuskript auch nicht in Klammern, doch direkt dahinter findet sich eine Notiz in Klammern: »(besser: Golitzin zu schreiben.)« Diese Notiz verweist auf die Zeile 20, weiter unten auf derselben Seite, wo »Fürstin Amalie Gallizin« erwähnt wird.⁵⁶

Die Reflexion des fiktiven Herausgebers der »Aufzeichnungen« auf die »Materialität der Überlieferung«, wie das heute in der philologischen Diskussion etwas inflationär genannt wird, ist im Falle von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* also bloß eine poetische Fiktion, die aber vermutlich doch von der Konfrontation mit dem eigenen Manuskript beim Diktieren inspiriert worden ist. Hier eröffnet die Erstedition des *Berner Taschenbuchs* neue Möglichkeiten für die literarische Kreativitätsforschung.

Rilkes Handschrift im *Berner Taschenbuch* ist über weite Passagen leicht zu lesen, in schönen Lettern wie man sie aus Rilkes Briefen und Gedicht-Reinschriften kennt. Dann aber gibt es Stellen, die sich nur schwer und vielleicht überhaupt nur unsicher oder gar nicht entziffern lassen, die gestrichen und korrigiert werden, als sei da einer am Werk, dem es richtig schwer fällt, etwas verbindlich aufs Papier zu bringen. Meistens sind es die Partien, die in Bleistift entworfen und manchmal mit Tinte nachgezogen wurden. Die gelegentlich fast wütend wirkenden Durchstreichungen ganz verschiedener Art⁵⁷ tragen zum dynamischen Eindruck eines Manuskripts bei, das jedes Editorenherz höher schlagen läßt.

55 S. 33 sind zwar ein paar Wörter an den Rand geschrieben, aber als Textergänzung, nicht als Anmerkung. S. 149 eine disponierende Bemerkung Rilkes: »nächste Seite«.

56 Die verbesserte Schreibung »Golizin« wird allerdings, abgesehen von der Tilgung des doppelten »l«, auch im Erstdruck nicht realisiert. Im Vergleichsapparat, S. 223, wird zu diesem Klammersatz lediglich angegeben: »Nicht in ED II 173« – im Druck hätte eine solche Bemerkung allerdings auch keinen Sinn mehr.

57 Thomas Richter: »Diese amorphe Sache. Versuch einer Systematisierung der Streichungen in Rilkes Entwurfshandschrift zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«. In: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning und Irmgard M. Wirtz (Hrsg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen, Zürich 2011, S. 175-194.

Außer dem Wechsel von Tinte und Bleistift gibt es aber auch noch zwei Formen der Kurrentschrift, die Rilke beide verwendet: die deutsche Kurrent und die lateinische Kurrent. Die zwei Kurrentschriften entsprechen dem Wechsel von Fraktur- und Antiqua-Type in der früheren Druckkonvention, die allerdings für den Erstdruck des *Malte* schon bedeutungslos war, weil dieser durchgehend in einer Antiqua gesetzt ist. In der neuen Edition des *Berner Taschenbuchs* wird diese Schrift-Differenz mit dem Wechsel von »Schrift« für die deutsche Kurrent und »Antiqua« für die lateinische Schreibschrift markiert.⁵⁸ Diese typographische Differenzierung läßt sich für den Leser jedoch optisch nur mühsam nachvollziehen, da in der Umschrift zwei nur leicht variierende Antiqua-Typen gesetzt werden und nicht, wie unter »Verzeichnis der Siglen und Zeichen« (S. 254 f.) angegeben und einer allgemeineren Praxis auch entsprechend, eine serifenlose Grotesk-Schrift und eine Antiqua-Schrift.

Die lateinische Kurrent verwendet Rilke für französische Wörter und oft auch für Eigennamen. Manchmal braucht er sie aber nicht nur für einzelne Wörter, sondern auch für ganze Gedicht-Texte, die im Manuskript eingestreut sind. So das Gedicht S. 78 f., mit der Überschrift »Gebet für die Irren und Sträflinge«, das zwischen zwei gestrichenen Textblöcken steht, in der Handschrift eingeklammert ist und nicht in die Druckfassung übernommen wurde. Der Wechsel des Schrifttyps in Rilkes Handschrift zeigt aber eine Tendenz, die auch im editorischen Bericht zu Recht hervorgehoben wird: Deutsche und lateinische Schreibschrift gehen manchmal leicht in einander über (S. 246) und lassen sich in Rilkes Handschrift nicht mehr immer eindeutig unterscheiden, zumal Rilke beim Schriftwechsel keineswegs besonders systematisch vorgeht.

Mir scheint diese Übergängigkeit von deutscher und lateinischer Kurrent keine Äußerlichkeit zu sein. Das zeigt sich am Wort »Maman« schon auf den ersten Seiten des erhaltenen Manuskripts. Das Wort »Maman« ist zweifellos französisch, allerdings sozusagen graphisch familiarisiert. Es würde maniert wirken, es jedesmal – etwa wie den Eigennamen »Margarete Brigge« auf derselben Seite – durch Schriftwechsel hervorzuheben, ja es geht gar nicht, weil die Buchstaben M, a und n, in beiden Schrifttypen homograph sind. Erst in der Genitiv-Form – in der Wendung »Mamans Tod« (S. 3, Z. 28 oder S. 4, Z. 16) – stellt sich das Wort mit einem Mal in der anderen Schrift dar, denn das Schluß-»s« ist hier und an den anderen Stellen, wo »Maman« im Genitiv steht, zweifelsfrei lateinisch geschrieben. Da der Erstdruck des *Malte* ganz in Antiqua gesetzt ist, ist die graphische Unterscheidung der beiden »Mamans« sowieso aufgehoben. Sie bleibt ein Element der Handschrift, doch ich meine, das sei interpretierbar.

Aber das sind schon Petitesse. Bedeutsam ist in der neuen Edition, dass eine Fülle von gestrichenen Passagen im *Berner Taschenbuch* nun überhaupt erstmals zugänglich werden. Und noch eine ganz andere Dimension hat der Umstand, daß die beiden Schlüsse, die Rilke für seinen *Malte* versucht und wieder verworfen hat, nun erstmals in ihrer authentischen Form ungeglättet lesbar werden. Der Schluß der Druckfassung lautet so: »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« Dieser gewichtige, um nicht zu sagen geniale Schlußsatz ist, wie das Manuskript zeigt, schwer erkämpft und mit dem Verzicht auf eine lange letzte Aufzeichnung erkaufte, die Rilke in zwei verschiedenen Entwürfen ausformuliert hatte. Diesen Zusammenhang endlich in der Handschrift sehen und nachvollziehen zu können, ist ein großes Verdienst der neuen Edition.

Die Ausgabe des *Berner Taschenbuchs* ist nicht nur ein schönes Buch, sondern auch, von ein paar ärgerlichen Eigenwilligkeiten in der editorischen Verfahrensweise abgesehen, ein bedeutsamer Schritt in der Rilke-Philologie, der neue Perspektiven der Lektüre und Deutung öffnet.

Wolfram Grodeck

⁵⁸ »Editorischer Bericht«, S. 255. – Die Bezeichnung der beiden Typographien als »Schrift« und als »Antiqua« wirkt allerdings etwas unterdeterminiert.

Johannes Wich-Schwarz: *Transformation of Language and Religion in Rainer Maria Rilke*

Peter Lang, New York 2012 (170 Seiten)

Johannes Wich-Schwarz, Assistant Professor an der Maryville University in St. Louis (USA), behandelt in der vorliegenden Studie vorrangig zwei Themenkomplexe: Einerseits die Säkularisierung religiöser Motive und die Konstruktion eines nicht-christlichen Gottesbegriffs im Werk Rilkes; andererseits die Reflexion von Sprachmöglichkeiten durch Dichter und Rezipienten. Hierbei werden alle Werkphasen einbezogen, angefangen bei den »Christus-Visionen«, die sich auch im Anhang durch den Autor ins Englische übersetzt finden, spannt sich der Bogen über einzelne Gedichte aus den Jahren 1906-08 zu einem zentralen Kapitel über *Malte Laurids Brigge* bis hin zu den *Duineser Elegien* und schließlich dem *Brief des jungen Arbeiters*, der ebenfalls im Anhang übersetzt aufgeführt wird.

Die Kapitel bedienen sich auf bemerkenswerte Weise unterschiedlicher rhetorischer Strukturen: Während die Analysen der Gedichte und des *Briefs* dem herkömmlichen diskursiven Argumentationsstil folgen, ist das lange Kapitel über Rilkes einzigen Roman als Dialog dreier Leser gestaltet, die mit jeweils unterschiedlichem Fokus auf zentrale Passagen des Werks eingehen. Dieses Verfahren, das Wich-Schwarz in der Tradition von Schlegels *Gespräch über die Poesie* und von Hofmannsthal's *Gespräch über Gedichte* verortet, soll den unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Perspektiven in Rilkes Roman gerecht werden und differenziertere Analysen liefern als die um Einheitlichkeit bemühte Schreibweise des »einen« Interpreten. Wie Wich-Schwarz es ausdrückt: »Vielleicht können wir uns darauf einigen, dass die Empfänglichkeit für Literatur ohne jede analytische Perspektive konfus bleiben, dass jedoch auch die Textanalyse ohne jede innere Beteiligung ein hohles Unterfangen bleiben muss? Beide Aspekte sind wichtig für eine verantwortungsbewusste Kritik.«⁵⁹

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem in der Forschung wenig berücksichtigten Zyklus *Christus. Elf Visionen* von 1896/98 und geht der Frage nach, inwiefern Rilke hier nicht nur versucht, sich vom katholischen Glauben zu distanzieren, den die Mutter ihm in der Kindheit oktroyierte, sondern seine eigene Vorstellung von Spiritualität in Abgrenzung vom Christentum zu entwickeln. Der Bildervorrat der Bibel dient Rilke, so Wich-Schwarz, als Anlass zur Reflektion rein menschlicher Erfahrungen, während die biblischen Szenen »demythologisiert« (Rudolf Bultmann) und in Hinblick auf Sinnlichkeit und weltliches Zusammenleben hinterfragt und umgestaltet werden (S. 26).

So benennt Wich-Schwarz auch als die »zwei Hauptaspekte von Rilkes Jesus-Auffassung« einerseits die »tiefe Empathie für sein menschliches Leiden« und andererseits die »Ablehnung aller göttlichen Zuschreibungen« (S. 17). Dies steht, so schreibt er, in direkter Verbindung zur Verteidigung der sinnlichen Welt gegen die Sinnenfeindlichkeit religiöser Konstrukte und entspricht hierin bereits einem der Hauptmomente im *Brief des jungen Arbeiters*.⁶⁰

Während Jesus in den *Visionen* und im ebenfalls herangezogenen Gedicht *Der Ölbaumgarten* aus den *Neuen Gedichten* »von jeder Göttlichkeit befreit wird« (S. 22), findet sich andererseits auch das »Anrufen eines abwesenden Gottes« (S. 21, in dem von Wich-Schwarz nur am Rande berücksichtigten *Stunden-Buch* ist es besonders präsent), welches »im ›Du‹ des Gedichts eine Immanenz des Göttlichen kreiert, das auf der semantischen Ebene des Texts durch Jesus verneint wird« (S. 22)

Schließlich führt Wich-Schwarz weiter aus, dass Rilke in seinem Gedicht *Das Abendmahl* von 1908 einen Perspektivenwechsel vollzieht, indem hier deutlich wird, dass das »Heilige« in alltäglichen Handlungen (wie dem im Gedicht beschriebene Abendessen einer Familie) nicht »per se vorhanden ist, sondern einen interpretatorischen Akt erfordert, um Bedeutung zu er-

⁵⁹ Siehe S. 51, hier und im Folgenden unsere Übersetzung.

⁶⁰ Exemplarisch genannt sei für dieses Thema die Analyse des Gedichts *Die Nonne*, S. 19 f.

langen« (S. 25). »Die Menschen im Gedicht sind sich des heiligen Potentials ihrer Handlungen nicht bewusst, doch wir, die Leser, besitzen die Möglichkeit zu realisieren, dass herkömmliche Gesten mit religiöser Bedeutung gefüllt sind«. (S. 25) Hierauf folgt notwendigerweise die Einsicht, dass auch in den Worten, ungeachtet ihrer Abgegriffenheit, ein stetes Potential zum Außergewöhnlichen, die Möglichkeit zu spiritueller bzw. metaphysischer Aufladung wohnt, die der Dichter in der Kunst schließlich produktiv nutzt. Hierdurch gelingt Wich-Schwarz der Brückenschlag von religiöser zu ästhetischer Reflexion, die das Werk Rilkes so beständig herausfordert, und der Grundstein für weitere Analysen, die sowohl den biblischen Motiven als auch der transformativen Kraft dichterischer Sprache Rechnung tragen, ist gelegt.

Die Rolle des Lesers, der hierbei hauptsächlich gefordert ist, ist für Wich-Schwarz dabei besonders wichtig. Der Leser ist es, der die Entscheidung trifft, entweder die vielen rhetorischen Fragen in Rilkes Gedichten rein rhetorisch zu lesen, lediglich die Anspielung auf biblische Motive (so im *Abendmahl* das Judas-Motiv) herauszufiltern, oder die Fragen und Bilder ernst zu nehmen, indem er sie plötzlich »realisiert« und als Reflexionsanstoß zur Bewusstwerdung über das eigene Leben nutzt. Diese ethische Dimension von Rilkes Sprachreflexion ist sicherlich die weitreichendste Zuspitzung von Wich-Schwarz' Analyse.

Im zweiten Kapitel findet der oben erwähnte Dialog dreier Leser statt; der erste interessiert sich für »Religion«, der zweite für die »formale bzw. textuelle Ebene« und der dritte für »Sprache und Stille«. Bald kommt es durch den Leser der »Stille« zur Einsicht, dass »Chandos und Malte zwei Seiten derselben Münze sind: Chandos stellt die Unfähigkeit der Sprache fest, Realität unmittelbar darzustellen, während Malte Anschluss an diese Realität findet, indem er jedwede konzeptuelle Kontrolle aufgibt. [...] Malte beginnt, wo Chandos aufhört.« (S. 48) Allerdings bleibt diese Einsicht zunächst punktuell, denn immer wieder konstatiert Wich-Schwarz durch den einen oder anderen Gesprächspartner die »Sprachkrise« des Autors bzw. Maltes, die erst noch gelöst werden muss. Dies, so Wich-Schwarz, geschehe erst in den *Duineser Elegien*, eine Arbeit, die die Forderung nach einer neuen, »transformierten« Sprache, die die Krise der Verallgemeinerung und Ungenauigkeit hinter sich lässt, endlich einzulösen vermöge. Rilke selbst hat sein Spätwerk entsprechend bewertet; die Frage, ob die *Elegien* auf Grund ihrer ungewohnten Sprache zunächst so schwer verständlich sind, stellt Wich-Schwarz als Auftakt seines Kapitels über den Triumph über die vergangene Krise. Ihre kondensierte, nur den bereits »wissenden« (S. 78) Lesern zugängliche Sprache werde nur durch die Vergegenwärtigung eines bestimmten Geisteszustands durch den Rezipienten lesbar; dies läge daran, dass die Gedichte selbst einen »therapeutischen Prozess« (S. 80) darstellten, der weder verkürzt noch vorgezogen, sondern lediglich im Lauf des Zyklus nachvollzogen werden könne. Von der »trauernden« zur »rühmenden« Sprache vollzieht sich in den *Elegien* laut Wich-Schwarz ein Transformationsprozess, der nicht nur die Gesundung des traumatisierten modernen Bewusstseins des Autors zum Ziel hat, sondern auch dem Rezipienten in der ästhetischen Erfahrung zu einem adäquaten Weltzugang verhelfen soll. Hierbei geht es Rilke angeblich um die bewusste Hinwendung zum Diesseits und das Aufgeben jeder transzendenten Ausrichtung, ja selbst pantheistischer Wahrnehmungen, zugunsten des »Rühmens« (S. 97). Dieses stellt sich schließlich als Bewahrung eines (ethischen) Bezugs dar, was im *Brief des jungen Arbeiters* in letzter Konsequenz vorgeführt werde; denn hier wird nicht einmal mehr dem »Engel« das Diesseits gerühmt, sondern nur noch »uns« (S. 117); der Leser ist letzter Adressat des Dichters geworden.

Diese Verschiebung allerdings bedeutet für Wich-Schwarz nicht das Ende von Rilkes Religiosität, denn gerade hier zielt er im »Rühmen« immer noch auf »Gott« (S. 118); »nicht so sehr« die »Kritik des gegenwärtigen Christentums« steht für Wich-Schwarz im Zentrum des späten Werks als vielmehr ein »künstlerischer Versuch, eine positive, alles einschließende Version des christlichen Glaubens zu liefern« (S. 116). Allein der transzendente Raum, in dem dieser Versuch sich sonst abspielen könnte, werde von Rilke zurückgewiesen und durch die konkrete Welt ersetzt.

Diese Aufspaltung von Vorstellungen des Transzendenten und des Religiösen bietet Wich-Schwarz die Möglichkeit, Rilke bei allen Widerworten zum institutionalisierten Glauben und

zur Göttlichkeit Jesu noch immer als christlichen Autor zu lesen; ob seine Lesart in dieser Hinsicht allerdings akkurat ist, bleibt auf Grund der vernachlässigten Auseinandersetzung Rilkes mit mystischen, metaphysischen und anderen Traditionen eher zweifelhaft. Überzeugend ist das Beobachten eines kontinuierlichen Interesses des Dichters am Thema »Gott« als Metapher für Sinnhaftigkeit, die per se nicht gegeben ist, sondern konstruiert werden muss. Wich-Schwarz zitiert an dieser Stelle Lou Andreas-Salomé, die am 24. Juli 1913 in einem Brief an Rilke über die »Christusvisionen« schreibt: »Im Ton stehn sie so weitab von den beiden jetzigen, letzten [*Elegien*, E.O.], – doch wie ist alles was Du geschaffen einheitlich bewegt zwischen diesen vergangenen Christusvisionen und den kommenden Engelvisionen.«⁶¹ Was bereits im Frühwerk ausgesprochen und im *Malte* als nur schwer lösbare ethische Aufgabe des Schreibenden benannt wird, die Vermittlung zwischen menschlichem Bewusstsein und der nur durch aktive Bezugnahme, hier die Sprache, zugänglich werdenden (Um-)Welt – diese Vermittlung ist ethische und ästhetische Aufgabe des Künstlers, und die ›Lösung‹ dieser Aufgabe in den *Elegien* erfolgt nicht in der Verwerfung dieses Konzepts, sondern in der Annahme und prozesshaften Ausführung dieser Aufgabe, die weniger religiös als vielmehr autoreflexiv und moralphilosophisch motiviert scheint. Die Wege dieser Sinnsuche allerdings führen Rilke abgesehen von seiner literarischen Bildung durch viele Traditionen und Bildfelder, von der antiken Mythologie (man betrachte die von Rilke so oft beschriebenen Figuren Orpheus und Linos auch einmal als »Vorläufer« bzw. Gegenparts Jesu) durch die biblischen und apokryphen Texte des Christentums bis hin zu okkulten und mystischen Schriften der vergangenen Jahrhunderte und schließlich den philosophischen Studien Spinozas, Bergsons, Schopenhauers, Nietzsches und in der eigenen Gegenwart Schulers oder Kassners; Rilke nimmt all diese Traditionen weniger als Erkenntnis- denn als Textfundus wahr, den er nach eigenen Fragen durchkämmt und weiter verwerten kann. Auch so muss der »konstruierte« Sinn, der »gebaute Gott«, gelesen werden.

Erika Otto

Roland Ruffini: *Vier Gestalten der Bibel in Rilkes »Neuen Gedichten«*
 Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2013. ISBN 978-3-86247-340-3. 363 Seiten

Roland Ruffini beschäftigt sich seit längerem mit dem Werk Rilkes: vor dem hier zur Besprechung stehenden Buch hat er sich in umfangreichen Studien auch schon mit verschiedenen Aspekten des Schaffens des Dichters auseinandergesetzt, wobei er sich vor allem auf umfassende philosophisch-poetologische Fragestellungen konzentrierte.⁶² In seinem neuesten Buch fokussiert er jedoch seine Überlegungen auf vier Gedichte mit biblischen Themen, die er aus beiden Teilen der *Neuen Gedichte* auswählt und einer eingehenden Analyse unterzieht. Die vier Gedichte greifen je zwei Gestalten aus dem Alten bzw. dem Neuen Testament auf, Elia und Esther aus dem Alten, den verlorenen Sohn und Jesus selbst aus dem Neuen Testament. Obwohl sich die beiden neutestamentarischen Gedichte (*Der Auszug des verlorenen Sohnes* und *Der Ölbaum-Garten*) in NG I, die beiden alttestamentarischen (*Tröstung des Elia* und *Esther*) hingegen in NG II befinden, behandelt sie Ruffini, dem es nicht um die Einbeziehung entstehungsgeschichtlicher Momente geht, in der Reihenfolge des Alten und des Neuen Testa-

61 Siehe RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1989, S. 290.

62 Vgl. Roland Ruffini: *Das Apollinische und das Dionysische bei Rainer Maria Rilke*. Konstituenten einer polaren Grundstruktur im lyrischen Werk und im Denken des Dichters. Frankfurt a.M. 1989; Ders.: *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*. Tönning 2006.

ments, so daß die Analyse von *Tröstung des Elia* und *Esther* der der beiden anderen vorausgeht; der Autor begründet dies in der ziemlich kurzen *Vorbemerkung* seines Buches mit den »zunehmend ›moderneren‹ menschlichen Figuren« und der »ebenso sich entwickelnder Darstellungsweise« (S. 1) der als »erzählende oder Rollen-Gedichte« (S. 1) verstandenen Texte, wobei sich daraus Fragen hinsichtlich der Kompositionsprinzipien Rilkes in der Zusammenstellung der beiden Teile der *Neuen Gedichte* und der Voranstellung sowie der Reihenfolge der einzelnen Gedichte ergeben, die Ruffini nicht reflektiert, da es ihm darum geht, »inwiefern sie [= die vier Gestalten] als Motive den Dichter Rilke interessieren« bzw. wie die Texte »[d]en biblischen Stoff eindrücklich in die Rilkesche Weltsicht, der die Gewinnung wahren Künstlertums zugleich die eines seinshaften Menschentums bedeutet, [überführen]« (S. 1).

Ruffini legt seine Methode in diesem Buch zwar nicht detailliert dar, er folgt aber grundsätzlich einer linearen Analyse, die hier auch als »Betrachtungsweise« angesehen werden dürfte, wie sie der Verfasser andernorts als eine anführt, die »vergleichend Stellen, Motive und Metaphern anderer Texte des Autors in aufschlußgebender und bestätigender Funktion heranzieht.«⁶³ Die schrittweise Auslegung erfolgt in vier großen Kapiteln des Buches, die die vier Gedichte in der Reihenfolge *Tröstung des Elia*, *Esther*, *Der Auszug des verlorenen Sohnes* und *Der Ölbaum-Garten* behandeln, sowie in einem die Ergebnisse der Analysen vergleichend zusammenfassenden kürzeren Schlußkapitel. Die einzelnen Analysen geben jeweils einen Ausblick auf die entsprechenden biblischen Vorlagen der Themen und Gestalten und folgen der linearen Entfaltung der Texte, besprechen – mit unterschiedlichem Nachdruck – ihren Aufbau und andere Strukturmerkmale, sie bieten aber – Ruffinis erwähnter methodischer Konzeption entsprechend und in ziemlich überwuchernder Weise – ständige Vergleiche mit anderen Texten Rilkes sowie Ausblicke auf seine Briefe oder kunstanalytischen Aufsätze aus den unterschiedlichen Perioden seines Schaffens. Außerdem sind in die einzelnen Kapitel auch mehr oder weniger lange Exkurse zu weiteren Gedichten oder Aufsätzen eingebettet, die – so z. B. im Kapitel über die *Tröstung des Elia*, wo eine Analyse von Strophe 9 bis 12 der 5. *Duineser Elegie*, der Gedichte *Der Magier* und *Magie* in Unterkapiteln erfolgt; ähnliche Exkurse sind auch in den Kapiteln zu den anderen Gedichten vorhanden – als weitere Beispiele für die behandelten Themen, Motive und Fragen, sowie als Belege für Ruffinis Betrachtungen herangezogen werden; außerdem wird der Leser auch in den anderen Textteilen beständig mit ähnlichen Abschweifungen konfrontiert, die ihn immer wieder vom analysierten Text ablenken.

Dieses Vorgehen zeugt von Ruffinis großer, anerkennenswerter Vertrautheit mit Rilkes Œuvre, birgt aber nicht nur die Gefahr des Ablenkens des Lesers, sondern auch die, daß die unterschiedlichen Werkphasen, denen in der neueren Rilke-Forschung erhöhte Aufmerksamkeit zukommt, nicht genügend in Betracht gezogen werden. Dabei wäre zu bedenken, inwiefern die einzelnen (und bei Ruffini auch als grundlegend behandelten) Motive, Themen, Figuren und Fragestellungen in den unterschiedlichen Schaffensperioden gleich bleiben oder sich (und inwiefern) modifizieren. Zu einer solchen Betrachtung könnte Rilke selbst herangezogen werden, der in einem (von Ruffini selbst zitierten, vgl. S. 104f.) – Brief an Witold Hulewicz die Unterschiede zwischen seinen Werken durch einen Vergleich der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* mit den *Duineser Elegien* belegt und damit (und auch andernorts) einen Ausgangspunkt für eine differenzierte Analyse seiner Texte liefert.

Das Problem der Schaffensphasen und die Fragwürdigkeit einer diese Phasen zusammenziehenden Darstellung, sowie auch einer die jeweiligen Funktionszusammenhänge der einzelnen Textelemente ebenfalls nicht immer berücksichtigenden Herangehensweise wird bei Ruffini nicht erwogen, obwohl es gleich bei der Frage der Stellung der vier analysierten Gedichte in der Reihenfolge der *Neuen Gedichte* und Ruffinis Umkehrung ihrer Reihenfolge in der Analyse naheliegt. Dazu trägt wahrscheinlich auch die Wahl der Fachliteratur bei: Ruffini benutzt

63 Roland Ruffini: »Tränenkrug« als Bild seinshafter Welt. Rilkes Gedicht *Gieb mir, ob Erde*. In: Andrea Hübener et al. (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stabl zum 75. Geburtstag*. Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 193–201, hier S. 193.

eine ziemlich schmale und eher ältere Auswahl aus der ziemlich abondanten Rilke-Literatur, wodurch die erwähnte Problematik der Unterschiede der Werkphasen bzw. der Entwicklung verstärkt wird. Es ist natürlich nicht zu bestreiten, daß eine verschiedene Texte zusammenführende Lektüre von Rilkes Texten begründet werden kann, indem Ruffinis umfassende Analyse für »die Einheit des Daseins« (S. 3, S. 5 u. ö.), für »die Einheit von Leben und Tod« (S. 7), für die »Einheit von Da-Sein und Nicht-Da-Sein« (S. 132), von »la présence et l'absence« (S. 158), für »die Konfrontation des Menschen mit der Daseinsganzheit« (S. 159) in den vier Gedichten (und in den anderen Texten aus Früh- und Spätwerk) umfangreich Belege ausweist. Die auf Analogien hinauslaufenden Analysen und Vergleiche verbinden die vier Gedichte eng miteinander und führen von den biblischen Vorlagen zu ihrer gemeinsamen Bewertung, »daß Rilke in diesen Gedichten nicht »göttliches Geschehen« [...] und eine Gottesfigur im allgemeinen oder biblischen Sinn beschreibt, sondern in der Begegnung von Mensch und biblischem Gott oder vergöttlichter biblischer Gestalt die Konfrontation des Menschen mit der Daseinsganzheit in seinem, Rilkes, besonderem Sinn darstellt« (S. 158 f.). In letzter Abwägung vergleicht Ruffini auch die vier Gedichte miteinander (vgl. u. a. 180 ff. oder S. 330), indem er sie (und bestimmte andere Texte, die seine Thesen untermauern sollen) auch als Stufen der Entwicklung zum Daseinsganzen bewertet, die in Rilkes Poetik des »Werdens«, der »Wendung«⁶⁴ mündet: »Jedoch auch die Einheit von Leben und Tod als Da-Sein und Nicht-Da-Sein, »la présence et l'absence«, bedeutet für Rilke kein Chaos, sondern eine sich selbst tragende Ganzheit, insofern sich die Spannung des Gegensatzes zwischen beiden Größen im Dasein in der Bewegung des »Werdens« als ein sich schließender Kreis von allseitigem und sich ständig erneuerndem Entstehen und Vergehen niederschlägt« (S. 345 f.). Damit deutet Ruffini einen Grundzug des Rilkeschen Cœuvres an, und er thematisiert auch seine Ausprägungen in den vier Gedichten. In der zusammenfassenden Darstellung der alle vier kennzeichnenden Dreierstruktur von »Befangenheit der Titefigur in einer vergegenständlichter Welt einseitiger Anwesenheit« (S. 346), von »Übergangphase« (S. 346) zwischen Daseinsganzheit und vergegenständlichem Bewußtsein und dem »Eingehen der Figuren in die Daseinsganzheit bzw. ihre Gewinnung eines »ganzheitlichen« Bewußtseins oder ihr Scheitern darin« (S. 352) werden das Gelingen sowie auch das Nicht-Gelingen der Daseinsganzheit als in den untersuchten Texten aufgezeigte Alternativen nachgewiesen, indem die beiden alttestamentarischen Gedichte eher für das Gelingen, die anderen zwei aber für das Nicht-Gelingen oder Scheitern eintreten (vgl. S. 352 ff.); so »erscheinen die beiden Texte aus dem Neuen Testament modernerem Menschentum und seinem Bewußtsein näher zu sein als die archaischen Figuren Elia und Esther« (S. 355) – und somit ergäbe sich auch ein Ansatz zur Einordnung der vier Gedichte in die Komposition der *Neuen Gedichte*, was aber zuletzt doch nicht ausgeführt wird. Vielmehr betont Ruffini die Möglichkeit einer Auslegung der Texte und der Figuren auch in Bezug auf die Kunst- und Künstlerproblematik, wodurch die Frage der Daseinsganzheit eine für Rilke charakteristische poetologische Färbung bekommt, »obwohl sich die Texte schwerlich als ausschließlich an den erklärten Künstler und Dichter gewendet erfahren lassen, indem sie zugleich im Sinn des Appells zu lesen sind, wie ihn Rilkes [...] Brief an Witold Hulewicz formuliert, »das größte Bewußtseins unseres Daseins zu leisten«, »Ganzheitlichkeit« unseres Bewußtseins und damit des Daseins zu gewinnen.« (S. 359)

Das Buch von Roland Ruffini versteht sich damit auch als Appel an seine Leser, sich in Rilkes Werk zu vertiefen, die möglichen Bezüge (um ein Grundwort Rilkes zu benutzen), die vielfältigen Querverbindungen und damit auch die grundlegende Offenheit der Auslegungsmöglichkeiten zu erfahren.

Magdolna Orosz

64 Für eine Übersichtsbetrachtung der »Wendung« als grundlegendes Charakteristikum von Rilkes Dichtung in den unterschiedlichen Werkphasen vgl. Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg 1994.

Rilke po polsku [Rilke auf Polnisch]

Hrsg. von Joanna Kulas und Mikołaj Golubiewski. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego [Verlag der Warschauer Universität].
Warszawa 2009. ISBN 978-83-235-0463-4. 224 Seiten

Studien zum Werk Rainer Maria Rilkes liegen in Polen bislang in recht überschaubarer Zahl vor. Neben dem Buch *Rilke poetów polskich (Der Rilke der polnischen Dichter)* von Katarzyna Kuczyńska-Koschany⁶⁵ sind vor allem die Publikationen von Barbara L. Surowska, der besten Rilke-Kennerin in Polen, zu erwähnen.⁶⁶ Die geringe Aufmerksamkeit, die polnische Literaturforscher, von solchen Ausnahmen abgesehen, Rilke schenken, ist besonders erstaunlich, wenn man bedenkt, dass die Dichtung des *Stundenbuch*-Autors eine bedeutende Inspirationsquelle für zahlreiche polnische Autoren gewesen ist. Eine grundlegende Analyse von Rilkes literarischem Oeuvre ist somit ein wichtiges und erkenntnisversprechendes Desiderat der polnischen Literaturwissenschaft. Jede neue Publikation, die diese Lücke zu schließen versucht, ist daher zu begrüßen, so auch der vorliegende, von Joanna Kulas und Mikołaj Golubiewski herausgegebene Sammelband. Seine Beiträge sind in thematische Blöcke gruppiert. Man findet Betrachtungen zu Rilkes Lyrik und Prosa in den Kapiteln »Lektury prozy« (Lektüre der Prosawerke) und »Czytanie poetyki rzeczy« (Lesen der Dinggedichte), Gedanken über Bezüge von Rilkes Werken zur bildenden Kunst im Kapitel »Pogranicza sztuk« (Grenzen der Kunst) sowie Überlegungen zu Fragen der Übersetzung (»Refleksje nad przekładem«). Neben wissenschaftlichen Beiträgen enthält das Buch auch bislang nicht veröffentlichte Übertragungen von Gedichten und Briefen Rilkes ins Polnische (»Tłumaczenia / Übersetzungen). Angesichts der Tatsache, dass Rilkes Oeuvre bislang nicht vollständig auf Polnisch vorliegt (und die bereits vorliegenden Übersetzungen nicht immer gelungen sind), ist Letzteres zweifellos ein weiterer Vorzug dieser Publikation.

Die am Band beteiligten Autoren stehen für den konsequent interdisziplinären Charakter des Vorhabens. Nicht nur Literaturwissenschaftler sind daran beteiligt, sondern auch Übersetzer, Kunsthistoriker und Philosophen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass neben Texten von etablierten Rilke-Kennern auch Beiträge von jungen, von Rilke faszinierten Forschern aufgenommen wurden. Dabei lässt sich ein Schwerpunkt auf komparatistischen Fragen ausmachen. Namentlich die komplexe Relation zwischen einem literarischem Werk, seiner Rezeption und seiner Übersetzung, also der Zusammenhang zwischen einem semantischen Code (im weiten Sinne) und einem kulturellen Code bilden einen zentralen Bezug vieler Beiträge. Dies entspricht dem aktuellen Stand komparatistischer Forschung, wonach eine Übersetzung niemals eine mühsame Arbeit allein auf sprachlicher Ebene (der Ausgangs- und der Zielsprache) ist, sondern immer zugleich auch ein mehr oder weniger gelungener Versuch der Übertragung von einer Kultur in die andere. Die Leitfrage, wie *Rilke auf polnisch* zu verstehen ist, lässt sich so auch als Frage reformulieren, wie eine Übersetzung die Aussage des übersetzten Werkes modifiziert, und wie diese dabei an gewisse Kategorien, die typisch für *unser* Empfinden der Literatur sind, angepasst wird. Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen könnte man freilich hinsichtlich gewisser Werke Rilkes durchaus von »Unübersetzbarkeit« sprechen, jedenfalls aber stellt sich die Frage, warum einige von ihnen eine so große Herausforderung für Übersetzer darstellen (vgl. hierzu den Beitrag von Agnieszka Brożek »Ocalić w przekładzie«, also »Gerettet in der Übersetzung«, der unterschiedliche Übersetzungen vergleicht – solche, die den *lexikalisch-semantischen* Code zu erhalten versuchen, und andere, die auf eine Bewahrung des *ästhetischen* Codes zielen). Zu erwähnen ist auch noch, dass alle Originaltexte im Band sowohl in der Ausgangssprache als auch in polnischer Übertragung

65 *Rilke poetów polskich*. Hrsg. von Katarzyna Kuczyńska-Koschany. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2004.

66 Zuletzt: Barbara L. Surowska: *Auf Rilkes Wegen*. Frankfurt a. M. u. a. 2012.

(in den meisten Fällen vom Autor des jeweiligen Artikels) wiedergegeben sind, auch dies ein Beweis für die Sensibilität der Herausgeber für Fragen sprachlicher Art.

Die Frage, die der Titel aufwirft, ist aber auch eine Frage danach, welche Aspekte der schöpferischen Tätigkeit Rilkes durch polnische Literaturwissenschaftler besonders intensiv untersucht und welche übergangen bzw. nur oberflächlich beachtet worden sind; und sie betrifft auch den Einfluss Rilkes auf die polnische Literatur bzw. die Frage, wie seine Werke zum Bezug für viele heimische Autoren wurden. Fragen dieser Art werden u. a. im Artikel »Rilke Barańczaka« (Rilke in der Übersetzung von Barańczak) von Katarzyna Szymańska reflektiert. Ein weiteres wichtiges Element ist der in vielen Beiträgen angesprochene Bezug von Rilkes Dichtkunst zu anderen Künsten, der Malerei, der Bildhauerei, dem Tanz. Letzteres wird vergleichsweise selten betrachtet und ist Gegenstand des Artikels von Joanna Kulas »Rilke i Loie Fuller – poezja i taniec« (Rilke und Loie Fuller – Dichtung und Tanz). Den Aspekt der Ekphrasis in Rilkes Dichtung behandelt Aleksandra Kremer unter der Überschrift »Rzecz i czas w ›Portrecie damy z lat osiemdziesiątych‹ Rilkego« (Gegenstand und Zeit im *Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren*).

Zu den wissenschaftlichen Beiträgen, die in die Werke Rilkes einführen, indem sie dessen Ingenium und künstlerische Entwicklung nachzeichnen, gehört der Artikel von Barbara L. Surowska »Rilke po polsku. Rilke po niemiecku« (Rilke auf Polnisch. Rilke auf Deutsch). Faszinierend ist auch, wie Themen, die sich in seinem Werk wiederholen, in unterschiedlichen Zusammenhängen spezifisch reflektiert werden, zum Beispiel religiöse Motive (Rilkes komplexem Verhältnis zum Christentum widmet sich Barbara Surowska) oder Liebesmotive, die Karol Sauerland unter besonderer Berücksichtigung der Ansichten Lou Andreas-Salomés im Kontext von Rilkes Vision der Erotik betrachtet (»Miłość w ujęciu Rilkego, Lou Andreas-Salomé i innych współczesnych« / Liebe in der Auffassung Rilkes, Lou Andreas-Salomés und anderer Zeitgenossen). In einigen Beiträgen werden Werke Rilkes mit Werken anderer Dichter verglichen, die auf den ersten Blick ganz anders zu sein scheinen; ein Beispiel für diesen interpretatorisch oft sehr fruchtbaren Zugang stellt der Artikel von Mikołaj Golubiewski dar, in dem Rilkes *Papageien-Park* im Kontext der Gedichte von Tomasz Różycki analysiert wird, wobei Ideen aus Derek Attridge's *The singularity of Literature* als Brücke dienen;⁶⁷ andere Beiträge gehen von gegenwärtig populären kulturwissenschaftlichen Kategorien bzw. Polaritäten wie »Eigenes / Fremdes / Anderes« aus, so die Skizze von Piotr Jagielski zu Rilkes *König Bohusch*, einem Werk (aus *Zwei Prager Geschichten* von 1899, Polnisch erstmals erst 2004⁶⁸), das im Kontext des Modernismus in Mitteleuropa eine besondere Rolle einnimmt;⁶⁹ es spielt im Milieu der Prager Bohème Ende des 19. Jahrhunderts, und es lohnt sich sicherlich, zu untersuchen, was Rilke über das Milieu der Intellektuellen in dieser stürmischen Epoche zu sagen hatte; war er doch ein scharfsinniger Beobachter, der sich am kulturellen Leben Prags aktiv beteiligte; zu beurteilen, ob die – *nomen est omen* – zunächst etwas »befremdliche« Lektüre Jagielskis auf Basis der erwähnten kulturwissenschaftlichen Kategorien diesen Kontext zu erhellen vermag, soll an dieser Stelle dem Leser und seiner Lektüre überlassen bleiben.

Analyse und Interpretation der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* finden in unterschiedlichen Konstellationen und Zusammenhängen des Bandes einen Ort, so (im Beitrag von Karol Sauerland) in Gestalt der in den *Aufzeichnungen* präsenten Reflexionen über die Natur der Liebe, sowie in Form von Beobachtungen zur bislang einzigen polnischen *Malte*-Übersetzung von Witold Hulewicz von 1927, die in einem Beitrag von Paweł Domarecki gewürdigt wird. Eine innovative Lektüre des Werkes unter Berücksichtigung verschiedener Kontexte (u. a. des Motivs der mystischen Kelter aus dem Buch Jesaja, des Gartens als einer Art verschlossenem Paradies und der Symbolik des Panthers) stellt Jan Zieliński in seinem

67 Vgl. Derek Attridge: *The singularity of literature*. London 2004.

68 Dwie opowieści praskie.

69 Die aktuelle Ausgabe der polnischen Zeitschrift *Przegląd Literacko-Artystyczny* widmet sich diesem Thema.

Beitrag »Pięćdziesiąta dziewięta odsłona Maltego jako epifania« (Die neunundfünfzigste Szene Maltes als Epiphanie) vor.

Andere Verfasser widmen sich einzelnen Gedichten, namentlich solchen, die zu den »Dinggedichten« gerechnet werden, so Andrzej Kopacki in seinem Beitrag zu Rilkes *Flamingos* als poetologischer Dichtung. Kopacki macht auf den verdeckt selbstreflexiven Charakter des Flamingo-Gedichts aufmerksam; um seinen Sinn zu entschlüsseln (das »poetologische Selbstwissen«) und um darüber hinaus eine Antwort auf die Frage zu erhalten, ob es sich überhaupt um ein Dinggedicht handelt (oder nicht vielmehr ein Gedicht über das Dichten selbst), vergleicht er den Originaltext mit der von ihm selbst erstellten Übersetzung. Auch hier erweist sich die philologische Lektüre in translatorischer Perspektive erneut als besonders fruchtbar.

Zum Schluss sei noch (auch aus eigenem Fachinteresse) der philosophische Kontext von Rilkes Werken hervorgehoben. Auch dieser Aspekt ist im Band repräsentiert: Jan Burzyński gelingt es unter der Überschrift »Heideggera Rilke, czyli afirmacja, rozumienie, odkształcenie« (*Heidegger durch Rilke – Affirmation, Verständnis, Deformation*) Rilkes Dichtung neu zu lesen, indem er auf eine spannungsvolle Beziehung zwischen Heideggers Essay »Wozu Dichter?« und Rilkes *Archaischem Torso Apollons* hinweist. Zur Erinnerung: In seinem Essay versucht Heidegger Ort und Sinn der Dichtkunst zu bestimmen in einer Epoche, die er als »dürftige Zeit« kennzeichnet, d. h. als ein Zeitalter, in dem das technische Paradigma, die Vergegenständlichung der Welt und die Verzerrung der Menschlichkeit, triumphieren. Dichtung, sofern es sich um echte Dichtkunst der »dürftigen Zeit« handelt, ermöglicht es, sich aus den Ketten der neuzeitlichen Identität zu befreien und sich einer neuen, authentischen Art des Daseins zu öffnen. Heideggers Essay ist zugleich ein Versuch, Rilkes Schaffen im Horizont dieser philosophischen Überlegungen zu verorten. Für ihn ist Rilke ein Dichter der »Weltnacht«, freilich gemessen am Maßstab Hölderlins (daher die Heideggerische Aufteilung von Rilkes Werken in »gültige« und »ungültige« – »gültige« soll bedeuten, dass alles, was Rilkes Einzigartigkeit ausmacht, entfernt worden ist und dass sie dem Vergleich mit der Dichtung Hölderlins standhalten). In seinem Artikel analysiert Burzyński eines der aus Sicht Heideggers »ungültigen« Gedichte Rilkes, um zu zeigen, dass es einerseits sehr wohl dem Anspruch einer Dichtung der »dürftigen Zeit« gerecht wird, dieses Konstrukt aber zugleich zunichtemacht. Diese Überlegungen schöpfen sicherlich die Mannigfaltigkeit der philosophischen Bezüge in den Werken Rilkes nicht aus, könnten jedoch durchaus eine neue Diskussion von Heideggers Dichtungsverständnis anregen – eine Diskussion, die uns in Erinnerung rufen könnte, dass auch ein scheinbar »dürftiger« Forschungsstand als Chance (gerade für junge Wissenschaftler) begriffen werden kann, wenig erkundete Gebiete zu betreten. *Rilke po polsku* ist hierfür ein sehr gelungenes Beispiel.

Marta Zaręba. Deutsch von Marlena Tombak

Der Duft aus dem Flacon

Claire Goll, Yvan Goll, Paula Ludwig: »Nur einmal noch werd ich dir untreu sein«. Hrsg. und mit einem Nachwort von Barbara Glauert-Hesse.

2 Bde. Göttingen 2013. 777 und 727 Seiten

Manche Kunstobjekte erfreuen, andere machen ratlos, für manche Damen der Literatur gilt das auch. Die in Nürnberg geborene, in Paris gestorbene, deutsch-französische Schriftstellerin und Journalistin Claire Goll, geborene Clara Aischmann, geschiedene Studer (1891-1977), kannte kaum Grenzen ihrer Aktivitäten. 1916 emigrierte sie als Pazifistin in die Schweiz, lernte dort 1917 den Lothringer Dichter Yvan Goll kennen, ging mit ihm 1919 nach Paris, veröffentlichte dort ihre Gedichte und Romane in deutscher und französischer Sprache, mußte

1939 in die USA emigrieren, kehrte nach dem Krieg nach Paris zurück und widmete sich nach dem Tod von Yvan Goll (1950) ganz der Pflege und Herausgabe des (gemeinsamen) dichterischen Werks. Dabei ging es bei der recht streitbaren Dame nicht ganz ohne Kollateralschäden für die Literatur (z. B. Paul Celan) ab. Die Begegnung mit Rainer Maria Rilke war dagegen nur ein ›kleiner Fall, wiewgleich ein prominenter. Die literarische Debütantin schickte ihm aus der Schweiz ihren Gedichtband *Mitwelt* (1918) und lud sich forsch zu einem Besuch in der Münchner Ainmillerstraße ein, auf die Rilke nicht ohne kleine Verzögerung reagierte. Er bat sie dann am 17. November 1918, »gleich nach Tisch am frühen Nachmittag oder am späteren, zur Theestunde« zu kommen und teilte der »verehrten Frau« seine Telefonnummer (33313) mit. Nicht ohne weibliches Herzklopfen kam es zum Zusammentreffen, an das sich Claire Goll folgendermaßen erinnerte: »Rilke bewohnte ein großes Atelier, dessen riesiges Fenster auf den Glockenturm einer Kirche hinausging: auch hier war der Dichter ein Nachbar Gottes. [...] Als ich das Zimmer betrat, stand Rilke schreibend an einem hohen Pult, das viel eher für einen Archivar bestimmt schien, als für einen Dichter, dessen Arbeit man sich nicht eigentlich als die eines stehend Schreibenden vorstellt. Kein einziges Bild hing an der Wand. Wenige Möbel und Truhen waren da, wie in der Zelle eines Einsiedlers. Aber aus einer Biedermeiervitrine äugten mich Tiere aus böhmischen Glas an, und in ihrem Blick wob die Legende. Rilke war ganz schmal, fast körperlos. Von fern hätte man ihn für einen Kadetten in Zivil halten mögen, aber je näher er kam, desto größer wurde seine Stirn, und in zwei von unirdischem Glanz erfüllten Augen zuckte der Strahl der Genialität. Mir wurde es bange vor diesem Erzengel im Jackett. Aber das leise Lächeln seiner vollen und sinnlichen Lippen milderte meine große Erschütterung. Er wußte sogleich in einem unnachahmlichen Schweigen all das auszusprechen, was andere mit Worten beschwert hätten. Ich glaubte eine Vision von Rilke vor mir zu haben, nicht aber Rilke in Fleisch und Blut. Erst als ich wieder fort war, bemerkte ich, daß ich nicht geträumt hatte, denn meine Hände hielten zwei Geschenke. In der Linken hatte ich einen aus Rußland stammenden kleinen Altar, den man falten konnte, in der Rechten ein Gedicht. Nie hätte er jemand fortgehen lassen, ohne ihn beschenkt zu haben. Sooft wir einander trafen, las er mir eben entstandene Gedichte vor, die er in seinem Taschenbüchlein notiert hatte, das er nur für seine besten Freunde hervorzog. Er schien gottestrunken, seine schönen Hände lösten sich vor ihm, und seine Stimme besaß alle Register einer Orgel.«⁷⁰

Aus diesen gut ›dokumentierten‹ Anfängen entwickelte sich in kürzester Zeit eine Affäre, die während der Münchner Revolution schon nach kaum drei Wochen zur Abreise von Claire Goll führte. In der Schweiz ergab sich dann eine eher sporadisch gepflegte freundschaftliche Beziehung, die bis zu Rilkes Tod ihre Fortsetzung fand.⁷¹ Begonnen hat die ›Affäre‹ mit einem Kunstobjekt, denn »Liliane Studer« brachte zum ersten Besuch ein Geschenk aus der Schweiz mit, eine »schwarze Madonna«, vermutlich eine Kopie des Gnadenbilds von Einsiedeln, über das Rilke schrieb: »Die kleine Madonna, in ihrer wunderbaren Durchdringung von Schlichtheit und Glanz, sieht ganz so aus, als könnte sie viel für einen thun; zunächst hat sie mir, in Ihnen, Freude und Staunen des gestrigen Abends bereitet.«

Gedichte sind Rilkes Gegengaben, aber nicht nur der kleine russische Papier-Altar hat sich erhalten, die Fondation Yvan et Claire Goll in Saint-Dié-des Vosges hat auch ein Parfüm-Flakon (aus München, Zürich, Paris?), das Rilke der jungen Frau geschenkt haben soll. Wie es aussieht und ob es noch duftet, wissen die Besucher des Museums an Yvan Golls Geburtsort. Vielleicht bleiben auch in diesem Fall Zweifel an den eloquenten Bemerkungen, die Claire Goll in ihrer Autobiografie⁷² und auch in nicht wenigen Interviews immer pointierter von

70 Claire Goll: »*Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen*«. RMR – Claire Goll. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2000, S. 88-89.

71 Zuverlässig, reich dokumentiert und opulent kommentiert liegt der eher schmale Briefwechsel (ca. 70 Seiten) vor. Im Band (216 Seiten) enthalten sind ein Essay von Claire Goll »Rilke und die Frauen« sowie eine Auswahl ihrer Gedichte »Gefühle«.

72 Claire Goll: *La Poursuite du Vent*. Paris 1976, deutsche Fassung: *Ich verzeihe keinem*.

sich gab. Im Interview der Münchner *Abendzeitung* (31.7.1973) brachte sie die Beziehung auf die Formel: »Mit Rilke war ich liiert obwohl ich seinen Schnauzbart über den Negerlippen nicht ausstehen konnte. Als ich von ihm schwanger wurde, habe ich abgetrieben. Das Kind wäre sowieso idiotisch geworden.«⁷³ Derlei Behauptungen haben zu Widerspruch und sachlicher Richtigstellung herausgefordert,⁷⁴ und damit ist das Spannungsverhältnis zwischen Claire Golls Darstellung der Beziehung und den Erkenntnissen der Rilke-Forschung deutlich geworden. Nur eine Erweiterung der Text- und Faktenlage läßt eine zuverlässige Klärung zu. Die nun vorliegende Ausgabe des Briefwechsels zwischen Claire und Yvan Goll kann dabei (begrenzte) Hoffnungen wecken.

Die umfangreiche und ausführlich kommentierte zweiteilige Edition enthält den Briefwechsel von Claire und Yvan Goll der Jahre 1917 bis 1949 und die Briefe von Claire Goll und Paula Ludwig von 1958/59 und von 1966, dazu Claire Studers Zürcher Tagebuch (April bis Herbst 1917). Was als ein Konvolut von über 700 Korrespondenz-Stücken erdrückend wirken mag, ist, durch erläuternde und veranschaulichende Abbildungen, Fotos, Faksimiles der Handschriften und wichtiger Drucke belebt, zu einer partiellen Biografie geworden, die freilich des ausführlichen, kenntnisreichen Kommentars bei der Lektüre bedarf. Hier ist Respektables geleistet, auch im Blick auf das persönliche und künstlerische Umfeld des literarischen Ehepaars. Natürlich war auch Rilke Gegenstand der Korrespondenz, allerdings erst spät. Claire Goll berichtete am 12. Februar 1932, T.S. Eliot ist »– wie er mir selbst zugestand – beeinflusst von Rilke«⁷⁵ oder bietet dem Ehemann an: »Stürze Dich in ein Buch: in meiner Bibliothek stehen Nietzsche, Rilke Hölderlin und in Deinem Zimmer bin ich, Du bist nicht allein.«⁷⁶ Claire Goll verweist auf einen Rilke-Artikel von Hans Carossa in einer italienischen Zeitschrift,⁷⁷ sie verrät, dass sie in ihren Aufsatz *Rilke und die Frauen*, das was Rilke ihr über Valéry gesagt habe, eingebracht habe.⁷⁸ Als dieser Text endlich publiziert wurde, werden Reaktionen sichtbar: »Heute stellte sich mir hier im Hotel ein Herr vor, Schriftsteller, hab den Namen vergessen. Er kannte Dich. Hat Dich vor 15 Jahren [...] getroffen. Er hatte mit Begeisterung meinen Aufsatz über Rilke in der ›Nef‹ gelesen und wollte mich durchaus gleich Mme de Margerie vorstellen, [...], der Frau des Gesandten, und große Rilkeanbeterin. Auch sie war entzückt von meinem Artikel, zitierte gleich ein Gedicht von Rilke, kennt jedes Wort, das er geschrieben, besitzt jedes Buch von und über ihn. Sie fuhr Montag schon nach Paris zurück, möchte mich aber mit Daniel Rops bekannt machen, der auch ein Rilke ›fan‹ ist.« Allerdings erscheint der Prager Dichter etwas überholt im Vergleich zu Yvan Golls Dichtertum, das anschließend ins rechte Licht gerückt wird: »Nun hab ich ihr gleich den ›Roche Percée‹ und ›Hémisphères‹ geliehen, denn neben Rilke gibt es auch den großen Dichter Goll. Hoffentlich schreibt dieser ›Lothringische Elegien‹, gelbe Mirabellenballaden, ›Sonette an Eurydike‹.«⁷⁹ Mehr als die ironische Gattin ist der dichtende Ehemann von der noblen Rilke-Verehrerin begeistert und hofft auf nähere Bekanntschaft.

Nach Yvan Golls Tod korrespondiert Claire Goll mit seiner langjährigen Geliebten, Paula Ludwig – auch über Rilkes Briefe an sie selbst: Diese »werden neu erscheinen, zusammen mit

Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. Bern 1978, S. 82 über den Besuch bei Rilke: »Da ich Rilkes Ruf als Frauenverführer kannte, zitterte ich wie Espenlaub.«

73 Zitiert nach: André Müller: *Entblößungen*. München 1979, S. 235.

74 Vgl. Helmut Naumann: »Claire Golls Erinnerungen an Rainer Maria Rilke«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19, 1992, S. 187-200.

75 Claire Goll, Yvan Goll, Paula Ludwig: »Nur einmal noch werd ich dir untreu sein«. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Barbara Glauert-Hesse. Bd. 1. Göttingen 2013, S. 14. 76 Ebenda, Bd. 1, S. 289.

77 Ebenda, Bd. 1, S. 470-471.

78 Ebenda, Bd. 1, S. 64. Der Aufsatz ist 1939 entstanden, wurde aber erst 1948 in französischer Sprache veröffentlicht.

79 Ebd. Bd. 1, S. 716-717.

den Meinigen an Rilke. Sie wissen vielleicht, dass jede Geliebte Rilkes ihre Briefe nach seinem Tod zurückerhielt.« Dabei wird ein grundsätzliches Thema berührt, zu dem Claire Goll eine entschiedene Position vertritt: »Ihre Ansicht Liebesbriefe müssten zerstört werden, teile ich. Aber nicht die Briefe eines Genies. Sie gehören der Ewigkeit, denn sie erklären den Künstler vielleicht noch besser als sein Werk.«⁸⁰ Allerdings möchte sie bei der Publikation der Briefe von Yvan Goll an Paula Ludwig ein entscheidendes Wort mitreden und vertritt damit als ›Erbin‹ einen dezidiert rechtlichen Stand, wobei sie auf das Problem des schon erfolgten – nicht ganz legalen – Drucks der Rilke-Briefe an sie verweist.

Der Blick auf Rilke ist also in dieser nun publizierten Korrespondenz retrospektiv und ganz auf das Werk und seine Wirkung beschränkt. Persönliches ist in diesem Punkt weitgehend ausgespart. Der Kommentar tut dies dankenswerterweise nicht, er erklärt ausführlich unter dem Stichwort »Ich tanzte den Sonnenuntergang« (Tagebuch vom 23. September 1917) Claire Studers Tanzausbildung und ihren Schleiertanz bei der Liebesnacht mit Rilke im November 1918, vermag es aber dann doch nicht, das ›Losungswort‹ für den Fall des letzten Schleiers, das den Erinnerungen Golls nach »in manchen seiner Gedichte wiederkehrt«, anzugeben.⁸¹ In einem anderen Fall – dem Tod von Claire Golls Bruder – zeigt der Kommentar einfühlsam, wie es zu einer ›Beschneidung‹ von Rilkes Briefmanuskript gekommen ist.⁸² Gelegentlich werden entlegene Zitate ergänzend eingefügt, wie im Kommentar zu einem »Corbeille-Kleid« (1924) aus einer handschriftlichen Notiz: »Schwarze Bluse die mir Paul Poirret 1924 für die Uraufführung von Yvans ›Mathusalem‹ (Berlin, Dramatisches Theater) machte, der ich wegen Krankheit nicht beiwohnen konnte. Als Rilke mich in Paris (27 rue Jasmin, XV^e) besuchte, deutete er mit dem Finger auf das bunte handgearbeitete Blumenkörbchen vorne auf der Bluse und sagte: ›Es ist innen wie aussen.«⁸³ Auch die behauptete Schwangerschaft durch Rilke wird in neuem Kontext erörtert.⁸⁴ Nur gelegentlich bleiben Lücken im Kommentar. Ein Rilke-Aufsatz von Hans Carossa konnte nicht ermittelt werden, da ihn auch die Verzeichnisse von Walter Ritzer und Richard von Mises enthalten. Es handelt sich um den Beitrag: Hans Carossa: Guide e compagni. Rainer Maria Rilke. In: Italia Letteraria. Bd. VII,7 (16. Februar 1935), eine Teilübersetzung aus dem Erinnerungsbuch ›Führung und Geleit‹ (1932) des bayerischen Schriftstellers. Auch ein Stück aus einem bisher unpublizierten Rilke-Brief geht in die Kommentierung ein, es erläutert ein Zusammentreffen (Paris 1925) des Dichters mit Claire Goll in einem Schreiben an die Tänzerin Clotilde Sacharoff (Derp). »Schon war ein Kärtchen geschrieben, drin ich Sie bat, wir möchten einander noch sehen [...] aber da, als ich damit ausging, begegnete mir Frau Claire Studer (›Liliane‹), ich habs gutzumachen bei ihr, dass ich mich nicht meldete, und so gehör ich ihr denn diesen letzten Nachmittag.« Leider fehlen in dem sonst so akribischen Werk hier die genauen Datumsangaben. Das Spektrum an Informationen zu Rilke und Claire Goll ist also erweitert, aber entscheidende Fragen bleiben unbeantwortet. Doch anderes war aus diesem Briefwechsel auch nicht zu erwarten.

Erich Unglaub

80 Ebd. Bd. 1, S. 757-758.

81 Ebd. Bd. 2, S. 33-34.

82 Ebd. Bd. 2, S. 66.

83 Ebd. Bd. 2, S. 71.

84 Ebd. Bd. 2, S. 182. Vielleicht ist hier auch zu berücksichtigen, dass in Verbindung mit Rilkes letzter Münchner Zeit, der Dichter mehrmals ›Pate‹ von Kindern wurde: Renée-Marie Hausenstein (geb. 1922, Tochter des Schriftstellers Wilhelm Hausenstein), Rainer Gais (geb. 1919, Filmregisseur, Sohn der Buchhändlerin Mia Mattauch und des Dramaturgen Jacob Gais).

Michel Itty et Silke Schauder (dir., 2013): *Rainer Maria Rilke. Inventaire – Ouvertures (recueil des actes du colloque consacré à Rainer Maria Rilke à Cerisy la Salle en août 2009)*
Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 501 p., 34 euros.

Silke Schauder et Michel Itty ont réuni pour nous des « voix plurielles » qui, lors du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy en 2009, ont rendu hommage à l'œuvre protéiforme du grand poète. Ensemble complexe, interdisciplinaire, comprenant douze sections thématiques - puisque Rainer Maria Rilke était aussi critique d'art, essayiste, traducteur, homme de théâtre ... Aussi sa correspondance est-elle une mine inépuisable : dialogues poursuivis toute une vie durant avec des figures telles que Lou Andréa Salomé ou Sidonie Nadherny von Borutin, ces écritures interposées ayant contribué sans doute à fonder « le lieu de l'ébauche créatrice ».

Mais ce que ce livre illustré nous raconte aussi, c'est l'histoire d'un homme au tournant du siècle (1875-1926), citoyen avant la lettre de l'Europe qu'il a parcourue en tous sens au milieu de ses bouleversements, partagé entre ses passions, ses rencontres avec de grandes figures de son temps, et son désir d'une solitude indispensable à sa création personnelle. Un homme pour qui le regard primait, un homme « qui vivait par ses yeux ». L'œuvre de Rilke est celle d'un « voyageur » qui se construit entre des pays, des langues, des femmes ... Silke Schauder nous offre à cette occasion une réflexion sur la traduction de la « Panthère » dont elle nous présente plusieurs exemples. Outre qu'elle souligne l'irréductible écart de toute traduction, elle nous montre comment les options de traduction sont aussi des modalités d'analyse d'une œuvre avec leurs différents niveaux de lecture. Repères précieux pour aborder la création poétique ... Le titre de l'ouvrage l'avait annoncé : Inventaire et ouvertures. Le colloque ayant réuni trente-cinq spécialistes venant de huit pays, toute sa richesse nous est ainsi restituée, mêlant analyse, recherche universitaire et interviews avec des artistes, acteurs et cinéastes qui ont choisi de faire oeuvre à partir de Rainer Maria Rilke.

Béatrice Chémama-Steiner

MITTEILUNGEN

Nachruf auf Ulrich Fülleborn

Ulrich Fülleborn, geboren am 21. April 1920 in Ritschenwalde bei Posen, ist am 16. November 2012 in Erlangen verstorben. Er studierte Germanistik, Philosophie, Anglistik und Romanistik in Berlin und Hamburg, promovierte und habilitierte sich in Hamburg und war von 1965 bis zu seiner Emeritierung 1988 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Als Gastprofessor lehrte er in Middlebury/Vermont, Australien (Melbourne, Sydney und Adelaide), Santa Barbara/Kalifornien und Lawrence/Kansas. Viele Jahre war er Mitglied und Vorstandsmitglied der Rilke-Gesellschaft.

Der erste Satz, der mir zu Ulrich Fülleborn einfällt, ist eine englische Redewendung, für die es keine überzeugende deutsche Übersetzung gibt: They don't make them like this anymore. Damit meine ich nicht, dass es heute keine großen Forscherpersönlichkeiten und inspirierenden Lehrer gebe – die gibt es sicherlich. Aber das, was Ulrich Fülleborns Besonderheit ausmachte, findet sich heute so leicht nicht mehr. Das liegt wohl daran, dass in seinem Fall Generationserfahrung und individuelle Persönlichkeit eine besonders glückliche Verbindung eingegangen sind.

Die Generationserfahrung ist natürlich die des Krieges, den Ulrich Fülleborn in seiner ganzen Länge miterlebt hat. Nach Abitur und Arbeitsdienst wurde er bereits im Herbst 1938 zur Wehrmacht einberufen, so dass der Wehrdienst nahtlos in den Weltkrieg überging, sechs lange Jahre lang. Sicher ist der Krieg nicht der Vater aller Dinge und schon gar nicht der der Wissenschaft, wohl aber war die Kriegsgeneration, die wie Ulrich Fülleborn 1946 unter den kargsten Verhältnissen ihr Studium aufnahm, eine Studierendengeneration ganz besonderer Art. Da ging es nicht um ein Luxus- oder Verlegenheitsstudium, wie heute allzu oft, aber auch nicht einfach um die Suche nach Berufsausbildung und Berufsqualifikation. Dies war eine Generation mit äußerstem Wissenshunger und den äußersten Anforderungen an sich und an ihre Studiengegenstände. Denn die mussten einem Sinn für Wichtigkeit und Ernst standhalten, dessen Maßstab an den äußersten Erfahrungen und Entbehrungen ausgebildet worden war: Um existenziell Wichtiges hatte es zu gehen – und um die Befriedigung eines ganz elementaren Hungers nach bisher verschlossenen geistigen und ästhetischen Welten. Gegenüber ideologischen Systemen aller Art dagegen bestand ein gleichermaßen elementares Misstrauen: Offenheit war ebenso ein zentraler Wert wie individuelle, existenzielle ethische Verantwortung.

Es ist diese Generationserfahrung, die Ulrich Fülleborn als Wissenschaftler wesentlich geprägt hat: Ein undogmatischer, von Heidegger nur inspirierter Existenzialismus, ein Bedürfnis nach ethischer Fundierung seiner literaturwissenschaftlichen Arbeit, ein Misstrauen allen dogmatischen Schulen gegenüber und zugleich ein großes Vertrauen in die Fähigkeit von Kunst und Literatur, Form und Offenheit miteinander zu verbinden.

Diese Grundeinstellung hat auch die Wahl seiner Forschungsgegenstände bedingt: Das war zum einen natürlich die Literatur der Moderne, die er in der Lehre in großer Breite vertrat. In der Forschung lagen die Akzente vor allem auf Kafka,

Hofmannsthal, Trakl, Celan sowie, ganz besonders, auf Rainer Maria Rilke. Und in der Rilke-Forschung hat Ulrich Fülleborn auch besonders nachdrückliche und bleibende Akzente gesetzt: von seiner 1960 veröffentlichten Dissertation *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, die, zusammen mit Beda Allemanns fast gleichzeitig erschienener Arbeit, ernsthafte Rilke-Forschung überhaupt erst begründet hat, über sein langjähriges, von zahlreichen Vorträgen und Aufsatzpublikationen begleitetes Wirken in der Rilke-Gesellschaft, bis zur späten Summe seines Wissens in den Kommentaren zu den Lyrik-Bänden der 1996 erschienenen Rilke-Ausgabe, an denen ich mit ihm zusammen arbeiten durfte. Noch heute findet sich kaum eine Publikation zu Rilke, in der Ulrich Fülleborn nicht zitiert wird.

Ein zweites Forschungsfeld war die Literatur des Frührealismus – eine Epoche, die ebenso wie die Zeit nach 1945 mit einem globalen Zusammenbruch aller weltanschaulichen Gewißheiten fertig werden musste und die allzu lange als literarisches ›Biedermeier‹ verharmlos worden war. Erst Ulrich Fülleborn hat die weltanschauliche wie formale Modernität dieser Zeit entdeckt. Sein besonderes Interesse galt hier dem ebenfalls unterschätzten, als österreichischer Klassiker und Konservativer missverstandenen Dichter Franz Grillparzer. Ihm widmete er seine 1966 erschienene Habilschrift *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers* – und auch hier blieb er dem Autor in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen vor der Grillparzer-Gesellschaft treu. 1974 wurde er für seine Arbeiten von der österreichischen Regierung durch die Verleihung des Grillparzer-Ringes geehrt.

Ein drittes Forschungsgebiet war das Prosagedicht, das Ulrich Fülleborn in der kleinen Monographie *Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung* (1970) und einer zweibändigen Anthologie für die Germanistik überhaupt erst entdeckt hat: eine Gattung zwischen den Gattungen, von prosaischer Offenheit und lyrischer Geschlossenheit, eine kleine Form, die an sich zugleich die größten dichterischen Ansprüche stellt.

So könnte man weiter Einzelnes aufzählen, ohne der Vielfalt dieses Forschungswerkes wirklich gerecht zu werden. Erwähnen will ich aber unbedingt noch Kleist, den Ulrich Fülleborn immer geliebt hat und dem seine letzte Buchpublikation galt: *Die frühen Dramen Heinrich von Kleists* (2007).

Wer nach dem roten Faden sucht, der sich durch die genannten und durch viele ungenannte Forschungsgebiete hindurchzieht, wird sich an die im Jahre 2000 unter dem Titel *Besitz und Sprache* veröffentlichte Aufsatzauswahl halten müssen und an die 1995 bei Insel erschienene, Liselotte Fülleborn gewidmete Monographie *Besitzen als besäße man nicht*, mit dem Untertitel »Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur«. Damit ist der *basso continuo* benannt, der fast alle Einzelpublikationen begleitet hat: »Non-Possessives Denken«, Denken ohne Besitzanspruch, steht zugleich für eine Denk- und Lebenshaltung, die nichts feststellen und in Besitz nehmen will, wie auch für das offene Spiel der Bilder und Formen, in dem für Ulrich Fülleborn das Faszinosum und die große Leistung der Literatur lag. Diese non-possessive Haltung hat er, gerade in seinen letzten Lebensjahren, mit einer selbstverständlichen Konsequenz gelebt, die mich mit Erstaunen und Bewunderung erfüllte.

Generationserfahrung und Forscherpersönlichkeit waren prägend, schrieb ich eingangs. Von der Persönlichkeit kann ich nur bezeugen, was ich selbst erlebt habe: nie nachlassende intellektuelle Neugier, Weisheit und Gelassenheit gegenüber allen Widrigkeiten des Lebens, Toleranz bis zur Selbstverleugnung, Nachsicht, Freundlichkeit, Güte, nicht zuletzt aber auch einen Eindrücken aller Art gegenüber aufgeschlossenen ästhetischen Sinn, der auch seine Vorträge und Publikationen bestimmte: geistige Offenheit in wohlkomponierter Form. Ulrich Fülleborn hat geforscht, wie er gelebt hat. They don't make them like this anymore – er wird sehr vermisst werden ...

Als Vers für seine Beerdigung hat Ulrich Fülleborn selbst noch die Schlussstrophe des Rilke-Gedichtes *Taube, die draußen blieb* ausgewählt:

Über dem Nirgendssein spannt sich das Überall!
 Ach der geworfene, ach der gewagte Ball,
 füllt er die Hände nicht anders mit Wiederkehr:
 rein um sein Heimgewicht ist er mehr

Manfred Engel

Nachruf auf Rätus Luck

Dr. Rätus Luck gehörte mit der Baronin Tita von Oetinger, dem Anwalt Dr. Peter von Roten und Dr. Georg Luck, seinem Bruder, damals Professor für klassische Philologie in Bonn, zu den Gründern der Rilke-Gesellschaft. Georg Luck hat mich vor ein paar Jahren brieflich darauf aufmerksam gemacht, dass die Auskunft über die Entstehung der »Rilke-Gesellschaft« in den *Blättern* (29/2008, S. 269) nicht ganz zutreffend sei. Dort steht zu lesen, die Rilke-Gesellschaft sei 1971 »von Baronin Tita von Oetinger in Saas-Fee« gegründet worden. »Die Rilke-Gesellschaft«, schrieb Georg, »wurde nicht von Baronin Tita von Oetinger allein gegründet, sondern von ihr und mehreren anderen Personen, nämlich Peter von Roten, Rätus Luck und mir. Peter von Roten und mein Bruder haben eine ganz wesentliche Rolle schon in der Vorgeschichte der Gründung gespielt, ich dagegen habe nur als Statist gewirkt, war aber immerhin in jener denkwürdigen Nacht dabei und an der Gründung der Gesellschaft mitbeteiligt.«

Jetzt, da alle tot sind, die Baronin Tita von Oetinger, Peter von Roten, Rätus und auch sein Bruder Georg, da denkt man mit Wehmut zurück und lässt sich von Georg Luck gerne erinnern an die unbekümmert-heiteren Umstände der Gründung Pfingsten 1971:

Tita war eine großzügige Gastgeberin. Das Raclette wurde von einer echten Walliserin in ihrer heimischen Tracht zubereitet, und der Fendant floss in Strömen. Das Geschäftliche wurde fast ausschließlich von Peter von Roten und meinem Bruder erledigt. Irgendwanneinmal brachte mir Tita die Gitarre von Carl Zuckmayer, [dessen Chalet in der Nähe lag], ein vorzügliches Instrument; ich stimmte die Saiten und spielte darauf.

Gegen Mitternacht erschien Tita wieder mit einer Tausendfrankennote in der Hand; wir anderen beteiligten uns mit kleineren Beträgen, und die Gesellschaft war in aller Form gegründet. So geschah es.

Mit herzlichen Grüßen und allen guten Wünschen zum Neuen Jahr,
Dein Georg.

Das neue Jahr, das war das Jahr 2009. Georg Luck und ich, wir haben, wie sich das gehört, alles genauestens überprüft und uns dann geeinigt und festgestellt, dass die ungenauen Angaben über der Gründung der Gesellschaft schon in der ersten Ausgabe der *Blätter* von 1972 zu lesen waren, und dass für die Redaktion dieser Ausgabe Rätus Luck zuständig gewesen war. Wir deuteten dann die Formulierung einvernehmlich als Zeichen der Bescheidenheit der anderen Beteiligten und als noble Geste auch »gegenüber der Baronin, die damals noch lebte.«

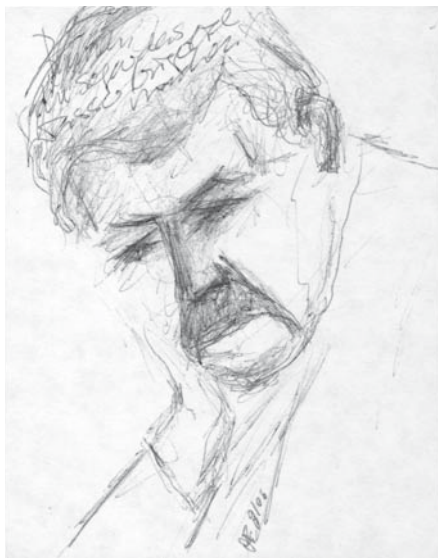
Nun sind alle Gründungsmitglieder nicht mehr unter den Lebenden. Die Baronin Tita von Oetinger starb Weihnachten 1978, Peter von Roten im August 1991, Rätus Luck 2012 und sein Bruder Georg ein halbes Jahr später, am 17. Februar 2013 an seinem 87. Geburtstag. Das war ein Sonntag.

Es hat eine neue Zeit begonnen. Wir haben keine Zeugen mehr des Anfangs. Gerade deshalb sind das Raclette, der in Strömen fließende Fendant, das Spiel auf Carl Zuckmayers Gitarre und die Formalitäten der Gründung der Rilke-Gesellschaft bis hin zur finanziellen Erstausrüstung wunderbare Zeugnisse heiter gelebter Gegenwart, der Fülle und Dichte sorgfältig und genau erinnertes Vergangenes und verantwortlich geplanter Zukunft.

Die Beziehung der Brüder Georg und Rätus Luck war sehr intensiv und von großer gegenseitiger Achtung und Freundschaft bestimmt. Nach dem frühen Tod des Vaters wurde der ältere Georg so etwas wie ein Vater-Ersatz und ein Vorbild, der unseren Rätus einführte in »die Welt der Bücher und der großen Geister, der Welt überhaupt«. Dieser »Einführung« begegnet man etwa in der von Rätus besorgten Ausgabe der *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (1977) im Dankeswort an »den Bruder, Professor Dr. Georg Luck (Baltimore / Bern), und seiner Frau Harriet Luck« für die Hilfe beim Korrekturlesen (1977) und im Dank auch mehr als 30 Jahre später gelegentlich des Vortrags von Rätus Luck in Paris 2009 über das Interview, das Rilke dem Journalisten Frédéric Lefèvre im Sommer 1925 gewährt hatte (BIRG 30/2010, S. 54, Anmerkung 1): »Ich danke herzlich meinem Bruder Georg Luck, der mich auf das Interview hingewiesen hat.«

Ich persönlich habe Georg Luck über seinen jüngeren Bruder Rätus kennen gelernt. Da war Georg schon Professor für klassische Philologie an der Johns Hopkins University in Baltimore (Maryland). Er wurde mir sehr bald ein immer hilfreicher Freund, wenn ich Fragen hatte zur lateinischen Grammatik, zur Syntax des heiligen Augustinus oder zum historischen Hintergrund von Ciceros *Pro Milone oratio* und der Bedeutung dieses Musterbeispiels für das »genus iudiciale« in der Poetik Julius Caesar Scaligers, auf dessen »kritisches Selbstbewusstsein« mich Georg gelegentlich aufmerksam machte. Jahrelang hatten wir einen intensiven Austausch und zum Schluss teilten wir auch die Sorgen um die Gesundheit von Rätus und um die eigene schließlich auch.

Die erste Generalversammlung der Rilke-Gesellschaft und die Konstituierung



Madeleine Felber: Rätus Luck

des Vorstandes fand ein paar Monate nach der Gründung statt, am 2. und 3. Oktober 1971. Dem Titelblatt der ersten Nummer der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* (1/1972) kann man entnehmen, dass Dr. Rätus Luck die »Redaktion« übernommen hatte, dass er, der »Leiter des Rilke-Archivs in der Schweizerischen Landesbibliothek«, Mitglied des Vorstandes geworden war, dass er zu den »Mitarbeitern« des ersten Heftes gehörte und dass das Sekretariat der Gesellschaft seinen Platz gefunden hatte in dem von Rätus Luck geleiteten »Schweizerischen Rilke-Archiv in der Hallwylstrasse 15, CH – 3003 Bern«.

Was dieses erste Titelblatt anzeigt, das werden die Jahre, die folgen, bestätigen. Rätus Luck wird zwar sehr bald die Redaktion der *Blätter* abgeben und die Führung des Sekretariats, aber er wird der gute Geist bleiben, wo und wann immer er gebraucht wurde, nicht nur als Verwalter des kulturellen Erbes, sondern auch als der Gestalter seiner Zukunft. Dem Vorstand der Rilke-Gesellschaft wird er sein Leben lang angehören, wird sein Leben lang das Rilke-Archiv betreuen als Bibliothekar, als Leiter der deutschsprachigen Handschriftenabteilung, als Vizedirektor der Bibliothek. Rätus Luck wird nach Peter von Roten und nach Jacob Steiner der dritte Präsident der Rilke-Gesellschaft (1994-2004), Ehrenpräsident schließlich, Präsident der Fondation Rilke in Sierre (1986-2008) und er bleibt ein gründlicher Philologe, ein dauerhafter Rilkeforscher, Herausgeber, Übersetzer, Kommentator, Interpret, ein zuverlässiger Förderer der Rilke-Gesellschaft, gelassen tätig, ohne je zu stöhnen oder sich zu beklagen. Man brauchte ihn nie um etwas zu bitten, es genügte die Beschreibung der Lage wie etwa im Falle der Brief-Konkordanz, deren Aktualisierung und Betreuung er übernahm nach dem Tode von Ferenc Szász. Aufmerksam, teilnehmend, sachlich, zurückhaltend immer.

Seine erste Publikation in der ersten Nummer der *Blätter* (1/1972, S. 51-62) geht auf den Vortrag zurück, den er auf der ersten Jahresversammlung (heute sagen wir »Tagung«) der Rilke-Gesellschaft am 2./3. Oktober 1971 in Saas-Fee vorgetragen hatte. Der Vortrag hatte den Titel: *Das schweizerische Rilke-Archiv*.

Der Beitrag belegt nicht nur die Kompetenz des Autors, seine Orientierung an der Sache, seine Kenntnis der Texte und Quellen, seine Übersicht und Gründlichkeit, sondern zugleich seinen Sinn für eine werbende Öffentlichkeitsarbeit. Wer den Aufsatz heute nach mehr als vierzig Jahren liest, wird dies nicht ohne Rührung tun, weil die historische Distanz spürbar ist hinter der Aktualität der einbezogenen Forschung und dem Blick für das damals noch Ausstehende, heute selbstverständlich Gewordene. Man entdeckt in dem Beitrag Ingeborg Schnacks (damals) gerade erschienene Arbeit *Rilke in Ragaz* (1970), die *Chronik* war noch nicht verfügbar, sie erschien erst drei Jahre später. Eudo C. Masons Doktorarbeit ist zitiert in der zweiten »berichtigten Ausg.« von 1964 und sogar Masons Aufsatz über *Rilkes Humor* von 1972 ist an entscheidender Stelle erwähnt wie auch die etwas früher – 1969 – in den *University of Kansas Libraries* herausgekommene Studie George C. Schoolfields mit dem Titel *Rilke's last year*. Und Rätus Luck beruft sich (natürlich, muss man sagen) auch auf den Anhang dieser Studie (*The Henry Sagan Rilke Collection*), um Ziel und Aufgabe des Schweizerischen Rilke-Archivs zu definieren, das, worum sich alle bemühen sollten und wollen, »die Verantwortlichen wie die Benützer«. Erkennbar wird in diesem Artikel der Wissenschaftler wie der bildungspolitisch engagierte Praktiker, wie wir ihn gekannt haben all die Jahre hindurch.

Beides hatte Anfang der 70er Jahre schon seinen biographischen Hintergrund, wissenschaftlich wie beruflich. Wissenschaftlich ausgewiesen war Rätus Luck, bevor er sich näher mit (dem Schweizer) Rilke zu befassen begann. Nach dem Studium der Germanistik, Zeitungswissenschaft und Volkskunde in Bern, Bonn und Zürich promovierte er mit einer sehr umfangreichen (654 Seiten) und gründlichen Arbeit über *Gottfried Keller als Literaturkritiker*. Die Arbeit lag 1970 schon gedruckt vor und war sicher schon abgeschlossen, als Dr. phil. Rätus Luck Bibliothekar wurde in der (damals noch) »Schweizerischen Landesbibliothek«. Außerhalb der Rilke-Forschung lag auch die Mitarbeit von Rätus Luck an der *Historisch-kritischen Ausgabe der sämtlichen Werke Conrad Ferdinand Meyers*. Der von ihm betreute Band 15 erschien 1985 und umfasst (Text, Apparat und Kommentar) 820 Seiten.

Diese Ausgabe fügt sich in die herausgeberischen Arbeiten auf dem Gebiet der Rilke-Forschung oder, wie man auch sagen könnte, sie ist umgeben von den zahlreichen Ausgaben von Briefen und Dokumenten rilkescher Provenienz, der *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* (1977), der Dokumentation zu *Rilkes Schweizer Vortragsreise* (1986), des *Briefwechsels mit den Brüdern Reinhart* (1989) und den anderen einschlägigen Arbeiten von 1990 und 1996 bis hin zu *Rilkes Briefwechsel mit Rodin* von 2001. Dieser Band ist nicht nur intensiv kommentiert, er bringt auch alle französisch geschriebenen Briefe und Zitate in deutscher Übersetzung. Die Zweisprachigkeit hat Rätus Luck auch genutzt, manche Verständigungsprobleme zwischen Rodin, der überhaupt kein Deutsch sprach, und dem gelegentlich im Französischen unbeholfenen Dichter einsehbar zu machen. Die sprachliche Begabung

wurde wieder fruchtbar im Supplementband der *Kommentierten Ausgabe* (2003), in der Rätus Luck Rilkes französische Gedichte in deutsche Prosa übertragen hat.

Man darf sich wundern, dass das alles neben der beruflichen Tätigkeit geleistet wurde oder in den Worten einer Ernennungsurkunde des ›Eidgenössischen Departements des Innern‹ als *Nebenberufliche Tätigkeit* gewertet werden muss.

Die Fakten, die Daten, die Zahlen, sie lassen sich reihen und fügen, aber sie vermitteln nur eine ganz ungefähre Vorstellung von dem Menschen, der er war: Rätus Luck, der es verdient, dass man an ihn denkt, sich seiner erinnert, nachdenklich, bewundernd, dankbar. Für die, die ihn gekannt haben, war und bleibt sein Tod eine schmerzliche Erfahrung. Rätus Luck starb am 22. August 2012 in Bern, in dem Haus, in dem er geboren wurde und gelebt hat bis zum Schluss. Er hatte es übernommen, genau vier Wochen später auf der Tagung der Rilke-Gesellschaft in Bern, eine Führung durch das Hotel Bellevue zu organisieren und zu leiten. Ein paar Tage vor seinem Tod habe ich mit ihm telefoniert. Er lag in einem Berner Spital in einem Zimmer mit einem »schönen Blick auf die Alpen«. Wir waren beide zuversichtlich und voller Hoffnung und sahen alles, im »grünen Bereich« oder, wie er sagte, »im zart-grünen Bereich«. Dass er entlassen werde »am kommenden Mittwoch«, das sagte er und wir empfanden beide die angekündigte Rückkehr in den Lilienweg 18 als ein gutes Zeichen. Ich war bekümmert und besorgt, aber Rätus beruhigte mich. So war er. Er wollte mich beruhigen, denke ich jetzt. Wir waren arglos und wir dachten nicht daran aufzugeben, Rätus nicht daran, abzusagen, und ich nicht an eine Änderung des Programms. Wir kannten uns lange und ich wusste, dass auf ihn Verlass war. Rätus war von einer geduldigen und in sich ruhenden Zuversichtlichkeit. Er wurde auch entlassen aus dem Krankenhaus, so wie man es ihm gesagt hatte. Aber er erholte sich nicht und starb zuhause. An seinem Todestag haben der um ihn immer besorgte Bruder Georg und ich mehrere Mails ausgetauscht. Die eine enthielt die Nachricht: »Rätus ist heute Nachmittag gestorben.« Wir waren beide sehr überrascht, »trüb erstaunt«, und wir dachten, wir müssten uns irren.

Später erfuhr ich, dass Rätus schon Anfang des Jahres seinen Lebenslauf aufgeschrieben hatte, eine längere Fassung am 20. Januar, eine kürzere am 19. Februar 2012. Es handelt sich dabei um einen Rückblick auf das eigene Leben und das seiner »Familien«, im Ganzen ein Zeugnis der Bewunderung und der Dankbarkeit. Diese Aufzeichnungen vom Januar und Februar 2012 sind mitbestimmt von dem nicht ausdrücklich betonten, aber spürbaren Wissen um die eigene Lage, niedergeschrieben ohne Klage und ohne Bitterkeit. Was deutlich ausgesprochen ist, das ist einzig die Sorge um die anderen, um die, die er wird verlassen müssen: »Leicht macht mir den Abschied, dass ich Euch gegenseitig in guten Händen weiß. Geht liebevoll und respektvoll miteinander um und grüßt die Katzen, wenn sie sich zeigen.«

Diese Worte unseres ehemaligen Präsidenten und Ehrenpräsidenten Dr. Rätus Luck haben eine über die Familie hinausreichende Gültigkeit und sie werden bestätigt durch das, was er gleichzeitig noch getan hat. In einem Brief, der dasselbe Datum trägt wie die zweite Fassung des Lebenslaufes, also »Bern, 19. Februar 2012«, entschuldigt er sich dafür, dass er an der bevorstehenden Sitzung des Vorstands der Gesellschaft nicht teilnehmen können und fügt eine Liste bei mit Vorschlägen für die Tagung im Herbst mit »ein paar gutgemeinten Hinweisen, was in das

Programm ›Bern‹ aufgenommen werden könnte«. Die Worte an die Familie und der Brief an den Vorstand, sie gelten dem Leben. Die der Welt zugewandten Worte haben Gewicht, weil sie die Worte eines sterbenskranken Menschen sind. Und sie sind Zeugnisse der Kraft zum teilnehmenden Abschied. Das gilt auch für den »Zwischenbericht«, den Rätus Luck als ›Co-Präsident der Gesamtkirchgemeinde Bern‹ am 26. 1. 2012 formuliert hat. Bekümmert und besorgt um die Zukunft der Gemeinde, der er angehört, ist das eigene Selbst nur im Rat für die anderen gegenwärtig.

Wenige Wochen nach seinem Tode erschien ein Artikel von ihm in der Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs gelegentlich der Edition des *Berner Taschenbuchs* und der Rilke-Tagung 2012 in Bern. Diesen Beitrag hat Rätus Luck geschrieben, leidend und um sein Ende wissend. Aber erst nachträglich entdeckt man den inneren Zusammenhang zwischen der Wahl des Gegenstandes und der eigenen Lage, den Überlegungen und der Situation des nachdenklich schreibenden Interpreten. Die Texte, mit denen sich Rätus Luck befasst in diesem Artikel zur rilkeschen Briefrhetorik, sind Briefe Rilkes aus seinem letzten Lebensjahr, geschrieben einige Monate vor seinem Tod. Aus diesen Briefen spricht, darin ist Rätus Luck zuzustimmen, so etwas wie ein bitter scherzhafter Ton, gesetzt als absichtlicher Kontrapunkt, »zur trostlosen Wirklichkeit der letzten Lebensmonate«.

Der Leser von Rätus Lucks Erläuterungen zu diesen Briefen Rilkes erfährt in der teilnehmend-deutenden Vermittlung des Fremden so etwas wie die Wahrnehmung des Eigenen. Der Wechsel und Austausch ist unabsehbar, ist man einmal »als Leserin und Leser auf die Spur gebracht« wie der die Zeilen in der *Quarto* einsehende Leser von dem Rilke deutend lesenden Rätus Luck.

Zum Vertrauen auf die teilnehmende Einsicht des Lesers gehört auch der immer spürbare Humor von Rätus Luck als die auch uns, seinen Lesern, verbliebene Form der versöhnlich-tröstenden Rede. Alles, was man von Rätus lesen kann, wirkt wie eine Hoffnung spendende Zurede.

Es kann sein, dass es diesem Leser so ergeht, wie dem Leser, an den Rilke gedacht hat gelegentlich seiner in Paul Sabatiers *Vie de Saint François d'Assise* eingeschriebenen Widmung, die Rätus Luck aus dem Französischen ins Deutsche übertragen hat:

Daß es uns erlaubt sei von Zeit zu Zeit, zu weinen und zu träumen über einem Buch, aber sich trotzdem weit zu öffnen: Das heißt leben, um *gelesen zu werden* von Gott, der uns versteht.

Lieber Rätus, weiter als bis zu einem Optativ bist auch Du nicht gekommen, hast es nicht zur Gewissheit gebracht. Aber darin bist Du auch der, zu dem wir Vertrauen haben können, wenn wir lesen, was Du geschrieben hast. Du warst nicht sicher, aber Du warst nicht ohne Hoffnung. Wenn wir lesen, was Du geschrieben hast, werden wir das spüren und Dir dafür dankbar sein.

Der Gruß an die Katzen, mit dem Du Deinen Lebenslauf abgeschlossen hast, bezeugt eine Zuwendung, wie wir sie uns wünschen, von welcher Seite auch immer. Unter Deinen Arbeiten findet sich ein ganz humorvoll-liebenswürdiger Aufsatz über Rainer Maria Rilke und die Tiere, besonders über Rilke, Balthus und Mitsou, den Kater. Beim Lesen dessen, was Du da mit heiterer Zustimmung geschrie-

ben hast, nachdenklich und fragend, nuancenreich abwägend und unterscheidend zwischen »verloren gehen« und »verlorengehen«, fiel mir der nachgetragene Bedingungssatz ein, mit dem Du um den Gruß an die Katzen batest: »und grüßt die Katzen, wenn sie sich zeigen.«

August Stahl

Nachruf auf Renate Scharffenberg

19. Januar 1924 – 8. Juni 2013

»Von meinen Bildern halte ich kein anderes für wesentlich gültig«, schrieb Rainer Maria Rilke ein Jahr vor seinem Tod, »als die bei einzelnen Freunden, in Gefühl und Gedächtnis, noch bestehenden, vergänglichen« (an Nanny Wunderly-Volkart, 27. 10. 1925).

Die »Bilder« Rilkes, die wir Renate Scharffenberg verdanken, waren nicht aus persönlichen Begegnungen gewonnen. Sie war, als der Dichter starb, nicht ganz drei Jahre alt. Persönlich begegnen aber durfte sie in ihrer Jugendzeit einer Vielzahl von Menschen aus seinem unmittelbaren Umfeld: der Ehefrau Clara Rilke-Westhoff, der Tochter Ruth und der Enkelin Christine, Baladine Klossowska, Nanny Wunderly-Volkart, Anton und Katharina Kippenberg, um nur einige zu nennen. Und sie hat viel dazu beigetragen, dass deren »Bilder« Rilkes erhalten und lebendig geblieben sind, zusammen mit den »Bildern« dieser Freunde selbst. Die Rilke-Gesellschaft hat sie nicht zuletzt in Würdigung dieser »Verdienste um die Beschreibung von Leben und Werk des Dichters« 2008 in Paris zum Ehrenmitglied gewählt.

Nun ist Renate Scharffenberg am 8. Juni 2013 im Alter von 89 Jahren von uns gegangen. Und es wäre an uns, die wir sie kannten und verehrten, in Worte zu fassen, welches »Bild« von ihr wir bewahren. Noch fällt mir das schwer. Ihr »Nicht-mehr-Da-Sein« ist in meinem Gefühl noch nicht wirklich angekommen. Der Abschied bei unserer letzten persönlichen Begegnung im September 2012 in Bern, nach der Tagung der Rilke-Gesellschaft, war von der Gewissheit bestimmt, dass wir uns im Oktober 2013 in Marburg sehen würden. Noch zu Jahresanfang 2013 haben wir uns mehrfach der Vorfreude auf dieses Treffen versichert.

Dann ihr Anruf, einen Tag bevor sie, der Metastasen wegen, in die Klinik ging: die Erleichterung in ihrer Stimme, die ungewohnt verwaschen klang. Sie war erleichtert, mich doch noch persönlich erreicht zu haben, denn sie nahm Abschied. Sie wollte, dass wir voneinander Abschied nehmen. Heute weiß ich es. – Sie hatte allzu früh erfahren, was es heißt: ohne Abschied zurückzubleiben.

1924 in Tientsin (China) geboren und in Peking aufgewachsen, wo ihr Vater als Kanzler am Deutschen Generalkonsulat tätig war, hat Renate Scharffenberg 1938, im Alter von 14 Jahren, innerhalb von nur acht Tagen beide Eltern verloren, und auch eine Rückkehr in das Elternhaus im Park der Pekinger Gesandtschaft war nicht noch einmal möglich. Den tiefen Schmerz über diese nicht vorhersehbar gewordenen Verluste hat sie nie ganz verwunden, aber der Schmerz hat nicht ihr Leben

bestimmt. Schon damals, wie in vielen schwierigen Situationen später, hat sie es vermocht, nach ›vorn‹ zu schauen. »Es muss weitergehen«, war ihre Devise. Und diese Haltung des unbeirrten Nach-vorn-Schauens machte einen Teil ihrer starken, sehr selbständigen Persönlichkeit aus.

Nach Haushaltschule, Abitur (1942) und Arbeitsdienst begann die Literatur- und Theater-Begeisterte, die gern malte und Gedichte schrieb, im Frühjahr 1943 in Marburg Germanistik zu studieren – Marburg musste es unbedingt sein, weil dort Max Kommerell lehrte. Sie belegte dazu Geschichte und Anglistik, Kunstgeschichte und Kirchengeschichte. Es erscheint wie eine Fügung, dass an dem Tag, an dem der von ihr verehrte Max Kommerell starb, am 25. Juli 1944, die wichtigste Entscheidung für ihr ganzes weiteres Leben fiel: Die Bibliotheksrätin Dr. Ingeborg Schnack vereinbarte mit ihr einen mehrmonatigen Einsatz an der Marburger Universitätsbibliothek (statt eines erneuten ›Studentischen Kriegseinsatzes‹ in der Rüstungsindustrie), in dessen Folge Renate Scharffenberg nicht nur Ingeborg Schnacks engste Mitarbeiterin bei der Auslagerung (und nach dem Krieg der Rückführung) von Bibliotheksbeständen wurde, sondern schon bald auch in deren Haus aufgenommen war, in eine Wohngemeinschaft, aus der sich eine lebenslange Arbeits- und Lebensgemeinschaft entwickeln sollte. Renate Scharffenberg wurde zur Mitarbeiterin, Co-Herausgeberin und Co-Autorin der Rilke-Forscherin Ingeborg Schnack, mit dem Höhepunkt der *Rilke-Chronik* (1975), bevor sie mit eigenen – neben ihrer jahrzehntelangen Tätigkeit als Gymnasiallehrerin entstandenen – Editionen hervortrat.

Doch ehe es dazu kam, bedurfte es einer weiteren ›Fügung‹: der Begegnung mit Rilkes Verlegern, dem Ehepaar Anton und Katharina Kippenberg. Als diese im Juni 1945 im Gefolge der aus Leipzig abrückenden amerikanischen Truppen nach Marburg kamen, war es Ingeborg Schnacks Aufgabe, sie bei der Unterbringung und Sichtung der mitgeführten wertvollen Goethe- und Rilke-Sammlungen und des privaten Insel-Archivs zu unterstützen. Renate Scharffenberg wurde auch in diese Arbeit unmittelbar einbezogen. Von Sommer 1945 bis zu Anton Kippenbergs Tod im September 1950 war sie eine immer unentbehrlichere ›Assistentin‹ des Verlegers. »Sie [Ingeborg Schnack] war seine rechte, ich seine linke Hand«, so erinnerte sie sich 2010 in einem Interview. »Ich war damals Studentin im 6. Semester und von meiner Arbeit begeistert, denn ich hatte ja dadurch eine hervorragende Ausbildung an den Handschriften und Erstaussgaben.« Editorisch noch gründlicher geschult wurde sie dann bei ihren Hilfsarbeiten für Ingeborg Schnack, als diese mit der Herausgabe von vier Nachlass-Editionen Rilkes sowie der Ausgabe *Rilkes Leben und Werk im Bild* betraut wurde.

Renate Scharffenbergs eigene, dem Andenken Anton Kippenbergs gewidmete, Dissertation *Der Beitrag des Dichters zum Formwandel in der äußeren Gestalt des Buches an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert* sowie ihre erste Rilke-Herausgabe, Rilkes *Briefe an Axel Juncker* (1979), bezeugen die hohe Qualität dieser Ausbildung.

Die Nähe Ingeborg Schnacks und Renate Scharffenbergs zu Kippenberg und den Teilen seines in Leipzig verbliebenen Insel-Verlages habe ich dankbar zu spüren bekommen, als ich 1992 von Leipzig aus beider Lektorin wurde – für die zwei-bändige Ausgabe von Rilkes *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (1995), die große

erweiterte Ausgabe der *Rilke-Chronik* (1996), für die von Renate Scharffenberg herausgegebene Sammlung von Ingeborg Schnacks Schriften *Über Rainer Maria Rilke* zu deren 100. Geburtstag (1996) und für die, nach Ingeborg Schnacks Tod, von ihr allein zu Ende geführte Edition von Rilkes *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* (2000).

Nach Ingeborg Schnacks Tod verstand Renate Scharffenberg sich nicht nur als Sachwalterin der Freundin und erarbeitete in ihrem Sinne eine erweiterte Ausgabe der *Rilke-Chronik* (2009); es schien so, als würde sie nun souverän über ihrer beider Wissen zu Rilkes Leben und Werk verfügen. Ein Glücksfall für alle, die mit Fragen an sie herantraten! Ein Glücksfall aber wohl auch für sie, denn die Zeit der gemeinsamen Rilke-Recherchen blieb die erfüllteste Zeit ihres Lebens. Ich habe sie bei einer Wiederbegegnung mit dieser Zeit erleben dürfen: 2010 hatte sich die Möglichkeit eines neuerlichen Nachdrucks von Ingeborg Schnacks *Rilke in Ragaz. 1920-1926* ergeben. Der Nachdruck sollte im Juni 2010 erscheinen und von Renate Scharffenberg während eines Rilke gewidmeten Philosophie-Symposiums in Ragaz vorgestellt werden. Von den Nachwirkungen einer Operation noch geschwächt, hatte sie mich gebeten und eingeladen, sie dorthin zu begleiten. Ob im ›Taxis-Zimmer‹ des terrassenartig angelegten Gartens von Schloß Bothmar, ob auf dem Balkon mit Blick hinauf zur Ruine des Wartenstein, oder als sie sich von meinem Gang durch die Tamina-Schlucht berichten ließ, immer verbanden sich in ihrem Erzählen Rilkes Erlebnisse mit dem Aufspüren der Zeugen und Zeugnisse seines Erlebens. Renate stellte Rilke und Rilkes Ragazer Freunde für mich in Räume und Landschaften, aber sie stellte ebenso sich hinein und die liebevoll ›Ia‹ genannte Freundin Ingeborg Schnack, mit der sie all dies vor Ort recherchiert hatte.

Wenn ich mich noch einmal frage, welches Bild von Renate Scharffenberg mir bleiben wird, dann sehe ich sie, wie sie mich, auf ihren Rollator gestützt, in Ragaz erwartet. Sie stand da, sich bewusst aufrecht haltend, diszipliniert und schmucklos wie immer, aber geschmückt von ihrem wunderbaren, mädchenhaft anmutenden Lächeln. Offen, vorurteilsfrei und mit fast ungeduldiger Vorfreude sah sie dem entgegen, was die kommenden Tage ihr bringen würden.

Vera Hauschild

Nachbemerkung

Im Zentrum des vorliegenden Bandes der *Rilke-Blätter* stehen Beiträge, die auf der Tagung der Internationalen Rilke-Gesellschaft im September 2012 in Bern und im Rahmen des Rilke-Treffens 2013 in Freiburg i.Br. vorgestellt und diskutiert wurden. Die Vorträge, Workshops und Gespräche, die hier als Essays, Abhandlungen und Berichte eine weniger flüchtige Gestalt finden, sind stets auch eine Chronik der Begegnungen und zugleich Erinnerung an diese stimmungsvollen Zusammenkünfte. Den Organisatoren und Mitwirkenden der beiden Tagungen sei bei dieser Gelegenheit noch einmal herzlich gedankt.

In Bern stand der Bezug zu Rilkes Aufenthalt in der Stadt an der Aare und insgesamt zur Schweiz im Mittelpunkt, die Beiträge junger Rilke-Forscher, die auf Kurzvorträge der Berner Tagung zurückgehen, kreisen um das Thema des Verzichts und der Armut.

Das Freiburger Treffen stand in allen Sektionen ganz im Zeichen der *Sonette an Orpheus*. Hier und in den weiteren Beiträgen, im Dokumentationsteil und in den Rezensionen, soll, so der Wunsch der Herausgeber, die methodisch und inhaltlich breite Aufstellung der Rilke-Forschung deutlich werden, aber auch das weite Feld philologisch noch nicht oder nur vorläufig erschlossener Dokumente wird dabei erkennbar. Die drei Nachrufe auf höchst verdienstvolle und bedeutende Gestalten der Rilke-Forschung, die in den vergangenen Jahren gestorben sind – Renate Scharffenberg, Rätus Luck und Ulrich Fülleborn – sollen nicht nur an diese Persönlichkeiten, sondern auch an das Fortwirken ihres Nachdenkens über Rilke in der aktuellen und ohne Zweifel auch in der zukünftigen Rilke-Philologie erinnern. Auch als Beiträger, Förderer, Ratgeber und Freunde der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* bleiben sie uns im Gedächtnis. Bd. 33 der *Blätter* wird ein ausführlicheres Gedenken an Christoph Sieber-Rilke, den 2014 verstorbenen Enkel des Dichters und Schirmherrn der Rilke-Gesellschaft, enthalten.

Der Dank der Herausgeber gilt allen Beiträgern sowie Frederike Schröder, Steffen Wehling und Merle Janßen, die am Zustandekommen des Bandes hilfreich beteiligt waren.

Braunschweig und Bad Harzburg im Juli 2014 Jörg Paulus und Erich Unglaub

Über die Autorinnen und Autoren

Jörg Adam, geboren 1976 in Friedberg/Bayern studierte Germanistik, Philosophie und Vergleichende Sprachwissenschaft an der Universität Augsburg. Momentan arbeitet er als freiberuflicher Lektor und Autor, zuvor als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft in Augsburg. Publikation von Gedichten und Kurzgeschichten in verschiedenen Anthologien, Kunstförderpreis der Stadt Augsburg (2005).

Kristin Bischof, geboren 1984 in Oldenburg. Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Soziologie in Osnabrück und Valladolid (Spanien); derzeit Promotion zum Thema *Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. *Wissenschaftsgeschichte und Lektüre*. Seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Prof. Dr. Christoph König. Gemeinsam mit Massimo Pizzingrilli Herausgeberin von *Limen. Mehrsprachige Zeitschrift für zeitgenössische Dichtung und Autorin von »Lecture du Fragment 75 du Lyceum de Friedrich Schlegel«*. In: *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*. Hrsgg. von Christoph König und Heinz Wismann, Paris 2011. Teilnehmerin am Peter Szondi-Kolleg.

Antonia Egel studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, wo sie 2013 mit der Arbeit *»Musik ist Schöpfung«*. *Rilkes musikalische Poetik* promoviert wurde. Derzeit Stipendiatin der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (STAY!). Publikationen (Auswahl): *»Musik ist Schöpfung«*. *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg 2014 (in Vorbereitung); *»Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert«*. *Rilkes Sprach-Musik*, in: Dieter Martin, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Lied und Lyrik um 1900*, Würzburg 2010, S. 63-71; *»Das eigene Mäh der Kunst«*. Zu den literarischen Quellen in Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: David Espinet, Tobias Keiling (Hrsg.): *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt a.M. 2011, S. 186-199; *»Rilkes Sappho. Eine Wirkungsgeschichte«*, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 11, 2012, S. 17-33; *»Valéry – Rilke – Insel«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 57, 2013, S. 272-288.

Manfred Engel, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes; zuvor Professor für Europäische und neuere deutsche Literatur in Hagen und Taylor Chair of the German Language and Literature in Oxford. Ausgewählte Publikationen: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik* (1986); RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe. Bd. 1 u. 2: *Gedichte* (1996, hrsg. mit Ulrich Fülleborn), Bd. 5: *Gedichte in französischer Sprache* (2003, hrsg. mit Dorothea Lauterbach); *Rilke und die Weltliteratur* (1998, hrsg. mit Dieter Lamping); *KulturPoetik*. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft (2000ff.; hrsg. mit Monika Ritzer u. Bernard Dieterle); *Rilke-Handbuch* (2004, hrsg. zusammen mit Dorothea Lauterbach); *Kafka-Handbuch* (2010, hrsg. mit Bernd Auerochs); *Kafka und die Religion in der Moderne* (2014, hrsg. mit Ritchie Robertson).

Dr. Eberhard Fischer, geb. 1941, ehem. Direktor des Museums Rietberg Zürich, Kunstethnologe; Forschungsschwerpunkte: Indische und afrikanische Kunst und Künstler.

Wolfram Groddeck, geboren 1949 in Gießen, Studium in Basel und Berlin. Promotion 1978, Habilitation 1986. Von 1996 bis 2006 Professor für Editionswissenschaft, Textkritik und Rhetorik an der Universität Basel, von 1997 bis 2005: regelmäßig Visiting Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore, USA, seit 2006: ordentlicher Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Zürich. Buchpublikationen: *Friedrich Nietzsche, »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*, 2 Bde, Berlin 1991; *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt a.M. und Basel 1995. (2. Aufl. 2008); *Hölderlins Elegie »Brod und Wein« oder »Die Nacht«*. Frankfurt a.M. und Basel 2012. (Hrsg.) RMR: *Duineser Elegien; Sonette an Orpheus*, kritische Ausgabe Stuttgart 1997; (Hrsg.) RMR: *Gedichte und Interpretationen*, Stuttgart, 1999; (Hrsg.) *Kritische Robert Walser-Ausgabe* (2007ff., bisher 8 Bde.). Aufsätze: u.a. über Goethe, Hölderlin, Kleist, Heine, Nietzsche, Rilke, Robert Walser und über Gegenwartsliteratur; zu Problemen der Rhetorik, der Literaturtheorie und der Editionswissenschaft.

Vera Hauschild, Dr. phil., geb. 1942 in Falkensee. Studium der Germanistik und Klassischen Philologie in Leipzig, 1978 Promotion zum Dr. phil. (zu einem Stilproblem journalistischer Texte). Ab 1979 Lektorin für die Verlage Gustav Kiepenheuer, Insel und Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig, 1990-2002 für den Insel Verlag Frankfurt a.M. und Leipzig, zugleich Sprecherin der Leipziger Niederlassung. Publikationen u.a.: *In jenen Tagen* (1983, Mit-Hrsg.) und *Die großen Leipziger* (1996, Hrsg.); Nachworte zu Ingeborg Bachmann, Paul Scheerbarth u.a.; Herausgabe thematischer Rilke-Sammlungen.

Alexander Honold, geb. 1962 in Chile, ist Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Erzählforschung, interkulturelle Literaturwissenschaft, Reiseliteratur und raumbezogene Kulturanalysen sowie die Formentransfers zwischen Literatur und Musik. Jüngste Veröffentlichungen: *Das erzählende und das erzählte Bild*. München 2010 (Mit-Hrsg.); *Kilimandscharo. Die deutsche Geschichte eines afrikanischen Berges*. Berlin 2011 (zusammen mit Christof Hamann); *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel 2013; *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des ersten Weltkriegs*. Berlin 2014.

Franziska Kolp, geboren 1954 in Bern. Studium der Germanistik und der französischen Literatur in Bern und Poitiers. Dissertation über Joseph von Eichendorff (1989). Seit 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv und dort unter anderem Betreuerin des Schweizerischen Rilke-Archivs und seit 2014 Co-Leiterin des Dienstes Erschließung und Nutzung. Verfasserin zahlreicher Aufsätze u.a. zu Rilke. Gemeinsam mit Dr. Thomas Richter Herausgeberin von

Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition*, Göttingen 2012. Konzeption und Redaktion von Rainer Maria Rilke, Quarto, Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs, Nr. 35, Bern 2012.

Gustav Landgren, Dr. phil, Universität Mainz; Studium der Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft an der Universität Uppsala. 2006 Mag. Phil. (Hauptfach Germanistik). 2006-2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Uppsala. 2011 Promotion zum Dr. Phil. mit dem Dissertationsthema: *Studien zur Kunstkritik, Künstlerkrise und Intermedialität in Hermann Hesses Roßhalde, Klingsors letzter Sommer und Steppenwolf*. Seit 2012 Arbeit an einer Habilitation zum Thema »Erinnerung und Raum im Werk von Peter Weiss«. Veröffentlichungen u. a. zu Hermann Broch, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke, Ernst Toller und Peter Weiss.

Thomas Martinec, Studium der Fächer Deutsch, Englisch und Philosophie von 1991-1997 in Mainz und New York (NYU), 2002 Promotion bei Hans-Henrik Krummacher. Von 2002-05 DAAD-Montgomery Fellow in German am Lincoln College, Oxford University, von 2005-13 Mitarbeiter am Institut für Germanistik, Universität Regensburg, seit 2011 Privatdozent. Seit 2013 Lecturer in German an der Durham University (GB). Wichtige Publikationen: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*, Tübingen 2003; *Familie und Identität in der deutschen Literatur*, hrsg. mit C. Nitschke, Frankfurt a.M. 2009. »Friedrich Nicolai im Trauerspieldisput von 1756/57«, in: *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*, hrsg. von Rainer Falk, Alexander Košenina, Hannover 2008; »Musik als Mythos und Medium in der frühromantischen Poetologie«, in: *Aurora* 68/69 (2008/2009); »The Sonnets to Orpheus«, in: *The Cambridge Companion to Rilke*, hrsg. von Karen Leeder, Robert Vilain, Cambridge 2010.

Eva Tabea Meineke, Studium in Mailand und London; Dissertation: *I misteri della città nella narrativa europea. L'immaginario del primo Ottocento. / Les mystères de la ville dans la prose européenne. L'imaginaire de la première moitié du XIXe siècle*. Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Braunschweig, Gießen und Mannheim; Forschungsschwerpunkte: Großstadtliteratur, Romantik/Realismus, Literarische Moderne/Surrealismus. Publikationen u.a.: »Verschriftlichung der Gefühle im Zeitalter der Psychoanalyse: die *Amour fou* im Briefwechsel von Dino Campana und Sibilla Aleramo«, in: *Der Liebesbrief – Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Renate Stauf, Annette Simonis, Jörg Paulus. Berlin 2008, S. 205-221; »La scrittura del tempo nella narrativa di André Breton e Massimo Bontempelli«, in: *Atti del convegno »Memoria e oblio: le scritture del tempo«*, hrsg. von Alberto Augieri und Niccolò Scaffai, Vol. II, Compar[ati]on 1/2/2005, 2009, S. 91-98; »Daseinsentwurf vs. »surréalité« – Rilkes Paris in Abgrenzung zum Paris des Surrealismus am Beispiel von André Bretons *Nadja*«, in: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Andrea Hübener u. a., Frankfurt a.M. 2009, S. 298-306; »Non intendeva

compromettersi in una relazione troppo seria: relatività e pluristilismo in *Senilità*«, in: *Svevo e le scienze: vita / tempo*, hrsg. von Marie Guthmüller und Esther Schomacher. *Numero speciale di Aghios: quaderni di studi sveviani* 6 (2013).

Theo Neteler, geboren 1941 in Osnabrück. Studium der Germanistik, Geschichte und Musik. Realschulrektor i.R. in Melle. Arbeitsgebiete: Buch und Druckgeschichte, Bibliophilie und Pressendruck, Verlagsgeschichte, insbesondere Insel Verlag, Buchgestaltung und Buchillustration. Veröffentlichungen u.a.: *Verleger und Herrenreiter. Das rubelose Leben des Alfred Walter Heymel* (1995). *Der Buchkünstler Heinrich Vogeler. Mit einer Bibliographie* (²1998); *Hertha Koenig. Neue Gedichte. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler*. Rekonstruktion eines Buchprojektes von 1913 (Hrsg. 2007), RMR: *Briefe an Hertha Koenig 1914-1921* (Hrsg. 2009), RMR: *Briefe von Gut Boeckel. »Ich wohne hier in stiller Gastfreundschaft ...« 24. Juli-2. Oktober 1917* (Hrsg. 2011).

Jörg Neugebauer, geb. 1949 in Braunschweig. Nach gymnasialer Lehrtätigkeit in Ulm schriftstellerisch tätig (mehrere Lyrikbände, einzelne Gedichte u.a. im *Jahrbuch der Lyrik*), Bühnenaktiv im Lyrik-Kabarett »Wortkunstlauf« (zusammen mit Elvira Lauscher), Moderator bei Radio Freefm (Sendung »Klassisch modern«). 2014 Rezitation der achten Duineser Elegie im Dokumentarfilm *nebel* (Regie: Nicole Vögele), vorgestellt auf der Berlinale.

Simona Noreik, Studium der Germanistik von 2005 bis 2010 an der Technischen Universität Braunschweig; seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Leibniz-Stiftungsprofessur an der Leibniz Universität Hannover, Promotion zur Literatur der Jahrhundertwende.

David Österle, Studium der Germanistik und Geschichte von 2005 bis 2010 an der Universität Wien, seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie in Wien. Publikationen: »Musik – Philosophie – Musik. Ein Rondo zu Ingeborg Bachmann«. In: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer, Wien 2011; »Prater. Das Gehirn wirft Bilder aus«. In: *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Konstellationen*. Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann, Wien 2014; Ebd.: »Cafe S. Griensteidl. Loris und das Junge Wien«.

Magdolna Orosz, Professorin für Neuere deutsche Literatur und Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literaturen an der ELTE Budapest. Forschungsschwerpunkte und zahlreiche Aufsätze zu: Literatursemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit, E.T.A. Hoffmann, Frühe Moderne, Intermedialität um 1900, Hofmannsthal, Schnitzler, Rilke, Perutz u.a. Herausgeberin der Buchreihen *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Mű-helyek* [Werk-Stätten]. Wichtige Publikationen: *Intertextualität in der Textanalyse* (1997); *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann* (2001); »Az

elbeszélés fonala«. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás* [»Der Faden der Erzählung«. Narration, Intertextualität, Intermedialität] (2003); »*Az utánzott idegen nyelvű kézírás*«. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben* [»Die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache«. Kunstwerk und künstlerisches Schaffen bei E. T. A. Hoffmann] (2006). *Identität – Erzählen – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890-1935* (in Vorbereitung).

Erika Otto, geb. 1983, studierte Literatur- und Kulturwissenschaft in Berlin, Paris und Baltimore (USA). Während des Studiums besuchte sie u. a. eine halbjährige Autorenwerkstatt bei Herta Müller und arbeitete an unterschiedlichen Film- und Theaterprojekten als Autorin. Seit ihres Aufenthalts in den USA arbeitet sie als Übersetzerin, u. a. für Publikationen bei Macmillan (New York). Neben ihrer Promotion zu Rainer Maria Rilke schrieb sie 2012 die neue deutsche Fassung des Musiktheaters »Cantio« von Vykintas Baltakas, das im Januar 2013 am Konzerthaus Berlin aufgeführt wurde (veröffentlicht bei Universal Edition).

Cornelia Pechota, Dr. phil., lebt als Literaturwissenschaftlerin, Publizistin und Übersetzerin in Genf. Nach langjähriger Tätigkeit im Verlagswesen und in internationalen Organisationen als Übersetzerin, Herausgeberin und Redakteurin in deutscher, französischer und englischer Sprache studierte sie Germanistik, Anglistik und Assyriologie an der Universität Genf. Auf die Publikation ihrer Dissertation »*O Vater, laß uns ziehn!*« *Literarische Vater-Töchter um 1900. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salomé* (Hildesheim 2005) folgte die vergleichende Studie *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen* (Hildesheim 2010). Herausgeberin der Neuedition von Lou Andreas-Salomé: *Henrik Ibsens Frauen-Gestalten* (Taching am See 2012), Rezensionen und Beiträge in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft*, in Zeitschriften und Jahrbüchern wie *Entwürfe*, *Kulturosoziologie*, *Nietzsche-Forschung* und in Sammelbänden.

Peter Por, geboren 1940, lebte bis 1979 in Ungarn, dann in Deutschland (Habilitation an der Universität Siegen) und in Frankreich (Centre National de la Recherche Scientifique). Zu seinen Rilke-Forschungen vgl. die Anmerkung 1 seines Beitrags in diesem Band. Weitere wichtige Bücher: *Der Körper des Turmes. Essays zur europäischen Literatur von Schiller bis Valéry* (Frankfurt a. M. 1988); *Stilepoche: Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute* (Frankfurt a. M. 1990); *Voies hyperboliques. Figures de la création poétique des Lumières à la modernité* (Paris 2003); *Tornyok és tárnák* (Budapest, 2013) (*Türme und Stollen. Ausgewählte Essays*).

Thomas Richter, Studium der Germanistik, Anglistik und Alten Geschichte in Münster, Promotion mit einer Arbeit über die Dialoge über Literatur im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Postdoktorand im Münchner Graduiertenkolleg »Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften«. Lehre an der LMU und KU Eichstätt, seit 2004 in der Schweiz (Bern und Fribourg), Gastdozent

in Valencia 2006. Edition: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition.* Hrsg. v. Thomas Richter u. Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. 2 Bde. Göttingen 2012. Seit Sommer 2013 am Deutschen Seminar der Universität Zürich und Mitherausgeber der historisch-kritischen Werkausgabe Johann Caspar Lavaters.

Jan Röhnert Geb. 1976 in Gera, 1996-2002 Studium der Literaturwissenschaft, Romanistik und Auslandsgermanistik in Jena und Genua, 2003-2008 Assistent an der Germanistik der FSU Jena, 2008-2010 DAAD-Auslandslektor in Sofia, seit 2011 Heyne-Juniorprofessor an der TU Braunschweig. Literaturwissenschaftliche Monographien: »*Meine erstaunliche Fremdheit!*« *Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiseliryk*, München 2003; *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie.* Cendrars Ashbery Brinkmann, Göttingen 2007; »*Nord liegt so nah wie West.*« *Kleine Poetik der Himmelsrichtungen*, Göttingen 2014; *Selbstbehauptung. Autobiographisches Schreiben vom Krieg bei Goethe Heine Fontane Benn Jünger Handke* (im Erscheinen).

August Stahl, geboren 1934, war Vizepräsident und Präsident der Rilke-Gesellschaft und ist Ehrenmitglied des ungarischen Germanistenverbandes. Wichtigste Veröffentlichungen zu Rilke: »*Vokabeln der Not*« und »*Früchte der Tröstung*«. *Studien zur Bildlichkeit im Werke R. M. Rilkes* (1967); *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk* (1978); *Rilke-Kommentar zu den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk* (1979); *Mitsou. 40 Bilder von Balthus. Mit einem Vorw. von RMR* (Hrsg. 1995); Mitherausgeber der *Kommentierten Ausgabe der Werke Rilkes in vier Bänden*, Band 3 (1996); »*Sieh dir die Liebenden an*«. *Rainer Maria Rilkes Briefe an Valerie von David-Rhonfeld* (hrsg. zusammen mit Renate Scharffenberg, 2003); RMR: *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß* (Hrsg. 2004); »*Rilkes Franz von Assisi. Spuren, Kontext, Ethik*«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 28/29, 2006/2007, S. 76-107, »*Salus tua ego sum*«. Rilke liest die »Confessiones« des heiligen Augustinus«. In: *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*. Band: 2, S. 229-252 (2009).

Erich Unglaub, geboren 1947 in Friedberg/Bayern, Professor für Deutsche Literatur und ihre Didaktik am Institut für Germanistik der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig und Präsident der Internationalen Rilke-Gesellschaft; Forschungen v. a. zur Literatur der klassischen Moderne und zu deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen.

Gabriela Wacker, Dr. phil., Studium der Germanistik und Philosophie an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen und an der Université de Genève in Genf (1999-2005), Referendariat in Tübingen (2005-2007), Promotion zur »Poetik des Prophetischen« an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen (2011), Mit-

arbeiterin/Studienrätin am Staatlichen Seminar für Didaktik und Lehrerbildung in Tübingen, wichtigste Publikationen: *Naturlyrik vom Sturm und Drang bis zur Gegenwart*. 2014 [gemeinsam mit Hans Ulrich Staiger]; *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin, Boston 2013; »Wollust im Wohlthun« und »rosiges Eheglück«: Alternative Liebeskonzeptionen zu Araspes' enthusiastischem Liebeschwindel in C. M. Wielands »Araspes und Panthea««. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 51, 2010, S. 143-172.

Karin Wais, Dr. phil., Studium der Philosophie, Germanistik und Romanistik in Köln und Tübingen mit Aufenthalten in Paris und Oxford. Promotion 1965 bei Ernst Zinn über Rilkes Verhältnis zu Paul Valéry. Publikationen: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Tübingen 1967; Mitarbeit an der Übertragung der Tagebücher von Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*, 1987-1990 (Bd. 1: *Ego Scriptor*, Bd. 4: *Affektivität*). und Mitherausgabe von RMR.: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, 1997; Michelangelo: *Sonette* Hrsg. 2002, *Die Schillerchronik* (2005, unter Mitwirkung von Rose Unterberger). Die ersten beiden Folgen der Briefe Rilkes an Pia und Giustina sind in den Rilke-Blättern 2010 und 2012 erschienen.

Raoul Walisch, geboren in Luxemburg, studierte Deutsch und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg und promovierte zu Rainer Maria Rilke. Arbeitet als Lehrer für Deutsch, Philosophie und Ethik an einem Gymnasium.

Philipp Weber, Studium der Neueren deutschen Literatur, Philosophie und Neueren und neuesten Geschichte in Münster, Berlin und Paris. Assoziiertes Mitglied des PhD-Nets der HU-Berlin »Das Wissen der Literatur« sowie Mitglied im Graduiertenkolleg »Lebensformen und Lebenswissen« der Europa-Universität Viadrina Frankfurt a. O. Arbeitet momentan an einer Dissertation zur Kosmologie der Frühromantik.

Irmgard M. Wirtz, Studium der Germanistik und Geschichte in Bern, Assistentin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur in Bern, SNF-Projektleitung zum Spätwerk Friedrich Dürrenmatts, Lehraufträge für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik Wien und für Judaistik an der Fakultät für christkatholischen und evangelischen Theologie Bern. Privatdozentin am Institut für Germanistik der Universität Bern seit 2008. Leiterin des Schweizerischen Literaturarchivs seit 2006, Mitglied der Literaturjury der Kulturkommission (Kt Zürich) seit 2009. Leitung des SNF-Projekts *Editio Princeps von Hermann Burgers »Lokalbericht«* seit 2013. Publikationen: *Josephs Roths Fiktionen des Faktischen*, Berlin 1997; *Affekt und Erzählung. Zur ethischen Fundierung des Barockromans nach 1650*, Bern 2007. Jüngste Sammelbände als Herausgeberin *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmselshausen und Schnabel*, gemeinsam mit Franz Eybl. Dies. *Kafka verschrieben*, 2010; *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, gemeinsam mit Anne Bohnenkamp, Kai Bremer und Uwe Wirth, 2010. *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, gemeinsam mit Lucas Gisi und Hubert Thüning, 2011. Aktuelle Forschungsprojekte zu Schreibprozess, Criti-

que génétique und Editionsphilologie, mit Schwerpunkten bei Rainer Maria Rilke, Hermann Burger und andern Nachlässen im Schweizerischen Literaturarchiv.

Marta Zareba, geb. 1987, Magister der Philosophie (Masterarbeit im Bereich der analytischen Philosophie des Handelns), Doktorandin am Philosophie Institut der Warschauer Universität und Studentin der polnischen Philologie im Rahmen des fakultätsübergreifenden Humanistik-Studiums der Warschauer Universität. Stipendiatin des polnischen Kultusministeriums. Forschungsbereiche: analytische Philosophie (vor allem Ontologie, Philosophie des Handelns, der Sprache und des Geistes) und Literaturtheorie.

Rosmarie Zeller, Studium der Germanistik und Romanistik an den Universitäten Zürich und Genf. Promotion mit einem Thema über Georg Philipp Harsdörffer, 1985 Habilitation an der Universität Basel. Von 1985-2012 Lehrtätigkeit an der Universität Basel als Dozentin für neuere deutsche Literatur. Forschungsschwerpunkte: Gattungstheorie, insbesondere Theorie des modernen Romans (Robert Musil, Kafka), Schweizerliteratur des 20. Jahrhunderts. Barockliteratur. Publikationen: *Struktur und Wirkung* (1988), *Der neue Roman in der Schweiz* (1992), zahlreiche Aufsätze zu Robert Musil, Franz Kafka, Grimmelshausen, Christian Knorr von Rosenroth.

Anna Zsellér, geb. 1981, ist wissenschaftliche Assistentin an der Pannonischen Universität Veszprém und arbeitet an ihrer Dissertationsschrift, die Rainer Maria Rilkes und Raoul Schrotts naturbezogene Lyrik auf Grund der Frage nach ihren poetologischen Zügen vergleicht. Sie praktiziert auch als Übersetzerin zeitgenössischer Lyrik, Prosa und literaturwissenschaftlicher Texte vom Deutschen ins Ungarische.