Rilke in Bern

Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft 32 | 2014

Wallstein

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

Eva-Tabea Meineke

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 Lebens*praxis* 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 Geweb[7]

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 Citronen-Duft 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 überging.
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 »Geweb«), 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 Holzwelle, 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 erschraken 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 inkommensurablem, 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. Indem 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 angestrengten 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
> lehnenden 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.