

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](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1493-1

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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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 Körpers<sup>4</sup>

Das Becken mit den Seerosen ist 1918 vom Bildhauer Karl Hännny 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,<sup>5</sup> korrespondierte er, obwohl sie aus Breslau stammte, Französisch, und Buchner stellt fest, dass Rilke in der Korrespondenz mit der Geliebten im Französischen wetteiferte.<sup>6</sup> 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 the Works of RMR*. Hrsg. von Erika A. Metzger und Michael M. Metzger. Rochester 2001, S. 236-261, hier S. 240.

gedacht« bezeichnet.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.

Nénuphar<sup>11</sup>

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 referme<sup>12</sup> par refus, -<sup>13</sup>  
 Au<sup>14</sup> 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 ...<sup>15</sup>

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?«<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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 Hortensiengedichten 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

<sup>20</sup> 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 Verlaine<sup>21</sup> 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 eingeleitet, 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 »nénuhar« 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.<sup>22</sup> 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 *Nénuhar* 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:

<sup>22</sup> »Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y a en d'abord d'isolées comme tel nénuhar 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 nénuhar [...]« (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*.<sup>23</sup>

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).