

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

GERALD STIEG

Rilkes Kritik an Maurice Betz' Übersetzung der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

In den folgenden Überlegungen¹ geht es hauptsächlich um ein unpubliziertes Konvolut Rilkes von 26 Seiten mit dem Titel »Remarques à la suite de la traduction des ›Cahiers de M. L. Brigge«, das sich in der Stadtbibliothek von Colmar befindet.² ›Unpubliziert‹ muss allerdings insofern eingeschränkt werden, als Auszüge daraus von Maurice Betz in seinem Erinnerungsbuch *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens* (erschienen 1937 bei Emile-Paul frères in Paris, deutsch unter dem Titel *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente* 1938 bei Reichner in Wien) verwendet wurden. Hier ist nicht der Ort, im Detail auf die Zitiermethode von Betz einzugehen. Es steht aber außer Zweifel, dass Betz bewusst die oft sehr kritischen Passagen von Rilkes Bemerkungen zur Übersetzung des *Malte* unterdrückt hat. Es geht ihm dabei offensichtlich um die Rechtfertigung seiner Übersetzung. Symptomatisch für diese Frage ist die Polemik, die 1993 die Neuübersetzung des Romans durch Claude David in der »Pléiade« ausgelöst hat. Nicole Casanova hat in der *Quinzaine littéraire* die Ausgabe von Rilkes Prosa in der »Pléiade« als »Tombeau de Maurice Betz« bezeichnet und damit Claude David einer Art posthumen Mordes am Übersetzer bezichtigt. In der Tat sind Betz' *Erinnerungen* sicherlich auch in der Absicht geschrieben worden, seinen Status als autorisierter Übersetzer Rilkes zu festigen. Doch obwohl Betz in zwei Kapiteln (»Apprentissages« und vor allem »Entretiens en marge des ›Cahiers de Malte Laurids Brigge«) auf der Kontrolle seiner Übersetzung durch Rilke insistiert, kann von einer ›autorisierten Übersetzung‹ nicht die Rede sein, denn die ›Kontrolle‹ war allem Anschein nach sehr fragmentarisch, ja sie beschränkte sich vermutlich auf das uns vorliegende Manuskript. Dieses Manuskript ist auf den 12. März 1924 datierbar, während Betz den Anschein erweckt, die Korrekturen seien 1925 aufgrund eines mündlichen Austausches erfolgt. Der Übersetzer zitiert mit wenigen Ausnahmen nur Rilkes zustimmende Aussagen, hat aber – wie sich leicht nachweisen lässt – faktisch alle Einwände und Korrekturen Rilkes in seiner endgültigen Übersetzung berücksichtigt. Ein Satz beweist zur Genüge, dass Rilke die Übersetzung in ihrer Gesamtheit *nicht* autorisiert haben konnte: denn es ist undenkbar, dass er den schwerwiegendsten Übersetzungsfehler Betz' hätte hingehen lassen, nämlich »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben« durch »C'était maintenant terriblement difficile d'aimer« (also »Es war jetzt furchtbar schwer zu

1 Es handelt sich um eine leicht veränderte deutsche Fassung meines Artikels »Une lettre de Rilke à son traducteur«. In: *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1998). Arles 1999, S. 95-111.

2 Rilkes Bemerkungen sind ausschließlich in französischer Sprache abgefasst. Im folgenden Text sind alle Zitate ins Deutsche übersetzt, das französische Original wird nur hin und wieder zur Verdeutlichung herangezogen.

lieben«), ein Fehler, der den Sinn des Romans in Frage stellt (er steht bis heute in der französischen Taschenbuchausgabe der Übersetzung von 1926!)³

Bevor wir uns der Analyse von Rilkes »Remarques« zuwenden, noch ein kleiner Umweg zum Problem der Übersetzung von Rilkes Lyrik, das am Rande auch den *Malte* betrifft. Denn die Übersetzung des berühmten Lieds (»Du, der ichs nicht sage ...«) wurde Betz von Rilke ausdrücklich entzogen. Diese Entscheidung, die auf ein Verbot der Übersetzung der Lyrik überhaupt hinauslief, hatte zur Folge, dass Rilke das Lied selbst übersetzte. Seine Argumentation gegenüber Betz ist einleuchtend: der Dichter fordere nicht nur einen strengen Respekt der Wortwahl, sondern vor allem »des Rhythmus, des Reims und der Versmusik.« Jede andere Art der Übersetzung sei sinnlos, die Übertragung von Gedichten in Prosa »einer Wachsfigur oder einer erkalteten Leiche« vergleichbar. Eine solche Übertragung versetze das Gedicht in die »untere« Sphäre der »Analyse und Erläuterung.« – Hier ist der Ort, eine andere Polemik zu erwähnen. Anlässlich des Projekts der *Œuvres poétiques* für die »Pléiade« fand eine ausführliche Diskussion (u. a. mit Efim Etkind, Jean Bollack, Bernard Lortholary) statt, in der es um die Prinzipien der Übersetzung von Poesie ging. Gleichzeitig wurde eine Reihe von Probeübersetzungen verglichen. Die Entscheidung fiel zuungunsten von Rilkes Forderungen aus, die mit großem Nachdruck von Efim Etkind in der Theorie und von Jean Malaplate in der Praxis vertreten wurden. Jean-Luc Moreau, der jahrelang an seiner Übersetzung des *Panthers* gefeilt hatte, lehnte das Angebot, die *Neuen Gedichte* nach seinen Prinzipien zu übersetzen, als nicht verwirklicht ab. Jean Malaplate gelang es trotz seiner virtuososen Reimkunst nicht, die Teilnehmer an der Diskussion von der Notwendigkeit seiner Position zu überzeugen, obwohl sie ohne Zweifel mit der Rilkes identisch war. Seine Reaktion auf die Entscheidung, die »Pléiade« mit »Wachsfiguren und erkalteten Leichen« zu füllen, hat er in folgendem Gedicht formuliert:

«*On met en prose comme on met en bière*» (Paul Valéry)

POSTFACE DE RILKE
pour la traduction de ses œuvres poétiques

Ils m'ont traduit: pieusement leurs mains
De mes vergers ont défeuillé les roses
Pour les clouer dans leurs cercueils de proses,
Fardant la mort de funèbres carmins.

3 Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind in drei Übersetzungen als Taschenbücher verfügbar: die Übersetzung von Betz unter dem Titel *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* mit einem Vorwort von Patrick Modiano in »Points« (Editions du Seuil 1996), die Übersetzung von Claude David unter dem Titel *Les carnets de Malte Laurids Brigge* in »Folio« (Gallimard 1991; identisch mit der Übersetzung in der »Pléiade« von 1993), schließlich die jüngste Übersetzung von Claude Porcell ebenfalls unter dem Titel *Les carnets de Malte Laurids Brigge* in GF (Flammarion 1997).

Oh ! n'allez pas pourtant parler de crime!
 Qui vibre encore au langage des Dieux,
 Ce jeu subtil du rythme et de la rime
 D'où naît un sens qui s'éteint avec eux?

Mettez-moi, cendre, en votre mausolée
 Où, s'inclinant sur votre herbier défunt,
 Défilera, sans souci du parfum,
 La foule ignare et vite consolée.

Prêtant l'oreille à leur rumeur, là-bas,
 Je sourirai, de mes brumeuses rives,
 Comme Un, jadis, au Jardin des Olives:
 <Pardonnez-leur, car ils ne savent pas.>

Ich habe mir erlaubt, Jean Malaplate mit einer – gereimten – Übersetzung seines polemischen Gedichts zu antworten:

*»Ein Gedicht wird in Prosa überführt wie eine Leiche an ihre letzte Ruhestätte.«
 (Frei nach Valéry)*

RILKES NACHWORT
 zur Übersetzung seiner Gedichte

Sie heißen's Übersetzen, wenn mit frommen Händen
 Sie kühn entblättern meine Rosengärten,
 Dann eingesargt in graue Prosahärten
 Den Toten schminken mit vergold'ten Bänden.

Doch ging's zu weit, hier von Verbrechen sprechen,
 Denn wen erschüttert noch der Götter Sprache?
 Gefühl für Maß und Reim ist niemand's Sache.
 Wer zögert heute, versgezeugten Sinn zu brechen?

Steckt mich, verascht, in euer Mausoleum,
 Wo sich vorm dürren Blätterzeug die Menge neigt
 Und ohne Sinn für Duft und Klang vorübersteigt
 Trost schöpfend aus dem Rilkejubiläum.

Mein Totenohr da unten hört ihr Lärmen;
 Ich lächle von den Nebelufeln, wo wir ruhn,
 Wie Jener einst auf Golgatha ohn' Härmen:
 >Vergib o Herr! Sie wissen nicht, was tun.< (... was's tun).

Nach diesem kleinen Satyr-Intermezzo ist die viel ernsthaftere Frage zu stellen, wie Rilke selbst die Aufgabe der Übersetzung seines »Lieds« ins Französische gelöst hat. (nebenbei bemerkt: In der »Pléiade« hat der Druckfehlerteufel das Gedicht zerstört: der letzte Vers »halt ich dich fest« (qu'a jamais je te tiens) wurde zu »je le tiens«!) Betz und David haben Rilkes Übersetzung verwendet, dagegen hat Claude Porcell Bedenken gegen diese Übersetzung angemeldet und eine neue, ebenfalls gereimte, vorgeschlagen. Er fand, dass die »von Rilke autorisierte« (in Wahrheit »aufgezwungene«) Übersetzung, an die er selbst Hand gelegt hat, »nur von Ferne der Struktur, den Reimen und dem halb-regulären Rhythmus« des Originals entsprach. In der Tat darf man sich fragen, ob die Übersetzung des zweiten Teils des Gedichts, das Rilke selbst unter seine französischen aufgenommen hat, ein glückliches Beispiel für die Übertragung von Lyrik ist.

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
 Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen,
 oder es ist ein Duft ohne Rest.
 Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
 du nur, du wirst immer wieder geboren:
 weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.

Toi seule, tu fais partie de ma solitude pure.
 Tu te transformes en tout : tu es ce murmure
 ou ce parfum aérien.
 Entre mes bras: QUEL ABIME QUI S'ABREUVE DE PERTES.
 Ils ne t'ont point retenue, et c'est grâce à cela, CERTES,
 qu'a jamais je te tiens.

Man darf sich in der Tat fragen, ob in diesem konkreten Fall nicht die »erkaltete Leiche« der Prosaübersetzung von Marc de Launay in der »Pléiade« dem Original näher kommt: »Tu me fais solitaire. Il n'y a que toi que je puisse convertir. / Un instant tu es toi, puis c'est le murmure, / ou bien un parfum sans support. / Hélas, je les ai toutes perdues entre mes bras, / toi seule renaîtras toujours: / puisque je ne t'ai jamais retenue, je te tiens.« Das in seiner Einfachheit nahezu sprichwörtlich gewordene »Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren« lautete aus Rilkes Französisch rückübersetzt: »In meinen Armen: welcher Abgrund gesättigt von Verlusten«. Das Thema der Wiedergeburt ist kurzerhand geopfert, und an seiner Stelle wird ein simples »weil« zu einem höchst unpoetischen »et c'est grâce à cela, certes« ausgewälzt, wobei das »certes« nur um des »Reimes willen« da ist. Man kann jede Wette eingehen, dass, hätte Betz diese Übersetzung vorgeschlagen, Rilke Einiges dagegen einzuwenden gehabt hätte.

Damit stehen wir bei unserem Manuskript, dessen Hauptinteresse eben in Rilkes Einwänden, Fragen und Korrekturen besteht. Diese »Bemerkungen« beziehen sich, wie schon angedeutet, nicht auf den ganzen Roman, sondern auf relativ wenige Passagen, wobei das Hauptaugenmerk den Abschnitten gilt, die Beethoven und Ibsen gewidmet sind. Offensichtlich setzte das Manuskript der Übersetzung, das Betz

Rilke zur Begutachtung geschickt hatte, mit dem Beethovenkapitel ein, denn dieser antwortet folgendermaßen: »Wenn sich die Schwierigkeiten auf den ersten Seiten Ihres Manuskripts häufen, so liegt die Schuld an meinem Text, der in den Passagen, die Beethoven und die dramatischen Anstrengungen Ibsens evozieren, sich stärker vom lateinischen (romanischen?) Denken und allen Äquivalenten entfernt, die man in der Sprache finden könnte, die sich gerade dadurch auszeichnet, dieses Denken aktiv und klar zu machen. Sie waren also hier gezwungen, sich mit Abstraktionen herumzuschlagen.« Dieser Befund wird ex positivo bestätigt durch Rilkes Urteil über die Episode des Hundes Cavalier: »L'histoire du chien Cavalier extrêmement (sic!) réussie!« (Die Episode über den Hund Cavalier: außerordentlich gelungen!) Aus der Abfolge der »Bemerkungen« lässt sich schließen, dass Rilke alle Abschnitte bis zum Ende des ersten Teils und das erste Kapitel des zweiten Teils über die großen Liebenden mehr oder weniger intensiv kontrolliert hat. Es gibt keinerlei Bemerkungen zum Rest des zweiten Teils. Dagegen sind auf zwei Blättern, deren Schriftzüge deutlich anders sind, einige – wie mir scheint – aleatorische Bemerkungen zu finden, die Stellen vom Anfang bis zum Abschnitt »Bibliothèque Nationale« betreffen. An diesen beiden Blättern lässt sich ablesen, dass Rilke zu einer wirklich systematischen Lektüre der Übersetzung keine Lust oder Zeit hatte. Zu drei Vierteln der Übersetzung gibt es keine Notizen.

Betz erwähnt in seinen *Erinnerungen* zwei Korrekturen Rilkes am Beethoven-Kapitel: 1. er hatte im Satz »Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört« »ungehört« mit »unerhört« verwechselt. Die Endfassung gibt dieses »ungehört« mit »dans le vide« (ins Leere gesprochen) wieder. Seltsamerweise versucht Betz, diesen evidenten Fehler zu verteidigen. Rilke hatte notiert: »ungehört ne veut pas dire unerhört: inouï, mais textuellement, sans que personne t'aurait écouté, là, au désert.« Betz versucht sein »inouï« mit folgendem Argument zu retten: »Konnte das Wort inouï auf französisch nicht in seinem etymologischen, buchstäblichen Sinn verwendet werden? War es nicht schon durch seinen metaphorischen Gebrauch zu sehr abgenutzt und wäre es nicht besser, eine Umschreibung zu verwenden, um den Unterschied deutlich zu machen, den das Deutsche zwischen unerhört und ungehört macht?« Aber er beugt sich vernünftigerweise Rilkes Korrektur. 2. Im Satz »Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch« hatte Betz das »in der Ferne« unterdrückt. Rilke notiert: »man darf ›in der Ferne‹ nicht weglassen, denn niemand ist sichtbar um den Spielenden.« Dagegen hat er das »enfuis« für »vorbeigejagt« durchgehen lassen. Überhaupt fällt auf, dass, trotz tiefer Aufmerksamkeit für diesen Text, hin und wieder ein offener Fehler hingenommen wird, so zum Beispiel die seltsame Übersetzung des »Hammerklaviers« durch »orgue«. Es liegt auf der Hand, dass der Beethoven dieses Kapitels nicht der frühe (noch hörende) ist, sondern der des Opus 106, der sogenannten »Hammerklaviersonate«. (Das an sich korrekte »pianoforte« der neuen Übersetzungen wirkt blass). Die erste Korrektur betraf »sein wissendes Gesicht«; Betz hatte mit »visage qui savait« übersetzt, Rilke verlangte das Präsens. Betz gehorcht. »... Dem ein Gott das Gehör verschlossen«: Betz schrieb »à qui Dieu a fermé l'ouïe«, Rilke notiert auf Deutsch »dem *ein* Gott«. Betz gehorcht. (Aus meiner eigenen Erfahrung als »Kontrollor« der Übersetzer weiß

ich, wie stark die Neigung ist, Rilkes Polytheismus in einen Monotheismus zurück-zuverwandeln, selbst in den *Sonetten an Orpheus*!)

Dann verwandelt Rilke Betz' Übersetzung von »damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen« durch »pour que seuls les sens inaptes à saisir le son portent le monde en lui« in »ramènent le monde vers lui«. (David entscheidet sich hier für eine ›erklärende‹ Übersetzung, ebenso Porcell). Es kann, wenn auch selten, vorkommen, dass Betz auf seiner Übersetzung beharrt. Das ist der Fall für »Weltvollendender«, wiedergegeben durch »finisseur du monde«. Rilke hatte vorgeschlagen: »wäre es nicht besser, hier eine Umschreibung der Art ›Oh Du, der‹ zu suchen?« Claude David folgte dem Vorschlag Rilkes: »Toi qui as mené le monde à son achèvement«, Porcell entschied sich für einen Neologismus: »paracheveur du monde«. Für »Strömender« hatte Betz zunächst »ô toi qui toujours flotte« vorgesehen. Rilke markiert diesen Vorschlag durch ein Fragezeichen, ohne selbst eine Lösung anzubieten. Das Endergebnis lautet »fluvial«. David erweitert es zu »ô fleuve de musique«. Das sind weitgehend stilistische Fragen. Doch Rilke ist bei aller Zurückhaltung gezwungen, Betz auf Lücken in seiner sprachlichen Kompetenz hinzuweisen. Der erste dieser Fehler (unerhört/ungehört, Rilke präzisiert: ungehört bedeute wörtlich, »ohne dass dich jemand hier in der Wüste gehört hätte«) wurde bereits angesprochen. »Am Rande deiner Musik« wird von Betz mit »aux limites de ta musique« übersetzt, Rilke schlägt »aux confins« vor und Betz folgt ihm. Ein grober Schnitzer unterläuft Betz bei »ein Jungfräulicher, unbeschlafenen Ohrs« mit »un chaste ... qui ne dormirait pas«. Rilke kommentiert: »unbeschlafen hat nichts mit Schlaf zu tun, es will sagen jungfräulich, also ›un chaste ... à l'oreille vierge«. Natürlich hat Betz diese Korrektur respektiert. Vergleichbar ist der folgende Irrtum: »er trüge Unendliches aus« wird zu »emporterait l'infini«. Rilkes Reaktion lautet: »austragen: will sagen (von einer Frau) die Leibesfrucht ausreifen lassen; er trüge Unendliches aus: er hätte das Unendliche empfangen«. Seltsamerweise unterläuft hier Rilke im Gegensatz zu seiner eigenen Definition ein Irrtum, den Betz mit »il concevrait l'infini« unbesehen übernimmt. (Korrigiert bei David zu »enfant des choses infinies«). Eine letzte Korrektur betrifft »sein befruchtetes Hirn«, das Betz mit »front« an Stelle von »cerveau« übersetzt hatte.

Dieser knappe Abschnitt zeigt massive Eingriffe Rilkes in Betz' Übersetzung. In der Schlusspassage hat er Betz aus einem regelrechten übersetzerischen Schiffbruch gerettet, dessen Ursache die begriffliche Unkenntnis des leicht hieratisierten Vokabulars von Zeugung und Geburt war.

Im darauffolgenden Abschnitt über den vogelfütternden Mann interveniert Rilke bedeutend seltener. Es handelt sich eben um einen kontrapunktischen Text zur Position des einsamen Genies, in dem die germanischen Abstraktionen fehlen, die der lateinischen Klarheit so abträglich sind. Rilke macht nur zwei Bemerkungen, die eine betrifft die Wendung »linkisch und auffällig«, die Betz mit »gauchement, de bizarre façon« wiedergegeben hatte. Rilke kommentiert ausführlich: »auffällig: d. h. deutlich sichtbar, auf eine Art, die Erstaunen erregt ... linkisch, aber doch auf eine Art und Weise, dass man ihrer Geste Aufmerksamkeit leiht.« Betz macht daraus schließlich ein wenig glückliches »d'un geste gauche et provocant«, aber Rilke hatte ihm ja keine Übersetzung, sondern eine ›Erklärung‹ geliefert. (Bei Porcell liest man

»maladroitement et en attirant l'attention«, bei David »d'un air à la fois ostensible et maladroit«). Interessanter ist der zweite Eingriff betreffend »dass auf einmal ein Engel käme und überwände sich und äße den alten, süßlichen Bissen«. Das »überwände sich« heißt bei Betz zunächst »surmonterait sa crainte«. Rilke hatte mit einem Fragezeichen »plutôt: son dégoût« vorgeschlagen, Betz hat den Vorschlag zu Recht akzeptiert. (Davids »dominerait ses scrupules« ist nicht überzeugend). Ein Sonderfall, den Betz in seinen *Erinnerungen* ausführlich behandelt, ist der Vergleich des alten Mannes mit den »Schiffsfiguren«. (Diese Stelle belegt eindeutig, dass die Grundlage von Betz' Text unser Manuskript war). Rilke schlägt an dieser Stelle Betz vor, in der Übersetzung die »figurines de proue« als »anciennes« zu bezeichnen: »Schiffsfiguren, die einst Teil eines Schiffes waren und die man einer alten Gewohnheit folgend in die Erde steckte, als einziges überlebendes Stück des Schiffes, und die in den armen Gärten der Nordküste als Ornament dienten.« Dieses »anciennes« ist bei David verschwunden.

Das folgende Kapitel, das Ibsen gewidmet ist, dessen Name ebenso ungenannt bleibt wie der Beethovens, bildet ein Pendant zum Abschnitt über die Totenmaske Beethovens. In diesem Abschnitt ist Rilkes Intervention besonders intensiv und sie hat dementsprechend tiefe Spuren in der endgültigen Übersetzung (und in den *Erinnerungen*) hinterlassen. Das erste Beispiel ist besonders bezeichnend: Betz hatte in »Wie ein Sprung geht sie durch die Himmel, diese hoffnungslose Hyperbel deines Weges ...« das Wort »Sprung« als »bond« verstanden. Rilke erklärt: »nein, hier denkt man zunächst noch nicht an die Kurve, die von diesem Denken beschrieben wird, sondern »Sprung« will sagen, dass es den Himmel wie eine fêlure durchzieht. Das Bild ist von einem Teller genommen, der einen Sprung aufweist.« Betz übersetzt schliesslich logischerweise mit »Comme une fêlure elle traverse le ciel ...« Obwohl es eine berühmte Parallelstelle in der *Achten Duineser Elegie* gibt (»wie wenn ein Sprung durch eine Tasse geht. So reißt die Spur der Fledermaus durchs Porzellan des Abends ...«), haben sowohl David als Porcell mit »bond« übersetzt. (Hätte Betz in seinen *Erinnerungen* Rilkes Korrektur erwähnt, hätten die beiden neuen Übersetzer den Fehler vermutlich vermieden).

In seinen *Erinnerungen* gruppiert Betz eine Reihe von Problemen, die sich auf das Ibsen-Kapitel beziehen. Es handelt sich zunächst um »wo unser Geschehen kocht und sich niederschlägt«. Betz hatte übersetzt: »là où notre devenir bouillonne, s'évapore, se dépose.« Rilke insistiert in seinen Fragen und Vorschlägen auf der Genauigkeit des Vokabulars bei der Wiedergabe der wissenschaftlichen Metaphern aus dem Bereich der Chemie (mit alchemistischem Hintergrund). Er fragt sich also, ob »se déposer« wirklich der chemische terminus technicus sei für das deutsche »sich niederschlagen« (im Sinne von präzipitieren). Nach Betz hätte Rilke (mündlich?) zu »se condenser« geraten. Wie dem auch sei, in der endgültigen Fassung steht der chemische terminus technicus »précipiter« (während David das synonyme »déposer« verwendet). Für »kochen« ändert Betz »bouillonner« in »boût«, David wagt ein metaphorisches »mûir«. Die Unsicherheit im chemischen Vokabular zeigt Betz u. a. im groben Irrtum »massue« für »Kolben«, statt »cornue« oder »alambic«, wie Rilke anmerkt. Rilke ist auch unzufrieden mit der Wiedergabe von »im Feuerschein« durch »dans la lueur du feu«: »es ist zwar buchstabengetreu, aber ist vielleicht auch

zu ersetzen; stellen Sie sich ein Laboratorium vor, das nur durch den Widerschein des Ofens beleuchtet wäre: wie würde man das formulieren?« Betz, der diese Passage in seine *Erinnerungen* aufgenommen hat, entscheidet sich im Sinne Rilkes für »sous les reflets de la flamme«. (David hat, wie ursprünglich auch Betz, »à la lueur du feu«). Wie genau Rilke das Ibsenkapitel unter die Lupe genommen hat, zeigt sich am folgenden, schwierigen Beispiel: Betz hatte »und unterschiedest Übergänge« mit »tu discernas des nuances« übersetzt. Rilkes Kommentar: »Wie Sie übrigens richtig gespürt haben, ist ›nuances‹ ungenügend: die Übergänge: les transitions, les passages d'une nuance à l'autre; aber das alles ist äußerst schwierig wiederzugeben. Ich weiß, man muss sich damit bescheiden.« Wie üblich schließt sich Betz Rilkes Selbstanalyse an und wählt »différences«. Dass es Rilke hier um die metaphorische Genauigkeit zu tun ist, erhellt aus den folgenden ›Anleitungen‹. Um die Schwierigkeit des Kapitels wissend, ermutigt Rilke Betz zunächst durch das Lob für »eine sehr schöne, wohlgelungene Seite« (von Betz natürlich zitiert), um dann seine Besorgnis über die mangelnde Klarheit mehrfach zu formulieren. »Diese Passage – ›parce que tu avais dans le sang de révéler‹ für ›weil dir das Aufzeigen im Blut war‹ – ist noch nicht völlig klar; sie will ausdrücken, dass Ibsen die Entscheidung getroffen hat, das von ihm in seinen Eprovetten Beobachtete zu vergrößern, und zwar derart, dass dieses Faktum oder diese winzige Veränderung vor seinen Augen in seinen Dramen übertrieben groß werden und damit für alle sichtbar!« Endergebnis: Betz übernimmt Rilkes »vielleicht ›parce que c'était la force de ton sang de révéler‹«, eine Lösung, die in der Tat um einiges »klarer« ist. Er findet auch die Passage »Tu ne consentis pas à attendre?« Hier allerdings hat Betz nichts geändert.

Es ist sehr lehrreich zu sehen, dass Rilke, der zumindest theoretisch analytische, zum Kommentar neigende Übersetzungen ablehnt, sich mehrmals gezwungen sieht, »Präzisionen« zu verlangen und solche manchmal selbst vorschlägt, zum Beispiel in den folgenden zwei Beispielen.

1. »[D]er Ausschlagwinkel eines von fast nichts beschwerten Willens«. Der Vorschlag von Betz lautete: »l'angle de réfraction d'une volonté à peine alourdie«. Rilke setzt ein Fragezeichen und kommentiert: »alourdir ist nicht ganz richtig; man vergleicht hier den Willen mit einer Waage, auf die man ein beinahe nicht wahrnehmbares Gewicht gelegt hat.« Betz scheint Rilkes Vorschlag zu übernehmen: »une volonté aggravée d'un poids à peine sensible.« Fragt sich, ob das viel klarer ist. Die Antwort auf dieses Übersetzungsproblem findet sich vielleicht im Gedicht *Die Rosenschale*, worin der Terminus »Ausschlagwinkel« ebenfalls als Indikator der feinsten Nuancen erscheint. Porcell und David haben sich in dieser Frage für eine kommentierende Übersetzung entschieden: »l'angle qui modifie la décision (ausschlaggebend) d'une volonté« oder »l'angle infime qui déplace la décision d'une volonté«. In beiden Fällen werden jedoch Ursache und Wirkung verwechselt. Hier ist Rilkes Präzisierung bei allen drei Übersetzern ohne Resonanz geblieben, weil keiner das Wort »Ausschlagwinkel« präzise erfasst hat, nämlich als minimale Oszillation.

2. Kurz danach notiert Rilke zur Passage, die mit »ton œuvre, vouée de plus en plus ...« beginnt, Folgendes (leider zitiert Rilke nur den Beginn von Betz' Übersetzung): »Auch diese Passage hat noch nicht ihre endgültige Klarheit; warum das

Wort ›équivalent‹ (für das deutsche Äquivalent) vermeiden.« Die gewünschte Vokabel findet sich in der publizierten Übersetzung. Doch Rilke fährt fort: »ungefähr so: ›Ton œuvre, vouée de plus en plus impatiemment, de plus en plus désespérément à l'effort de découvrir entre les choses visibles des équivalents du devenir intérieur ...‹« Das »entre« ersetzt ein unterstrichenenes »sous«. Seltsamerweise übernimmt Rilke einen Lesefehler von Betz, der statt das »innen Gesehene« das »innen Geschehene« gelesen hatte. In der Endfassung ist dieser Fehler korrigiert zu »visions intérieurs«. Der Kommentar Rilkes zeigt, dass der Verschreiber »sous« von Betz' Übersetzung herrührte, denn er erklärt: »unter [doppelt unterstrichen] dem Sichtbaren bedeutet nicht »sous les choses visibles« [dreifach unterstrichen], sondern ›entre‹ [dreifach unterstrichen], ›parmi elles‹ [dreifach unterstrichen], par elles [vierfach unterstrichen]. Er suchte dieses unsichtbare Innere, in das sich unser Leben mehr und mehr zurückgezogen hatte, durch ausgewählte Äquivalente in der sichtbaren Außenwelt auszudrücken.« – So kommt es, dass die Schwierigkeiten des Übersetzers Betz Rilke zu einem kleinen Traktat über die Ästhetik des Dinggedichts, des »Werks des Gesichts« verleiten.

Damit sind die wichtigsten Eingriffe – es gibt noch einige andere, weniger einschneidende – zum Ibsenkapitel behandelt. Es ist wohl klar geworden, dass ein nicht unwichtiger Teil dieses Textes nicht mehr von Betz, sondern von Rilke selbst übersetzt worden ist.

Auch die darauffolgenden Kapitel über Ingeborg hat Rilke mit großer Aufmerksamkeit gelesen. Gleich im ersten Satz ist Betz ein schwerer Fehler unterlaufen, den Rilke zu einer kleinen Lektion in poetischer Technik nützt. »Ich merkte, wenn sie von ihr erzählten, wie sie sie aussparten« wurde bei Betz zu einem »je remarquai, quand ils parlaient d'elle, combien ils l'épargnaient«. Rilkes Reaktion: »an dieser Stelle hat Sie das Wort »aussparen« zu einem Irrtum verführt; es hat nichts gemein mit sparen = épargner; aussparen will sagen »laisser en blanc«, in dem Sinn, wie ein Maler alle Gegenstände, die eine Person umgeben, darstellt, um die Person selbst »en blanc« zu lassen. Die Passage erhebt den Anspruch zu sagen, dass man bei der Beschreibung einer Frau nur über ein Mittel verfügt, um sie sichtbar zu machen: nämlich alles zu malen, was sie umgibt, um sie in der Mitte »en blanc« zu lassen.« Natürlich hat Betz den Text nach Rilkes Anweisung korrigiert. Im selben Satz sieht Rilke zu Recht ein besonders schwieriges Übersetzungsproblem im Zusammenhang mit dem »aussparen«: »wo das alles aufhörte, sanft und gleichsam vorsichtig aufhörte mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloss«. Betz hatte übersetzt mit »– jusqu'à un certain endroit où tout s'arrêtait, s'arrêtait doucement et pour ainsi dire prudemment à l'enveloppement«. Rilke erläutert: »wenn man dem angegebenen Bild folgt, wäre es wohl besser, wie der Text es tut, sich diesen Kontur bilden zu lassen, der von der Umgebung geschaffen wird, und erst am Ende zu sagen, dass er sie einschließt.« Rilke versieht seine eigene Überlegung mit einem Fragezeichen und formuliert den Satz so um: »arrêtait ... avec/dans un contour léger, (qui n'était) jamais retracé et qui l'enveloppait.« Betz hat schließlich »avec/dans« durch »au contour« und trotz Rilkes Wunsch, die Passage mit »enveloppait« zu beenden, »enveloppait« und »retracé« umgestellt zu »qui l'enveloppait et qui n'était jamais retracé.« Hier steht man vor einem wirklichen Dilemma, für das es wohl

kaum eine befriedigende Lösung gibt, wie die fragwürdige Übersetzung von David zeigt, die das für Rilke so wesentliche »einschloss« ausschließt. Unmittelbar darauf erklärt Rilke eine andere schwierige Stelle: »Dann pflegte sie [...] die Augen zu schließen und das ganz verschlossene, aber überall durchscheinende Gesicht irgendwie inständig zwischen ihre beiden Hände zu halten, die es kalt an den Schläfen berührten«. Betz hatte geschrieben: »sa figure toute cachée et cependant partout visible«. Rilkes Kommentar (mit einem Rufzeichen am Rand): »*Nein*: Maman verbirgt nicht ihr Gesicht, sie hebt ihre Hände an die Schläfen und schließt die Augen; ihr Gesicht ist verschlossen durch die geschlossenen Augen, doch zugleich voll durchscheinend; sie schließt die Augen, um nicht mehr zu sehen, was sie gesehen hat, aber die Vision des Ereignisses, das sie erzählen wird, taucht in ihr auf und entzündet in ihr die Erinnerung, die schon ihr durch ihr verschlossenes Gesicht ausstrahlt.« Ergebnis der Erläuterung: »figure toute close et cependant partout transparente«. (Rilke hatte keinen Vorschlag gemacht ...) Welche Fallen diese im Deutschen recht eindeutige Stelle enthält, zeigt die Übersetzung von David, die mit »d'en caresser les tempes froides« (»die kalten Schläfen zu streicheln«!) schließt.

Im darauffolgenden Ingeborg-Kapitel richtet sich Rilkes Aufmerksamkeit auf zwei Stellen. 1. »[Sie] sagte so vor sich hin, wie einer, der hören will, wie etwas klingt«. Betz hatte vorgeschlagen: »comme quelqu'un qui veut entendre le son de sa voix«. Rilke »erwidert«: »Das ist nicht so sehr der *Klang ihrer Stimme*, den sie hören will, sondern den Ton, den Klang (sonorité) ihres erstaunlichen Geständnisses: indem sie ihn hört, realisiert sie gewissermaßen ihren Seelenzustand, der aller Welt und vielleicht sogar ihr selbst verborgen ist«. Betz, von keinem Übersetzungsvorschlag Rilkes geleitet, entscheidet sich für den aus Rilke geschöpften psychologischen Kommentar »comme quelqu'un qui voudrait se rendre compte du son de sa pensée«. Porcell übersetzt mit »qui écoute simplement le son de ses paroles«, David mit »qui veut entendre comment sonne une phrase«. Das kleine Wort »etwas« lässt anscheinend die Übersetzer scheitern. Folgte man konsequent Rilkes Analyse, die deutlich zu verstehen gibt, dass hier Ingeborgs Unterbewusstsein (oder ihr Unbewusstes) spricht, so könnte die Übersetzung auch lauten: »die den verborgenen Sinn ihrer Worte klingen hören will«. Doch wir entfernen uns hier von der Übersetzung in Richtung des Kommentars, der allerdings von Rilke selbst nahegelegt wird. Alle Übersetzer stolpern gewissermaßen über das »etwas«, das in den meisten Fällen durch das ebenso banale »quelque chose« übersetzbar ist. Alle haben irgendwie gespürt, dass dieses »etwas« eben nicht ein einfaches »quelque chose« ist, sondern vermutlich mit dem Freud'schen »ES« (»ça«) zu tun hat.

Der Satz, den Ingeborg ausspricht, weist auch in diese Richtung: »Ich mag nicht mehr«. Er ist der Anlass einer äußerst interessanten stilistischen Überlegung Rilkes zu der von Betz vorgeschlagenen Übersetzung »J'ai mon content«. Rilke hatte – im Gegensatz zu Betz – offenbar vergessen, dass diese Passage schon von Gide für die *Nouvelle Revue Française* übersetzt worden war. Er versucht, Betz vorsichtig von dieser Übersetzung abzubringen: »Wage ich zu sagen, dass ich mit dieser Übersetzung (diesem »J'ai mon content«) nicht recht glücklich bin? Hätte Ingeborg nicht eher gesagt: »Je n'en veux plus«? Ich schlage Ihnen das zu Ihrer eigenen Überlegung vor; für mich – aber es ist schwierig, darüber zu urteilen – hat dieses »J'ai mon con-

tent« nicht den richtigen Ton [détonne], es scheint mir ein wenig gestelzt für die vollkommene Einfachheit dieses unerwarteten Bekenntnisses. *Aber ich bitte Sie, sich ein eigenes Urteil zu bilden, ohne meiner Bemerkung ein allzu großes Gewicht beizumessen.*« Betz nimmt die Überlegung Rilkes durchaus ernst, bleibt aber bei der Formulierung Gides. David und Porcell haben sich für die Einfachheit entschieden: »Je ne veux plus« beziehungsweise »Je n'ai plus envie«. (Ich hatte zum Spaß auch die ungestelteste Variante vorgeschlagen »J'en ai marre«. Eines ist sicher, das Verbum »mögen« lässt sich nicht so einfach übersetzen).

Nach den Ingeborg-Kapiteln hat Rilke anscheinend »son content« an den Korrekturen, sie werden immer seltener und vor allem punktueller. Die bisher behandelten Eingriffe Rilkes betreffen vor allem die Kapitel 25 bis 29, also etwa zwölf Seiten der Taschenbuchausgabe. Ich greife noch einige signifikante Beispiele heraus:

»Der Geschmack von Apfelmus hielt lange vor, und das war schon alles mögliche, wenn man ihn irgendwie auslegte, unwillkürlich, und die reinliche Säure an Stelle von Gedanken in sich herum gehen ließ.« Betz hatte hier das Verbum »auslegen« nicht verstanden und übersetzt: »le goût de la compote de pommes durait longtemps, et c'était déjà beaucoup que de le décomposer [doppelt unterstrichen]«. Rilke notierte neben »auslegte« (dreifach unterstrichen): »que de l'interpréter [...] reste alors: que de l'interpréter involontairement et de laisser circuler en soi, au lieu de pensées, cette sensation de propreté acidulée.« Betz übernimmt diese Fassung. Etwas später verwirft Rilke die Übersetzung von »geschah das Äusserste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus« durch »le pire arriva: je perdis toute conscience de moi, je m'évanouis tout simplement.« Denn »dieses »je m'évanouis tout simplement« könnte zu einem Missverständnis Anlass geben; wäre nicht vorzuziehen »je perdis toute raison d'être, j'étais tout simplement annulé« oder etwas in dieser Art.« Betz hat schliesslich die gute Wahl getroffen: »je cessai d'exister, tout simplement.« Am Ende desselben Kapitels schrieb Betz für »als sie endlich entdeckten, dass ich ohne Besinnung sei und dalag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück«: »et que j'étais couché là comme un objet au milieu de ces toiles, oui comme un objet.« Mit einem Fragezeichen neben seinem Kommentar reagiert Rilke so: »Objet« ist unpassend; es handelt sich hier ein wenig um die Erzählung von Sieversen, die hier irgendwie zitiert wird; es war sie, die »Stück« sagte, was sonst kein Mensch sagen würde; aber um das nachzuahmen, ist es wirklich unmöglich »morceau« zu setzen?? Es braucht hier einen komischen und ungewöhnlichen Ausdruck.« Betz folgte Rilke mit »comme un morceau de quelque chose ... oui, comme un morceau.« (David: »comme une souche sous tous mes chiffons«).

Interessant ist die folgende Korrektur: »es wäre eine Seligkeit für sie gewesen, stundenlang zu knien und sich hinzuwerfen und sich recht mit dem großen Kreuz zu gebärden vor der Brust und um die Schultern herum.« Betz: »on aurait, avec le grand crucifix, dessiné des gestes sur la poitrine et autour des épaules.« »Die Übersetzung ist nicht korrekt«, schreibt Rilke, »die Passage will anzeigen, dass Maman gerne das Kreuzzeichen nach dem Ritus der orientalischen Kirche gemacht hätte, indem sie Brust und Schultern berührte.« Betz übernimmt wörtlich Rilkes Vorschlag: »aurait fait le signe de la croix en se touchant la poitrine et les épaules.« Im selben Kapitel hatte Betz »langsam und trostlos abzusterben« mit »mourir sans con-

solation« übersetzt. Rilke kommentiert: »Trostlos ist nicht identisch mit ›ohne Trost‹. Ich schlage vor: *lentement et TRISTEMENT* [vierfach unterstrichen!!]« – selbstverständlich wurde dies von Betz übernommen. Rilke hatte bei der Charakterisierung Christian des Vierten den Ausdruck »schön geflochtene Cadenette« gebraucht, was Betz mit »sa belle fourragère tressée« übersetzte. Mit dem *Dictionnaire Larousse* beweist Rilke Betz, dass Cadenette eigentlich der richtigere Ausdruck sei. Also fragt er, »warum lassen wir nicht Cadenette?« Auch hier folgte Betz Rilke, zumal »fourragère« (Fangsnur an einer Uniform) kein Synonym für die Haartracht à la Cadenet ist und »fourragère« zudem ein Anachronismus gewesen wäre.

Dieses Beispiel zeigt, wie genau Rilke bei der Anwendung ungewöhnlicher Vokabeln voring, deren Zweck nicht Dekoration, sondern historische Detailtreue war. Ähnlich wie beim Vokabular des Laboratoriums muss Rilke Betz in Sachen Heraldik belehren und korrigieren: »Siehst du den silbernen Pfahl im schwarzen Feld und die Pfauenfedern« (das Wappen der Brahe); Betz schrieb »le pilot d'argent en champ noir«. Rilke reagiert: »Nein! In heraldischer Sprache heißt es: ›Vois, de sable au pal d'argent et les plumes de paon au cimier.‹ Sable bedeutet in der heraldischen Sprache ›schwarz‹ wie der Zobel!« Betz folgt ihm treulich wie im Parallellfall bei der Beschreibung der Wandteppiche im Musée Cluny: »drei silberne Monde, steigend, in blauer Binde auf rotem Feld«. Rilke zitiert leider Betz' Übersetzung nicht, aber er präzisiert: »hier muss man, glaube ich, das Wappen der delle Viste in der Sprache der Heraldik beschreiben: ›de gueules à la bande d'azur aux trois lunes d'argent‹. Endgültig heißt es bei Betz dann: ›de gueule à bande d'azur aux trois lunes d'argent‹. »Gueules« (im Plural!) bedeutet in der heraldischen Sprache »rot«! Rilke verweist Betz auf den kommentierten Katalog im Musée Cluny, den er nicht zur Hand hat: »Ich hoffe, dass meine Interpretation richtig ist.« Betz hat offenbar nicht »verifiziert«, aber den Plural »gueule« in einen Singular verwandelt, ansonsten aber Rilkes Vorschlag respektiert, der in diesen Dingen ein wirklicher Kenner war. Es ist evident, dass Rilke die Kapitel über die Teppiche genauer unter die Lupe genommen hat als die vorhergehenden. Er insistiert zum Beispiel auf dem Problem der Übersetzung der Figur der »Dienerin«. Betz hatte »domestique« verwendet, Rilke zögert zwischen »domestique« und »servante«, fragt sogar, ob man nicht die beiden Worte abwechselnd verwenden solle, was Betz dann tut, obwohl Rilke selbst zweifelt: »Nach dem Teppich und dem Rang der edlen Dame handelt es sich eher um eine ›souvante‹ [Mitglied des Gefolges] als um eine einfache ›domestique‹.«

Keinen Zweifel dagegen gibt es bei der Übersetzung von »sobald man gewährte, wie versunken sie ist«. Betz hatte geschrieben: »combien la femme y est plus profondément enfoncée?« (dreifach unterstrichen). (»Enfoncée ist nicht das Wort, das man hier braucht ... ›versunken‹ will sagen ›versunken in sich selbst‹, combien elle est pensive, absorbée en elle-même«. Doch fügt er ein Nota bene hinzu: »Aber »pensive« passt auch nicht, da das Wort wenige Zeilen später völlig richtig verwendet wird« – nämlich im Sinne von »nachdenklich«). Betz übernimmt »absorbée en elle-même«. (David ersetzt das »en elle-même« durch »dans son labeur«: eine kommentierende Übersetzung, die Rilkes eigener Intention zuwider läuft.)

Eine weitere Stelle ist symptomatisch für Rilkes Forderung nach äußerster Treue und Genauigkeit: »kann [...] ein Trauerkleid so verschwiegen sein wie dieser grün-

schwarze Samt mit den welken Stellen?» »Et un vêtement de deuil peut-il être aussi effacé que ce velours noir vert et par endroits fané«. Zunächst fordert Rilke »robe« anstelle von »vêtement«, aber es geht ihm vor allem um das »verschwiegen«, das mit »effacé« nicht wirklich wiedergegeben sei, denn »dieses Trauerkleid schweigt unendlich über die Ursache der Trauer: das will das Wort ›verschwiegen‹ zur Geltung bringen. Ich würde vorschlagen: ›discret‹ – – aber das ist nicht genug; und wenn man sagte: muet [doppelt unterstrichen]. Ich halte folgende Fassung für möglich: et une robe de deuil, peut-elle être aussi muette que ce velours ...«? Betz akzeptiert. Auch die Übersetzung von »niedergelassen« mit »étendue« wird in »reposée« verwandelt. Rilke hatte »assise« vorgeschlagen (so auch David).

Ich beschränke mich auf diese Beispiele. Nach den Teppich-Kapiteln gibt es keine Korrekturen mehr. Entweder hat Rilke das Korrigieren aufgegeben oder, was wahrscheinlicher ist, er verfügte nur über ein Teilmanuskript. Dafür spricht der Umstand, dass am Ende des Konvoluts zwei Seiten – in einer, wie anfangs erwähnt, veränderten Schrift – sich auf eine völlig andere Paginierung beziehen, die mit der Seite 1 (eines offenbar lückenhaften Manuskripts) einsetzt. Es handelt sich um ganz wenige Bemerkungen, von denen nur eine wirklich interessant ist: Betz hatte »Bekannte« mit »camarades« übersetzt, Rilke schlägt »connaissances« vor, denn »Kamaraden, so etwas hatte Malte niemals!«. Betz berichtet in seinen Erinnerungen, er habe mit Rilke das Problem der Übersetzung von »Bekannte« diskutiert und dabei »absichtslos« (au hasard) »connaissances, relations, camarades ...« vorgeschlagen. Bei »camarades« hätte ihn Rilke »beinahe mit Heftigkeit« unterbrochen und gesagt: »Vermeiden wir auf jeden Fall ›camarades‹. Malte hatte keine!« Diese Stelle belegt in meinen Augen eindeutig, dass Betz seine *Erinnerungen* in der Frage der Malte-Übersetzung »frisirt« hat. Der geschilderte Dialog hat so nicht stattgefunden, sonst hätte Rilke nicht ein schriftlich fixiertes »camarades« korrigieren müssen.

Es ist eindeutig, dass Rilke kein wirkliches Interesse mehr für eine intensive Kontrolle der Übersetzung aufbringt. Hin und wieder stellt er einen Irrtum richtig, so zum Beispiel die Übersetzung von Feuermauer mit »mur de feu«. Es fehlt ihm offenbar das richtige Wort, darum definiert er »Ich will sagen: diese *Mauer* zwischen zwei Häusern unterschiedlicher Höhe, die nackt bleibt oder an der entlang die Kamine verlaufen«. Betz setzt »mur mitoyen«, David »mur pare-feu«. Ein weiteres Mal korrigiert Rilke mittels Erläuterung ohne eigenen Übersetzungsvorschlag: »der Tod, der nun auf Ulsgaard saß«. Betz hatte wörtlich mit »assise« übersetzt. Rilke: »sitzen auf [...] wird verwendet im Sinne von ein Land, eine Domäne, ein Schloss bewohnen.« Betz entscheidet sich für »la mort habitait Ulsgaard«. (David: »installée à«). Ein letztes Beispiel zum Thema Genauigkeit: »da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet [...]« Rilke merkt hierzu gegenüber Betz an: »ici un espace, là un espace [...] das heißt zwar wörtlich Raum; aber ist das auf Französisch nicht ein wenig vag, wo man, scheint mir, »espace« nicht verwendet, um ein ›Zimmer‹ (une pièce, une chambre) zu bezeichnen.« Und Betz korrigiert entsprechend.

Eine Schlussbemerkung zu diesem in vieler Hinsicht aufschlussreichen Dokument. Sie betrifft Rilkes Schrift. Obwohl es sich um eher formlose Notizen und nicht um einen Brief handelt, ist die Schrift sehr gepflegt, also sehr gut leserlich.

Rilke hat in einem Postskriptum an Betz die Formlosigkeit bedauert: »Entschuldigen Sie bitte die Unordnung in meinen Notizen, die ich mir im Lauf der Lektüre gemacht habe und die nicht mehr durchlesen werde, um mich nicht noch mehr zu verspäten [...]« Unser Manuskript ist also nicht ganz konform mit Rilkes Ethik. Wenn Rilke den deutschen Text des *Malte* zitiert, benützt er die Rechtschreibung vor der Reform von 1907: man findet also Thränen, Nöthe, Nothwendigkeit. Wie Kafka und Karl Kraus (*Elegie auf den Tod eines Lautes*) hielt er in seinen Manuskripten an der Schreibung *Athem* fest, dem mythischsten aller deutschen Wörter, das zu einer Theologie des stummen h geführt hat. Aber damit verlassen wir das schwierige Handwerk des Übersetzens.