

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

BERNHARD BÖSCHENSTEIN

Kreative Negativität

Zu Rilkes späten französischen Gedichten
außerhalb der Gedichtsammlungen

Dieser Vortrag befaßt sich nur mit Gedichten, die während des letzten Pariser Aufenthalts von Januar bis August 1925 entstanden sind und keinem der vier autorisierten Gedichtbände (*Vergers*, *Les Quatrains valaisans*, *Les Roses* und *Les Fenêtres*) zuzuordnen sind.

Rilke kommt aus der Klinik Valmont oberhalb von Montreux als noch Kranker nach Paris. Er findet sein einstiges Paris nicht wieder.¹ Die Stadt ist hastig geworden, er findet sie jetzt sogar amerikanisiert, im Vergleich zu ihrer Atmosphäre in der Entstehungszeit des *Malte*.

In den meisten während des letzten Pariser Aufenthalts entstandenen französischen Gedichten gibt es Abgelehntes, das sich von einer anderen, gültigen Instanz abhebt. Oft könnte von einer gespaltenen Doppelpräsenz die Rede sein. Diese strukturelle Verwandtschaft zwischen elf in Paris entstandenen Gedichten möchte ich in skizzierender, komprimierter Übersicht darstellen. Betrachten wir, die Chronologie beachtend, folgende elf Beispiele:

I. NARCISSE

Entourée de son bras comme d'un coquillage,
elle entend son être qui murmure,
tandis que lui supporte cet outrage
de son image à jamais trop pure ...

Pensivement en suivant leur exemple,
en elle-même rentre la nature:
la fleur qui dans sa sève se contemple
s'attendrit trop et le rocher s'endure ...

C'est le retour de tout désir qui rentre
vers toute vie qui de loin s'enlace ...

1 Vgl. zum Beispiel den Brief vom 12.1.1925 an Nanny Wunderly-Volkart (RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977. Bd. II, S. 1041); den Brief vom 23.1.1925 an Marie von Thurn und Taxis (RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951. Bd. II, S. 817); den Brief vom 12.2.1925 an Anton Kippenberg (RMR: *Briefe*. Hrsg. von Karl Altheim. Frankfurt a. M. 1987. Bd. III, S. 886 f.) und den Brief vom 12.11.1925 an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy (Ebenda, S. 894).

Où tombe-t-il? Veut-il, sous la surface
qui dépérit, renouveler un centre?²

Der Schluß dieses vom berühmten Bild von Poussin im Louvre inspirierten Gedichts läßt die Begierde als Verlangen nach dem Zentrum des Lebens sich von einer absterbenden Oberfläche absetzen. Diese absterbende Oberfläche können wir mit dem sterbenden Narziß und der sterbenden Nymphe Echo verbinden. Die in sich gekehrte Natur dagegen ist weder zu zart wie die aus Narziß entstandene Narzisse, noch zu hart wie die Stein gewordene Nymphe Echo, sie birgt vielmehr stete Erneuerung. Der sterile, zum Scheitern verurteilte Selbstbezug von Narziß und Echo wird hier von einer lebensträchtigen Gegen-Instanz abgelöst, die aus der Umarmung schöpft, die Narziß und Echo verwehrt ist.

Dieses Gedicht lehnt sich, wie gesagt, an Poussins Bild *Écho et Narcisse* oder *La Mort de Narcisse* an, das ungefähr 1630 entstand. Rilke ließ es 1925 vom 17jährigen Balthusz kopieren. Die erste Strophe vergleicht die Position der Arme von Echo mit einer Muschel. Rilke erwähnt dieses Bild vielleicht auch wegen des Geräuschs in der Muschel, das an ein Echo erinnern mag. Die Deutung des Bildes als Allegorie der ihr Innerstes, Lebendigstes bedenkenden Natur aus der Negation der narzißtischen Blume und des sich härtenden Felsens ist für die uns beschäftigende Gedichtreihe bezeichnend, weil hier eine Trennung zwischen Oberfläche und Tiefe stattfindet, die vom Selbstbezug weg zum Lebensbezug führt, in einer Art Selbstgericht eines früher dem Narziß verfallenen Dichters (1913 entstanden bekanntlich, auch in Paris, zwei deutsche Narziß-Gedichte³). Dieser Dualität von entgegengesetzt bewerteten Instanzen werden wir in der Folge immer neu begegnen.

II. À Madame la Baronne de Brimont

Pour retrouver Dieu il faut être heureux
car ceux qui par détresse l'inventent
vont trop vite et cherchent trop peu
l'intimité de son absence ardente.
(KA V, S. 264)

Das Gedicht, das der Baronin Renée de Brimont gewidmet ist, unterscheidet zwischen den Verzweifelten und den Glücklichen. Die ersten erfinden in Übereilung ihren sie tröstenden Gott, die zweiten erkunden seine intensive Abwesenheit. Sie nur sind glücklich, weil sie die Kraft haben, Gott nicht aus Not erfinden zu müssen, sondern mit seiner Nichtanwesenheit aus eigener Kraft auskommen und so ihre Gottessuche zu inniger Intensität steigern können. Wie im vorigen Gedicht werden

2 RMR: *Gedichte in französischer Sprache*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt a. M. 2003, S. 262 und 264. (*Supplementband* zu RMR: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 – künftig: KA)

3 KA II, S. 55 und 56.

die irdisch Leidenden von den diesen Leiden sich fernhaltenden Lebensstarken abgetrennt. Dieses Gedicht mahnt, wie später die träumende Katze oder die sich auflösende Pille, zur Langsamkeit, wie Rilke sie stets dem sich überstürzenden Zeitalter als Gegengift vorhält.

III. LES FUGITIFS

Restons au bord de cette route sombre,
arrêtez-vous, attendons, mon enfant!
Autour de nous les périls sont sans nombre
et nous sommes seuls, les outrageant.

– Un chant! Un chant!

Comment chanter dans ce noir si vide,
offrir un chant à ce néant, comment?
Ne sens-tu pas la nuit enfanticide
qui guette tout ce qui paraît naissant?

– Un chant! Un chant!

Chanter? Quoi? – Cet être qui renonce,
l'indifférence de ce demi-vent?
Les pierres qui nous faisaient mal? Les ronces?
Ce traître chemin sous ce pied vacillant?

Un chant, un chant!

Eh bien, je chanterai dans ton oreille.
Et ce sera ce mince voilier
que l'on construit dedans une bouteille
avec ses mâts et vergues, tout entier,

qui restera dans ton cœur transparent.
(KA V, 266 und 268)

Hier gibt es dreimal die einsamen Gefährdeten und um sie die Schwärze von Gefahren, die keine Rücksicht auf die ihnen ausgelieferten Flüchtlinge kennen, sondern ihnen vielmehr lebensfeindlich begegnen. Dagegen steht die erhoffte Heilkraft des Liedes. Dieses entsteht erst, wenn die Nächtlichkeit durch ein künstlich abgeteiltes, wie in ein durchsichtiges Behältnis eingelassenes, dem sich offen anbietenden Herzen geltendes Spielzeug besiegt wird, das sich als aufbruchsbereites Schiff darstellt, ein Kunst Ding für die Meere, eine kindlich gefertigte Miniatur inmitten der Schrecken einer gefahrreichen Nacht. Poetologisch gesehen, wäre hier ein sich bescheidenes kindliches Konstrukt die Antwort auf nihilistische Drangsal.

In diesem Gedicht ist das schließlich erfundene Lied in allem das Gegenteil des in der dritten Strophe vorgeschlagenen negativen Liedes, das aus dem in der Nacht erfahrenen Verzicht aus der Gleichgültigkeit des Windes, aus der Verletzung durch Steine und aus der Tücke des Weges bestanden hätte, wie sie die zwei ersten Strophen evozieren, gegenüber dem einem Kind angemessenen kleinen Spielzeug, dessen Zeichen auf Zukunft weisen.

IV. LA PAIX

À Madame la princesse de Bassiano

Nous avons intacte la face,
 mais nous sortons le cœur mutilé
 de cette époque où la très rare audace
 à tout le monde en masse
 fut distribuée ...

Que voulez-vous que l'on fasse
 de ce courage de personne
 qu'on vous prête, qu'on vous donne
 pour qu'il remplace
 votre intime peur?

Refaisons notre cœur
 d'après la dictée délicate,
 et que chacun fasse l'ingrate
 œuvre de son ardeur
 discrètement disparate.
 (KA V, 268)

Nicht zufällig wird der aristokratischen Dichtern wie Valéry und Rilke, aber noch Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Mäzenin zugetanen Prinzessin von Bassiano die falsche Verdrängung der Herzensverletzungen und intimen Ängste durch pseudoheroische Massenabfertigung am Ende der Kriegsjahre als negatives Beispiel dargestellt, von dem sich die schwierige Arbeit am Neubau des Herzens im Einklang mit den zarten Eingebungen der Dichtung im geschützten Bewußtsein der eigenen intensiven Andersheit abhebt. Den verordneten Scheinmut der vielen löst die einsame Erarbeitung des der unverwechselbar eigenen Sphäre zugehörigen Werks ab. Als einer Garantin dieser seltenen Einstellung wird der Adressatin dieses Gedichts gehuldigt. Der eben erschienene Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan läßt uns jetzt in die mit dieser inzwischen hochbetagten Prinzessin verbundene Arbeit der beiden für ihre römische Zeitschrift *Botteghe oscure* blicken.⁴

4 Vgl. zahlreiche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan vom 28./29.10.1957 bis zum 5.8.1959 gewechselte diesbezügliche Briefe. In: Ingeborg Bachmann – Paul Celan: *Herz-*

V. NOTRE-DAME

Menacées par l'approche du calme divin,
 les orgues se déchaînent.
 Saura-t-on dompter à la fin
 ces forces indigènes?

Au silence qui nous détruit
 elles font un bruit complémentaire
 criant à la nuit-mère
 de notre étrange nuit.
 (KA V, 270)

Wir befinden uns hier, in Notre-Dame de Paris, zwischen zwei uns bedrängenden Zuständen: der bedrohlichen, ja zerstörerischen göttlichen Stille und der ihr antwortenden Entfesselung gewaltiger, vom Menschen (»indigène«) geschaffener Orgelmusik, schreiender Musik, wogegen unsere Herkunft aus der Nacht, der mütterlichen, und ihrer in uns wirksamer seltsamer Tochter steht, die wohl unserer Individuation zugehört. Gott bedroht uns durch seine Ruhe, die Orgel bedroht uns durch ihren menschlichen Lärm, wir sind in einem tiefgründigen, einsamen Dunkel der uns eigenen Nacht – eine Verbindung, ein Zusammenwirken dieser Instanzen wird hier nicht dargestellt, vielmehr eine Getrenntheit der Sphären, die dem Pariser Kirchenbesucher wohl deutlich wurde. Er stellte Fragen: welche Sprache spricht die Orgel im Haus Gottes? Die der stillen Höhe oder die der nächtigen Tiefe? Er erfährt den Gegensatz zwischen dieser Musik und der ihr zugeteilten Gottesvorstellung. Die Anklage richtet sich gegen die viel zu menschliche Orgel, die überwältigen will, statt sich in den Dienst des stillen Gottes zu stellen. Ungesagt erklingt hier eine Rilkesche Gegenmusik, die aus der Stille schöpft, statt sich ihr entgegensetzen.

Ähnlich verfährt der Dichter in

VI. L'AVENIR

L'avenir: cette excuse du temps
 de nous faire peur;
 projet trop vaste, morceau trop grand
 pour la bouche du cœur.

Qui t'aura jamais attendu, avenir?
 Tout le monde s'en va.
 Il te suffit d'approfondir
 L'absence que l'on a.
 (KA V, 270)

Dem großen Zukunftsprojekt wird entsagt, in der viel bescheideneren eigenen Negation der allgemeinen Großperspektive wird die dem Herzmund angemessene, der allgemeinen Aussicht entgegengesetzte Zurücknahme gefordert, in der sich diese Gedichte üben. Sie zielen alle auf einen Neubau des Herzens, der dem eigenen Zeitalter widersteht und seinem Größenwahn entgegensteuert.

VII. CHAT

Chat d'étalage, âme qui confère
à tant d'objets épars son rêve lent,
et qui se prête, en conscience-mère,
à tout un monde inconscient.

Silence chaud et fauve, qui s'impose
à ce mutisme mutilé,
et qui remplit l'orphelinat des choses
d'un fier dédain à être caressé ...

Elle s'endort d'un air si intégral
entre cristaux, fayences et dorures,
que le dessin plaintif de leurs fêlures
semble signé d'un malheur magistral.
(KA V, 274)

Wie jedes der bisher behandelten Gedichte ist auch dieses von einem harten Gegensatz bestimmt. Inmitten der vielfältig zerstreuten Dinge eines Schaufensters – Kristalle, Fayencen, Vergoldungen liegen da herum – schläft eine stolz abseitige, menschliche Berührungen verachtende Katze ein, die ihren langsamen Traum, ihre mütterlich bewußte Natur, ihr den wilden Tieren verwandtes, vitales Schweigen über die verletzte und verwaiste Dingwelt ausstrahlt, deren Sprünge und Risse Zeichen eines von einer Meisterschaft zeugenden Unglücks tragen. Wieder wird der ungerührten Vitalität eine entschiedene Überlegenheit über die verlassene, dem Tod anheimgegebene Leblosigkeit zugesprochen, wie im Narziß-Gedicht. Die in jedem der bisher vorgestellten Gedichte erkennbare, freilich jedesmal anders realisierte strikte Dualität strukturiert auch hier den gesamten Gedichtverlauf. Die klanglichen Silbenspiele, wie »mutisme mutilé« oder »fêlures« (Risse) als Echo von »félin« (katzenartig), diktieren oft die Wortwahl.

VIII. DOUTE

Tendre nature, nature heureuse, où tant
de désirs se recherchent et s'entrecroisent,
indifférente, et pourtant base
des consentements,
nature trop pleine où se détruit et déchire

ce qui s'exalte trop tôt,
où de la rivalité du délicieux et du pire
naît un semblant de repos,

nature, tueuse par ton excès, créatrice,
toujours extasiée,
qui réchauffes et consumes le vice
sur un même brasier:

Dis-moi, silencieuse, ô dis-moi, suis-je
comme un instant de tes fruits?
Fais-je partie de l'abîme de ton vertige
où se jettent tes nuits?

Suis-je d'accord avec tes desseins ineffables?
Serais-je de tes révoltes un cri?
Moi, qui fus pain, suis-je tombé de la table,
miette perdue qui durcit?
(KA V, 280)

In diesem Gedicht ist das neue Richtmaß die Natur in all ihrer Widersprüchlichkeit, die eben dadurch zu immer neuem Ausgleich gelangt. Ihr Schweigen ist die Frucht gewaltiger, sich bekämpfender Exzesse. Nur wer an ihr teilhat, lebt. Der Sprecher fragt sich, ob er, obgleich nur ein Teilchen, zu ihr gehört oder ihrem Tisch als verlorene Brotkrume abhanden gekommen ist und dadurch leblos erstarrt. Der Halbvers »moi, qui fus pain« ist nicht mehr gültig. Er zeugt von einer früheren Position, in der der Dichter sich seines Ranges sicher war. Jetzt ist diese Zeit dahin. Er ist entweder noch ein kleines Fragment des gewaltigen Ganzen der Natur oder er ist auch dies nicht mehr. Das meint der Titel *Doute*. Die Natur aber wird hier, vor allem die drei ersten Strophen hindurch, stets sehr komplex, sehr extrem, sehr antagonistisch dargestellt, glücklich, abgeklärt, versöhnlich, aber auch als Kreuzungsort aller Begierden, zugleich ekstatisch in der Zerstörung wie im Herrlichsten, woraus Scheinruhe entsteht, aber wiederum tödlich, schöpferisch, dem Entstehen und dem Sichverzehren auch des Lasters zugehörig und zuletzt wieder schweigsam, wengleich schwindelerregend-abgründig, unaussprechlich, rebellisch, wohinein sich die Nächte stürzen – mit andern Worten unmeßbar vielschichtig und doch zu *einer* Gesamtheit vereint. Die Verbindung zu ihr wird durchweg als Folge von Fragen aufgeworfen. Denn die Gedichte, die wir bisher betrachtet haben und die uns noch bevorstehen, haben sich angesichts eines solchen Ausmaßes an Exzessen und zerstörerischen Gegensätzen weitgehend in eine asketisch gedämpfte Bescheidung zurückgezogen.

IX. SOURCE

Parle, ô source, toi qui n'es pas humaine,
 chante, ô source, tes pleurs!
 Rien ne console autant de la trop indigène peine
 qu'une peine d'ailleurs.

Est-ce de la peine, ton chant? Ô dis-moi, est-ce
 quelque état inconnu?
 En dehors de ce qui nous aide et nous blesse
 Peut-on être ému?
 (KA V, 282)

Hier ist der Gegensatz, auf den es Rilke am meisten ankommt, deutlicher denn je: der zwischen den abzustreifenden, fortzustoßenden menschlichen Leiden und einer Gegenmelodie, die gleichfalls zu leiden scheint, jedoch außermenschlich ist: der Quelle. Sie tröstet über die einheimischen, uns innerlich bewohnenden Schmerzen hinweg, weil sie nichts mit den den Menschen quälenden oder aufrichtenden Gefühlen zu tun hat und dennoch von uns vernehmbar ist, ja, uns durch ihre Menschenferne bewegen kann. Soweit hat sich Rilke schon von den Leiden verabschiedet, die dem menschlichen Leben innewohnen, soweit hat er sich schon auf einen andern Zustand vorbereitet und eingelassen, der überdeutlich vor ihm steht und ihn demnächst, in wenigen Monaten schon, einholen wird.

Die Dringlichkeit der Bitte nach Bekundung dieser ganz menschenfernen Stimme, deren Charakter mit menschlichen Qualitäten nicht erfaßt werden kann, wird von einem Unwissenden ausgesprochen, der sich mit größter Anstrengung um das Verständnis der nicht mehr menschlichen Stimme, des nicht mehr menschlichen Gesangs bemüht.

MOUVEMENT DE RÊVE

Ascenseur, qui parcourt sans bruit les étages du rêve,
 monte, s'arrête et redescend,
 doux départ, arrêt bref, brève trêve
 qui se charge de changements ...

De la lenteur dans une pilule
 qui en fondant approfondit
 cette fuite qui dissimule
 le désir inassouvi

de rester, de trouver le centre
 où se jouent soleil et rosée,
 et de ne plus, surtout, de ne plus choisir entre
 les malheurs identiques et les cœurs opposés.
 (KA V, 284)

Auch hier gibt es wieder die bisher vielfach evozierte Dualität. Rilke beobachtet das Nächstliegende: den Hotellift in Paris. Dieser steht für Veränderungen: drei Etappen werden unterschieden: die Hinauffahrt, der Stillstand, die Hinunterfahrt. In der Mitte findet der Wechsel statt: der Benutzer steigt aus oder ein. Der Lift verändert seine Richtung. Während des Halts entsteht eine andere Verteilung zwischen Maschine und Mensch. Die klangliche Verwebung – »arrêt bref, brève trêve« – stützt den Sinn.

Entsprechend verändert sich auch die vom Arzt verschriebene Pille im Wasserglas. Sie löst sich auf und wird unsichtbar. Auch hier stützt der Klang den Sinn: »en fondant approfondit«. Ihre Gegenwart verbirgt sich fortan. Aber es gibt sie noch, nur in anderer Form. Ihr Unsichtbarwerden entspricht der Verbergung eines ungestillten Begehrens. Dieses zielt auf eine Umpolung. Fortan möchte das im Gedicht sich äußernde Bewußtsein eins werden mit dem neuen Zentrum des menschenlosen Kosmos von Sonne und Tau und sich für immer lossagen von der Unruhe der immer gleichen menschlichen Schmerzen und der gegeneinander streitenden Herzen. Die der menschlichen Liebe entspringenden Bewegtheiten und Entgegensetzungen sollen dem vorgegebenen rhythmischen Verlauf eines gleichmütig organisierten Kosmos weichen, der mit dem Lift die Geräuschlosigkeit, mit der sich auflösenden Pille die Langsamkeit gemeinsam hat.

Nicht anders teilt sich auch das zuletzt zu behandelnde Beispiel auf:

DISGRÂCE DIVINE

Ce ne sera plus par vous, bouche trop infidèle,
que parlera ma brusque volonté;
je vous ai éprouvée, mais votre souffle mêle
tous les hasards du cœur à ma dictée.

S'il y aura douceur, ce ne sera que la vôtre:
arrière-goût sucré, salive colorée,
séduisant tout un peu, vite affadie ... autre
que mon miel en moi multiplié.

Désormais ce sera vous, rigueur ou amertume,
vous seules, qui sonnerez sous d'innombrables coups:
Car je suis le marteau, et vous restez l'enclume,
mais plus de fer à forger entre nous!
(KA V, 288)

Zwischen der Heftigkeit eines göttlichen Willens und den Zufällen eines menschlichen Herzens gibt es keine Übereinstimmung mehr. Der Dichtermund ist fortan kein Ort der Vermittlung göttlicher Autorität mehr. Seine Unzuverlässigkeit entmündigt ihn. Die Süße der Dichterworte darf fortan nicht mehr vom vielfältigen göttlichen Honig zehren, sie muß ihrer rasch schal werdenden Nachgeschmack-Süße mit gefärbtem Speichel gleichen. Als Amboß unter den göttlichen Hammer-

schlagen wird der Dichter nur mehr Wiederhall sein, von Strenge oder Bitterkeit zeugend, der eigenen Macht verlustig, der harten Andersheit unterworfen, die fortan keine Vermischung der beiden Sphären, der seinigen mit der göttlichen, mehr duldet.

Diese allerstrengste Dualität, durch die die menschliche bewegte Herzenswelt endgültig verabschiedet wird, zeigt einen Wechsel der Werte an, denen Rilke sich fortan verpflichtet weiß. Darum das harte abschließende Wort von der fortan unmöglichen göttlich gezeugten menschlichen Schmiedekunst der bisherigen Rilkeschen Dichtung.

Es ist die gleiche Abkehr von der Personhaftigkeit, die wir im Grabspruch finden, dessen französische Vorstufe kurz nach diesem Gedicht entstanden ist: *Cimetière*. Diese Prosafassung endet so: »Est-ce de tous ses pétales que la rose s'éloigne de nous? Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?« (KA V, 290)

Mit diesem Blick auf den Friedhof endet die hier dargestellte Abfolge, deren Telos immer deutlicher die Innewerdung eines nicht mehr menschlichen Zustands wurde.

Rilkes Tod hat die Gliederung dieser späten Gedichte des vorletzten Lebensjahrs zu durchgestalteten Zyklen verhindert. Dies hat der Verbreitung und Ausstrahlung dieser je vereinzelt Gedichte geschadet. Die gegenwärtige Tagung hat das Verdienst, diese so kohärente Gedichtfolge aus ihrer Vergessenheit zu erwecken. Dazu sollte die hier vermittelte selektive Übersicht beitragen.