

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

RALPH FREEDMAN

Dichtung und Bildende Kunst in den Neuen Gedichten

Rilke, Rodin, Baudelaire

I

Die Neuen Gedichte von 1907 und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* von 1908 bilden einen Einschnitt in Rilkes Lebenswerk. Auf der einen Seite stehen die großen Arbeiten der früheren Jahre: *Das Stundenbuch* (1899-1903) und *Das Buch der Bilder* (1902-1906), auf der anderen aber weht ein neuer Wind: härter vielleicht, ein wenig schärfer, jedenfalls aber ein Wind, der von der Vergangenheit in die Zukunft weht. Am Ende, vierzehn Jahre später, stehen die vollendeten *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* und mit ihnen ein anderer Geist. Doch die *Neuen Gedichte* bildeten schon lange vorher einen Unterbau für das Gebäude mit einer neuen Architektur der dichterischen Sprache.

Die Eigenart dieses Unterbaus ist weithin bekannt. Trotz vieler Meinungsunterschiede im einzelnen denken wir gewöhnlich an einen Rückzug vom subjektiven Gefühl des Dichters und seinen Stimmungen. Hierzu gibt es bedeutende Arbeiten der Sekundärliteratur, durch die viele unserer Interpretationen geprägt wurden. Man denke insbesondere an unsere verstorbene Kollegin Brigitte Bradley und ihre grundlegende Studie *R. M. Rilkes ›Neue Gedichte‹* mit dem Untertitel *Ihr Zyklisches Gefüge* aus dem Jahr 1967 sowie ihr daran anschließendes Buch über *Der Neuen Gedichte anderer Teil* mit dem Untertitel *Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik* von 1976, worin ein besonders scharfes Licht auf Rilkes Arbeit im Paris von Rodin und Cézanne fällt. Diese und viele andere Bücher und Interpretationen wie zum Beispiel die von August Stahl, Ulrich Fülleborn und Joachim Storck geben uns einen klaren Eindruck von Rilkes großer Umkehr in Paris.

Um die Wende zu unserem Jahrhundert wurde das Bild weiter aufgeklärt. So veröffentlichte die amerikanische Forscherin Judith Ryan im Jahre 1999 die wertvolle Studie *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, eine auf Rilke konzentrierte Ausarbeitung ihrer Schrift *The Vanishing Subject* aus dem Jahr 1991, von der noch die Rede sein wird. Sammelbände von Hans Richard Brittnacher, Stefan Porombka und Fabian Störmer (*Poetik der Krise*, 2000) und von Erich Unglaub (*Rilke-Arbeiten*, 2002) stellten neue Sichtweisen auf Rilkes Werk vor. In vieler Hinsicht leben diese Arbeiten in einer Welt, die uns zwar nicht fremd ist, die aber eine neue Blickweise erfordert. Ob deutsch, französisch oder englisch, manchmal mit Hilfe des Internets, entwickelt sich eine neue Sicht.

Der Ball

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
 Im Fliegen, oben, vorgiebt, sorglos wie
 Sein Eigenes; [...]
 zu wenig Ding und doch noch Ding genug
 um nicht aus allem draußen Aufgereihten
 unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
 das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug.¹

Der historische Punkt in Rilkes Dichtung ist dieser Augenblick: der Ball ist »unbeschwert« für die Gegenstände der Außenwelt und insofern zu wenig Ding – »... und doch noch Ding genug.«² Das Neue im Ideenreich dieser Gedichte, von denen einige auch an *Das Buch der Bilder* anknüpfen, kann mit dieser Konstellation erklärt werden. Das Bild (hier der Ball) gehört nicht der Welt an, in der wir tagtäglich leben, doch als künstlerisches Paradox lebt es weiter durch das Wort. Die sich nun entwickelnde Weltanschauung in Rilkes Werk, die zu dieser Zeit Gestalt annahm, kann unter anderem durch seine neue Auffassung der bildenden Künste erklärt werden.³

Der große Umschwung in Rilkes Leben begann am 1. September 1902 mit seiner Ankunft in Paris. Natürlich war sein Leben auch vorher schon durch Malerei und Skulptur bereichert worden – als lernender Bewunderer in Florenz 1898, seit *Worpswede*, vor allem seit der Werbung um die Bildhauerin Clara Westhoff, die dann seine Frau wurde, oder seit der Freundschaft mit der Malerin Paula Modersohn-Becker – aber in Paris erwartete ihn nun etwas ganz Neues: die Begegnung mit Auguste Rodin. Die entscheidende Wendung dieses Jahres kann am besten durch den Unterschied bezeichnet werden zwischen Rilkes Monographie über *Russische Kunst* (1900) und dem kurz danach beendeten Buch *Worpswede* (1902) einerseits und, andererseits, seiner bahnbrechenden Abhandlung über Rodin, deren erster Teil noch 1902 herauskam. Schon in Haseldorf hatte Rilke mit Rodin-Studien begonnen, aber den großen Bildhauer selbst zu treffen, von ihm zu lernen, war eine neue Erfahrung, die die Rilkeschen Ziele veränderte.

1 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996-2003 (im folgenden = KA). Bd 1. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. S. 583 f.

2 Otto H. Olzien: *Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache*. Stuttgart 1984, S. 70 f.

3 Vgl. Judith Ryan: *Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge (England) 1999, S. 50. »[Rilke] sees [his poems] in terms of the visual arts. Rodin's sculptures and, for the second part of the *New Poems*, Cézanne's paintings, are his two main models.« [Rilke sieht seine Gedichte durch die Augen der bildenden Künste. Rodins Skulpturen und im zweiten Teil der *Neuen Gedichte*, Cézannes Gemälde sind seine Hauptmodelle.]

Wenn Rilke auch häufig Abhandlungen über Kunst schrieb, sie einen Teil seines Lebens mit seiner jungen Frau ausmachte, so ist diese Schrift doch ein Signal für eine neue Sicht. In etwas über vier Jahren – von 1902, der Monographie über Rodins Skulpturen, bis zur Veröffentlichung seines Rodin-Vortrags im Jahre 1907 – reifte seine Einsicht zu einem anderen, einem *neuen* Begriff der lyrischen Dichtung, in dem er die Erkenntnisse seiner letzten Gedichte im *Buch der Bilder* in einer gänzlich neuen Vorstellung ausarbeitete.

Der Titel für die Gedicht-Sammlung *Neue Gedichte* stammte nicht direkt von Rilke. Sein Verleger Anton Kippenberg hatte ihn vorgeschlagen, doch Rilke, indem er ihn annahm, gab dem Titel die richtige Bedeutung. »Ja« antwortete er. »Neu in vieler Hinsicht.«⁴

Die Bezeichnung der Menschen und Tiere, Gefühle und Bewohner der Außenwelt als etwas metaphysisch Anderes – *an indefinable other* – ist ein Symptom dieser neu formulierten Ästhetik der »Dinge«. Das Wort wird oft benutzt, doch gilt es besonders für Rilkes *Neue Gedichte* als Ausdruck einer tiefen menschlichen Erfahrung und Einbildungskraft. Um es noch einmal zu wiederholen: wie der Ball gehört jedes Ding gleichzeitig sich selbst und der großen Welt.

3

Den Einfluß Rodins auf die *Neuen Gedichte* zu konstatieren, ist heute ein nur zu weit verbreitetes Klischee; und doch lohnt es sich, ihm einen weiteren Blick zu widmen. Wie wir wissen, war die Aufgabe, Rodins Leben und Werk zu schildern, zum Teil Brotarbeit für den finanziell sehr belasteten Autor. Der 26-jährige Dichter sah sich (und damit auch seine Familie) dem Nichts gegenüber, und so war die Einladung Richard Muthers, eine solche Schrift zu verfassen, ein erwünschter Ausweg. Doch geschah es nicht ausschließlich aus Geldnot, sondern wurde fast sofort zu einem Weg aus der Sackgasse, in der sich Rilke in seiner dichterischen Arbeit befand.

Dieser Umschwung, den Rilke sofort nach seiner Ankunft in Paris vor sich sah, wurde zum Scheidepunkt seines Schaffens. Rodin und Paris wurden radikal einschneidende Ereignisse in seinem persönlichen und dichterischen Leben. Ein weiteres Klischee gibt einen Teil der Antwort. Rodins häufig wiederholte Devise »travailleur, rien que travailler« deutete die neue Richtung an: sie zielt nicht auf das innere Leben *per se*, sondern auf die Welt der Gegenstände, nicht auf die Erfahrung der äußeren und inneren Welt – von Blumen und Schmerzen und dem Gefühl der Einsamkeit – sondern auf die äußeren Zeugnisse aus der menschlichen Umgebung sowie die des inneren Lebens, die hart durch sinnvolle Arbeit gestaltet werden.

Je häufiger Rilke in Rodins großem Studio in Meudon erschien, um immer mehr von dieser Methode zu lernen, desto mehr gewöhnte er sich tatsächlich daran,

4 Zur Diskussion des Titels siehe RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, Bd. 1, S. 80-83. Zur anekdotischen Bemerkung siehe RMR: *New Poems*. Übersetzt von J. B. Leishman, »Introduction«, S. 3.

Parallelen zwischen den ungeheuren Arbeiten des Künstlers in Bronze und Basalt und seinen eigenen Versen zu entdecken. Das bedeutete, daß er neue Metaphern schaffen mußte – und das tat er auch. Rilke wurde sich plötzlich bewußt, gleichzeitig in harter Arbeit die Dinge zu erkennen und ihnen ihre sprachliche Gestalt zu geben. Das Wort »Ding« bekam einen besonderen Namen mit besonderen und dennoch generellen Eigenschaften. Da sind die »Dinge« der Antike, »die an südliche Himmel« erinnern; und er schreibt in starken, definierenden Worten von anderen schweren Dingen »an denen nichts Sterbliches war.«⁵ Immer wieder brachte der Dichter die Steine zusammen mit menschlichem Sein, ohne sie aber zum Teil der Gefühlswelt des Dichters zu machen. Wo wir uns auch in die Lektüre dieses Rodin-Aufsatzes vertiefen, finden wir diese Art der nach außen gerichteten Projektionen der Sinnlichkeit des Daseins. Denn jetzt sieht man es in einer neuen Sicht: der Dichter schafft »Dinge«, nicht persönliche Gefühle oder Visionen. Im Essay von 1902 und im *Vortrag* von 1907 erkennen wir die Entwicklung dieser Ästhetik.

Das ist die große Neuigkeit der *Neuen Gedichte*, die Rilke während der vier langen Pariser Jahre ausarbeitete. Ein gutes Beispiel wäre eines der besten frühen Gedichte des ersten Zyklus, *Die Gazelle*, *Gazella Dorcus*, die während Rilkes schaffensfreudigen Wochen im Juli 1907 entstand. Gleich von Anfang an sehen wir, wie Rilke ein künstlerisches Drama und die Erzählkunst benutzt, um das schwankende Gleichgewicht zwischen Subjekt und Objekt, äußerlich selbständig und innerlich gespannt, festzustellen. Es lohnt sich, dieser Rhetorik zu folgen. Wir sehen keine Kulissen. Der Leser steht dem unverhüllten Vorgang des wahrnehmenden Menschen gegenüber, während das scharfe Auge des Beobachters das Objekt findet.

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht wie auf ein Zeichen [...]

Rilke beschreibt hier eine der drei Gazellen im Jardin des Plantes, wo er oft seine Modelle fand. Mit geschlossenen Augen, um die Bewegungen dieser graziösen Tiere genau zu behalten, sieht er sie als ob sie plastische Figuren wären,

um dich zu sehen: hingetragen, als
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen
und schösse nur nicht ab, solang der Hals

das Haupt ins Horchen hält [...]

Mit seiner Beschreibung einer nicht erfolgten Bewegung beutet Rilke kunstvoll die Doppelbedeutung des deutschen Wortes »Lauf« aus (Bewegung und Gewehrlauf), um ein lebhaftes Bild von der Spannung zu zeichnen, in der Haupt und Nacken des Tieres zueinander stehen, wie »mit Läufern geladen«. Am Ende wird das Bild glänzend erweitert. Plötzlich heißt es:

⁵ KA IV, S. 406.

[...] wie wenn beim Baden
im Wald die Badende sich unterbricht:
den Waldsee im gewendeten Gesicht.⁶

Die Gazelle ist wie verwandelt. Die Spannung innerhalb des geschmeidigen Körpers des wachsamen Tieres öffnet sich zu einer ganz anderen Figur. Rilke schrieb ausführlich über dieses naturhafte Bild in einem Brief an Clara vom 13. Juni 1907: »Gestern war ich übrigens den ganzen Tag im Jardin des Plantes vor den Gazellen«, von denen er schreibt, daß sie wie »Frauen aus Bildern« heraus schauten »mit einer lautlosen, endgültigen Wendung.«⁷ Nun aber etwas ganz Neues! Ein neues Bild! Was sieht die Badende als sie sich unterbricht? Was spiegelt sich in ihr? Vielleicht erinnert es uns an die biblische Geschichte im Buch Daniel – die Geschichte von Susanna und den Ältesten – oder auch an die Geschichte der beim Baden von Aktaion überraschten Artemis. Der Waldsee, den das badende Mädchen sieht und der sich in ihrem Gesicht spiegelt, teilt mit uns einen Augenblick des Selbstbewußtseins, das in der Handlung weiterspielt. Dieser Abschnitt öffnet sich den unterschiedlichsten Auslegungen.⁸

Es ist unschwer zu erkennen, wie diese im Grunde menschliche Szene doch nur ein Bild bleibt, getrennt vom Gefühl des Dichters. Wenn man an Rodins Statuen denkt, die ja auch häufig menschliche Gefühle in den Vordergrund stellen – zum Beispiel »Der Mann mit der zerbrochenen Nase«, »Johannes der Täufer« oder gar »Eva« – so sind es besondere Dinge, *Kunstdinge*. Sie stellen nicht verschiedene Formen der Innenwelt des Künstlers dar, sondern haben ihr unabhängiges Leben. Rodins »Kuß« zum Beispiel ist nicht Teil des inneren Lebens des Bildhauers, sondern dessen Repräsentation. Die Statue hat eine außersubjektive Existenz.

Beim *Ball* wird, wie es der Verfasser von *Wirklichkeit und Sprache* beschreibt, das »was ihm entgleitet und seinen Flug erst ermöglicht«, umschrieben als »zu unbeschwert für die Gegenstände der Außenwelt« aber dennoch »Ding genug« um durch dichterische Metapher erfaßt zu werden. »Ein Ding ist [...] Inbegriff alles dessen, was möglicher Gegenstand dichterischen Sagens werden kann.«⁹ Aber es ist nicht identisch mit der Vision des Dichters: es existiert außerhalb – in derselben Welt, in der »Kunstdinge« existieren.

»Denn gerade das suchte er«, schrieb Rilke über Rodin am Anfang seiner berühmten Arbeit, »die Gnade der großen Dinge«. Und er erzählte, daß zum Beispiel im Louvre »lichte Dinge der Antike« zu finden waren, aber dahinter auch »schwere steinerne Dinge [...], an denen nichts Sterbliches war«. Das war nicht oberflächlich gemeint, sondern schließt ein ganzes inneres Leben mit ein. »[Da]s Kleine, das Namenlose und Überzählige war nicht weniger erfüllt von dieser inneren Erregtheit, von dieser reichen Unruhe des Lebendigen« wie auch die Stille. In einem langen, er-

6 KA I, S 469 f.

7 Brief vom 13.6.1907 an Clara Rilke-Westhoff, vgl. IV 1, S. 934.

8 Ralph Freedman: *RMR. Der Meister. 1906-1926*. Übersetzt von Curdin Ebnetter. Frankfurt a. M. und Leipzig 2002, S. 47-49. August Stahl: *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 221. Brigitte Bradley: *R. M. Rilkes »Neue Gedichte«. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern u. a. 1967, S. 249, Anmerkung 30.

9 Olzien (wie Anmerkung 2), S. 70-72.

greifenden Absatz beschreibt Rilke genau, wie plastische Dinge ihr besonderes Leben haben. Tiere werden dort am Leben sein, eingefangen im Zwang von steinernen »Wäldern« und »Wegen« und mußten sich langsam verändern »zu dem was sie nun waren und immer bleiben sollten.«¹⁰

4

Es war nicht nur der Schatten von Rodin, der über Rilke hing. Fünf Jahre später, in seinen ebenso berühmten *Briefen über Cézanne* sagte er etwas Ähnliches. So schrieb er am 24. Juni 1907, in einem der ersten dieser an seine Frau Clara gerichteten Briefe, von dem tiefen Eindruck, den eine große Ausstellung von Cézannes Werken bei ihm hinterlassen hatte, »Darin liegt die ungeheure Hülfe des Kunstthings für das Leben dessen, der es machen muß, – daß es eine Zusammenfassung ist [...] bei dem sein Leben ein Gebet spricht [...], der doch nur ihm selber sich zukehrt und nach außen anonym wirkt, namenlos [...], als Wirklichkeit, als Dasein.«¹¹ Wenn auch die einzelnen Ideen verschieden sind – Rilke kehrt zur farbenreichen doch zwei-dimensionalen Palette zurück – das Wissen um die zwiespältigen Kunst Dinge als »Ding« und »Geist« ist ihnen gemeinsam und baut die Brücke zwischen den Welten. Es ist nicht verwunderlich, daß dieser Wechsel zu einer besonderen Gattung der Dichtung führte. Rilkes *Neue Gedichte* werden von nun an seine dichterische Laufbahn vielseitig bestimmen und die großen Werke seiner letzten Jahre vorbereiten.

Die Plastik Rodins, wie auch die Farben Cézannes, waren nicht die einzigen Modelle für diese Neuordnung der dichterischen Einbildungskraft. Sowohl Rodin als auch Rilke waren sich bewußt, daß diese Welt der Worte neue Dinge mit einschließt. Schon in seinen frühen Unterhaltungen mit Rilke sprach Rodin über Charles Baudelaire und von dessen künstlerischer Stellung zu weltlichen Dingen, die er dann mit Dante in Verbindung brachte. Von Anfang an erwähnte Rilke beide zusammen in seinen Briefen an Clara während ihrer gemeinsamen Arbeit an den *Neuen Gedichten* zwischen 1906 und 1908. Im ersten Teil seiner Monographie schrieb er über Rodins Gefühl für die beiden Dichter als ob sie ein gemeinsames Bildnis wären.

»[Rodin las in Brüssel] zum ersten Male Dantes Divina Comedia. Es war eine Offenbarung. Er sah die leidenden Leiber eines anderen Geschlechtes vor sich, sah, über alle Tage fort, ein Jahrhundert, dem die Kleider abgerissen waren, sah das große und unvergeßliche Gericht eines Dichters über seine Zeit. Da waren Bilder, die ihm recht gaben und wenn er von den weinenden Füßen Nikolaus des Dritten las, so wußte er schon, daß es weinende Füße gab, daß es ein Weinen gab, das überall war, über einem ganzen Menschen, und Tränen, die uns aus allen Poren traten.«¹²

Ähnliche Gefühle, das Bluten und Weinen, aber auch die Sprache werden als Teile seines Lebens durch die Kunst außerhalb des Künstlers gestellt. Es waren *Bilder*, die ihm recht gaben.

10 KA IV, S. 407 (*Auguste Rodin*).

11 Ebenda, S. 594 (*Briefe über Cézanne*).

12 Ebenda, S. 413 (*Auguste Rodin*).

»Und von Dante kam er [Rodin] zu Baudelaire. Hier war kein Gericht, kein Dichter, der an der Hand eines Schattens zu den Himmeln stieg, ein Mensch, einer von den Leidenden hatte seine Stimme erhoben und hielt sie hoch über die Häupter der anderen empor, wie um sie zu retten von einem Untergang.«¹³

Dies war teilweise die Sprache des *Stundenbuchs* und des *Buchs der Bilder* – und doch etwas ganz Neues. Der folgende Satz sagt es genau:

»Und in diesen Versen gab es Stellen, die herausstraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen, Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlen, und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälern die Last eines bänglichen Gedankens trugen.«¹⁴

Die Folgerungen sind glänzend umschrieben. Der Dichter sieht, vielleicht besser, schärfer als Rodin selbst, wie der Künstler Stein und Wort miteinander vermählte in den Versen von Charles Baudelaire. »Er [Rodin] fühlte dunkel, [...] daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte.«¹⁵ Trotz des Unterschieds von Raum und Zeit, dem Beieinander und Nacheinander der beiden Kunstformen »fühlte [Rodin] in Baudelaire einen, der ihm vorangegangen war.« Und dann kam Rilkes schärfste Erkenntnis: für Rodin war Baudelaire einer »der sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben größer war, grausamer und ruheloser.«¹⁶

5

Um das Neue in den *Neuen Gedichten* zu erfassen, ist es notwendig, an den enormen Platz zu denken, den Baudelaire in Rilkes Idee von der Welt einnahm. Buchstäblich sah er sie an als eine kunstvolle Alternative zu den *Fleurs du Mal*. Wie wir wissen, war die Auswahl dieser Gedichte in keiner Weise zufällig. Als Clara jedes Jahr – 1907 und 1908 – diese Gedichtbände zum Versand an den Insel Verlag zusammenstellte, gab ihr Rainer detaillierte Anweisungen, so daß beide Bücher Baudelaires *Blumen des Bösen* ähnlich sahen.

Zu den hervorstechenden Themen der beiden Teile der *Neuen Gedichte* gehört das Todesmotiv. Gegen Ende des ersten Teils erinnern wir zum Beispiel an das lange Gedicht *Hetären-Gräber* mit der unvergeßlichen Anfangszeile »In ihren langen Haaren liegen sie / mit braunen, tief in sich gegangenen Gesichtern« oder an das bekannte Anfangsgedicht des zweiten Teils, *Archaischer Torso Apollos*, »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt / darin die Augenäpfel reiften«. Der Tod ist überall: die großen Gedichte des ersten Teils wie *Orpheus*, *Eurydice*, *Hermes* und *Alkestis*, und unter den Kleineren ein paar Worte von *Sappho an Eranna*:

13 Ebenda.

14 Ebenda.

15 Ebenda.

16 Ebenda (Hervorhebung R. F.).

Unruh will ich über dich bringen,
 schwingen will ich dich, umrankter Stab.
 Wie das Sterben will ich dich durchdringen
 und dich weitergeben wie das Grab
 an das Alles: allen diesen Dingen.¹⁷

Nun findet man den Tod – ganz anders in vieler Hinsicht – bei beiden Dichtern: bei dem Autor der *Neuen Gedichte* ebenso wie beim Erforscher der *Fleurs du Mal*. So hat Rilkes *Toten-Tanz* vieles gemeinsam mit Baudelaires *Danse Macabre*, wie dies auch August Stahl in seinem *Kommentar zum lyrischen Werk* konstatiert.¹⁸

Rilke beginnt:

Sie brauchen kein Tanz-Orchester
 sie hören in sich ein Geheule
 Als wären sie Eulennester.¹⁹

Anscheinend nimmt Rilke (wie auch Baudelaire) den Tanz im Sinn des mittelalterlichen Totentanzes ernst, aber er vermeidet es, Baudelaires großes Gedicht genau nachzuahmen. Beide Dichter bearbeiten die Reaktion auf den Schrecken des Schwarzen Todes, der alle, denen er begegnet – Könige, Päpste, Bauern und Dirnen – ungeachtet ihres Ranges mit sich reißt. Wie man von den Themen der *Fleurs du Mal* erwarten kann, konzentrierte sich Baudelaire auf die Tänzerin, eine Kurtisane, »coquette und mager«. Mit scharfer Ironie beschreibt er ihre beneidenswert schlanke Taille – natürlich auf das knöcherne Rückgrat reduziert. Ihr Schädel, mit Blumen gekrönt, schwankt sanft auf ihren zerbrechlichen Wirbeln, während wir durch die Gittertore ihrer Rippen sehen. Baudelaire entwickelt sein Todesthema immer weiter bis er mit dem *memento mori* endet: »pa auf, du abgeschmackter absurder Sterblicher, auch du wirst den Trompetensto des Todesengels hören.«²⁰

Rilkes Gedicht *Toten-Tanz* vermeidet Baudelaires Theatralik; die Wirkung auf den Leser ist desto mächtiger. Hier finden wir kein Moralisieren: er malt ein Bild und es ist schrecklich! Baudelaire verläßt sich nur auf einen Sinn: das Gesicht. Rilke beutet auch Gehör und Geruchssinn aus. Sein Bild ist auch vom Standpunkt des Tänzers aus angsterregend. Er ist schon Teil der Totenwelt, der er als Opfer dieser schauderhaften Welt entgegen tanzt. Beide Todestänzer »hören ein Geheule« und nehmen einen »Vorgeruch« der »Fäule« im Reich des Grabes wahr. Das Geheul kommt aus dem Innern der Tänzer »als wären sie Eulennester« (Rilke benutzt die Eule, traditionell ein Todesvogel, mit ihrem unheimlichen, außerweltlichen Schrei). Sie hängen an ihrem Tanzpartner, der Baudelaires Tanzfigur ähnelt, an dem »rippenbetreten Tänzer«, dem »ächten Ergänzter« (in einem schlaun Hieb auf das Christentum), mit ihrem Glauben an das Leben nach dem Tod.

¹⁷ KA I, S. 451.

¹⁸ Vgl. Stahl: *Rilke* (wie Anmerkung 8), S. 230.

¹⁹ KA I, S. 527 f.

²⁰ Charles Baudelaire: *uvres complètes*. Hrsg. von Y.-G. de Dantec, Paris: Gallimard, 1954, S. 168-170 (*Danse macabre*, Übersetzung R. F.).

So geht es allen, selbst der »Ordensschwester«. Der Gedanke erinnert den Dichter an eine Nonne, die des Todes liebste Partnerin wird. Ihr wurde ein besonderes Todeszeichen zuteil. Der Tod »lockert [ihr] über dem Haar das Tuch«, denn »sie tanzen ja unter Gleichen«.

Und er zieht der wachlichtbleichen
leise die Lesezeichen
aus ihrem Stundenbuch.²¹

Ihre frommen Lesungen sind auf ewig vorbei.

Ganz anders wieder Rilkes *Der Tod des Dichters*: Es ist kein Tanz. Der stille Körper des verstorbenen Dichters ist auf sein Gesicht reduziert, das auf den um ihn gebauten Kissen ruht, entleert von aller Welt – der Welt der Sinne und der Natur wie auch weltlicher Gedanken und Wünsche. Wir fühlen einen Schauer der Erkenntnis. Im Augenblick des Todes wird das Gesicht des Betroffenen ein radikal Anderes. Der verstorbene Dichter wird ein Ding im vollen Sinn des Wortes.²²

Diese Gedichte bezeugen Rilkes Meisterschaft in seiner neuen Kunstform. Hier ist nichts Histrionisches und keine Moralpredigt. In dieser Hinsicht hat er Baudelaires Anschauung überstiegen. Er erreichte seine starke Wirkung einer Steigerung des Gefühls ohne einen einzigen Trick.

Um ein anderes, vielleicht einfacheres Beispiel zu benutzen, untersuchen wir den Gebrauch des Katzenmotivs bei beiden Dichtern. Natürlich kommt einem sogleich die größte Katze von allen in den Sinn: der vielbesprochene Panther, ein ganz besonderes Tier, welches Erich Unglaub einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat. In den einschlägigen Teilen von *Panther und Aschanti* hat man den Eindruck, daß diese Katze von den verschiedensten Seiten betrachtet werden kann: als ein Gefäß mit vielen Bedeutungen, die diese zum Käfigleben verurteilte Katze verkörpert.²³ So zitiert Unglaub aus Stefan Zweigs Abschiedsrede nach Rilkes Tod: »Jedes dieser neuen Gedichte steht und besteht als ein Marmorbild, als reiner Umriß für sich, abgegrenzt nach allen Seiten und versperrt in seine unabänderlichen Konturen, wie die Seele in ihrem irdischen Leib.«²⁴ Und Unglaub macht klar, daß *Der Panther* eine der wenigen Figuren ist, auf die das zutrifft.

Aber eins steht fest: *Der Panther* ist ein *Neues Gedicht*, auch wenn es Rilke 1902 oder 1903, also einige Jahre vorher geschrieben hatte. August Stahl schreibt, einen Brief Rilkes vom März 1926 zitierend, daß das Gedicht »das erste Ergebnis einer strengen guten Schulung unter dem Einfluß von Rodin war, der ihn gedrängt hatte, wie ein Maler zu arbeiten, unerbittlich ergreifend und nachbildend.«²⁵ Darum trägt das Gedicht auch den Untertitel »Jardin des Plantes« wie viele seiner anderen Tiergedichte (einschließlich der schon besprochenen *Gazelle*). Im *Panther*-Gedicht be-

²¹ KA I, S. 527.

²² KA I, S. 461.

²³ Erich Unglaub: *Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Bern, Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 23.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Stahl: *Rilke* (wie Anmerkung 8), S. 187.

ruft sich der Dichter auf Mitleid und Furcht, die tragischen Affekte des Aristoteles. Rilke beschreibt die geschmeidigen und machtvollen Bewegungen des majestätischen Tieres, aber, wie wir wissen, drehen sie sich ewig in einem endlosen Kreis, »[...] um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht.«²⁶ Der Panther kommt zu einem Halt, anscheinend wenn ihm die Wirklichkeit eines Bildes klar wird. Wir können nicht wissen, wie der Panther auf die Welt außerhalb der Stäbe reagieren würde. Wir sehen den gefallenen König, seine Macht und seinen Willen betäubt.

Baudelaires Katzensgedichte sind diesem Panther-Gedicht am ähnlichsten. So werden die Katzen zum Beispiel in einem Gedicht, das einfach *Les Chats* heißt, als »puissant et doux, orgueil de la maison« bezeichnet, als »machtvoll und feinfühlig, Stolz des Hauses«. Sie suchen Dunkelheit: »le silence et l'horreur des ténèbres« – »das Schweigen und den Schrecken der Dunkelheit« – wie im Reich von Erebus, Sohn des Chaos.²⁷ Er, als König von Dunkelheit und Schatten, würde diese Katzen gern als grabstille Rosse benutzen, wenn sie ihren Stolz nur ein wenig nachlassen würden, was sich natürlich keine Katze, groß oder klein, erlaubt. Baudelaire vergleicht seine Katzen mit Sphinxen, die edle Positionen einnehmen, während ein feiner Staub von goldenen Sternen ihre mystischen Augen umwölkt. Hier beherrschen die königlichen Tiere die ganze Szene und weigern sich in ihrem Stolz, selbst dem Gott der Unterwelt zu dienen. Baudelaire beschwört die goldenen mystischen Augen genau wie Rilke das Auge des Panthers. Beide Dichter betonen die Macht und den Stolz der Katzen. Baudelaire dramatisiert seine Katzen, indem er tiefe Gefühle aus dem griechischen Altertum evoziert. Er benutzt mächtige Bilder von Dunkelheit, Unterwelt, und Mysterien und weicht dadurch von malerischen und objektiven Darstellungen ab.

Das bringt uns zu Rilkes Gedicht *Schwarze Katze*. Hier bricht am tiefsten Schwarz des Fells der Blick des suchenden Auges, das sich selbst einen Augenblick lang im Auge der Katze spiegelt. »[...] und da triffst du deinen Blick im geelen / Amber ihrer runden Augensteine / unerwartet wieder [...].«²⁸ Diese intensiv sichtbaren Bilder führen dazu, daß wir das schwarze Fell der Katze geradezu zu spüren meinen. In diesem Gedicht geht Rilke über Baudelaires dramatisch und emotional inszenierte Evokationen der klassischen Archetypen hinaus und erreicht eine mächtige Wirkung durch schlichte, objektive Wortmalerei.

6

Rilkes Dichtungen während dieser mittleren Zeit dienen einem Ideenbereich, in dem er das Konzept des Ich, das so entscheidend für seine Entwicklung in den ersten Jahrzehnten seines künstlerischen Lebens gewesen ist, umwandelte und zu Anfang sogar abwies. Rodins »harte Arbeit« und »harte« Skulpturen wurden ihm zu Modellen der Kunst überhaupt. Bis zu seinem Treffen mit Rodin sah sich Rilke als ein

²⁶ KA I, S. 469.

²⁷ Baudelaire: *Œuvres complètes* (wie Anmerkung 20), S. 139.

²⁸ KA I, S. 545.

Dichter der inneren Person, der die äußere Welt im Grunde geschaffen hatte: die Rolle Gottes im *Stundenbuch*. Nach dem Treffen dachte er den ihm fast heiligen poetischen Akt als etwas wie eine Dialektik, in der die dichterische Einbildungskraft und die Welt einander gegenüberstehen.

Also keine einfache ›Dinglichkeit!‹ Rilke mußte doch etwas vom inneren Leben beibehalten. Er hat nie aufgehört, sich diesen Kämpfen zu stellen. Eine zeitlang schien er vollkommen daran zu glauben, alle Ich-Bezogenheit durch Ding-Bezogenheit ersetzen zu können. Doch ist es nie ganz klar. Wie Judith Ryan in ihrem bereits erwähnten Buch *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism* zeigt, entstehen viele der Gedichte aus diesem Milieu aus dem Versuch des Dichters heraus, sie so klar wie möglich als eine Art Wechselwirkung zwischen Subjekt und einem unabhängigen Objekt darzustellen.²⁹ Dies ist das allgemeine Thema von Ryans Buch: daß der Dichter sich nicht einer angehenden Dialektik von Objekt und sich sträubendem Subjekt entziehen kann. Ryan zitiert unter anderem *Spanische Tänzerin*, ein Gedicht, das gleichzeitig den Geist aufzeigt, der Rilke Baudelaire näher bringt.

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
 eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten,
 zuckende Zungen streckt –: beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiß
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.³⁰

Die Zündung eines Streichholzes wird zum Bild der Tänzerin, die in Flammen aufgeht, ein Bild, das aber das Objekt, die angeblich brennende Tänzerin, verschleiert. Wie ein anderer Amerikaner, Edward Snow, der hervorragende Übersetzer von Rilkes Gedichten, in der Einleitung zu seiner Übersetzung der *Neuen Gedichte* 1907 schreibt:

»Dieses Miteinanderleben von Ding und Bewußtsein ist im Grunde das große Thema der *Neuen Gedichte* [...] wo Subjekt und Objekt untrennbare Seiten einer in der Imagination geborenen Einheit sind.«³¹

Beide Bände der *Neuen Gedichte* waren also ein Anfang einer neuen Epoche in Rilkes Bemühen um eine neue poetische Sicht. Vierzehn Jahre später, im Jahre 1922, wurde sie zur Wirklichkeit.

²⁹ Judith Ryan: *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago 1991, S. 56-57.

³⁰ KA I, S. 491; siehe Ryan: *The Vanishing Subject* (wie Anmerkung 29), S. 56.

³¹ RMR: *New Poems*, 1907. San Francisco 1984, S. XI (Übersetzung R. F.).