

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

THEODORE FIEDLER

Der Lyrik-TÜV

Steffen Jacobs: Der Lyrik-TÜV. Ein Jahrhundert deutscher Dichtung wird geprüft. Die Andere Bibliothek. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag 2007.

In den Jahren 1996 bis 2000 betätigte sich der Verfasser dieses Buches unter dem Pseudonym Jakob Stephan als »Lyrikdoktor« für die *Neue Rundschau* und ließ es sich dabei nicht nehmen, den eigenen Gedichtband *Der Alltag des Abenteuerers*¹ ohne Hinweis auf seine Autorenschaft in seiner zweiten »lyrischen Visite«² »[b]ei Les Murray, Harald Hartung, Steffen Jacobs und Metallica« insgesamt lobend zu besprechen. Aus den sechzehn »Visiten« wurde das Buch *Lyrische Visite oder Das nächste Gedicht, bitte!* – erschienen 2000 im Haffmans Verlag, Zürich, unter dem Pseudonym des Lyrikdoktors. Nun bedient sich Jacobs im vorliegenden Buch einer neuen Pose, der eines hemdsärmlichen TÜV-Prüfers. Die Frage ist, was diese oberflächliche Rahmenfiktion außer einem auffallenden Titel eigentlich bringt. »Die Andere Bibliothek«, gegründet von Hans Magnus Enzensberger und bis vor einigen Jahren von ihm herausgegeben, ließ einmal anderes erwarten.

Jacobs gibt sich nicht nur technisch versiert, sondern ist offensichtlich auch ein Anhänger von Recycling, denn die Hälfte der von ihm behandelten zehn Dichter – Rühmkorff, Enzensberger, Hartung, Gernhardt, Grünbein – hat er schon in den *Visiten* untersucht. Was hinzukommt, ist der Versuch, eine wertende Gesamtdarstellung vorzunehmen. Außerdem bemüht sich Jacobs, die dominanten Themen des einzelnen Lyrikers wie auch dessen Selbstverständnis im engeren poetologischen wie weiteren sozialpsychologischen Sinn auf problematische Erfahrungen in der Kindheit und Jugendzeit zurückzuführen. Lediglich in dem abschließenden Kapitel über Grünbein fehlt diese Dimension. Dieses doppelte Verfahren wendet er konsequent auch auf die von ihm behandelten älteren Lyriker – Wilhelm Busch, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Joseph Weinheber, Gottfried Benn – an und kommt dabei mitunter zu durchaus beachtenswerten Einsichten. Mit Abstrichen sind die Kapitel über Weinheber, Benn, Rühmkorff und Enzensberger die gelungensten. Ob dies allerdings den vielversprechenden Untertitel – *Ein Jahrhundert deutscher Dichtung wird geprüft* – einlöst, ist fraglich. Die Beschränkung des Buches auf zehn Autoren schließt jedenfalls viele aus, nicht zuletzt Lyrikerinnen wie Ingeborg Bachmann, Sarah Kirsch und Nelly Sachs, um nur die bekanntesten zu nennen.

Gerade das Kapitel über Rilke und dessen *Sonette an Orpheus* zeigt, daß Jacobs nicht alle seiner kritischen Porträts gleichermaßen geglückt sind. Schon die rhetorisch aufwendigen einleitenden Sätze – »Heute, liebe Freunde poetischer Boliden³,

1 S. Fischer, 1996.

2 Jg. 1996, H. 4, S. 167-171.

3 Laut Dudens *Universalwörterbuch* entweder ein großer Meteor oder ein einsitziger Rennwagen.

haben wir es mit einem Lieblingsmodell aller Liebhaber von Feinsinn und Kulturschnöseli zu tun – ich spreche natürlich von keinem Geringerem als dem berühmten Exkanzlerdichter. Sie wissen schon: dem lyrischen Ghostwriter jenes gewesenen Bundeskanzlers, der von neuen beruflichen Aufgaben (Memoirenschreiben) eventuell dazu veranlaßt worden ist, sich vorzeitig abwählen zu lassen« (S. 81) – zeugen zunächst vor allem von der Absicht, außer Gerhard Schröder auch Rilke lächerlich zu machen. Der Sache eines kritischen Verständnisses dienen sie nicht. Wer so vorgeht, sollte sich freilich nicht den Fehler leisten, Rilkes *Stunden-Buch* schon 1899 erscheinen zu lassen, während doch im Frühherbst 1899 lediglich das erste der drei Bücher in der Erstfassung *Die Gebete* entstand, der Band als ganzes aber erst 1905 nach Rilkes Überarbeitung von *Die Gebete* erschien.

Die Nichtachtung solcher Details ist symptomatisch für die anhand der frühen Gedichtbände der Prager und Münchener Jahre recht locker formulierte und weit-ausholende Behauptung, Rilke habe Zeit seines Lebens, wenn es »um Recherche, um formale Feinarbeit und um sorgsames Ausarbeiten im Detail ging, [...] schnell das Weite gesucht« (S. 84). Die darauffolgende Abschwächung, Rilke habe immerhin »sein laxes Verhältnis zur lyrischen Präzision [...] mit dem *Stunden-Buch* deutlich verbessert«, kommt gegen solch undifferenzierte und nicht näher belegte Vorwürfe kaum an.

Jacobs bemüht sich auch nicht, das von ihm zitierte zweite Gedicht aus dem ersten Buch des *Stunden-Buches* mit Bezug auf Rilkes damaligen geistigen Horizont – Nietzsche und Rußland – sowie den zyklischen Kontext des ersten Buches, der die Vorstellung einer kulturelnerneuenden Künstlergeneration voraussetzt, zu verstehen. Die zweite Strophe des Gedichts – »Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, / und ich kreise jahrtausendlang; / und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm / oder ein großer Gesang« – wird ihm stattdessen zum Anlaß, Rilkes »unbescheidenen« Umgang mit seinem Ich und mit Gott in Frage zu stellen: »Warum ein Falke und nicht, sagen wir, eine Amsel? Warum ein großer Gesang und kein, na, frisches Lied? Und dann sehen Sie mal, wie er mit Gott umspringt: ›Ich kreise um Gott, um den uralten Turm‹. Selbst als gesalbter Atheist kann man guten Glaubens sagen: So geht das nicht. Da wird das immerhin respektgebietende Kulturprinzip des Monotheismus auf ein Stück alter Bausubstanz heruntergedichtet, um die man ohne weiteres im lyrischen Kreisverkehr herumflitzen kann« (S. 85). Der Lyrik-TÜV-Prüfer als besserwisserischer Kulturbanause?

Die erteilte Lektion in Sachen Gott hindert Jacobs allerdings nicht, im übernächsten Absatz Rilkes metaphorische Darstellung Gottes als Bauwerk völlig anders zu verstehen, nämlich als uneingestandenes Phallussymbol. Unter Hinweis auf Peter Rühmkorfs »entlarvenden« Aufsatz »In unseren Händen hängt der Hammer schwer. R. M. Rilke, zum 100. Geburtstag« aus dem Jahr 1975, demzufolge eine ganze Reihe von bildhaften Vorstellungen im ersten Buch des *Stunden-Buch* angeblich »den Anstrich oder den Beigeschmack von Selbstbefleckung« aufweist, erweitert Jacobs diese These auf das Gesamtwerk: »Nicht nur im *Stunden-Buch*, in fast allen Werken Rilkes finden sich ähnliche Beispiele mehr oder minder verkappter Masturbationsphantasien« (S. 86). Um diese These zu unterstützen, verweist er auf Ulrich Baers 2006 bei Suhrkamp erschienenen Buch *Das Rilke-Alphabet*, worin der Verfasser

nicht nur den von Rilke selbst beschriebenen Masturbationszwang des alternden Dichters hervorhebt, sondern diesen Zwang mit Hinweis auf ein Gedicht aus dem *Stunden-Buch* auch auf den damals 23-jährigen Rilke zurückprojiziert.

So gewappnet wendet sich Jacobs den *Sonetten an Orpheus*: »Eine interessante Konstellation: auf der einen Seite die klassische Gedichtform des Sonetts samt altehrwürdiger Orpheus-Thematik, auf der anderen Seite der lyrische Schnellschütze und Masturbationskünstler Rilke, der in drei rauschhaften Wochen wettzumachen sucht, was er in zehn Jahren versäumt hat ... Ob das gutgehen kann?« (S. 94) Wer so fragt, kann eigentlich nur negativ antworten.

Überraschend kommt dann doch noch ein »aber«-Satz: »Einzelne Stücke aber, das haben wir gesehen, sind wahre Meisterwerke, die zu Recht zu den bedeutendsten Gedichten deutscher Sprache zählen« (S. 111). Merkwürdig, daß von diesem Werturteil in Jacobs einzelnen Kommentaren zu den drei Sonetten, die er bespricht – die ersten zwei des ersten Zyklus, das fünfte des zweiten –, relativ wenig nachvollziehbar gemacht wird. Selbst das fünfte Gedicht aus dem zweiten Zyklus, das er vom Inhaltlichen her, weil frei von mythischem Pathos, am positivsten einschätzt, entgeht weder seiner Kritik noch seinem Hohn. Das abschließende Terzett – »Wir Gewalttätigen, wir währen länger. / Aber wann, in welchem aller Leben, / Sind wir endlich offen und Empfänger« – sei dem Gedicht, das die Offenheit und Empfängnisbereitschaft der Anemone in den ersten neun Zeilen darstellt, als Moral der Geschichte »allzu angestrengt aufgepfropft«. Außerdem hält er die Idee vom gewalttätigen Menschen in einer friedlichen Welt nicht nur für einen »Gemeinplatz«, sondern betrachtet sie auch als »geistlos formuliert«: »Drei Zeilen Rilkes wie aus einem ›Geschenkttext‹ von Kristiane Allert-Wybranietz, wer hätte das gedacht« (S. 110). Wer in der Tat außer Jacobs!

Auch die ersten zwei Sonette aus dem ersten Zyklus ernten Tadel, nicht zuletzt weil Jacobs Rilkes »Rückgriff auf die mythische Orpheus-Gestalt« Anfang der zwanziger Jahre als anachronistische Flucht in »längst nicht mehr zeitgemäße Allmachtsphantasien von einem Lyriker-Sänger, der mit seinem Gesang fiktive Welten erschafft und beherrscht« (S. 98), betrachtet. Daher stören ihn gerade die Ausrufe am Anfang des ersten Sonetts, die für den Verfasser »ein schwer erträgliches Klischee vom Dichter als Mann-außer-sich, als Ergriffenheitsproklamator« evozieren (S. 95). Daß Rilkes Orpheus trotz des Pathos der Ausrufe diesem Klischee keineswegs entspricht und eher ein in sich ruhendes, für Menschen unerreichbares Ideal darstellt (vgl. das dritte Sonett), scheint Jacobs nicht bemerkt zu haben. Nur ungern gibt er zu, daß die von ihm monierten Ausrufe als »dreifach ansetzender Zauberspruch [...] ihren rhetorischen Sinn und Zweck doch recht ordentlich« erfüllen: »Gerade der etwas lächerlich wirkende Ausruf ›O hoher Baum im Ohr!‹ signalisiert, daß der Zauber seine Wirkung tut. Hören, Singen und Sein sind darin zur unentrinnbaren Einheit verschmolzen« (S. 95).

Jakobs seltsame Ambivalenz gegenüber dem ersten Sonett wird besonders deutlich in seiner Besprechung der Wendung »Tiere aus Stille« zu Beginn der zweiten Strophe. Einerseits lobt er den kleinen semantischen Dreh, »mit dem Rilke ›stille Tiere‹ in ›Tiere aus Stille‹ verwandelt: Diese buchstäblich verwandelten Wesen sind nicht einfach leise; nein, sie sind leise ›in sich‹, und dies nicht, weil sie platterdings

›zuhören‹ würden, sondern ›aus Hören‹. Es hat schon [...] etwas Sprachmagisches, wie Rilke den Bereich des Konkreten Wort für Wort ins Wesenhafte und Allgemeine ›übersteigert‹ (S. 95 f.). Andererseits hält er gerade die Plazierung dieses Daktylus am Anfang der zweiten Strophe für ›schludrige Ausarbeitung‹. Er knalle ›aus dem Metrum heraus, das in den ersten beiden Quartetten durchweg jambisch ist‹, passe ›in seinem beschwingten Übermut nur schlecht zur beschworenen Stille‹, und bewirke, daß man ›sich beim Lesen ganz unfeierlich verschluckt‹ (S. 96). Einmal abgesehen davon, daß der Rhythmus der ersten Strophe kaum einem jambischen Monoton gleicht, scheint mir die betonte Silbe am Anfang der zweiten Strophe deutliches Zeichen eines Blickwechsels vom hohen Baum im Ohr zu den Tieren aus Stille zu sein. Ob wir es hier nicht mit einem Beispiel forcierter Kritik zu tun haben, damit ja nicht ein völlig geglücktes Kunstwerk sein kann, was nicht sein darf?

Das zweite Sonett, das Rilkes Umgang mit dem Tod Wera Ouckama Knoops gestaltet, bildet für Jacobs vor allem Anlaß, sich mit Rilkes Narzißmus zu beschäftigen. Angesichts der Aufzeichnungen der Krankheit der jungen Frau, die Rilke sich von der Mutter schicken ließ, falle ihm auf, »wie schnell die harsche Todesrealität der Wera Ouckhama Knoop in eine Fiktion umgewandelt wird. Rilke idealisiert und literarisiert die junge Frau derart stark, daß sie frei wird für Phantasiespiele aller Art« (S. 107). Inwiefern die Aufzeichnungen der Mutter sich Rilkes Darstellung der Toten, zum Beispiel als eine, die »nicht begehrte, / erst wach zu sein«, widersetzen, erfahren wir nicht. Dafür läßt uns Jacobs wissen, welche »Phantasiespiele« er im Sinn hat. Die anderthalb Zeilen »und machte sich ein Bett in meinem Ohr. // Und schlief in mir« versteht er zusammen mit dem Ausruf »O hoher Baum im Ohr!« als Masturbationsphantasien: »Dieses Zusammentreffen von Phallussymbol und Schleiertänzerin im selben Bett kann Rilke kaum versehentlich unterlaufen sein« (S. 107). Daß Rilkes Bild vom hohen Baum im Ohr auf die Orpheus-Zeichnung von Cima da Conelighano zurückgeht, die Orpheus singend, Leier spielend und unterhalb eines Baumes sitzend, dessen Stamm sein Kopf berührt, darstellt,⁴ und daß das Bild daher eher ikonographisch als psychisch motiviert ist, scheint Jacobs nicht zu wissen. Oder es interessiert ihn einfach nicht. Schließlich geht es Jacobs darum zu behaupten, daß der Tod Wera Knoops Rilke »letztlich nur dazu dient, die eigene Ergriffenheit zu goutieren« (S. 107). Das »Programm des narzißtischen Selbstgenusses« sieht er poetisch verwirklicht in der zweiten Strophe, in der ihr Tod als Schlaf »alles« beinhaltet, was des Dichters Welt konstituiert: »Und alles war ihr Schlaf. / Die Bäume, die ich je bewundert, diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese / und jedes Staunen, das mich selbst betraf.« Nachdem Jacobs dieses »alles«, was »unseren Dichter je umgetrieben hat«, noch einmal zusammenfaßt, gibt er dazu sein Werturteil: »Wären nicht das hinkende Metrum und der lasche Reim von ›Wiese‹ auf ›diese‹, würde ich sagen: Hut ab! So reicht mir ein kurzes An-den-Hut-Tippen« (S. 108).

Wer so gelobt wird, braucht keine Feinde. Sicherlich kann und sollte man sich mit Rilkes Werken und Wertvorstellungen und mit seinem Leben eingehend auseinandersetzen, aber, um Jacobs zu zitieren: »So geht das nicht« (S. 85).

4 vgl. <http://picture-poems.com/rilke/orpheus-drawing.html>.