

Im
Schwarzwald |
Uncollected Poems
1906–1911

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

31 | 2012

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 31 (2012)

Im Schwarzwald
Uncollected Poems 1906–1911

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1137-4

BEN HUTCHINSON

»Äußerst an Größe vergehend«

Rilkes Widmungsgedichte für Hedwig Bernhard

Am 22. Juni 1913 trifft eine junge, noch nicht fünfundzwanzigjährige Schauspielerin im badischen Kurort Bad Rippoldsau ein. Das erschütternde Erlebnis, das dort auf sie wartet, hält Hedwig Bernhard in ihrem Tagebuch fest:

»Seit Sonntag d. 22. bin ich [...] hier. Es ist wunderschön, auch der viele Regen schadet nichts, denn mein Gemüt ist erfüllt von dem Wesen eines neuen mir so köstlichen Menschen. – Rainer Maria Rilke, der Dichter ist hier, und die Stunden, die ich an seiner Seite verlebe, sind mir ein Erlebnis von seltener Schönheit, die mich über die wachen Nächte oder Morgen, wo Angst und Not und Grübelsucht mich quälen, herausheben.«¹

So schnell der Dichter und die Schauspielerin sich gegenseitig schätzen lernen, so kurz währt die Freundschaft: »Am 5. Juli trennten wir uns nachdem wir noch unvergessliche Stunden erlebt haben«, so schreibt Hedwig Bernhard schon am 7. Juli in ihr Tagebuch.² Nach einer kurzen, intensiven Beziehung, die an einem sonnigen Sonntag in einer »gemeinsamen Wagenfahrt nach Freudenstadt« gipfelt,³ bleibt nur eines übrig: die zwei Gedichte, die Rilke in der Nacht des 4. Juli in Geschenkekopie des *Buch der Bilder* beziehungsweise des *Stunden-Buchs* eingetragen hat.

Man kann zwar die zwei Gedichte als Denkmäler einer flüchtigen, dafür aber intensiven Begegnung begreifen, doch führt dieser hier kurz skizzierte biographische Kontext bei einem so innigen Dichter wie Rilke in die Irre. Denn das erste, längere Gedicht hat mit der vermeintlichen Geliebten gar nichts zu tun; wie so oft in seinem Leben nimmt Rilke die Beziehung zu einem anderen vielmehr zum Anlass, seine eigenen Gefühle zu erkunden. Was Sigmund Freud – dem Rilke einige Monate später in München so sorgfältig aus dem Weg gehen wird – wohl als narzisstische Selbstliebe bezeichnet hätte, mag man etwas wohlwollender als die nötige Selbstbesessenheit des lyrischen Dichters verstehen. Wie dem auch sei: dem ersten Gedicht bleibt das Zwiesgespräch, das »Du«, vorenthalten.

Dafür wendet sich das zweite, knappere Gedicht direkt an die Geliebte. Dass dieses Gedicht mit »Rainer«, jenes mit der formelleren Unterschrift »RM Rilke«, unterzeichnet ist, scheint die These einer Zuspitzung der Liebesgefühle, einer Öffnung des solipsistischen Ichs zugunsten einer wahren ›Begegnung‹, zu bestätigen. Was geschieht also im Übergang vom ersten zum zweiten Gedicht? Wie sind diese beiden Gedichte – sowohl innerhalb als auch außerhalb ihres unmittelbaren biographischen Kontextes – zu verstehen?

¹ Joachim W. Storck: *Die Wälder sind herrlich. Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau*. Marbach a. N. 2000, S. 6.

² Ebenda, S. 9.

³ Ebenda, S. 8.

Diese Fragen wird man erst nach einer gründlichen Analyse der beiden Gedichte beantworten können. Zunächst also das erste Gedicht:

Wie lange schon seit mir an gefühlter Erfahrung
die Sinne erwachsen; wie lange schon Sehnsucht und Gnade
über der innigen Brust. Oft schon als Knabe
wähnt ich am Äußersten mich. Äußerst an Größe vergehend.
Aber die Sterne sind da der übertreffenden Nächte,
und das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer. (KA II, 62)

Das Erste, was dem Leser dieses ersten, später ins *Buch der Bilder* eingegangenen Gedichts auffällt, ist wohl der elegische Duktus der Sätze – »Das Gedicht ist bereits in jenem ›Elegien-Stil⁴ geschrieben«, so bemerkt Joachim Storck, »den Rilke in jenen Jahren [...] auszubilden versucht hatte«. ⁵ Storck behauptet, das Gedicht künde einen »gesuchte[n], aus eigenen Urerfahrungen gespeiste[n], Gegensätze in ihren Spannungen vereinigende[n] Zustand an«. ⁶ Wie aber äußert sich dieser Zustand im Gedicht?

Das Gedicht dreht sich um ein Wechselverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Zurückschauend begibt sich der Dichter auf eine *recherche du temps perdu*, die ihn bis in seine Jugend zurückführt. Die wiederkehrende Wendung »Wie lange schon« verortet das Gedicht in einem Zwischenraum zwischen Erfahrung und Erinnerung: Der Dichter vergleicht seinen gegenwärtigen Zustand der lyrischen Erhebung mit dessen früheren Manifestationen. Die Tatsache, dass das Gedicht sich wiederholt als eine Art Ausruf gebärdet (»Wie lange schon ...«) – eine rhetorische Frage auf die keine Antwort erwarten wird –, verweist auf den dieser Sprachfigur zu Grunde liegenden poetischen Zustand: Im »Weltinnenraum« der lyrischen Dichtung sind Ausrufe beziehungsweise rhetorische Fragen bewährte Strategien, um einer in sich zurückgefalteten Subjektivität Ausdruck zu verleihen. Man mag hier an den Anfang der ein Jahr früher geschriebenen ersten Elegie denken: Dass der Gedichtzyklus mit der berühmten, im Konjunktiv formulierten rhetorischen Frage zu »der Engel | Ordnungen« beginnt, nimmt die ganze Bewegung des »innen Verwandeln«, die sich danach in den Elegien entfalten wird, insofern vorweg, als der Dichter von Anfang an auf sich selbst angewiesen ist.

Syntaktisch betrachtet erinnert der erste Vers des Widmungsgedichtes besonders an den Anfang der sechsten Elegie, die sechs Monate zuvor, im Januar 1913, entstanden ist:

4 Man mag sich auch an den Hölderlin'schen Duktus erinnert fühlen: Obwohl Rilkes Entdeckung von Hölderlins ›harter Fügung‹ gewöhnlich auf 1914 datiert wird (vor allem des Gedichtes *An Hölderlin* wegen), zeigt die 2008 veröffentlichte Korrespondenz zwischen Rilke und Norbert von Hellingrath, dass Rilke schon 1910 in Kontakt mit dem jungen Hölderlin-Spezialisten stand (siehe RMR/Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente*. Hrsg. Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008). Es wäre also denkbar, dass der Einfluss des Hölderlin'schen Stils bereits im Bad Rippoldsauer Gedicht zu finden ist.

⁵ Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (wie Anm. 1), S. 8.

⁶ Ebenda, S. 9.

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis. (KA II, 218)

Die Wiederholung der temporalen Struktur »wie lange schon« scheint die Annahme nahelegen, dass Rilke beim Schreiben des Widmungsgedichtes diese Stelle aus der sechsten Elegie im Kopf hatte. Ein Vergleich der beiden Gedichten macht weitere Parallelen sinnfällig: Die Metapher des Feigenbaums, der Rilke zufolge »beinah«⁷ keine Blüten trägt, sondern sogleich die Frucht, findet seinen Nachhall in dem im Widmungsgedicht erinnerten Augenblick der ersten lyrischen Bewusstwerdung. In Anspielung auf die für Rilke so typische Metapher einer gefüllten Frucht lässt sich die »gefühlte Erfahrung« der ersten Zeile als »gefüllte Erfahrung« hören, als eine Fülle von Erfahrung. Diese Deutung wird zudem durch die Wiederholung des Präfixes »er« beziehungsweise »Er-« (»Erfahrung«, »erwachsen«) verstärkt, da dies grammatisch die Vervollkommnung – beziehungsweise die Erfüllung – eines Prozesses suggeriert. Das heißt: der Anfang des Gedichts lässt sich als die erste Epiphanie des *gewordenen* Dichters verstehen, die den Umschlag in den letzten zwei Zeilen des Gedichts, wo das Herz des Dichters im Gegenteil »noch immer« *wird*, dialektisch vorwegnimmt.

Die Entstehungsgeschichte der beiden Gedichte als Widmungen in Geschenkexemplaren legt es nahe, sie im Kontext von Rilkes poetischer Entwicklung zu lesen. Der Eingangsvers lässt sich in dieser Perspektive als Erinnerung an den Augenblick der Inspiration verstehen, der 1899 den ersten Teil des *Stunden-Buchs* einleitete:

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallenen Schlag.
Mir zittern die Sinne; ich fühle, ich kann,
und ich fasse den plastischen Tag. (KA I, 157)

Die dritte Zeile nimmt das spätere Gedicht vorweg: »Mir zittern die Sinne« im Gedicht von 1899 wird zu »mir [erwachsen] die Sinne« in dem von 1913, während »ich fühle, ich kann« retrospektiv als »gefühlte Erfahrung« umgeschrieben wird. Die Syntax des Gedichts aus dem *Stunden-Buch* spielt mit der Grammatik der Subjektivität: Das lyrische Ich des Mönchs wird zunächst im Akkusativ vorgestellt (»Da neigt sich die Stunde und rührt *mich* an«), um durch den Prozess der Sinneswahrnehmung (»Mir zittern die Sinne«) schließlich zum triumphalen dreifachen Nominativ zu gelangen: »ich fühle, ich kann, | und ich fasse den plastischen Tag.« Die Schaltstelle bildet also die impersonale Struktur »Mir zittern die Sinne«, die im »mönchischen« Kontext des *Stunden-Buchs* den ganzen Anfang des Gedichts als

7 Zu diesem »beinah« siehe die Bemerkung Rudolf Kassners, die Manfred Engel in der *Kommentierten Ausgabe* wiedergibt: »Rilke, mehr schauend, ein-bildend als hinsehend, war der Meinung, der Feigenbaum trage überhaupt keine Blüten, sondern gleich die Frucht. Erst auf meine Hindeutung hin, nachdem er mir die Elegie vorgelesen, dass der Augenschein ihn hier getrogen habe, setzte er das *beinabe* in den Vers« (KA II, S. 664).

Moment der Epiphanie verstehbar werden lässt, als wäre das Zittern der Sinne von außen – von Gott – ferngesteuert.

Im 1913 geschriebenen Gedicht legt die Syntax eine ähnliche Vermutung nahe, nur diesmal aus der Retrospektive: Nicht nur die gleiche impersonale Struktur, die den Dichter im passiveren Dativ verortet, sondern auch der Übergang in den zweiten Satz verweisen auf die für Rilke so typische Frage des Verhältnisses zwischen subjektiver Interiorität und objektiver Exteriorität. Wie soll man das Verhältnis zwischen den beiden Teilen des ersten Satzes – vor und nach dem Strichpunkt – verstehen? Vermutlich muss man die Struktur des zweiten Teils als Wiederholung des ersten lesen, da das Verb fehlt: »wie lange schon [seit mir zuerst] Sehnsucht und Gnade | über der innigen Brust [erwachsen]«. Da das Verb hier aber eben fehlt, muss man diese zweite Hälfte des Satzes nicht nur als Wiederholung, sondern als eine Art von Engführung der ersten Hälfte lesen, als eine Engführung, die in die »innige Brust« führt. Indem er das Verb weglässt, legt Rilke einen besonderen Akzent auf die Substantive Sehnsucht, Gnade und Brust: Da ihnen alle »verbale« Bewegung vorenthalten wird, werden sie gleichsam verdinglicht. Dies bezieht sich wiederum insofern auf die temporale Struktur des Gedichts, als das dreifach wiederholte »schon« den Eindruck einer inzwischen verstrichenen Zeitspanne vermittelt, in der sich jedoch im Wesentlichen nichts geändert hat, da alles »schon als Knabe« geschehen ist. »Sehnsucht« und »Gnade« ziehen ihrerseits in entgegengesetzte Zeitrichtungen: Jene richtet sich naturgemäß auf die Zukunft, diese erfüllt die Sehnsucht im messianischen Moment der »Innigkeit«, der »absoluten« Gegenwart. Rilke sieht sich nach wie vor zerrissen zwischen einer immer wieder aufgeschobenen Sehnsucht und einem sich nur gelegentlich ereignenden Augenblick der Gnade.

Dass Sehnsucht und Gnade, genauso wie die ihm erwachsenen »Sinne«, Vokabeln der Jugendzeit sind, der Zeit um die Jahrhundertwende und des *Buchs vom monchischen Leben*, bereitet der im zweiten Satz des Gedichtes erwähnten Erinnerung an die Knabenzeit die Bahn. Der kurze Satz »Oft schon als Knabe | wähnt ich am Äußersten mich« verrät den bemerkenswerten Narzissmus des Gedichts: Statt sich an die Geliebte zu wenden, erforscht der Dichter seine eigene Jugend. Positiver ausgedrückt könnte man das Gedicht als Beispiel jenes »Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein[s]« bezeichnen, das Rilke in seiner Rodin-Monografie als das Zeichen des gelungenen Kunstwerks betrachtet (KA IV, 418). Die Struktur des Satzes bekräftigt eine solche Lesart insofern, als Rilke den Akkusativ »mich« ans Ende des Satzes stellt (er hätte auch »wähnt ich mich am Äußersten« schreiben können). Psychologisch mag diese Polarisierung des eigenen Ichs zwischen Dichter und Gedicht, »ich« und »mich«, in einem »Widmungsgedicht« an eine Geliebte fragwürdig sein, indem die Adressatin dabei außer Acht gelassen wird –, poetologisch ist sie aber ein Geniestreich, da sie das Reflexivpronomen zwischen »Äußersten« und »Äußerst« fügt und es dabei hervorhebt. Damit stellt Rilke das kleine Wort »mich« in den Mittelpunkt des Gedichts: Der junge Dichter wird gleichsam ausgesetzt auf den Bergen des eigenen Herzens, indem er sich selbst beziehungsweise seine eigene Jugend als »Äußerst an Größe vergehend« bezeichnet. Dieser dritte, sehr kurze Satz vollzieht eine ähnliche Engführung wie die zweite Hälfte des ersten Satzes, indem er eine reduzierte Wiederholung des zweiten Satzes ist. Wo das Pronomen »mich« zwischen

dem »Äußersten« und »Äußerst« steht, befindet sich der »Knabe« zwischen »Größe« und »Gnade«: Alles dreht sich somit um den wieder heraufbeschworenen jungen Dichter.⁸

Rilkes Aufsatz *Über den jungen Dichter*, an dem er in der zweiten Hälfte des Jahres 1913 arbeitete,⁹ lässt sich passagenweise begreifen als eine Aufarbeitung in Prosa eben jener Motive, die zuvor im Widmungsgedicht poetisch formuliert wurden. Rilke nimmt zwei Gedichtbände von Franz Werfel sowie »die Werke Georg Heym's« und »die Gedichte des Grafen Wolf Kalckreuth« zum Anlass, einige allgemeine Gedanken zur Jugend eines Dichters anzustellen; die Tatsache, dass Rilke Hedwig Bernhard die beiden Bücher Werfels geschenkt hat,¹⁰ legt zudem eine biographische Verbindung zwischen dem Aufsatz und dem Gedicht nahe. Rilke versucht im Essay den inneren »Knaben« (KA IV, 671) des Dichters auszumachen – das heißt, er schreibt implizit auch über sich selbst, er schreibt auch aus persönlicher Erfahrung. Die Figur des Dichters als Knabe stellt er zunächst dem mythischen, homerischen Helden gegenüber. Der Vergleich erlaubt ihm, den Begriff der »Vorzeit« zweideutig auszulegen: einerseits welthistorisch, als die Ära der homerischen Helden, andererseits individuell-existentialistisch, als eine Art Gegenstück zu Hofmannsthal's Begriff der Präexistenz (hier knüpft Rilke an eine lange Reihe von Motiven des Werdens in seinem eigenen Werk an).¹¹ Der Tonfall des Essays erinnert deutlich an das kurz zuvor entstandene Widmungsgedicht:

»Hier unter uns, in dieser vielfältig heutigen Stadt, [...] ist plötzlich, wer weiß, alle Anstrengung, aller Eifer, alle Kraft überwogen durch den Auftritt der Titanen in einem unmündigen Innern. Nichts (spricht) zeugt dafür, als die Kälte einer Knabenhand; nichts, als ein erschrocken zurückgenommener Aufblick; nichts, als die Teilnahmslosigkeit dieses jungen Menschen, der mit seinen Brüdern nicht spricht und, sobald es geht, von den Mahlzeiten aufsteht, die ihn viel zu lang dem Urteil seiner Familie ausstellen. Kaum daß er weiß, ob er noch zur Mutter gehört: so weit sind alle Maße seines Fühlens verschoben, seit dem Einbruch der Elemente in sein unendliches Herz.« (KA IV, 671-2)

Die Passage liest sich wie eine in die dritte Person transponierte Aufarbeitung jener Kindheitserfahrungen, die im Widmungsgedicht *in propria persona* erzählt werden. Sie dreht sich um die gleichen Schlüsselbegriffe wie das Gedicht: Der »innigen Brust« des Gedichts entspricht im Essay der Raum im »unmündigen Innern«, der »Knabe« hat ein Gegenstück in der »Knabenhand«, »gefühlter Erfahrung« entspre-

8 Hier mag der Einfluss der neuen Freundin zu spüren sein: In ihren 1932 veröffentlichten Erinnerungen an RMR bezeichnet Hedwig Bernhard den Dichter wiederholt als »Jüngling« beziehungsweise als »Kind« (siehe *Tagespost*, Graz, Sonntag 4.12.1932, beziehungsweise Rätus Luck: *RMR in Bad Rippoldsau 1909 und 1913*, Wolfenbüttel 2010, S. 41 f.). Dass Rilke sich als »Knabe« stilisiert, mag also auf die damaligen Gespräche mit Hedwig Bernhard zurückzuführen sein.

9 Entgegen der Annahme, dass der Aufsatz im Spätsommer 1913 entstanden sei, hat Walter Simon auf eine überarbeitete zweite, »Dezember 1913« datierte Handschrift hingewiesen (siehe KA IV, S. 1028 f.).

10 Vgl. Ralph Freedman: *Life of a Poet*. Evanston 1996, S. 368.

11 Vgl. die Analyse dieser Motive in: Ben Hutchinson: *Rilke's Poetics of Becoming*. Oxford 2006.

chen die »Maße seines Fühlens« und dem »herrlicher« werdenden Herz der »Einbruch der Elemente in sein unendliches Herz«. Eine weitere Anspielung lässt sich zudem erkennen, und zwar auf die von Rilke mehrfach umgeschriebene Geschichte vom verlorenen Sohn: Der junge Dichter, der »von den Mahlzeiten aufsteht«, da er sich »dem Urteil seiner Familie« nicht aussetzen will, erinnert an das 1906 entstandene Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* sowie an die letzte Szene der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, wo der Knabe – Malte zufolge – nur eines will, nämlich »fortgehn«. Genau dieses Wort taucht nun auch im Essay auf: »Dürfte doch ein Knabe in solcher Lage immer noch fortgehn, hinaus, und ein Hirte sein« (KA IV, 673).

Welche Folgerungen ergeben sich hieraus für das Hedwig Bernhard gewidmete Gedicht? Genauso wie der Essay *Über den jungen Dichter* lässt sich das Gedicht als *portrait of the artist as a young man* verstehen. Das Echo des Gedichts *Der Auszug des verlorenen Sohnes* im Essay kündigt sich schon im Gedicht vom Sommer 1913 an: Wenn der Knabe sich »am Äußersten« wähnte, so mag man dies auch als die Sehnsucht, »fortzugehn«, verstehen. Der »Äußerst an Größe vergehend[e]« Knabe erinnert zudem an das Anfang 1913 geschriebene Gedicht *Der Geist Ariel*, an dessen »Ruck, mit dem man sich als Jüngling | ans Große hinriß« (KA II, 48) – Storck weist darauf hin, dass Rilke dieses Gedicht Hedwig Bernhard sogar vorgelesen hat.¹² Beide Gedichte nehmen subjektiv die objektive Beschreibung (das »objektive Korrelat« könnte man mit T. S. Eliot sagen) des »Ausbruch[s] der Größe [im] Innern« des »jungen Dichters« (KA IV, 673) vorweg. Rilkes rationaler Prosa geht, wie fast immer, seine »intuitive« Lyrik voran.

Allerdings schlägt das Gedicht in den letzten zwei Zeilen um. Um die Achse des »Aber« rotierend, geht das Gedicht von der Vergangenheit der Erinnerung ins emphatische Präsens über: »Aber die Sterne sind da der übertreffenden Nächte, | und das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer.« Was ist hier der Sinn des »Aber«? Wie bezieht sich die Gegenwart dieser Schlusszeilen auf die Vergangenheit der Knabenzeit? Die Volte des »Aber« stellt die Stoßrichtung des Gedichtes auf den Kopf: Mag sich der Dichter auch »schon als Knabe [...] am Äußersten« gewöhnt haben, so suggeriert diese Wendung des Gedichts doch, dass es noch jenseits der Kindheit Lieder zu singen gibt. Man könnte die Hauptsubstantive dieser letzten zwei Zeilen – »die Sterne« beziehungsweise »das Herz« – fast im Sinne Kants verstehen: Das lyrische Ich bestaunt den bestirnten Himmel über sich und das poetische Gesetz in sich. Die Verben, die den Substantiven zugeordnet sind, fallen durch ihre ontologische Direktheit auf: Die Sterne *sind* und das Herz *wird*. Dass das Gedicht mit dem anhaltenden Werdensprozess des Dichters endet, mag zwar angesichts der lebenslangen Rhetorik des Werdens bei Rilke kaum verwundern, doch steht dies in starkem Kontrast zum Anfang des Gedichtes, wo der Dichter in die Vergangenheit zurückblickt. Hier am Ende des Gedichts sieht er vielmehr in die Zukunft: »das Herz wird mir herrlicher [...] *noch immer*« (wobei das »noch immer« auf den Gedichtanfang »Wie lange schon« zurückverweist). Der Gliedsatz »wie ichs auch berge« wird damit zum Teil dieses Werdensprozesses, von dem er buchstäb-

12 Siehe Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (Anm. 1), S. 8.

lich eingeklammert ist. Durch die Rückbindung an den Gedichtanfang lässt er sich zudem als eine Art Summe des Gedichts verstehen: Der Versuch, das eigene Herz zu »bergen«, entspricht dem im Gedicht vollzogenen Versuch, sich gedanklich in die eigene Vergangenheit und die zurückliegende Entwicklung zu versetzen.

Das Gedicht wäre demnach nicht allein im unmittelbaren Entstehungszusammenhang (Hedwig Bernhard, Bad Rippoldsau usw.) zu sehen, und auch nicht nur im weiteren Kontext von Rilkes Schaffen des Jahres 1913: Angesichts seiner Thematik lässt sich das Gedicht vielmehr erst im Kontext von Rilkes ganzer poetischen Entwicklung vollständig erschließen. Denn die sorgfältige Positionierung des Gedichts zwischen Vergangenheit und Zukunft zeichnet es eindeutig als »mittleres Werk« aus: Der Dichter erinnert sich zunächst an seine Kindheit beziehungsweise seine poetischen Anfänge, um danach in die Zukunft ausschauen zu können. (Dass die beiden Widmungsgedichte in Exemplare des *Buchs der Bilder* beziehungsweise des *Stunden-Buchs* eingetragen wurden, legt ihre Verortung im Kontext der früheren Werke nahe.) Die Zuordnung des Gedichts zum mittleren Werk lässt sich natürlich auch mit dem Entstehungsjahr begründen: Die Jahre zwischen der Veröffentlichung des *Malte* (1910) und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges können rein chronologisch als Rilkes »mittlere Jahre« gelten.¹³ Aufschlussreich ist vor allem der Vergleich mit dem 1914 geschriebenen Gedicht *Wendung*, das in der Forschung als das repräsentative mittlere Werk schlechthin gilt, als »die Wendung [...], die wohl auch kommen muss, wenn ich leben soll«, wie Rilke an Lou Andreas-Salomé schreibt.¹⁴ »Wendung« dreht sich bekanntlich um den Kontrast zwischen Außen und Innen, zwischen der »geschautere[n] Welt« und dem »innere[n] Mädchen«. Das Gedicht beschreibt damit den Übergang von der visuellen Poetik der *Neuen Gedichte* zur metaphysischen Rhetorik der Elegien und Sonette: »Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze« (KA II, 100). Am bekanntesten sind wohl die Schlusszeilen:

Werk des Gesichts ist getan,
 tue nun Herz-Werk
 an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
 überwältigst sie: aber nun kennst du sie nicht.
 Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
 dieses errungene aus
 tausend Naturen, dieses
 erst nur errungene, nie
 noch geliebte Geschöpf. (KA II, 102)

Meiner These zufolge weist das Widmungsgedicht für Hedwig Bernhard Ähnlichkeiten mit diesem ein Jahr später entstandenen, repräsentativen »mittleren« Werk auf. Die Ähnlichkeiten beruhen nicht nur auf dem für beide Gedichte zentralen Mo-

¹³ Dies meine ich nicht im Sinne des für gewöhnlich als »mittlere Periode« geltenden Werkes der Pariser Zeit, sondern rein biographisch beziehungsweise chronologisch.

¹⁴ RMR/Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 329.

tiv des Herzens, sondern auch auf der beiden Gedichten eingeschriebenen ›Zukunftigkeit‹: Das 1913 geschriebene Gedicht endet mit den Worten »noch immer«, das 1914 geschriebene mit der Heraufbeschwörung des »erst nur errungene[n], nie noch geliebte[n] Geschöpf[s]«. Das viel weniger bekannte Widmungsgedicht mag man sogar unter Umständen insofern als das gelungenere Werk verstehen, als es performativ *darstellt*, was *Wendung* nur programmatisch *thematisiert*. Indem Rilke in Bad Rippoldsau schreibt, »das Herz wird mir herrlicher, wie ichs auch berge, noch immer«, *vollzieht* er das »Herz-Werk«, das im späteren Gedicht nur benannt beziehungsweise herbeigewünscht wird. Die syntaktische Struktur des Satzes inszeniert die Spannung dieses »Herz-Werk[es]‹: »Herz« und »Ich« wechseln ständig zwischen Nominativ, Dativ und Akkusativ; das Herz wird ihm erst herrlicher, indem er es syntaktisch birgt.

Wenn man das Widmungsgedicht unter diesem Aspekt des ›mittleren Werkes‹ auslegt, so lässt es sich weniger als Liebesgedicht an Hedwig Bernhard und vielmehr als Liebesgedicht an das eigene »innere Mädchen« verstehen, das Rilke schon 1913 als die »innige Brust« vorwegnimmt. Was geschieht nun im Übergang zum zweiten Gedicht?

Nicht, wie du ihn nennst, wird
er dem Herzen gewaltig.
Liebende: wie du dich rührst
bildest du dringend ihn aus. (KA II, 62)

Dass das Gedicht eine entschiedene Hinwendung zu Hedwig Bernhard vollzieht, liegt auf der Hand. Anstatt sich selbst beziehungsweise seine eigene Vergangenheit zu ›rühmen‹, wendet sich Rilke mit dem intimen »du« direkt an die Freundin. Allerdings beschreibt er sie nicht als die Geliebte, sondern als die »Liebende«, was einerseits auf eine Disparität zwischen ihren jeweiligen Gefühlen schließen lässt (ohne ihr Tagebuch gelesen zu haben, wie Joachim Storck bemerkt, habe Rilke Hedwig Bernhards Liebe »gefühl- und auf subtile Weise auch genährt«)¹⁵, andererseits auf Rilkes Ablehnung des passiven Geliebtwerdens zugunsten des aktiven Liebens hindeutet (eine Ablehnung, die er etwa im *Malte* erläutert, wo er zwischen Geliebtwerden als »Vergehen« und Lieben als »Leuchten mit unerschöpflichem Öle« unterscheidet, KA III, 629). Die Struktur des kurzen Distichons ist bemerkenswert: Dass ein Widmungsgedicht, das sich auf den ersten Blick als Liebesgedicht gebärdet, mit der Negation »Nicht« beginnt, mag zunächst verwundern. Das Gedicht dreht sich um vier Verben: ›ihn nennen‹ beziehungsweise ›dem Herzen gewaltig werden‹ im ersten Satz; ›sich rühren‹ beziehungsweise ›ihn ausbilden‹ im zweiten. Dass die ›Ausbildung‹ des Dichters erst durch den reflexiven Prozess des ›sich Rührens‹ erfolgt, ist für Rilke bezeichnend: Auch wenn er sich an Andere wendet, besteht er auf deren Interiorität, er projiziert gleichsam seinen eigenen Narzissmus auf die Anderen. Die Liebe wird für ihn erst durch die Ausbildung des Selbst, des »innere[n] Mädchen[s]«, ermöglicht. Hier mag man an die zwei im Jahr 1912 entstandenen Elegien (I und II) denken, worin die Liebenden wiederholt besungen werden:

¹⁵ Storck: *RMR in Bad Rippoldsau* (Anm. 1), S. 12.

Ist es nicht Zeit, dass wir liebend
 uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:
 wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends. (KA II, 202).

Die dritte, wohl wichtigste Zeile des 1913 geschriebenen Gedichts mag man als Engführung dieser Stelle aus der ersten Elegie lesen: »Liebende: wie du dich rührst«. Die syntaktische Struktur ist ähnlich, wenn auch auf verkürzte Weise: In beiden Fällen stößt der jeweils verwendete Begriff – sich »vom Geliebten befreien« in der Elegie, »Liebende« im Widmungsgedicht – auf einen Doppelpunkt, der dann die angesammelte Kraft des Begriffs freigibt. In der Elegie verwendet Rilke als metaphorisches Gegenstück zur grammatischen Anspannung des Doppelpunkts das Bild des auf gespannter Sehne liegenden Pfeils (genau dies tut er auch im Gedicht *Sankt Sebastian* aus den *Neuen Gedichten*, wo der Doppelpunkt die Pfeile »jetzt und jetzt« aus den Lenden hervorkommen lässt, KA I, 471). Im Widmungsgedicht beruht diese Spannung zwar auf der reflexiven Formulierung »dich rührst«, dafür aber auch auf dem kleinen Bindewort »wie«. Die Verwendung dieses Wortes in struktureller Funktion verbindet das Distichon mit seinem Schwestergedicht: Wo im ersten Gedicht die Formel »Wie lange schon« wiederholt wird, dreht sich das zweite Gedicht um die Wiederholung von »wie du ihn nennst« beziehungsweise »wie du dich rührst«. Gottfried Benn hat Rilke als »großen Wie-Dichter« beschrieben,¹⁶ eine Auszeichnung, die sich an diesen zwei Widmungsgedichten überprüfen lässt; wenn man sich die entsprechende Seite der *Kommentierten Ausgabe* anschaut, so fällt zudem auf, dass auch die zwei unmittelbar darauf folgenden Gedichte mit Wie-Konstruktionen anfangen. Was ist nun hier die Kraft des Wie?

In den *Neuen Gedichten* verwendet Rilke häufig das »Wie« als Eingang zu einem Gedicht, wobei er den Leser zunächst von dem in der Überschrift angekündigten Gegenstand des Gedichtes entfernt, um ihn dann aus einer neuen Perspektive zurück zum Gegenstand zu leiten. Als Beispiel könnte man den Anfang von *Blaue Hortensie* anführen – »So wie das letzte Grün ...« (KA I, 481) – wo das »wie« das syntaktische Gegenstück zur abrupten Einführung der Farbe Grün nach der *blauen* Hortensie der Überschrift bildet. Die Strategie läuft auf eine Art Verfremdungseffekt hinaus: Der Leser wird vom Gegenstand des Gedichtes entfernt, um ihm damit eine frische Perspektive zu eröffnen. Das »wie« markiert dabei den Übergang ins Metaphorische, es fungiert als Angelpunkt zwischen der prosaischen Realität der »Dinge« einerseits und ihrer lyrischen Rekonfiguration andererseits. In den 1913 geschriebenen Widmungsgedichten hat das »Wie« hingegen eine andere Funktion: Es ist das Zeichen eines anhaltenden Prozesses und trägt weniger die Funktion des poetischen Vergleichs als vielmehr die der banalen Beschreibung.

Es scheint also, als habe sich Rilke im Urlaubsort Bad Rippoldsau von seiner selbsternannten Rolle als rühmender Dichter beurlaubt, als habe er auf seine orphischen Kräfte vorübergehend verzichten wollen. Die Entwicklung des ersten Gedichtes stellt die erhabenen Naturkräfte der Sterne und Nächte der »gefühlte[n]

¹⁶ Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden 1952, S. 16.

Erfahrung« des Dichters gegenüber: Indem das Herz ihm »herrlicher« wird, wie ers auch birgt, verliert das lyrische Ich die Kontrolle. Das Herz wird zum »Herr[en]«. Die Erfahrung, die dem »du« des zweiten Gedichtes zugemutet wird, ist noch heftiger: Die Negation, die das Gedicht einleitet – »Nicht, wie du ihn nennst, wird | er dem Herzen gewaltig« – widersteht dem Übergang ins poetisch »Rühmende«. Die Passage bildet einen bemerkenswerten Kontrast zur berühmten Stelle in der neunten Elegie, wo Rilke die Aufgabe des Dichters als das Sagen definiert: »Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus, | Brücke, Brunnen« usw., »aber zu *sagen*, verstehs, | oh zu sagen« (KA II, 228). Wo 1922 das Sagen beziehungsweise das Rühmen als höchste Sendung des Dichters gepriesen wird, wird 1913 dem *Nennen* jede Erschließungskraft vorenthalten; wo das erste Widmungsgedicht mit dem Wort »Wie« eröffnet wird, beginnt das zweite Gedicht mit den Worten »Nicht, wie ...«, als wäre der Schritt ins Metaphorische vorübergehend abgeschlossen.

Was hat dies schließlich zu bedeuten? Es mag sein, dass Rilke aus der Not eine Tugend machen will: Da er den Aufenthalt in Bad Rippoldsau offenbar als Schaffenskrise erlebt hat – »nur schreiben kann ich nicht. Das mindeste Schreiben oder Lesen verursacht mir Kongestionen und Muskelschmerzen«¹⁷ – wäre es nur logisch, dass er in den einzigen zu dieser Zeit entstandenen Gedichten die Macht der Sprache (beziehungsweise das Nennen) in Frage stellt. Wenn sich der Übergang vom ersten zum zweiten Gedicht als eine Zuspitzung der Intimität zwischen dem Dichter und der Schauspielerin verstehen lässt, so nimmt diese Zuspitzung die Form einer momentanen Aberration vom poetischen Narzissmus an. Indem Rilke sich Hedwig Bernhard offenbart, verzichtet er zwangsläufig auf die Kontrolle, die er gewöhnlich als orphischer Dichter durch die Person des lyrischen Ichs ausübt. Dieser Prozess ließe sich in der Grammatik des zweiten Gedichts nachvollziehen: Der Dichter stellt sich im Akkusativ vor, er lässt die Liebende »ihn« ausbilden. Schließlich ließe sich der Prozess auch an den wechselnden Unterschriften ablesen: Rilke verzichtet auf das Markenzeichen »RM Rilke« und wird flüchtig zum einfachen »Rainer«. Jacques Derrida behauptet in seinem Essay *Marges, die Unterschrift*, »la signature«, bilde »la forme transcendante de la maintenance [...], la ponctualité présente, toujours évidente et toujours singulière.«¹⁸ Bei Rilkes Widmungsgedichten für Hedwig Bernhard hingegen bildet der Übergang von »RM Rilke« zum einfachen »Rainer« einen Augenblick der für ihn eher untypischen Demut: die »forme transcendante« seines Namens erweist sich nicht als Moment der Selbstinszenierung, sondern als Moment der Selbstentkleidung. Nicht, wie man ihn nennt, ist also in Bad Rippoldsau das Entscheidende, sondern wie man ihn ausbildet.

17 Brief an Sidhonie Nádherný, 13. Juni 1913 (zitiert nach: *RMR in Bad Rippoldsau* [wie Anm. 8], S. 24).

18 Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, S. 391.