

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](mailto: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](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1137-4

»quillend ins Herz alle Breite der Nach-Tat«  
 Rilkes ›große Liebende‹ als Männer mordende Figur

Im Sommer 1911 besucht Rilke in Paris mehrfach Aufführungen des berühmten »Russischen Balletts«. Besonders angetan zeigt er sich dabei vom jungen Startänzer Vačlav Nijinsky. Der damals erst 21jährige Nijinsky ist zu diesem Zeitpunkt bereits über Fachkreise hinaus bekannt, besonders seine athletischen Sprünge sowie sein lyrisches Ausdruckstalent in Stücken wie »Le Spectre de la Rose« oder »Scheherazade« begeistern das Pariser Publikum,<sup>1</sup> zu dem aufgrund einer Empfehlung von Harry Kessler auch Rilke gehört.<sup>2</sup> Am 21. Juni 1911 schreibt er an Marie von Thurn und Taxis: »[D]as russische Ballett war wieder da [...]. Der Tänzer, Nijinski, – ja, wie soll man das sagen: als ob einer seine ganze Schwere in sein Herz herein- und heraufgenommen hätte und sich an dieser seiner Mitte aufhübe und sich in Bewegung austheilte ...«<sup>3</sup> Die Begeisterung wandelt sich schon wenig später in den Wunsch, dem Tänzer ein Libretto für ein Ballettstück auf den Leib zu schreiben. Erneut schreibt er an die Fürstin von Thurn und Taxis: »Ich glaube ich muß etwas für Nijinski machen, den russischen Tänzer [...], es geht mir nach, es ruft hinter mir her: ich soll, ich soll ... Ein Gedicht, das sich sozusagen verschlucken läßt und dann tanzen, und ich ziehe sogar an einem Stoff, den wir zusammen besprochen, berührt haben.«<sup>4</sup>

Bei dem Stoff, den Rilke nach eigenen Angaben bereits mit Nijinsky besprochen hat, handelt es sich offenbar um die biblische Figur der Judit aus dem Alten Testament. Bereits zwei Jahre zuvor, im Sommer 1909, hatte Rilke, wie ein erhaltenes Fragment zeigt, eine erste Skizze auf Grundlage des Judit-Stoffs vorgenommen. Den Zeilen »Und endete um ihres Mutes willen/aus ihren Festkleidtruhn die Wirtzeit/...../Gott aber stärkte ihre Armbandsteine/und glänzte selbst an ihrem Gold entlang«<sup>5</sup> ist ein Vers aus dem *Buch Judit* vorangestellt. Den Zeilen folgt noch ein szenischer Entwurf zum selben Thema, der zeigt, dass für den Stoff eine um-

1 Zur Kunst und zum Leben Nijinskys vgl. Peter Ostwald: *Ich bin Gott: Waslaw Nijinski – Leben und Wahnsinn*. Hamburg 1997, sowie die Biographie von Nijinskys Witwe Romola Nijinsky: *Nijinsky – Der Gott des Tanzes*. Frankfurt a. M. 1974.

2 Am 25. Juni 1911 schreibt Harry Kessler an Hugo von Hofmannsthal über Nijinsky, seinen Tanz und seine außergewöhnliche mimische Begabung, dass diese »einem fortwährenden Dichten, einer fortwährenden genialen Schöpfung gleichkommt [...]. Ich sage da nicht nur, was ich empfinde, sondern was so verschiedene Naturen wie Maillol und Rilke spontan empfunden haben« (in: *Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*. Hrsg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968, S. 331).

3 Brief von RMR an Marie von Thurn und Taxis vom 21.6.1911. In: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Erster Band. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich 1951, S. 47. Zitiert als MTT.

4 Brief von RMR an Marie von Thurn und Taxis vom 4.7.1911. In: MTT, S. 50.

5 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. und ein Supplementbd. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. I: Gedichte von 1895 bis 1910, S. 440. Zitiert als: KA.

fangreichere Arbeit, vielleicht ein Theaterstück, als Rahmen gedacht war. Über den Status einer groben Skizzierung kommt Rilkes Vorhaben zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht hinaus, erst das Zusammentreffen mit Nijinsky scheint einen neuen Impuls bei ihm auszulösen. Die Idee einer Bearbeitung des Judit-Stoffs wird wieder aufgegriffen und mit dem Vorhaben, etwas Nijinsky auf den Leib zu schreiben, löst sich zunächst auch die formale Frage: Der Text für Nijinsky soll, wie das Fragment erkennen lässt, eine Art Libretto sein, das an einzelnen Stellen lyrisch verdichtete Prosa ist. Bis Mitte Juli entwirft Rilke die *Figurines pour un Ballet*,<sup>6</sup> doch im Gegensatz zum Gedicht *L'Après-midi d'un faune* von Stéphane Mallarmé, das Nijinsky 1912 als Grundlage für die Choreographie zum gleichnamigen Ballett-Stück dient, bleibt Rilkes Text erneut nur Fragment. Ob dieses Nijinsky zumindest selbst einmal gesehen hat, bleibt mehr als fraglich.

Bei dem nicht einmal drei Seiten umfassenden Fragment, von der Rilke-Forschung bislang fast vollständig außer Acht gelassen, handelt es sich allerdings um ein überaus viel versprechendes Vorhaben, bei dem rätselhaft bleibt, warum Rilke dieses nicht weiter verfolgt. Immerhin löst er, nur geringfügig verändert, einen Teil davon heraus und lässt es als eigenständiges Gedicht stehen: Es ist das Gedicht *Judith's Rückkehr*,<sup>7</sup> das Rilke Marie von Thurn und Taxis in ein kleines Buch einträgt.<sup>8</sup> Das sehr verdichtete Gedicht ist in Prosaform geschrieben, Umbrüche sind durch Schrägstriche gekennzeichnet. Da Rilke das Gedicht aus dem Entwurf *Figurines pour un Ballet* herausgelöst und somit als eigenständig eingestuft hat, soll auch die nun folgende Interpretation mittels Close Reading weitgehend unabhängig vom ursprünglich angedachten Kontext erfolgen. Mein Vorschlag ist, das Gedicht vor dem Hintergrund von Rilkes Theorie der Intransitiven Liebe zu betrachten. Diese besagt – sehr verkürzt –, dass zum einen der Mann an sich gänzlich ungeeignet sei für die Liebe und sich auf diese auch noch nie völlig eingelassen habe, während die Frau das Potential in sich trage, die »schwere Arbeit der Liebe«<sup>9</sup> zu leisten. Frauenfiguren, die sich dieser Aufgabe verschrieben haben, hat Rilke bekanntermaßen in seinem Werk verschiedentlich zu »großen Liebenden« stilisiert. Zum anderen soll die Theorie der Intransitiven Liebe zeigen, dass deren höchste Form erst dadurch erreicht werden könne, dass sie eben nicht erwidert wird; die Liebende richtet ihr »großes Gefühl« stattdessen vollkommen auf sich selbst.<sup>10</sup>

6 RMR: *Sämtliche Werke*. Sechster Band. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1966, S. 1029–1031.

7 KA II, S. 16.

8 Vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*. Erweiterte Neuauflage herausgegeben von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 373.

9 Aus einem Brief von RMR an Franz Xaver Kappus vom 14.5.1904. In: RMR: *Briefe an einen jungen Dichter* (= Insel-Bücherei Nr. 406). Frankfurt a. M. 1944, S. 40.

10 Zur Theorie der Intransitiven Liebe im Werk Rilkes vgl. unter anderem Hans-Jürgen Schings: »Intransitive Liebe: Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. Mit einem Ausblick auf Georg von Lukács«. In: *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*. Hrsg. von Peter Ensberg und Jürgen Kost. Würzburg 2004, S. 89–102; sowie: Charlotte Frei: *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der »Lettres Portugaises« durch Rainer Maria Rilke*. Frankfurt a. M. 2004.



*Judith's Rückkehr* greift, wie der Titel schon verrät, lediglich eine bestimmte Handlungssequenz aus dem *Buch Judit* des Alten Testaments auf: Die Rückkehr Judiths in ihre belagerte Heimatstadt Betulia, nachdem sie im feindlichen Heereslager dem Oberbefehlshaber Holofernes mit seinem eigenen Schwert den Kopf abgeschlagen hat. Das *Buch Judit* bietet jedoch für Rilkes Bearbeitung nur eine Art Hintergrundfolie, die stoffliche Bearbeitung ist, wie sich zeigen wird, als überaus eigenständig einzuordnen.<sup>11</sup>

Schläfer, schwarz ist das Naß noch an meinen Füßen, ungenau. Tau sagen sie. /  
Ach, daß ich Judith bin, herkomme von ihm, aus dem Zelt aus dem Bett, austriefend sein Haupt, dreifach trunkenes Blut. Weintrunken, trunken vom Räucherwerk, trunken von mir – und jetzt nüchtern wie Tau. /

Die erste entscheidende Abweichung von der Vorlage besteht darin, dass Rilke ein gemeinsames erotisches Erlebnis zwischen Judith und Holofernes voraussetzt. Rilkes Judith bekennt, dass sie herkommt »von ihm, aus dem Zelt aus dem Bett«. Zudem war sein Blut – der Name Holofernes wird in dem Text nicht explizit erwähnt – »dreifach trunken[]]. Weintrunken, trunken vom Räucherwerk, trunken von mir«. Während in der biblischen Vorlage Holofernes vor allem vom Alkohol berauscht ist (»Judith allein blieb in dem Zelt zurück, wo Holofernes, vom Wein übermannt, vornüber auf sein Lager gesunken war«<sup>12</sup>) und Judith nach ihrer Rückkehr vehement ihre Unberührtheit betont (»zwar hat ihn mein Anblick verführt und in das Verderben gestürzt, aber er hat mich durch keine Sünde befleckt oder geschändet«<sup>13</sup>), ist in Rilkes Bearbeitung das erotische Erlebnis ebenso evident wie es darüber hinaus als Grundlage für die weitere Ausarbeitung dient. Das beinahe elegische »Ach, daß ich Judith bin« ist jedoch deutungs offen: Es könnte sich zum einen um einen Wunsch handeln, der biblischen Judit ähnlich zu sein; möglich ist aber auch, dass es sich tatsächlich um eine Judit-Figur handelt (wenn auch nicht um die biblische Judit), die ihr schweres Los beklagt. Rilkes Judith-Figur befindet sich nun aber ebenfalls auf dem Rückweg zur »Not-Stadt«, wie sie in diesem Text historisch neutral, aber in Anspielung auf den Belagerungszustand der Stadt Betulia, genannt wird, und sie hat gleichfalls »austriefend sein Haupt« als Beute in der Hand. Dieses daraus »austriefend[e]« Blut ist, ganz im Gegensatz zur gemeinsam erlebten Nacht, »nüch-

11 In der langen Tradition von Bearbeitungen des Judit-Stoffs befindet sich Rilke, was die sehr eigenständige Interpretation der biblischen Vorlage betrifft, in bester Gesellschaft: Gewissermaßen als ›Wendepunkt‹ kann dabei Friedrich Hebbels *Judit* von 1840 gesehen werden (das Stück ist bis Anfang des 20. Jahrhunderts eines der meistgespielten Dramen auf deutschen Bühnen): Die ursprünglich »in Gottes und des Volkes Namen unternommene Mission« wird erstmals in einem deutschsprachigen Judit-Drama »in den Bereich des Persönlichen verschoben. Die Universalisierung der Judit-Figur wird bei Hebbel durch ihre Individualisierung ersetzt.« Etwa zeitgleich mit der Entstehung von Rilkes fragmentarischer Judit-Bearbeitung entsteht Georg Kaisers Stück *Die jüdische Witwe* (1904 geschrieben, 1911 veröffentlicht). Die Komödie ist »im Geiste der Rebellion eines Individuums geschrieben, das instinktiv nach der eigenen [auch sexuellen] Erfüllung strebt« (Anna Maja Misiak: *Judit. Gestalt ohne Grenzen*. Bielefeld 2010, S. 174 und S. 221).

12 Das Buch Judit. In: *Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament*. Freiburg i. Br. 1980, S. 496–511. Zitiert als Jdt mit der jeweiligen Kapitel- und Versangabe.

13 Jdt 13, 16.

tern wie Tau«, wie eben der morgendliche Tau, den Judith noch an ihren Füßen hat. Interessant ist nun aber vor allem der mittlere Teil des Gedichtes:

Niedrig gehaltenes Haupt über dem Morgengras; ich aber oben auf meinem Gang,  
ich Erhobene. / Plötzlich leeres Gehirn, abfließende Bilder ins Erdreich; mir aber  
quillend ins Herz alle Breite der Nach-Tat. / Liebende, die ich bin. /

Denn Rilkes Figuration der biblischen Judit-Figur bekommt in dieser Passage allmählich individuelle Konturen: Dem »[n]iedrig gehaltene[n] Haupt über dem Morgengras« stellt sich diese Judith nun selbst gegenüber. Sie ist »oben auf [ihrem] Gang«, und sie ist – ganz im Gegensatz zum wortwörtlich erniedrigten Haupt ihres Holofernes, das sich nur gerade eben über der Erde befindet – die »Erhobene«. Auch der darauf folgende Abschnitt ist wieder eine Gegenüberstellung: während das Haupt des männlichen Gegenübers von einem »[p]lötzlich leere[n] Gehirn« gekennzeichnet ist und dessen »Bilder [...] ins Erdreich [abfließen]«, »quill[t]« Rilkes Judith nun »alle Breite der Nach-Tat« in ihr Herz. Dem Gehirn des Mannes wird hier das Herz der Frau gegenüber gestellt. Die entscheidende Stelle aber lautet nun kurz und prägnant: »Liebende, die ich bin.« Die Bezeichnung »Liebende« ist in Rilkes Werk vor allem mit der Theorie der Intransitiven Liebe verbunden, zwei Gedichte mit dem Titel *Die Liebende*<sup>14</sup> zeigen die Entwicklung der von Rilke stilisierten Figur der »großen Liebenden«. Die Zeile »Ich dachte, ich würde schweben« aus dem Gedicht *Die Liebende* der *Neuen Gedichte* zeigt zudem große Ähnlichkeiten im Innenleben des lyrischen Ichs mit der Rilkeschen Judith-Figur, die »oben« ist auf ihrem »Gang« und die ebenfalls eine »Erhobene« ist. Während allerdings das lyrische Ich aus dem Gedicht von 1907 vor allem aufgrund des »großen Gefühls« der Liebe und der Fähigkeit, die geliebte Person auch wieder loslassen zu können, stilisiert wird, ist der Grund in *Judith's Rückkehr* vier Jahre später ein ganz anderer: dem lyrischen Ich »quill[t] ins Herz alle Breite der Nach-Tat«, folglich die Bedeutung und die Folgen der Enthauptung des männlichen Gegenübers.<sup>15</sup> Handelt es sich also bei der Liebenden im Gedicht *Judith's Rückkehr* um eine Männer mordende Figur, die sich an ihrer eigenen grausamen Tat berauscht?

Der Judit-Stoff jedenfalls scheint die Folie zu sein, mittels derer Rilke zum wiederholten Male das Verhältnis der Geschlechter neu auszuloten versucht. Das »plötzlich leere[] Gehirn«, die »abfließende[n] Bilder ins Erdreich« deuten darauf hin, dass durch Judiths brutale Tat eine Art »tabula rasa« zwischen Mann und Frau geschaffen wird. Doch die grausame Tat kommt nicht von ungefähr, wie der letzte Teil des Gedichtes zeigt:

<sup>14</sup> Vgl. *Die Liebende* aus dem *Buch der Bilder* (KA I, S. 262) sowie *Die Liebende* aus den *Neuen Gedichten* (KA I, S. 568).

<sup>15</sup> Es handelt sich dabei im übrigen um eine Handlung, die in Rilkes Werk einen beinahe singulären Status einnimmt: Eine weibliche Protagonistin, die sich nicht in Passivität erschöpft, ihr Leid dulndend erträgt oder es letztlich gegen sich selbst richtet, begegnet uns lediglich noch in der Kurzgeschichte *Eine Heilige*, die erneut Parallelen zur Figur der »Liebenden« aufwirft, da auch ihre Protagonistin vom Autor trotz und gerade aufgrund ihrer grausamen Tat, bei der sie ihrem Ehemann mit einer Axt den Schädel spaltet, eine Stilisierung erfährt. RMR: *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 83–89.

Schrecken trieben in mir alle Wonnen zusamm, an mir sind alle Stellen./Herz,  
mein berühmtes Herz, schlag an den Gegenwind:

wie ich geh, wie ich geh/ und schneller die Stimme in mir, meine, die rufen wird,  
Vogelruf, vor der Not-Stadt.

Die offenbar vorhandenen »Wonnen« der erotischen Zweisamkeit werden durch »Schrecken« zusammengetrieben, geradezu negiert. Letztlich verspürt sie an sich, wie durch zu groben, ständigen Kontakt überreizt, »alle Stellen«, Rilkes Judith scheint als eine Art ›pars pro toto‹ stellvertretend für das weibliche Geschlecht sämtliche Demütigungen und die Unfähigkeit des männlichen Partners zur wirklichen Liebe zu imaginieren. Wie, um sich auf ihre eigene Stärke zu besinnen, heißt es daraufhin: »Herz, mein berühmtes Herz, schlag an den Gegenwind«. Mit dem »berühmte[n] Herz« ist erneut der Verweis zur ›großen Liebenden‹ gegeben, womit Rilke seiner Judith-Figuration praktisch in Aussicht stellt, sie in den Rang seiner historisch ›großen Liebenden‹ zu erheben.<sup>16</sup> Um diese Einreihung zu rechtfertigen, soll sie nun den »Gegenwind [anschlagen]«, durch ihre Tat soll das Verhältnis der Geschlechter gänzlich neu definiert werden. Darauf folgt der einzige Zeilenumbruch in dem Gedicht, die abschließenden anderthalb kurzen Zeilen sind wie eine Aussicht auf das, was kommen wird: »wie ich geh, wie ich geh« – das lyrische Ich beschleunigt seinen Schritt, um möglichst bald seine Tat verkünden zu können. In Gedanken scheint dabei auch die Stimme schneller zu werden, Judiths Stimme, die wie ein »Vogelruf« bei der Rückkehr in die Gemeinschaft den »Schläfer[n]« in der »Not-Stadt« zurufen wird. Der »Vogelruf« scheint dabei das Erwachen der »Schläfer«, die gleich zu Beginn des Gedichtes direkt angesprochen werden, zu gewährleisten. Zudem ist auch das Prozessuale in Judiths Entwicklung selbst evident: Herkommend »von ihm [...] aus dem Bett«, also aus der Horizontalen, kommt Judith als »Erhobene« aus der Nacht, eine, die sich aufgerichtet und sich von ihrem männlichen Gegenüber mit einer grausamen Tat entledigt hat. Diese Tat jedoch schließt nicht aus, dass es weiterhin eine emotionale Verbindung zwischen dem enthaupteten Gegenüber und Rilkes Judith geben kann, ganz im Gegenteil: Auch nach der Tat, oder vielleicht gerade erst nach der Tat ist sie eine »Liebende«. Sie kann nun, der Theorie der Intransitiven Liebe folgend, »mit unendlicher Kraft die Genialität ihres Gefühls in sich zurückführ[en]«. <sup>17</sup>

Am Ende bleibt vor allem die Frage, warum Rilke den viel versprechenden fragmentarischen Entwurf nicht weiter verfolgte, denn die Gewichtung auf innere Vorgänge und Prozesse wie sie der Text bis dahin andeutet, hätte in der Tat vorzüglich zu Nijinskys oft sehr lyrischen Ballett-Choreographien gepasst. Vermutlich war es das, was Rilke mit der Umschreibung eines Gedichtes meint, welches sich »verschlucken läßt und dann tanzen«. Nur ist die geplante Zusammenarbeit, aus welchen Gründen auch immer, eben letztlich nicht realisiert worden.

16 Stellvertretend für eine weit größere Anzahl sind hier in erster Linie Bettine von Arnim, Marianna Alcoforado, Sappho und Gaspara Stampa zu nennen.

17 Brief von RMR an die Schriftstellerin Annette Kolb vom 23.1.1912. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 177.