

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

ERIKA OTTO

»Vor Zeiten einst, ein Herz gewesen sein ...«¹

Kurzinterpretation

Vor Zeiten, einst, ein Herz gewesen sein
in langer mühsamer Metamorphose,
und endlich nahe an der Fensterrose
inständig stehen, um im Stein

unsäglich unbeirrt mit langer Kraft
weiterzutragen die beklommnen Wonnen
und alles Wehe, das ja nur begonnen,
nur aufgeschlagen war, anfängerhaft.

Und jetzt es können und es plötzlich ganz
aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet,
seiner Gewalt und seinem Glanz
entschlossen überstehend zugewendet, –

es *können* plötzlich, lautlos das vollenden
was wir, zu groß für uns, beginnen sehn,
und lächelnd, in der einen von den Blinden,
alles, bis an die Engel, überstehn.

Das unbetitelte Gedicht, um das es im Folgenden gehen soll, entstand Mitte August des Jahres 1907 in Paris und wurde erstmals 1953 in der von Ernst Zinn besorgten Ausgabe der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den Jahren 1906–1926 gedruckt.

Das Gedicht besteht aus vier Quartetten, wobei die ersten beiden wie das petrarkistische Sonett einen umarmenden Reim des Schemas ABBA aufweisen, die letzten beiden Strophen durch die Vierversigkeit und den Kreuzreim jedoch von diesem Modell abweichen. Entsprechend der unterschiedlichen Reimstruktur lässt sich eine Teilung der *Tempi* im Gedicht feststellen: Die beiden ersten Strophen stehen im (unvollständigen) Futur 2, die beiden letzten im infinitivischen Präsens.

Drei intentionale Hauptgruppen von Verben und zugehörigen Adverbien bzw. Adjektiven sind im Gedicht vertreten: Die erste Gruppe markiert das Thema des ›Beginnens‹: aufgeschlagen (V. 8), anfängerhaft (V. 8), beginnen sehn (V. 14), wenn es kommt (V. 10); Dann gibt es das Motiv des Andauerns: inständig stehen (V. 4), unsäglich unbeirrt (V. 5), weiterzutragen (V. 6), entschlossen überstehend zugewen-

¹ Im Folgenden zitiert nach: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Bd. 1: *Gedichte 1895–1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 401. Zitiert als KA 1.

det (V. 12), gar nicht endet (V. 10); und schließlich, daran anschließend, aber nicht identisch, das Thema des Aushaltens als Potenz: es können (V. 9), ganz aushalten (V. 9/10), es können (V. 13), lautlos vollenden (V. 13), lächelnd ... überstehn (V. 15/16). Diese Einheiten markieren einerseits die Begrenztheit der menschlichen Erfahrung (»anfängerhaft«), andererseits die transzendierende Fähigkeit des Kunstwerks (»überstehen«), welche allerdings nur »bis an die Engel« reicht. Das Kunst- ding überdauert somit zwar die Endlichkeit des Menschen, bleibt aber trotzdem Teil der menschlichen Begrenztheit vor dem Horizont eines Höheren (»Engel«).

Motivisch weist *Vor Zeiten einst ...* eine enge Verwandtschaft zu den sechs Kathedralen-Gedichten der *Neuen Gedichte* auf, deren erster Teil im Dezember 1907 veröffentlicht wurde. *Vor Zeiten einst ...* wurde allerdings nicht in diese Sammlung aufgenommen, die zur Entstehungszeit des Gedichts bereits in Vorbereitung war. Die in die Sammlung aufgenommenen Kathedralen-Gedichte, die besonders auf Rilkes Beschäftigung mit mittelalterlicher Kirchenarchitektur seit dem Jahr 1902 und auf seine Besichtigung der Kathedralen von Chartres und Paris zurückgehen, sind indes bereits ein Jahr zuvor, im Juli 1906, entstanden. Es scheint also, als habe sich der Autor das bereits weiter zurückliegende bildliche Material der Kathedralenblenden, Fensterrosen und Steinfiguren noch einmal vorgenommen, um sich im fortgeschrittenen Sommer 1907 erneut damit auseinanderzusetzen.

Bereits im Kathedralen-Zyklus findet man Bilder wie das versteinerte Herz (in *Portal III*), die Fensterrose (titelgebend für das entsprechende Gedicht) und den Engel (in *L'Ange du Méridien*). Nur das erste Gedicht dieser Reihe, *L'Ange du Méridien*, trägt den Untertitel »Chartres« – Rilke hatte die Stadt am 25. Januar 1906 zusammen mit Rodin besucht. Die anderen fünf Gedichte sind sowohl durch ihre Titel als auch wegen der aufgerufenen Details der beiden Kirchen Notre Dame de Paris und Notre Dame de Chartres mit diesem ersten in Verbindung zu bringen. Auch wendet Rilke schon im Sommer 1906 eine Technik der zunehmenden poetischen Verfremdung des archetypischen Bildmaterials der mittelalterlichen Kathedralen an, die Ernest M. Wolf in seinem Buch *Stone into Poetry. The Cathedral Cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte* in Bezug auf die *Portale* folgendermaßen beschreibt:

»The Poem treats one main topic: it describes the statues around the portals of a cathedral. But it nowhere names a statue or uses the words »statue« or »sculpture« in either their singular or plural forms. It refers to the statues only indirectly. It only uses the plural form of the personal pronoun, »sie«, for designating them as subjects: »da blieben sie,...« in the first line etc.

In this avoidance of specific references to the objects which are spoken about, *Das Portal I* resembles *Die Kathedrale*. (...) But *Das Portal I* goes one step farther than its immediate neighbor. In »Die Kathedrale«, the naming of objects was only postponed for a while. But in *Das Portal I*, they are never mentioned at all.«²

Der Verzicht auf eine direkte Benennung der beschriebenen Bildsubjekte, also der Statuen, in den *Portalen* wird auch in *Vor Zeiten einst ...*, das zudem titellos ist, zum

2 Ernest M. Wolf: *Stone into Poetry. The Cathedral Cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte*. Bonn 1978, S. 60.

Prinzip der künstlerischen Darstellung; auch hier geht es offenbar, wie man nach der Lektüre des Gedichts feststellt, um eine Figur in einer der Blenden der Kathedrale, eine Steinskulptur. Allerdings spart Rilke in diesem Gedicht sogar substantivische Pronomen aus. Stattdessen finden wir hier zunächst eine über die ersten zwei Strophen sich erstreckende, komplizierte Satzkonstruktion mit einem Konsekutiv- sowie einem Relativsatz, die schließlich das eigentliche Subjekt ausspart und nur seine frühere Form, das »Herz«, als Gleichsetzungsnominativ benennt und über das Futur 2 irrealisiert und geradezu als Objekt erscheinen lässt: Jemand »wird« das über das Verb »sein« angeschlossene »Herz« »gewesen sein«; zusätzlich jedoch entückt die zeitliche Attribuierung »vor Zeiten einst« es noch weiter in den Raum des Irrealen, Ungreifbaren, kaum Vorstellbaren.

Wer ist es, von dem gesagt wird, »vor Zeiten einst« werde er »ein Herz gewesen sein«? Liest man weiter, so ergibt sich das Bild des Herzens »nahe der Fensterrose«, also in oder an einer Kirche, welches nach »langer Metamorphose« »Stein« geworden ist; die Konsekutivkonstruktion »um [...] weiterzutragen« bringt eine Wendung des Satzes aus dem Irrealis des Anfangs hin zu einer realitätsnäheren Infinitivkonstruktion, die als Realis gelesen werden könnte:

Vor Zeiten einst ein Herz gewesen sein
und endlich nahe an der Fensterrose
inständig stehen, um im Stein
weiterzutragen die beklommenen Wonnen. (V. 1-4)

Die angesprochene »Metamorphose« wird, wie durch die letzten beiden Strophen noch deutlicher wird, als bereits vollzogen gesetzt; das Herz, das zweifellos einem lebendigen Wesen gehört hat, ist schon zu »Stein« geworden, um etwas »weiterzutragen«, das anders nicht hätte bewahrt werden können – über die Grenzen des Lebendigen, Endlichen hinaus.

Die beiden letzten Strophen definieren die Metamorphose als bereits vollzogene durch die Betonung eines »uns« übertreffenden Präsens: »es können plötzlich, lautlos das vollenden / was wir, zu gross für uns, beginnen sehn«.

Wir sehen uns mit einer für diese Werkphase typischen Fügung konfrontiert, die Judith Ryan folgendermaßen beschreibt:

»Die neue, flexibler gewordene Abwandlung der traditionellen Form, die sich in den umgekehrten, umschlungenen und verlängerten Sonetten ausprägt, benutzt Rilke, um besondere Formen des Umschlagprozesses darzustellen. Vor allem werden die umschlungenen und die verlängerten Sonetttypen zur Veranschaulichung der Aufhebung des Zeitlichen verwendet, die für die vollendete ›Verwandlung‹ kennzeichnend ist.«³

Ebendies können wir auch für die abgeschlossene Metamorphose des »Herzens« zur steinernen Skulptur feststellen, die schließlich die Endlichkeit des menschlichen Lebens transzendiert. Allerdings wird diese Metamorphose durch das Aussparen des eigentlichen Subjekts zunächst für die Identifikation offen gehalten, der Leser

3 Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*. München 1972, S. 65.

kann die Perspektive jener Statue im Irrealis einer durchgehenden, im Gedicht zusammenhängenden Entwicklung einnehmen: Vers 1: »gewesen sein« – Vers 6: »weiterzutragen« – Vers 9/10: »plötzlich ganz aushalten« – und schließlich Vers 16: »überstehn«.

Dies ist ein wichtiger Punkt, führt doch die abstrakte und gleichzeitig zur Identifikation einladende Formulierung des Verwandlungsprozesses dazu, dass das »Ding« der steinernen Figur nicht als völlig abgespalten von der Welt des Lesenden, lebendigen »Herzens« erscheint. Rilke hat dies in dem auf *Vor Zeiten einst ...* folgenden, gleichfalls unbetitelten Gedicht noch extremer formuliert:

Diese Hockenden am Rand der Rampen,
diese Übertriebnen, dieses Tier,
diese Jungfrau mit den kalten Lampen,
diese Stücke Engel, das sind wir⁴

Ganz offenbar wird hier eine Art Rückwärtsbewegung skizziert, in der »wir« uns wieder in den Statuen erkennen, die ursprünglich Verwandlung des Menschlichen ins Dingliche bzw. ins Kunstwerk waren. Die Herausgeber der Kommentierten Ausgabe sehen in dieser »Gleichsetzung« der »Dinge mit ›unserer‹ Innenwelt« einen möglichen Grund für die Nichtaufnahme in die Neuen Gedichte.⁵ *Vor Zeiten einst ...* nimmt diese Gleichsetzung zwar nicht vollständig vor, doch durch die fortlaufend zum Nachvollzug jener ersten Metamorphose einladende Konstruktion ohne benanntes Subjekt wird ein Schritt in diese Richtung getan. Die Leerstelle steht allerdings auch im Zusammenhang mit vielen entsprechenden Momenten in Rilkes Poetik, die sich immer wieder identifizieren lassen.

»Und jetzt es können und es plötzlich ganz / aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet« – wofür steht dieses »es«? Was »können« die Statuen und Steinfiguren? Das Objekt (»es können«) bzw. Subjekt (»wenn es kommt«) wird hier so weit als möglich im Dunkeln belassen. Einerseits kann »es« im Rückgriff auf »alles Wehe, das ja nur begonnen war« verstanden werden; andererseits deuten die ein Gegenüber umreißenen Worte »seiner Gewalt und seinem Glanz [...] zugewendet« in eine andere Richtung, stellen »Gewalt« und »Glanz« doch eine leicht abgewandelte Formulierung der »Macht und Herrlichkeit« Gottes im »Vater Unser« dar.

Rilke nimmt hier drei Abstufungen innerhalb der Bezugnahme des unbenannten lyrischen Ichs auf das »es« vor: Zunächst steht »es« synonym für »alles Wehe«, das nun »ausgehalten wird«, da die Metamorphose in ein Herz aus Stein abgeschlossen ist; dann »kommt« »es« als Subjekt des Nebensatzes ins Spiel und fungiert als scheinbar neue, zu antizipierende Präsenz (»wenn es kommt«); bis schließlich das steinerne Herz »seinem Glanz entschlossen überstehend zugewendet« ist, wobei die Entscheidung für »zugewendet« anstelle von »zugewandt« noch einmal die für eine Statue größtmöglich aktive Rolle hervorhebt, die diese als Gegenüber nun einzunehmen hat. Dementsprechend heißt es in der weiteren Ausführung der letzten Strophe: »lautlos das vollenden / was wir, zu groß für uns, beginnen sehn« (V. 13/14).

⁴ KA 1, S. 401.

⁵ KA 1, S. 875.

Das Wort »vollenden« verleiht dem durch die Verbform »zugewendet« akzentuierten Handlungscharakter noch einmal Nachdruck. Aber auch das »vollenden« wird in den abschließenden zwei Versen des Gedichts dann wieder »zurück«-definiert als »alles ... überstehen«.

Gehen wir davon aus, dass es sich bei dem umschriebenen Subjekt um eine kirchliche Figur »in der einen von den Blenden« einer Kathedrale handelt, so stellen sich die ersten zwei Strophen als Versuch dar, diese Figur aus objektiver Perspektive nachzuvollziehen; durch die Aussparung des passenden Substantivs für das Nominativobjekt »Herz« bleibt eine Leerstelle, die der Leser selbst füllen kann (»[Ich werde] [v]or Zeiten einst ein Herz gewesen sein ...«). Allerdings macht das in der vierten Strophe eingesetzte »wir« deutlich, dass das überstehende Subjekt keineswegs mit dem gegenwärtigen Leser (oder dem Autor) identisch sein kann. So bedeuten die »Blenden«, in denen das unbenannte Subjekt des Gedichts übersteht, sowohl dessen bildlich-architektonische Verortung im Bild der Kathedrale als auch seine Konnotierung als etwas Künstliches, als Teil eines Stücks Scheinarchitektur, die unpraktisch, unfunktional ist und lediglich ästhetisch beziehungsweise künstlerisch relevant sein kann.

Die zentrale und gleichzeitig unbenannte Figur, die allein durch die Bewegung der Metamorphose charakterisiert ist, existiert also im »Schein« der »Blende«, »im« Kunstraum, den wiederum auch das Gedicht selbst darstellt.

Dieser Kunstraum ist Ort einer irrealen, aber auch idealen Seinsart. Das Subjekt selbst ist auf bildlicher Ebene eine nicht weiter ausgeführte Steinfigur, auf grammatikalischer Ebene jedoch eine Leerstelle, die zunächst zu unterschiedlichsten Füllungen durch den Leser einlädt. Die Metamorphose, von der im zweiten Vers der ersten Strophe die Rede ist, geschieht von daher im »Blendwerk« der Kunst.

Durch sie kann die Figur »überstehen«, »was wir, zu groß für uns, beginnen sehn«. Es ist die imaginierte Leistung des Gedichts und des Kunstwerks, jenes »Wehe« und jene »beklommnen Wonnen« »überstehend« zu »vollenden«, die »wir« als definitiv geschiedene Betrachter und Leser nicht begreifen oder überstehen können.

Somit wird die Endlichkeit »unseres« Lebens kontrastiert mit dem überstehenden Kunst Ding, das von dieser Endlichkeit nicht betroffen ist; stattdessen kann es »vollenden«, was »wir nur beginnen sehn« – das Menschliche als vollständige, den eigenen Tod einschließende Erfahrung.

Im Sinne von Rilkes konstruktivem Gottesbegriff, den er im Stunden-Buch entwickelt hat, »bauen« wir »Gott«⁶, das heißt »wir« sehen auch »seinen« Beginn. Allerdings ist diese »Arbeit« nie beendet, kann der Mensch nicht Gott »vollenden«. Auch distanziert sich Rilke auf dem Weg zu den *Neuen Gedichten* von diesem für ihn recht problematischen Modell des Gottesbezugs.

Doch was wird hier durch die Skulptur, das Kunstwerk, vollendet? Es ist die Zeit der »Wonnen und Wehen«, also menschlicher Empfindung und Präsenz, die stets »anfängerhaft« bleibt, da sie den Tod nicht integrieren kann; im überdauernden, da vom Leben seines Produzenten geschiedenen Kunstwerk wird das Menschliche

6 Vgl. KA 1, S. 170: »Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff. [...] Gott, du bist groß.«

verwandelt, dauerhaft gemacht; es wird »weitergetragen« (vgl. V. 6). Durch die Flut der Zeiten und Generationen hindurch »vollendet« das Kunstwerk die menschliche Erfahrung im Sinne eines Zeugnisses, das schließlich bis vor »die Engel«, also bis ans Ende der Welt und der Menschen, Bestand hat.

Wenn die Steinfiguren »überstehn«, so überstehen sie einerseits die individuelle Lebenszeit eines Menschen, andererseits aber auch die generellen Grenzen des menschlichen Daseins, wodurch sie als verwandeltes Menschliches der Transzendenz begegnen können, »seiner Gewalt und seinem Glanz« »entschlossen überstehend zugewendet« sind.

Das, was sie vollenden, wird also identifizierbar als das Ganze des Lebens und des Todes, während »seine Gewalt« und »sein Glanz« sich auf die absolute Transzendenz beziehen, der die Menschen nur so, im Zuge der Metamorphose im Kunstwerk, begegnen können.

Rilke imaginiert in diesem Gedicht eine Überschreitung der menschlichen Begrenztheit im Kunstwerk, welches »plötzlich« den irdischen Rahmen »bis an die Engel« ausweitet, also bis hin zur auch in den Elegien noch so markierten letzten Grenze vor Gott »hinübersteht«.

Noch weiter allerdings »übersteht« das Werk nicht; es ist ihm lediglich »zugewendet«, »lautlos«.

Bereits im *Lied vom Meer*, das als Teil der Capreser Lyrik entstand (26. Januar 1907), hatte Rilke das Wort »überstehen« benutzt, allerdings in direkter Anrede an den nächtlichen Meerwind, der buchstäblich von »mehr« »Raum« kündigt.⁷ Der Mensch wird dort in Auseinandersetzung mit der Weite, der Abseitigkeit des nächtlichen, unbekanntes Raumes damit konfrontiert, dass er eine (natürlich nicht einfach biologische) Überlebensstrategie entwickeln muss – »so muss er sehn, wie er/dich übersteht«.⁸ In *Vor Zeiten einst ...* sehen wir, wie Rilke diese Strategie weiter ausführt und als einen das Leben ihres Produzenten überschreitenden Verlauf darstellt. Das Gedicht stellt somit tatsächlich weniger die Auseinandersetzung mit einem ›Ding‹ der Wirklichkeit als vielmehr eine kunstphilosophische Reflektion dar.

⁷ KA 1, S. 550.

⁸ Ebenda.