Rilkes Paris
1920 · 1925
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft 30 | 2010

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 30 (2010)

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

Inhalt

Vorbemerkung 9
Ernst Zinn. 26. Januar 1910 – 24. Februar 1990 10

Rilkes Paris 1920 • 1925

Princesse Marthe Bibesco: Begegnung mit Rilke 1925 15
Charles Du Bos: Begegnung mit Rilke 1925 16
Camille Schneider: Impressionen (Sommer 1925) 17
Pierre Civil: Eröffnungsansprache 25
Stéphane Hessel: Rilke in meiner Familie 27
Yves Peyré: Une étrangeté dans la langue. Rilke, poète français 31
Paul Valéry: *Le vin perdu* (übers. von Bernhard Böschenstein) 40
Joachim W. Storck: »Ich lebe recht als Jonas im Bauche des Wal's Paris«. Rilkes letzter Aufenthalt 1925 41
Rätus Luck: Rilke über Rilke 54
Curdin Ebneter: »… les deux êtres que je voudrais voir tous les jours …«. Die Beziehungen Rilkes zu Catherine Pozzi und Paul Valéry im Zeitraum 1924-1926 74
Gerald Stieg: Rilkes Kritik an Maurice Betz' Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 91
Ralph Winter: Malte, »mon ambassadeur auprès de vous«. Maurice Betz und Rainer Maria Rilke 105
Karin Winkelvoss: Vom Sehen-Lernen zum Herz-Werk. Paris-Erfahrungen und Weltinnenraum 113
Bernhard Böschenstein: Kreative Negativität. Zu Rilkes späten französischen Gedichten außerhalb der Gedichtsammlungen 128
Rita Rios: »Ici commence l'indicible.« Zu Rilkes Pariser Aufenthalt des Jahres 1920 138
Sophie Levie: «L'in-employable par excellence.» Lettres de Rilke à Marguerite Caetani 149
Stéphane Michaud: Bonnefoy und Rilke: eine lyrische Abgrenzung 162

Neue Gedichte

Jörg Neugebauer: »Auch noch das Entzücken wie ein Ding auszusagen«. Was sagt einem heutigen Lyriker Rilkes Poetik der *Neuen Gedichte?* . . . 175
Ralph Freedman: Dichtung und Bildende Kunst in den *Neuen Gedichten* – Rilke, Rodin, Baudelaire 185
Ralph Köhnen: Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der *Neuen Gedichte* zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke 196

Justus Lange: »Es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war«. Rilke und Cézanne – ein Blick aus kunsthistorischer Perspektive 212
Wolfgang G. Müller: Rilkes *Neue Gedichte* und der Imagismus 231
Helmut Berthold: Lessings und Rilkes Karussell-Gedichte 245
Peter Por: Rilke zwischen Moses, Cézanne, Newton und Klee 261

Beiträge

Gunter Cibis: Rainer Maria Rilke im Weltall 281
Norbert Fischer: »Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes 283
Ivo Theele: Die poetische Gestaltung der Frauenfigur im Gedicht *Die Liebende* als Ausgangspunkt von Rilkes Liebestheorie 305
Horst Nalewski: Die Dichterin liest Rainer Maria Rilke 310

Dokumentation

Karin Wais: Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana im Jahr 1912 329
Klaus E. Bohnenkamp: Vier Briefe der Fürstin Marie von Thurn und Taxis an Theodora von der Mühll nach Rainer Maria Rilkes Tod 350
Florian Gelzer: Ein Briefwechsel zwischen Rilke und der Violinistin Alma Moodie 359
Rosemarie Moor: »Ein so reines wie genaues Bild«. Einblick in Rilkes Briefwechsel mit Olga Quaas-von Eisenstein 403

Rezensionen

August Stahl: Marginalien zur Rilke-Literatur 413
Rätus Luck: Der Briefwechsel zwischen Rilke und Norbert von Hellingrath . 429
Roman Lach: Kritiker des Subjekt-Kults, Erforscher des Subjektiven. Paul Valéry in der Biographie von Michel Jarrety 441
Friederike Günther: Bernhard Böschenstein: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan 445
Alexander Honold: Das Reisen als poetische Kunst betrachtet. Rilkes Aufzeichnungen und Berichte von unterwegs 448
August Stahl: George C. Schoolfield: Young Rilke and His Time 450
Anthony Phelan: Rilkes Stunden-Buch in einer neuen Übersetzung ins Englische 453
Theodore Fiedler: Der Lyrik-TÜV 456
Dirk de Cock: Sieben Nedersaksisch 461

Mitteilungen

Rätus Luck: Nachruf Professor Dr. Jacob Steiner (1926-2009) 465
Gloria Kaiser: Rilke in Salvador 468
Silke Schauder und Michel Itty: Les Colloques de Cerisy 469

Über die Autorinnen und Autoren 471

Vorbemerkung

Heft 30 der Rilke-Blätter enthält Vorträge der Tagung der Rilke-Gesellschaft in Paris und des Rilke-Treffens in Wolfenbüttel.

»Vivre n'est qu'un écho« – Rilke à Paris 1920/1925 war das Thema der 35. Tagung der Internationalen Rilke-Gesellschaft (17.-21. September 2008), die in Zusammenarbeit mit der Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III veranstaltet wurde. Verantwortlich für das Programm waren Prof. Dr. Stéphane Michaud, Prof. Dr. Gerald Stieg, beide von der Université de la Sorbonne Nouvelle, und Prof. Dr. Erich Unglaub von der Technische Universität Braunschweig. Dem Thema entsprechend haben einige Vorträge auch in der Druckfassung ihren französischen Wortlaut behalten. Curdin Ebneter sei für die Durchsicht dieser und weiterer französischsprachiger Texte herzlich gedankt. Ein ergänzender Aufsatz zu Maurice Betz stammt von Ralph Winter (Göttingen). Wenig zugängliche Texte über Begegnungen mit Rilke im Jahr 1925 geben einen Einblick in die Atmosphäre dieser Zeit. Sie stammen von der Princesse Marthe Bibesco, dem Schriftsteller Charles Du Bos und dem jungen Elsässer Literaten Camille Schneider.

Das Rilke-Treffen in Wolfenbüttel (18.-25. September 2009) beschäftigte sich in Vorträgen und Arbeitsgruppen mit Rilkes *Neuen Gedichten*. Einige der dort gehaltenen Referate wurden für diesen Band übernommen.

Die Dokumentation enthält bislang unveröffentlichte Stücke aus dem Briefwechsel von und über Rilke.

Allen Autoren sei für ihre freundliche, unkomplizierte Mitarbeit gedankt, Dr. Andrea Hübener (Braunschweig) für ihren weiterhin sorgsamen Blick auf die Manuskripte, der die Redaktion sehr erleichtert hat.

Dem ›Insel‹-Verlag (bisher Frankfurt am Main) gilt der Dank für einige Jahre fruchtbarer Zusammenarbeit, vor allem Dr. Hans-Joachim Simm und Dr. Peter Höfle. Der Übergang zum Wallstein Verlag (Göttingen) erfolgt mit freudiger Erwartung und Zuversicht.

Braunschweig, im August 2010 — Jörg Paulus und Erich Unglaub

Ernst Zinn

26. Januar 1910 – 24. Februar 1990

Aus einem Antwortschreiben der Redaktion des *Kunstblattes der Jugend* an einen Lehrer Ernst Zinns aus dem Jahre 1925 läßt sich folgern, daß sich der spätere Altphilologe und Herausgeber der *Sämtlichen Werke* Rainer Maria Rilkes schon als Heranwachsender der Dichtung verschrieben hatte. »Den uns freundlichst eingesandten Beitrag Ihres Schülers Ernst Zinn«, wird dort dem »Sehr geehrten Herrn Studienrat« Straube in Berlin-Schöneberg beschieden, »müssen wir zu unserem grossen Bedauern trotz der vorzüglichen Qualität wieder zurückreichen.« Es ist der erotische Inhalt der vorgeschlagenen Gedichte, der einen Abdruck in dem neugegründeten Blatt für »schöpferische Schularbeit in Bild und Wort« nicht geraten sein läßt, aber »vielleicht kann uns Ernst Zinn andere Sachen nicht erotischen Charakters einreichen, die wir mit Vergnügen prüfen werden«.[1]

Die dem Schüler hier bescheinigte Sprachfertigkeit hatte sich Ernst Zinn auch im Umgang mit der Dichtung Rainer Maria Rilkes erworben, für den er sich schon früh begeisterte. Als Rilke dann wenig später starb, muß das den knapp 17jährigen stark berührt haben, war es für ihn doch das erste Mal, daß ein verehrter, als zeitgenössisch erlebter Dichter die Bühne des Lebens verließ. Vielleicht hat diese biographische Konstellation dazu beigetragen, daß Zinn, als es bereits wieder still um den Dichter zu werden begann, in den 30er Jahren mit der Konzeption einer philologisch einwandfreien Werkausgabe begann und damit zum »Begründer der Rilke-Philologie« wurde, wie Michael von Albrecht es in seinem Nachruf auf Ernst Zinn 1990 formuliert hat.

Doch was war es, was Ernst Zinn wirklich an Rilke fasziniert und an ihn gebunden hat? Schließlich wählte er nicht die Germanistik zu seinem eigentlichen Beruf, sondern wurde 1936 mit einer Arbeit zum »Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz« promoviert. Horaz und Rilke – bei aller Vielfalt im Werk Ernst Zinns bilden sie doch so etwas wie die Brennpunkte seines Schaffens. Was ist es, was ausgerechnet diese beiden Dichter verbindet?

Einen Hinweis darauf gibt die Erkenntnis, daß der Zugang, den Ernst Zinn zu Horaz sucht, gar nicht so speziell ist, wie es der Titel vermuten läßt. Es geht Zinn nämlich nicht nur um eine akademische Beantwortung der Frage, ob man sich lateinische Verse gemäß den natürlichen Wortakzenten betont vorstellen, sie also gewissermaßen wie Prosa lesen, oder ob man sie skandieren, also auf den langen (besser: geschlossenen) Silben betonen solle, sondern letztlich darum zu klären, welche Implikationen in der stolzen Feststellung des Horaz am Ende seines dritten Odenbuches liegen, er habe als »Könner aus niedrigsten Anfängen als erster das äolische Lied in italische Weisen gebracht (ex humili potens, / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos)«. Es geht Zinn um die Klanggestalt der Horazischen Dichtungen selbst und um die Interferenz zwischen zwei an sich inkompatiblen Verssystemen – dem quantitierenden der Griechen und dem ursprünglich iktieren-

1 Für eine Abschrift des Briefes aus dem Nachlaß Ernst Zinns danke ich Walter Simon.

den der Römer. Es ist das Genie der Aneignung, das die Römer im allgemeinen und Horaz im besonderen auszeichnet. Ganz bewußt verwendet Horaz das Verb deducere, das auch »ansiedeln« heißt, allerdings üblicherweise in der Perspektive einer Muttermacht, die Siedler in eine zu gründende Kolonie schickt. Es ist der Römer Horaz selbst, der seine eigene Kultur »kolonisiert«, was mit einer schlichten Übersetzung nicht zu leisten wäre. Das ist es, was Zinn an der römischen Kultur und an Horaz interessiert: die Produktivität, die sich aus der Spannung zwischen Eigenem und Fremdem ergibt, und, mit Rilke gesprochen, der »Doppelbereich«, der sich in der letztlich nicht auflösbaren Disharmonie einer solchen »Deduktion« im Horazischen Wortgebrauch auftut.

Spürt man schon die Nähe zu Rilke? Rilke, der dem jungen Dichter Franz Xaver Kappus empfahl, denjenigen »Formen« auszuweichen, »die zu geläufig und zu gewöhnlich« sind, da eine »große, ausgereifte Kraft« dazugehöre, »Eigenes zu geben, wo sich gute und zum Teil glänzende Überlieferungen in Menge einstellen«! Ernst Zinn hat eine ganze Vortragsfolge zu »Rainer Maria Rilke und die Antike« gehalten, in der es um Rilkes Genie der Aneignung geht, um die tastende Annäherung an die antike Form der Elegie etwa und den Orpheus-Mythos. Erst spät war auch bei einem Dichter wie Rilke die Kraft hinreichend »ausgereift«, diese vorgegebenen Muster nicht einfach nur zu bedienen, sondern zugleich etwas höchst Eigenes zu schaffen, eine »Deduktion« im Horazischen Sinn.

Wer den zwölften und letzten Band der ersten Taschenbuchausgabe der Werke Rainer Maria Rilkes von 1975 zur Hand nimmt, die doch eigentlich nichts anderes bietet als einen reprographischen Nachdruck der *Sämtlichen Werke* in sechs Bänden, tut dies in der Regel nicht, um den »Editorischen Anhang« des Herausgebers Ernst Zinn zu lesen, in dem dieser minutiös und mit einer geradezu erschlagenden Fülle von Querverweisen das Verhältnis der verschiedenen Auflagen und der einzelnen Bände zueinander aufschlüsselt. Dabei geht es nicht einmal primär um das – technisch bedingt – identisch reproduzierte Textkorpus, sondern um die Erratalisten, die verschiedenen neu aufgelegten Bänden der Originalausgabe auf dem jeweiligen Stand der Rilke-Forschung beigegeben worden waren. Die häßliche, wohl vor allem für studentische Leser gedachte Ausgabe, deren holzhaltiges Papier sie auf nahezu den doppelten Umfang der Originalausgabe anschwellen ließ, mußte dazu herhalten, die verschiedenen Versionen der ursprünglichen sechs Bände zusammenzuführen und ihnen gleichsam das Siegel der Vollendung aufzudrücken – auch wenn der siebente Band mit den Übersetzungen, dessen Erscheinen Ernst Zinn nicht mehr erleben konnte, schon in Arbeit und ein weiterer mit autobiographischen Schriften und Briefen angedacht war.

Bei aller Trockenheit der Materie wird gerade hier eine Liebe zum Wort deutlich, an die sich zu erinnern manchem Philo-Logen gut anstünde. Denn bei aller Wissenschaftlichkeit – was immer dies sei – ging es Ernst Zinn nicht um Genauigkeit als Selbstzweck. Zinn stand noch nicht unter dem selbstauferlegten Zwang, Philologie als exakte Wissenschaft betreiben zu müssen, da ihre Zweckhaftigkeit für ihn von vornherein nicht in Frage stand, sondern sich aus der Bedeutung ihrer Materie von selbst ergab. Und so ist es vielleicht sogar mit die Schuld von Ernst Zinn, daß es bis

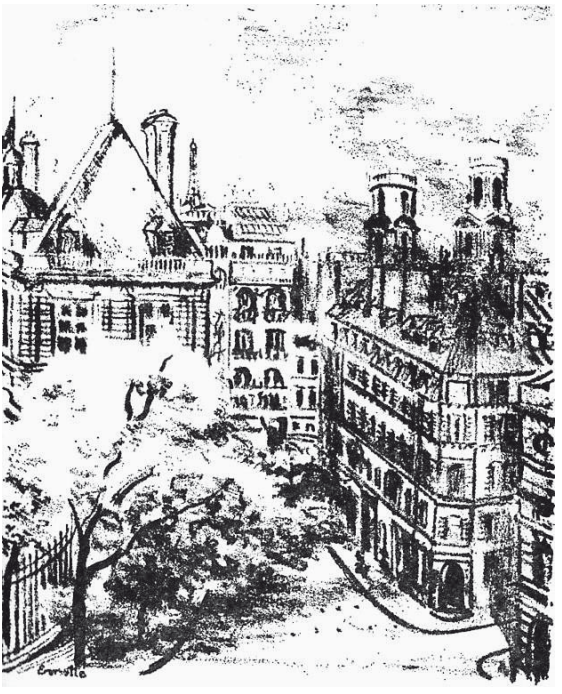
heute keine kritische Rilke-Ausgabe gibt, bieten die *Sämtlichen Werke* doch einen absolut vertrauenswürdigen Text, der, um es mit einer Formulierung von Zinn selbst zu sagen, den »Grundsatz zuverlässiger Urkundlichkeit« nie verletzt. Zinn gelingt dies, ohne den Text mit einem Sortiment von eckigen und Winkelklammern zu überziehen, mit deren Anwendung manch anderer Herausgeber seine Anwesenheit zu Protokoll gibt. Und was für ein wunderbares Hilfsmittel sind die »Inhaltsverzeichnisse mit Entstehungsdaten«, die den einzelnen Bänden beigegeben sind! Hinter ihrer mühelosen Handhabung bei der Bestimmung von Entstehungsdaten und Entstehungszusammenhängen tritt der editorische Genius, der hinter dieser schlichtesten Form der Präsentation steht, völlig zurück – und beweist sich gerade hierin: Denn er lebt fort in dem Glanz, den der erschlossene oder erschließbare Kontext dem einzelnen Gedicht oder Essay verleiht.

Bei der Herausgabe des siebten Bandes der *Sämtlichen Werke* konnten die Herausgeber Karin Wais und Walter Simon noch auf Vorarbeiten Ernst Zinns zurückgreifen; zu dem von Rilkes Lesern sehnlichst erwarteten achten mit persönlichen Aufzeichnungen und Tagebüchern ist es nicht mehr gekommen – von einer systematischen, auf einheitlichen Editionskriterien beruhenden und, soweit möglich, vollständigen Ausgabe der Briefe ganz zu schweigen. Vielleicht liegt hierin aber sogar eine Chance für die heutige Rilke-Forschung und Rilke-Rezeption, insofern die innerhalb dieses Werkkomplexes weiterhin ungehobenen Schätze Triebfeder für ein neues Kapitel der Editionsgeschichte des Rilkeschen Œuvre sein könnten: Die längst fällige kritische Werkausgabe, wie sie bedeutenden und weniger bedeutenden Zeitgenossen Rilkes längst zuteil wurde.

Am 26. Januar 2010 jährte sich der Geburtstag Ernst Zinns zum hundersten Mal. Seinem Gedenken und der Fortführung seines Lebenswerkes sei diese Ausgabe der Blätter der Rilke-Gesellschaft gewidmet.

Peter Höfle

RILKES PARIS 1920 • 1925



Jacques Ernotte (1897-1964): Lithographie. Blick aus der Wohnung von Maurice Betz (Paris V, rue de Médicis) zum Gitter des Jardin du Luxembourg
Quelle: Hommage à Maurice Betz. – o. O. [Paris] 1949, Abb. nach S. 96.

Princesse Marthe Bibesco

Begegnung mit Rilke 1925

Rainer Maria Rilke hatte die Prinzessin Marthe Bibesco (1888-1875) am 23. Januar 1925 in ihrer Pariser Wohnung besucht. Anlaß war die Rückgabe eines Bändchens von Racines Werken. Die Prinzessin hatte es während des Ersten Weltkriegs bei einem Besuch der Fürstin von Thurn und Taxis in ihrem böhmischen Schloss Lautschin aus der Bibliothek ausgeliehen und auf eine Gelegenheit gewartet, das Werk zurückgeben zu können. Nun sollte Rilke der Überbringer sein.[1] Die französische Schriftstellerin und Tochter des rumänischen Außenministers Jean Lahovary hatte ihre Erinnerung an den Besuch im Oktober 1951 formuliert.[2] Rilke hat ihre Werke mehrfach empfohlen.

Am Ende eines Wintertages, zur Stunde der Kaminfeuer und Lampen, wenn über dem Meer die Leuchttürme angezündet werden, empfing ich in Paris, Faubourg Saint-Honoré, wo ich damals wohnte, den Besuch des Dichters Rainer Maria Rilke. Ich sollte ihm ein Buch übergeben, die »Bérénice« von Racine: hier hatte die Verzauberung ein Ende.

Sag mir, wer *dich* verzaubert, und ich sage dir, wer du bist. Rilke, seine *Elegien*, die Prinzessin von Thurn und Taxis, der Phönix von Duino und ich, wir waren verzaubert, bevor wir uns kannten. Der Besuch des Dichters sollte für mich der einzige bleiben; einmal und nie wieder. Das ist das Zeichen der Dinge, die sich erfüllt haben.

Er setzte sich im Gegenlicht, zwischen dem Fenster und dem Spiegel, der mir das fahle Bild meines kleinen ummauerten Gartens mit seinem immerwährenden Grün zurückwarf, wie die armen eingekerkerten Gärten in den Städte sind. Er setzte sich ans Fußende meines Bettes; denn ich empfing ihn das erste und letzte Mal gedemütigt, krank, diesem hartnäckigen Fieber ausgeliefert, das am Abend anstieg, trotz der Hilfe des Arztes. Ich reichte ihm das Buch, das er zu holen gekommen war, von so weit her. Er nahm es mit großem Dank entgegen, setzte sich und blieb lange sitzen, die Hände gefaltet, hielt den kleinen rot- und goldenen Band, dem das Wappen mit dem Phönix eingeprägt war, ans Herz; und beide schienen wir darauf zu warten, daß der andere spreche. Schweigend musterte ich ihn; ich konnte sein Gesicht im Schatten kaum entziffern, ein unnatürlich in die Länge gezogenes Gesicht, wie in einem Zerrspiegel gesehen: Gesicht eines Engels auf der Rückseite eines Löffels betrachtet. Die enorme Stirn, die Äpfel der blauen Augen, die unter den schweren Brauen rollten, die vorhängende Unterlippe über einem fliehenden Kinn: das war er. Da redete ich ihn mit seinem Namen an: »Seraphico!« Das war der geheime Name, den ihm unsere Freundin gab.

1 Vgl. dazu den Brief von R. M. Rilke an Marie von Thurn und Taxis, Paris 23. Januar 1925. In: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel.* Besorgt durch Ernst Zinn. Neuausgabe. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1986, S. 816-818.

2 Erstdruck: Princesse Marthe Bibesco: »Le Phénix de Duino«. In: *Sud. Revue littéraire. Cahiers trimestriels* 26, 1996, *Rilke en France,* S. 229-236. Übersetzung von Rätus Luck.

Charles Du Bos

Begegnung mit Rilke 1925

Der französische Literaturkritiker und Übersetzer Charles Du Bos (1882-1939) aus dem Umkreis der Zeitschrift *Nouvelle Revue Française,* ein Bekannter von Rudolf Kassner, hatte sich seit 1923 für Rilkes Werk begeistert. In seinem *Journal* hielt er den Eindruck eines Besuchs fest:[1]

Freitag, 30. Januar 1925 – 9 Uhr 35 morgens.

Rainer Maria Rilke – für den Gide mir einen sehr herzlichen Einführungsbrief gegeben hatte – kam gestern um 4 Uhr 30 und blieb bis fast um 7 Uhr bei uns. Es ist sehr lange her – Jahre vielleicht – dass ich einem Mann von so seltenen Eigenschaften begegnet bin, einer so reinen Seele, so vollkommen bewahrt vor, so wenig getroffen von den Geschossen, die das Leben jeden Augenblick auf uns abschießt, um uns gründlich zu erniedrigen. Während der ganzen Dauer seines Besuchs wiederholte ich mir innerlich das »schweigen und rein sein«, das Nietzsche am Vorabend der Eröffnung von Bayreuth feierlich an die Pilger richtete. Seine Kenntnis und sein Gebrauch der französischen Sprache sind eine dauernd neue Freude; nichts scheint ihn jemals in Verlegenheit zu bringen, um in unserer Sprache die feinste Nuance eines Gedankens oder einer Empfindung wiederzugeben, und seine ziemlich lebhaften Gesten stören keineswegs, so sehr drücken sie dasselbe aus wie die Worte, die sie verdeutlichen, indem sie sie formen wie mit einer Opfergebärde.

1 Charles Du Bos: »Rencontre avec Rainer Maria Rilke«. In: *Sud. Revue littéraire. Cahiers trimestriels* 26, 1996, *Rilke en France,* S. 237-246. Übersetzung von Rätus Luck.

Camille Schneider

Impressionen (Sommer 1925)

Rainer Maria Rilke im Jardin du Luxembourg

Nach einer glücklich überstandenen Prüfung in Paris im Juli 1925 stieg ich, wie jeweils bei meinen Pariser Reisen, zu meinem Freund Maurice Betz hinauf. Seine Wohnung lag in der Rue de Médicis, am Rande des Jardins du Luxembourg. Im Treppenhaus kreuzte ich im Halbdunkel eine flüchtige Gestalt, die sich beim Hinabgehen gegen die Wand des Treppenhauses drückte, gleichsam um den hinaufsteigenden Besucher nicht zu stören, aber ohne sich selbst zu erkennen zu geben. Die Türe öffnend, sagte ich mit Maurice Betz sogleich

»Haben Sie Rainer Maria Rilke getroffen?«

»Nein, ich kenne ihn nicht persönlich.«

»Sie sind ihm sicher im Treppenhaus begegnet. Wenn Sie ihn treffen und mit ihm sprechen wollen, gehen Sie in den Jardin du Luxembourg hinüber. Er macht dort seinen täglichen Spaziergang. Sie treffen ihn auf einer der ersten Bänke, mitten unter den aufflatternden Tauben. Sie erkennen ihn an seinem spärlichen und fallenden Schurrbärtchen und an dem Buch mit rotem Ledereinband, das er in der Hand trägt.« (Maurice Betz, 1898 in Colmar geboren, hat Rilkes Gesamtwerk in Vers und Prosa ins Französische übersetzt.)

Ich erkannte Rilke sogleich an den mir angegebenen Zeichen und Orten. Dazu kam seine stets sich verwischende Gestalt, deren Ich indessen in seinen Werken feststeht. Trotz meiner Schüchternheit, trotz meiner fünfundzwanzig Jahre, sprach ich ihn an, und die Stunde des sonnigen Sommermorgens wurde für mich zu einer der lebhaftesten und überraschendsten Begegnungen, die ich gerne als einfache Erinnerung weitergebe. Da ich durch Maurice Betz wusste, wie befremdend Rilke bei jeder neuen Begegnung wurde, und dies besonders seit einer beginnenden Krankheit, wollte ich mich nach der ersten Begrüßung und dem Austausch einiger wenigen Worte über sein Werk gleich zurückziehen und ihn den Tauben und seinem Einsamsein überlassen. Aber da sagte er mir unvermittelt:

»Kommen Sie mit mir an das weniger besuchte Ende der weiten Gartenanlage. Ich möchte mit Ihnen den Luxembourg erleben.«

»Aber ich kenne den Jardin du Luxembourg nur wenig oder gar nicht, da ich immer nur sehr kurz nach Paris komme.«

»Das ist ohne Bedeutung. Ein Garten, wie eine Stadt, wie sonst eine Landschaft oder gar ein Ding, sie gewinnen sogleich die Form oder etwas vom Wesen derer, die sie eingehend betrachten. Das nennt man übrigens allzu banal er-leben.«

Ich wollte ihm eben antworten, dass ich begierig wäre, Form und Wesen zu erfahren, die er diesem weiten Garten anerkenne. Aber ohne mich meine Frage beenden zu lassen, nahm er mich mit ans andere Ende des Parkes. Er sprach mir von Professor Spenlé, der um diese Zeit Vorlesungen an der Straßburger Universität über ihn und über Stefan George hielt. Ich selbst hatte bei Professor Spenlé einige

Referate über »Rilke und der Tod«, oder »Rilke und die Formen« im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt bei Rodin gehalten. Mit einer lobenden Nachsicht, die mich verwirren musste, sprach er mir von meinen wenigen Übersetzungen ins Französische, die ich für sein »Geschichten vom lieben Gott« versucht und die Maurice Betz in seine vollständige Ausgabe dieser Geschichten aufgenommen hatte. Darauf wollte ich mich erneut trennen, als er mir vorschlug:

»Ich möchte mit Ihnen Strasbourg wiedersehen und vielleicht auch Colmar.«

Dieses »mit Ihnen« erzeugt in mir einige Beklommenheit, war ich doch kaum fünfundzwanzig Jahre alt. Er schlug mir vor, am gleichen Abend noch den nächsten Zug zu nehmen und die Nacht hindurch zu fahren. Als ich meinem Freund Betz von diesem Vorschlag sprach, war er nicht wenig erstaunt, wusste er doch, wie sehr Rilke die Gewohnheit hatte, allein zu reisen.«

Nächtliche Fahrt ins Elsass

Es regnete, als ich zum Pariser Bahnhof ging. Nicht ohne eine gewisse Schüchternheit begegnete ich dort dem berühmten Dichter, der seit drei Jahren die »Duineser Elegien« und die »Sonette an Orpheus« herausgegeben hatte, der doppelt so alt war wie ich, der »seines Wesens Dunkelstunden liebte, in denen seine Sinne sich vertiefen.« Was würde er mir sagen? Was würden wir uns sagen während dieser nächtlichen Reise von Paris nach Strasbourg? Würde er mich in Strasbourg allein lassen und für sich weiterreisen, falls ich ihm nicht genügte im Gespräch? Zum Glück waren wir allein im Zugabteil, und überdies hatte ich nun tatsächlich zunächst den Eindruck, dass jeder für sich allein war. Der Regen fegte gegen die Fenster, und der Wind redete stoßweise mit ihnen, wenn wir schwiegen. Sie unterbrachen beide den harten und monotonen Rhythmus der Räder. Das Thema unseres oft durch Stille unterbrochenen Wechselgespräches war der Regen. In Wirklichkeit war es ein Monolog. Ich hörte zu und war erstaunt, eine philosophische Auffassung, eine mir unbekannte kosmische Imagination des Regens zu vernehmen:

»Ich sehe im Regen eine unmittelbare und viel schönere Gnade als jene, die der Gärtner erwartet. Der Gärner erkennt in ihm einen vom Himmel Gesandten, der wie ein warmes Erschauern die Pflanzenwelt heilt, indem er ihm das Fieber des Vertrocknens nimmt. Er ist der Gärners liebste und fast unsichtbare Hilfe, die jeden Halm zu seinen Händen hochreicht. Er ist der Gärtner Rabindranath Tagores.«

Dann trat wieder ein langes Schweigen ein. Der Zug, der in einem Bahnhofe anhielt, wurde gepeitscht durch einen nassen Windstoß.

»Der Landmann hingegen sieht in dem Regen einen körperlichen Freund, der zu Blättern und Zweigen spricht, der von den Gemüsen den Sommerschweiß abwischt, der sich in jeden durstigen Kelch hineinbeugt.«

Der Zug begann erneut seine Fahrt. Rilke betrachtete das Fenster in der nun völlig hereingebrochenen Nacht.

»Dieser Regen wurde durch die Abenddämmerung angezogen wie ein schwermütiger und trauriger Ruf einer Amsel oder einer Drossel, wie die bezaubernde Stimme eines Hänflings oder einer Grasmücke aus den Gebüschen hervor. Aber se-

hen Sie, für den Menschen ist der Regen eine viel unmittelbarere Gnade oder, wenn Sie wollen, eine wesenhaftere. Durch den Regen steigen die Seelen Verstorbener manchmal herab wie auf die Wasser der Ewigkeit und strömen in den Erdenleib ein.«

»Ewig wechselnd«, fügte ich nach einer Pause bei, indem ich seinen Gedanken an denjenigen Goethes anschloss. Er antwortete nicht sogleich. Denn der Regen hatte aufgehört. Am entfernten Horizont sah man einen Schein umherirren. Dann, nach einer Weile, kamen seine letzten Bilder zu mir:

»Manchmal haben die mit Regen beladenen Wolken die Konturen kleiner umherstreifender Dämonen. Aber sie sind es gewiss nicht. Sie sind eher wie das Aufsteigen zu Gott vieler atmender Herzen. Er bedeckt den Himmel mit Zeichen wunderbaren Fruchtbarseins.«

Nach diesem eigenartigen pantheistischen Bilde hörte ich nichts mehr. Rilke war eingeschlafen. Wir kamen spät in der Nacht in Strasbourg an und bezogen sogleich unsere Zimmer in einem Hotel am Bahnhofsplatz.

Straßburger Wiederbegegnung

Erst am Nachmittag kam Rilke wieder zu mir und schlug mir einen Straßburger Spaziergang vor, den er einst allein gemacht hatte. Er führte mich zunächst, wie er sagte, zu den »zwei einzigen Denkmälern der Stadt«. Diese Ankündigung ließ meine Neugier wachsen, hatte ich doch die Stadt Jahre hindurch bewohnt und kennengelernt.

Das erste Denkmal war natürlich das Münster, und er sprach mir von ihm wie von einem langjährigen Freunde, der ihm seine ganze Seele geoffenbart hatte. Er sagte mir beiläufig, er habe »dieses Münster immer wie ein lebendes Wesen betrachtet, das Tag und Nacht Gespräch mit der Ewigkeit führt«.

Das zweite Denkmal steht und stand in keinem Fremdenführer, in keinem Kunstbuch. Er betrachtete es als seine Entdeckung. Es stand hinter dem Palast des Kardinals Rohan, neben der berühmten Terrasse. Es war eine einfache Fontäne bestehend aus einem tiefen Becken, in dem ein grüner Delphin aus Steingut zu schwimmen schien. Ich gestehe, dass ich Rilkes Bemerkungen zu diesem sehr einfachen und für ihn fremdartigen Brunnen nicht im Gedächtnis behalten habe. (Der Brunnen wurde ein Opfer der Bomben im September 1944)

Einige Schritte weiter, am Metzgergießen, zeigte Rilke mir das Haus, in dem früher sein Drucker G. L. Kattentidt gewohnt hatte. Es befindet sich heute darin ein Gasthausbetrieb. Er erzählte, wie Kattentidt im Jahre 1893 Prag verlassen hatte. Sein Verlag trug damals den Namen Jung-Deutschland-Verlag und hatte eine Art Musenalmanach veröffentlicht, der bis 1897 erschien. (Von der fünften Nummer an trug er den Titel »Jung-Deutschland« und »Jung-Elsass«)

Rilke zeichnet in diesem Almanach als literarischer Kritiker. Er hat im Verlag Kattentidt seine ersten Gedichte 1894 veröffentlicht unter dem Titel »Leben und Lieder«. Er war neunzehn Jahre alt. Es war dies kaum ein Jahr nach seinem Besuch bei dem genannten Verleger, der ihm, so sagte er, die Redaktion einer Sonderausgabe unter dem Titel »Jung-Österreich« übertragen habe. Heute aber (1925) möchte

er sich dieser ersten Gedichte nicht mehr erinnern, und er sei froh, dass die wenigen Exemplare der sehr kleinen Auflage von »Leben und Lieder« im Buchhandel völlig unauffindbar blieben.

»In diesem Alter«, so fügte er hinzu, »wollte ich um jeden Preis alle meine Jugenderinnerungen aus Böhmen hinter mir lassen. Aus diesem Grund auch verlegte ich meinen ersten Gedichtband, weit von Böhmen entfernt, in Strasbourg.«

Diese Neigung Rilkes, sich seiner Jugenderinnerungen zu entledigen, wurde mir bestätigt im Jahre 1936 durch einen Brief des Herrn Carl Sieber, Schwiegersohn, der das Rilke-Archiv in Weimar betreute und der 1932, unter dem Titel »René Rilke« im Insel-Verlag eine Biographie der Jugend Rilkes veröffentlichte. Darin wird auch das Erscheinen von »Leben und Lieder« belegt. Die Erinnerungen Rilkes an den Verlag Kattentidt wurden teilweise ergänzt durch einen Aufsatz, erschienen im Januar 1932 in der »Literarischen Welt«, und dies im Zusammenhang mit dem Tode von G. L. Kattentidt. Es erschienen in der gleichen Epoche Aufsätze von Paul Bourson in Strasbourg (7. Februar 1932), von Jos. Delage in »Vie en Alsace« (Jan. 1933), ferner in der Wiener Zeitschrift »Philobiblon« (1935). Dreizehn unveröffentlichte Briefe Rilkes an seinen damaligen Verleger lagen mir am Vorabend des letzten Krieges vor.

Diese Musenalmanache enthalten, außer den »Lautenliedern« (I-IV) und »Waldesrauschen«, eine Reihe von Gedichten, von Kritiken, Berichten und ein »Psychodrama«, die Rilke später aus seinen Werken gestrichen hat. Als Beispiel dieses Gedicht aus dem Jahre 1896:

Auf Felsengrund

Vor mir liegt ein Felsenmeer;
Sträucher, halb in Schutt versunken.
  Todesschweigen. Nebeltrunken
Hängt der Himmel drüber her.
Nur ein matter Falter schwirrt
Rastlos durch das Land, das kranke,
  Einsam wie ein Gottgedanke
Durch die Brust des Leugners irrt.
René-Marie Rilke (Prag)

Der eigenartige Name unter diesem Gedicht verdient eine Erklärung. In seinem biographischen Werk über Rilke berichtet Carl Sieber, der am 19. Dezember 1875 geborene Rilke habe bei der Taufe die Vornamen René, Karl, Wilhelm, Johann, Josef und Maria erhalten. Während einiger Jahre unterschreibt er zunächst René Rilke, dann René Maria, dann Rainer Maria, 1895 in einem Album für Ella G. in Misdroy unterschreibt er René Maria Caesar Rilke.

Im dritten Heft der »Wegwarten« zeigt der Dichter selbst seinen Band »Traumgekrönt« an und bekennt, dass es Beichten, Träume eines Schwärmers seien, dass die Sehnsucht neben ihm sitze, dass sie das Haar in der Farbe des Abendrots besitze und Augen so tief wie das Meer und dass sie ihm Orakelblumen hinreiche. Von der

Sammlung »Leben und Lieder« hatte Rilke seinerzeit nur sechs Exemplare auf eigene Kosten bei Kattentidt drucken lassen. Das einzige noch erhaltene Exemplar, so bekennt er, besitze Nancy von Erscher im Schloss Berg, in dem Rilke 1920 war. In »Jung-Deutschland« findet man die Namen von Wilhelm von Scholz, Ernst Zahn, Gertrud von Le Fort, Christian Schmitt und Carl Busse. Nach einer Polemik im »Simplizissimus« gegen Kattentidt und Rilke zog sich der letztere zurück, wie die uns vorliegenden Briefe an den Verleger berichten, und Kattentidt zog mit seinem Verlag nach Basel.

Im Almanach 1895 finden wir über die Prager Jugendzeit den Aufsatz »Böhmische Schlendertage«, in Briefform an die Adresse Kattentidts gerichtet.

In diesen Briefen wollte er einem Versprechen nachkommen, einmal über Böhmen zu berichten. Kattentidt solle indessen keinen politischen Bericht erwarten, da in Böhmen die Politik sozusagen auf dem Pflaster der Straßen sich herumtreibe und er Kattentidt zuviel schätze, als dass er ihm biete, was er auf dem Pflaster auflese. Indessen wolle er ihm die Geschichte eines alten Schlosses und seiner adeligen Besitzer erzählen.

*

Es war, so gestand er mir, das Verständnis und das Entgegenkommen von Kattentidt, der durch seinen künstlerischen Geschmack und seine Charakterstärke über die ganze Zukunft Rilkes entscheiden habe, indem er den Sturm und Drang in des Dichters Brust begünstigte durch die ihm vorgeschlagenen Reisen jenseits der Grenzen seines unglücklichen kleinen Böhmens. Es war dies die einzige Bemerkung, die der heimatlose Rilke über sein Geburtsland Böhmen machte. Aber in diesem Augenblick kam mir in den Sinn, dass Rudolf Steiner einmal bemerkt hatte, der heimatlose Mensch öffne sich leicht einer Einweihung.

Als wir am Abend ins Hotel zurückkamen, nahm er seinen Gedankengang wieder auf und wandte sich an mich:

»Heute haben Sie mir geholfen, mich vielleicht von den letzten Erinnerungen an meine Jugendzeit loszureißen. Der Metzgergießen in Strasbourg enthält auch keine Erinnerung mehr an Kattentidt. Reden wir nicht mehr von den Gedichten, die ich ehemals im Almanach, in »Leben und Lieder« und in den Heften »Wegwarten« veröffentlicht habe. Und so ist es gut.«

In dieser kleinen Beichte glaubte ich den tieferen Sinn seiner Worte in Paris zu verstehen: »Ich möchte mit Ihnen Strasbourg wiedersehen und vielleicht auch Colmar.« Ich hatte ihm dabei wohl nur als Vorwand gedient und Aufnehmender seiner augenblicklichen Wünsche. Wie dem auch sei, ich war ob dieses Vorschlages ebenso erfreut wie stolz. An diesem Tage reisten wir ab von Strasbourg und machten zunächst Station in Molsheim, wo ich damals bei meiner Mutter wohnte.

In Molsheim besuchten wir zusammen die prächtige Jesuitenkirche, die Kartause, wo Goethe einst seinem Ritter Georg für den Götz begegnete. Rilke fand besonderen Gefallen an der Legende vom Kreuz von Niedermünster, und er ließ sich die Legende von der heiligen Odilia und vom Kreuze erzählen und von den Gralsproblemen, die damit zusammenhängen. Rilke war groß im Zuhören durch seine Stille

und die geöffneten Augen, mit denen er den Erzähler beschenkte. Seine Stille dauerte oft lange nach. Sie dauerte sogar während des Essens. Meine Mutter war eine sehr geschickte Köchin. Sie war nicht zufrieden mit »meinem Dichter, der fast nichts aß und so scheu war und oft abwesend schien«. Ich verstand diese Stille wohl. Sie machte mich glücklich. In ihr klangen einige Legendenteile weiter, die ich ihm zuvor hatte erzählen dürfen.

Rainer Maria Rilke vor dem Isenheimer Altar

Rilke war nicht zum ersten Male vor dem Isenheimer Altar Grünewalds in Colmar gestanden. Er war sogar in Isenheim selbst gewesen, um nach dem Kloster der Antoniten zu suchen, für das ursprünglich der Altar zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts gemalt worden war. Ins Unterlindenmuseum, wo der Altar in der ehemaligen Dominikanerkapelle in günstiger Beleuchtung steht, war er mehrmals zurückgekehrt, um in Colmar zu finden, was Rilke nannte den psychologischen und frommen Raum einer Stadt, der aus einer Stadt ein »Ding machte, dunkel und klug«, schöner als nützlich unter einem Himmel, der »gnädiger und erlöst« erscheint.

Das waren etwa seine Worte, als wir zum Unterlindemuseum hingingen. Dann begann auf dem gleichen Wege und aus seinem Munde ein eigenartiger Monolog in gehobener Sprache über die Häuser und die »Dinge«, die täglich sich zusammenfinden oder einander gegenüber bleiben in unendlichem und stummem Glauben und wie dieser Glaube oder das »Staunen« vor den Dingen, das ihm gleichkommt, in einem fortdauernden Aufschrei der Erde, aber auch aus dem Herzen, aus dem Nächsten, aus dem Du, die Kirchen und ihre Türme, die Klostergänge und die Brunnen hervorrufe und sie vor uns stelle.

Wir waren, als die Worte »Klostergänge und Brunnen« gefallen waren, im Klostergange des Dominikanerklosters angekommen. Ich war der stumme Zeuge gewesen eines Monologs des Dichters, der nun aber doch eine Rede war an das Licht und die Schatten, die um die Pfeiler und Rundbogen spielten oder um den stumm gewordenen Brunnen, aus dem nur Rad und Kette hätten sprechen mögen.

Aber diese Meditation erneuerte sich auf erhöhter Ebene vor dem Isenheimer Altar. Sie ging aus den Worten heraus und trat in die Stille hinein, in der wir gingen. Es waren nur wenig Besucher da. Die Schatten glitten schon fast unmerklich durch die hohen Fenster in den weiten Raum hinein.

»Da wären wir wieder einmal«, sagte Rilke tief aufatmend, »da wäre wir wieder vor dem Glauben eines ganzen oder mehrerer Jahrhunderte, die sich hier verdichten zu Farbe, Licht und Schatten und aus Formen und Gestalten herausreden.«

Er liess mich für einige Zeit in der Tiefe des Raumes allein, um die einzelnen Schauseiten der Altarflügel erneut zu betrachten, nicht als ob es sich um ein Wiedersehen handle, sondern um ein Neuentdecken. Zwei junge Frauen in hellblauen Kleidern, die ebenfalls langsam die einzelnen Flügel betrachteten, gingen an Rilke vorbei, ohne Notiz von ihm zu nehmen. Er lenkte seinen Blick vom Altar fort und dann wieder auf einzelne Schauseiten, um plötzlich die jungen Frauen im Auge zu behalten. Er sprach sie mit kurzen Worten an, die ich nicht hörte, die aber eher den

Altar als die Frauen zu betreffen schienen. Dann ließ er die plötzlich Erstaunten stehen und kam zu mir zurück in die Tiefe des Raumes:

»Das Jahrhundert, das in einem Kunstwerk aufgefangen ist, verwandelt sich jedes Mal, wenn ein menschlicher Schatten vor ihm vorbeihuscht, und dieser nimmt in sich das Jahrhundert mit seinen geistigen Werten auf. So, und nur so besitzen wir völlig die Kunstwerke, die Städte und die Dinge der Vergangenheit in ihrer vielfachen Erscheinung. Das blaue Kleid der einen dieser Damen ist wohl mit ihr aus dem Altarflügel herausgetreten oder mit ihr hineingegangen. Wer könnte dies heute noch sagen?«

Im Augenblick, da auch die andere Dame den Raum verließ, näherte er sich mir, als ob er seinen Gedanken zu Ende führen möchte:

»Diese Frau war ganz allein hereingekommen. Sie geht hinaus und hat eine ganz andere Persönlichkeit in sich aufgenommen, vielleicht eine, die in diesem Saale war und vor den Altarflügeln stand. Ich sehe dies in der Verwandlung ihrer Farben …«

Ich blieb völlig verstummt vor diesen Fragen, die eher durch einen Schauenden als durch einen Dichter gestellt waren. (Sind im Grunde beide nicht identisch?) Sie war aber auch gestellt durch einen Liebenden der Farben, der »Dinge«, die um ihn gingen und vor ihm standen, eher als von einem Führer, der mich hierher begleiten wollte und im Grunde doch allein geblieben war vor dem Altar. Ich glaube übrigens, dass er von mir gar keine Antwort auf die gestellten Fragen erwartete. Als wir zusammen den Saal und den hohen Kapellenraum verließen, drehte sich Rilke noch einmal herum, wies auf den Altar hin mit einem Finger, der mich an den ausgestreckten Finger des Johannes im Kreuzigungsbild erinnerte und meinte:

»Und nun muss ich mich wundern, dass ein Goethe niemals vor diesem Kunstwerk stand, um in ihm die Metamorphose der Jahrhunderte und der Menschen zu erkennen.«

Wir traten hinaus. In der Straße, vor einem Gasthaus ging Hansi, der politische Karikaturist des Jahrhundertbeginns, an uns vorbei. Ich schlug Rilke vor, ihn diesem vorzustellen.

»Ich halte nicht daran«, meinte er. »Rodin hat mir von ihm gesprochen und auch Maurice Betz, als ich einmal von Colmar zurückkam. Es ist dies auch ein Aspekt von Colmar. Aber es ist nicht dieses Colmar, das ich heute mit Ihnen besuchen wollte. Aber es würde mir unendlich mehr bedeuten, wenn wir in der Vorstadt die Kräuter und Blumen besuchen könnten …«

Wir gingen zusammen in die Felder der Gemüsegärten vor Colmar draußen. Wir machten fast schweigend einen Gang durch die Felder. Rilke blieb stehen, neigte sich hinab zu Kräutern und Blumen.

»Es sind die gleichen Blumen und Kräuter, die wir auf den Altarbildern finden. Der gleiche Regen hat sich mit ihnen und mit dem Himmel vereint. (Ich dachte zurück an das Gespräch im Zug, während des Regens). Lassen Sie uns Kräuter und Blumen grüßen und in ihrer versöhnenden Gestalt und in ihrer Wundergestalt bewundern.«

Wir taten es beide, gingen dann wieder in die Stadt hinein und nahmen Züge in verschiedenen Richtungen. Ich hatte den Eindruck, dass Rilke enttäuscht war, ob meines Stummseins. Oder hatte er es erwartet, um mit sich selbst sprechen zu können.

Mein Stummsein, ich muss es bekennen, entsprang aus meinem tiefsten Egoismus meinerseits. Ich wollte die Stimme Rilkes in mich aufnehmen und in mir erleben, wie seine Seele sich stets und überall verband mit den Städten, die wir durchwanderten und mit den Dingen, denen wir begegneten und denen er gewissermaßen Leben schenkte.

War ich für ihn nur ein Vorwand, wie dies Maurice Betz meinte, als ich ihm von unseren Besuchen und von unserem Spaziergang erzählte? Ich kann dies auch heute nicht ermessen. Es genügte mir indessen drei Tage lang sein bescheidener Schatten gewesen zu sein und im diesem Schatten sein Licht erlebt, vielleicht auch ganz einfach die Fragen und Antworten seines Monologs in mir aufgenommen zu haben. Ich sah dem Zug nach, der ihn nach Paris entführte, kaum ahnend, dass Rilke schon im folgenden Jahre den physischen Plan verlassen würde.

*

In einem bisher unveröffentlichten Brief schrieb mir Rilke bald nachher über die Übersetzungen, die Betz von Rilkes Werk gemacht hatte: »… aber da Sie ja Maurice Betz zu kennen scheinen, so kann ich Ihnen auch sagen, wieviel Bewunderung seine Übersetzung meiner Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge in mir werden ließ. Mit viel Dankbarkeit fürwahr sah ich, wie dieser junge Mensch meine Aufzeichnungen in sich aufgenommen hat, obwohl sie ihm zwar örtlich nahe, der heutigen Jugend aber doch scheinbar fernerliegen. In Frankreich, wo ich seit langer Zeit schon geliebt war, hat mich die Übersetzung von Maurice Betz nun auch bekannter gemacht. Er wird ja auch die Geschichten vom lieben Gott ganz übersetzen und so dieses Buch auch Ihrem Lande ganz zugängig machen können.«

Pierre Civil

Eröffnungsansprache

Sehr geehrter Herr Präsident der Rilkegesellschaft, meine Damen und Herrn, liebe Kollegen und Freunde.

Es ist mir eine große Ehre und zugleich ein außerordentliches Vergnügen, an diesem Morgen in dem schönsten Hörsaal der Sorbonne eine Veranstaltung zu eröffnen, die ohne Zweifel das große Kolloquium des beginnenden Studienjahrs ist: »Vivre n'est qu'un écho – Rilke à Paris 1920 – 1925«. Im Namen der wissenschaftlichen Gemeinde der Sorbonne Nouvelle und in meiner Eigenschaft als Vizerektor entbiete ich Ihnen ein herzliches Willkommen. Die größten Rilkespezialisten aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und Frankreich sind hier versammelt, um den Stand ihrer Forschungen vorzustellen und von dem Enthusiasmus für das Werk eines der bedeutendsten Dichter des 20. Jahrhunderts zu zeugen, eines europäischen Dichters im vollsten Sinn des Wortes, der sich in unserem Land seit jeher einer besonderen Liebe erfreut. Ich maße mir nicht an, meine persönlichen Überlegungen zu Poesie und Person Rilkes vor einem ausgewählten Parterre von Kritikern und Kennern vorzubringen. Ich beschränke mich darauf, Ihnen zu sagen, wie tief ich gestern abend bei der Eröffnungsfeier im Rathaus des 5. Bezirks von der Lesung der Gedichte und Briefe mit Parisbezug berührt war. Vermittelt durch die Stimme des Schauspielers ist die Kraft, die Tiefe, aber auch die anmutige Leichtigkeit von Rilkes Texten erstaunlich lebendig und greifbar geworden. Es war eine ausgezeichnete Idee der Veranstalter, am Beginn der Tagung Rilke selbst zu Wort kommen zu lassen. Seien sie dafür herzlich bedankt.

Ich habe schon gesagt, dass dieses internationale Kolloquium den glänzenden Auftakt unserer wissenschaftlichen Saison darstellt, und ich möchte bei dieser Gelegenheit betonen, dass es sich um das letzte handelt, das unser Freund Gerald Stieg in seiner Eigenschaft als Professor der Sorbonne Nouvelle organisiert.

Ich verrate damit kein Geheimnis, denn er hat gestern selbst darauf angespielt. Dieses »Vivre n'est qu'un écho« ist die Krönung einer schönen Reihe von Veranstaltungen, die er im Laufe seiner Karriere initiiert und erfolgreich geleitet hat. Ich erinnere an die wichtigen Symposien über Elias Canetti und Karl Kraus, aber auch über eine Fülle innovativer Themen. Diese Kolloquien waren Orte echter Begegnungen, die sich zugleich durch wissenschaftliche Strenge und einen ausgeprägten Sinn für Gastfreundschaft auszeichneten. Auch unsere heutige Veranstaltung ist ein Beweis dafür.

Lieber Gerald, nimm hier und heute das öffentliche Zeugnis der Anerkennung durch unsere Universität entgegen, selbst wenn Du – und dessen bin ich mir sicher – noch nicht die Absicht hast, die wissenschaftliche Tätigkeit aufzugeben, die Dein Leben als Forscher und Lehrer genährt hat. Ich ernenne Dich, wenn Du einverstanden bist, definitiv zum »Kolloquiumsberater« für die junge Germanistengeneration, die sich um Dich gebildet hat. Ich nütze die Gelegenheit, um meinen Dank auszuweiten auf die Dynamik des Forschungsteams »Centre d'études et de recher-

ches sur l'espace germanophone« und all jene, die an der Organisation dieser Tage mitgewirkt haben. Es besteht kein Zweifel, dass diese Begegnung, gefolgt von der Veröffentlichung der Akten, ein lebendiges Echo finden und zur Ausstrahlung des genialen Werks Rilkes beitragen wird.

Liebe Kollegen und Freunde, ich wünschen diesem Kolloquium einen ausgezeichneten Verlauf, Ihnen allen einen reichen und fruchtbaren Gedankenaustausch und nicht zuletzt einen angenehmen Aufenthalt in Paris.

Stéphane Hessel

Rilke in meiner Familie

Als Rilke starb, war ich neun Jahre alt. Mein Vater war Franz Hessel, ein Dichter, ein Schriftsteller und ein großer Übersetzer. Er hat Marcel Proust ins Deutsche übersetzt, eine große Balzac-Ausgabe betreut und war dem Rowohlt-Verlag jahrelang verbunden. Es ist mir aufgefallen, dass seine Generation ungefähr die Generation von Rainer Maria Rilke ist, und im Zusammenhang mit Rilke denke ich an drei, vier weitere Menschen aus dieser Generation, die mit meinem Vater in Verbindung standen.

Der erste, älteste, war Stefan George. Mein Vater war in seiner Münchener Zeit, in den Jahren 1900 bis 1906, ein großer Bewunderer dieses merkwürdigen, großartigen aber auch etwas unzuverlässigen Dichters, in dessen Kreise er eine Zeitlang lebte.

Der zweite Name, der mir in diesem Zusammenhang einfällt, ist Hugo von Hofmannsthal. Durch ihn kam mein Vater mit Rilke in Verbindung und zwar schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Damals war mein Vater nach Paris gekommen und seine Beziehung zur damaligen deutschen Literatur hatte sich über Hugo von Hofmannsthal und auch über andere Dichter wie Christian Morgenstern und Joachim Ringelnatz herausgebildet. Er war ein Mensch der Dichtung und der Literatur, und Rilke war für ihn und für seine Frau, Helen, die er 1913 heiratete, ein Objekt der großen Bewunderung. Rilkes Auftreten in der deutschen Literatur war wirklich ein unerwartetes Ereignis. Er verkörperte das Modernste in der Literatur, nicht leicht zu verstehen und schwer zu übersetzen. Wir müssen Maurice Betz sehr dankbar dafür sein, dass er eine so gute Übersetzung von Rilkes Werk geschaffen hat.

Der dritte Name, an den ich denke, ist Franz Kafka. Auch er gehört zu den in den achtziger Jahren Geborenen, auch er, wie Hofmannsthal und wie Rilke, ist nur ein paar Jahre nach dem Ersten Weltkrieg gestorben. Mein Vater selbst hat bis 1941 gelebt und hat daher noch den Schrecken des Zweiten Weltkriegs erlebt. Aber gerade in den Jahren, in denen Rilke in Paris war, gab es Verbindungen zwischen der Familie meines Vaters und den verschiedenen, so genannten Maitressen von Rilke. Rilke war ein großer Liebhaber der Frauen, aber wie viele haben auch darauf bestanden, mit Rilke gelebt zu haben, ich erinnere mich – mit ein bisschen Ironie – an einige. Aber natürlich, da war auch Lou Andreas-Salomé, das war eine große Beziehung; und dann gab es noch Lou Albert-Lasard und Baladine Klossowska, die eine nahe Freundin meiner Mutter war. Noch in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg haben die Frauen miteinander Kontakt gehabt.

Was bedeutet für mich Rilke? Er war ein Freund der Familie, ein Mensch, der drei Sprachen und noch andere, auch Russisch, konnte – so wie meine Mutter, die auch dreisprachig war. Sie liebte die englische Sprache und hegte eine besondere Vorliebe für Edgar Allan Poe. Das Buch von Poe mit dem Titel *Eureka* ist ein ganz merkwürdiger Text, auch Rilke hat ihn gekannt und geehrt.

Schon in meinen sehr frühen Jahren, noch bevor ich 1924 von Deutschland nach Frankreich gekommen bin und in Paris erzogen wurde, habe ich ein Gedicht Rilkes auswendig gelernt: *Die heiligen drei Könige*. Sie kennen es gewiss. Aber kennen sie es auswendig? Ich habe es schon als kleiner Junge gelernt und bewahre es jetzt als Eigentum in meinem Gedächtnis. Es ist so schön, wenn man so lange Jahre Gedichte in seinem Gedächtnis behält.

Vor einem Jahr bin ich neunzig geworden und habe inzwischen die *Erste Duineser Elegie* auswendig gelernt. Ich kann sie heute noch. Ich werde sie aber nicht vortragen. Aber dann habe ich einen Text von Rilke gelesen, der mit den *Elegien* zusammenhängt. Da habe ich mir gesagt: Die *Elegien* sind nur ein Teil von dem, was ich erfasst habe und der andere Teil sind *Die Sonette an Orpheus*. Da habe ich mir gedacht, du musst auch noch eins der *Sonette an Orpheus* auswendig lernen. Und das werde ich versuchen, Ihnen noch mitzuteilen.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

Da sehen sie, was wir Rilke alles verdanken. Meine Familie verdankt ihm auch etwas, was mich immer schon gewundert hat, nämlich, dass er Zeit dafür fand, meiner Mutter ein französisches Gedicht zu widmen. Auch sie war Schriftstellerin mit einer philosophischen Neigung. In ihrem Tagebuch, das vor ein paar Jahren herausgekommen ist, begriff sie sich ein bisschen als eine Gegenspielerin zu Sokrates. Sie hätte gerne mit Sokrates Philosophie getrieben. Das ist ihr leider nicht gelungen. Auch für das Gedicht *Géranium qui éclate,* das ihr Rilke gewidmet hat, bin ich ihm dankbar.

Vor allem aber bin ich ihm dankbar, dass er mein Gedächtnis möbliert hat mit allerlei schönen Gedichten, das ist, glaube ich, was ein Dichter am besten tun kann. Gerade die Figur, die er uns hinterlassen hat, eine Figur, zuerst eine der Sehnsucht, dann aber des Anerkennens des Lebens und Todes, als einer einzigen, als ein einmaliges Zusammenkommen. Es ist die Erkenntnis, dass Leben und Tod zusammenge-

hören, dass Geburt und Tod die beiden Tore zum Unendlichen, zum Unsichtbaren sind. Darüber hat er so schön gesprochen und so schön gedichtet, und man sagt sich, danke Rilke, dass du uns den Tod vorstellst als einen Zugang in eine Einheit von Leben und Tod, in der wir das Schönste, das wir in uns haben, zusammenbringen und aussprechen können.

Dokumente zum Beitrag von Stéphane Hessel

Aus dem Tagebuch von Helene Hessel[1]

Hohenschäftlarn, 24. August 1920

»Je veux toucher avec mes doigts quelque chose que j'aime. Les lettres de Rilke. Je les tourne et les retourne dans mes mains. Je lis à haute voix ›Géranium qui éclate‹.«

Hohenschäftlarn, 1. September 1920

»Les premiers poèmes naissent, les lettres à Rilke.«

München, 9. September 1920

»Vision: Un livre que Rilke à décrit: il y avait toujours une histoire inconnue dedans, surtout dans les après-midis.«

Rainer Maria Rilke an Thankmar von Münchhausen[2]

München, 5. August 1918

»Stell Dir vor, Helen Hessel hat mir das Blatt aus dem Skizzenbuch der Marie Laurencin geschenkt, das wir dort in ihrer Mappe bewundert haben«

1 Helen Hessel: *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché 1920-1921.* Traductions: Antoine Raybaud. Notes: Karin Grund. Marseille 1991, S. 59, 107, 193.

2 RMR: *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 bis 1925.* Hrsg. von Joachim W. Storck. Mit einem Geleitwort von Maleen Gräfin von Hatzfeld und Hieronyma Baronin Speyart von Woerden. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 86.

Rainer Maria Rilke: *Géranium qui éclate* (1918, »À Madame Hélène Hessel«)[3]

Géranium qui éclate
au doux soir pluvieux
que ta joie écarlate
me pénètre mieux

qu'un plus tendre présage.
Comme je suis convaincu
de ta rouge rage –
et le lent refus

de ce soir qui pleure
et qui murmure: assez –
je le connais: cçest l'heure
qui se dissout pour passer …

3 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. *Supplementband. Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen.* Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003, S. 164.

Yves Peyré

Une étrangeté dans la langue
Rilke, poète français

Une atmosphère toute de silence et d'éclat, de frisson et de plus haute tension, telle est l'œuvre de Rainer Maria Rilke. Il n'est pas vain de noter que, dans son expression, elle recourt à une double voix, de préciser le sens d'un écart à l'intérieur d'une œuvre grande et douloureuse dans sa construction, de montrer la nécessité de ce qui est pour finir mieux qu'un écart ; pour cela, il faut aussi, chemin faisant, embrasser la destinée poétique de Rilke dans sa globalité. Ce qu'il importe alors de considérer, c'est à la fois cette étrangeté et ce paradoxe que sont les poèmes français de Rilke. De temps en temps, à intervalles réguliers, tel ou tel esprit revient sur cette question, tourne autour d'elle, évoquant l'un de ses aspects, parfois plusieurs, sans jamais pouvoir totalement se soustraire à l'énigme qui se déploie dans la modestie d'une apparente récréation. Avec sa rectitude et son sens de la pondération nuancée, Philippe Jaccottet s'est approché mieux que tout autre du foyer de cette question, ce n'en est pas moins resté pour lui comme pour tous une réflexion ouverte et ce n'est pas moi qui mettrai un point final à ce mystère qui ne demande qu'à se prolonger comme tel et doit simplement être aperçu pour briller dans la lumière qui lui est due.

Il convient d'emblée de distinguer deux manières de prendre en considération ce mouvement : l'appréciation que l'on peut avoir de cette part de l'œuvre et son sens. Un angle d'attaque peut partiellement recouper l'autre mais ils ne se juxtaposent pas totalement. Une autre manière encore qui ne doit pas être oubliée est la particularité de Rilke dans sa double pratique. La façon dont Rilke a assumé le fait de devenir bilingue en quelque sorte, lui qui était potentiellement beaucoup plus, n'est pas dans sa vie un tournant décisif du type de l'abandon d'une langue première pour une langue seconde qui la supplante et qui va dès lors devenir première à son tour, comme il en va par exemple avec Cioran. À bout de souffle, si l'on peut dire, en roumain, traversé par une crise extrême, Cioran renaît à soi en français et poursuit autrement son chemin de création, dédaignant désormais sa langue natale. En effet, dans le cas de Rilke, parallèlement à ses poèmes français, il a écrit à Muzot, dans le dernier moment de sa vie, d'admirables poèmes allemands, vis-à-vis desquels on s'est souvent montré trop peu attentif. Écrivant en français, il n'a pas quitté la langue allemande, sa conversion n'est pas de l'ordre de l'adieu. Ce que Rilke propose n'est pas davantage la cohabitation de deux langues tout au long d'une œuvre, cohabitation susceptible de relancer tour à tour l'expression dans une compétition et une complémentarité, ainsi qu'on le voit avec Beckett comme, là encore, très haut exemple. Si Rilke s'est essayé très tôt au français, dès Prague en vérité, ce ne fut longtemps qu'en sourdine et de manière discontinue, sans que cela prenne le tour que cela prit sur la fin de sa vie. Fort peu comparable à des postures radicales comme celles de Cioran et de Beckett, l'œuvre poétique de Rilke en français ne saurait non plus être réduite à des fantaisies pratiquées ici ou là par des écrivains qui poussent leur intérêt pour une

autre langue et une autre littérature jusqu'au vague essai. D'un mot, les poèmes français de Rilke ne sont pas une anecdote venant pimenter une œuvre qui, sans eux, dans leur défaut, serait déjà complète.

Il faut en revenir à l'appréciation. Rilke tout le premier a jeté le trouble. Dans un souci de vraie modestie, de coquetterie pourquoi pas, de prudence surtout face à ce qui était venu de lui mais dont il n'était pas le meilleur juge, l'étrangeté s'étant installée en lui et signalant des distances et des ruptures qu'il voyait mais dont il mesurait imparfaitement les effets, il a minimisé la portée de son effort, parlant de « petit violon d'Ingres », de « seconde lyre » ou de travail « marginal ». Pour Rilke, une périphérie peut-être, mais suffisamment importante pour qu'il s'y adonne sans faiblir, reconduisant de jour en jour l'élaboration d'une vérité de sa sensibilité et de son timbre. Une périphérie qui gagnait le centre, se devait de le gagner, ce dont Rilke était très conscient, comme surent le percevoir aussi dès son vivant ses deux meilleurs et plus prestigieux lecteurs français, Gide d'emblée et Valéry avec une finesse et une générosité que l'on aurait tort d'abaisser (même si le rapport Rilke/Valéry s'établit sur l'inégalité, sur la distorsion encore plus, ce qui n'exclut ni l'affection ni l'estime). En dehors de Rilke lui-même, dont les propos d'atténuation sont à considérer avec tout le réajustement qui convient, au-delà de Gide et Valéry, deux positions se sont manifestées à propos des poèmes français de Rilke, soit une sous-estimation fâcheuse, soit une surestimation excessive. On a parfois dit que les lecteurs allemands avaient tendance à placer trop haut cette ultime promesse quand les lecteurs français, un peu trop sûrs de la maîtrise de leur langue, manifestaient le goût d'une sévérité déplacée. La situation est bien évidemment plus complexe, mais il est vrai qu'il n'est pas aisé de trouver la juste mesure sur un terrain incertain et relativement à un objet à plus d'un titre déconcertant. La position de Rilke relevant en l'espèce du paradoxe. Je n'hésiterai pas à dire ici que les poèmes français ne sont pas le peu que l'on a parfois dit. Ils sont même une exigence à poursuivre la poésie au-delà du terme apparemment assigné par les réussites inespérées qui marquent le faîte de l'œuvre, les *Élégies* et les *Sonnets*. Ils ne sont pas pour autant un simple effet de décrue dans une écriture à laquelle ne conviendrait désormais que le silence définitif, ils sont la scrutation de la surface, l'acceptation du dehors pour soi (encore que miroir), ils sont l'essai aussi d'un ton et d'un rythme, l'un et l'autre nouveaux. Le dispositif, constitué par quatre constellations parfaitement assumées, *Vergers*, *Les Quatrains Valaisans*, *Les Roses*, *Les Fenêtres*, et quelques autres apports moins strictement achevés, configure une presqu'île avancée plus avant, sinon, pour l'exprimer plus justement, à côté ; il offre, ce dispositif, la révélation du « presque », l'accueil d'un tâtonnement au-delà de la saisie sublime, un redépart, au prix de cette voix, que Rilke qualifie lui-même si admirablement de « presque mienne ». Signifiant le fait, Rilke met de lui-même fin au débat sur l'appréciation. Les poèmes français sont un à-côté, mais un à-côté absolument personnel, ils s'avancent dans le tremblement de leur incertitude, y compris langagière, ils désavouent d'être situés ailleurs que sur le plan de leur propre risque. Ils sont ni plus ni moins qu'un acte de parole qui se glisse dans la réalité de son énonciation et signe le tout de l'œuvre.

L'essentiel sans doute pour ces poèmes français est leur sens. Rilke était un errant, il cherchait à s'enraciner. Le doute fut certainement son meilleur terreau. Il n'est pas indifférent qu'il ait voulu s'inscrire aussi, fût-ce mezza voce, dans un espace qui était pour lui précieux, la langue française, ce qui veut dire son esprit et sa matière. L'itinéraire de Rilke a été rectiligne encore que chaotique. Il était un poète germanique, profondément germanique, même s'il appartenait de tant de façons à la marge : autrichien né à Prague, usant de la langue allemande sans vraiment vivre en Allemagne. Son destin était tendu vers un quelque chose qu'il voulait étreindre et qui lui échappait. Plus que poète identifié pour tel, voire estampillé pour tel, Rilke se donnait la poésie pour but. Inaccessible ? Non. Il était simplement repoussé toujours plus loin. L'œuvre de Rilke est à tous égards un préalable, une série d'essais en vue de quelque chose. Ce quelque chose est bien évidemment la poésie qui chez lui prend longtemps la forme d'un horizon plutôt qu'elle ne se présente comme une réalité immédiate. Non que je veuille minimiser les étapes du chemin, souvent fécondes et toujours séduisantes. Rilke ne cessait de naître à lui-même. Il lui fallut tant d'essais qui étaient invariablement plus que cela, il était dans le processus d'une élaboration de soi. La poésie comme espoir, comme objet d'un dévouement, tel était le ressort de son acharnement. Parmi les immenses préambules, une œuvre s'excepte entre toutes, non qu'elle soit un avant-goût poétique du futur, elle est plutôt la condition de la poésie. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, prouesse d'analyse de soi à travers le double d'un jeune Danois, notation scrupuleuse du climat intérieur et des sauts de l'impossible dans une âme habitée, remplit ce rôle fondamental. Faute des *Cahiers*, il n'y aurait pas eu pour Rilke de poésie au sens absolu du mot, ils constituaient l'épreuve nécessaire, ayant tout à la fois le sens d'une clôture et celui d'une ouverture. Tout était désormais prêt, il faudrait néanmoins encore attendre et les choses ne prendraient pas la voie du bouclage aisé mais de la longue ascèse. *Les Élégies de Duino* sont la justification d'une œuvre, renvoyant tout le reste ou presque au statut d'exercices, donnant leur véritable prix aux duretés subies. Les *Élégies* sont nées en deux temps séparés par un long silence et la traversée d'un désert, soudés par la même soumission à l'impossible. Achevées, elles furent miraculeusement doublées par les *Sonnets à Orphée*, l'ensemble s'imposant comme la cime de l'œuvre. Ayant traversé tant de crises et ayant touché à ce qui était un accomplissement, Rilke ne pouvait pas espérer plus, mais il ne convenait pas non plus, à qui avait fait de la poésie un but et qui savait mieux que quiconque le poids du silence, de se détourner de l'écriture. Les poèmes allemands d'après les *Élégies* et les *Sonnets* comme les poèmes français sont une tentative de décalage et de relance. Qui a tout achevé doit tout reprendre à zéro : de ce point de vue le jeu très sérieux des poèmes français était une chance, le chant se maintenant dans sa vivacité et sur une autre onde. Dans la logique même de l'œuvre, ils étaient exigibles comme un pas risqué par-delà la ligne de fin. Tout devait se reconfigurer autrement, ce que Rilke fit assez visiblement avec les poèmes français, ce qu'il fit dans la subtilité qui exige une écoute plus forte encore avec les poèmes allemands de la même époque. Les poèmes français ne sont rien d'autre chez Rilke que l'avers (les poèmes allemands sont leur envers) d'un aboutissement qui vient après l'accomplissement.

Le sens des choses n'explique pas l'impératif de leur venue. Le fait est évident qu'une différence était fondée à surgir. Reste ce point : pourquoi particulièrement la langue française ? On se doit de sonder les motifs profonds et parfois plus aléatoires ayant prévalu dans un choix qui, pour finir, ne doit rien au caprice. Ils seraient, si l'on cherche à être exhaustif, au nombre de sept. Les voici dans la probabilité de leur ordre : tout d'abord, la rencontre décisive de Rilke avec l'art français ; deuxièmement, son amour de la France et plus particulièrement de Paris qui fut sa ville ; en troisième lieu, mais ce pourrait aussi bien être en premier, l'attrait qu'il éprouvait pour la poésie française ; quatrièmement, en particularité du point précédent, mais à soi seule une raison, sa dette envers Valéry constamment évoquée ; en cinquième lieu, l'inquiétude que sa poésie en allemand ne se satisfasse que mal d'une traduction qui ne pouvait que l'abaisser ; autre motif qui est la sixième de ses raisons, son vœu de donner à son dernier territoire qu'est le Valais de Muzot une sorte de remerciement poétique, hommage à un paysage et à une langue ; enfin, septième raison, le simple plaisir à explorer un continent qui le fascinait, la langue française, sous couvert de bibelots, natures mortes ou aquarelles verbalement attestés, modestie significative d'un hymne à l'alentour immédiat, ce dehors dansant comme à peine détaché du rêve. Dans ces divers points qui se relaient pour affermir une décision il y a une constante qui transcende tout et que l'on retrouve à chaque pas. La sensibilité de Rilke et son intelligence étaient ainsi faites qu'il ne pouvait se poser au monde que conforté par des éclats qui lui signifiaient une direction spirituelle et vitale s'appuyant avant tout sur ce qui au départ était le plus opposé à lui. Rilke fut à jamais cet homme éprouvé qui ne trouvait consistance que dans un frottement intime avec ce qui aurait pu sembler sa contradiction. C'est en ce sens qu'il est perpétuellement un vivant paradoxe. Sa poésie en français en est la preuve par l'absurde, dans la mesure où lui est si germanique, tant en intention, en sensibilité qu'au regard de la poétique. Elle est le défi courageusement relevé de la vérification d'une hypothèse bien improbable : la possibilité pour soi du français.

Probablement que l'attrait du français commença par des mots. De la poésie pour mieux dire, tombée par exemple de la plume de Baudelaire. Cela engagea le jeune Rilke à de premières tentatives en une langue tout autre. Mais l'impulsion décisive fut assez évidemment sa rencontre avec la jeune artiste qui devait devenir sa femme et qui avait vécu à Paris comme élève de Rodin. Un tel nom concentrait un désir présent en Rilke, Rodin était à ses yeux comme l'incarnation d'une vitalité constructive, de ce que peut-être il doutait d'avoir, qu'il était même assuré de ne pas posséder. Une chose fut le départ, l'arrivée à Paris, la fréquentation du grand homme, la disponibilité ambiguë à son service ; une autre l'affection qui rivalisait avec l'admiration ; une autre encore la leçon tant de vie que de création qui fut extrême et tint en ceci surtout : l'approfondissement de sa propre solitude et la conversion de son angoisse en œuvre. Rilke si fragile, tellement au bord du réel, avait lui aussi à prendre sur soi l'ampleur d'une respiration. La relation de Rilke et de Rodin fut riche, intense, elle ne fut pas épargnée par l'ombre, il en subsista une plénitude qui avait empli la vie, profondeur et quotidien, une amitié qui jamais ne manqua quand bien même Rilke aurait été soulagé qu'un mouvement d'humeur de Rodin lui ait donné

l'occasion de reprendre sa liberté. Vers le proche, il lui fallait aussi jeter un regard de distance. Rodin était l'expression de cet art français qui avait dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle instauré la rupture. L'un de ces intrépides briseurs de conventions et inventeurs d'un nouveau regard. Rilke eut la chance d'être dans sa compagnie, humant et s'imprégnant de ce parfum de grandeur et d'absence de concession. Rodin était en somme un familier, certes retiré dans sa hauteur, eût-elle été débonnaire, mais un familier tout de même. Rilke eut la prescience d'une nécessité d'équilibre, il se forgea un deuxième dieu que cette fois il ne connut pas au quotidien mais visita dans le silence du regard, Cézanne. Cézanne et Rodin s'opposaient du tout au tout (au premier l'assise d'une clarté arrachée âprement à l'obscur, au second le tumulte du mouvement), comme l'un et l'autre étaient d'une nature étrangère à Rilke. La construction vibrante de Cézanne, ses évidements par la lumière, sa démesure irréelle et totalement véritable, joints à l'héroïsme de l'épreuve, tout cela donnait à Rilke une autre forme de santé. Il y avait chez Cézanne et Rodin ce vertigineux exemple d'une force de créer que rien ne saurait arrêter. L'impossible était saisi et rendu à son évidence de possible. L'inquiétude fragile de Rilke sut qu'elle pouvait se muer en son contraire. À lui de gagner à son tour, à leur exemple, la fermeté d'une vision où l'intelligence, la sensibilité et l'énergie ne se distingueraient plus, ce lieu de la création absolue où paraîtrait sans détour le vrai. Non moins importante pour ce qui est du français était l'approche de son esprit par sa part visible et donnée pour telle (l'art).

Rodin, c'était aussi, autant le dire, Paris, ce qui fut pour Rilke aussi bien une secousse (presque une stupeur) qu'une aimantation. La ville condensait un pays, la France, et son esprit, dans l'ambivalence oppressante et libératrice que les *Cahiers de Malte* traduiront. Paris était le lieu de la venue à soi, des premiers pas en direction de soi-même ; peu à peu, au fil des années et des séjours, s'est imposée à Rilke la beauté de Paris, loin de la brutale déprise des acquis qu'elle avait d'emblée initiée. Maintenant, c'est Rilke qui apprivoisait les subtilités et parait ce qui tombait sous son regard des grâces de son intériorité. À Paris aussi, il pouvait se tenir sur le seuil d'une porte battante, s'élançant dans « l'Ouvert » pour reprendre son mot. La rencontre de Rilke et de Paris était infinie, il s'agissait de transmutation, elle retenait les accents de la rigueur et le désarroi des survenues imprévisibles. Cette ville était au fond celle de Baudelaire. Le génie d'un pays s'y portait au-delà de ses limites. Rilke de plus en plus à son aise, de moins en moins effarouché convertit le réel en idéal. Ville-pays, ville-pensée, ville-poésie, surtout ville à soi, capitale de toutes les principautés brisées d'une errance irrémédiable.

L'art français certes, mais combien autant la poésie française. Rilke entendait une voix, quelques voix à vrai dire qui le retenaient longtemps après leur retombée. Il faut le préciser, ce fut à nouveau cette fin du XIX^e^ siècle qui le requit. Non sans raison. Il s'alerta d'entendre Baudelaire, et encore Mallarmé et Verlaine. Il dut beaucoup aux trois, beaucoup plus qu'il n'est souvent dit. À l'exception notable de Rimbaud, il embrassait le tout d'un monde ou presque, et même cette réserve était justifiée si l'on pense que Rimbaud quitte pour finir la poésie assez tôt, quand Rilke

entend que tout prépare lentement à elle comme à la seule conclusion. Rilke était momentanément et durablement le riverain d'une expression qui, dans la deuxième moitié du siècle, avait été sans égale, décidant même de la diction du monde en toutes langues. Baudelaire se confondait à Paris, mais, bien plus profondément, il avait exprimé ce qu'il n'est pas permis de livrer, cette absence de tabou avait profondément frappé Rilke qui s'en est toujours souvenu. Quant à Mallarmé et Verlaine, il retrouvait en eux ses meilleures confirmations, à la fois le creusement, le silence et l'imparable de la venue d'une part, le rythme allégé et fluide de l'autre, ce peu d'abstraction ou cet art du frôlement dont il aurait aimé lui aussi disposer. Dans ses poèmes français eux-mêmes, il rencontrera parfois des intonations ou des images aussi proches des leurs qu'elles peuvent aussi par ailleurs se prévaloir d'une proximité avec ses propres poèmes allemands. Ses poèmes français formaient un pont entre la grande poésie française et ses propres accomplissements allemands. Cette poésie française du XIX^e^ siècle offrait à Rilke le pendant poétique de l'appui esthétique venu de Rodin et Cézanne. Il pouvait y lire une invite à gagner les lointains qu'il entendait gronder en lui-même et qui, au besoin, finiraient par donner la délicate source de ses poèmes français.

On a beaucoup jaugé la relation qui a uni Rilke et Valéry. Très souvent ce fut pour en accuser le déséquilibre, pour se complaire en un certain sens à en dégrader la beauté car il y a une indéniable beauté dans cette rencontre. Il est vrai, pour excuser les propos négatifs, que le lien n'est pas évident à première vue. Valéry est un poète assez loin de ce qui caractérise Rilke, mais Rilke l'admire avec une constance qui est indéniable et il est flagrant qu'il se donne pour modèle une fois de plus le différent plutôt que l'identique. Il ne convient pas non plus de sous-estimer les points de tangence qui existent : la crise, le silence, le recours à la prose comme antidote et geste préparatoire. Il ne faut surtout pas opposer l'intelligence de Valéry à la sensibilité de Rilke tant ce serait tomber dans les pires clichés. Le point d'ancrage de l'abaissement de la qualité de cette relation trouve son origine dans les prémices. Rilke connaît particulièrement bien Valéry qu'il vénère alors que Valéry est sans prise sur le travail de Rilke et se trouve dans l'impossibilité d'en juger l'ampleur, l'originalité et le génie. L'inégalité des rapports tranche avec la générosité immédiate de Gide, c'est certain, tout de suite enthousiaste pour l'écriture de Rilke. L'attitude de Valéry est, dans le premier temps, mais il ne faut pas oublier que les rapports ne sont encore qu'épistolaires ou s'élaborent par le truchement de nombre de tiers, assez dans la lignée de Delacroix envers Baudelaire ou de Baudelaire lui-même à l'endroit de Manet, c'est-à-dire qu'il se persuade d'une qualité sans découvrir l'exacte portée de l'apport dû à celui qui lui fait face. Il importe de dire ici que Valéry n'entend pas du tout l'allemand. Peu à peu, le travail de traducteur de Rilke (*Le Cimetière marin*, *Eupalinos* et seize poèmes de *Charmes* pour la première étape) incite Valéry à plus d'attention encore, la rencontre effective que Valéry a tant recherché lors de plusieurs voyages en Suisse devient le point de départ d'une nouvelle relation et c'est un sentiment d'affection qui naît, à Muzot, comme ensuite à Paris. Une vraie proximité s'affirme et il ne paraît pas pertinent d'opposer la froideur distante de Valéry à la dévotion sentimentale de Rilke, Valéry se soucie maintes fois de Rilke et le sollicite

autant qu'il l'encourage. Si, dans cette amitié, Valéry ne nous surprend pas, c'est la position de Rilke qui mérite plus grande attention. Une si constante dette, l'affirmation ne varietur d'une telle reconnaissance doivent s'expliquer. Une double raison semble évidente : d'abord, Valéry incarne aux yeux de Rilke celui qui a fréquenté Mallarmé et a entrevu chez lui Verlaine (comme il en va aussi pour Gide, autre témoin direct), le prestige qui accompagne ces deux immenses poètes, absolues incarnation de l'être poétique, lui revient un peu par glissement ; ensuite, Rilke a lu Valéry de près et, dans l'élaboration de cet ordre impeccable, il a trouvé un soutien essentiel au moment de l'écriture de la deuxième vague des *Élégies* et du don des *Sonnets à Orphée*. Valéry a été un appui, incontestablement par sa persistance dans l'affermissement quand Rilke risquait de se perdre dans le vide qui le menaçait. Ne comptait pas peu à l'esprit de Rilke que Valéry était revenu d'un long silence, ne s'était pas égaré définitivement dans l'inconnu qui ne demandait qu'à se refermer sur lui. Valéry a été pour Rilke comme un porteur de torche antique, il était un héros resurgi du néant, bien que, plus profondément encore, eu égard aux lois mêmes de leur propre génie, un abîme de différence les ait séparés. Par ailleurs, la traduction qui est un acte extrêmement aventuré pour un créateur et l'attention intense et jamais relâchée portée au français de Valéry ont conduit Rilke, qui avait par le passé plus d'une fois tenté une percée dans ce sens, à essayer de s'exprimer en français pour tout autre chose qu'un divertissement, quoi qu'il en ait dit. Sous cet angle, il devient proche de Cioran qui basculera dans la langue française à l'occasion d'une traduction en roumain de certains sonnets de Mallarmé auquel il avait joint un poème de Valéry. Traduire, c'est s'approprier, c'est aussi se faire happer. Considérant la distance qui demeure par-delà la grande affection et la reconnaissance réciproque (car à la fin elle le fut), on s'est étonné que Rilke ait consacré beaucoup de son temps mesuré des dernières années (envahi subrepticement qu'il était par la maladie qui s'emparait de lui) à traduire Valéry (il laissera *La Jeune Parque* inachevée dans cette version allemande qu'il portait comme une urgence) ou à se livrer à des exercices en français que Valéry au reste ne manquait pas d'encourager et dont il aidait à la publication. C'était ne pas comprendre qu'il fallait à Rilke poursuivre son chemin et trouver le moyen de se reprendre comme de prendre la décision de tout relancer. Le français s'imposait, comme il était évident que Valéry était, avec Gide, et de très loin, le plus pertinent des écrivains français de ce moment auxquels Rilke porta intérêt.

Un élément circonstanciel a également beaucoup pesé sur la décision de Rilke d'écrire en français nombre de poèmes, le désir d'élaborer pour ses lecteurs de France qui s'ouvraient de mieux en mieux à ses tentatives, un pendant prosodique à la part prosaïque de son œuvre. Il le déclare tout net dans une lettre de 1926 où il justifie ainsi cette pente de sa production : « La connaissance que l'on prend de mon travail, écrit-il, par cette traduction [il s'agit de celle des *Cahiers de Malte* due à Maurice Betz et à laquelle il a lui-même beaucoup contribué] risque finalement d'être mieux complétée par mes vers français (même si on ne voit en eux qu'une ‹ curiosité ›) que par tout effort pour donner de la structure allemande de mes poèmes adultes une imprécise approximation française. » Les mots sont forts et disent assez l'appréhen-

sion de Rilke que ses poèmes traduits ne soient pas restitués comme il convient en français (tout du moins ne le soient pas à l'égal de sa prose). Cet aveu confirme la portée non négligeable des poèmes français, ils ont pour charge d'équilibrer cette merveille, les *Cahiers de Malte*, ce qui est tout simplement considérable, et le mot de « curiosité » qui peut être rapporté à ces poèmes est en somme rabaissé par Rilke à un jugement d'adversaires déloyaux. C'est aussi beaucoup appuyer sur l'impossibilité de transposer son allemand structurellement germanique dans la langue de la précision et de la clarté qu'est le français ; ne pourrait être donnée qu'une leçon qui serait le contraire du génie de la langue d'arrivée comme de celui de l'œuvre originale. Il est étonnant que Rilke n'ait pas songé à s'investir lui-même dans une transposition de ses poèmes allemands ; seule, peut-on penser, la maladie a pu l'en détourner, avec ce vide qui montait inexorablement en lui. Les poèmes français n'étaient plus du tout un jeu mais la remise au français, qui le priait de venir à lui, de sa sensibilité poétique.

Rilke s'est ouvert à maintes reprises de son bonheur de vivre dans la quiétude du Valais, il a souvent fait part de sa reconnaissance envers ce canton suisse qui lui ménageait une improbable tranquillité en proposant à son esprit une harmonie peu soucieuse de se souligner. En s'installant dans le petit château de Muzot qu'un ami avait mis à sa disposition, en faisant sienne cette tour solitaire au pied de laquelle se tenait une merveille de petit jardin (quelque triste et désolé que Valéry ait pu percevoir ce lieu), Rilke trouva sa vérité, elle mit fin à son errance et lui permit d'achever les *Élégies*, reprises après dix ans d'interruption, et de s'abandonner à l'émergence des *Sonnets à Orphée*. Ce n'était pas rien. Le charme du lieu ne cessa plus d'opérer et posséda Rilke au point que l'atmosphère le porta à ce calme qu'elle véhiculait, il en aimait la ruralité âpre ou tendre, selon, les hommes et l'allant de la nature, au gré. Il alla jusqu'à la langue et une nouvelle raison de s'inscrire dans la poésie française lui fut cette politesse qu'il voulait rendre à ce canton, c'était une manière appuyée de marquer sa reconnaissance qui se trouvait parfois relayée par le souhait d'obtenir la nationalité suisse, les poèmes en français étaient aussi conçus « pour appuyer [s]a future demande », ce qui ne retire rien à la magie du lieu et à l'envoûtement apaisant qu'y subissait Rilke.

Tout cela était vrai. Il n'en reste pas moins que Rilke prenait un grand plaisir à l'exercice de la langue française en elle-même. Le timbre de l'altérité comme matière propre lui était une découverte précieuse qu'il avait du reste pressentie toute sa vie. Il disposait désormais complètement du français et dans une dépendance de Valéry moins étroite, moins exclusive et moins tyrannique que l'on a voulu souvent le croire. Rilke croisait dans son rituel d'autres voix (Verlaine et Mallarmé entre autres), il en venait à la simplicité des objets ou des choses, des détails et des paysages, il promenait un miroir de poche qui lui renvoyait la clarté d'une langue, il éprouvait une vraie volupté devant la surprise du mot neuf, parfois inconnu en allemand dans son identité poétique (ainsi de « paume »), à la montée d'un rythme vif et simple (quoique si savant) qui lui était échu comme un remerciement pour son attention. Il était, dans la simplicité du monde à quoi cette langue l'astreignait, le frère de Baudelaire,

de Mallarmé et de Verlaine, il écrivait la langue de Valéry, joyeux de le faire et un peu confus d'y parvenir, restaient quelques accents d'étrangeté, ici, un désaccord, là, un suspens. Plus important est encore le lien que l'on perçoit entre ses poèmes français et ses poèmes allemands, les échos thématiques, les mêmes incertitudes, les identiques fragiles équivoques, avec cette différence appréciable que le sourire du français l'emporte alors sur la crainte de l'allemand. Malgré tant de science concentrée sur le rien, il y a dans le français de Rilke une sorte de jubilation à être, une forme d'intrépidité sans tourment qui est la rançon de la non obligation de maîtrise et de la supposée futilité d'un jeu qui ne l'aurait engagé qu'à moitié. Ce faisant, Rilke s'avouait sans le crier ni le pleurer à travers le filtre de ses poèmes français.

Rien n'importe plus maintenant que de faire retour un instant, même brièvement, aux poèmes français de Rilke en eux-mêmes. Dans *Vergers*, il ne semble s'en tenir qu'au menu, aux seuls éclats minces du réel, à l'obstination des choses, mais le mot même de la « langue prêtée » retrouve celui de la plus haute poésie, celle des troubadours qui confondaient si heureusement le verger et la chambre ; verger est bien précisément un mot qui chez Rilke aussi fait effectivement battre dedans et dehors quand, sous couvert d'à peine plus que rien, retentit alors l'essentiel. Loin du simple objet, de la chambre ou d'un fragment du geste, *Les Quatrains Valaisans* sont, eux, de petits paysages votifs où le prétexte du merci, de l'oubli de soi dans la gloire d'un lieu simple, le cède, là, à « un pâle vert de vision » ou, ici, aux « chemins qui ne mènent nulle part », au gré d'un déploiement prolongé d'aquarelles verbales. Avec *Les Roses*, c'est la reprise du mythe, à la fois poétique et personnel, que l'on connaît si bien chez Rilke, c'est pour lui se confondre avec le dévoilement de la perfection, son seul titre de vainqueur dans ce combat allusif avec le temps est d'« être […] le contemporain des roses » ; il inscrit la réaffirmation dans le français qui frissonne de l'insistance d'une thématique visitée dans une vibration autre et si semblable en allemand. Le dernier acte est un hommage rendu à cette mesure d'attente, *Les Fenêtres*, ce sont elles qui éclatent, vive géométrie, et « Tous les hasards sont abolis », comme si le simple objet de transparence cadrante et cadrée était le révélateur des présences et de leur être. Et, au-delà encore, dans le chantier de ces *Tendres impôts à la France*, une adresse de Rilke nous paraît si proche d'être une invite à soi : « Reste tranquille, si soudain l'Ange à ta table se décide » ou, autrement encore, l'aveu d'un « Étonnement sans fin » qui retentit comme une leçon de vie, comme l'évidence d'un destin. Rilke, par la frêle voix de ces poèmes, n'est plus étranger à soi-même jusque dans sa part étrangère. Il n'oublie jamais la toujours fine rayure qui évite à la paix de gagner l'assurance que lui conférerait chaque instant conquis sur la rupture. Une belle logique de stoïcien fragile aussitôt prévaut. Rilke en français, faut-il le dire, est davantage dans la dépendance de lui-même que de quiconque.

Paul Valéry

Le vin perdu

Le vin perdu

J'ai, quelque jour, dans l'Océan,
(mais je ne sais plus sous quels cieux),
Jeté, comme offrande au néant,
Tout un peu de vin précieux …

Qui voulut ta perte ô liqueur ?
J'obéis peut-être au devin ?
Peut-être au souci de mon c'ur,
Songeant au sang, versant le vin.

Sa transparence accoutumée
Après une rose fumée
Reprit aussi pure la mer …

Perdu ce vin, ivres les ondes !
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes

Der verlorene Wein

Einst warf ich in das Meer hinein,
(Weiß nicht mehr unter welchem Zeichen)
Um ihn der Leere darzureichen,
Ein bisschen Wein, kostbaren Wein

Wer wollte diesen Wein verscherzen?
Wahrsager, redest Du mir ein?
Vielleicht das Leid in meinem Herzen?
Dacht ich ans Blut und goss den Wein?

Durchsichtig wie es immer war
So fand nach einem Rosenrauch
Das Meer sich wieder rein und klar

Verlorner Wein, berauschte Wellen! …
Ich sah im bittersalzigen Hauch
Tiefsinnige Figuren schnellen

Übertragung von Berhard Böschenstein (wohl Ende der 40er Jahre)

Joachim W. Storck

»Ich lebe recht als Jonas im Bauche des Wal's Paris«
Rilkes letzter Aufenthalt 1925

> Ich sah und sehe täglich ein ganzes Personenverzeichnis, ausreichend für fünf Akte
>
> An Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Paris, 3.2.1925

Rilke und Paris – von allen »topographischen« Themen, die man mit dem Leben und Werk eines »deutschsprachigen Dichters aus Prag« in Verbindung bringen kann, ist dieses wohl das vielseitigste, beziehungsreichste. Es ließe sich in zahlreiche Einzel- oder Unterthemen aufgliedern – systematisch, chronologisch, biographisch, werkgeschichtlich. Und es würde viele Jahre aus dem Zeitraum zwischen 1902 und 1925 erfassen müssen; zusammenhängende Jahre und auseinanderliegende. Wir beschränken uns dieses Mal auf ein einziges Jahr – 1925 – und auf einen einzigen, den größeren Teil dieses Jahres umfassenden Aufenthalt Rilkes in der französischen Metropole. Es war der letzte, den noch zu erleben dem Dichter vergönnt gewesen ist.

Eine solche Beschränkung ist berechtigt. Denn in mehrfacher Hinsicht unterschied sich dieser ereignisreiche Aufenthalt grundlegend von allen vorangegangenen Lebensabschnitten, in denen Paris dem Dichter immer vertrauter, gelegentlich aber auch ermüdender geworden war. Indem wir diese Unterschiede berücksichtigen, vermögen wir zugleich den einzigartigen Charakter von »Rilke in Paris 1925«[1] zu bestimmen und ihn abzuheben von allem, was Rilke zuvor in Paris zu erfahren wußte. Zwei Voraussetzungen dieser Singularität von 1925 sind jedoch sogleich zu bedenken, die zum einen zeitgeschichtlich, zum anderen biographisch bedingt waren. Geschichtlich war es die ungeheure Zäsur des Ersten Weltkrieges, die den frankophilen Dichter deutscher Sprache von seinem damaligen Wohnsitz – und das war 1914 Paris – trennte und in eine Konfliktsituation stellte, die nicht anzuerkennen ihn mit ganz wenigen Gleichgestimmten in Deutschland und Österreich – so mit der Deutschfranzösin Annette Kolb,[2] mit der Lothringerin Lou Albert-Lasard,[3] aber auch mit seiner deutsch-russischen Lebensfreundin Lou Andreas-Salomé[4] – verband. Doch gerade diese Orientierung sensibilisierte ihn auch, nach dem Ende

1 Vgl. Maurice Betz: *Rilke in Frankreich. Erinnerungen. Briefe. Dokumente*. Aus dem Französischen übersetzt von Willi Reich. Wien, Leipzig und Zürich 1948.

2 Annette Kolb, Schriftstellerin und Pazifistin, (München 3.2.1870 – München 3.12.1967), schrieb während des Ersten Weltkriegs *Briefe einer Deutsch-Französin*, Berlin 1916. Vgl. »Krieg I«. In: *Rainer Maria Rilke.* 1875.1975. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. München/Stuttgart 1975. Ausstellung und Katalog [26]: Joachim W. Storck in Zusammenarbeit mit Eva Dambacher u. Ingrid Kußmaul. (Künftig: *Rilke-Katalog*). S. 198-203 u. ö., Abbildung nach S. 200).

3 Lou (Lulu) Albert-Lasard, Malerin (Metz 10.11.1891 – Paris 21.7.1969), *Rilke-Katalog* (wie Anm. 2), S. 212-216 u. ö., Abbildung vor S. 217. Sie schrieb *Wege mit Rilke* (Frankfurt a. M. 1952).

4 Lou Andreas-Salomé (St. Petersburg 12.2.1861 – Göttingen 5.2.1937), deutsch-russische Schriftstellerin und Psychoanalytikerin, Lebensfreundin Rilkes. Vgl. RMR/Lou Andreas-

dieses europäischen »Bruderkrieges«– wie er in heutiger Sicht zu bezeichnen wäre – nicht sogleich eine (wie immer zu bewerkstelligende) Rückkehr nach »la douce France« zu erwägen. Erst der Erwerb einer gleichsam »neutralen«, dem gebürtigen Prager jedoch »zustehenden« Staatsangehörigkeit – derjenigen der neugeschaffenen und von Rilke begrüßten Tschechoslowakischen Republik[5] – sowie eine freundschaftlich gewährte Leihgabe von Schweizer Devisen ermöglichte es dem damals ungesicherten Halb-Exilanten, im Herbst 1920 sechs Tage in Paris zu verbringen; Tage eines beglückt erlebten Wiedersehens mit der einst vertrauten Stadt seiner »besten« Arbeitsjahre. Ein Zeugnis hierfür unter mehreren Bekundungen ist der Brief, den Rilke nach seiner Rückkehr in die damalige Schweizer Gastfreundschaft an seine böhmisch-italienische Gönnerin, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, richtete:[6]

> »– ich kam aus Paris, wo ich, […] unvermutet, sechs Tage zugebracht habe, unbeschreibliche Herbsttage […], – und es war (ich wohnte im alten, aber angenehm restaurierten Foyot, dem Luxembourg-Garten gegenüber), es war in einem alle Erwartung weit übertreffenden Maße – *mein* Paris, das ehemalige, ich möchte sagen: ewige. Wer jetzt dort vorwiegend die rive droite besucht, auf persönliche Anknüpfungen, überhaupt auf das Gesellige und Gesprächliche angewiesen wäre, der würde sich manche betrübliche und entstellende Veränderung zuzugeben haben. Ich aber habe das eigentümliche Glück, durch die *Dinge* zu leben, und soweit von denen und aus der *intensiven* Luft Einfluß zu mir herüberkam, wars der alte, unbeschreibliche, derselbe, dem ich seit fast zwanzig Jahren meine beste und entschlossenste Verfassung zu verdanken hatte. Ich kann nicht sagen (aber Sie werdens erraten!), mit welcher Bewegung ich diese Anschlüsse genoß, wie ich mich an hundert intime Bruchflächen anhielt, an die anzuheilen nun nur noch eine Sache der Hingebung war.«

Von dieser Folie – Rilkes Pariser Herbstwoche von 1920 – ist der nächste und zugleich letzte, ein gutes halbes Jahr sich hinziehende Aufenthalt des Dichters in Paris von Januar bis August 1925 abzuheben; ein Aufenthalt – wiederum im kleinen Hôtel Foyot –, dessen Singularität nun gerade das »Gesellige und Gesprächliche« bestimmen sollte, und der am Ende erst nach unendlichen Verzögerungen auf fast überstürzte Weise zustande kam.

Nach der regenerierenden Wirkung der sechs Pariser Tage vom Spätherbst 1920 war es naheliegend, daß Rilke früher oder später ein Wiedersehen mit der geliebten Stadt seiner einstigen »besten pariser Zeit«[7] ins Auge fassen würde; allerdings erst

Salomé, *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, v. a. S. 351-367 (1914/15). (Künftig: *Briefwechsel Lou AS*).

5 Vgl. Joachim W. Storck: »Meine Herkunft als Österreicher und Böhme«. RMRs böhmisches Selbstverständnis. In: *Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre* 2, 2008, S. 101-120. – Ders.: »Rilke als Staatsbürger der Tschechoslowakischen Republik«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 13, 1986, S. 39-54.

6 *RMR und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. Zürich 1951. Zweiter Band. S. 624, Schloß Berg am Irchel 19.11.1920 (künftig *Briefwechsel Taxis*).

7 RMR an Lou Andreas-Salomé, Duino 28.12.1911, in: *Briefwechsel LouAS* (wie Anm. 4), S. 240.

dann, wenn die bedrängende Frage einer nicht mehr nur provisorischen Niederlassung in der Schweiz geklärt, danach auch die Vollendung seines durch die Einwirkung der Zeitläufe tief unterbrochenen lyrischen Hauptwerkes gelungen wäre. 1922 war es so weit; aber die Dankbarkeit dafür, daß das mit Freundeshilfe gefundene walisische »Manoir« von Muzot dem Dichter dies ermöglicht hatte, hielt ihn zunächst in der dortigen Ansiedlung fest. Erst 1923 drängten sich solche Wünsche wieder vor; doch in eben diesem Jahr kündeten sich in Rilkes Gesundheitszustand »zahlreiche malaisen aller Art«[8] an; und statt Paris wurde erstmals eine Kur »(leider) unvermeidlich«.[9] Rilke absolvierte sie im August/September 1923 im Sanatorium Schöneck über dem Vierwaldstätter See. Sie half nur ungenügend; und die Absicht eines erneuten Aufenthaltes in Paris gewann nun eine doppelte Funktion: er sollte nicht nur die Freude eines Wiedersehens, sondern mehr noch die Möglichkeit einer Ablenkung von körperlichen »Übelständen« gewähren. Ein Brief an Marianne Weininger, die Ehefrau des befreundeten Wiener Mäzens Richard Weininger, brachte dies am 20. November 1923 deutlich zum Ausdruck:[10] »Vielleicht ist die Zeit nicht fern, da ich mich wieder nach Paris (oder in die Provence) versetzen kann; ich arbeite mit allen Mitteln auf eine solche Ansiedlung zu«. Ein äußerer Anstoß kam hinzu: die aus Paris empfangene Nachricht, daß die (von seinen dortigen Freunden eingeleitete) »déséquestration« seiner während des Krieges beschlagnahmten Papiere und Bücher (alles Übrige war versteigert worden) nun abgeschlossen sei.[11] Doch am Jahresende war es nicht Paris, sondern das oberhalb von Montreux gelegene Sanatorium Val-Mont, das Rilke zum ersten Mal aufsuchen mußte. Als er nach fast drei Wochen die Klinik verließ, war die »Wurzel des Übels« noch nicht zu finden gewesen.[12] Eine »confession sans retenue aucune« an Nanny Wunderly-Volkart, die treueste Helferin seiner letzten Schweizer Jahre, ließ erstmals einen über seinen Gesundheitszustand fast Verzweifelten erkennen. Am Ende seines Briefes wußte Rilke immerhin von dem Zuspruch seines Arztes von Val-Mont zu berichten:[13] »Le Dr. H[aemmerli] insistait beaucoup que j'établisse quelque changement dans ma vie extérieure […], il a salué avec plaisir mon projet d' aller à Paris prochainement, et j'y pense en effet très-sérieusement […].« Dennoch verging fast ein ganzes weiteres Jahr des Hinausschiebens. Noch Anfang Oktober 1924 schreibt er an Nanny Wunderly-Volkart:[14] »Pour Paris, je ne sais rien encore –, parfois je me

8 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek u. unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977. Band II, S. 897, Muzot 16.5.1923 (künftig: *Briefe Wunderly*).

9 RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Zweiter Band. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 302, Muzot 20.7.1923 (künftig: *Briefwechsel Kippenberg*).

10 Zitiert nach: Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Zweiter Band: 1920-1926*. Frankfurt a. M. 1990, S. 877 f. (künftig: *Chronik 2*).

11 An Nanny Wunderly-Volkart, Muzot 20.11.1923. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 932.

12 Val-Mont 1.1.1924. In: *Briefwechsel Kippenberg* (wie Anm. 9), S. 315.

13 Muzot 21.1.1924. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 963. 965. – Dr. med. Theodor Haemmerli-Schindler (1883-1944), Rilkes Arzt im Sanatorium Val-Mont.

14 Muzot 4.10.1924. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 1025.

vois plutôt à Valmont!«. Und so kam es auch –: in einem späteren Rückblick mußte Rilke, mit einer Art Galgenhumor, der Fürstin Taxis bekennen:[15]

> »Mitte Oktober […] konnte ich mich auf dem Weg nach Paris glauben …, aber mein anhänglicher *Malaise* zog mich wie ein Gewicht aus meinem Elan zurück, und als ich nach allerhand Übergängen schließlich zu einer Art Ankunft kam, da fand ich mich – raten Sie wo? – wieder im Sanatorium zu Val-Mont […], demselben, wo ich, durch eine eigenthümliche Geschmacklosigkeit des Schicksals, schon das Jahr 1924 begonnen hatte.«

Anderen Briefempfängern gegenüber vermochte er die damalige Krise seines Zustandes nicht in der gleichen Weise herunterzuspielen. Sein Rückblick gegenüber Frau Wunderly-Volkart aus der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Val-Mont kam der physio-psychischen Wirklichkeit näher:[16] »Que cette secousse que j'avais reçue vers la mi-décembre était *terrible*, c'était un choc que j'ai ressenti jusque dans la moelle de mes os …«.

So endete also auch *dieses* Jahr am gleichen Ort. Als ihn Rilke nach dem Dreikönigstag 1925 wieder verließ, fuhr er jedoch nicht nach Muzot zurück, sondern nahm in Lausanne den Nachtzug nach Paris. Eine erste Begründung hierfür schrieb er am 12. Januar an Aurelia Gallarati-Scotti nach Mailand:[17]

> »Sans être, malgré la cure et un long repos. libéré de mon malaise, j'ai pris la semaine dernière la subite décision de partir quand même pour Paris […] pour essayer de me distraire d'un mal qui ne semble que profiter de l'attention qu'à Val-Mont on lui avait concédé.«

War es ein Entschluß des Trotzes, gar der Verzweiflung? So lange erwogen, ersehnt und dann immer wieder verschoben? In der Darstellung seines Briefes an Marie Taxis – zu Beginn der dritten Woche in Paris geschrieben – schwingt all dies mit. Rückblickend begründete er die Raschheit seiner Entscheidung:[18]

> »[…] ich schwieg alle die vielen Val-Mont-Wochen, die an meinem Zustand so wenig geändert haben, daß ich mich vor vierzehn Tagen kurz entschloß, die Aufmerksamkeit, die meinem Unbehagen nur zustatten zu kommen schien, mit einem Ruck von ihm abzuwenden, um sie anders zu gebrauchen: dazu giebt mir seither Paris die vielfältigste und anregendste Gelegenheit.«

Ein knapper Bericht und ein kurzer Schlußsatz; doch dieser summiert bereits den Grundrhythmus der kommenden Tage, Wochen und Monate – ein schieres »Gegenbild« zu den sechs Tagen, in denen Rilke im Spätherbst 1920 sein erstes Wiedersehen mit Paris erlebt hatte. Dabei legitimiert er die hier angedeutete, gesteigerte Intensität seiner Paris-Erfahrung, indem er sich nun sogar »als Autor französischer Verse« vorstellte.[19] Bereits im vorangegangenen Sommer, 1924, hatte er der Briefempfängerin bei einem Zusammensein in Bad Ragaz erste Proben französischer Gedichte vorgelegt, zu denen ihn die Landschaft des Valais angeregt hatte und die er

15 An Marie Taxis, Paris 23.1.1925. In: *Briefwechsel Taxis* (wie Anm. 6), S. 816 f.
16 Muzot 21.1.1924. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 961.
17 An [Duchessa] Aurelia Gallarati-Scotti, Paris 12.1.1925. In: RMR, *Lettres milanaises 1921-1926.* Introduction et textes de liaison par Renée Lang. Paris 1956, S. 66 f.
18 Paris 23.1.1925. In: *Briefwechsel Taxis* (wie Anm. 6), S. 816.
19 Ebenda S. 817.

dann in dem Zyklus der *Quatrains Valaisans*[20] versammelte. Seither waren weitere französische Gedichte entstanden; »Besseres und Verantworteteres«, wie Rilke der Fürstin schrieb;[21] und einige von ihnen konnte er in der Folge des ersten und einzigen Besuches von Paul Valéry auf Muzot im April 1924 dem bewunderten französischen Dichter für dessen Zeitschrift *Commerce* zur Verfügung stellen. Bereits seit 1922, nach dem »Arbeitssturm« auf Muzot, hatte Rilke begonnen, Gedichte Valérys ins Deutsche zu übertragen; es wurde zeitweise zu seiner wichtigsten poetischen Aufgabe.[22]

Der zitierte Brief an Marie Taxis war nur einer von mehreren Briefen an Freunde, worin Rilke seine Ankunft in der französischen Metropole kundtat. Allerdings waren Zahl und Umfang dieser Briefe beschränkter als sonst; häufig betonten sie seine gegenwärtige Schreibunfähigkeit. So mußte er schon Ende Januar Frau Wunderly bekennen:[23] »Chère, *im-impossible* d'écrire, ni de lire d'ailleurs. Je sors, je rentre, et c'est tout. Et c'est trop! Quelle vie que la mienne, chère: si le contraste repose, je devrais devenir tout rajeuni par ces habitudes tellement opposées à celle de Muzot.«

Sehr schnell hatte sich dieses Mal sein – gegen seine »malaises« durchgesetzter – Aufenthalt in Paris zur Summierung »vielfältigster und anregendster Gelegenheiten« gesteigert;[24] im drastischen Gegensatz zum Leben seiner vorangegangenen Jahre, im Turm von Muzot oder auf kleineren Reisen durch die Schweiz und seit 1923 dreimal in Sanatoriumsaufenthalten. Am Tag seiner Ankunft in Paris, dem 7. Januar, hat nur ein Telegramm an Frau Wunderly diese davon unterrichtet. Bereits am folgenden Tag ging, zu einer ersten Verabredung in Paris, ein Billet an Maurice Betz, den aus dem Elsaß stammenden Übersetzer, mit dem Rilke bereits seit zwei Jahren wegen dessen Absicht, die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu übersetzen, korrespondierte. Von Betz Bemühungen war bereits 1923 ein Auszug in der Edition *Les Contemporains* erschienen.[25] Nun *selbst* in Paris, suchte Rilke sogleich die persönliche Begegnung mit dem Übersetzer, um am Fortgang dieses Vorhabens einen kritischen Anteil zu nehmen. »Wie froh bin ich«, hieß es in Rilkes

20 Diese, im August/September 1924 in Muzot entstandenen »Walliser Vierzeiler« erschienen – mit eingedruckter Widmung »À Madame Jeanne de Sépibus-de Preux« – zusammen mit der größeren, zum Teil schon früher entstandenen Sammlung französischer Gedichte *Vergers* erstmals 1926 in Paris, unter dem Titel: *Vergers/suivi des/Quatrains Valaisans/avec un portrait de l'auteur par BALADINE/gravé sur bois par/G. AUBERT*. Jetzt als *Supplementband* zu RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, unter dem Titel: *Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen.* Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003, S. 8-109.

21 Paris 23.1.1925. In: *Briefwechsel Taxis* (wie Anm. 6), S. 817.

22 In *Commerce*, Cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon Paul Fargue, Valery Larbaud. Paris. Automne 1924, S. 165-169, erschienen die Gedichte: »La Dormeuse«, »Eau qui se presse, qui court …«, »Salut! Grain ailé qui s'envole …«.

23 An Nanny Wunderly-Volkart, Paris 28.1.1925. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 1043.

24 An Marie Taxis, Paris 28.1.1925. In: *Briefwechsel Taxis* (wie Anm. 6), S. 817.

25 RMR: *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Traduction de Maurice Betz. Paris 1923 (= Les Contemporains. Œuvres et Portraits du XX^{e} siécle).

Billet,[26] »Ihnen (endlich!) meine ganz nahe Nachbarschaft anzeigen zu können [Betz wohnte nur einige Schritte vom Hotel Foyot entfernt]. Wann werde ich Sie sehen? Ich war in den letzten Monaten leidend und bin noch nicht sehr rüstig. […] Geben Sie mir Nachricht und glauben Sie mir, dass ich sehr ungeduldig bin, die Hand zu drücken, der Malte so viel Mühe bereitet hat.« Am nächsten Tag bereits traf man sich im Hotel, zu einem Spaziergang durch den Jardin du Luxembourg; ging später zum Verlag Gallimard in der Rue Grenelle, wo André Gide die Kisten mit den geretteten Büchern und Papieren aus Rilkes einstiger Wohnung in der Rue Campagne-Première nach deren Freigabe hatte deponieren lassen; vor dem Ende seines Pariser Aufenthaltes hat Rilke dann ihren Transport nach Muzot veranlaßt.

Maurice Betz hat seine Begegnung mit Rilke, die Gespräche mit dem Dichter und die Wochen der gemeinsamen Arbeit an der Übersetzung des *Malte*-Romans ausführlich geschildert. Von seiner ersten Begegnung im Innenhof des Hôtel Foyot erzählte er später (die hier zitierte deutsche Fassung seiner Erinnerungen stammt von Willi Reich):[27]

> »[Rilke] hatte die graublauen Augen, die etwas schmale Nase, die hohe Stirn, die man oft beschrieben hat, den herabhängenden Schnurrbart mit den feinen Spitzen, der seinem Äußeren beim ersten Anblick etwas Slawisches oder Orientalisches gab. Er kam auf mich zu, die Hand ausgestreckt. Mit einer Zuvorkommenheit, die von seiner natürlichen Höflichkeit diktiert war, aus der aber auch eine wahre Freude hindurchschien […].«

Des Weiteren berichtet Betz, Rilke habe sich ganz besonders für die Tatsache interessiert, daß seine Elsässer Abstammung ihn seine ganze Jugend hindurch wie schwebend zwischen zwei Sprachen gehalten hätte:

> »[…] während ich die eine sprach, schrieb ich in der anderen meine ersten Verse und wurde nach und nach von beiden Polen angezogen. Wie diese Zweisprachigkeit aus mir einen Schriftsteller französischer Sprache hatte machen können? […] Indem er mir solche Fragen stellte, dachte er keineswegs an sich, der auf ganz anderen Wegen zur französischen Sprache gekommen war, sondern an die beiden jungen Söhne Balthus und Pierre seiner Freundin Baladine Klossowska, die zunächst in Deutschland und in der Schweiz erzogen worden waren und sich nun in einer der meinen sehr ähnlichen Lage befanden und deren Zukunft ihn sehr beschäftigte.«

Baladine Klossowska, geboren 1881 als Elisabeth Dorothee Spiro in Breslau, war die Tochter des Kantors der dortigen orthodoxen jüdischen Gemeinde und die Schwester des bekannten Berliner Porträtmalers Eugen Spiro. Vor ihrer Heirat mit dem Kunstschriftsteller und Maler Erich Klossowski (von polnischer Herkunft) war sie zum Katholizismus konvertiert; und bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte sie mit ihrem Mann jahrelang in Paris gelebt.[28] Im Mai 1924 vermochte sie endgültig

26 Zit. nach: Maurice Betz: *Rilke in Frankreich.* (wie Anm. 1). S. 85. (Der Originaltext von Rilkes Brief in: Maurice Betz: *Rilke vivant. Souvenirs-Lettres-Entretiens.* Paris 1937, S. 93).

27 Maurice Betz: *Rilke in Frankreich* (wie Anm. 1), S. 86-88.

28 Baladine (Künstlername), eigentlich Elisabeth Dorothee, geb. Spiro (Breslau 21.10.1881 – Paris 11.9.1969), verheiratet mit Dr. Erich Klossowski (Ragnit/Ostpreußen 21.12.1975 –

wieder dorthin zurückzukehren. Sie war ihrem Sohn Pierre gefolgt, der sich bereits im vorhergegangenen Jahr, auf Einladung André Gides und in der Folge unermüdlicher Bemühungen Rilkes, als Schüler in Paris hatte etablieren können. 1922 und 1923 hatte »Merline«, wie Rilke sie nannte, oder »Mouky«, wie sie im Kreise ihrer Freunde hieß, lange Sommermonate auf Muzot verbracht; nicht ganz ohne Spannungen mit Rilkes Haushälterin, und zuletzt für den kränkelnden Dichter doch auch eine Belastung; seine Briefe an Frau Wunderly lassen dies erkennen. *Nun* war Rilke endlich in Paris; und am 10. Januar 1925 erreichte die Freundin in der dem Hotel benachbarten rue Férou ein Billet »(avec un grand bouquet de fleurs)«:[29] »Mercredi … Cette fois il faut deviner l'invraisemblable: car c'est ni samedi ni jours de Rois – et pourtant – – – à tout à l'heure!« Von nun an verging bis zu Rilkes plötzlichem Aufbruch am 18. August kein Tag ohne ein Zusammentreffen mit der Freundin, oder ohne gemeinsam besuchte Anlässe. Harry Graf Kessler – damals wieder viel in Paris und mit dem »Milieu« vertraut (und auch Rilke wiedertreffend) – notierte am 5. April in sein Tagebuch:[30] »Er [Rilke] hat sich hier anscheinend ganz von der Klossowska einfangen lassen.«

Am Ende seines rasch orientierenden Berichtes an die Fürstin Taxis vom 23. Januar hatte Rilke bekannt, daß er sich »nun noch eigentümlicher einbezogen« fühle als früher, obwohl, so schließt er, »Paris (das läßt sich nicht leugnen) auf dem Wege ist, sich recht fühlbar zu verändern.«[31] Rilkes Pariser Aufenthalt von 1925 wird mehr und mehr im Zeichen dieser Spannung stehen. Zunächst war das »Noch-eigentümlicher-Einbezogensein« dominierend, was sich den sporadischen Briefen des Dichters entnehmen läßt. Schon sein Schreiben vom 28. Januar an Nanny Wunderly gibt Einblicke:[32] »Je vois tout le monde, *excepté* les deux êtres que je voudrais voir tous les jours: Valéry et Mme. Pozzi [die damals bereits gesundheitlich leidende Lebensgefährtin Valérys].« Und mit der Aufzählung nur einiger weniger Begegnungen aus den ersten Wochen – mit Anna de Noailles, der Duchesse de Clermont, Dr. Mardrus, Jacques Sindral (alias Alfred Fabre-Luce) – gelangt Rilke bereits zu der Schlußfolgerung, »je pourrais sur toute une page parfaire ma nomenclature«. Aber, so fährt er fort: »le temps manque à tout, je ne parviens même pas à prendre quelques notes journalières, ce qui est dommage, car ce serait une ressource pour plus tard –, ressource d'amusement et de pitié.« Und hier enthüllt Rilke inmitten des

Sanary-sur-Mer 23.1.1949); ihre Söhne: Pierre (Thadeus) Klossowski, Schriftsteller, (8.5.1905 – 12.8.2001) und Balthazar (Balthusz) Arsène Davitcho [Klossowski], der sich später als Maler »Balthus« [daneben aber auch, der fingierten polnischen Herkunft wegen, »Comte Balthasar Klossowski de Rola«] nannte (29.2.1908 – 18.2.2001). Vgl. Joachim W. Storck: »Rilke und ›Merline‹. Bemerkungen zum Nachlass von Baladine Klossowska«. In: *corona nova.* Bulletin de la Bibliotheka Bodmeriana, édité par Martin Bichler. Fondation Martin Bodmer Cologny. 2003, S. 152-172.

29 RMR et Merline: *Correspondance / 1920-1926.* Rédaction: Dieter Bassermann. Zürich 1954, S. 531.

30 Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1918-1937. Politik, Kunst und Gesellschaft der zwanziger Jahre*. Hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Frankfurt a. M. 1961, S. 434.

31 An Marie Taxis, Paris 23.1.1925. In: *Briefwechsel Taxis* (wie Anm. 6), S, 817.

32 An Nanny Wunderly-Volkart, Paris 28.1.1925. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 8), S. 1043-1044.

(1920 noch gemiedenen) »Geselligen und Gesprächlichen« auch dessen spezifisch pariserische Natur:

> »Vous n'avez pas d'idée, comme on s'entre-déteste ici. Dans un seul salon il y a toujours quelques ennemis, c'est à dire quelques amis revenus de l'amitié qui s'entre-ignorent avec une adresse et une jouissance incomparable. Je me demande mille fois par jour, si je ne fais pas tout pour perdre mon Paris d'autrefois … C'est un air bien autrement fallacieux que je hume à présent!«

Rilke war, so wird deutlich, ein genauer und kritischer Beobachter der Pariser Salons, in die er diesmal, wie nie zuvor, Zugang gefunden hatte. Denn nun war er im literarischen Milieu von Paris kein Unbekannter mehr. Beiträge über ihn waren in Frankreich erschienen; seine vor dem Krieg begründete freundschaftliche Beziehung zu André Gide zeigte Wirkungen.[33] Intellektuelle, interessiert an den geistig-kulturellen Tendenzen im Sprachraum der einstigen Kriegsgegner, suchten nach persönlichem Kontakt mit Rilke (Charles Du Bos, Edmond Jaloux); zuletzt wurden sogar die Proben seiner französischen Lyrik in Valérys Periodikum bekannt. Wie sehr Rilke damals, den Taktlosigkeiten eines deutschen Autors wie Fritz von Unruh in dessen gerade erschienenen Pariser Erinnerungen gegenüber, angenehm auffiel, hatte auch Harry Graf Kessler bemerkt; in seiner Eintragung vom 5. April notiert er, daß Rilke, der »Salonlöwe«, im Unterschied zu Unruh gerade so sei, »wie sich Franzosen einen deutschen Dichter vorstellen«.[34]

Wie stets in Rilkes weitgefächerter Korrespondenz, sind auch diesmal die Berichte an Anton Kippenberg, seinen Verleger, vorsichtiger, gedämpfter formuliert. Eine längere Schreibpause entschuldigt er am 3. Februar mit den »zahlreichen, ja fast zahllosen hiesigen Begegnungen«, die er jedoch sogleich damit begründet, daß ihm daran gelegen habe, »Menschen zu sehen und Beziehungen fortzusetzen«.[35] Die schon gegenüber Marie Taxis erwähnten, ihn zum Teil erschreckenden Veränderungen läßt Rilke in diesem Brief nur anklingen, wenn er schreibt: »Das Leben hat auch hier viel an Leichtigkeit verloren; es ist voller Reizungen und staut sich jeden Augenblick an irgendeinem Zuviel; dabei ist es unheimlich unhandlich und von der erschreckendsten Teuerung.« Aufschlußreich ist die Antwort des Verlegers. Er nimmt die kritischen Teile von Rilkes Schilderung – man möchte fast sagen: mit unterdrückter Befriedigung – zur Kenntnis und scheint aus ihnen auf eine möglichst baldige Rückkehr des Dichters ins billigere Muzot zu schließen: »Foyot«, so schreibt er an Rilke,[36]

33 Vgl. RMR/André Gide: *Correspondance 1909-1926.* Introduction et Commentaires par Renée Lang. Paris 1952, passim.

34 Wie Anm. 30. – Rilke selbst bemerkte zu Unruhs Frankreich-Buch *Flügel der Nike. Buch einer Reise* (Frankfurt a. M. 1925): »Da ich […] ungefähr die gleichen Menschen sah, die U. zu schildern oder auch nur zu zeigen sich so ungeschickt und plump und übertreibend erweist, so konnte ich aus erster Hand ermessen, welchen überflüssigen Schaden dieses, in allen seinen Mitteln sich irrende Buch hier angerichtet hat.« (an Helene von Nostitz, 5.5.1925, in: RMR, *Briefe zur Politik*. Hrsg. von Joachim W. Storck, Frankfurt a. M. u. Leipzig, 1992, S. 448-449).

35 Paris 3.2.1925. In: *Briefwechsel Kippenberg* (wie Anm. 9), S. 363.

36 Leipzig 6.2.1925. In: *Briefwechsel Kippenberg* (wie Anm. 9), S. 364.

»– das weckt schöne Erinnerungen auch in mir an ein Paris, das einst war und das nun, nach allem was ich höre und was auch Ihr Brief mir bestätigt, nicht mehr ist. Ich kann mir denken, dass der plötzliche Wechsel aus der Wallisischen Stille in die turbulente Großstadt nicht eben leicht gewesen ist, und sie werden, wenn Sie Paris verlassen, Gott ebenso dafür preisen, dass er Sie dort gepresst hat, wie er Sie dann wieder entlässt.«

Rilke bemerkt bei der Lektüre dieses Briefes sofort, was er, ungewollt, mit seinen milden Andeutungen von Veränderungen des Lebens in Paris angerichtet hat, und er versucht, schon im nächsten Brief den Schaden zu begrenzen. Er schreibt darin:[37]

»Es ist übrigens (muß ich richtigstellen) nicht so, daß Paris sich in seinem Wesentlichen könnte verändert haben. Die Bedingungen seiner Größe scheinen so gründliche und ständige zu sein, daß aus ihnen immer wieder ein Äußerstes und Unübertreffliches, wie aus der Wurzel, hervorgeht, und ich erkenne fortwährend, was mir vor Zeiten beseeligend und bestürzend war, und erlebe davor eine in nichts verminderte Überwältigung. Höchstens ist die Strömung, die dieses Wesentliche überzieht dichter, rücksichtsloser, hastiger geworden (: aber unter ihr schont sich nur umso heimlicher die überlebende Natur dieser unvergleichlichen Stadt). Wenn ich, für Stunden ab und zu, die Veränderung zugeben muß, so ist's, weil ich diesmal selbst gelegentlich in dieser oberflächlichen Strömung treibe …, aber wie gern sondere ich mich aus ihr aus, um zu dem anderen Paris zu gehören, das immer noch das Paris Villon's ist oder Charles-Louis Philippe's, das Paris Gérard de Nerval's und Baudelaire's, das vollzählige Paris, das in der unendlichen Geistigkeit seines Raumes, alle Erbschaften antritt und alle Schwingungen sich einbezieht: die einzige Stadt, die eine Landschaft des Lebens und Todes werden konnte unter der unerschöpflichen Zustimmung ihrer großmüthigen und leichten Himmel.«

Mit dieser ins Hymnische ausschweifenden Korrektur eines ungewollt erzeugten falschen Eindrucks hat Rilke Anton Kippenbergs Erwartung einer baldigen Rückkehr in seine wallisische »Retraite« sicher gedämpft; nicht jedoch den Zwiespalt seiner eigenen Empfindungen. Denn sein Erschrecken über »Veränderungen« in Paris war objektiv nicht beruhigt; zumal, wo sich diese dem »Parisien d'autrefois« im allgemeinen Lebensrhythmus und in der Akkumulation des Verkehrs aufdrängen mußten. Schon in den ersten Pariser Tagen klang dies in einem Brief an Dory von der Mühll an:[38] »Schwankend und unsicher von der langen Unentschlossenheit […] machte ich hier meine ersten Ausgänge, in der Heftigkeit der Straßen und dem Ungestüm der Straßenübergänge mich als der heillose campagnard fühlend, der ich in meinem langen Muzot – scheint es – geworden bin«. Und an demselben Tag, an dem sein nur gemäßigt klagender Brief an den Leipziger Verleger ging, lautete sein Eindruck in einem Brief an Frau Wunderly sehr viel drastischer:[39] »Quelle hâte ici, quelle suprême incertitude, quelle méchanceté perfectionnée dans tous les rapports,

37 Paris, 12.2.1925. In: *Briefwechsel Kippenberg* (wie Anm. 9), S. 366 f.

38 An Dory von der Mühll, Paris 17.1.1925. In: RMR, *Briefe aus Muzot*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1936, S. 303.

39 An Nanny Wunderly-Volkart, Paris 3.2.1925. In: *Briefe Wunderly* (wie Anm. 9), S. 1045.

quelle manque de bonté: je m'effraie comme, autrefois, Malte s'est effrayé …«. Doch was Rilke nun in Paris erschreckt, sind keineswegs mehr Spezifika des dortigen Lebens; es sind – wohl auch als Folge der Technisierungsschübe des Ersten Weltkrieges – die rasanten Auswirkungen des technischen Zeitalters, nicht zuletzt die schon damals erkennbaren Hypertrophien des modernen Beschleunigungswahns.

Allerdings hält die Zwiespältigkeit seiner Eindrücke Rilke nicht davon ab, seinen Aufenthalt von Woche zu Woche und dann von Monat zu Monat auszudehnen. Im Pariser Literaturmilieu ist er, wie schon angedeutet, kein Unbekannter mehr; in französischen Zeitschriften sind Beiträge über ihn erschienen; André Gide, der schon vor dem Kriege einen Abschnitt aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* übersetzt hat, läßt seinen Einfluß zugunsten Rilkes spielen, und nun taucht der als Österreicher geltende Dichter auch in Valérys Zeitschrift *Commerce* mit französischen Gedichten auf.[40] Noch im Februar, anläßlich eines Aufenthaltes Hugo von Hofmannsthals in Paris (er ist auf der Durchreise nach Marokko) findet ein großes Diner bei Marguerite Bassiano in Versailles statt, an dem neben den beiden »Österreichern« auch Valéry, Paul Claudel und weitere Prominente teilnehmen; Hofmannsthals Tochter Christiane hat davon berichtet. Sie weilt 1925 einige Monate, mit Übersetzungen beschäftigt, in Paris und wohnt, Rilke benachbart, im gleichen Hôtel Foyot. Eine kleine, lebhafte Korrespondenz mit Rilke berichtet von Gesprächen und gemeinsamen Unternehmungen.[41] Später stößt auch Thankmar von Münchhausen zu dem Kreis. Im April reißt zwar eine Grippe und die anschließende, etwas mühsame Rekonvaleszenz den körperlich Geschwächten aus dem Kreis der Begegnungen etwas heraus; doch ins Frühjahr hinein schließt er sich wieder.

Fragt man – ohne die Rilkesche »nomenclature« im einzelnen zu bemühen – nach dem *Wie* und dem *Warum* dieses Pariser Aufenthaltes, bei dem Rilke zum ersten und einzigen Mal außer der *rive gauche* gelegentlich auch die *rive droite* zu bedienen hatte – räumlich wie zeitlich eine Überanstrengung –, so bleibt in der Selbsteinschätzung des Dichters das von Anfang an empfundene Zwiegesichtige, eine Spannung *zwischen* Hiersein und Dortsein. Sein diesmal deutsch geschriebener Brief vom 25. März an Frau Wunderly bringt es auf den Punkt:[42] »[…] wie oft möchte ich Ihnen rasch dies und jenes sagen, … aber schreiben! Ich bin so komisch ins Mündliche, ins ständig Nahe und in die hundertzwanzig Gesichter jedes Tages abgelenkt, meine ganze Aufmerksamkeit und Strömung geht ins Unmittelbare, setz ich die Feder an, es kommt einfach kein Saft aus ihr.« Wenig später bekennt er dann:

> »[…] ach, ich bin manchmal nahe am Nachhausefahren. Muzot, der schon erwachte Garten, mein Zimmer endlich wieder, die Bücher, die ich dorthin mitbrin-

40 Siehe Anm. 22.

41 Vgl. »Rilkes Briefe an Christiane von Hofmannsthal (1925)« In: Hugo von Hofmannsthal / RMR: *Briefwechsel*. Hrsg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, S. 103-114. – Vgl. ferner Christiane von Hofmannsthal: *Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen*. Hrsg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995, passim. – Ferner RMR: *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 bis 1925*. Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 123 f.

42 Paris 25.3.1925. In: *Briefe Wunderly* S. 1050 f.

gen werde: alles das bekommt mehr und mehr Vorstellung und Stärke –, und doch am nächsten Tage scheint es mir, als runde sich die Kurve meines Hierseins noch nicht gegen den Abschluß zu, als stiege sie noch auf etwas zu, was nicht gekommen ist. Denn es ist in diesem fast fortwährenden Zuviel irgend ein heimlicher Mangel, ginge ich jetzt fort, fast, mein ich, es verlöschte alles sofort hinter mir, als fehlte das überwiegende Ereignis, das soviel Ereignetes zusammennimmt. Ich sehe immer noch neue Menschen, es ist lebhaft und sehr natürlich, sie zu sehen, oft ist das Gefühl, daß es so kommen mußte, vollkommen, wie gestern bei Giraudoux. Von denen, die ich wiedersehe, sind viele schon wie alte Bekannte, on se dit: cher ami, was ja nicht eben viel ist in Paris und nichts sehr genaues, aber immerhin eine Bequemlichkeit des Umgangs mit sich bringt, ein hier-zu-hause-sein, wie ich es vielleicht nie in diesem Ausmaaß ausüben konnte.«

In einem Brief an Marianne Weininger, diesmal vom 20. Februar, findet Rilke, so scheint es, die vielleicht treffendste Metapher für die Eingeschlossenheit seines damaligen Lebens in Paris, aus dem ihm immer wieder Ausbrüche in die Dimension des »Wesentlichen« gelingen; eine Art Hinausgeworfenwerden unter die »freien Himmel« von Paris; eine Variation der immer gleich Spannung.[43] »Ich lebe recht als Jonas im Bauche des Wal's Paris«, schreibt er dort, und setzt, fortfahrend, dagegen: »[…] aber so oft der immense Fisch mich ins Freie speit, einen Augenblick, staune ich die herrlichen Wasser an und die Räume über ihnen und das Große und Mächtige dieser Welt, in der das Unthier mich, recht eigenmächtig, als ein winziges Gewicht seines Eingeweids, hinbewegt! Eindrücke mehr als man faßt. Alle übertreffend, beinahe alle …«.

Hier halten wir inne, übergehen das weitere, immer schweigsamere Hinauszögern bis in den Sommer hinein. »Si j'ai tant prolongé«, so versucht er dies Ende Juni Frau Wunderly gegenüber zu erklären,[44] »c'était dans l'espoir de corriger certaines erreurs de ma vie de Paris, de la recommencer, d'un jour à l'autre, d'une plus libre façon. C'est comme un étau qui me tient et sous l'influence de tant de variétés, mon malheur tout intérieur n'a pas bougé et a su garder sa position au centre vital de mon être humilié.« Wiederum mit einem Ruck verläßt Rilke, zunächst begleitet von Baladine Klossowska, Paris; »brusquement, sans adieu«, wie Maurice Betz später berichtet.[45]

Monate später, am 12. November, wieder allein in seinem Turm von Muzot und geschirmt gegen eine öffentliche Feier seines 50. Geburtstages am 4. Dezember, hält Rilke Rückschau, diesmal in einem Brief an die Gräfin Sizzo. Einige Ausschnitte mögen diesen Versuch einer Objektivierung verdeutlichen, von jener Stelle an, wo er sein zu spätes Eintreffen zur Kur in Ragaz – die ihn dort erwartenden Freunde waren schon abgereist – hatte bedauern müssen.[46] »Alles das«, so fährt er dort fort,

43 An Marianne Weininger, Paris 20.2.1925, zitiert in: *Chronik 2* (wie Anm. 10), S. 971.
44 Paris 26.6.1925. In: *Briefe Wunderly*, (wie Anm. 9), S. 1058.
45 Maurice Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 26), S. 220.
46 RMR: *Briefe an Gräfin Sizzo / 1921-1926* [Margot Gräfin Sizzo-Noris-Crouy, 1891-1977]. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1977. S. 104-106. – »schrieb ich Ihnen schon von dort«: im vorangegangenen Brief aus Paris vom 3.7.1925, ebenda S. 99-100.

»weil ich zu spät von Paris fortgegangen war. Sie fragen: nein, ich war diesmal nicht recht glücklich dort. Lag es an dieser immerfort zunehmenden Unpäßlichkeit, die mir schon dort so viele Tage verdarb, – lag es daran, daß ich nicht mein früheres Leben versuchte, das ein völlig einzelnes und innerlich tätiges war, oder daran, daß die Stadt selbst ein solches Benehmen jetzt weniger begünstigte […]: ich blieb eigentlich so über das Maß lange, weil ich mir immer noch bessere Wochen erhoffte. Aber die Welt ist so voll Confusion an allen Stellen, selbst Paris hat so vielfach, wie soll ich sagen: nachgegeben –, tut so vieles, wenn auch nur äußerlich, den Amerikanern zulieb, daß es eben schon Paris sein muß, um nicht irgend eine riesige Stadt zu werden, aus der man sich fortwünscht. Nun, so wenig, wie in den vielen Jahren, da ich es ständig bewohnte, – fortgewünscht habe ich mich nie, selbst im Sommer nicht; denn dies galt mir auch jetzt noch ganz und gar, daß Paris Landschaft ist, selbst das innerste Paris ist Landschaft und hat nicht einen Stadthimmel über sich (einen Himmel-Ersatz) sondern die herrlichen Himmel der Welt, die freiesten, offensten Himmel, die Himmel des Heiligen Ludwig und der Jeanne d'Arc, lebhaft, teilnehmend und süß im Licht, wach im Wind, inspirierte Himmel, Himmel des Ruhms und der Erinnerung, Sieges-Himmel, auf die sich keine andere Stadt berufen kann. Die Gärten waren so herrlich wie nur je (ich wohnte ja dem unerschöpflichen Luxembourg gegenüber!), die kleinen Gassen um St. Sulpice herum noch so medicäisch-italienisch wie einst, die Quais eine Bezauberung. Aber das Leben ist anders geworden auch dort, teurer und weniger selbstverständlich, die absurde Gefahr der Straßenübergänge verändert die freie und eben auch irgendwie ländliche Beweglichkeit, in der man sich sonst gehen lassen durfte, man ist wirklich zwanzig bis hundertmal täglich, so wie man das Trottoir verläßt, ein zum Tode Verurteilter, der dann immer im letzten Moment durch einen agent de ville seine vorläufige Begnadigung erfährt. Daß ich zahllose Menschen sah, schrieb ich Ihnen schon von dort, mitten heraus –, ich habe wirklich fast alle berührt, die sich eben berühren lassen –, habe alle so unruhig gefunden, wie ich selber war, so entgegenkommend und so rasch im Vergessen, so beschäftigt, beschäftigt vor allem damit, sich allerhand fernzuhalten.«

Seit jener Zeit, als Rilke solches erlebte und in der hier dargebotenen Weise zu beschreiben wußte, sind mehr als 85 Jahre vergangen; und dennoch wird man manche dieser Schilderungen durchaus noch als aktuell empfinden können; zumal im Vergleich mit den gewiß nicht weniger beeindruckenden Pariser Evokationen Rilkes aus der Zeit vor 1914. Was sich seit Rilkes letzten Eindrücken von 1925, wie vielfältig und fundamental auch immer, verändert haben mag, scheint sich vor allem – läßt man das neueste, elektronisch dominierte Zeitalter mit seinen Folgen noch außer Betracht – im Kontext von Übersteigerung, Hypertrophierung und von einer Zunahme exzessiver Phänomene zu manifestieren. Zeitkritische Warnungen vor Entwicklungen, die solches zu präfigurieren scheinen, haben bereits einige Verse aus den *Sonetten an Orpheus* gleichsam impliziert; angedeutet etwa in den Versen:[47]

47 *Die Sonette an Orpheus*, Erster Teil, XXII. In: RMR: *Sämtliche Werke. Erster Band*. [= SW I] Insel-Verlag [Wiesbaden] 1955, S. 745.

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Noch eindeutiger erscheinen Aspekte einer technologischen Zeitkritik, vor dem Hintergrund eines poetisch evozierten »Gegenbildes«, in den sogenannten »Maschinensonetten« des ersten wie des zweiten Teils.[48] Liest man darin Zeilen wie: »Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert / Stellen ist es noch Ursprung«, dann mag uns dies allerdings auch an Rilkes jubelnde Beschwörung der Pariser »Himmel« noch während seines letzten langen Aufenthaltes von 1925 denken lassen; an seinen damals noch einmal artikulierten Glauben an die »umso heimlicher« sich schonende »überlebende Natur dieser unvergleichlichen Stadt«.[49] Die Spannung allerdings zwischen der bedrohlichen Tageswirklichkeit und ihrer imaginierten wie postulierten Überwindung hat Rilke in den langen Wochen seines letzten Pariser Aufenthaltes am Ende nicht aufzulösen vermocht. Sie wahrzunehmen und produktiv auszuhalten, bleibt eine Aufgabe, zu der uns der Umgang mit der geistigen und künstlerischen Hinterlassenschaft dieses Dichters immer wieder – und so auch und gerade auf dieser Tagung – verpflichtet.

48 *Die Sonette an Orpheus*, Erster Teil, XVIII, XXII, XXIII, XXIV; Zweiter Teil, X, XXII. In: SW I, S. 742, 745, 745-746, 746; 757 (hier zitiert), 765-766.

49 An Anton Kippenberg, Paris 12.2.1925 (wie Anm. 37), S. 367.

Rätus Luck

Rilke über Rilke

Im Sommer 1925 hat Rainer Maria Rilke in Paris dem Journalisten Frédéric Lefèvre ein Interview gewährt. Erschienen ist es ein Jahr später in *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques* vom 24. Juli 1926, unter dem Titel *Une heure avec R.-M. Rilke, le plus grand lyrique d'Autriche*. Es wurde, geringfügig verändert wieder abgedruckt in einem Sammelband von Interviews mit anderen Persönlichkeiten, den Lefèvre 1927 veröffentlichte.[1] Unmittelbar nach Erscheinen des Interviews brachten, im Juli und August 1926, die *Süddeutsche Zeitung* und die *Neue Leipziger Zeitung* Auszüge: *Eine Stunde mit Rainer Maria Rilke,* übersetzt von Fritz Adolf Hünich, Rilkes erstem Bibliographen; Maurice Betz nahm einen Auszug in den Band *Rilke vivant*[2] auf. Das Interview ist auch später nicht in Vergessenheit geraten,[3] wurde aber nie näher auf seine Entstehung und seine Besonderheiten hin angesehen.

Zunächst Lefèvre, »le sorcier des Nouvelles Littéraires«,[4] die er zusammen mit Maurice Martin du Gard und Jacques Guenne im Oktober 1922 gründete; sie sind bis 1940 und dann wieder von 1945 bis 1985 erschienen. Bis zu seinem Tod war Lefèvre ihr Chefredakteur. »Il restera dans les annales«, wie es so überzeugend auf Französisch heisst, auch weil er das Genre des literarischen Interviews weiterentwickelte, in der Nachfolge von Jules Huret, Mitarbeiter unter anderem des *Figaro*, legendär durch seine Gespräche mit Emile Zola, der Duse, mit Marc Twain, Leo

1 »R. M. Rilke«. In: Frédéric Lefèvre: *Une heure avec …* Quatrième série. Cinquième édition. Paris 1927 (*Les documents bleus*. No 33), S. 245-260. Der Text dieser zweiten Fassung folgt hier als Anhang. Ich danke herzlich meinem Bruder Georg Luck, der mich auf das Interview hingewiesen hat.

2 Maurice Betz: *Rilke vivant.* Souvenirs, lettres, entretiens. Paris 1937.

3 Maurice Betz führt das Interview auf in der Bibliographie des Sammelbandes *Rilke et la France.* Textes et poèmes inédits de Rainer Maria Rilke. Hommages et souvenirs de Edmond Jaloux […] (Paris 1942); es ist verzeichnet bei Walter Ritzer: *Rainer Maria Rilke*. Bibliographie (Wien 1951), im *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises.* Bearb. und hrsg. von Paul Obermüller und Herbert Steiner unter Mitarbeit von Ernst Zinn (Frankfurt a. M. 1966), in Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926.* Erweiterte Neuausgabe hrsg. von Renate Scharffenberg (Frankfurt a. M. und Leipzig 2009; zitiert als: *Chronik*), in *Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Text-Fassungen und Dokumente. Bearb. und hrsg. von Walter Simon (2. Aufl. Frankfurt a. M. 1976) und im Literaturverzeichnis des Supplementbandes der *Kommentierten Ausgabe* mit den französischen Gedichten (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, Bd. V: Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache*. Mit deutschen Prosafassungen. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003; zitiert als: KA).

4 Nicole Villeroux: *Frédéric Lefèvre. »Le sorcier« des Nouvelles Littéraires (1889-1949)*. Préface de Catherine Paysan. Le Mans 2004.

Tolstoi, Paul Verlaine, Sarah Bernard und Stéphane Mallarmé, während ihn Guy de Maupassant sozusagen aus der Wohnung warf, und in der von Adolphe Brisson, dem Literarturkritiker von *Le Temps*, der zum Beispiel 1898 Jules Verne interviewt hat.

Der Darstellungsform des Interviews wird in der Mediengeschichtsschreibung ein genaues Geburtsdatum zugewiesen: Am 16. April 1836 veröffentlichte der New Yorker *Herald* ein Interview von James Gordon Bennett mit Rosina Townsend, Kronzeugin in einem Lustmord-Prozess, wobei er sich von der Form des polizeilichen Verhörs inspirieren liess. Boulevard-Blätter übernahmen das Frage-und-Antwort-Schema für die Wiedergabe von *human interest stories*. Um 1870 hatten Sache und Bezeichnung sich in der Presse und beim Publikum etabliert und wurden schon bald Gegenstand theoretischer Überlegungen. Maurice Barrès (1862-1923), der Schriftsteller, Politiker und Académicien, veröffentlichte 1890 und 1892 zwei Artikel: *Les beautés de l'interview* und *De l'Esthétique de l'interview,* Anatole France folgte 1894 in den *Annales politiques et littéraires* mit *A propos de l'interview*. Beide insistierten auf der literarischen Qualität. Ein Interview sollte nicht einfach banale Abfolge von Frage und Antwort, sondern ein kleines Gesamtkunstwerk sein, eine Komposition aus Informationen zur Person, Gespräch, Kommentar und brieflichen Einschüben.

Frédéric Lefèvre eröffnete die Rubrik »Une heure avec …« noch im Gründungsjahr der *Nouvelles Littéraires* 1922: Interviews mit Künstlern, Männern der Wissenschaft und Politik, aber vor allem mit Schriftellern und Schriftstellerinnen – mit Colette und Anna de Noailles zum Beispiel. 400 solcher Gespräche waren es schliesslich, die zwischen 1924 und 1933 auch in 6 Bänden gesammelt erschienen.[5]

Rilke, als er von Lefèvre direkt oder über Edmond Jaloux,[6] der zu dieser Zeit in den *Nouvelles Littéraires* die Spalte *L'Esprit des Livres* betreute, oder durch Maurice Betz, den Übersetzer der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* für ein Gespräch angefragt wurde, mochte es zu einer günstigen Antwort veranlasst haben, dass er sich an Interviews erinnerte, die Lefèvre mit Georg Brandes, Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Edmond Jaloux, Valery Larbaud, Henry de Montherlant, Guy de Pourtalès oder mit Paul Valéry geführt hatte. Vor allem mit ihm, mit Paul Valéry. Lefèvre hat Valéry allein im Jahr 1924 dreimal befragt – Gespräche, die die Basis für eine eigentliche Valéry-Monographie bildeten. Rilke empfahl sie im

5 Nicole Villeroux hat eine Auswahl daraus publiziert: Frédéric Lefèvre: *Une heure avec …* Rééd. en trois volumes. Présentée et annotée par Nicole Villeroux. Laval 1996-1998.

6 Edmond Jaloux (1878-1949), 1936 Mitglied der Académie française. Rilke trifft ihn 1924 in Ouchy-Lausanne, wie aus dem Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 13.9.1924 hervor geht: »Schrieb ich Ihnen, Chère, daß ich hier den Hauptkritiker der Nouvelles Littéraires aus Paris, M. Edmond Jaloux getroffen habe, denselben, der so sehr für den Malte eingetreten war? Ich hatte ausgezeichnete Stunden mit ihm.« (RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart.* Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Vorwort: Jean Rudolf von Salis. Frankfurt a. M. 1977, S. 1024); Rilke bezieht sich auf den Arikel von Jaloux in den *Nouvelles Littéraires* vom 7.10.1923: »Les Cahiers de Malte Laurids Brigge«; vgl. auch seine »Entrevues avec Rainer Maria Rilke« in *Reconnaissance à Rilke (Les Cahiers du mois* 23/24), Paris 1926, S. 11-16.

Februar 1926 Katharina Kippenberg als sehr geeignete Einführung in Valérys Werk: »Der Kommentar, den Frédéric Lefèvre (von seinen eben erschienenen Entretiens avec Paul Valéry) wie zu anderen Gedichten so auch zu diesem [*Jeune Parque*] liefert, hat meiner ersten, zum unmittelbarsten Verstehen hingerissenen Auffassung recht gegeben; ich finde bei Lefèvre bestätigt, was ich, zu wissen, einen Augenblick erhoben war … Übrigens diese Entretiens lasse ich Ihnen (sofern das Buch nicht schon vergriffen ist) vom Buchhändler zugehen, eine bessere Unterrichtung über das Werk Paul Valérys wüßte ich Ihnen nicht nahzulegen«, schrieb er am 9. Februar 1926; sie las die *Entretiens* »mit unmittelbarer Freude. Ein wie sympathischer Mensch offenbart sich mit Valéry […]« (2.4.1926).[7] Sympathisch wird es Rilke auch berührt haben, dass Lefèvre in diesen Jahren die Autoren-Gespräche mit einem gewissen Nachdruck auf den 1922 verstorbenen Marcel Proust lenkte, der Rilke so sehr am Herzen lag.

Wann und wo Lefèvre das Interview mit Rilke durchführte und welchen wechselnden Wetterlagen des Gefühls Rilke in jenen Tagen ausgesetzt war, wissen wir recht genau. Die acht Monate, die Rilke 1925 in Paris verbrachte, waren hektisch, turbulent, angefüllt mit Menschen und Begegnungen; Rilkes Briefe lesen sich wie ein Adressbuch der literarischen Welt und Halbwelt: Baladine Klossowska, Anne de Noailles, Valéry und Mme Pozzi, Doktor Mardrus, der Übersetzer von *1001 Nacht*, Jacques Sindral, André Gide, Charles Du Bos, Jean Cassou, Jules Supervielle, Masereel, Hofmannsthal, seine Tochter Christiane, Carl J. Burckhardt, Paul Claudel, Frank Martin, Edmond Jaloux, Iwan Bunin, Léon-Paul Fargue, Pierre Bonnard, André Maurois, Maurice Martin du Gard, Princesse Marthe Bibesco, Alexander und Clotilde Sacharoff, die Pitoëffs, Jean Schlumberger, Jean Giraudoux, Jean Lurçat, Marthe Hennebert, Miguel de Unamuno: »Ich sah und sehe täglich ein ganzes Personenverzeichnis, ausreichend für fünf Akte«, schrieb er am 3. Februar 1925 an Marie von Thurn und Taxis.[8] Die letzten Wochen von Rilkes Pariser Aufenthalt hat Maurice Betz in *Rilke vivant* geschildert: Vertragsunterzeichnung bei Emile-Paul, dem Verleger der *Cahiers*, Empfang bei der Fondation Carnegie unter Professoren, Ministern, Diplomaten, ausgedehntes Mittagesen mit Baladine Klossowska, Maurice Betz und seiner Frau im ersten Stock des »Bœuf à la mode« in der Rue de Valois, um den glücklichen Abschluss der Malte-Übersetzung zu feiern, und, nicht zuletzt, Anproben beim Herrenschneider.

Bewegte Tage also für Rilke, während Lefèvre, wie er den Lesern des Interviews einleitend zu verstehen gibt, gewissenhaft den Boden dafür vorbereitete, das Terrain sondierte, die ersten Jalons einschlug. Wie Lefèvre an diese Arbeit zu gehen

7 *Entretiens avec Paul Valéry.* Précédés d'une préface de Henri Bremond, Paris 1926; RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel.* Hrsg. von Bettina vom Bomhard. Wiesbaden 1954.

8 RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel.* Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Besorgt durch Ernst Zinn. Neuausg. Frankfurt a. M. 1986. Ähnlich an Nanny Wunderly-Volkart (wie Anm. 6) am 21.1. und 3.2.1925 und an Sidie Nádherný von Borutin am 3.12.1925: »[…] ich habe zahllose Menschen gesehen, einige mit Bewunderung, viele mit Staunen, sehr viele in bestimmtester Ablehnung« (RMR/Sidonie Náherný von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926.* Hrsg. und kommentiert von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007, S. 369).

pflegte, darüber hat er selber Auskunft gegeben: »Chaque intervention est préparée comme un chirurgien, afin de pouvoir, au bon moment piquer au bon endroit. […] Avant: je me plonge dans l'œuvre, lisant ce que j'ignore, relisant les ouvrages capitaux. Pendant: l'important, c'est la création de l'atmosphère, il s'agit de mettre mon interlocuteur en état de grâce, en lui faisant oublier qu'il est devant l'inquisiteur. Je pose le moins possible de questions, d'ordinaire la réponse vient toute seule à celles que j'avais préparées et que je m'efforce d'oublier moi-même. Il faut éviter que l'entretien dégénère en interrogatoire, aussi pénible pour l'un que pour l'autre. Après: c'est la mise en forme, la transcription nécessaire. Je ne suis pas un sténographe et je ne rapporte de nos conversations que des matériaux à mettre en œuvre. Il est nécessaire de dégager de l'entretien des lignes de force, deux ou trois directives.«[9]

Lefèvre ist auch Rilke gegenüber seiner Methode treu geblieben. Kein Zweifel, dass er über eine Fülle von Informationen zur Person Rilkes und zu seiner Biographie verfügte. Sie gehen weit über den Eindruck von der Erscheinung des Dichters, die Qualität seines Französisch, die Gangart der Konversation hinaus, wie er sie an jenem Sommernachmittag selbst konstatieren konnte. Das zeigen schon die Zitate, die er dem Gespräch in seiner gedruckten Form voranstellte. Mit Sicherheit diente, vor oder nach dem Gespräch, als Informationsquelle Maurice Betz, der 1925 während langen Sitzungen manches aus Rilkes Leben erfahren hatte, was für eine adäquate französische Übersetzung der *Aufzeichnungen* nicht durchaus erforderlich war. Auch Edmond Jaloux diente vermutlich als Quelle und vielleicht Paul Valéry – einem Text Valérys über Rilke war das eine Motto entnommen, das Lefèvre dem Interview voranstellte. Kein Zweifel sodann, dass sich Lefèvre gründlich in die Werke Rilkes eingelesen hatte. Zum Zeitpunkt des Interviews im Sommer 1925 lagen *Vergers*, die *Cahiers de Malte Laurids Brigge* und die Valéry-Übertragungen, die im Interview erwähnt werden, noch nicht in Buchform vor (die Valéry-Übersetzungen erschienen im Oktober 1925, *Vergers* und *Cahiers* im Juni 1926). Möglicherweise war gerade das der Grund, warum Lefèvre rund ein Jahr verstreichen liess, bis er das Interview brachte, möglicherweise wollte er das Erscheinen dieser Werke abwarten, was jedenfalls den Vorteil mit sich brachte, dass er, die Texte betreffend, auf dem neusten Stand war, dass er Zitate ergänzen und auf die bevorstehende, von Maurice Betz veranstaltete Publikation *Reconnaissance à Rilke* hinweisen und – unterstellen wir ihm das einmal – den buchhändlerischen Erfolg dieser Titel günstig beeinflussen konnte. Die offensichtlich gründliche Kenntnis der Werke, wenigstens soweit sie auf Französisch verfügbar waren, erlaubte es Lefèvre, mit leichter Hand darauf anzuspielen: schon am Anfang auf die Valéry-Übersetzungen, dann gezielt auf einzelne Episoden in den *Cahiers*, auf die französischen Gedichte, auf den Hirten bzw. den »Christ espagnol« in dem für das Bändchen *Vergers* vorgesehenen Gedicht *Fragment d'Ivoire*.[10]

»Il s'agit de mettre mon interlocuteur en état de grâce, en lui faisant oublier qu'il est devant l'inquisiteur.« Ein wunderbarer Satz und sicher ein wahrer. Aus den ver-

9 Nicole Villeroux (wie Anm. 4), S. 80 f.
10 Siehe KA V, S. 20.

mutlich mehr oder weniger im Originalton notierten Antworten ist zu schliessen, dass es ihm im Falle Rilkes gelang, diesen Gnadenzustand herzustellen. Wo sie in direkter Rede daher kommt, erhält man den Eindruck einer zwanglos fliessenden, von einem Gesprächspunkt zum andern spontan wechselnden Konversation und bedauert einmal mehr, dass kein Tonaufnahmegerät zur Hand war, so dass man sich Rilkes Stimme nicht nur beschreiben lassen, sondern sie auch durch das Ohr aufnehmen könnte.

Sorgfalt hatte schon die Wahl des Gesprächsorts verlangt. Sollte man sich bei Maurice Betz, dem Übersetzer, bei Valéry, dem Freund, den umgekehrt Rilke übersetzt hatte, sollte man sich im Hotel, neben lärmigen Nachbarn treffen? Die Wahl fiel schliesslich auf neutralen Boden, ein ruhiges Restaurant im Montmartre, wo, so überliefert Betz, »sous le feu croisé de nos questions, Rilke ne se montra pas trop récalcitrant.«[11]

Sie waren zu viert an jenem Sommertag: Rilke, Lefèvre, Betz und der Porträtist, dem wir die beiden mehr oder weniger überzeugenden Skizzen von Rilkes Kopf verdanken, die den Text des Interviews in den *Nouvelles Littéraires* ergänzen: Jean Texcier (1888-1957), Journalist, Literaturkritiker, als militanter Sozialist später in der Résistance, Maler auch, und eben der Zeichner, der von 1923 bis 1934 die Interviews von Lefèvre illustriert hat. Ihn muss man sich also dazu denken – wenigstens für eine kurze Weile, denn Texcier pflegte sich diskret im Hintergrund aufzuhalten, um dann, hatte er das Gegenüber von Lefèvre zeichnerisch ausreichend erfasst, plötzlich zu verschwinden und den Journalisten seine Arbeit tun zu lassen.[12]

Fragt man nach den ›lignes de force‹, die sich für Lefèvre aus dem Gespräch ergaben, deutet sie schon der Lead des gedruckten Interviews an: Die Affinität Rilkes zu Paris, zur französischen Sprache und Literatur, seine Übersetzungen aus dem Französischen, die ›affinité élective‹ zu Paul Valéry, natürlich seine französischen Gedichte, die dank Valérys Fürsprache – auch das fiel mit der Veröffentlichung des Interviews vorteilhaft zusammen – gerade bei Gallimard erscheinen sollten. Rilkes Russland-Erlebnis, der Besuch bei Tolstoi in Yasnaia Poliana, dann Obstfelder und Jacobsen kommen zur Sprache, Rodin natürlich – und selbstverständlich sind Anekdoten des Lesers Freude: Darum fehlt die eifersüchtigen Mme Rodin sowenig wie Paul Valérys Koffer. Marcel Proust wird gestreift, Francis Jammes, Maurice de Guérin, weitere Dichter. Und schliesslich blättert er für uns in Rilkes »petit carnet qu'il porte toujour sur lui«.

»Je ne suis pas un sténographe et je ne rapporte de nos conversations que des matériaux à mettre en œuvre.« Auch in anderen Fällen ist Lefèvre dem von ihm notierten gesprochenen Wort nicht sklavisch treu geblieben; er formte das Material ziemlich frei, modifizierte Antworten seiner Gesprächspartner, liess sie nachträglich Antworten einfügen, so dass gewissermassen ein Mixtum compisitum ent-

11 *Rilke vivant* (wie Anm. 2), S. 213 f.

12 Siehe Nicole Villeroux (wie Anm. 4), S. 82. Die zwei Skizzen Texciers von Rilkes Kopf, die das Interview in den *Nouvelles Littéraires* illustrieren, sind in der zweiten Fassung nicht wiedergegeben; sie sind aber reproduziert in: *Rainer Maria Rilke Paris 1920/1925*. Für die Tagung der Rilke-Gesellschaft in Paris vom 17. bis zum 21. September 2008 zusammengestellt von Rätus Luck, S. 54 f.

stand. Ist er bei Rilke ähnlich vorgegangen? Diese Frage muss zur Zeit offen bleiben.[13]

Wie hat Rilke sich zum Interview verhalten? Ein unmittelbares Urteil Lefèvre gegenüber ist nicht bekannt. Aber offensichtlich hatte dieses Selbstzeugnis, soweit es das war, für Rilke Bedeutung nicht zuletzt im Zusammenhang mit den Angriffe in der deutschen Presse, die ihn als den in Paris flanierenden, vaterlandsvergessenen deutschen Poeten abstraften, sein – wörtlich – »Franzosentum« anprangerten. Man nahm ihn aber auch in Schutz: Der Schriftsteller Walter Mehring zum Beispiel, 1921 bis 1928 in Paris als Zeitungskorrespondent tätig, setzte in der Berliner Wochenschrift *Das Tagebuch* zu einer Verteidigung Rilkes an. Da sie nicht in allen Punkten zutraf, übermittelte ihm Rilke noch vor seiner Abreise aus Paris einige Berichtigungen und zog eine Art Schlussstrich unter den Fall: »In dem einzigen authentischen Interview […] in den ›Nouvelles Littéraires‹, habe ich die Frage meiner Nationalität nicht berührt. Ich bin, was ich leiste.«[14]

Dass das Interview für Rilke nicht nebensächlich war, geht aus zwei Briefen an Nanny Wunderly-Volkart hervor. Am 17. September 1926 schrieb er ihr aus Ouchy-Lausanne: »[…] je vous prie de me rendre à l'occasion l'autre numéro avec ›Une Heure avec …‹ Car je tiens à conserver l'année complète.« Er muss Frau Wunderly die Nummer in Bad Ragaz, als sie ihn Anfang August besuchte, gegeben haben. Das zeigt die Nachschrift zu dem Brief, den seine Sekretärin Génia Tchernosvitow am 15. November 1926 aus Sierre an Frau Wunderly richtete: »Avez-vous retrouvé le numéro des ›N. L.‹ avec l'article de Lefèvre que je vous avais donné à Ragaz.? Il me faudrait ce numéro pour compléter ma série des ›Nouvelles Littéraires‹.« Ist die gewünschte Rückgabe erfolgt? Jedenfalls befindet sich diese Nummer im Unterschied zu andern Ausgabe der *Nouvelles Littéraires* nicht unter den Dokumenten der Schenkung Wunderly an die Schweizerische Landes- heute: Nationalbibliothek.

Ob Rilke sein getreu-beharrliches »Eckermännchen« im Insel-Verlag, Fritz Adolf Hünich, auf das Interview, wie er das in manchen Fällen tat, aufmerksam gemacht und dieser es in seine Sammlung von Publikationen über Rilke aufgenommen hat, in »das von Ihnen verwaltete und gepflegte Archiv«, wie Rilke einmal sagt (19.8.1924),[15] ist nicht überliefert. Bei allen Vorbehalten den editorischen Bestrebungen Hünichs gegenüber anerkannte Rilke durchaus den Nutzen von Hünichs Sammeleifer, vor allem in diesem Jahr 1925, dem seines 50. Geburtstags. So schrieb er am 20. Juni aus Paris an seinen Verleger Anton Kippenberg:

> »Verschiedene Zeitschriften bereiten, wie ich höre, ausführlichere Artikel vor, die zugleich mit der französischen Edition des Malte erscheinen sollen. Eine sympathische Revue ›Les Cahiers du Mois‹ (an der mein Übersetzer, Maurice Betz, als

13 Im Fonds Lefèvre, den das Département des Manuscrits der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt, sind Hefte mit seinen Interview-Notizen erhalten. Ob dort das Gespräch mit Rilke Spuren hinterlassen hat, wurde nicht überprüft, auch nicht, ob Rilke und Lefèvre korrespondiert haben.

14 Vgl. dazu *Chronik*, S. 947 f., RMR: *Briefe zur Politik.* Hrsg. von Joachim W. Storck. Frankfurt a. M. und Leipzig 1992, S. 666-668; KA V, S. 409-415, 742-744.

15 Zitiert nach dem Manuskript der bevorstehenden Edition des Briefwechsels RMR/Hünich, das der Herausgeber August Stahl mir freundlicherweise zugänglich gemacht hat.

Redaktions=Sekretär beteiligt ist) kündigt ein ganzes Heft an, das meinen Namen trägt. Der Titel dieses vorbereiteten Heftes lautet: Reconnaissance à Rilke. Der junge Betz bittet mich, ihm für dieses Heft meine Hülfe zu leihen; da in Frankreich noch wenig von meinen Arbeiten bekannt geworden ist, hiesige Stimmen über sie also noch spärlich sind, läge ihm, vor allem, daran, die verschiedenen Broschüren und Artikel zu kennen, die, in deutscher Sprache und auswärts ihres Bereichs, von meinen Büchern angeregt worden sind. Sie wissen, lieber Freund, daß ich nichts dergleichen bei mir ansammele. Es fragt sich nun, ob das Archiv der Insel die Großmüthigkeit hätte, meinem jungen Freund und Mitarbeiter eine Auswahl aus diesen Drucksachen (befristet) zur Verfügung zu stellen. Ich, in jedem Falle, befürworte aufs Dringendste diese Möglichkeit und meine, für den sorgfältigsten Gebrauch des etwa Anvertrauten und für seine genaue Rückgabe mich verbürgen zu können.«

Etwas widerstrebend willigte Kippenberg ein:

»Herrn Betz werde ich einige Bücher und Drucksachen über Sie dieser Tage senden. Ich gebe sie nur ungern aus meinen Händen, aber da Sie mir Herrn Betz als in allem zuverlässig empfehlen, so hoffe ich, diese zum Teil nicht wieder zu beschaffenden Dinge vollzählig zurückzubekommen.«[16]

»Sie wissen, lieber Freund, daß ich dergleichen nicht ansammele« – auch nicht lese, ist zu ergänzen. Ein Jahr zuvor hatte Rilke den Literaturhistorikern Alfred Schaer und Hermann Pongs versichert, er könne mit »von aussen einfallenden Reflexen« nichts anfangen und lese nie, was über seine Arbeiten »zur Veröffentlichung gelangt«.[17] Und dem »sehr werten Herrn Dr. Heygrodt«, der in Köln bei Franz Schultz mit der Dissertation *Die Lyrik Rainer Maria Rilkes. Versuch einer Entwicklungsgeschichte* promoviert hatte, erklärte er schon Ende 1921, »daß ich mich nicht entschließen kann, Bücher und Aufsätze, die von meiner Arbeit handeln, zu lesen«. Es mochte Heygrodt ja freuen, dass Rilke wenigstens bis zu den »dreissiger Seiten« seiner Arbeit vorgestossen war; umso peinlicher musste ihn Rilkes Kritik der »Fehler und Fehlschlüsse«, der falschen Akzente berühren und Rilkes Fazit: »Wenn ich die Schriften läse, die sich mit meiner Lage im Lebensraum befassen, wieviel Korrekturen würden da anzubringen sein!«[18]

Ist es richtig, in dieser Aussichtslosigkeit, irrtümliche Ansichten über seine Werke nachträglich zu korrigieren, den Antrieb zu sehen, ihnen zuvorzukommen? Es fällt auf, wie bereitwillig und ausführlich Rilke Fragen zu seinem Schaffen beantwortet hat, zumindest dort, wo er verlässliche Einsichten erwartete, wie vom genannten Hermann Pongs.[19] Solche manchmal sehr weitgehenden Informationen interessieren in unserem Zusammenhang vor allem, wenn sie in einer dem Interview ver-

16 RMR/Anton Kippenberg: *Briefwechsel 1906-1926.* Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, Brief vom 30.6.1925.

17 An Hermann Pongs, 17.8.1924, siehe RMR: *Briefe in zwei Bänden.* Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, Bd. 2, S. 343.

18 Ebenda, S. 194-197 (24.12.1921).

19 Vgl. aber auch die detaillierten Ausführungen im Brief an Robert Heinz Heygrodt vom 12.1.1922, ebenda, S. 210-213.

wandten Form erscheinen, nämlich als Antworten, die Rilke in einen Fragebogen eintrug.

Fragebögen, ihre unterschiedlichen Erhebungsmethoden und Zielsetzungen haben eine lange Geschichte. Die Spielarten reichen von der Apodemik, dem Fragenkatalog des Forschers bis zum rein gesellschaftlichen Amusement. Vielleicht kannte Rilke den zweiten der beiden legendären *Questionnaires* von Marcel Proust aus dem Jahr 1890, *Marcel Proust par lui-même* überschrieben und 1924 in den *Cahiers du mois* publiziert.[20] Er selbst wurde, wie es scheint, erstmals in Rom im Februar 1904 mit einem »Frage-Bogen« konfrontiert und gleich darauf mit einem zweiten, beide ihm unterbreitet von Ellen Key, die u. a. für ihren Essay und ihre Vorträge über Rilke in Dresden und Prag Material sammelte.[21] Musste er sich seiner »lieben guten Ellen« gegenüber zu Eltern, Erziehung, Heirat, zur persönlichen »Gottesreifheit« bekennen, bekennen, ob slawisches Blut in ihm fliesse oder nicht, so zielten die Fragen, die ihm seine Übersetzer vorlegten, auf wohltuend konkrete Antworten: Inga Junghanns schickte 1917 Fragen zur dänischen Übersetzung der *Aufzeichnungen* und 1921 des Rodin-Buchs;[22] von 1923 an wurde er von Maurice Betz mit Fragen eingedeckt, brieflich und 1925, während der Pariser Monate, mündlich. Von der Art, wie sie gestellt waren, offenbar angesprochen, ging Rilke ausführlich auf die Fragen von Hermann Pongs ein, gab aber zugleich seinem Bedauern Ausdruck, »daß sich diese für uns beide mühsame Briefaussprache nicht durch ein paar Stunden lebendigen Gesprächs ersetzen lasse. Nicht, daß ich jede Mühe scheute Ihrem genauen Interesse gegenüber, – aber die Erkundigungen, die Sie da einholen, würden sich erst völlig ergeben unter dem Reiz sie unterbrechender und weiterlockender Gegenfragen.« Andererseits schlug er Pongs »geradezu die Einrichtung von einer Art Fragebogen« vor, »auf dem Sie mir Platz ließen, neben Ihre Anfrage die Beantwortung unmittelbar einzutragen; dieser Gebrauch hat sich kürzlich, im Verkehr mit meinem polnischen Übersetzer, als hinreichend handlich und ergiebig erwiesen, um in ähnlichen Fällen empfohlen zu sein.« Von dieser Einladung machte Pongs Gebrauch und veranlasste Rilke damit zu einem weiteren Brief von nicht weniger als 14 Seiten.[23]

20 André Berge: »Autour d'une trouvaille«, in: *Cahiers du Mois*, no. 7, 1er décembre 1924, S. 5-18; siehe auch Dieter Wuttke: »Die Belle Époque und der Fragebogen. Eine Trouvaille: Die Antworten Aby M. Warburgs«. In: *Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne. Die Bibliotheca Proustiana Reiner Speck.* Hrsg. von Reiner Speck und Michael Marr. Frankfurt a. M. 1999, S. 179-185; Guido Kohlbecker: »Das Fragebogenalbum des 19. Jahrhunderts«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich,* 2007/1, S. 25-35.

21 RMR/Ellen Key: *Briefwechsel.* Hrsg. von Theodore Fiedler. Frankfurt a. M. und Leipzig 1993.

22 Siehe Ulrich von Bülow: »Ein neuer Text von Rilke über Rodin«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48, 2004, S. 3-15, hier S. 5 die Bemerkung von Bülows zu Übersetzer-Fragbögen als »Dialoge besonderer Art«.

23 RMR: *Briefe in zwei Bänden* (wie Anm. 17), S. 343 (17.8.1924); ebenda, S. 353-361 (21./22.10.1924). Der integrale Fragebogen mit Rilkes Antworten in »Drei unveröffentlichte Briefe Rilkes. Mitgeteilt von Hermann Pongs«. In: *Dichtung und Volkstum (Euphorion)* 37, 1936, S. 106-115.

Mit seinem polnischen Übersetzer Witold Hulewicz führte Rilke in Sierre, im Hotel Bellevue, und oben im Muzot, im Oktober 1924 ein Gespräch, wie es sich Rilke im Brief an Pongs gewünsch hat; Hulewicz veröffentlichte es noch im gleichen Jahr in einer Warschauer Literaturzeitschrift; eine gekürzte und offenbar nicht sehr zuverlässige Übersetzung erschien kurz darauf in der Literaturbeilage der *Prager Presse*, die Rilke zu einer Berichtigung veranlasste.[24] 1925 beantwortet ihm Rilke 18 Fragen zur Übersetzung der *Aufzeichnungen* so umfassend, dass er, wie schon beim Fragebogen Pongs, ein Beiblatt zu Hilfe nehmen musste. Auch zu den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* formulierte Hulewicz Fragen – vier, die Rilke nur drei Tage später ausführlich beantwortete.[25] Auf die Malte-Übertragung von Hulewicz bezogen, konnte Rilke in seinem letzten, am 24. November 1926 geschrieben Brief an Anton Kippenberg mit Recht sagen: »[…] ich, übrigens, hatte auch meinen Theil an der Gewissenhaftigkeit seiner Bemühung: große Fragebogen waren auszufüllen, seitenlange Briefe versuchten, ihn in der genauesten Richtung des Auffassens zu erhalten …«.

Diese Fragebögen und verwandte Passagen in den Briefen Rilkes zusammengestellt, ergäben möglicherweise ein reizvolles, zumindest nützliches Bändchen, einen fortlaufenden, natürlich nicht vollständigen Kommentar Rilkes zum eigenen Werk. Da dürfte das Interview Lefèvres nicht fehlen – ein anderes allerdings müsste fehlen.

Im Sommer 1926 hielt Rilkes dänische Übersetzerin Inga Junghanns sich in Paris, im Hotel d'Alsace in der Rue des Beaux Arts auf, wie sie ihm am 23. Juni schrieb – »nicht allzu weit vom Luxembourg«, wie Rilke in seiner Antwort anmerkte.[26] »Überall begegne ich Ihnen und Malte«, fuhr Inga Junghanns fort. »Wie sehr dies der Fall ist, kann ich Ihnen kaum sagen. Schon auf dem Wege vom Gard du Nord ins Hotel: da sind die Giebelmauern, dort die Brücken, die Menschen. Alles ist da. Sie aber leider nicht.« Die dänische Übersetzung des *Malte* sei fertig; man warte ungedudig auf die Zustimmung Rilkes und des Insel Verlags. Wahrscheinlich von Maurice Betz hatte Inga Junghanns erfahren, dass demnächst Lefèvres Interview in den *Nouvelles Littéraires* erscheinen werde. Nun kannte sie einen jungen dänischen Dichter – vermutlich Rudolf Kristian Albert Broby Johansen (1900-1987), Journalist, Kommunist und später Kunstpädagoge – der erstens Lefèvre zuvorkommen und zweitens in Dänemark für die Malte-Übersetzung werben wolle, und zwar so, »als hätte er Sie gesprochen, und Sie weisen ihn nach dem Gespräch auf mich, die er gerade bei Maurice Betz findet. Ein Bild von Ihnen, einige der Erinnerungen, die Sie mir erzählt haben, das Erwähnen des vielen Redens über Sie jetzt hier in Paris, so sollte das dänische Interview gemacht werden. Dürfen wir das?«

In seiner Antwort, die Inga Junghanns übrigens erst 1935, also Jahre nach Rilkes Tod erreicht hat, war er skeptisch: »Die Möglichkeit jenes fingierten Interview's faß ich nicht ganz auf aus Ihrem Brief; *muß* es sein?« Er unterstrich zwar das »muß«, setzte aber hinzu: »Was anderes, wenn's noch ein ächtes wäre, zwischen uns dreien,

24 Siehe dazu Joachim W. Storck in: *Briefe zur Politik* (wie Anm. 14), S. 656 f.
25 *Briefe in zwei Bänden* (wie Anm 17), S. 372-378.
26 RMR/Inga Junghanns: *Briefwechsel*. Hrsg. von Wolfgang Herwig. Wiesbaden 1959.

z. B. hier auf Muzot. Aber Sie haben alle Vollmächte, liebe Freundin, für das, was in Dänemark irgendwie unserer Sache (Ihrer: für die Sie so viel gethan haben) dienen könnte. Erwecken Sie mich in sich: Sie lassen mich gewiß nichts meinen, was mir fremd wäre; aber schränken Sie mich auch rechtzeitig ein, wenn ich mich Ihnen zu groß und großartig mache.« Eine grosszügige Bevollmächtigung, von der Inga Junghanns aber keinen Gebrauch gemacht hat – wie es scheint, muss man vorsichtigerweise beifügen, nachdem kürzlich ihr Fragebogen zur Übersetzung des *Auguste Rodin* aufgefunden worden ist.[27]

*

Das Interview Lefèvres mit Rilke, könnte man zusammenfassen, war nicht nur ein beiläufiges Gespräch, sondern Teil einer umfassenden Strategie der Selbstmitteilung »Rilke über Rilke«, »Rilke par lui-même«, eine Strategie, die zwar die Mündlichkeit bevorzugte, aber auch die schriftliche Befragung zuliess. Rilke erscheint so keineswegs als der – um nicht den Elfenbeinturm herbei zu zitieren – auf das Unerklärbare dichterischer Produktion beharrende Autor, sondern als aufgeschlossen und sozusagen gesprächig. Das ist ein Wesenszug, den auch andere Zeugnisse dokumentieren, den aber das geläufige Rilke-Bild, hat man den Eindruck, nicht hinreichend berücksichtigt.

Une heure avec R.-M. Rilke
Le plus grand poète lyrique d'Autriche[28]

Le Novalis de notre temps – Un homme pour qui le monde intérieur existe – Rilke-Valéry: une affinité élective – Le poète polyglotte – Verger ou le privilège de la langue française – Éloge de la solitude – Un déjeuner chez Tolstoï – Les origines de Malte – La jalousie de M^me^ Rodin – Les bagages de Paul Valéry – L'amateur de poètes

> Rilke, mon cher Rilke … mon imagination
> ne pouvait qu'elle n'écoutât dans votre intérieur le monologue infini d'une conscience
> tout isolée, que rien ne distrait de soi-même
> et du sentiment d'être unique.
> PAUL VALERY[29]

27 Siehe Anm. 22.

28 Bis auf einige Vereinfachungen wie die Unterdrückung des im Französischen geläufigen Leerzeichens nach Interpunktion im Satzinnern ist das Druckbild der Vorlage hier beibehalten, namentlich die Verwendung der französischen Guillemets «…» an Stelle der im Deutschen üblichen »…«.

29 *Reconnaissance à Rilke* (wie Anm. 6), S. 9 f.

> Car la force de ton sang était, non pas de former ou de dire, mais de révéler.
> R.-M. RILKE:
> *Les Cahiers de M.-L. Brigge.*[30]

> Rodin était solitaire avant sa gloire, et la gloire qui vint l'a rendu peut-être encore plus solitaire. Car la gloire n'est finalement que la somme de tous les malentendus qui se forment autour d'un nom nouveau.
> R.-M. RILKE: AUGUSTE RODIN.[31]

Maurice Betz, le jeune auteur de l'*Incertain*, m'avait dit l'été dernier: «Vous devriez voir Rainer-Maria Rilke, le grand poète lyrique autrichien, avant qu'il quitte à nouveau Paris pour sa retraite valaisanne. C'est l'homme le plus réservé et le plus difficile d'approche qui soit. Mais pour peu que vous réussissiez à percer ce mélange de timidité et de courtoisie raffinée dont il entoure, comme d'une gaine protectrice, sa vie intérieure, vous découvrirez en lui le causeur le plus étrange et le plus exquis, un homme qui est à la limite du réel et de l'imaginaire, comme son œuvre, et, ainsi que le définit Edmond Jaloux, le poète intégral, le Novalis de notre temps.»

Je ne connaissais de Rainer-Maria Rilke que deux fragments, traduits, l'un par André Gide dans la *Nouvelle Revue Française*, l'autre par Maurice Betz dans la petite Collection des *Contemporains*. L'un et l'autre révélaient une sensibilité de poète frémissante et douloureuse. C'étaient de ces pages qui ne sont pas closes et définitives, mais vertes et toutes bourgeonnantes, de celles qu'anime une vie secrète et qui, à cause de cela, vous donnent le désir de connaître l'homme dont le génie trop riche n'a pu s'y livrer tout entier.

– Volontiers, répondis-je à Betz, mais vous qui connaissez si bien Rilke, parlez-moi donc encore de lui.

– Rilke est un homme pour qui le monde intérieur existe. Vous rappelez-vous ce mot d'un Russe que citait André Gide dans son livre sur Dostoïevski?[32] «Oui, la vie est difficile. Il y a des instants qui demandent à être vécus correctement et qui sont plus importants que le fait d'être exact à un rendez-vous». La vie intérieure est ici plus importante que les rapports sociaux. C'est la clef de l'œuvre de Rilke, comme c'est l'explication de Dostoïevski: ce qui les rend à la fois si précieux aux uns et, aux autres, si insupportables.

«Or, imaginez qu'un homme découvre cette vérité, tout à coup, à l'époque de son existence où la personnalité se forme seulement. Qu'arrivera-t-il? Il lui semblera que tout reste à exprimer, que l'univers n'est encore qu'en gestation, et que la tâche du

30 Weil das Aufzeigen dir im Blute war und nicht das Bilden oder das Sagen (KA III, S. 512).

31 Rodin war einsam vor seinem Ruhme. Und der Ruhm, der kam, hat ihn vielleicht noch einsamer gemacht. Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln (KA IV, S. 405).

32 André Gide: *Dostoïevsky.* Paris 1923.

poète est de plonger dans ces régions inconnues, puis de «découvrir parmi les choses visibles les équivalents de ses visions intérieures».

«Et, le regard tourné vers le dedans, il entreprendra alors cette tâche formidable de traduire dans les images les plus claires, dans les formes les plus plastiques, ce qu'il y a en nous de plus secret et de plus intime. Je crois qu'on ne se rend pleinement compte de l'importance de Rilke que si l'on mesure toute l'étendue qu'il y a entre son point de départ et son point d'arrivée, c'est-à-dire entre le contenu intime, profondément personnel, de sa poésie, et l'expression plastique, presque tangible, qu'il en a réussie.»

*

Verrais-je Rainer-Maria Rilke chez Maurice Betz, son traducteur, chez son ami Valéry, qu'il a lui-même traduit en allemand, ou irais-je le trouver à son hôtel dont il aurait bien besoin, comme Marcel Proust, de faire revêtir les murs d'une couche de liège, si j'en juge par le trouble que lui causent ses voisins:

«Il existe un être qui est tout à fait inoffensif. Lorsqu'il passe sous tes yeux, tu l'aperçois à peine et tu l'as aussitôt oublié. Mais qu'invisible, il atteigne en quelque façon tes oreilles, aussitôt il s'y développe, il éclôt pour ainsi dire, et l'on a vu des cas où il s'introduisait jusque dans le cerveau, et croissait dans cet organe en le ravageant, semblable aux pneumocoques du chien qui pénètrent par le nez.»

«Cet être, c'est le voisin.»[33]

*

Après réflexion, nous décidâmes de nous rencontrer plutôt en terrain neutre, dans un restaurant de Montmartre paisible et retiré, entre deux de ces boutiques d'antiquaires où Rilke aime à flâner durant ses séjours parisiens – lorsque les salons ne l'accaparent pas – pour y découvrir, tantôt un Christ espagnol en ivoire dont le modelé l'enchante,[34] tantôt quelque gravure ancienne où il est tout surpris de reconnaître le paysage âpre et romantique de la vallée de Sierre, et cette vieille tour de Muzot qui est sa retraite depuis la guerre.

Je note tout d'abord l'élégance discrète et sobre de Rilke. Sobriété, discrétion, courtoisie, tels sont les mots qui reviennent toujours sous la plume de celui qui essaie de rendre compte de son aspect extérieur, de son attitude à la fois réservée et empressée, de ce regard un peu lointain, qu'une rêverie semble égarer parfois pendant plusieurs minutes, pour le ramener l'instant d'après dans un visage qui sourit tout à coup avec une politesse d'homme du monde presque exagérée.

33 Siehe die 49. der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (KA III, S. 572).

34 Siehe das für *Vergers* vorgesehenen Gedicht *Fragment d'Ivoire* (KA V, S. 20), den Brief Baladine Klossowskas an Rilke vom 25.9.1925 (RMR et Merline: *Correspondance 1920-1926.* Introduction et notes de Dieter Bassermann. Zürich 1954, S. 539) und die Briefe Rilkes an Nanny Wunderly-Volkart vom 31.10. und 7.11.1925 (RMR/Wunderly-Volkart [wie Anm. 6], S. 1064 f., 1069 f.).

Sa conversation est mobile, changeante, impossible à reproduire. Chaque fait qu'il rapporte, par l'aspect qu'il en présente, par le mouvement qu'il donne à son récit, prend un tour personnel. Malgré l'ironie qu'il y met, ses paroles ont quelque chose de mystérieux. Une image, brusquement, concentre le contenu de plusieurs phrases, et les nuances par lesquelles il ne cesse de préciser ce qu'il voit, font penser à un chasseur qui, par jeu, tout en marchant, happerait des papillons.

*

Rainer-Maria Rilke est né en 1875, d'une ancienne famille carinthienne,[35] établie à Prague. Après avoir quitté une école militaire où son père l'avait envoyé et dont le régime lui fut une torture, il fit ses études dans plusieurs Universités allemandes et autrichiennes. A Munich, il connut les principaux poètes de la fin du siècle dernier: Hofmannsthal, Dehmel, Altenberg, Liliencron. Le riche impressionnisme des Viennois le séduisit d'abord, jusqu'à ce qu'un séjour en Russie, la découverte de Dostoïevski, dont il a traduit un roman,[36] et un long séjour à Paris l'eussent aidé à trouver sa véritable personnalité et fait de lui le grand poète de la solitude, de la vie intérieure et de la mort.

Rilke est aujourd'hui considéré en Allemagne comme le premier lyrique d'expression allemande, à côté de Stefan George. Son bagage littéraire est considérable, bien qu'il lui soit arrivé de garder le silence durant plus de dix années de suite, et notamment pendant la guerre et les années qui la suivirent. Outre une dizaine de recueils lyriques, on possède de lui un ouvrage sur Rodin, un recueil de nouvelles: *Histoires du Bon Dieu*, et *les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, qui sont le journal d'un jeune Danois à Paris, mais donnent en réalité la somme sentimentale et lyrique du poète.

Rilke a vécu douze années à Paris; il parle admirablement le français. Longtemps, il fut un habitué de la Bibliothèque Nationale; il a lu là tous nos classiques, de Ronsard à Chénier et de Montaigne à Bossuet …

Il ne s'est pas borné à étudier pour lui-même notre littérature, il s'est appliqué à la faire connaître: il a traduit en allemand *le Centaure* de Maurice de Guérin, un *Discours sur l'amour de Marie-Madeleine* (dont le manuscrit a été retrouvé à la Bibliothèque de Pétrograd et que l'on a attribué, sans doute faussement, à Bossuet, mais qui n'en est pas moins admirable); des poèmes de Mallarmé, les sonnets de Louise Labbé, le *Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide. Enfin, sa traduction en vers des *Poèmes* de Paul Valéry qui a vu le jour voici quelques mois est un monument à la fois verbal et lyrique dont on a pu écrire qu'elle est le «fruit magnifique d'une affinité sélective».

C'est sans doute à son origine slave que Rilke doit de posséder le don des langues:

35 In der hier zitierten zweiten Fassung irrtümlich »corinthienne«.

36 Zur Übersetzung aus Dostojewskis Roman *Alte Leute* s. *Chronik* (wie Anm. 2), S. 100 und 290, sowie RMR: *Sämtliche Werke,* Bd. VII: *Die Übertragungen.* Besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn†. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997, S. 1349-1351.

A vingt-cinq ans il apprend le russe et, comme simple exercice, traduit un roman de Dostoïevski qui l'a enthousiasmé, traduction dont le manuscrit est d'ailleurs demeuré inédit. Depuis, durant les séjours qu'il a faits au Danemark, en Norvège, en Italie, en Espagne, il n'a cessé d'apprendre les langues des pays qu'il a habités et de s'initier à leurs littératures, tout en donnant des versions des œuvres qu'il préférait. Du danois il a traduit ainsi les poèmes de J. P. Jacobsen, le grand romancier impressionniste, dont il a dès sa jeunesse subi l'influence. En Italie il cisèlera des versions rimées des *Sonnets* de Michel-Ange, et du portugais il traduira non moins aisément les *Lettres* de Marianna Alcoforado.

«Fait curieux, me disait-il, j'ai appris l'anglais en quelques mois à peine, à seule fin de lire Browning dans l'original, mais le génie de cette langue me parut alors si étranger que, une fois ma curiosité satisfaite, en moins de six mois je l'avais de nouveau oubliée si complètement qu'aujourd'hui je n'en comprends plus un traître mot.»

Rilke est intimement persuadé que chaque langue possède ainsi ses caractères propres et ses lois d'expression qui la rendent agréable, hostile, ou indifférente à tel ou tel tempérament d'écrivain, parce qu'elles lui permettent ou lui interdisent de fixer des nuances de sa sensibilité. Il se plaignait un jour à André Gide, qui a noté cette conversation dans son journal, que le mot *paume* n'eût pas d'équivalent dans la langue allemande, qui possède bien un mot pour désigner le dos de la main, mais aucun pour en désigner l'intérieur:

«Ainsi, s'écria Rilke, ce qu'ils considèrent c'est le dos de la main, cette surface sans intérêt, sans personnalité, sans sensualité, sans douceur, cette surface qui s'oppose, de préférence, à la paume tiède, caressante, douce, où se raconte tout le mystère de l'individu!»

Ce n'est cependant pas le mot *paume* qui a séduit Rilke au point de le décider à écrire dans notre langue; c'est le mot verger.

«Un pré planté d'arbres fruitiers, exactement ni jardin ni prairie, ou plutôt les deux à la fois; les arbres, le chant des abeilles, l'odeur sucrée des fleurs champêtres, la fraîcheur de l'herbe, tout cela exprimé par ce mot léger, aigu et succulent comme un poème de Francis Jammes, s'exclamait Rilke, comment n'aurais-je pas été tenté d'écrire cette langue?»

Verger: ô privilège d'une lyre
de pouvoir te nommer simplement …[37]

Aussi est-ce tout naturellement que Rilke inscrivit le mot *Vergers* sur la couverture de ce petit cahier de vers français qu'un jour il eut l'imprudence de confier à Paul Valéry.

Le poète de *Charmes,* ayant lu *Vergers* n'hésita pas. Il le communiqua à M. Gaston Gallimard qui nous l'offre aujourd'hui dans la charmante collection «Une œuvre, un portrait». Les thèmes de ces poésies sont pris dans la nature la plus fraîche et à propos des fleurs de l'été, d'un papillon, d'une chaumière, Rilke trouve des accents qui nous émeuvent jusqu'au fond du cœur. Tout cela baigne dans le même enchan-

37 Siehe KA V, S. 38.

tement vert et doré qui se lève des plus belles pages des *Confessions* du sorcier Rousseau, en proie à sa fiévreuse jeunesse.

La forme, d'une grande simplicité, se révèle très apte à traduire sans effort apparent des sensations qui semblaient presque insaisissables dans leur charme ténu. Jamais une réalité trop immédiate n'emprisonne l'envol du rythme.

Et puisque je parle de la poésie française de Rilke, je ne résiste pas à la tentation de transcrire ce poème, encore inédit, que *Les Cahiers du Mois*, dans l'hommage qu'ils consacreront à Rilke avec la collaboration de MM. Paul Valéry, Edmond Jaloux, Francis de Miomandre, Jean Cassou, André Berge, etc …, doivent publier prochainement:

VIEILLIR[38]

Certains étés il y a tant de fruits
que les paysans ne daignent plus les prendre.
Ai-je, moi, ô vous, mes jours, mes nuits,
sans récolter, laissé passer aux cendres
les lentes flammes de vos beaux produits?

Mes nuits, mes jours, vous avez tant porté;
vos branches toutes ont gardé le geste
du long labeur dont vous sortez:
mes jours, mes nuits, ô mes amis agrestes!
Je cherche ce qui tant vous fut propice.
Douceur pareille, pourrait-elle encor,
ô mes beaux arbres presque morts,
flatter vos feuilles, ouvrir un calice?

Ah, plus de fruits! Mais une fois dernière
s'épanouir en vaine floraison,
sans réfléchir, sans compter, comme font
inutilement les forces millénaires!

*

Notre conversation d'abord avait porté sur Paris que Rilke adore et connaît admirablement, sur sa maison de Muzot, sur les légendes du Valais …

Nous en vînmes à parler des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* dont Maurice Betz achevait alors la traduction.

– *Vous dirai-je, avouai-je tout à coup à Rilke, que parmi les pages de votre* Malte Laurids Brigge, *celles qui m'ont le plus touché peut-être, à côté de cet admirable retour de l'enfant prodigue qui rappelle le traité d'André Gide, sont ces évocations de grands artistes que vous y avez semées comme par mégarde.*

38 Siehe KA V, S. 310.

N'est-ce pas dans votre Beethoven, par exemple, ou dans votre Ibsen,[39] *que se révèle le plus clairement votre conception de l'art: conception mystique d'après laquelle le rôle du poète est «non pas de former ou de dire, mais de révéler»; conception de panthéiste aussi puisque l'art, pour vous, n'est qu'un moyen donné à l'homme de s'agréger au grand tout, aux puissances du destin et de la nature; conception de romantique enfin, parce que ce qui vous semble plus important que tout le reste c'est l'élan obscur qui soulève le poète solitaire vers l'univers, c'est le lien du cœur qui l'unit à la nature. Et la conclusion logique de ce point de vue est l'éloge de la solitude que vous formulez avec tant d'émotion:*

«Jeune homme quelque part en qui monte je ne sais quoi qui te fait frémir, profite de ton obscurité. Et si te contredisent ceux qui font fi de toi, et si t'abandonnent tout à fait ceux chez qui tu fréquentais, et s'ils veulent t'extirper, à cause de ta chère pensée, qu'importe ce danger visible qui te concentre en toi-même auprès de la maligne hostilité, plus tard, de la gloire qui te rend inoffensif, en t'épandant.

«Ne demande à personne de parler de toi, même pas avec dédain. Et si le temps passe et que tu t'aperçoives que ton nom circule parmi les hommes, n'en fais pas plus de cas que de tout ce que tu trouves dans leur bouche. Pense qu'il est devenu mauvais, et rejette-le. Prends-en un autre, n'importe lequel, pour que Dieu puisse t'appeler en pleine nuit. Et tiens-le secret à tous.»[40]

A l'accent de cette page on devine que vous devez aimer la Russie.

– Je l'ai découverte en 1900 et j'avoue que ce fut l'événement le plus important de ma vie. Mon arrivée à Moscou m'a laissé un souvenir ineffaçable. Les hommes y vivaient vraiment dans cette solitude essentielle, portant chacun en soi un monde particulier, impénétrable aux autres. Chacun se formait, seul avec soi-même, et, durant ces étranges nuits de Moscou, je puis dire qu'un univers nouveau, une humanité autre, me furent révélés, à partir desquels tout recommençait pour moi.

– N'avez-vous pas rencontré Tolstoï durant votre séjour là-bas?

– Je suis allé le voir à Yasnaia Poliana. Peut-être, si j'ai la force et le courage de plonger à la recherche de ces souvenirs, écrirai-je quelque jour cette visite et l'impression de puissance et d'étrangeté que j'en remportai. Aujourd'hui, j'ai surtout présente à l'esprit notre première entrevue.

«Nous étions arrivés dans la propriété des Tolstoï vers la fin de la matinée, et, à l'heure du déjeuner, on nous avait introduits dans un salon, lorsque, brusquement, dans la pièce voisine, nous entendîmes vociférer, claquer des portes et piétiner. On se serait cru en plein drame, mais ce drame n'était que celui du déjeuner, et il se répétait alors quotidiennement. Brusquement la porte s'ouvrit et Tolstoï parut:

«Non! je ne veux pas déjeuner!», s'exclama-t-il, en frappant du pied et en se démenant comme en lutte avec des génies malfaisants. Et, tourné vers nous, qu'il voyait pour la première fois, magnifique d'ingénuité, de colère, de force et d'impatience, il s'écria: «Que choisissez-vous: partir avec moi dans la forêt, dans les champs, ou déjeuner ici comme des imbéciles autour d'une table, avec des carafes et des assiettes?»

39 Beethoven und Ibsen, 24. und 26. *Aufzeichnung* (KA III, S. 507-509, 510-513).
40 »Junger Mensch irgendwo, in dem etwas aufsteigt […]«. (KA III, S. 511).

Et, naturellement, nous aussi préférâmes au déjeuner avec des assiettes, la promenade et la forêt avec Tolstoï.

– *Est-ce en Russie que vous avez commencé à écrire* Les Cahiers de Malte Laurids Brigge?

– Non, beaucoup plus tard, à Rome. Et je dois ajouter: presque involontairement. Mes œuvres s'imposent à moi; je n'en suis pas le maître. II faut qu'elles mûrissent, et je ne sais pas moi-même ce que, un jour ou l'autre, je serai contraint d'écrire. Il m'arrive de noter des fragments de vers dont je ne découvrirai le sens véritable que longtemps après, et j'ai mis ainsi des années à composer certaines de mes *Élégies*, de même que j'ai écrit d'autres poèmes – comme les trente pages du cornette Christoph Rilke – sans une rature, dans l'élan d'une seule nuit.

«J'étais loin donc de me douter qu'un jour j'écrirais le journal d'un jeune Danois vivant à Paris. Cela commença à Rome, de façon très imprévue. J'habitais un petit atelier d'artiste, dans un parc, au milieu des arbres, et, un jour, je commençai d'écrire des dialogues entre une jeune fille et un jeune homme imaginaires dont les visages, à ce moment-là, me hantaient. Or, il advint que le jeune homme se mit à parler à la jeune fille d'un poète danois qu'il avait beaucoup connu, un certain Malte, qui était mort très jeune à Paris. La jeune fille s'y intéressait prodigieusement et voulut en savoir davantage. C'est ainsi que le jeune homme fut amené à lui avouer qu'il possédait de cet ami certains papiers qui lui avaient été remis après la mort de celui-ci, mais qu'il n'avait jamais lus. La jeune fille supplia qu'on les lui montrât. Pendant quelques jours, le jeune homme réussit à lui faire prendre patience. Mais bientôt il fallut tenir ma promesse. Interrompant tout, je partis alors pour Paris, où je commençai à écrire *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.*

«Je puis vous dire qu'en écrivant par la suite le *Journal de Malte*, j'ai souvent pensé au poète norvégien Sigbjörn Obstfelder, qui a longtemps vécu à Paris et dont à maintes reprises, j'ai dit à Maurice Betz que l'on devrait bien traduire son œuvre en français.

– …

– Oui, j'ai vécu au Danemark, en Norvège aussi, où j'ai bien connu Johan Bojer.

«Le romancier danois Jacobsen a été un de mes premiers maîtres, et il a fallu l'influence personnelle de Rodin, sinon pour l'effacer de mon esprit, du moins pour l'éloigner un peu de moi.

– …

– J'ai vécu, à Meudon surtout, dans l'intimité de Rodin. Je l'aimais et l'admirais profondément. Nos relations restèrent d'autant plus libres et plus simplement humaines que lui-même ignorait complètement mon œuvre, bien que je lui aie dédié plus tard mes *Nouveaux Poèmes*. Il fut pour moi un maître et un ami. Lorsque je le connus, j'apprenais seulement à voir. Ses œuvres, si puissantes qu'elles restaient sans abri et que finalement on ne pouvait les placer que dans leur milieu véritable, en plein ciel, parmi les choses de la nature, m'y ont aidé, comme m'ont souvent réconforté sa patience d'artisan et son respect de l'œuvre. Je ne puis évoquer sans émotion son souvenir, non plus que celui d'Émile Verhaeren, dont la noble figure et l'amitié dévouée sont pour moi inoubliables.

«Rodin avait plusieurs ateliers, obligé qu'il était de fuir sans cesse sa gloire, ses visiteurs, son entourage.

«Les plus secrets, cellules toutes simples, n'étaient pas ceux où il y avait le moins de printemps. Dans ses dernières années, il devint de moins en moins libre. Madame Rodin était très jalouse, et j'ai gardé le souvenir d'un épisode de cette jalousie.

«Un jour, Rodin était parti de bon matin, sans dire où il allait, le visage tout à coup marqué d'une joyeuse impatience. Inquiète, Mme Rodin décida de le suivre. A la gare Montparnasse,[41] le sculpteur prit un train, descendit à la troisième station. Toujours suivi de près par son épouse alarmée, il sort de la gare, parcourt plusieurs rues du pas assuré d'un homme qui sait exactement où il va. Le voici arrivé! Au milieu d'une place. Il lève les yeux. Rodin avait rendez-vous avec la cathédrale de Chartres!»

*

Tandis que s'étirait lentement une de ces après-midi d'été parisiennes que rafraîchit de temps en temps le jet blanc d'une arroseuse municipale, Rilke, longtemps encore, me parla de ses amis d'hier et d'aujourd'hui: D'Eleonora Duse, qu'il a connue à Venise; de Marcel Proust, qu'il fut un des premiers à découvrir, et pour qui il a une véritable adoration; de la visite que Paul Valéry lui fit à Muzot, et qui fut marquée par plus d'un épisode plaisant, comme la facétie de ce chef de gare farceur qui, ayant découvert sur les bagages du poète les initiales P. V., faillit les expédier en «petite vitesse».

Rilke lit peu de romans, mais beaucoup de poètes. Il n'en est guère de nos meilleurs qu'il n'ait lus, et, dans un petit carnet qu'il porte toujours sur lui, il inscrit les vers qu'il veut pouvoir relire, ou des noms de poètes, même inconnus, qui l'ont frappé et dont il veut s'informer. Et, dans le carnet de ce poète à la renommée européenne, on est surpris et charmé de trouver, entre des échos de Francis Jammes ou de Maurice de Guérin, les noms de Paul Drouot et de Signoret, sur lesquels, plus discrète que la gloire des vivants, veille la pieuse affection des poètes plus grands qu'eux, qui leur survécurent.

*

Une année s'est passée depuis ma première entrevue avec Rilke. Je relis *Vergers* et les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dans la traduction intégrale que nous donne, enfin, l'auteur de l'*Incertain*, M. Maurice Betz.

C'est juillet, un juillet torride. Mais je suis en Limousin et ce pays est si verdoyant, si fleuri de sources fraîches – il n'en est peut-être aucun en France dont la nature soit si proche de celle du Valais – que je peux errer quand même et prendre ces chemins, chantés par Rilke:

41 In der Fassung der *Nouvelles Littéraires*: »Saint-Lazare«.

Chemins qui ne mènent nulle part
entre deux prés;
que l'on dirait avec art
de leur but détournés,
chemins qui souvent n'ont
devant eux rien d'autre en face
que le pur espace
et la Saison.[42]

J'ai lu Rilke tout un jour, dans une prairie resserrée entre la Gartempe et le Vincou, les deux belles rivières chères à Jean Giraudoux et qui terminent la prairie en se rejoignant sans tumulte.

J'ai pensé que la voix des eaux dont parle Rilke:

L'ancienne terre se reprend et change;
un astre pur survit à nos travaux.
Les bruits épars, quittant le jour, se rangent
et rentrent tous dans la voix des eaux.[43]

s'harmonisait à merveille avec les rythmes du poète valaisan.

J'ai lu le poète Rilke en compagnie d'un autre poète, le romancier Charles Silvestre.[44] Certes, ceux qui ont lu ces belles histoires: *Cœurs Paysans, l'Amour et la Mort de Jean Pradeau, Aimée Villard, fille de France, Belle Sylvie* et hier *Prodige du cœur*, ce récit d'une si poignante tendresse, considèrent Silvestre comme un vrai romancier. Mais je sais bien qu'à ses meilleurs amis, il apparaît d'abord comme un poète. Aussi il devait goûter ces poèmes de Rilke tout embaumés d'une senteur d'arbres fruitiers et de plantes sauvages.

– II me semble, me dit Silvestre, que ces poèmes sont comme repliés, un peu sourds, réchauffés par une flamme mêlée de beaucoup de cendre.

Que les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* où Rilke s'évertue à étiqueter les mille poisons de la vie, semblent éloignés de cette poésie naturelle et simple!

– C'est un livre, répliquai-je, qui ne se livre pas à première lecture. Ce n'est pas le livre de vacances, le livre de plage. C'est un livre amer, un livre dur. Par touches aiguës, Rilke peint l'heure qui passe.

– II le fait en grand lyrique, reprend Silvestre, mais d'un cœur impitoyable et il s'en dégage souvent une sorte d'intolérable cruauté.

– C'est surtout la composition de cette sorte d'autobiographie qui risque de dérouter 1e lecteur français.

42 Siehe KA V, S. 102.
43 Siehe KA V, S. 98.
44 Charles Silvestre (1889-1948) lässt seine Romane vorwiegend im Limousin und in Poitou spielen. Für *Prodige du cœur* (1926), illustriert mit 28 Aquarellen von Jean Texcier, erhält er den Prix Fémina. 1932 Chevalier de la Légion d'honneur, 1936 Grand Prix de l'Académie française für das Gesamtschaffen.

En face d'ouvrages comme *Les Cahiers de M.-L. Brigge*, je me trouve toujours un peu gêné et je ne donne pas mon adhésion sans restrictions. L'adhésion irait peut-être plutôt au document psychologique qui est de premier ordre qu'à l'œuvre d'art elle-même. Cette écriture « à l'aiguille » fatigue vite ; cette auscultation perpétuelle d'une âme morbide repliée sur un corps malade tourne à l'obsession et risque d'aboutir à la stérilité.

Je veux dire que ce n'est une œuvre ni généreuse ni féconde. Elle ne rayonne pas sur le lecteur. Elle vit par la précision des détails accumulés mais aucune chaleur vraiment cordiale ne court à travers tous ces fragments pour les unifier et leur donner une signification spirituelle. Peu de pages sont illuminées par le sourire et la joie.

Tout se passe dans une sorte de brouillard nordique; les personnages ont des allures de fantômes; l'atmosphère est somnambulique; puis brusquement, et avant qu'on sache ce qui nous vaut cette grâce, de ravissantes éclaircies. Je songe au récit des stations du héros à la Bibliothèque Nationale, à l'apparition de sa sœur morte, etc., à tous ces îlots enfin où se retrouve la fraîche lumière de *Vergers*.»

24 juillet 1926

Curdin Ebneter

»… *les deux êtres que je voudrais voir tous les jours …*«
Die Beziehungen Rilkes zu Catherine Pozzi und Paul Valéry im Zeitraum 1924-1926

Das Hauptinteresse dieses Beitrags gilt – nach einer biographischen Einbettung – dem brieflichen Austausch zwischen Catherine Pozzi und Rilke, der bis heute nur in französischer Sprache vorliegt.[1] Im Anschluß daran wird ein wichtiger Aspekt des Verhältnisses Rilke-Valéry wenigstens kurz berührt. Dazu angeregt hat mich eine Bemerkung des verehrten Dichters und Übersetzers Philippe Jaccottet, wonach es sich bei Rilkes schrankenloser Bewunderung für Paul Valéry um einen gewissen Mangel an Klarsicht (lucidité) handle; er, Rilke, habe den Abgrund übersehen, der ihn, im Wesentlichen, vom französischen Dichter trenne.[2] Dies kann man, so mein ich, auch anders sehen.

Catherine Pozzi (1882-1934) und Paul Valéry (1871-1945) durchmaßen in den Jahren von 1920 bis 1928 alle Höhen und Tiefen der Leidenschaft, des geistigen Austauschs und der Identifikation bis hin zum Wesenstausch, zum »tu sum«, ich bin du. Es war eine heimliche und stets gefährdete Beziehung mit dem seit 20 Jahren verheirateten Vater dreier Kinder, eine Liebe, bei der es Perioden von Entfremdung und Eifersucht gab, von Trennung und Wiederannäherung, von Verweigerung bis hin zum beiderseitigen kalkulierten Verrat. Man geht wohl nicht fehl, wenn man Haß und Rivalität als fast schon natürliche Äußerungsformen von Pozzis Liebesverhalten bezeichnet.

So etwa in die Mitte dieser Beziehung fällt in den Jahren 1924/25 der von Paul Valéry angestoßene Briefwechsel zwischen Rilke und Catherine Pozzi. Bevor wir uns diesem nähern, empfiehlt sich ein Blick auf die biographischen und sozialen Hintergründe. Ein detailliertes Bild von Catherine Pozzis Art und Lebensbahn vermittelt das 1988 in Paris erschienene Buch des amerikanischen Pozzi-Forschers Lawrence Joseph: *Catherine Pozzi, une robe couleur du temps.* Einen noch lebendigeren Einblick gewinnt man bei der Lektüre von Catherine Pozzis schon 1987 erschienenem *Journal 1913-1934*, das 1995 auf Deutsch im Insel-Verlag, dann als Taschenbuch bei Suhrkamp unter dem Titel *Paul Valéry – »Glück, Dämon, Verrückter« / Tagebuch von Catherine Pozzi* veröffentlicht wurde. Die deutsche Fassung beschränkt sich auf die Jahre 1920-1928, das heißt auf den Zeitraum der Beziehung mit Valéry. Lawrence Joseph, dem Gründungsvater der Pozzi-Forschung, verdanken wir auch den erst 2006 publizierten, von vielen verloren oder zerstört geglaubten, nun aber fast 700 Seiten umfassenden Briefwechsel zwischen Catherine

1 RMR/Catherine Pozzi: *Correspondance 1924-1925*. Éd. établie et présentée par Lawrence Joseph. Paris 1990. Künftig: CPo.

2 Philippe Jaccottet schreibt in seiner Monographie *Rilke* (Neuaufl. Paris 2006, S. 153): »[…] cette admiration sans réserves, qui témoigne de son ouverture d'esprit et de sa réelle modestie, n'était pas absolument lucide, et lui faisait oublier l'abîme qui le séparait, sur l'essentiel, du poète français.«

Pozzi und Paul Valéry, *La flamme et la cendre* (Die Flamme und die Asche). Nichts erscheint treffender als dieser Titel, dessen Metaphern in ähnlicher Form auch in einem Brief Rilkes an Nanny Wunderly-Volkart vorkommen.[3] Schon 1999 war Catherine Pozzis Briefwechsel 1926-1934 mit Jean Paulhan erschienen. Andere Briefwechsel, wie etwa jener mit Ernst Robert Curtius, einem ihr wichtigen Freund, harren noch der Publikation. Eine weitere ergiebige Quelle, auch zu Pozzi und Rilke, stellt Michel Jarretys jüngst erschienene Biographie über Paul Valéry dar.[4]

Neben Catherine Pozzis *Journal*, das nach dem Urteil von Peter Hamm »in diesem an bedeutenden Tagebüchern nicht armen Jahrhundert zu den bedeutendsten zählt«,[5] sei auch hingewiesen auf ihre 1927 erschienene, autobiographisch getönte Erzählung *Agnès* sowie auf die 1935, das heißt im Jahr nach ihrem Tod unter dem Titel *Peau d'Âme* (Seelenhaut) publizierten philosophischen Fragmente, hervorgegangen aus dem poetisch-philosophischen Essay *De Libertate*. Im selben Jahr 1935 erschienen auch nachgelassene Gedichte. Es sind jene sieben kanonischen Gedichte, die sie als ihre einzig gültigen betrachtet und in welchen sie zu einer starken und unverwechselbaren Stimme findet. Ihre Titel lauten: *Ave*, *Vale*, *Scopolamine*, *Nova*, *Maya*, *Nyx* und *Mesures*.

*

Ohne die biographischen Hintergründe im Detail ausleuchten zu wollen, seien hier doch einige Fakten genannt, die zur Erhellung des Folgenden, wie ich hoffe, ein wenig beitragen.[6] Was Catherine Pozzi mit Paul Valéry vereint, ist unter anderem die zum Teil italienische Herkunft. Valéry war durch seinen Vater korsischer, durch seine Mutter genuesischer Abstammung. Die Familie Pozzi ist im 16. und 17. Jahrhundert im zeitweise bündnerischen Veltlin nachgewiesen, wo damals ein Kampf zwischen Spanien, Österreich und Frankreich um die Alpenpässe wütete. Es war die Zeit des Jürg Jenatsch und der politisch wie konfessionell geprägten Bündner Wirren, in deren Folge die Pozzi als Wiedertäufer ins Puschlav fliehen mußten, von wo aus zwei Jahrhunderte später, 1788, ein Domenico Pozzi nach Frankreich auswanderte.

Catherines Großvater Benjamin Pozzi war ein strenggläubiger Pastor, demokratisch gesinnt und politisch aktiv. Seine Enkelin wird nach seinem Vorbild eine metaphysische Doktrin vertreten, die sie mit der experimentellen Wissenschaft ihrer Zeit in Einklang zu bringen versucht. Ihr Vater Samuel Pozzi setzt die strenge protestantische Linie nur bedingt fort. Er ist ein hochbegabter Arzt und innovativer

3 Rilke berichtet ihr am 28.1.1925 von seinem Besuch bei Catherine Pozzi: »[…] c'était doux et douloureux, elle est éteinte et ardente sous cette pauvre cendre de maladie …« (es war sanft und schmerzlich, sie ist erloschen und glühend unter der armen Asche ihrer Krankheit). RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. 2 Bde. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977, Bd. II, S. 1043. Künftig: NWV.

4 Michel Jarrety: *Paul Valéry*. Paris 2008. Künftig: Jarrety.

5 Peter Hamm: »Unglückliche Helden der Liebe«. In: *Die Zeit*, 40/1995.

6 Dieser biographische Überblick stützt sich auf die eingangs erwähnten Quellen, besonders auf die Biographie und die Werk- und Briefausgaben Lawrence Josephs.

Chirurg, der mit berühmten Ärzten wie Paul Broca und Lister in Edinburgh arbeitet und in Paris ab 1901 den ersten Lehrstuhl für Gynäkologie innehat. Dieser positivistisch denkende, wie ein italienischer Renaissance-Fürst aussehende und allseits beliebte Mann heiratet eine begüterte, katholische, monarchistisch gesinnte Frau aus Lyon, sodaß sich Catherine Pozzi als Lyoneserin fühlt und damit als Geistesverwandte der gleichfalls mit Italien verbundenen Louise Labé. Samuel Pozzi, Mitglied der medizinischen Akademie und Senator, verkehrt in zahlreichen Salons und schart die bedeutendsten Wissenschaftler, Politiker, Künstler und Dichter um sich, die das damalige Frankreich zu bieten hat – zunächst an der Place Vendôme, dann an der Rue d'Iéna, wo seine großbürgerliche Familie herrschaftlich residiert. Daß seine amourösen Eskapaden dem häuslichen Frieden abträglich sind und in häßlichen Szenen enden, versteht sich am Rande. 1918 wird Samuel Pozzi von einem verwirrten Patienten in der eigenen Praxis ermordet.

Seine 1882 geborene Lieblingstochter Catherine lernt schon in der Kindheit mit einem bayrischen Dienstmädchen Deutsch, mit einer englischen Gouvernante Englisch. Von Hauslehrern erzogen, bleiben ihr außerhäusliche Schulen weitgehend verwehrt, doch setzt sie sich schon mit fünfzehn als Hörerin auf die Bänke der Sorbonne. Im Jahr 1907 entflieht Catherine, jetzt 25, der Atmosphäre ihres Elternhauses durch ein Sommersemester in Oxford. Sie, die sich zeitlebens als unschön empfindet, wirft sich mit einem enzyklopädischen Wissenshunger, der auch noch die Vierzigjährige der 1920-er Jahre beherrschen wird, auf die verschiedensten Materien, von der griechischen Philosophie zur Theologie, von der Physiologie zur Physik und zur Chemie, von den orphischen Mysterien zur Quantenphysik. Ihre philosophischen Interessen reichen von Platon und Plotin bis Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Jacques Maritain, Henri Bergson und Julien Benda. In ihr Denken gehen Ideen von William James oder des Physikers und Naturphilosophen Gustav Theodor Fechner ebenso ein wie psychophysische Theorien ihrer Klavierlehrerin Marie Jaëll. Die Annahme scheint berechtigt, daß Catherine Pozzi ihrem Freund Valéry auf manchen Feldern wie Philosophie, Theologie, Mathematik und Sprachen nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen war. Ihr Eifer war getrieben vom Drang, den Verstand und die exakten Wissenschaften mit Instinkt und Körper, Intuition und Empfinden in einer unauflöslichen Kontinuität zu sehen. Daher beschäftigt sie sich mit Naturwissenschaften nicht weniger intensiv als etwa mit Pindar, orphischen Mysterien oder indischem Denken. Catherine Pozzi neigt zu umwälzenden esoterischen Erfahrungen, die zum Teil mit dem tragischen Verlust von Geliebten und Freundinnen einhergehen, in den letzten Lebensjahren aber auch unter dem Einfluß von Drogen stehen dürften.

Daß sie damit für den rationalen Skeptiker Valéry zur faszinierenden Gesprächspartnerin, aber auch zum Gegenstand endloser Verwunderung wird, ist nicht weiter erstaunlich. Ihm begegnet sie am 17. Juni 1920 bei einem Pariser Dîner. Im Jahr darauf erfolgt die Scheidung von ihrem Ehemann Édouard Bourdet, von dem sie einen Sohn Claude hat. Im selben Jahr erscheinen *Eupalinos et l'Architecte* und *L'Âme et la Danse*, in denen die Spur Catherine Pozzis ebenso erkennbar ist wie etwa in dem Gedicht *Les Pas* aus *Charmes* (»Car j'ai vécu de vous attendre / Et mon cœur n'était que vos pas«). 1922 erwirbt Catherine Pozzi die Villa »La Collinette« in Vence, un-

weit von Nizza, wo sie nun zumeist den Sommer verbringt, um nur im Winter für wenige Monate nach Paris zurückzukehren.

Dies hat seinen Grund nicht nur in einer Verachtung für das mondäne Leben der Salons, an dem sie rege teilnimmt, ohne sich zugehörig zu fühlen, sondern auch in ihrer Erkrankung, einer Tuberkulose, die sich 1912 erstmals manifestiert und in den 20er Jahren, zumal im Jahr 1924, zur lebensbedrohlichen Gefahr auswächst.

So sehr Catherine Pozzi mit Valéry in vielem übereinstimmt, so sehr stört sie in ihrer moralischen Geradlinigkeit der Umstand, daß Valéry eine klare Grenze zieht zwischen seinem inneren Wesen mit dem unbezähmbaren Drang, Sein in Bewußtsein zu verwandeln, und den pragmatischen Erfordernissen eines Lebens in der Außenwelt. Valéry trennt zwischen Bewußtsein und Handeln, Geist und Person. Catherines ethisch-moralische, christlich grundierte Werte sind für ihn wie für Pozzis Vater nicht verpflichtend, sie hält die Strenge des Denkens denn auch für seine einzige Tugend. In der Pariser Gesellschaft gibt es kaum einen Salon, den Valéry ausläßt, kaum Förderer und nicht zuletzt Damen, denen er nicht seine respektvolle Aufwartung macht. Dieser liebedienernde Umgang mit «Hühnern» und «Gänsen» (wie sie es nennt) ruft immer wieder den Zorn Catherines auf ihn herab. Bei aller Nähe zum Milieu der Salons wahrt sie eine kritische, oft gnadenlose Distanz. Anders als seine Freundin ist Valéry jedoch, zumal nach dem Tod seines Arbeitgebers Édouard Lebey, des Leiters der Agentur Havas, auf die Sicherung seines ökonomischen Fortkommens angewiesen.

Auf Valérys Wunsch ordnet Catherine Pozzi seine ausufernden *Cahiers*, die sie besser als er selbst überblickt, und wird von ihm als Nachlaßverwalterin eingesetzt, eine Aufgabe, die wohl spätestens dem Abbruch ihrer Beziehung (1928) zum Opfer fällt. Ihre Krankheit und ihr früher Tod (1934) hätten dieser Arbeit ohnehin ein vorzeitiges Ende gesetzt. Gelegentlich kommt es auch zu Rivalitäten, etwa dann, wenn Catherine Pozzi den Eindruck hat, daß Valéry Gedanken aus ihrem *De Libertate* übernommen hat, ohne ihr auch nur mit einer Silbe zu danken.

Über alles gesehen sind Catherine Pozzi und Paul Valéry in diesen Jahren nach eigenem Bekunden oszillierende Ströme, die sich wechselseitig verstärken. Oft sind sie Spiegel, in denen sich jeder von ihnen selig erschaut, dann wieder Zerrspiegel, in denen jeder von ihnen unselig erschauert. Paul Valéry, der sogar seine Emotionen bis ins Letzte beherrschen wollte, hat diese Liebe beinahe aus der Lebensbahn geworfen, wie sich in den *Cahiers* etwa unter dem Leitwort »Eros« verfolgen läßt.[7] Catherine Pozzis Absolutheitsanspruch hat Friedhelm Kemp in einer Besprechung ihres *Journals* treffend umschrieben: »Daß hier ein Absolutes in der Kontingenz, ein Ewiges im Hinfälligen sich manifestieren wollte, ist unverkennbar. Und unverkennbar, daß es die Frau war, die das Außerordentliche, das Äußerste des Außerordentlichen forderte.«[8] Dies möge hier als skizzenhafte Andeutung des Hintergrunds ge-

7 In der Pléiade-Ausgabe ist besonders auf die in Band 2 der *Cahiers* (Paris 1974), S. 405-400, versammelten Texte hinzuweisen.

8 Friedhelm Kemp: »Karin oder der Anspruch des Absoluten. Catherine Pozzis Tagebücher« (1988). Wieder in: *»… das Ohr, das spricht«. Spaziergänge eines Lesers und Übersetzers.* Wien 1989, S. 139-148, hier S. 142.

nügen, vor dem sich in den Jahren 1924-1925 der briefliche Austausch Catherine Pozzis mit Rilke vollzieht.

Am 6. April 1924 besucht Paul Valéry Rilke in seinem Turm von Muzot, dessen Einsamkeit er später als einen «abus d'intimité avec le silence», als übermäßigen Umgang mit der Stille oder übersteigerte Nähe zum Schweigen, bezeichnet.[9] Mein Beitrag kann nicht alles behandeln, was diesem Besuch seit 1921 vorausging und auf ihn folgte, etwa die lobende Vermittlung durch André Gide und Paul Morisse, den Briefwechsel Rilke-Valéry, Rilkes genialische Übertragungen, denen Karin Wais eine Studie von bleibendem Wert gewidmet hat,[10] oder auch die glückliche Begegnung in Anthy bei Thonon am 13. September 1926, nachdem sich die beiden Dichter 1925 in Paris wegen Valérys Zeitmangel im Vorfeld der Wahl in die Akademie nur selten und kurz begegnet waren.[11] Ich setze diese Fakten als bekannt voraus und lege hier den Akzent, wie gesagt, auf Rilkes Briefwechsel mit Catherine Pozzi, dem ich mich hiermit zuwenden will.

*

Am 10. Juni 1924 schreibt Pozzi an Valéry: »Ai lu du Rilke: c'est un ouvrage *admirable*, un tour de force.«[12] Vielleicht hatte sie Rilkes sechzehn Übertragungen aus Valérys *Charmes* gelesen, deren Manuskript Rilke im Februar an Valéry gesandt hatte. Sechs Tage danach erhält sie von Rilke die von ihm übertragenen *Sonette aus dem Portugiesischen*. Valéry hatte Rilke bei seinem Besuch dazu ermuntert, sie ihr zu senden; ihr Englisch sei so gut wie ihr Deutsch. Pozzis große Bewunderung für Elizabeth Barrett Browning dürfte Valéry zu diesem Vorschlag ebenso bewogen haben wie der Wunsch, seiner Freundin einen eigenen Eindruck und einen Austausch mit dem Übersetzer zu ermöglichen. Nach Auffassung Michel Jarretys besteht jedoch kein Anlaß zur Vermutung, es sei Valéry um das Urteil Catherine Pozzis über Rilkes Übersetzungskunst gegangen. Schon im Dezember 1922 hatte Valéry dem in Zürich lebenden Buchhändler Paul Morisse und einstigen Mitarbeiter des *Mercure de France* in aller Deutlichkeit geschrieben: »J'attache le plus grand prix à sa traduction de mes poèmes. Je sais que personne ne pourra mieux que lui me les transporter en allemand.«[13] Im Juni 1924 berichtet er Rilke von den Wundern, die man ihm von

9 Paul Valéry: »À Rainer Maria Rilke«. In: *Reconnaissance à Rilke. Cahiers du mois.* August 1926, Nr. 23-24. Auch zitiert bei Jarrety, S. 565.

10 Karin Wais: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen.* Tübingen 1967.

11 Trotz dieser Belastung sucht Valéry Rilke bald nach dessen Ankunft im Hôtel Foyot auf: »Valéry, affairé et bousculé, était pourtant le premier à venir me voir, il est charmant. Mme Pozzi, hélas, trop mal pour me recevoir!« (an Nanny, 12.1.1925; NWV II, S. 1041). Danach begegnen sich die Dichter eher zufällig im einen oder anderen Salon. Am 25. Mai ist Rilke mit Valéry, Christiane und Hugo von Hofmannsthal bei der Fürstin Marguerite Bassiano in Versailles zu Gast. Am 13. Juli kommt es zu einem gemeinsamen Déjeuner von Valéry und Rilke, fünf Tage vor dessen Rückfahrt in die Schweiz; es ist zugleich der Vorabend von André Gides Abreise in den Kongo. Jarrety, S. 602 und 608.

12 Übers.: »Habe Rilke gelesen: ein *herrliches* Werk, ein Kraftakt.«

13 Übers.: »Ich lege größten Wert auf seine Übersetzung meiner Gedichte. Ich weiß, daß sie mir niemand besser als er ins Deutsche übertragen kann.« Unveröffentlichter Brief Valérys

seinen großartigen Gedichten (»magnifiques poèmes«) erzähle. Am 5. September 1924 fügt er hinzu: »Il n'est pas un Allemand que j'aie rencontré qui ne vous mette au premier rang des poètes de votre langue.«[14] Valéry lobt den Dichter von Muzot auch gegenüber Ernst Robert Curtius, der seinen *Cimetière marin* gleichfalls übertragen hat.[15]

In ihrer ersten Antwort an Rilke, den sie «schon ein wenig und noch nicht» kennt, äußert Catherine Pozzi, deren Kindheit und Jugend von deutschen Versen und Rhythmen umflossen war, tiefe Bewunderung. Noch nie habe sie Klang und Schönheit dieser Sprache so vollendet vernommen. Wie sehr bringe er das Manual der Worte zum Klingen (»Quel clavier de paroles et comme vous vous en servez!«). Da er sich mit so viel Genie und Geduld über das Werk von Elizabeth Barrett-Browning und jenes von Valéry gebeugt habe, habe sie den Eindruck, nun ein wenig sein Freund zu sein. Man wisse am Ende nicht mehr, welche Stimme man lieber höre, die seine oder die andern. Dank ihrer Kenntnis des Deutschen werde sie dem Autor des *Cimetière marin* erklären können, daß Rilkes Übertragung ein Wunderwerk sei (»une merveille«); im Übrigen sei Valéry in Etymologie und Syntax von so subtiler Intelligenz, daß er Rilkes Ressourcen zu erraten vermöge. Im Vorbeigehen erwähnt sie noch, daß sie 1913 als Tuberkulosepatientin vier Monate in Montana-sur-Sierre geweilt habe, also unweit von Muzot.[16]

Im nächsten Brief fragt sie sich, welcher Zeit Rilke wohl angehöre (»Je ne sais pas de quel temps vous êtes«) und sagt, er habe sein Schloß überweltlich (»hyper-cosmos«) angebracht und erlebe dort wohl jene Zeit, nach der ihm zumute sei, ihr aber sei in *dieser* Zeit unwohl. Was vermöge ein Mensch, der wie sie die Illusionen des Sturm und Drang in sich trage, den Ehrgeiz eines griechischen Metaphysikers und den Stolz eines Häretikers aus dem 13. Jahrhundert? Für Rilkes Freund Valéry sei sie darum ein Objekt des Staunens, er hänge an ihr wie an einem seltsamen Fundstück (»échantillon bizarre«), das einem so leicht nicht mehr begegnen werde.[17]

Rilke betont in der Antwort seine Nähe zu den Dingen, die im Schwinden begriffen seien und fragt dann rhetorisch, ob unser Dasein uns nicht verpflichte, allem Wandel freudig zuzustimmen (»à consentir joyeusement à tout ce qui change«).[18] Dieses »consentement« wird zu einem Schlüsselwort ihrer Korrespondenz.

Dem Wandel so freudig zuzustimmen, fällt Catherine Pozzi schwer, doch wird sie ihren Einspruch erst in einem späteren Brief anmelden. Zunächst teilt sie ihm

an Paul Morisse, datiert vom 1.12.1922. Paris, Bibliothèque Doucet, BS VRY MS 1319; zitiert nach Jarrety, S. 566. Rilke befaßte sich zu diesem Zeitpunkt intensiv mit der Übertragung von Gedichten Valérys. Auf die Teilnahme an einem Vortrag Valérys in Zürich (am 15.11.1922) hatte er aus Geldnot verzichten müssen; er ließ dem Redner zum Gruß ein Körbchen mit Äpfeln aus Muzot zugehen.

14 Übers.: »Ich bin noch keinem Deutschen begegnet, der Sie nicht in die erste Reihe der Dichter Ihrer Sprache stellen würde.« Unveröffentlichter Brief Valérys an Rilke, datiert vom 5.9.1924. Paris, Bibliothèque Doucet, VRY MS 1344-1359; zitiert nach Jarrety, S. 581.

15 Ebenda.

16 CPo, 21.6.1924, S. 27-29. Die Seitenangaben beziehen sich jeweils auf den französischen Originaltext des Briefwechsels.

17 CPo, 25.6.1924, S. 33-34.

18 CPo, 7.7.1924, S. 36.

mit, sie sei nach einer Rippenfell-Infektion und zwei Lungenentzündungen so schwer tuberkulös, daß viele Ärzte sie aufgegeben hätten. Sie sei so dünn und zerbrechlich, daß ein Windstoß sie umwerfen könne. »Ich bin eine Stimme, die kaum noch ertönt, mein lieber Herr; ein Schatten, ein Rauch, eine Sterbende, etwas, was von Ihrem Weg gewichen sein wird, sobald Sie ihm den Rücken zukehren.«[19]

Und doch geht sie im selben Brief auf Rilkes Frage nach Marthe Bibesco ein, deren Erzählung *Isvor* Rilke an viele Freunde verschenkt hat. Sie kommt auch auf deren Cousine und Rivalin Anna de Noailles zu sprechen, von der sie ihm eine spöttische Beschreibung liefert: Klein sei sie, mit Vogelauge und Vogelstimme, und diese Stimme, stets eine Oktave höher als alle anderen, entströme ihrer weißen Kehle in fortwährenden, durch kein Schweigen gebremsten Kaskaden.[20] Ich widerstehe nicht der Versuchung, auch aus Rilkes Antwort zu zitieren. Er erinnert an seine einzige Begegnung mit Madame de Noailles im Dezember 1909, in Begleitung der Fürstin von Thurn und Taxis: »Während ich ihr half, sich aus einem Mantel mit engen Ärmeln zu befreien, zitternd vor Fucht, ihr einen Flügel zu brechen, warf sie mir über ihre entgleitende Schulter eine erste Frage zu, die voll von ihr selbst war: ›Herr Rilke, wie denken Sie über Liebe und Tod?‹ (Hätte man antworten müssen, es wäre für immer gewesen.) An jenem Abend verdarb ich mir die Möglichkeit, die vielleicht zwischen zwei Wimpernschlägen bestanden hätte, die köstliche Poetin wiederzusehen, für die alles, was nicht sie selbst ist, eine rivalisierende und feindliche Kraft zu sein scheint.« Er, Rilke, sei damals zu sehr mit seiner Rodin-Arbeit beschäftigt gewesen, um dieser zierlichen und gloriosen Erscheinung eine aktive und vollständige Bewunderung zuzuwenden. Vielleicht sei ihm die damit verbundene Gefahr auch zu bedrohlich erschienen.[21] Diese Reminiszenz ändert im Übrigen nichts an Rilkes Bewunderung für die Verse Anna de Noailles, über deren *Bücher einer Liebenden* er 1907 geschrieben hatte.

Catherine Pozzi war Anna de Noailles also nicht sehr gewogen, sie zog ihr deren bescheidene und an sich zweifelnde Schwester Hélène de Chimay bei weitem vor. Anna de Noailles, so glanzvoll sie erscheinen möge, sei nicht sonderlich intelligent. Dem Zufall zu folgen, wie sie es tue, sei im Geistigen nämlich kein Zeichen von Klugheit. Anna werde erst in tausend Jahren Intelligenz verkörpern, wenn ihr Kopf durch den Willen gelenkt sein werde statt durch wahllos erhaschte Bilder (»par l'image de rencontre«) oder die Assonanz von Wörtern. Ein geistiger Bauplan (»dessin intellectuel«) und sogar eine Absicht, ein Ziel (»et même un *dessein*«), dies sei das Merkmal des Geistes. »Wo soll ein Kopf hinführen, der selber nicht weiß, wovon er ausgeht, und noch weniger, wohin er geht! Lieber Rilke, das literarische Métier bedarf einer Strenge, die freilich nur wenige von ihm fordern. In Ihren Werken weiß ich sie zu finden.«[22] Daß hier Paul Valéry beinahe im O-Ton aus ihr spricht, ist offensichtlich. Umso gespannter ist man auf die Reaktion des Empfängers.

19 CPo, 14.7.1924, S. 40.
20 Ebenda, S. 41.
21 CPo, 17.7.1924, S. 44 f.
22 CPo, 28.7.1924, S. 51.

Rilke, seit je ein Rühmer des »absichtslos Geformten«,[23] dem allerdings bewußt ist, daß das Ordnende »unter den Kräften des Künstlerischen die unaufhaltsamste ist«,[24] antwortet ihr aus Bern und bekennt, daß er Anna de Noailles Prosa – im Unterschied zu ihrer Lyrik[25] – wegen ihrer Planlosigkeit (»ce manque de ›dessin‹«) und ihrer Wiederholungen nicht mehr verfolge. Die köstliche Monotonie von Vögeln sei kürzer. Dann aber redet er dem Zufall das Wort: Der Zufall, so Rilke, werde stets ein wenig der Mitarbeiter der Dichter sein; ja, er beherrsche sie oft –, und zuweilen, bei den tüchtigsten, wie etwa Valéry, sei er ihren geheimsten Intentionen dienstbar (»asservi«). Der Zufall als gehorsamer Diener, dieser Gedanke durchzieht Rilkes Werk seit dem *Florenzer Tagebuch* von 1897, wo es im Sinne der Genieästhetik heißt: »Es ist ganz offenbar: im Werke des Genies ist das Gesetz das notwendige Zufällige.«[26] Gesetze sind für Rilke demnach etwas Abgeleitetes. Die originäre Setzung des Genies, die sich dem Zufall verdankt, erweist sich im Rückblick als notwendig. Verallgemeinert und zum Gesetz verfestigt, erzieht sie hingegen »Formalisten und ängstliche Pedanten«.[27]

Rilke bezieht hier also eine Gegenposition, wenn auch gemildert durch das einschränkende «stets ein wenig der Mitarbeiter der Dichter» und durch den bewundernden Bezug zu Valéry, dessen durchdringender Geist selbst den Zufall zum gefügigen Helfer mache. Man erinnert sich an Aussagen ähnlicher Art, etwa aus den *Briefen an einen jungen Dichter* (1903): »und auf dem Grunde des Zufalls, der hier vollzogen scheint, erwacht das Gesetz […]; in den Tiefen wird alles Gesetz.«[28] Auch 17 Jahre später, in einem Brief an Baladine Klossowska vom 26. Dezember 1920, wird vom Zufall gesagt, daß er weiter nichts sei als der gelehrige und geschickte Affe des Gesetzes (»qui n'est que le singe docile et adroit de la loi«).[29] Die Engführung von Zufall und Gesetz erweist sich somit als produktionsästhetische Konstante. Eine von Rilke nicht weiter ergründete Instanz oder Natur ordnet das vordergrün-

23 An Clara Rilke, 26.6.1907. RMR: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, S. 283.

24 An Lou Andreas-Salomé, 10.9.1921. RMR/LAS: *Briefwechsel.* Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 431.

25 Anna de Noailles neuen Gedichtband *Poème d'amour* werde er nach Muzot mitnehmen.

26 *Tagebücher aus der Frühzeit* (= TF). Frankfurt a. M. 1973, S. 51. – Auch Valéry gelangt in seiner Schrift *Anmerkung und Abschweifung* (1919) – ganz ohne Geniekult – zum Schluß: »Was wir dem Zufall verdanken, schlägt immer ein bißchen nach seinem Vater!« In: Paul Valéry: *Leonardo da Vinci. Essays.* Aus dem Frz. von Karl August Horst und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1995, S. 71 f.

27 TF, S. 51. – Daß solches nur gilt, wo der Zufall beherrscht wird, zeigt sich in Rilkes Brief vom 15.12.1920 an den Arbeiter J. H., der ihm ein Manuskript Gedichte gesandt hatte: »Wenn Sie einen Augenblick […] auf das Gewoge Ihrer schriftlichen Leistungen hinausblicken, so wird Ihnen nicht entgehen, wie sehr dort der Zufall mit Ihnen spielt und wie wenig Sie sich erzogen haben, die Feder als *das* zu gebrauchen, was sie vor allem ist: als ein redliches, genau beherrschtes und verantwortetes Werkzeug.« RMR: *Briefe in zwei Bänden.* Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991. Bd. II, S. 97.

28 Brief an Xaver Kappus vom 16.7.1903. In: RMR: *Werke.* Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. Bd. 4, *Schriften zu Literatur und Kunst.* Hrsg. von Horst Nalewski, S. 526.

29 RMR/Merline [Baladine Klossowska]: *Correspondance 1920-1926*, S. 131.

dig Zufällige einem Muster ein, einer Ordnung, die im Nachhinein als Gesetz erkennbar wird.

Eine weitere Differenz ergibt sich in der Folge durch Catherine Pozzis Rilke-Lektüre. Am 17. August 1924, durch hohes Fieber und die Operation einer Verdikkung am Arm geschwächt, dankt sie ihm für die *Sonette an Orpheus,* die er ihr inzwischen übersandt hat (zu den *Duineser Elegien*[30] wird sie sich brieflich nicht äußern); sie lese täglich einige dieser Gedichte. Er schreibe eine sehr schöne und feste Sprache, rhythmisch und formenreich. Sein Wein sei unversiegbar, und seine glückliche und ernste Weisheit erinnere sie an Robert Browning. Dann aber zitiert sie die Eingangsverse der Sonette 12 und 13 aus dem 2. Teil: »Wolle die Wandlung«, »Sei allem Abschied voran« und protestiert, soeben knapp dem Tod entronnen, mit den deutschen Worten: »Nein, Nein, Ich glaube es nicht, will's nicht glauben!« Sie zitiert dann noch die Verse »… und die verwandelte Daphne will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind!« Meine Seele sagt nein dazu, ruft sie ihm zu, die sich selbst schon als Schatten fühlt und leicht wie ein Windhauch. Man habe sie mit Platon und den unwandelbaren Dingen erzogen; *to aei on, a-thánaton*, das ewig Seiende, Unsterbliche. Sie habe ihr ganzes Herz, alle Leidenschaft ihres »consentement« darauf verwendet, unter den wechselnden Erscheinungen das Dauernde zu suchen. Und sie fühle sich so sehr dieselbe an Geist und Körper, aller Erfahrung ungeachtet und trotz ihrem Leid.[31]

Rilke kommt nicht umhin, sich ihr zu erklären. Er verweist auf seine Kindheit und Jugend, die von Hindernissen und Widersprüchen erfüllt gewesen sei, von den Zwängen eines ungesunden bürokratischen Regimes und eben nicht von der Klugheit und dem fördernden Verständnis, die er in Catherines frühen Jahren am Werk glaubt. Dann vollzieht er eine Trennung zwischen Leben und Kunst. Im Leben seien solche Kontraste in der Tat schwer zu vereinbaren, in der Kunst hingegen seien Gegensätze, selbst von Ideen, notwendig und könnten am Ende so etwas wie einen alternierenden Rhythmus ergeben. Catherine kann nicht wissen, welch langen Kampf und wie viel Mühe es ihn gekostet hat, jenem »Engel des Jasagens« zuzustimmen, von dem er spricht. Ihre Lektüre des *Malte* hätte sie freilich darauf hinweisen können. Eine so umfassende Zustimmung zum Wandel, so Rilke weiter, setze Ereignisse voller Beständigkeit und Dauer voraus. Auch er könne von sich behaupten, daß er sich an Geist und an Körper ganz und gar derselbe fühle. Wenn er allen Abschieden unendlich zustimme, die der überlegene Rhythmus (»le rythme souverain«) uns auferlege, dann deshalb, weil er den Nebel all dieser Wandlungen sich lichten sehe, »dank unserer Flamme, die sie durchzieht, ohne je zu erlöschen«.[32] Sechs Wochen früher hatte er ihr schon von den »paar Konstanten« geschrieben, die uns kreisen ließen und unbeschadet fortbestünden. Vor deren Hintergrund wirkten die tausend Treulosigkeiten eher belanglos. Durch die widersprüchlichen und im Übrigen nur lose verknüpften Erscheinungen hindurch müsse eine für immer be-

30 Rilke verspricht ihr am 21.8.1924 die Zusendung eines Exemplars. CPo, S. 69.
31 CPo, 17.8.1924, S. 61 f.
32 CPo, 21.8.1924, S. 66-68.

friedete Welt zu erahnen sein.[33] Rilkes Zustimmung zum Wandel der Erscheinungen basiert also nicht auf einer schlichten Hinnahme allen Übels, sondern auf einer über das Individuelle hinausgreifenden Dialektik, die Leben und Tod zumindest in der Kunst als Elemente eines alternierenden Rhythmus begreift, der sich zu einem Ganzen höherer Ordnung fügt. Und so meint Rilke ihr versichern zu können, daß ihre Meinungsunterschiede bei näherem Hinsehen weniger bedeutsam wären, als sie vermutet. Paul Valéry dürfte Rilke schon bei seinem Besuch im April von der angeschlagenen Gesundheit Catherines berichtet haben. Dennoch kommt hier nicht nur Tröstendes, sondern Rilkes wahre Überzeugung zum Ausdruck. Er selber, gesteht er auf ihre Frage hin, sei derzeit eher unglücklich (»plutôt malheureux«) – und doch: auf welch einem Boden endgültigen Glücks (»mais pourtant sur quel fond de bonheur définitif«).[34]

Von Marthe Bibesco, Anna de Noailles und Hélène de Chimay war schon die Rede, doch kommt Catherine Pozzi im Laufe der Korrespondenz auf weitere Personen zu sprechen, mutet ihr Rilke doch gelegentlich den Part eines Cicerone durch die Welt der Pariser Salons zu. Zu erwähnen sind da etwa Madame Bulteau, Henri de Régnier, seit Jugendzeiten mit Catherine befreundet, vor allem aber dessen Ehefrau Marie de Régnier, Catherines engste und treueste Freundin, die einzige Frau, »die eine Seele hat«.[35] Unter dem Namen Gérard d'Houville war sie als Romancière bekannt, und Rilke hatte diese Schönheit in Venedig – sie wandelte an Régniers Arm – schon vom Fenster des Palazzo Valmarana aus bewundert.[36] Catherine Pozzi gefällt sich keineswegs als Ratgeberin in Salon-Fragen. Sie selbst habe keine offizielle Etikette in der Literatur – sie sei von ihr umgeben, ohne sie zu betreten. Sie, die die Pariser Salons an anderer Stelle als »Bordelle des Geistes« bezeichnet, vermutet in einem ihrer letzten Briefe, Paul Valéry führe Rilke in sämtlichen Menagerien oder »Thiergärten« der Haupstadt spazieren, vor allem wohl im Salon der bestgehaßten, nicht weit von Valéry wohnenden Jeanne Muhlfeld. Pozzi warnt Rilke vor der Dekadenz und Leere solcher Orte: »Denn Sie sind nicht von der Art dieser Leute, und um alles zu sagen, lieber Rilke, sie [diese Leute] sind, wie man in der Mystik sagt, ›nicht von Ihrem Himmel‹.«[37] In der Tat waren damals die Salons, so eifrig sie noch besucht sein mochten, im Niedergang begriffen. Sollte Pozzi Rilkes Besuche lenken oder gar seine mondänen Kontakte für ihn auswählen? Sie denke nicht daran, schreibt sie am 30. Januar an Rilke, der sich seit dem 7. Januar 1925 in Paris aufhält. Sie habe das Leben dieser Leute, auf deren Reden er anscheinend höre, kaum gestreift; und es sei ihr vorgekommen, als hätte sie in einem Zug die Seele ausgesogen,

33 CPo, 7.7.1924, S. 37: »Les quelques constantes qui nous font graviter, persistent, intactes, et à côté d'elles les mille infidélités semblent bien futiles.«

34 CPo, 21.8.1924, S. 65.

35 CPo, 9.1.1925, S. 78.

36 CPo, 21.8.1924, S. 68: »Je savais depuis longtemps qu'elle est délicieuse.« Seit dem Erscheinen der *Briefe an die Mutter* (2009) weiß man auch, daß Rilke Henri de Régnier in Venedig – »bei den Hohenlohe's« – getroffen hat, »den französischen Dichter und (seit vorigem Jahr, – also funkelnagelneuen) – Akademiker«. BM 2, 29.5.1912, S. 152.

37 CPo, 9.1.1925, S. 77: »Car vous n'êtes pas de la race de ces gens-là, et pour tout dire, cher Rilke, ›ils ne sont pas‹, comme on s'exprime en mystique, ›de votre ciel‹.«

die man ihn nun zu trinken einlade. Den Valéry-Ton aufnehmend, schreibt sie, es handle sich um »Kandidaten der Intelligenz«, zur Erreichung dieses schwierigen Himmels fehle ihnen nur »Glaube, Mut, Bescheidenheit, Stolz und die Tollheit der Anstrengung …«[38]

Im Jahr 1924, zur Zeit ihres Briefwechsels mit Rilke, muß sich Catherine Pozzi gleich mehreren Operationen unterziehen, und einmal glaubt sie, mit einem unsterilisierten Skalpell behandelt worden zu sein, eine Nachlässigkeit, die Rilke »nur noch in Paris und etwa in Spanien« für denkbar hält.[39] In diesem und in weiteren Briefen vom September 1924 an Nanny Wunderly-Volkart berichtet Rilke von der verzweifelten Furcht Valérys, der in den letzten Wochen oft gemeint habe, es sei um »M^me^ P.« geschehen. Catherine Pozzi habe alles Vertrauen zu Pariser Ärzten verloren. Dr. Haemmerli habe zu einem Lausanner Arzt oder zu Professor Zangger in Zürich geraten; Rilke fragt Nanny nach ihrer Meinung.[40] Hierauf empfiehlt er Valéry zwei Schweizer Ärzte, anscheinend ohne Ergebnis, und erfährt von diesem im Oktober die traurige Nachricht, »daß der schwere leidende Zustand M^me^ P's ganz unverändert sei«.[41] Sie selbst hält ihre Tage für gezählt, ihr Leiden für eine Agonie. Ende Jahr schreibt Rilke an Pozzi, er wisse, daß sie den »Weg der längsten Geduld durchschreite«, und fügt hinzu, er schäme sich ein wenig, sich selbst für ein geringeres Leiden so viel Pflege angedeihen zu lassen.[42]

Rilke schickt ihr Rosen und teilt Nanny am 28. Januar 1925 mit, er sehe alle Welt, *nur nicht* die beiden Menschen, die er gern täglich sähe (»*excepté* les deux êtres que je voudrais voir tous les jours«). Leidend sei nun auch Valéry. Madame Pozzi habe er ein einziges und erstes Mal besucht, es sei sanft und schmerzlich gewesen, sie sei »erloschen und glühend unter der armen Asche ihrer Krankheit«.[43]

Einen Tag zuvor hatte Pozzi an Rilke in deutscher Sprache geschrieben: »Lieber Freund, Es würde mich freuen, Sie wieder zu sehen – wenn die Damen Ihnen dazu Zeit lassen! Weiter geht mein Deutsch nicht! Aber die Blumen waren so schön, und ich konnte nicht einmal danken!«[44] Zu wie vielen Begegnungen es danach noch kam, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich ist ein Besuch Rilkes bei Catherine Pozzi im Februar. Am 5. März 1925 notiert Rilke in einem Brief an Nanny Wunderly jedenfalls, er habe »M^me^ Pozzi« seit über drei Wochen nicht wiedergesehen. Und er verliere sie, es fehle ihm an Gleichgewicht, an Gleichmut des Herzens, um sie zu besuchen.[45]

38 CPo, 30.1.1925, S. 87: »il ne leur manque pour y arriver […] que la foi, le courage, l'humilité, l'orgueil, la folie de l'effort …«

39 An Nanny Wunderly-Volkart, 5.9.1924. NWV II, S. 1015.

40 Ebenda.

41 An Nanny Wunderly-Volkart, 27.10.1924. NWV II, S. 1029.

42 CPo, 28.12.1924, S. 75: »Je savais que vous passez par le chemin de la plus longue patience […]. En pensant à vous j'ai un peu honte de me soigner tant pour si peu de chose.«

43 Wie Anm. 3.

44 CPo, 27.1.1925, S. 84.

45 An Nanny Wunderly-Volkart, 5.3.1925. NWV II, S. 1047: »Mme Pozzi: je ne l'ai point revu [sic] depuis plus de trois semaines […]. Et je la perd [sic], je ne me sens pas assez d'équilibre, assez de cœur égal pour la voir.«

Gleichmut und Gleichgewicht verlassen ihn, von Catherines Tuberkulose und Asthma abgesehen, wohl auch deshalb, weil sich ihr Verhältnis zu Paul Valéry wieder einmal dramatisch verschlechtert hat. In Rilke erblickt sie – man ist versucht zu sagen: naturgemäß – einen Verbündeten Valérys, und dies versetzt ihn in eine peinliche Lage. Catherine Pozzi verreist im Juni nach Vence, Rilke bleibt bis zum 18. August 1925 in Paris, wo auch seine letzten Wochen recht umdüstert sein werden.

Im Dezember 1925 folgt ein letzter Brief Rilkes aus Muzot. Rilke schickt ihr ein Exemplar von Paul Valéry, *Gedichte*, übertragen durch Rainer Maria Rilke, im Insel-Verlag Leipzig erschienen. Die vorangestellte Widmung lautet, ins Deutsche übersetzt: »An Catherine Pozzi, an Karin, diese gehorsamen Überreste post-valeryanischer Schritte, über die Brücke des Schweigens, die trägt und verbindet.«[46] Sie schreibt ihm hierauf einen merkwürdigen letzten Brief, der ohne Antwort bleibt. Diesmal lobt sie nur die äußere Gestaltung, die schöne Bodoni-Schrift. Ihr liegt offensichtlich daran, einen Punkt zu klären. Was sie sei, betont sie, habe mit dem Gedicht *Les Pas* nichts zu tun. Ihr habe Valéry, anders als seiner frommen Gattin, nie etwas gewidmet, mit Ausnahme von *Eupalinos oder Über die Architektur*, dessen Widmung ihren Namen auf Griechisch trage: *PROS CHARIN*, in des Ausdrucks mehrfacher Bedeutung. Catherine Pozzi hatte im *Brief von Madame Émilie Teste*, den Valéry im Herbst 1924 veröffentlicht hatte, eine kodierte Hommage an dessen Frau Jeannie Gobillard gesehen. Dies war der entscheidende Grund für ihr Zerwürfnis mit Paul Valéry. Im November 1925, nach ihrer Rückkehr aus Vence, hatte sie Jeannie dann sogar eingeladen und ihr die Affäre mit Paul Valéry offenbart, in der Absicht, dem Verhältnis auf diese Weise ein irreparables Ende zu setzen. Der Trennungsversuch mißlingt allerdings, die Liebenden können nicht voneinander lassen und werden sich im Lauf des Winters 1926 versöhnen, bis ihre Beziehung 1928 dann wirklich zu Ende geht.

Aber noch sind wir bei diesem letzten Brief an Rilke, den Catherine Pozzi mit der Aussage schließt, sie habe an ihrem Rundfunkempfänger von ihm, Rilke, sprechen hören: ein Sender aus Stuttgart. Die Spulen ihres Selbst hätten indes nicht ausgereicht, die Wellen ihres Geräts seien zu schwach gewesen, um ihm ihre Initialen zu morsen, ihm, »dem Hörer jenseits der Grenze, auf daß er [ihr Name] Sie grüße, Mensch ohne Gesicht, Geist!«[47]

Hier stellt sich die Frage, ob der Ausruf «Mensch ohne Gesicht, Geist!» im Sinne Valérys zu interpretieren sei. Geht es um das Verschwinden des Subjekts, den »Tod des Autors«, den Valéry der französischen Literaturtheorie der 60er und 70er Jahre vorausnimmt? Pflicht des Autors oder doch sein Ideal ist es in Valérys Sicht, »zu verschwinden, er, sein Gesicht, seine Liebschaften und seine Händel«. Übrig bleibt allein das Werk in seiner Vieldeutigkeit. Catherine Pozzis Hinweis auf die Schwäche ihres inneren Senders oder Morseapparats legt allerdings eine andere Deutung

46 CPo, S. 88, Anm. 1: »A Madame Catherine Pozzi / à ›Karin‹ / ces obéissants vestiges de pas post-valéryens, / par le pont du silence qui porte et relie: / RMR / (Muzot, en décembre 1925)«.

47 CPo, 27.12.1925, S. 91: »[…] à l'écouteur par delà ma frontière, afin qu'il vous salue, homme sans visage, esprit!«

nahe. Das Bild scheint zu besagen, daß die Beziehung Pozzi-Rilke nie so recht zum Persönlichen vorgedrungen ist und daß sich die beiden Briefpartner fremd geblieben sind. Rilke ist für sie letztlich unfaßbar, ein Mensch ohne Gesicht, ein Geist.

Hinzu kommt – wie gesagt –, daß Catherine Pozzi Rilke bei ihrem Zwist mit Valéry auf dessen Seite glaubt. In Rilke bewundert sie den hochmusikalischen Dichter und Übersetzer, mit ihm teilt sie den Sinn für das Irrationale, vermißt aber zugleich jene unerbittliche Strenge des Denkens, die ihr Valéry zum wesensnahen Freund macht. Mit ihrem Glauben an ein psychophysisches Kontinuum ist sie im Grunde gar nicht so fern von Rilke, der in allem, was ist, unterschiedliche Schwingungszahlen annimmt. Man kennt die einschlägige Stelle aus dem Hulewicz-Brief vom 13. November 1925: »Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne.«[48] Dieser Satz klingt beinahe nach Catherine Pozzi, sie hätte ihm zustimmen können, wäre da nicht der Umstand, daß er bei Rilke unter die Oberhoheit der Poesie gestellt ist. Die demiurgische Potenz fällt hier dem Dichter zu, in Pozzis Augen, so steht zu vermuten, eine Vermessenheit.

Am 29. Dezember 1926 erfährt Catherine Pozzi durch Paul Valéry[49] vom Tod Rilkes. Sie notiert in ihr Tagebuch:

> »V. [Valéry] ruft an. Es ist halb 11 Uhr vormittags. Man teilt mir mit, daß Rilke gestorben ist. / Rilke, von ihm erhielt ich kein Zeichen mehr. V. hatte ihn 1924 gebeten, mir ein Buch zu schicken, und wir schrieben uns danach ziemlich oft. Er war zu mir gekommen, als ob ich das Große Abenteuer gewesen wäre … Botin eines Himmels. / Zum Zeitpunkt meiner Armoperation bekam ich in Seidenpapier eingewickelt und mit den hübschesten Bändern zwei Rosen aus Muzot, »esoterische« Briefe Er kam mich besuchen, als ich mich zwischen Leben und Tod abmühte. Sicher habe ich für ihn eine Eloa seines Satans verkörpert. Später wußte ganz Paris (zwanzig Personen), daß ich es ablehnte, Valéry zu empfangen, der sich darüber beklagte und sich »wunderte«. Rilke wußte es. Rilke hat ebenso wie Paris auf Untreue, auf Feindschaft oder auf Launen geurteilt! Rilke zögerte nicht, zu verdammen, was ihm so leicht als *bewundernswert* hätte dargestellt werden können. Und als sein Freund, trotz der Seele, wieder zu meinem Ich geworden ist, haben wir keine Anzeigen geschickt.«[50]

Diese »Eloa« des Satans geht auf ein gleichnamiges Gedicht Alfred de Vignys (1824) zurück. Eloa ist dort die Schwester der Engel, geboren aus einer Träne Christi, die vor dem Leichnam des Lazarus vergossen wurde. Von Mitleid erfüllt, will sie Luzi-

48 RMR: *Briefe in zwei Bänden.* Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991. Bd. II, S. 376.

49 Valéry selbst hatte die Nachricht durch Rilkes Arzt im Sanatorium Val-Mont, Dr. Theodor Haemmerli, erfahren. Er notiert in seine *Cahiers:* »Un télégramme m'annonce la mort de Rilke.« Dr. Haemmerli wird Valéry Ende 1928 in Paris aufsuchen und ihm von den letzten Lebenswochen seines Freundes berichten, der ständig von ihm, Valéry, gesprochen habe. Jarrety, S. 648.

50 Catherine Pozzi: *Paul Valéry – »Glück, Dämon, Verrückter«. Tagebuch 1920-1928.* Hrsg. und aus dem Frz. übers. von Max Looser. Frankfurt a. M. 1995, S. 291 f.

fer retten, steigt zur Hölle ab und wird von den falschen Tränen eines jungen und traurigen Engels zum Mitleid verführt. Dieser entpuppt sich als Satan und reißt sie mit in den Höllensturz. Eine Analogie, auf die Rilke gewiß nicht gekommen wäre.

Am Ende ihres Tagebucheintrags zitiert Catherine Pozzi aus dem Aufsatz eines Hellenisten über das orphische Paradies[51] den Satz: »Der Gott des Blitzes wirft die Seelen in den Raum wie ein plötzliches Wetterleuchten oder wie Sternschnuppen.« »Das ist sehr bewegend für mich«, fährt sie fort, »wegen der Erinnerung an den Tag, als ich dort oben war, ohne es später jemals zu wagen, den Bericht darüber zu schreiben. Wozu übrigens? Mir liegt zuviel an meiner *self-composure*, um mich zum Medium zu machen oder auch nur zur ›Visionärin‹. Solche Erfahrungen macht man, ohne sie zu erzählen. Sie sind für die Rilkes denen man sie nicht anvertraut.«[52] Vielleicht deshalb nicht, weil sie von ihm, bei aller Empfänglichkeit für Erlebnisse dieser Natur, am Ende wohl doch nur psychologisch gedeutet und aus dem Reich des Metaphysischen verwiesen würden.

Am 18. Dezember 1928 erinnert sich Catherine Pozzi in einem Brief an Ernst Robert Curtius dankbar an Rilkes Menschlichkeit. Als die Zeit der Verzweiflung über sie gekommen sei, habe er ihr zwei Rosen aus Muzot geschickt.[53] Im Tagebuch-Eintrag vom Oktober 1933 zählt sie Bonnard, Valéry, Colette, Gide, und man staune: Anna de Noailles zu den wenigen vier bis fünf bedeutenden Schriftstellern ihrer Zeit. Dazu kommen Passagen von Giono, Giraudoux, Supervielle *et minores*, Stefan George, Rilke, Katherine Mansfield und Rupert Brooke.[54]

*

Es bleibt an dieser Stelle nur wenig Raum für die Erörterung einer Frage, die sich ohnehin nur spekulativ und partiell beantworten läßt, der Frage nämlich, was Rilke an Paul Valéry dermaßen angezogen und begeistert habe. Vermutlich hatte Max Rychner nicht unrecht, als er 1927 schrieb: »Es ist nichts weniger als natürlich, daß Rilke von diesem Dichter angezogen wurde, bei dem das Bewußtsein ein magischer poetischer Bereich ist, wie bei Rilke die Empfindungssphäre. Die leichteste, daher etwas mißliche Erklärung ist, daß Rilke sich durch Valéry ergänzt fühlte, daß er bewunderte, was ihm mangelte – so wie seine ergebene Bewunderung für Rodin aus Mangel mitbedingt sein mochte.«[55] Dieser Erklärungsversuch bedürfte der Differen-

51 Henri Alline: »Le paradis orphique«. In: *Xenia.* Hommage international à l'Université Nationale de Grèce. Athen 1912, S. 94-107.

52 Pozzi: *Paul Valery* (wie Anm. 50), S. 292. Catherine Pozzi spielt hier auf eine außerkörperliche (OBE-)Erfahrung an, die sie im Winter 1918 in Montpellier hatte, aber erst 1933, ein Jahr vor ihrem Tod, aufzuschreiben wagt.

53 Catherine Pozzi: *Journal 1913-1934.* Préface de Lawrence Joseph. Éd. établie et annotée par Claire Paulhan. Paris 1987, S. 472: »Un jour qu'il était temps de désespérer, il m'a envoyé deux roses. Je ne sais comment elles ont pu arriver, fraîches encore d'un matin de montagne. Je le connaissais à peine. Nous étions engagés vers le même pays, il y est déjà et je fais à l'institut Pasteur un certificat de chimie.«

54 Ebenda, S. 630.

55 Max Rychner: »Rilke« (1927). Danach in: *Aufsätze zur Literatur.* Zürich 1966, S. 341-368, hier S. 345.

zierung, doch weist er – so »mißlich« und leicht er auf den ersten Blick anmutet – in die richtige Richtung. Ich glaube in der Tat, daß Rilkes Erfahrung und Schilderung des kreativen Prozesses, die das passive, inspirative, vom »Andrang übergroßer Kräfte« (an Gräfin Manon zu Solms-Laubach, 12.1.1912) gelenkte Moment einer spannungsvollen Überwältigung im Übermaß betont und demgegenüber – zumal in den späteren Jahren – im Schatten läßt, was an Arbeit, Leistung, Handwerk und Können hinzugehört, von Kalkül nicht zu reden, daß also eine solche Einseitigkeit des Erlebens und Darstellens[56] irgendwann nach Ausgleich und Balance ruft, und sei dies im Unausgesprochenen oder nur halb Bewußten. Unbestreitbar trifft auf Rilkes produktive Phasen zu, was er Erwein von Aretin am 7. August 1915 geschrieben hatte: »Pathmos ist eine dürre Insel, und es ist ein trübes Ansehen auf ihr, wenn einen nicht das ungeheuerste Diktat überstürzt, daß man ihm mit beiden Händen nachschreibe …«[57] Und doch kennt Rilke neben der Hingabe an die Erschütterungen der Inspiration, an das »unvorsehlich Aufkommende, das aus den Tiefen Begeisterte«[58] auch einen »antidotischen Instinkt«, wie er es im selben Brief an Aretin nennt, einen Instinkt, der ihn nach Astronomie, Mathematik, Ordnung und stringentem Denken verlangen läßt, als Gegengift gegen das »Vague und Grenzenlose«.[59] Solche Antidota waren Valéry, neben aller künstlerischen Herrlichkeit, in reichem Maß gegeben. Maja Goth spricht vom Ausgleich aller schöpferischen Funktionen, den Rilke bei seiner Berührung mit Valérys Werk gespürt habe.[60] Rilke selbst bestätigt diesen Gedanken in einer Briefpassage, die seine – von Valéry so nicht geteilte – Inspirationspoetik mit der Vorstellung eines Dichter-Magiers (Valéry) verbindet, der, als Meister in die eigene Wesensmitte gerückt, frei über seine »Diktate« waltet:

> »Quel délice que de voir faire un poète qui n'est pas le prisonnier de sa poèsie [sic], qui rentre dans une position centrale pour redevenir, à son tour, le maître de ces dictées qui d'abord avaient demandées [sic] toute sa [sic] obéissance.«[61]

Was Rilke an Valéry bewundert, ist in vielen Äußerungen nachzulesen, ich erinnere zunächst und vor allem an jenes mehrfach beschworene »tiefe Ausgeruhtsein, über das niemand von uns verfügen kann«.[62] Valérys Werk, so Rilke an Sidonie Nádherný, hole einen Teil seiner Macht aus dem Umstand, »daß er durch mehr als

56 In seinem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 4.7.1914 spricht allerdings auch Rilke von der »abwechselnde[n] Hingabe und Beherrschung eines produktiven Moments«. RMR/LAS: *Briefwechsel* (wie Anm. 24), S. 344.

57 RMR: *Der Dichter und sein Astronom. Der Briefwechsel zwischen RMR und Erwein von Aretin.* Hrsg. von Karl Otmar von Aretin. Frankfurt/M. 2005, S. 47.

58 An Elizabeth de Waal, 20.3.1922. RMR: *Briefe* (wie Anm. 48), S. 242.

59 RMR: *Der Dichter und sein Astronom* (wie Anm. 54), S. 47.

60 Maja Goth: *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik.* Bern und München 1981, S. 52. Besonders hingewiesen sei auf das erhellende Kapitel »Intellekt und Inspiration«, S. 40-61.

61 An Dory Von der Mühll, 15.6.1926. RMR: *Briefe an Schweizer Freunde.* Hrsg. von Rätus Luck unter Mitarbeit von Hugo Sarbach. Frankfurt a. M. 1994, S. 493. Übers.: »Welch ein Genuß, einen Dichter am Werk zu sehen, der nicht Gefangener seiner Dichtung ist, sondern an eine zentrale Stelle rückt, um dort, wenn die Reihe ihn trifft, wieder Meister jener Diktate zu werden, die davor all seinen Gehorsam erfordert hatten.«

62 An Lou Andreas-Salomé, 13.1.1923. RMR/LAS: *Briefwechsel* (wie Anm. 24), S. 455.

zwanzig Jahre, als Künstler geschwiegen hat, so daß seinem, in den reifsten Jahren wieder zu sich gekommenen Wort ein Ausgeruhtsein innewohnt, das, in unserer, der Verhaltung entfremdeten Zeit, ohne gleichen scheint.«[63] Die Macht »dieser langmütigen Enthaltung«[64] ist ein Element, das ihn, den lange Harrenden, beeindruckt. Das Wort vom »tiefen Ausgeruhtsein« legt den Schluß nahe, daß Rilke in besonderer Weise von Valérys Kunst der Diastole nach Spannungsbögen hingerissen war, von der »arabesken« Behandlung der Sprache im Zusammenspiel von Syntax und Metrik, vom Echoraum »ondulierender« Verse.[65] Das subtile Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung, Sinn und Form, *attente* und Erfüllung in seinen Gedichten ist durchstrahlt vom Glanz der Bilder und der mediterranen Klarheit eines anders gearteten Denkens.[66] Die Leuchtkraft dieser mit Tiefe gepaarten Helle ist bezwingend: »[…] so klar erscheint er da, wo die Tiefe der anderen sich nur auf Kosten der Deutlichkeit offenbart«, lesen wir denn auch in einem Brief Rilkes an André Gide.[67] Dabei schaffen Nähe und Abstand gleichermaßen die Spannung, die notwendig scheint, um bei Rilke eine vermittelnde Produktion solcher Breite und Intensität in Gang zu setzen. Er bezeugt dies selbst in einem Brief an Veronika Erdmann:

> »[ ] es ist sehr möglich, daß ich mich (sowie meine Gesundheit befestigter ist) weitergehen lasse in der vermittelnden Produktion, zu der mich dieses in seinen Dimensionen und in seiner Spannung unvergleichliche Werk auffordert: durch seine Nähe sowohl, wie auch durch den reinen inneren Abstand, der mir Maßmittel an die Hand gibt, wie sie ein bloßes Gleichgerichtetsein nie gewähren könnte.«[68]

Daß nichts dazu nötigt, ein fruchtbares Mißverständnis oder mangelnde Klarsicht anzunehmen,[69] beweisen auch zwei Briefe an Antoinette de Bonstetten aus dem Jahr 1924, in denen Rilke sehr genau in Worte faßt, was ihn von Valéry unterscheidet. Er gibt Antoinette, die sich von Valéry etwas enttäuscht zeigt, zu bedenken, daß Valéry, nachdem er jener anderen Göttin (der Dichtung) gehorcht habe, nun vielleicht wieder zur »splendide intelligence« zurückgekehrt sei. Man wird ergänzen dürfen: zu einer *splendid isolation* des Bewußtseins. Es sei im Übrigen kein Zufall, daß sich Valéry in seiner Jugend bei Leonardo da Vinci aufgehalten habe, der in der Kunst auch nur *eine* von vielen Möglichkeiten gesehen habe, sich im Wesentlichen zu

63 An Sidonie Nádherný von Borutin, 3.12.1925. RMR/SNB: *Briefwechsel 1906-1926.* Hrsg. von Joachim W. Storck. Göttingen 2007, S. 397.

64 An Franz Xaver von Moos, 30.12.1921. RMR: *Briefe* (wie Anm. 48), S. 207.

65 Vgl. Stephanie Bung: *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi.* Göttingen 2005, S. 193 ff.

66 An Merline, 24.12.1921. RMR/Merline: *Correspondance* (wie Anm. 29), S. 387: »N'est-ce pas exquis, plein de mesure et d'un jeu d'esprit si dégagé et si délicieusement surveillé en même temps!?«

67 An André Gide, 28.4.1921. RMR/Gide: *Briefwechsel 1909-1926.* Wiesbaden 1957, S. 115. Im Original: »[…] tant il paraît clair là, où la profondeur des autres ne se découvre qu'au prix d'une certaine obscurité.«

68 An Veronika Erdmann, 10.3.1926. In: RMR: *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1935, S. 361.

69 Allein schon Rilkes gründliche Kenntnis der damals vorliegenden Werke Valérys schließt diese Möglichkeit meiner Meinung nach aus.

üben. »Wenn man von den Gesetzen zurückkehrt«, so Rilke, »erscheint die Gefühlswelt vermutlich als recht beiläufige Sache, die man weder zu zeigen noch anzusprechen geneigt ist.«[70] Das »Unsichtbare« komme jedoch im persönlichen Gespräch zum Vorschein. Der erhabene Dichter, der Valéry diskret bewohne, lasse sich dabei nicht verbergen. Rilke staunt über die so unterschiedlichen und unvereinbaren Aspekte von Valérys Persönlichkeit, die Wandlungen des Ausdrucks in ein und demselben Menschen, die ihn von einem Augenblick zum andern veränderten und seinem Ich zu entreißen schienen, um ihn alsdann wieder seinem regulären oder vorherrschenden Zustand (»état établi«) zurückzugeben.[71]

In einem weiteren Brief an diese Empfängerin kommt Rilke im Zusammenhang mit Valéry noch einmal auf das Gesetz und den Zufall zu sprechen, und damit schließt sich nun auch der Kreis meiner Betrachtung:

> »Wenn ich's recht verstehe, ist es sein vollendeter Wunsch, den Zufall auszuschalten, was Valéry dazu veranlaßt, mutmaßliche Intentionen festzuhalten, die möglich und zugleich, schon durch ihr Ausgedrücktsein, unmöglich sind; denn wenn sich auch jedes Werk nach einem verborgenen Gesetz gestaltet, so bleibt dieses Gesetz doch unaussprechbar, solange es wirkt; und was man nachträglich entdeckt, ist nur eine Milchschwester jenes Gesetzes, von dem man zuzugeben beliebt, daß es gedient haben könnte.«[72]

»Die Natur ist es«, so sein Fazit, »die mit der größten Einfachheit hervorbringt, und dies, weil sie trotz allem noch verschont bleibt von unseren Entdeckungen und unserer Neugier, die ihr nachspürt, ohne sie in ihrem unausschöpflichen Geheimnis zu erreichen.«[73]

Für Rilke gilt demnach bei aller Bewunderung für Valéry und trotz »antidotischem Instinkt« weiterhin, was er 1912 an Lou geschrieben hatte:

»Ich stehe zu sehr auf Seiten meiner Natur, ich habe nie etwas von ihr gewollt, was sie nicht aus eigensten Antrieben groß und glücklich ausgab, fast über mich hinaus.«[74]

70 An Antoinette de Bonstetten, 12.4.1924. In: RMR: *Lettres autour d'un jardin.* Paris 1977, S. 20: »Si on revient des lois, l'émotivité semble probablement une chose bien accidentelle et on ne tient ni à la montrer, ni même à l'évoquer.«

71 Ebenda, S. 20 f.: »C'est cela qui m'occupe et m'étonne le plus ces dernières années: ces changements d'expressions dans le même être qui le transforment d'un moment à l'autre, soit qu'ils semblent l'arracher à lui-même ou, pour ainsi dire, le rendre à son état établi…«

72 An Antoinette de Bonstetten, 11.6.1924. Ebenda, S. 26: »Si je comprends bien, c'est son parfait désir d'éliminer le hasard qui entraîne Valéry à établir ces intentions supposées, possibles et à la fois impossibles par leur expression même; car si toute œuvre s'organise d'après une loi latente, cette loi reste inexprimable pendant qu'elle agit; et ce que l'on découvre après, n'est qu'une sœur de lait de cette loi dont on s'amuse d'admettre qu'elle aurait pu servir.«

73 Ebenda, S. 26.

74 An Lou Andreas-Salomé, 10.1.1912. RMR/LAS: *Briefwechsel* (wie Anm. 24), S. 243.

Gerald Stieg

Rilkes Kritik an Maurice Betz' Übersetzung der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

In den folgenden Überlegungen[1] geht es hauptsächlich um ein unpubliziertes Konvolut Rilkes von 26 Seiten mit dem Titel »Remarques à la suite de la traduction des ›Cahiers de M. L. Brigge‹«, das sich in der Stadtbibliothek von Colmar befindet.[2] ›Unpubliziert‹ muss allerdings insofern eingeschränkt werden, als Auszüge daraus von Maurice Betz in seinem Erinnerungsbuch *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens* (erschienen 1937 bei Emile-Paul frères in Paris, deutsch unter dem Titel *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente* 1938 bei Reichner in Wien) verwendet wurden. Hier ist nicht der Ort, im Detail auf die Zitiermethode von Betz einzugehen. Es steht aber außer Zweifel, dass Betz bewusst die oft sehr kritischen Passagen von Rilkes Bemerkungen zur Übersetzung des *Malte* unterdrückt hat. Es geht ihm dabei offensichtlich um die Rechtfertigung seiner Übersetzung. Symptomatisch für diese Frage ist die Polemik, die 1993 die Neuübersetzung des Romans durch Claude David in der »Pléiade« ausgelöst hat. Nicole Casanova hat in der *Quinzaine littéraire* die Ausgabe von Rilkes Prosa in der »Pléiade« als »Tombeau de Maurice Betz« bezeichnet und damit Claude David einer Art posthumen Mordes am Übersetzer bezichtigt. In der Tat sind Betz' *Erinnerungen* sicherlich auch in der Absicht geschrieben worden, seinen Status als autorisierter Übersetzer Rilkes zu festigen. Doch obwohl Betz in zwei Kapiteln (»Apprentissages« und vor allem »Entretiens en marge des ›Cahiers de Malte Laurids Brigge‹«) auf der Kontrolle seiner Übersetzung durch Rilke insistiert, kann von einer ›autorisierten Übersetzung‹ nicht die Rede sein, denn die ›Kontrolle‹ war allem Anschein nach sehr fragmentarisch, ja sie beschränkte sich vermutlich auf das uns vorliegende Manuskript. Dieses Manuskript ist auf den 12. März 1924 datierbar, während Betz den Anschein erweckt, die Korrekturen seien 1925 aufgrund eines mündlichen Austausches erfolgt. Der Übersetzer zitiert mit wenigen Ausnahmen nur Rilkes zustimmende Aussagen, hat aber – wie sich leicht nachweisen lässt – faktisch alle Einwände und Korrekturen Rilkes in seiner endgültigen Übersetzung berücksichtigt. Ein Satz beweist zur Genüge, dass Rilke die Übersetzung in ihrer Gesamtheit *nicht* autorisiert haben konnte: denn es ist undenkbar, dass er den schwerwiegendsten Übersetzungsfehler Betz' hätte hingehen lassen, nämlich »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben« durch »C'était maintenant terriblement difficile d'aimer« (also »*Es* war jetzt furchtbar schwer zu

1 Es handelt sich um eine leicht veränderte deutsche Fassung meines Artikels »Une lettre de Rilke à son traducteur«. In: *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1998).* Arles 1999, S. 95-111.

2 Rilkes Bemerkungen sind ausschließlich in französischer Sprache abgefasst. Im folgenden Text sind alle Zitate ins Deutsche übersetzt, das französische Original wird nur hin und wieder zur Verdeutlichung herangezogen.

lieben«), ein Fehler, der den Sinn des Romans in Frage stellt (er steht bis heute in der französischen Taschenbuchausgabe der Übersetzung von 1926!)[3]

Bevor wir uns der Analyse von Rilkes »Remarques« zuwenden, noch ein kleiner Umweg zum Problem der Übersetzung von Rilkes Lyrik, das am Rande auch den *Malte* betrifft. Denn die Übersetzung des berühmten Lieds (»Du, der ichs nicht sage …«) wurde Betz von Rilke ausdrücklich entzogen. Diese Entscheidung, die auf ein Verbot der Übersetzung der Lyrik überhaupt hinauslief, hatte zur Folge, dass Rilke das Lied selbst übersetzte. Seine Argumentation gegenüber Betz ist einleuchtend: der Dichter fordere nicht nur einen strengen Respekt der Wortwahl, sondern vor allem »des Rhythmus, des Reims und der Versmusik.« Jede andere Art der Übersetzung sei sinnlos, die Übertragung von Gedichten in Prosa »einer Wachsfigur oder einer erkalteten Leiche« vergleichbar. Eine solche Übertragung versetze das Gedicht in die »untere« Sphäre der »Analyse und Erläuterung.« – Hier ist der Ort, eine andere Polemik zu erwähnen. Anlässlich des Projekts der *Œuvres poétiques* für die »Pléiade« fand eine ausführliche Diskussion (u. a. mit Efim Etkind, Jean Bollack, Bernard Lortholary) statt, in der es um die Prinzipien der Übersetzung von Poesie ging. Gleichzeitig wurde eine Reihe von Probeübersetzungen verglichen. Die Entscheidung fiel zuungunsten von Rilkes Forderungen aus, die mit großem Nachdruck von Efim Etkind in der Theorie und von Jean Malaplate in der Praxis vertreten wurden. Jean-Luc Moreau, der jahrelang an seiner Übersetzung des *Panthers* gefeilt hatte, lehnte das Angebot, die *Neuen Gedichte* nach seinen Prinzipien zu übersetzen, als nicht verwirklichbar ab. Jean Malaplate gelang es trotz seiner virtuosen Reimkunst nicht, die Teilnehmer an der Diskussion von der Notwendigkeit seiner Position zu überzeugen, obwohl sie ohne Zweifel mit der Rilkes identisch war. Seine Reaktion auf die Entscheidung, die »Pléiade« mit »Wachsfiguren und erkalteten Leichen« zu füllen, hat er in folgendem Gedicht formuliert:

«On met en prose comme on met en bière» (Paul Valéry)

POSTFACE DE RILKE
pour la traduction de ses œuvres poétiques

Ils m'ont traduit: pieusement leurs mains
De mes vergers ont défeuillé les roses
Pour les clouer dans leurs cercueils de proses,
Fardant la mort de funèbres carmins.

3 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind in drei Übersetzungen als Taschenbücher verfügbar: die Übersetzung von Betz unter dem Titel *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* mit einem Vorwort von Patrick Modiano in »Points« (Editions du Seuil 1996), die Übersetzung von Claude David unter dem Titel *Les carnets de Malte Laurids Brigge* in »Folio« (Gallimard 1991; identisch mit der Übersetzung in der »Pléiade« von 1993), schließlich die jüngste Übersetzung von Claude Porcell ebenfalls unter dem Titel *Les carnets de Malte Laurids Brigge* in GF (Flammarion 1997).

Oh ! n'allez pas pourtant parler de crime!
Qui vibre encore au langage des Dieux,
Ce jeu subtil du rythme et de la rime
D'où naît un sens qui s'éteint avec eux?

Mettez-moi, cendre, en votre mausolée
Où, s'inclinant sur votre herbier défunt,
Défilera, sans souci du parfum,
La foule ignare et vite consolée.

Prêtant l'oreille à leur rumeur, là-bas,
Je sourirai, de mes brumeuses rives,
Comme Un, jadis, au Jardin des Olives:
‹Pardonnez-leur, car ils ne savent pas.›

Ich habe mir erlaubt, Jean Malaplate mit einer – gereimten – Übersetzung seines polemischen Gedichts zu antworten:

»Ein Gedicht wird in Prosa überführt wie eine Leiche an ihre letzte Ruhestätte.«
(Frei nach Valéry)

RILKES NACHWORT
zur Übersetzung seiner Gedichte

Sie heißen's Übersetzen, wenn mit frommen Händen
Sie kühn entblättern meine Rosengärten,
Dann eingesargt in graue Prosahärten
Den Toten schminken mit vergold'ten Bänden.

Doch ging's zu weit, hier von Verbrechen sprechen,
Denn wen erschüttert noch der Götter Sprache?
Gefühl für Maß und Reim ist niemands Sache.
Wer zögert heute, versgezeugten Sinn zu brechen?

Steckt mich, verascht, in euer Mausoleum,
Wo sich vorm dürren Blätterzeug die Menge neigt
Und ohne Sinn für Duft und Klang vorübersteigt
Trost schöpfend aus dem Rilkejubiläum.

Mein Totenohr da unten hört ihr Lärmen;
Ich lächle von den Nebelufern, wo wir ruhn,
Wie Jener einst auf Golgatha ohn' Härmen:
›Vergib o Herr! Sie wissen nicht, was tun.‹ (… was's tun).

Nach diesem kleinen Satyr-Intermezzo ist die viel ernsthaftere Frage zu stellen, wie Rilke selbst die Aufgabe der Übersetzung seines »Lieds« ins Französische gelöst hat. (nebenbei bemerkt: In der »Pléiade« hat der Druckfehlerteufel das Gedicht zerstört: der letzte Vers »halt ich dich fest« (qu'a jamais je te tiens) wurde zu »je le tiens«!) Betz und David haben Rilkes Übersetzung verwendet, dagegen hat Claude Porcell Bedenken gegen diese Übersetzung angemeldet und eine neue, ebenfalls gereimte, vorgeschlagen. Er fand, dass die »von Rilke autorisierte« (in Wahrheit »aufgezwungene«) Übersetzung, an die er selbst Hand gelegt hat, »nur von Ferne der Struktur, den Reimen und dem halb-regulären Rhythmus« des Originals entsprach. In der Tat darf man sich fragen, ob die Übersetzung des zweiten Teils des Gedichts, das Rilke selbst unter seine französischen aufgenommen hat, ein glückliches Beispiel für die Übertragung von Lyrik ist.

> Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
> Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen,
> oder es ist ein Duft ohne Rest.
> Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
> du nur, du wirst immer wieder geboren:
> weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.
>
> Toi seule, tu fais partie de ma solitude pure.
> Tu te transformes en tout : tu es ce murmure
> ou ce parfum aérien.
> Entre mes bras: QUEL ABIME QUI S'ABREUVE DE PERTES.
> Ils ne t'ont point retenue, et c'est grâce à cela, CERTES,
> qu'a jamais je te tiens.

Man darf sich in der Tat fragen, ob in diesem konkreten Fall nicht die »erkaltete Leiche« der Prosaübersetzung von Marc de Launay in der »Pléiade« dem Original näher kommt: «Tu me fais solitaire. Il n'y a que toi que je puisse convertir. / Un instant tu es toi, puis c'est le murmure, / ou bien un parfum sans support. / Hélas, je les ai toutes perdues entre mes bras, / toi seule renaîtras toujours: / puisque je ne t'ai jamais retenue, je te tiens.» Das in seiner Einfachheit nahezu sprichwörtlich gewordene »Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren« lautete aus Rilkes Französisch rückübersetzt: »In meinen Armen: welcher Abgrund gesättigt von Verlusten«. Das Thema der Wiedergeburt ist kurzerhand geopfert, und an seiner Stelle wird ein simples »weil« zu einem höchst unpoetischen »et c'est grâce à cela, certes« ausgewälzt, wobei das »certes« nur um des »Reimes willen« da ist. Man kann jede Wette eingehen, dass, hätte Betz diese Übersetzung vorgeschlagen, Rilke Einiges dagegen einzuwenden gehabt hätte.

Damit stehen wir bei unserem Manuskript, dessen Hauptinteresse eben in Rilkes Einwänden, Fragen und Korrekturen besteht. Diese »Bemerkungen« beziehen sich, wie schon angedeutet, nicht auf den ganzen Roman, sondern auf relativ wenige Passagen, wobei das Hauptaugenmerk den Abschnitten gilt, die Beethoven und Ibsen gewidmet sind. Offensichtlich setzte das Manuskript der Übersetzung, das Betz

Rilke zur Begutachtung geschickt hatte, mit dem Beethovenkapitel ein, denn dieser antwortet folgendermaßen: »Wenn sich die Schwierigkeiten auf den ersten Seiten Ihres Manuskripts häufen, so liegt die Schuld an meinem Text, der in den Passagen, die Beethoven und die dramatischen Anstrengungen Ibsens evozieren, sich stärker vom lateinischen (romanischen?) Denken und allen Äquivalenten entfernt, die man in der Sprache finden könnte, die sich gerade dadurch auszeichnet, dieses Denken aktiv und klar zu machen. Sie waren also hier gezwungen, sich mit Abstraktionen herumzuschlagen.« Dieser Befund wird ex positivo bestätigt durch Rilkes Urteil über die Episode des Hundes Cavalier: »L'histoire du chien Cavalier extrêmement (sic!) réussie!« (Die Episode über den Hund Cavalier: außerordentlich gelungen!) Aus der Abfolge der »Bemerkungen« lässt sich schließen, dass Rilke alle Abschnitte bis zum Ende des ersten Teils und das erste Kapitel des zweiten Teils über die großen Liebenden mehr oder weniger intensiv kontrolliert hat. Es gibt keinerlei Bemerkungen zum Rest des zweiten Teils. Dagegen sind auf zwei Blättern, deren Schriftzüge deutlich anders sind, einige – wie mir scheint – aleatorische Bemerkungen zu finden, die Stellen vom Anfang bis zum Abschnitt »Bibliothèque Nationale« betreffen. An diesen beiden Blättern lässt sich ablesen, dass Rilke zu einer wirklich systematischen Lektüre der Übersetzung keine Lust oder Zeit hatte. Zu drei Vierteln der Übersetzung gibt es keine Notizen.

Betz erwähnt in seinen *Erinnerungen* zwei Korrekturen Rilkes am Beethoven-Kapitel: 1. er hatte im Satz »Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört« »ungehört« mit »unerhört« verwechselt. Die Endfassung gibt dieses »ungehört« mit »dans le vide« (ins Leere gesprochen) wieder. Seltsamerweise versucht Betz, diesen evidenten Fehler zu verteidigen. Rilke hatte notiert: »ungehört ne veut pas dire unerhört: inouï, mais textuellement, sans que personne t'aurait écouté, là, au désert.« Betz versucht sein »inouï« mit folgendem Argument zu retten: »Konnte das Wort inouï auf französisch nicht in seinem etymologischen, buchstäblichen Sinn verwendet werden? War es nicht schon durch seinen metaphorischen Gebrauch zu sehr abgenützt und wäre es nicht besser, eine Umschreibung zu verwenden, um den Unterschied deutlich zu machen, den das Deutsche zwischen unerhört und ungehört macht?« Aber er beugt sich vernünftigerweise Rilkes Korrektur. 2. Im Satz »Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch« hatte Betz das »in der Ferne« unterdrückt. Rilke notiert: »man darf ›in der Ferne‹ nicht weglassen, denn niemand ist sichtbar um den Spielenden.« Dagegen hat er das »enfuis« für »vorbeigejagt« durchgehen lassen. Überhaupt fällt auf, dass, trotz tiefer Aufmerksamkeit für diesen Text, hin und wieder ein offenbarer Fehler hingenommen wird, so zum Beispiel die seltsame Übersetzung des »Hammerklaviers« durch »orgue«. Es liegt auf der Hand, dass der Beethoven dieses Kapitels nicht der frühe (noch hörende) ist, sondern der des Opus 106, der sogenannten »Hammerklaviersonate«. (Das an sich korrekte »pianoforte« der neuen Übersetzungen wirkt blass). Die erste Korrektur betraf »sein wissendes Gesicht«: Betz hatte mit »visage qui savait« übersetzt, Rilke verlangte das Präsens. Betz gehorcht. »… Dem ein Gott das Gehör verschlossen«: Betz schrieb »à qui Dieu a fermé l'ouïe«, Rilke notiert auf Deutsch »dem *ein* Gott«. Betz gehorcht. (Aus meiner eigenen Erfahrung als ›Kontrollor‹ der Übersetzer weiß

ich, wie stark die Neigung ist, Rilkes Polytheismus in einen Monotheismus zurückzuverwandeln, selbst in den *Sonetten an Orpheus*!)

Dann verwandelt Rilke Betz' Übersetzung von »damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen« durch »pour que seuls les sens inaptes à saisir le son portent le monde en lui« in »ramènent le monde vers lui«. (David entscheidet sich hier für eine ›erklärende‹ Übersetzung, ebenso Porcell). Es kann, wenn auch selten, vorkommen, dass Betz auf seiner Übersetzung beharrt. Das ist der Fall für »Weltvollendender«, wiedergegeben durch »finisseur du monde«. Rilke hatte vorgeschlagen: »wäre es nicht besser, hier eine Umschreibung der Art ›Oh Du, der‹ zu suchen?« Claude David folgte dem Vorschlag Rilkes: »Toi qui as mené le monde à son achèvement«, Porcell entschied sich für einen Neologismus: »paracheveur du monde«. Für »Strömender« hatte Betz zunächst »ô toi qui toujours flotte« vorgesehen. Rilke markiert diesen Vorschlag durch ein Fragezeichen, ohne selbst eine Lösung anzubieten. Das Endergebnis lautet »fluvial«. David erweitert es zu »ô fleuve de musique«. Das sind weitgehend stilistische Fragen. Doch Rilke ist bei aller Zurückhaltung gezwungen, Betz auf Lücken in seiner sprachlichen Kompetenz hinzuweisen. Der erste dieser Fehler (unerhört/ungehört, Rilke präzisiert: ungehört bedeute wörtlich, »ohne dass dich jemand hier in der Wüste gehört hätte«) wurde bereits angesprochen. »Am Rande deiner Musik« wird von Betz mit »aux limites de ta musique« übersetzt, Rilke schlägt »aux confins« vor und Betz folgt ihm. Ein grober Schnitzer unterläuft Betz bei »ein Jungfräulicher, unbeschlafenen Ohrs« mit »un chaste … qui ne dormirait pas«. Rilke kommentiert: »unbeschlafen hat nichts mit Schlaf zu tun, es will sagen jungfräulich, also ›un chaste … à l'oreille vierge‹«. Natürlich hat Betz diese Korrektur respektiert. Vergleichbar ist der folgende Irrtum: »er trüge Unendliches aus« wird zu »emporterait l'infini« . Rilkes Reaktion lautet: »austragen: will sagen (von einer Frau) die Leibesfrucht ausreifen lassen; er trüge Unendliches aus: er hätte das Unendliche empfangen«. Seltsamerweise unterläuft hier Rilke im Gegensatz zu seiner eigenen Definition ein Irrtum, den Betz mit »il concevrait l'infini« unbesehen übernimmt. (Korrigiert bei David zu »enfanter des choses infinies«). Eine letzte Korrektur betrifft »sein befruchtetes Hirn«, das Betz mit »front« an Stelle von »cerveau« übersetzt hatte.

Dieser knappe Abschnitt zeigt massive Eingriffe Rilkes in Betz' Übersetzung. In der Schlusspassage hat er Betz aus einem regelrechten übersetzerischen Schiffbruch gerettet, dessen Ursache die begreifliche Unkenntnis des leicht hieratisierten Vokabulars von Zeugung und Geburt war.

Im darauffolgenden Abschnitt über den vogelfütternden Mann interveniert Rilke bedeutend seltener. Es handelt sich eben um einen kontrapunktischen Text zur Position des einsamen Genies, in dem die germanischen Abstraktionen fehlen, die der lateinischen Klarheit so abträglich sind. Rilke macht nur zwei Bemerkungen, die eine betrifft die Wendung »linkisch und auffällig«, die Betz mit »gauchement, de bizarre façon« wiedergegeben hatte. Rilke kommentiert ausführlich: »auffällig: d. h. deutlich sichtbar, auf eine Art, die Erstaunen erregt … linkisch, aber doch auf eine Art und Weise, dass man ihrer Geste Aufmerksamkeit leiht.« Betz macht daraus schließlich ein wenig glückliches »d'un geste gauche et provocant«, aber Rilke hatte ihm ja keine Übersetzung, sondern eine ›Erklärung‹ geliefert. (Bei Porcell liest man

»maladroitement et en attirant l'attention«, bei David »d'un air à la fois ostensible et maladroit«). Interessanter ist der zweite Eingriff betreffend »dass auf einmal ein Engel käme und überwände sich und äße den alten, süßlichen Bissen«. Das »überwände sich« heißt bei Betz zunächst »surmonterait sa crainte«. Rilke hatte mit einem Fragezeichen »plutôt: son dégoût« vorgeschlagen, Betz hat den Vorschlag zu Recht akzeptiert. (Davids »dominerait ses scrupules« ist nicht überzeugend). Ein Sonderfall, den Betz in seinen *Erinnerungen* ausführlich behandelt, ist der Vergleich des alten Mannes mit den »Schiffsfiguren«. (Diese Stelle belegt eindeutig, dass die Grundlage von Betz' Text unser Manuskript war). Rilke schlägt an dieser Stelle Betz vor, in der Übersetzung die »figurines de proue« als »anciennes« zu bezeichnen: »Schiffsfiguren, die einst Teil eines Schiffes waren und die man einer alten Gewohnheit folgend in die Erde steckte, als einziges überlebendes Stück des Schiffes, und die in den armen Gärten der Nordküste als Ornament dienten.« Dieses »anciennes« ist bei David verschwunden.

Das folgende Kapitel, das Ibsen gewidmet ist, dessen Name ebenso ungenannt bleibt wie der Beethovens, bildet ein Pendant zum Abschnitt über die Totenmaske Beethovens. In diesem Abschnitt ist Rilkes Intervention besonders intensiv und sie hat dementsprechend tiefe Spuren in der endgültigen Übersetzung (und in den *Erinnerungen)* hinterlassen. Das erste Beispiel ist besonders bezeichnend: Betz hatte in »Wie ein Sprung geht sie durch die Himmel, diese hoffnungslose Hyperbel deines Weges …« das Wort »Sprung« als »bond« verstanden. Rilke erklärt: »nein, hier denkt man zunächst noch nicht an die Kurve, die von diesem Denken beschrieben wird, sondern ›Sprung‹ will sagen, dass es den Himmel wie eine fêlure durchzieht. Das Bild ist von einem Teller genommen, der einen Sprung aufweist.« Betz übersetzt schliesslich logischerweise mit »Comme une fêlure elle traverse le ciel …« Obwohl es eine berühmte Parallelstelle in der *Achten Duineser Elegie* gibt (»wie wenn ein Sprung durch eine Tasse geht. So reißt die Spur der Fledermaus durchs Porzellan des Abends …«), haben sowohl David als Porcell mit »bond« übersetzt. (Hätte Betz in seinen *Erinnerungen* Rilkes Korrektur erwähnt, hätten die beiden neuen Übersetzer den Fehler vermutlich vermieden).

In seinen *Erinnerungen* gruppiert Betz eine Reihe von Problemen, die sich auf das Ibsen-Kapitel beziehen. Es handelt sich zunächst um »wo unser Geschehen kocht und sich niederschlägt«. Betz hatte übersetzt: »là où notre devenir bouillonne, s'évapore, se dépose.« Rilke insistiert in seinen Fragen und Vorschlägen auf der Genauigkeit des Vokabulars bei der Wiedergabe der wissenschaftlichen Metaphern aus dem Bereich der Chemie (mit alchemistischem Hintergrund). Er fragt sich also, ob »se déposer« wirklich der chemische terminus technicus sei für das deutsche »sich niederschlagen« (im Sinne von präzipitieren). Nach Betz hätte Rilke (mündlich?) zu »se condenser« geraten. Wie dem auch sei, in der endgültigen Fassung steht der chemische terminus technicus »précipiter« (während David das synonyme »déposer« verwendet). Für »kochen« ändert Betz »bouillonner« in »boût«, David wagt ein metaphorisches »mûrir«. Die Unsicherheit im chemischen Vokabular zeigt Betz u. a. im groben Irrtum »massue« für »Kolben«, statt »cornue« oder »alambic«, wie Rilke anmerkt. Rilke ist auch unzufrieden mit der Wiedergabe von »im Feuerschein« durch »dans la lueur du feu«: »es ist zwar buchstabengetreu, aber ist vielleicht auch

zu ersetzen; stellen Sie sich ein Laboratorium vor, das nur durch den Widerschein des Ofens beleuchtet wäre: wie würde man das formulieren?« Betz, der diese Passage in seine *Erinnerungen* aufgenommen hat, entscheidet sich im Sinne Rilkes für »sous les reflets de la flamme«. (David hat, wie ursprünglich auch Betz, »à la lueur du feu«). Wie genau Rilke das Ibsenkapitel unter die Lupe genommen hat, zeigt sich am folgenden, schwierigen Beispiel: Betz hatte »und unterschiedest Übergänge« mit »tu discernas des nuances« übersetzt. Rilkes Kommentar: »Wie Sie übrigens richtig gespürt haben, ist ›nuances‹ ungenügend: die Übergänge: les transitions, les passages d'une nuance à l'autre; aber das alles ist äußerst schwierig wiederzugeben. Ich weiß, man muss sich damit bescheiden.« Wie üblich schließt sich Betz Rilkes Selbstanalyse an und wählt »différences«. Dass es Rilke hier um die metaphorische Genauigkeit zu tun ist, erhellt aus den folgenden ›Anleitungen‹. Um die Schwierigkeit des Kapitels wissend, ermutigt Rilke Betz zunächst durch das Lob für »eine sehr schöne, wohlgelungene Seite« (von Betz natürlich zitiert), um dann seine Besorgnis über die mangelnde Klarheit mehrfach zu formulieren. »Diese Passage – ›parce que tu avais dans le sang de révéler‹ für ›weil dir das Aufzeigen im Blut war‹ – ist noch nicht völlig klar; sie will ausdrücken, dass Ibsen die Entscheidung getroffen hat, das von ihm in seinen Eprouvetten Beobachtete zu vergrößern, und zwar derart, dass dieses Faktum oder diese winzige Veränderung vor seinen Augen in seinen Dramen übertrieben groß werden und damit für alle sichtbar!« Endergebnis: Betz übernimmt Rilkes »vielleicht ›parce que c'était la force de ton sang de révéler‹«, eine Lösung, die in der Tat um einiges »klarer« ist. Er findet auch die Passage »Tu ne consentis pas à attendre« »fast unverständlich in ihrer gegenwärtigen Form. Könnte man nicht präzisieren?« Hier allerdings hat Betz nichts geändert.

Es ist sehr lehrreich zu sehen, dass Rilke, der zumindest theoretisch analytische, zum Kommentar neigende Übersetzungen ablehnt, sich mehrmals gezwungen sieht, »Präzisionen« zu verlangen und solche manchmal selbst vorschlägt, zum Beispiel in den folgenden zwei Beispielen.

1. »[D]er Ausschlagwinkel eines von fast nichts beschwerten Willens«. Der Vorschlag von Betz lautete: »l'angle de réfraction d'une volonté à peine alourdie«. Rilke setzt ein Fragezeichen und kommentiert: »alourdir ist nicht ganz richtig; man vergleicht hier den Willen mit einer Waage, auf die man ein beinahe nicht wahrnehmbares Gewicht gelegt hat.« Betz scheint Rilkes Vorschlag zu übernehmen: »une volonté aggravée d'un poids à peine sensible.« Fragt sich, ob das viel klarer ist. Die Antwort auf dieses Übersetzungsproblem findet sich vielleicht im Gedicht *Die Rosenschale,* worin der Terminus »Ausschlagwinkel« ebenfalls als Indikator der feinsten Nuancen erscheint. Porcell und David haben sich in dieser Frage für eine kommentierende Übersetzung entschieden: »l'angle qui modifie la décision (ausschlaggebend) d'une volonté« oder »l'angle infime qui déplace la décision d'une volonté«. In beiden Fällen werden jedoch Ursache und Wirkung verwechselt. Hier ist Rilkes Präzisierung bei allen drei Übersetzern ohne Resonanz geblieben, weil keiner das Wort »Ausschlagwinkel« präzis erfasst hat, nämlich als minimale Oszillation.

2. Kurz danach notiert Rilke zur Passage, die mit »ton œuvre, vouée de plus en plus …« beginnt, Folgendes (leider zitiert Rilke nur den Beginn von Betz' Übersetzung): »Auch diese Passage hat noch nicht ihre endgültige Klarheit; warum das

Wort ›équivalent‹ (für das deutsche Äquivalent) vermeiden.« Die gewünschte Vokabel findet sich in der publizierten Übersetzung. Doch Rilke fährt fort: »ungefähr so: ›Ton œuvre, vouée de plus en plus impatiemment, de plus en plus désespérément à l'effort de découvrir entre les choses visibles des équivalents du devenir intérieur …‹« Das »entre« ersetzt ein unterstrichenes »sous«. Seltsamerweise übernimmt Rilke einen Lesefehler von Betz, der statt das »innen Gesehene« das »innen Geschehene« gelesen hatte. In der Endfassung ist dieser Fehler korrigiert zu »visions intérieurs«. Der Kommentar Rilkes zeigt, dass der Verschreiber »sous« von Betz' Übersetzung herrührte, denn er erklärt: »unter [doppelt unterstrichen] dem Sichtbaren bedeutet nicht »sous les choses visibles« [dreifach unterstrichen], sondern ›entre‹ [dreifach unterstrichen], ›parmi elles‹ [dreifach unterstrichen], par elles [vierfach unterstrichen]. Er suchte dieses unsichtbare Innere, in das sich unser Leben mehr und mehr zurückgezogen hatte, durch ausgewählte Äquivalente in der sichtbaren Außenwelt auszudrücken.« – So kommt es, dass die Schwierigkeiten des Übersetzers Betz Rilke zu einem kleinen Traktat über die Ästhetik des Dinggedichts, des »Werks des Gesichts« verleiten.

Damit sind die wichtigsten Eingriffe – es gibt noch einige andere, weniger einschneidende – zum Ibsenkapitel behandelt. Es ist wohl klar geworden, dass ein nicht unwichtiger Teil dieses Textes nicht mehr von Betz, sondern von Rilke selbst übersetzt worden ist.

Auch die darauffolgenden Kapitel über Ingeborg hat Rilke mit großer Aufmerksamkeit gelesen. Gleich im ersten Satz ist Betz ein schwerer Fehler unterlaufen, den Rilke zu einer kleinen Lektion in poetischer Technik nützt. »Ich merkte, wenn sie von ihr erzählten, wie sie sie aussparten« wurde bei Betz zu einem »je remarquai, quand ils parlaient d'elle, combien ils l'épargnaient«. Rilkes Reaktion: »an dieser Stelle hat Sie das Wort ›aussparen‹ zu einem Irrtum verführt; es hat nichts gemein mit sparen = épargner; aussparen will sagen ›laisser en blanc‹, in dem Sinn, wie ein Maler alle Gegenstände, die eine Person umgeben, darstellt, um die Person selbst ›en blanc‹ zu lassen. Die Passage erhebt den Anspruch zu sagen, dass man bei der Beschreibung einer Frau nur über ein Mittel verfügt, um sie sichtbar zu machen: nämlich alles zu malen, was sie umgibt, um sie in der Mitte ›en blanc‹ zu lassen.« Natürlich hat Betz den Text nach Rilkes Anweisung korrigiert. Im selben Satz sieht Rilke zu Recht ein besonders schwieriges Übersetzungsproblem im Zusammenhang mit dem »aussparen«: »wo das alles aufhörte, sanft und gleichsam vorsichtig aufhörte mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloss«. Betz hatte übersetzt mit »– jusqu'à un certain endroit où tout s'arrêtait, s'arrêtait doucement et pour ainsi dire prudemment à l'enveloppement«. Rilke erläutert: »wenn man dem angegebenen Bild folgt, wäre es wohl besser, wie der Text es tut, sich diesen Kontur bilden zu lassen, der von der Umgebung geschaffen wird, und erst am Ende zu sagen, dass er sie einschließt.« Rilke versieht seine eigene Überlegung mit einem Fragezeichen und formuliert den Satz so um: »arrêtait … avec/dans un contour léger, (qui n'était) jamais retracé et qui l'enveloppait.« Betz hat schließlich »avec/dans« durch »au contour« und trotz Rilkes Wunsch, die Passage mit »enveloppait« zu beenden, »enveloppait« und »retracé« umgestellt zu »qui l'enveloppait et qui n'était jamais retracé.« Hier steht man vor einem wirklichen Dilemma, für das es wohl

kaum eine befriedigende Lösung gibt, wie die fragwürdige Übersetzung von David zeigt, die das für Rilke so wesentliche »einschloss« ausschließt. Unmittelbar darauf erklärt Rilke eine andere schwierige Stelle: »Dann pflegte sie […] die Augen zu schließen und das ganz verschlossene, aber überall durchscheinende Gesicht irgendwie inständig zwischen ihre beiden Hände zu halten, die es kalt an den Schläfen berührten«. Betz hatte geschrieben: »sa figure *toute cachée et cependant partout visible*«. Rilkes Kommentar (mit einem Rufzeichen am Rand): »*Nein :* Maman verbirgt nicht ihr Gesicht, sie hebt ihre Hände an die Schläfen und schließt die Augen; ihr Gesicht ist verschlossen durch die geschlossenen Augen, doch zugleich voll durchscheinend; sie schließt die Augen, um nicht mehr zu sehen, was sie gesehen hat, aber die Vision des Ereignisses, das sie erzählen wird, taucht in ihr auf und entzündet in ihr die Erinnerung, die schon ihr durch ihr verschlossenes Gesicht ausstrahlt.« Ergebnis der Erläuterung: »figure toute close et cependant partout transparente«. (Rilke hatte keinen Vorschlag gemacht …) Welche Fallen diese im Deutschen recht eindeutige Stelle enthält, zeigt die Übersetzung von David, die mit »d'en caresser les tempes froides« (»die kalten Schläfen zu streicheln«!) schließt.

Im darauffolgenden Ingeborg-Kapitel richtet sich Rilkes Aufmerksamkeit auf zwei Stellen. 1. »[Sie] sagte so vor sich hin, wie einer, der hören will, wie etwas klingt«. Betz hatte vorgeschlagen: »comme quelqu'un qui veut entendre le son de sa voix«. Rilke ›erwidert‹: »Das ist nicht so sehr der *Klang ihrer Stimme*, den sie hören will, sondern den Ton, den Klang (sonorité) ihres erstaunlichen Geständnisses: indem sie ihn hört, realisiert sie gewissermaßen ihren Seelenzustand, der aller Welt und vielleicht sogar ihr selbst verborgen ist«. Betz, von keinem Übersetzungsvorschlag Rilkes geleitet, entscheidet sich für den aus Rilke geschöpften psychologischen Kommentar »comme quelqu'un qui voudrait se rendre compte du son de sa pensée.« Porcell übersetzt mit »qui écoute simplement le sondes ses paroles«, David mit »qui veut entendre comment sonne une phrase«. Das kleine Wort »etwas« lässt anscheinend die Übersetzer scheitern. Folgte man konsequent Rilkes Analyse, die deutlich zu verstehen gibt, dass hier Ingeborgs Unterbewusstsein (oder ihr Unbewusstes) spricht, so könnte die Übersetzung auch lauten: »die den verborgenen Sinn ihrer Worte klingen hören will«. Doch wir entfernen uns hier von der Übersetzung in Richtung des Kommentars, der allerdings von Rilke selbst nahegelegt wird. Alle Übersetzer stolpern gewissermaßen über das »etwas«, das in den meisten Fällen durch das ebenso banale »quelque chose« übersetzbar ist. Alle haben irgendwie gespürt, dass dieses »etwas« eben nicht ein einfaches »quelque chose« ist, sondern vermutlich mit dem Freud'schen »ES« (»ça«) zu tun hat.

Der Satz, den Ingeborg ausspricht, weist auch in diese Richtung: »Ich mag nicht mehr«. Er ist der Anlass einer äußerst interessanten stilistischen Überlegung Rilkes zu der von Betz vorgeschlagenen Übersetzung »J'ai mon content«. Rilke hatte – im Gegensatz zu Betz – offenbar vergessen, dass diese Passage schon von Gide für die *Nouvelle Revue Française* übersetzt worden war. Er versucht, Betz vorsichtig von dieser Übersetzung abzubringen: »Wage ich zu sagen, dass ich mit dieser Übersetzung (diesem ›J'ai mon content‹) nicht recht glücklich bin? Hätte Ingeborg nicht eher gesagt: ›Je n'en veux plus‹? Ich schlage Ihnen das zu Ihrer eigenen Überlegung vor; für mich – aber es ist schwierig, darüber zu urteilen – hat dieses ›J'ai mon con-

tent‹ nicht den richtigen Ton [détonne], es scheint mir ein wenig gestelzt für die vollkommene Einfachheit dieses unerwarteten Bekenntnisses. *Aber ich bitte Sie, sich ein eigenes Urteil zu bilden, ohne meiner Bemerkung ein allzu großes Gewicht beizumessen.*« Betz nimmt die Überlegung Rilkes durchaus ernst, bleibt aber bei der Formulierung Gides. David und Porcell haben sich für die Einfachheit entschieden: »Je ne veux plus« beziehungsweise »Je n'ai plus envie«. (Ich hatte zum Spaß auch die ungestelzteste Variante vorgeschlagen »J'en ai marre«. Eines ist sicher, das Verbum »mögen« lässt sich nicht so einfach übersetzen).

Nach den Ingeborg-Kapiteln hat Rilke anscheinend »son content« an den Korrekturen, sie werden immer seltener und vor allem punktueller. Die bisher behandelten Eingriffe Rilkes betreffen vor allem die Kapitel 25 bis 29, also etwa zwölf Seiten der Taschenbuchausgabe. Ich greife noch einige signifikante Beispiele heraus:

»Der Geschmack von Apfelmus hielt lange vor, und das war schon alles mögliche, wenn man ihn irgendwie auslegte, unwillkürlich, und die reinliche Säure an Stelle von Gedanken in sich herum gehen ließ.« Betz hatte hier das Verbum ›auslegen‹ nicht verstanden und übersetzt: »le goût de la compote de pommes durait longtemps, et c'était déjà beaucoup que de le *décomposer* [doppelt unterstrichen]«. Rilke notierte neben »auslegte« (dreifach unterstrichen): »que de l' *interpréter* […] reste alors: que de l'interpréter involontairement et de laisser circuler en soi, au lieu de pensées, cette sensation de propreté acidulée.« Betz übernimmt diese Fassung. Etwas später verwirft Rilke die Übersetzung von »geschah das Äusserste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus« durch »le pire arriva: je perdis toute conscience de moi, je m'évanouis tout simplement.« Denn »dieses ›je m'évanouis tout simplement‹ könnte zu einem Missverständnis Anlass geben; wäre nicht vorzuziehen ›je perdis toute raison d'être, j'étais tout simplement annulé‹ oder etwas in dieser Art.« Betz hat schliesslich die gute Wahl getroffen: »je cessai d'exister, tout simplement.« Am Ende desselben Kapitels schrieb Betz für »als sie endlich entdeckten, dass ich ohne Besinnung sei und dalag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück«: »et que j'étais couché là comme un objet au milieu de ces toiles, oui comme un objet.« Mit einem Fragezeichen neben seinem Kommentar reagiert Rilke so: »›Objet‹ ist unpassend; es handelt sich hier ein wenig um die Erzählung von Sieversen, die hier irgendwie zitiert wird; es war sie, die ›Stück‹ sagte, was sonst kein Mensch sagen würde; aber um das nachzuahmen, ist es wirklich unmöglich ›morceau‹ zu setzen?? Es braucht hier einen komischen und ungewöhnlichen Ausdruck.« Betz folgte Rilke mit »comme un morceau de quelque chose … oui, comme un morceau.« (David: »comme une souche sous tous mes chiffons«).

Interessant ist die folgende Korrektur: »es wäre eine Seligkeit für sie gewesen, stundenlang zu knien und sich hinzuwerfen und sich recht mit dem großen Kreuz zu gebärden vor der Brust und um die Schultern herum.« Betz: »on aurait, avec le grand crucifix, dessiné des gestes sur la poitrine et autour des épaules«. »Die Übersetzung ist nicht korrekt«, schreibt Rilke, »die Passage will anzeigen, dass Maman gerne das Kreuzzeichen nach dem Ritus der orientalischen Kirche gemacht hätte, indem sie Brust und Schultern berührte.« Betz übernimmt wörtlich Rilkes Vorschlag: »aurait fait le signe de la croix en se touchant la poitrine et les épaules.« Im selben Kapitel hatte Betz »langsam und trostlos abzusterben« mit »mourir sans con-

solation« übersetzt. Rilke kommentiert: »Trostlos ist nicht identisch mit ›ohne Trost‹. Ich schlage vor: lentement et TRISTEMENT [vierfach unterstrichen!!)]« – selbstverständlich wurde dies von Betz übernommen. Rilke hatte bei der Charakterisierung Christian des Vierten den Ausdruck »schön geflochtene Cadenette« gebraucht, was Betz mit »sa belle fourragère tressée« übersetzte. Mit dem *Dictionnaire Larousse* beweist Rilke Betz, dass Cadenette eigentlich der richtigere Ausdruck sei. Also fragt er, »warum lassen wir nicht Cadenette?« Auch hier folgte Betz Rilke, zumal »fourragère« (Fangschnur an einer Uniform) kein Synonym für die Haartracht à la Cadenet ist und »fourragère« zudem ein Anachronismus gewesen wäre.

Dieses Beispiel zeigt, wie genau Rilke bei der Anwendung ungewöhnlicher Vokabeln vorging, deren Zweck nicht Dekoration, sondern historische Detailtreue war. Ähnlich wie beim Vokabular des Laboratoriums muss Rilke Betz in Sachen Heraldik belehren und korrigieren: »Siehst du den silbernen Pfahl im schwarzen Feld und die Pfauenfedern« (das Wappen der Brahe); Betz schrieb »le pilot d'argent en champ noir«. Rilke reagiert: »Nein! In heraldischer Sprache heißt es: ›Vois, de sable au pal d'argent et les plumes de paon au cimier.‹ Sable bedeutet in der heraldischen Sprache ›schwarz‹ wie der Zobel!« Betz folgt ihm treulich wie im Parallelfall bei der Beschreibung der Wandteppiche im Musée Cluny: »drei silberne Monde, steigend, in blauer Binde auf rotem Feld«. Rilke zitiert leider Betz' Übersetzung nicht, aber er präzisiert: »hier muss man, glaube ich, das Wappen der delle Viste in der Sprache der Heraldik beschreiben: ›de gueules à la bande d'azur aux trois lunes d'argent‹«. Endgültig heißt es bei Betz dann: »de gueule à bande d'azur aux trois lunes d'argent«. »Gueules« (im Plural!) bedeutet in der heraldischen Sprache »rot«! Rilke verweist Betz auf den kommentierten Katalog im Musée Cluny, den er nicht zur Hand hat: »Ich hoffe, dass meine Interpretation richtig ist.« Betz hat offenbar nicht »verifiziert«, aber den Plural »gueule« in einen Singular verwandelt, ansonsten aber Rilkes Vorschlag respektiert, der in diesen Dingen ein wirklicher Kenner war. Es ist evident, dass Rilke die Kapitel über die Teppiche genauer unter die Lupe genommen hat als die vorhergehenden. Er insistiert zum Beispiel auf dem Problem der Übersetzung der Figur der »Dienerin«. Betz hatte »domestique« verwendet, Rilke zögert zwischen »domestique« und »servante«, fragt sogar, ob man nicht die beiden Worte abwechselnd verwenden solle, was Betz dann tut, obwohl Rilke selbst zweifelt: »Nach dem Teppich und dem Rang der edlen Dame handelt es sich eher um eine ›suivante‹ [Mitglied des Gefolges] als um eine einfache ›domestique‹.«

Keinen Zweifel dagegen gibt es bei der Übersetzung von »sobald man gewahrte, wie versunken sie ist«. Betz hatte geschrieben: »combien la femme y est plus profondément enfoncée?« (dreifach unterstrichen). (»Enfoncée ist nicht das Wort, das man hier braucht … ›versunken‹ will sagen ›versunken in sich selbst‹, combien elle est pensive, absorbée en elle-même«. Doch fügt er ein Nota bene hinzu: »Aber »pensive« passt auch nicht, da das Wort wenige Zeilen später völlig richtig verwendet wird« – nämlich im Sinne von »nachdenklich«). Betz übernimmt »absorbée en elle-même«. (David ersetzt das »en elle-même« durch »dans son labeur«: eine kommentierende Übersetzung, die Rilkes eigener Intention zuwider läuft.)

Eine weitere Stelle ist symptomatisch für Rilkes Forderung nach äußerster Treue und Genauigkeit: »kann […] ein Trauerkleid so verschwiegen sein wie dieser grün-

schwarze Samt mit den welken Stellen?« »Et un vêtement de deuil peut-il être aussi effacé que ce velours noir vert et par endroits fané«. Zunächst fordert Rilke »robe« anstelle von »vêtement«, aber es geht ihm vor allem um das »verschwiegen«, das mit »effacé« nicht wirklich wiedergegeben sei, denn »dieses Trauerkleid schweigt unendlich über die Ursache der Trauer: das will das Wort ›verschwiegen‹ zur Geltung bringen. Ich würde vorschlagen: ›discret‹ – – aber das ist nicht genug; und wenn man sagte: muet [doppelt unterstrichen]. Ich halte folgende Fassung für möglich: et une robe de deuil, peut-elle être aussi muette que ce velours …«? Betz akzeptiert. Auch die Übersetzung von »niedergelassen« mit »étendue« wird in »reposée« verwandelt. Rilke hatte »assise« vorgeschlagen (so auch David).

Ich beschränke mich auf diese Beispiele. Nach den Teppich-Kapiteln gibt es keine Korrekturen mehr. Entweder hat Rilke das Korrigieren aufgegeben oder, was wahrscheinlicher ist, er verfügte nur über ein Teilmanuskript. Dafür spricht der Umstand, dass am Ende des Konvoluts zwei Seiten – in einer, wie anfangs erwähnt, veränderten Schrift – sich auf eine völlig andere Paginierung beziehen, die mit der Seite 1 (eines offenbar lückenhaften Manuskripts) einsetzt. Es handelt sich um ganz wenige Bemerkungen, von denen nur eine wirklich interessant ist: Betz hatte »Bekannte« mit »camarades« übersetzt, Rilke schlägt »connaissances« vor, denn »Kamaraden, so etwas hatte Malte niemals!«. Betz berichtet in seinen Erinnerungen, er habe mit Rilke das Problem der Übersetzung von »Bekannte« diskutiert und dabei »absichtslos« (au hasard) »connaissances, relations, camarades …« vorgeschlagen. Bei »camarades« hätte ihn Rilke »beinahe mit Heftigkeit« unterbrochen und gesagt: »Vermeiden wir auf jeden Fall ›camarades‹. Malte hatte keine!« Diese Stelle belegt in meinen Augen eindeutig, dass Betz seine *Erinnerungen* in der Frage der Malte-Übersetzung ›frisiert‹ hat. Der geschilderte Dialog hat so nicht stattgefunden, sonst hätte Rilke nicht ein schriftlich fixiertes »camarades« korrigieren müssen.

Es ist eindeutig, dass Rilke kein wirkliches Interesse mehr für eine intensive Kontrolle der Übersetzung aufbringt. Hin und wieder stellt er einen Irrtum richtig, so zum Beispiel die Übersetzung von Feuermauer mit »mur de feu«. Es fehlt ihm offenbar das richtige Wort, darum definiert er »Ich will sagen: diese *Mauer* zwischen zwei Häusern unterschiedlicher Höhe, die nackt bleibt oder an der entlang die Kamine verlaufen«. Betz setzt »mur mitoyen«, David »mur pare-feu«. Ein weiteres Mal korrigiert Rilke mittels Erläuterung ohne eigenen Übersetzungsvorschlag: »der Tod, der nun auf Ulsgaard saß«. Betz hatte wörtlich mit »assise« übersetzt. Rilke: »sitzen auf […] wird verwendet im Sinne von ein Land, eine Domäne, ein Schloss bewohnen.« Betz entscheidet sich für »la mort habitait Ulsgaard«. (David: »installée à«). Ein letztes Beispiel zum Thema Genauigkeit: »da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet […]« Rilke merkt hierzu gegenüber Betz an: »ici un espace, là un espace […] das heißt zwar wörtlich Raum; aber ist das auf Französisch nicht ein wenig vag, wo man, scheint mir, ›espace‹ nicht verwendet, um ein ›Zimmer‹ (une pièce, une chambre) zu bezeichnen.« Und Betz korrigiert entsprechend.

Eine Schlussbemerkung zu diesem in vieler Hinsicht aufschlussreichen Dokument. Sie betrifft Rilkes Schrift. Obwohl es sich um eher formlose Notizen und nicht um einen Brief handelt, ist die Schrift sehr gepflegt, also sehr gut leserlich.

Rilke hat in einem Postskriptum an Betz die Formlosigkeit bedauert: »Entschuldigen Sie bitte die Unordnung in meinen Notizen, die ich mir im Lauf der Lektüre gemacht habe und die nicht mehr durchlesen werde, um mich nicht noch mehr zu verspäten […]« Unser Manuskript ist also nicht ganz konform mit Rilkes Ethik. Wenn Rilke den deutschen Text des *Malte* zitiert, benützt er die Rechtschreibung vor der Reform von 1907: man findet also Thränen, Nöthe, Nothwendigkeit. Wie Kafka und Karl Kraus (*Elegie auf den Tod eines Lautes*) hielt er in seinen Manuskripten an der Schreibung *Athem* fest, dem mythischsten aller deutschen Wörter, das zu einer Theologie des stummen h geführt hat. Aber damit verlassen wir das schwierige Handwerk des Übersetzens.

Ralph Winter

Malte, »mon ambassadeur auprès de vous«[1]
Maurice Betz und Rainer Maria Rilke

1 rue de Médicis – vom Balkon der im 5. Stock dieser Pariser Adresse gelegenen Wohnung des Schriftstellers und Übersetzers Maurice Betz eröffnete sich der Blick auf den Jardin du Luxembourg, links zwischen den Bäumen erahnte man die Fontaine Médicis,[2] geradeaus blickte man auf den Palais, rechts auf das hintere Portal des Théâtre de l'Odéon. Während der ersten Monate des Jahres 1925 ging Rilke jeden Vormittag aus dem in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Hotel Foyot, 33 rue de Tournon, zu dieser Wohnung, um dort gemeinsam mit Betz an der Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu arbeiten. An diesem Ort entstand ein zentrales Dokument des produktiven Austauschs zwischen den beiden Autoren und ihren Sprachwelten, das die Rilke-Rezeption in Frankreich wesentlich mitbestimmten sollte. Einen ähnlichen Stellenwert für die Verbreitung deutschsprachiger Literatur im Frankreich der Zwischenkriegszeit hatten auch Betz' Übersetzungen des *Zauberberg* von Thomas Mann (*La montagne magique,* 1931), die bis heute die einzige Übertragung dieses Romans darstellt, sowie von Romanen Vicki Baums, wie zum Beispiel *Liebe und Tod auf Bali* (*Sang et volupté à Bali,* 1939), der sehr erfolgreich beim französischen Publikum war.[3] Neben einigen weiteren Texten Rilkes übersetzte Betz Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra,* 1936), einen Teil von Ernst Jüngers Tagebüchern aus den Jahren 1939/40 (*Gärten und Straßen; Jardins et routes,* 1942), das *Nibelungenlied* (*La chanson des Nibelungen,* 1944) sowie einige Gedichte Goethes (*Goethe,* 1944). Es ist also durchaus lohnend, über das bisher in dieser Reihe zu Maurice Betz Gesagte[4] hinaus einen eingehenderen Blick auf sein Leben, seine Tätigkeit und seinen Austausch mit Rilke zu werfen.

Maurice Betz wurde am 10. Dezember 1898 im elsässischen Colmar als einziges Kind von Georges Jules Betz und Marie Minna Hemmerle geboren.[5] Der Vater ver-

1 Maurice Betz: *Rilke vivant. Souvenirs, lettres, entretiens.* Paris: Emile-Paul Frères 1937, S. 68. Rilke bezeichnete die Figur des Malte Betz gegenüber in einem Brief als »meinen Gesandten bei Ihnen« (Maurice Betz: *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente.* Aus dem Französischen übersetzt von Willi Reich. Wien [u. a.]: Reichner 1938. S. 63).

2 Vgl. Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 99; Betz: *Rilke in Frankreich* (wie Anm. 1), S. 91.

3 Vgl. Jean-Jacques Gay: »Maurice Betz. Un traducteur célèbre dans l'entre-deux-guerres«. In: *Parallèles* 12 (Hiver 1990-1991), S. 11-35, hier S. 11.

4 Vgl. Oswald von Nostiz: »Rilkes französischer Übersetzer Maurice Betz: Seine Begegnung mit Rainer Maria Rilke und Helene von Nostiz«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft.* Band 19, 1992: *Rilke und Frankreich,* S. 155-157.

5 Vgl. Jacques Betz: »Maurice Betz«. In: *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne.* Nr. 3 (Bec à Bix). Strasbourg: Féderation des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace 1983. S. 204-205, hier S. 204.

starb nach nur drei Jahren Ehe.[6] Die Jahre der Kindheit und Adoleszenz in Colmar werden in Betz' erstem und am deutlichsten autobiographisch gefärbtem Roman *Rouge et blanc* (1923) evoziert. Betz besuchte in Colmar das zu dieser Zeit deutsche Gymnasium »Bartholdi«. 1915 ging er in die französischsprachige Schweiz, nach Neuchâtel, beendete die schulische Ausbildung an einem *gymnase* und studierte anschließend Literaturwissenschaft an der dortigen *Faculté des Lettres*. 1917 meldete er sich freiwillig beim französischen Konsulat in Bern zum Militärdienst in der französischen Fremdenlegion und erlebte 1918 die Frontkämpfe an Aisne und Marne. 1918 zog er nach Paris, setzte dort an der Sorbonne sein Studium der *Lettres* fort und nahm überdies ein Jurastudium auf. Nach dem Abschluss der Studien 1922 war er bis 1925 als Anwalt in Paris tätig.[7] In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ließ Betz ein Haus am Fuße des Moenchberg bei Munster, in der Nähe von Colmar, errichten, das neben der Pariser Wohnung sein zweiter Wohnsitz wurde.[8]

Betz' literarische Aktivitäten begannen 1921 mit dem Gedichtband *Scaferlati pour troupes,* in dem er seine Erfahrungen an der Front literarisch zu gestalten und zu verarbeiten suchte. Mit ihm gelang es Betz, die Aufmerksamkeit von Künstlern und Autoren aus dem Umfeld der Zeitschrift *Action,*[9] wie Florent Fels, André Malraux und André Suarès, zu wecken, mit denen sich bald ein regelmäßiger Austausch entwickelte. In der Folgezeit lernte Betz weitere Autoren wie beispielsweise Marcel Arland, Emmanuel Bove, Jean Cocteau und Raymond Radiguet kennen.[10] Von 1924 an arbeitete er mit den Herausgebern der Zeitschrift *Cahiers du mois,*[11] den Brüdern André und François Berge, zusammen und übernahm Ende 1925 die Chefredaktion bis zum Ende der Zeitschrift Anfang 1927.[12] In dieser Funktion konzipierte und publizierte er Mitte 1926 ein Rilke-Heft mit dem Titel *Reconnaissance à Rilke,* in dem er zahlreiche Beiträge von Autoren und Kritikern des In- und Auslandes, darunter Paul Valéry, Félix Bertaux und Paul Zech, versammelte.[13]

Scaferlati pour troupes sollte der einzige lyrische Band des jungen Autors bleiben. Es folgte der bereits erwähnte Roman *Rouge et blanc* (1923). Betz' zweiter Roman, *L'incertain* (1925) wurde von einigen seiner Autorenfreunde als repräsentatives Buch ihrer Generation erachtet, da es das Grundgefühl der ›inquiétude‹, der geistigen Unruhe, welches diese jungen Autoren aus ihrer Sicht einte, sinnfällig

6 Vgl. Jacques Betz: »Maurice Betz et Colmar«. In: *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar* 1950, S. 113-116, hier S. 113.

7 Vgl. Jacques Betz: »Mon cousin Maurice Betz. Homme de lettres«. In: *Saisons d'Alsace* 10, 1965, Nouvelle Série 14, S. 203-232, hier S. 204 f.; Gay: »Maurice Betz« (wie Anm. 3), S. 12.

8 Vgl. *Cahiers Alsaciens et Lorrains. Elsässische und Lothringische Monatshefte* 6, 1931. N° 11-12, *Numéro spécial consacré à Maurice Betz. Société des écrivains d'Alsace et de Lorraine,* S. 180; Jacques Betz: »Mon cousin Maurice Betz« (wie Anm. 7), S. 217 f.

9 *Action: cahiers de philosophie et d'art. Directeur-gérant Florent Fels.* Paris 1920-1922. Das Blatt stand nicht, wie der Titel vermuten lassen könnte, in Verbindung mit der nationalroyalistischen Bewegung der »Action française« um Charles Maurras.

10 Vgl. Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1) S. 31-35, *Rilke in Frankreich* (wie Anm. 1), S. 28-32.

11 *Les cahiers du mois.* Paris: Emile-Paul Frères 1924-1927.

12 Vgl. Betz: »Mon cousin Maurice Betz« (wie Anm. 7), S. 204 f.

13 *Reconnaissance à Rilke. Cahiers du mois* N° 23/24 (1926).

gestaltete.[14] Der Verlag, dem Betz nach *Rouge et blanc* seine Arbeiten zur Publikation anvertraute, waren die »Editions Emile-Paul Frères«, von den Brüdern Robert und Albert Emile-Paul sowie Edmond Jaloux als literarischem Leiter geführt. Das Verlagshaus, 14 rue de l'Abbaye, war nahe der Kirche Saint-Germain-des-Près und dem »Café Les deux Magots«, gelegen. Ab Anfang 1925 wurden hier auch die *Cahiers du mois* verlegt.[15]

Nach *L'incertain* veröffentlichte Betz die Romane *Le démon impur* (1926), *La fille qui chante* (1927), der Rilke gewidmet ist,[16] und *Plaisir d'amour* (1930). Der erste Teil der unvollendeten Trilogie *Jeunesse du siècle* mit dem Titel *Le rossignol du Japon* (1931) war weitaus erfolgreicher als diese drei, verfehlte er doch nur knapp die Auszeichnung mit dem »Prix Goncourt« im gleichen Jahr; er ging an Betz' Freund Jean Fayard und dessen Roman *Mal d'amour*. Mit dem zweiten Roman der Trilogie, *Le ressac* (1932), endete vorerst die literarische Produktion von Maurice Betz, er widmete sich nun vorrangig seinen Übersetzungen sowie Darstellungen über Rilke (*Rilke vivant,* 1937; *Rilke à Paris,* 1941[17]), über Deutschland (*Portrait de l'Allemagne,* 1939) und über seine elsässische Heimat (*L'Alsace perdue et retrouvée,* 1946).

Von September 1939 bis Juni 1940 zog Betz erneut als Soldat in den Krieg. An der Saar geriet er in Kriegsgefangenschaft und wurde in einem Ausleselager, dann in einem Offizierslager interniert. Er konnte aber Ende 1940 frei kommen und nach Paris zurückkehren. Das Buch *Dialogues des Prisonniers,* veröffentlicht im Dezember 1940, reflektiert diese Erlebnisse. Mit Jean Fayard reiste Maurice Betz kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges nach Konstanz und Baden-Baden, um dort erste Schritte für eine Wiederaufnahme des deutsch-französischen Dialogs zu unternehmen. Am 29. Oktober 1946, während eines Aufenthaltes in Tours, starb Maurice Betz vorzeitig in Folge eines Herzinfarkts. Die Reise hatte er unternommen, da er und seine Frau planten, dort ein Kind zu adoptieren.[18] Louise Betz, geb. Corroy (1888-1972) publizierte 1949 posthum Betz' Roman *Souvenirs du bonheur* und einen Sammelband zu Ehren ihres verstorbenen Mannes mit dem Titel *Hommage à Maurice Betz*. Dieser enthält Beiträge ehemaliger Kollegen der *Cahiers du mois* wie André Berge sowie auch einen Brief Thomas Manns an die französische Dichterin Yanette Delétang-Tardif (1902-1976) vom 1. September 1947, in dem Mann Betz' Übertragung des *Zauberberg* würdigt und mit Schlegels Shakespeare-Übersetzungen vergleicht.[19] Louise Betz regte auch die Verleihung eines »Prix Maurice Betz«

14 Vgl. Daniel-Rops: »Visage de Maurice Betz«. In: *Hommage à Maurice Betz.* Paris: Emile-Paul Frères 1949. S. 141-142; André Berge: »Souvenirs des Cahiers du Mois«. Ebenda, S. 142-144.

15 Vgl. André Berge: *Réminiscences. Souvenirs de ma première vie.* Paris: Emile-Paul Frères 1975. S. 207; Gay: »Maurice Betz« (wie Anm. 3), S. 12.

16 Vgl. Betz: »Mon cousin Maurice Betz« (wie Anm. 7), S. 212.

17 Maurice Betz: *Rilke à Paris & Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.* Paris: Emile-Paul Frères 1941. Es handelt sich hierbei um eine Darstellung der Genese der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zwischen 1904 und 1910.

18 Vgl. Jacques Betz: »Mon cousin Maurice Betz« (wie Anm. 7), S. 220.

19 Vgl. *Hommage à Maurice Betz* (wie Anm. 14), S. 88 f.

an, der seit 1957 in der Regel jährlich von der »Académie d'Alsace« an französischsprachige Schriftsteller aus dem Elsass verliehen wird. Maurice Betz' Nachlass ging nach dem Tod seiner Witwe an den Cousin Jacques Betz (1912-1988), dessen Witwe ihn wiederum dem Archiv der »Bibliothèque municipale« in Colmar überließ. Er enthält unter anderem die Briefe Rilkes an Betz, die Manuskripte einiger französischer Gedichte Rilkes sowie einige Dokumente zu Betz' Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.[20]

Die folgenden Ausführungen werden die Begegnungen zwischen Maurice Betz und Rainer Maria Rilke nachzeichnen, die sich hauptsächlich im Rahmen der Zusammenarbeit an der *Malte*-Übersetzung ereigneten, seien sie literarischer, brieflicher oder persönlicher Art. Als Quelle hierfür eignet sich vorrangig das Erinnerungsbuch *Rilke vivant,* das Maurice Betz 1937, etwa zehn Jahre nach Rilkes Tod, publizierte und das in einer deutschen Übersetzung von Willi Reich unter dem Titel *Rilke in Frankreich* (1938) vorliegt.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, das erste Buch der »Insel-Bücherei« von 1906, war auch das erste Buch Rilkes, das Betz in Neuchâtel von einem Elsässer Freund, Prof. Schneegans, auslieh und las.[21] Es folgte unter anderen das *Buch der Bilder,* das Betz 1918 an der Front mit sich führte (vgl. S. 17-18, 16-17). Etwa 25 Jahre nach seiner Entdeckung veröffentlichte Betz dann die Übersetzung *seines* ersten Rilke-Buches *Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke* bei »Emile-Paul Frères« (1940). Das erste Buch Rilkes, dessen Übertragung ins Französische Betz unternahm, waren die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. André Gide hatte bereits 1911 für die *Nouvelle Revue Française* einige Passagen aus diesem Werk übersetzt[22] und damit einen Anfang gemacht, dem Betz einigen Respekt zollte (vgl. S. 128-129, 118-119). Florent Fels hatte nach dem Ende von *Action* 1922 beim Verlag der Zeitschrift, der »Librairie Stock«, eine literarische Buchreihe mit dem Titel *Les Contemporains* ins Leben gerufen. Für diese Reihe nun schlug Betz eine Übersetzung der *Aufzeichnungen* vor und konnte Fels mit Hinweis auf die erste Würdigung des Textes durch Gide überzeugen (vgl. S. 37-38, 34-35). Im Januar 1923 nahm Betz nun erstmals über den Insel-Verlag in Leipzig Kontakt zu Rilke auf, um sich ihm mit seinem eigenen Gedichtband *Scaferlati pour troupes* als Autor vorzustellen und ihn in einem weiteren Brief von seinem Übersetzungsplan zu unterrichten. Rilke antwortete am 20. Januar 1923 und erteilte Betz sein vertrauensvolles Einverständnis:

> »Vraiment, vous voulez vous vouer à cette traduction et faire entrer un fragment des «Cahiers de Malte Laurids Brigge» dans cette intéressante collection des «Con-

20 Vgl. Francis Gueth: »L'histoire du *Carnet de poche*«. In: RMR: *D'un carnet de poche. Facsimilé.* Illkirch: Le Verger Éditeur 2003. S. I-IX, hier S. VI-VIII.

21 Vgl. Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 9-13; *Rilke in Frankreich* (wie Anm. 1), S. 9-12. Im Folgenden werden die Seitenzahlen dieser zwei Bücher im Fließtext in Klammern angegeben, wobei die erste Seitenangabe immer auf das französische Original, die zweite auf die deutsche Übersetzung verweist.

22 *Nouvelle Revue Française.* 1er juillet 1911, Tome VI, S. 39-61. Wenige Jahre später übersetzte Rilke wiederum Gides Erzählung *Le retour de l'enfant prodigue* (1907) unter dem Titel *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* (1914).

temporains»? Mais j'en suis charmé! Ne sachant rien encore de vos aimables intentions, je vous ai dit, dans ma première lettre, la sympathie que je porte à votre livre; inutile donc d'insister pour vous assurer que c'est d'une confiance parfaite que j'accède à votre laborieux projet.«[23]

Parallel hierzu hatte der Verlag Rilkes Erlaubnis eingeholt und so konnte das Projekt konkretere Formen annehmen. Im Juli 1923 wurden schließlich etwa hundert Seiten der *Cahiers de Malte Laurids Brigge* in Heft 29 der Reihe *Les Contemporains* veröffentlicht. Die Publikation hatte einen raschen und breiten Erfolg in Frankreich (vgl. S. 70, 65), die Figur des Malte war gleichsam zum »ambassadeur de Rilke auprès de tous ses lecteurs français«[24] geworden. Rilke reagierte umgehend nach Erhalt des Bandes am 25. Juli und zeigte sich bewegt, dass die *Aufzeichnungen* an den Ort, an dem sie zu einem großen Teil entstanden waren, gleichsam zurückkehrten:

»J'ai terminé dimanche la lecture de notre petit volume des «Contemporains». C'était pour moi une émotion indescriptible que de voir ces pages rentrées, en quelque sorte, au lieu de leur origine, identifiées désormais avec les conditions intimes qui les avaient fait naître.«[25]

Im gleichen Brief äußerte Rilke den Wunsch, die von Betz bereits projektierte vollständige Veröffentlichung der *Cahiers* mitzuverfolgen und mit Rat zur Seite zu stehen:

»Si maintenant j'ose exprimer le désir de suivre de près la continuation de votre travail, vous ne me soupçonnerez pas de céder à de la méfiance. J'aurais un plaisir sincère à collaborer avec vous par les quelques conseils qui, à un moment donné, pourraient peut-être faciliter et simplifier votre tâche. Disposez donc de moi.«[26]

Es lässt sich also vermuten, dass Betz' Übersetzungsprojekt einen wichtigen Anstoß für Rilkes letzten längeren Parisaufenthalt von Januar bis August 1925 gegeben hat. Der von Rilke zum Dank beigelegte Gedichtband *Sonette an Orpheus* blieb von Betz zunächst ungelesen, zu sehr war er mit der Abfassung seines ersten Romans

23 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 44; »Wollen Sie wirklich ein Bruchstück aus den ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' in diese interessante Sammlung ›Contemporains‹ aufnehmen und sich mit der Übersetzung befassen? Ich bin darüber hoch erfreut! Als ich noch nichts von Ihren freundlichen Absichten wußte, habe ich Ihnen in meinem ersten Brief von der Zuneigung gesprochen, die ich für Ihr Buch empfinde; ich habe es daher nicht nötig, Ihnen eindringlicher zu versichern, daß ich Ihrem schwierigen Vorhaben vollkommenes Vertrauen entgegenbringe.« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 40).

24 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 68; »der Gesandte Rilkes bei allen seinen französischen Lesern« (Betz: Rilke in Frankreich [wie Anm. 1], S. 63).

25 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1); »Sonntags habe ich die Lektüre unseres kleines Bandes der ›Contemporains‹ beendet. Es war für mich eine unbeschreibliche Erschütterung, diese Blätter gewissermaßen an den Ort ihrer Entstehung zurückgekehrt zu sehen, von jetzt an mit den inneren Bedingungen in eins gesetzt, die sie hervorgebracht hatten.« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 43).

26 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 48-49; »Wenn ich jetzt den Wunsch auszusprechen wage, den weiteren Verlauf Ihrer Arbeit näher zu verfolgen, so dürfen Sie mich nicht des Mißtrauens verdächtigen. Es würde mir eine aufrichtige Freude bereiten, Sie durch einige Ratschläge zu unterstützen, die zu gegebener Zeit Ihre Aufgabe erleichtern und vereinfachen könnten. Verfügen Sie also über mich!« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 44).

beschäftigt (vgl. S. 49-50, 45-46). Erst später widmete er sich ihnen und ihrer Übertragung ins Französische. Einige dieser Gedichte veröffentlichte er 1927 seinem ersten Erinnerungsbuch an Rilke.[27]

Betz nahm die Arbeit an der *Malte*-Übersetzung im Februar/März 1924 wieder auf und sandte Rilke seine Manuskripte, die dieser las und überarbeitet zurücksandte. Ende August 1924 kündigte Rilke bereits eine mögliche Parisreise im Herbst an (vgl. S. 87, 80), die er im Januar 1925 dann realisierte. Die erste Begegnung zwischen ihm und Maurice Betz fand im Hôtel Foyot statt (vgl. S. 93-94, 85-86). Beim ihrem ersten Gespräch interessierte Rilke insbesondere Betz' zweisprachige Sozialisation:

> »Il s'intéressait particulièrement au fait que mon origine alsacienne m'eût maintenu pendant toute ma jeunesse comme en suspens entre deux langues, parlant l'une, écrivant mes premiers vers dans l'autre, attiré tour à tour par les deux pôles. Comment cette formation bilingue avait-elle pu faire de moi un écrivain de langue française? Quelles difficultés avais-je rencontrées? Quelle place occupaient dans mon esprit l'une et l'autre des deux langues?«[28]

Es ist denkbar, das Rilke hier Analogien zu seinem eigenen Verhältnis zur deutschen und zur französischen Sprache gesucht haben könnte: Die Schwierigkeiten, die das eigene Schreiben von Gedichten in französischen Sprache bereitet haben könnte, zumal diese Gedichte zu Teilen in der Zeit des Austausches mit Betz entstanden; das eigene ambivalente Verhältnis zur deutschen Sprache als der bevorzugten Sprache seiner Dichtung, die er jedoch in starkem Gegensatz zu dem geläufig gesprochenen und geschriebenem Deutsch empfand.[29] Betz seinerseits gibt indes seine Antworten auf Rilkes Fragen nicht wieder und erklärt sie dem Leser als Ausdruck von Rilkes Sorge um die zwei Söhne der Freundin Baladine Klossowska, die sich in einer ähnlichen Sprachproblematik befanden wie Betz womöglich in seiner Jugend (vgl. S. 95-96, 87-88).

Auf Rilkes Vorschlag hin kam es zu den bereits erwähnten Zusammenkünften in Betz' Wohnung, während derer die Überarbeitung der *Malte*-Übersetzung erfolgte:

> »Cette visite quotidienne se passait d'habitude à peu près de la manière suivante: Je le recevais dans une grande pièce qui ouvre par deux portes-fenêtres sur le balcon de notre cinquième étage. Nous prenions place l'un en face de l'autre, des deux côtés d'une petite table de jeu tendue de drap vert. De l'endroit où nous

27 Maurice Betz: *Petite stèle pour Rainer Maria Rilke. Suivi de quinze Sonnets à Orphée.* Strasbourg: Editions Joseph Heissler 1927.

28 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 95; »Er interessierte sich ganz besonders für die Tatsache, daß meine Elsässer Abstammung mich meine ganze Jugend hindurch wie schwebend zwischen zwei Sprachen gehalten hatte: während ich die eine sprach, schrieb ich in der anderen meine ersten Verse und wurde nach und nach von beiden Polen angezogen. Wie diese Zweisprachigkeit aus mir einen Schriftsteller französischer Sprache hatte machen können? Welchen Schwierigkeiten ich begegnet war? Welchen Platz in meinem Geist die eine und die andere Sprache einnahmen?« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1), S. 87).

29 Vgl. Gerald Stieg: »Rilke in Frankreich«. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 17, 1998. S. 9-20, hier S. 15.

étions assis, auprès de la fenêtre, nous pouvions voir tous deux les cîmes des arbres du Luxembourg, et en nous penchant un peu, la tache lumineuse du bassin, au centre du jardin. Rilke tirait de la petite serviette en cuir marron, qui l'accompagnait toujours, un exemplaire de l'édition allemande des *Cahiers*, à reliure grise. J'ouvrais le manuscrit de ma traduction à la page où nous nous étions arrêtés la veille. Je lisais à haute voix le texte français. Rilke suivait sur le texte allemand. De temps à autre, il m'interrompait pour faire une remarque, me donner une explication ou me demander de reprendre un passage.«[30]

Der Abschluss der Übersetzung wurde am 23. Juni 1925 bei einem gemeinsamen Abendessen von Maurice Betz, seiner Frau Louise, Rilke und Baladine Klossowska begangen (vgl. S. 208-210, 202-204) Wenig später wurde bei »Emile-Paul Frères« mit Edmond Jaloux der Vertrag unterzeichnet (vgl. S. 213, 206). Die französische Ausgabe sollte im Gegensatz zur deutschen nur einen Band umfassen, was Rilke zu folgenden Äußerungen bewegt haben soll:

»Quelle chance! Moi qui ai toujours rêvé d'avoir un ‹dos› et qui n'avais jamais réussi jusqu'à présent qu'à publier des plaquettes! Nous allons donc enfin avoir, Malte et moi, notre ‹dos›, où son nom pourra figurer tout entier. Pourvu que ce cher ami n'aille pas en concevoir une idée trop haute de lui-même!«[31]

Rilkes Abreise im August kam für alle, mit denen er in Paris in Kontakt stand, plötzlich und überraschend. Betz und Rilke sollten sich nach diesem Sommer in Paris nie wieder sehen. Erst Anfang November meldete sich Rilke wieder bei Betz und lobte dessen gerade erschienenen Roman *L'Incertain* (vgl. S. 221, 225-226). Die Publikation der *Malte*-Übersetzung verzögerte sich indes noch um einige Monate. Im Frühjahr 1926 meldete Betz Rilke den Abschluss der Druckfahnen-Korrektur und erbat von ihm Hinweise über mögliche Beiträger für das Rilke-Heft der *Cahiers du mois,* das Betz in dieser Zeit zusammenstellte (vgl. S. 227, 234). Sein Ersuchen um Zusendung gegebenenfalls unpublizierter literarischer Arbeiten förderte ein kleines Notizbuch mit Abschriften französischer Gedichte zu Tage, das Rilke Betz überließ

30 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 114; »Dieser tägliche Besuch spielte sich etwa in der folgenden Art ab: ich empfing ihn in dem großen Zimmer, aus dem zwei Glastüren auf den Balkon unseres fünften Stockwerks führen. Wir setzten uns einander gegenüber an die Enden eines kleinen, grün überzogenen Spieltisches. Von dem Ort, an dem wir saßen, konnten wir beide durchs Fenster die Baumwipfel des Luxembourg und – wenn wir uns ein wenig vorbeugten – den Lichtfleck des Bassins inmitten des Gartens sehen. Rilke zog aus seiner kleinen Aktentasche aus kastanienbraunem Leder, die er immer bei sich hatte, ein hellgrau eingebundenes Exemplar der deutschen Ausgabe der *Aufzeichnungen* hervor. Ich öffnete meine Übersetzung an der Stelle, bei der wir am Vortage stehen geblieben waren und las die französische Fassung laut vor, Rilke verfolgte den deutschen Text. Von Zeit zu Zeit unterbrach er mich und machte eine Bemerkung, erläuterte etwas oder bat mich, eine Stelle zu wiederholen.« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 104-105).

31 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 69; »Welches Glück! Ich, der ich immer davon geträumt habe, einen ›stärkeren Rücken‹ zu haben, und der bis jetzt nichts anderes veröffentlichen konnte als kleine Bändchen! Nun werden wir – Malte und ich – endlich unseren ›stärkeren Rücken‹ haben, auf dem man den Namen Maltes ganz ausschreiben können wird. Wenn unserem Freund dadurch nicht allzu sehr der Kamm schwillt!« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 63).

(vgl. S. 232, 239) und dessen Inhalt in Teilen abgedruckt wurde.[32] Dieses Notizbuch ist 2003 als Faksimile publiziert worden.[33] Im Juli 1926 erschienen fast zeitgleich die erste vollständige französische Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und das Themenheft *Reconnaissance à Rilke* (vgl. S. 240, 248). In seinem letzten Brief an Betz vom 29. Oktober 1926, in dem Rilke sich vor allem außergewöhnlich beeindruckt von dessen drittem Roman *Le démon impur* zeigte, äußerte er sich auch zu der Wirkung, die die Beiträge aus dem Themenheft der *Cahiers du mois* auf ihn hatten: »Je suis tellement effrayé de la force de ces miroirs, et de l'un à l'autre je me dérobe à ma propre image. Combien l'ignorance de ce que j'ai fait m'est naturelle et chère!«[34] Wohl hätte Rilke sich also schwer damit getan, das Bild, welches Betz in seinem Erinnerungsbuch von ihm entwarf, zu betrachten, doch dem Interessierten sei diese Betrachtung als eine sehr lohnende anempfohlen.

32 Vgl. *Reconnaissance à Rilke* (wie Anm. 13), S. 105-112.

33 RMR: *D'un carnet de poche* (wie Anm. 20).

34 Betz: *Rilke vivant* (wie Anm. 1), S. 248; »Ich bin von der Kraft dieser Spiegelung dermaßen erschreckt, daß ich mich von einer zur anderen vor meinem eigenen Bild verstecke. Wie sehr ist das Nichtwissen von dem, was ich geschaffen habe, mir natürlich und wert!« (Betz: *Rilke in Frankreich* [wie Anm. 1], S. 255-256).

Karine Winkelvoss

Vom Sehen-Lernen zum Herz-Werk.
Paris-Erfahrungen und Weltinnenraum

> »das bildet auch für meine Betrachtung und meine Bewunderung die Mitte: diese einzigartigen, im Visuellen wurzelnden, ins Seelische hinübergreifenden Evocationen, zu denen es einer nie dagewesenen höchst besonderen Organisation bedurfte.«
>
> Hugo von Hofmannsthal[1]

»Paris ist für mich«, schreibt Rilke 1907, »eine unermeßliche Erziehung, dadurch, daß es meinem Blick und meinem Gefühl, die entlegensten, äußersten, die schon nicht mehr nachweisbaren Thatsachen seelischen Erlebens bis zu beispielloser Sichtbarkeit (ja, Weithinsichtbarkeit) verdichtet, hinhält«.[2] Diesem in bzw. an Paris erfahrenen Zusammenhang von Blick und Gefühl, Sichtbarkeit und seelischem Erleben, Sehen-Lernen und Innerlichkeit möchte ich hier noch einmal nachgehen. Tatsächlich handelt es sich um eine Dialektik, die sich spätestens seit der ersten Pariser Zeit durch Rilkes gesamtes Werk zieht und in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ausdrücklich als solche beschrieben wird: »je mehr man hinaussah, desto mehr Inneres rührte man in sich auf: Gott weiß, wo es herkam.«[3] Dieses Pariser Sehen-Lernen, das ja als Motto der mittleren Werkphase allgemein Rilkes Begegnung mit der bildenden Kunst (insbesondere Cézanne und Rodin) und dem Begriff der Sachlichkeit zugeordnet wird, dieses Sehen-Lernen hängt unmittelbar mit der Entdeckung des »Inneren« zusammen, wie es ganz explizit im Malte heißt: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.«[4] Es bedarf also nicht erst der 1914 formulierten »Wendung« zu einer Innerlichkeit, die das Sehen-Lernen und überhaupt das Visuelle hinter sich gelassen hätte, wie es tatsächlich in der vielzitierten, aber oft verkürzten Formel »Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk«[5] suggeriert wird. Weiter heißt es nämlich »an den Bildern *in dir*«, und »des Anschauns […] Grenze« aus demselben Gedicht lädt nicht zum Verzicht auf das Sehen, sondern zu seiner Intensivierung ein: Ziel ist nun eine »*geschautere* Welt«.[6] Zwischen dem »Werk des Gesichts« und dem »Herz-Werk«

1 Hugo von Hofmannsthal / RMR: *Briefwechsel* 1899-1925. Hrsg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, S. 144.
2 Brief vom 21.2.1907 an Karl von der Heydt. In: RMR, *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 114.
3 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955-1966, Bd. VI, S. 891. Zitiert als SW.
4 SW VI, S. 710-711.
5 SW II, S. 83.
6 SW II, S. 83-84. Hervorhebungen von mir.

herrscht also vielmehr ein dialektisches Verhältnis als jener Gegensatz, der – etwas überspitzt zusammengefaßt – zwischen einem (mittleren) Rilke des Sichtbaren, der Sachlichkeit, des Außen, und einem (späten) Rilke des Unsichtbaren, der Subjektivität, des Innen häufig aufgebaut oder vorausgesetzt wird. Im Rilke-Handbuch (2004) wird der »mittleren Schaffensperiode« eine besonders »klare und eigenständige Werksignatur« zugesprochen, wobei das Verhältnis von Innen und Außen als Alternative, als klares Entweder-Oder dargestellt wird: »Um konkrete, anschaubare ›Dinge‹ geht es nun, statt um ›Vorwände‹; um ›Oberflächen‹, statt um die ›Tiefe‹; um Weltzuwendung, statt um Innenschau; um ›sachliches Sagen‹, statt Gefühlsdichtung«.[7] Am »Prozeß des Sehen-Lernens« wird die Vollständigkeit, Selektions- und Voraussetzungslosigkeit hervorgehoben, also der Rilkesche Begriff von »Sachlichkeit« ausgeführt, der mehr oder weniger stillschweigend als Gegenpol zur Subjektivität und Innerlichkeit verstanden wird.[8]

Mir scheint im Gegenteil das Sehen-Lernen bei allem »Hinausschauen«, bei aller »Weltzuwendung«, bei aller Bemühung um »Sachlichkeit« bei der Wahrnehmung des Sichtbaren und des »Außen« von Anfang an mit dem zusammenzuhängen, was

7 Manfred Engel: »Vier Werkphasen«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 175-181; hier S. 178. Zitiert als *Rilke-Handbuch*. Daß auch der späte Rilke das Visuelle nicht ganz preisgibt, hat allerdings schon Herman Meyer gezeigt; die »Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares« gehe mit der »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« einher, das Visuelle werde im Spätwerk verinnerlicht, nicht aber aufgegeben. Vgl. »Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung«. In: Herman Meyer: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 287-336. Silke Pasewalck stellt in ihrer Studie *Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke.* Berlin, New York 2002 ebenfalls das Weiterwirken des Sehens im Spätwerk fest, betont aber die »Umwertung des Visuellen«, die beim späten Rilke »Figuren der Durchlässigkeit, der Überlagerung und Überschreitung poetisch realisiert. Dieses Sehen trennt nicht mehr kategoriell zwischen Leben und Tod, zwischen Schauen und Geschautem, zwischen einem ›Innenraum‹ und einem ›Außenraum‹.« (S. 93) Entgegen der Auffassung Annette Gerok-Reiters, das *Erinnern* löse im Spätwerk die fürs mittlere Werk charakteristische *Wahrnehmung* ab (W*ink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996), vertritt Pasewalck die These, »daß die Wahrnehmung durch den Als-ob-Modus des Erinnerns geprägt bzw. strukturiert wird« (S. 92). Ich meine ebenfalls, daß das Erinnern konstitutiv für das Wahrnehmen ist, sowie die Imagination für das Sehen – das aber nicht erst im Spätwerk, sondern (spätestens) zur Zeit des »Sehen-Lernens«. Wiederum hauptsächlich auf das Spätwerk bezogen sind neuere Studien zum Problem der Abstraktion, zum Beispiel Claudia Öhlschläger: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. München 2005, S. 101-117).

8 Antje Büssgen: »Bildende Kunst«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 7), S. 130-150, hier S. 134-135. Judith Ryan war viel früher zum entgegengesetzten Schluß gekommen: Sie macht den Zusammenhang von Sehen-Lernen und Einbildung in den *Aufzeichnungen* deutlich und ordnet letztlich das Sehen-Lernen, ganz anders als die meisten Interpreten, dem Subjektiven zu (»›Hypothetisches Erzählen‹. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«. In: *Materialien zu Rainer Maria Rilke »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Hrsg. von Hartmut Engelhardt. Frankfurt a. M. 1974, S. 244-279.)

später unter den Begriff des »Herz-Werks« und des »Inneren« fällt. Daß das »Innere« bzw. die Dialektik von Innen und Außen schon in der mittleren Werkphase grundlegend ist und sich konsequent durch das gesamte Werk hindurch entwickelt, vor allem aber, daß diese Dialektik von Anfang an konstitutiv am Konzept des Sehen-Lernens teilhat, wurde bisher wenig beachtet.[9] Rilke formuliert selbst, und zwar schon im März 1907, also noch vor der Entdeckung Cézannes, die Dialektik des »Anschauens« mit folgenden Worten: »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran«.[10] Damit eröffnet das Anschauen genau das, was später in die Formel des »Weltinnenraums« gefaßt wird: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.«[11]

9 Zur näheren Bestimmung des Rilkeschen Sehens und zum Verhältnis von »Werk des Gesichts« und »Herz-Werk« vgl. Karine Winkelvoss: *Rilke, la pensée des yeux*. Vorwort von Georges Didi-Huberman. Paris 2004. Im vorliegenden Aufsatz greife ich einige der dort entwickelten Gedanken wieder auf. Einige neuere Arbeiten zum Sehen im mittleren Werk verfolgen einen anderen, eher kulturwissenschaftlichen Ansatz, bei dem es um die Rekonstruktion des wissensgeschichtlichen Kontexts, nämlich der Theorien des Sehens um 1900 geht. Vgl. Susanne Scharnowski: »Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bildbeschreibungen in den Briefen über Cézanne«. In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«.* Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka u. Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 250-261; Sabine Schneider: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006, besonders S. 59-108 und S. 232-282; Steffen Arndal: *»Sehenlernen und Pseudoskopie. Zur visuellen Verarbeitung des Pariserlebnisses in R. M. Rilkes* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: *Orbis Litterarum* 62.3, 2007, S. 210-229.

10 Brief vom 8.3.1907 an Clara Rilke. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden.* Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M., Leipzig 1991. Bd. I: 1896-1919. Bd. II: 1919-1926. Bd. I, S. 247.

11 SW II, S. 93. Für eine solche Hypothese eines direkten, inhärenten Zusammenhangs zwischen der Poetik des Anschauens und der Poetik des Weltinnenraums gibt es allerdings Anknüpfungspunkte. Jeremy Adler zum Beispiel weist Vorstufen des Weltinnenraum-Gedankens, den er mit Einsteins Relativitätstheorie in Verbindung bringt, in den *Neuen Gedichten* nach. »Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte«. In: *Rilke und die Moderne. Londoner Symposion*. Hrsg. von Adrian Stevens und Fred Wagner. München 2000, S. 109-134. Annette Gerok-Reiter stellt eine Parallele zwischen Cézannes Absage an den dreidimensionalen Raum der traditionellen Zentralperspektive und Rilkes »Weltinnenraum« her. Auch für Gottfried Boehm ist die Montagne Sainte-Victoire als »Ansicht wie als Innenbild« zugleich zu verstehen; er bringt Cézannes »kopernikanische Blickwendung« mit Rilkes »Umkehr der Räume« (SW II, 186) in Verbindung. Zitiert in Annette Gerok-Reiter: »Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke«. In: DVjS 67.3, 1993, S. 484-520, hier S. 509 und 519. In *Wink und Wandlung* (wie Anm. 7) betont Gerok-Reiter, daß der Begriff des Weltinnenraums nicht mystisch bzw. magisch oder als »Weltflucht« zu verstehen sei, sondern als »Resultat der imaginativen Tätigkeit« (S. 295), die ihrerseits der Erinnerung entspringe: Weltinnenraum sei »ein Raum der in der Gegenwart zündenden Erinnerung« (S. 301).

Allerdings offenbart sich dieser Prozeß zunächst in seiner schmerzhaften Form, wie es in einem Brief an Lou aus dem Jahr 1903 hervorgeht, in dem von der Schwere der Pariser Eindrücke die Rede ist: »Mir ist, was ich wirklich empfange, fällt zu tief in mich hinein, fällt, fällt jahrelang, und schließlich fehlt mir die Kraft, es aus mir aufzuheben und ich gehe bang mit meinen beladenen Tiefen umher und erreiche sie nicht.« Ein paar Zeilen weiter heißt es: »wie Schmerz ist was ich erfahre und was ich wirklich schaue thut weh. Ich bin nicht der Ergreifer des Eindrucks: mit seinen Spitzen und Schärfen wird er mir in die Hand gedrückt, tief in die Hand hinein und fast gegen meinen Willen«.[12] Zehn Jahre später taucht ein ähnliches Bild in einem Brief aus Paris auf; diesmal ist das Verletzende explizit visueller Natur: »Paris war diesmal genau wie ich mirs versprach; schwer. Und ich komme mir vor wie eine photographische Platte, die zu lange belichtet wird, indem ich immer noch dem hier, diesem heftigen Einfluß, ausgesetzt bleibe.«[13] Es ist bezeichnend, daß die Fotografie nicht etwa als Metapher für eine objektivierende Fixierung des Sichtbaren, für sein sachlichstes Abbild gebraucht wird, sondern im Gegenteil als Metapher für die überwältigende Intensität des subjektiven Eindrucks.[14]

Dieses Bild der Überbelichtung ist gleichsam eine spätere Variante des Blendungsmotivs,[15] das schon im mittleren Werk für die Intensität der Seh-Erfahrung steht. Man denke nur an die Apollo-Gedichte, die die beiden Teile der *Neuen Gedichte* eröffnen. In diesen programmatischen Gedichten geht es nicht um ein »›apollinische[s]‹ Sehen begrenzter Einzeldinge«,[16] sondern darum, sich dem, was man sieht, absolut auszusetzen: im »Frühe[n] Apollo« ist »nichts was verhindern könnte, daß der Glanz // aller Gedichte uns fast tödlich träfe«,[17] und im »blenden[den]« »Archaïsche[n] Torso Apollos« »keine Stelle, die dich nicht sieht«.[18]

»›Sehen lernen‹ hieße also nicht«, folgert Georges Didi-Huberman, »Worte suchen, um zu sagen, was man sieht, sondern Worte finden, damit gesagt sei und geschrieben stehe, daß das, was wir sehen, uns anblickt, uns öffnet, uns verwandelt.«[19]

12 Brief vom 25.7.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1989, S. 79.

13 Brief vom 21. 10. 1913 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 304.

14 Auch bei Proust wird die fotografische Metapher subjektivistisch gebraucht: das tatsächlich Erlebte wird als bloße augenblickliche Belichtung gedeutet, die erst durch den inneren Prozeß des »Entwickelns« in der Camera obscura des psychischen Raums zum Erlebnis wird. Vgl. dazu Irene Albers: »Prousts photographisches Gedächtnis«. In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 111, 2001, S. 19-56.

15 Zur literarischen und philosophischen Tradition von »Blendung und Epiphanie« als Formen des Seh-Erlebnisses von Baudelaire bis Adorno über Walter Pater, James Joyce, Hofmannsthal und natürlich Rilke vgl. Schneider, *Verheißung der Bilder* (wie Anm. 9), S. 67-74.

16 Uwe Spörl: »Antike«. In: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 7), S. 33-37; hier S. 33. Gerade bei den Apollo-Gedichten trifft diese Beschreibung nicht zu: der Archaische Torso Apollos »[bricht] aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (SW I, S. 557).

17 SW I, S. 481.

18 SW I, S. 557.

19 Georges Didi-Huberman: »Sous le regard des mots«. Vorwort zu Karine Winkelvoss: *Rilke, la pensée des yeux* (wie Anm. 9), S. 5-16; hier S. 7. Vgl. auch ders.: *Was wir sehen*

Tatsächlich ist die *Intensität* der Seh-Erfahrung nichts anderes als diese gegenseitige Öffnung des Schauenden und des Angeschauten, des Subjekts und des Objekts, des Innen und des Außen durch den Blick. So eröffnet das Sehen – wenn auch nur einen kurzen Augenblick – jene Einheit von Innen und Außen, die der Begriff »Weltinnenraum« meint. Das wird in einem Brief über Toledo nahelegt, in dem es heißt, daß »das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. Diese, nicht mehr von Menschen aus, sondern im Engel geschaute Welt, ist vielleicht meine wirkliche Aufgabe, wenigstens kämen in ihr alle meine früheren Versuche zusammen«.[20]

Daß Rilke 1915 im Rückblick »alle [s]eine früheren Versuche« in dieser Aufgabe erkennt, die Erscheinung *als* Vision, das Anschauen *als* Innenschau aufzufassen, gibt zu denken: soll dies heißen, daß das Sehen-Lernen der Pariser Zeit als Herausstellen einer Innenwelt bzw. als Hineinschauen in eine Innerlichkeit zu verstehen ist? Tatsächlich ist das Sehen-Lernen von Anfang an – Beispiele aus allen Werkphasen lassen hier eine erstaunliche gedankliche und strukturelle Kontinuität erkennen – mit dem »Inneren« verbunden. Das zeigt sich zunächst an der zeitlichen Struktur dieses Sehens, dessen Prozeßhaftigkeit und Rhythmus jegliche Unterscheidung von äußerem und innerem Gesicht, »sachlicher« Betrachtung und Imagination als hinfällig erscheinen läßt. Die räumliche Struktur des Rilkeschen Sehens wiederum zielt mit ihrer Kritik am Gegensatz von Oberfläche und Tiefe ebenfalls auf eine Überwindung der Trennung von Innen und Außen.

Zunächst also einige Beobachtungen zur zeitlichen Struktur des rilkeschen Sehens. Im oben zitierten Brief an Clara über die Dialektik des Anschauens, mit dem wir »ganz nach außen gekehrt« seien, während zugleich »in uns Dinge vor sich zu gehen« schienen, heißt es weiter, die Bedeutung dieser Dinge, die wiederum »in dem Gegenstand draußen« heranwachse, sei »ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines *eben noch* fremden und schon *im nächsten Augenblick* aufs neue entfremdeten Dinges begreifend –.«[21] Das Erkennen des »Geschehnis[ses] in unserem Innern« ist also die Sache eines (betont kurzen) Augenblicks im doppelten Sinn des Wortes. Selbst der *Gegenstand draußen* also, selbst das *Ding*, von dem es ja, jedenfalls in seiner Steigerung als Kunst-Ding, 1903 heißt, es sei »der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, […]

blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München 1999.

20 Brief vom 27.10.1915 an Ellen Delp. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt a. M. 1987, Bd. 2, S. 509-510. Zitiert als *Briefe*.

21 Brief vom 8.3.1907 an Clara Rilke. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden* (wie Anm. 11), S. 247. Hervorhebung von mir.

dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit«,[22] unterliegt also dem Wahrnehmungsmodus des Augenblicklichen, dem Rhythmus von Erkennen und Nicht-Erkennen, Sehen und Nicht-Sehen, Erscheinen und Verschwinden. Der Brief an Clara stammt aus dem Jahr des Rodin-Vortrags – 1907 – in dem es unter dem Titel *Dinge* heißt: »Alle Bewegung wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum«;[23] und dennoch kann von »Überwindung der Zeitlichkeit«, wie es oft heißt,[24] in diesem Sinne keine Rede sein, allein wegen der ausdrücklichen Prozeßhaftigkeit dieses Kontur*werdens* aus der Bewegung heraus, dieses Sich-Schließens des Raums aus der Zeit heraus – ein Prozeß, den man sich kaum anders denken kann als die Wahrnehmung eines Augenblicks, wie Rilke es selbst in einer Erläuterung an seine dänische Übersetzerin Inga Junghanns erklärt hat.[25]

Daß das Sehen-Lernen trotz der von Rilke in dieser Zeit häufig gebrauchten Begriffe des »Könnens« und des »Leistens« nicht darin besteht, ein stabiles Sichtbares zu beherrschen oder zu fassen (zu »ergreifen«, wie es 1903 hieß), sondern sich der unbeherrschbaren Dialektik von Sehen und Nicht-Sehen, Sichtbarwerden und Unsichtbarwerden, Erscheinen und Verschwinden auszusetzen, das geht auch aus dem Gedicht *Der Berg* aus den *Neuen Gedichten* hervor. Darin wird ein Maler, in dem man Hokusai, aber vor allem Cézanne erkennen kann, »Sechsunddreissig Mal und hundert Mal« »weggerissen, wieder hingetrieben« zu diesem Berg, der »tausendmal aus allen Tagen tauchend«, »jedes Bild im Augenblick verbrauch[t]«, um schließlich »auf einmal wissend, wie Erscheinung, / sich zu heben hinter jedem Spalt.«[26] Der Berg – diese an sich recht feste, stabile räumliche Erscheinung – wird dennoch nicht als ein in seiner Sichtbarkeit Dauerndes *gesehen*, sondern als ein immer wieder (sechsunddreißig, hundert, tausendmal) Auftauchendes, Sich-Hebendes, das sich nur im Modus des Augenblicks und der Plötzlichkeit (»auf einmal«) offenbart.

Hier ist eine gewisse Ambivalenz bzw. eine Sinnverschiebung im Begriff der »Erscheinung« zu beobachten, nämlich von der Erscheinung als Ding, als Gegenstand, als Phänomen, zur Erscheinung als Vision, als Epiphanie, als Prozeß und Ereignis des Erscheinens. Daß es sich bei der »auf einmal« sich hebenden Erscheinung des Bergs um letztere Form der Erscheinung handelt, bestätigt paradoxerweise auch der Vergleich (»*wie* Erscheinung«), der diskret darauf hinweist, daß diese Erscheinung ja im eigentlichen Sinne keine Vision ist, sondern ein tatsächlich Daseiendes, ein tatsächlich Sichtbares, das aber gesehen wird, *als ob* es ein inneres Gesicht wäre. Auf diese Weise aber kommt genau das Seh-Erlebnis zustande, das Rilke im oben zitierten Brief über Toledo beschreibt: »Erscheinung und Vision kamen *gleichsam* überall

22 Brief vom 8.8.1903 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 94.

23 SW V, S. 208.

24 Vgl. Ulrich von Bülow: »Ein neuer Text von Rilke über Rodin«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 48 (2004), S. 3-15; hier S. 14. »Im Rodin-Buch betrachtete er [RMR] als Hauptaufgabe der Kunst die Überwindung der Zeitlichkeit.«

25 Ebenda S. 13.

26 SW I, S. 638-639.

im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, *als ob* ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute.«[27]

Diese augenblickliche Engführung von Erscheinung und Vision, innerem und äußerem Gesicht, die vom Spätwerk her vertrauter ist, läßt sich aber noch weiter zurückverfolgen als in die Zeit der Rodin- und Cézanne-Rezeption: als der junge Rilke 1900 seine Gedanken bei der Lektüre der *Geburt der Tragödie* in seinen *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* festhielt, notierte er unter anderem folgende Zeilen von Nietzsche:

> »Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, daß sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt.«[28]

Das Sehen als Zusammenkommen von Erscheinung und Vision bedarf in diesem Fall also der dionysischen Anregung. Dieser Gedanke mußte Rilke entgegenkommen, der im weiteren Verlauf der *Marginalien* immer weniger zitiert und sich so weit von dem Ausgangstext löst, daß er das apollinisch-dionysische Schema einer grundlegenden Umdeutung unterzieht. Tatsächlich unterscheidet Nietzsche die apollinische, plastische Kunst, die die »Ewigkeit der Erscheinung« verherrliche, von der dionysischen Musik, die »die ewige Flucht der Erscheinungen« feiere.[29] Rilke macht aus diesem Gegensatz eine einzige, allen Künsten gemeinsame Dialektik, bzw. legt das dionysische Prinzip auch den bildenden Künsten zugrunde: »Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle Ursache der Musik gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst ? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes? Auch Malerei und Bildhauerei hat nur den Sinn, jene ›Musik‹ zu interpretieren, an Bildern zu verbrauchen.«[30] Auffällig ist die Nähe dieser Formulierung zur späteren des Gedichts *Der Berg* (»jedes Bild im Augenblick verbrauchend«, hieß es dort vom Berg).

Aus dieser Dialektik der (dionysischen) Flucht und der (apollinischen) Ewigkeit der Erscheinung entwickelt sich also Rilkes Ästhetik des Erscheinens, des plötzlichen Sichtbarwerdens (und wieder Verschwindens). Ein besonders anschauliches Beispiel liefert in dieser Hinsicht Rilkes Kommentar zu Picassos »Tod des Harlekin« in einem Brief aus dem Jahr 1915. Die Flucht der Erscheinung ist schon vom Thema her angegeben – dargestellt ist nämlich der Tod dessen (Rilke nennt ihn Pierrot), der in seinem »Leichtsinn« »die Gestalten wörtlich [nimmt]«, »während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauendste

27 Wie Anm. 20. Hervorhebungen von mir.

28 Zitiert in RMR: »Marginalien zu Friedrich Nietzsche« (1900). In: SW VI, S. 1163-1177; hier S. 1166.

29 So zumindest paraphrasiert Rilke die *Geburt der Tragödie:* »In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird« (SW VI, S. 1170).

30 SW VI, S. 1176.

noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht«.[31] Doch vor allem die Darstellung selbst zeugt vom Verschwinden (Verflüchtigen) der Gestalt, des zu Sehenden überhaupt, wenn es heißt, daß das Bild »mit einem Rest von Farben, die überall ausgehen, ganz dünn und dürftig gemalt ist«. »Damit wäre alles angegeben«, schreibt Rilke weiter, »wenn nicht auf dem rechten Ärmel des Sterbenden vier Farbenflicken vorkämen: ein Rosa, ein Gelb, ein fast-Schwarz und ein Blau, mit mildester Hand angelegt, aber aus dem Vollen, vollkommen deckend, dicht und leicht zugleich, […] als kämen sie unwillkürlich zu einem Glück zusammen, zu Pierrots Verklärung, zu seiner ewigen Seligkeit. Es ist, als wehte das ganze Bild gleichsam an andere Sinne und schlüge erst an dieser vierfachen Stelle ins rein Sichtbare um«.[32]

Dieser Umschlag ins Sichtbare suggeriert eine gewisse Plötzlichkeit, eine Augenblicklichkeit, jedenfalls eine Prozeßhaftigkeit, die die »ewige Seligkeit« des Pierrot als immer wieder am Bild neu zu sehendem Prozeß der »Verklärung« verstehen läßt, der mit einer apollinischen »Ewigkeit der Erscheinung« nichts zu tun hat.

Was Picasso in Rilkes Augen malt, sind nicht mehr Gestalten (die »hinstürzen«), nicht mehr Inhalte (»der Schmerz und die Freude, die Sehnsucht und die Absage, Pierrot stirbt, die sind vorüber«[33]), sondern nur noch das »Flußbett des Lebens«, wie Rilke die Stelle am Ärmel des sterbenden Pierrot nennt. Hier scheint die zeitgenössische lebensphilosophische Dialektik von Leben und Form (hier: Gestalt) durch, die sich teilweise mit der dionysisch-apollinischen Polarität deckt bzw. sie verlängert. Den Begriff des Lebens hatte Rilke allerdings schon 1909 in Paris bei der Lektüre von Bichats *Recherches Physiologiques sur la Vie et la Mort* mit dem Kunstwerk in Verbindung gebracht. Dieses Buch, das, wie er an Lou schreibt, ihm »als Sprungbrett gedient hat zu den wunderlichsten Absprüngen«,[34] veranlaßt Rilke zu folgender Aufzeichnung: »Der fortwährende Verbrauch und Ersatz der Molecule im Organischen: so daß fast nur der Schauplatz da ist: die Stelle wie beim Kunstwerk in dem die Inhalte aus und eingehen. La vie organique de l'œuvre d'art. (Sa vie animale?)«[35]

Das Kunstwerk als Schauplatz eines fortwährenden »Verbrauchs« (man denkt hier wiederum an den »jedes Bild im Augenblick verbrauchend[en]« Berg), eines organischen Lebens: diese hier so explizit formulierte Vorstellung erlaubt es, die Dialektik des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Erscheinens und Verschwindens mit dem organischen Rhythmus des Herzschlags und besonders des Atmens in Verbindung zu bringen. Dieser Zusammenhang ist umso einleuchtender, als Rilke später selbst eine poetologische Lesart des Atmens nahelegt: »Atmen, du unsichtbares Gedicht!«,[36] heißt es zum Auftakt des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*. Dieses

31 Brief vom 28.7.1915 an Marianne von Goldschmidt-Rothschild. In: RMR: *Über moderne Malerei*. Zusammenstellung und Nachwort von Martina Krießbach-Thomasberger. Frankfurt a. M., Leipzig 2000, S. 82.
32 Ebenda, S. 81 f.
33 Ebenda, S. 82.
34 Brief vom 12.6.1909 an Lou Andreas-Salomé. In: RMR / Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 12), S. 225.
35 RMR: »Aus den Marginalien zu Bichat«. In: SW VI, S. 1192-1197; hier S. 1193.
36 SW I, S. 751.

Bild des Atmens – dieses rhythmischen Austauschs von »Weltraum« und Raum »innen in mir« – als unsichtbares Gedicht suggeriert umgekehrt, daß das Gedicht ein sichtbares Atmen wäre, ein Atmen des Sichtbaren und des Unsichtbaren, ein Atmen der Erscheinung, wie jener »Atem der Statuen«, als den ein Gedicht aus dem Jahr 1918 die Musik bezeichnet.[37]

Sehen ist also niemals ein bloßes – noch so sachliches und voraussetzungsloses – Registrieren des Sichtbaren als eines zeitlos Daseienden: Rilke definiert im Gegenteil das Kunstwerk gerade als das, was »nie *da* ist […] Vielmehr jedesmal in den vom Künstler gesetzten Bedingungen neu hervorgerufen und erfüllt werden muß. […] Kunstwerk und Zeugung, sind eine Leistung, eine Arbeit und jedesmal ganz neu und ganz zu beginnen …«.[38] Ohne dieses jedesmal neu zu beginnende Hervorrufen des Sichtbaren kann also selbst das, was vor unseren Augen steht, nicht in Rilkes Sinne *gesehen* werden. Das Werk des Gesichts bedarf immer schon des Herz-Werks. Sehen ist dieses Zusammenspiel zwischen dem, was *vor*, und dem, was *in* dem Betrachter ist. Sehen ist immer auch Vorstellen: das Imaginäre ist nicht ein getrennter Bereich jenseits des Sichtbaren, es ist dem Sichtbaren immanent, es ist das, was gewissermaßen das Sichtbare erst sichtbar macht, die Erscheinung erst zum Erscheinen bringt.

Das Kunstwerk als Schauplatz der Erscheinung: dieser Gedanke, der in den *Marginalien zu Bichat* begrifflich formuliert wird, ist schon im *Malte* gegenwärtig, nämlich (unter anderem) in der Evokation des Theaters von Orange: »Es wurde gespielt«, heißt es dort. »Ein immenses, ein übermenschliches Drama war im Gange, das Drama dieser gewaltigen Szenenwand«[39] – eine Szenenwand, die bezeichnenderweise mit der »Ikonwand der russischen Kirchen« gleichgesetzt wird.[40] Das Drama, das hier gespielt wird, findet also ohne Schauspieler statt, ohne Handlung, ohne Worte: nur durch die Spannung, die diese leere Wand als Projektionsfläche erzeugt:

> »Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. Und von drüben kam (wenn man hoch aufsah) leicht, über den Wandgrat: der ewige Einzug der Himmel.«[41]

Diese Betrachtung, die Rilkes Gedanken zum zeitgenössischen Theater einleitet, betrifft nicht nur die Gattung des Dramas: es geht hier auch um das ereignishafte, *spektakuläre* Moment einer jeden Darstellung.[42] In seiner Anmerkung zu der Zeichnung »Der Zauberer« von Georg Reinhart schreibt Rilke: »Es scheint mir das Erreichteste in dieser Zeichnung, daß die weiß-ausgesparte Platte nicht leer wirkt, sondern spannend erwartungsvoll, wie eine von allen Seiten her gesteigerte Stelle: ein Schauplatz der Winke, der Verwandlungen, der Entwesungen …«[43] Dieses Motiv

37 SW II, S. 111.
38 RMR: »Aus den Marginalien zu Bichat« (wie Anm. 35), S. 1196.
39 SW VI, S. 921.
40 SW VI, S. 922.
41 SW VI, S. 922.
42 Vgl. dazu Hubert Damisch: *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.
43 SW VI, S. 1105.

der Leerstelle, des Ausgesparten, das das Sehen erst hervorruft, findet sich übrigens schon viel früher, nämlich in einer Kritik des ganz jungen Rilkes zu Fritz von Uhdes *Christus*. Schon 1897 stellt Rilke fest, daß ein Bild sicherer und gewaltiger eine Erscheinung hervorrufen kann, wenn es darauf verzichtet, dem Betrachter »die Heilandsgestalt […] [vorzusetzen]«,[44] wie er schreibt.

> »Muß da dieses Wunderbare für andere auch sichtbar sein? *Ist* es nicht, wenn es in so vielen Augen sich spiegelt, wenn so viele Lippen es bekennen und wenn alle Hände ihm nachsehnen. Ich will es beschwören, es war etwas vor dieser Menge. Etwas außer der grauen von irren Kohlenstrichen durchkreuzten Leinwand, welche über den prächtig bewegten Menschen sich leer ausdehnte.«[45]

Sehen ist immer schon hineinsehen, und die Leinwand des Malers hat etwas mit der Leinwand zu tun, auf die Bilder projiziert werden – wobei die zu dieser Projektion nötige »innere Imagination«, die »Produktivität der Einfühlung« auf keinen Fall durch einen Apparat ersetzt werden dürfen, wie Rilke 1920 als Antwort auf das Angebot schreibt, sich für einen Vortrag eines Projektionsapparats zu bedienen:

> »Der Projektions-Apparat, so vollkommen er auch sei, würde für mich nicht in Betracht stehen; so wenig ich sonst die Eifersucht kenne, gegen eine solche Mitwirkung würde ich, glaub ich, derartige Empfindungen entwickeln. Selbst wo ich von Erscheinungen der bildenden Kunst spreche (ja da erst recht) ginge jedesmal meine Ambition dahin, mein Wort soweit zu steigern, daß es die innere Imagination der Zuhörer zu beweglichen Vorstellungen anhalte: einen aber einmal so bewegten Menschen müßte man nur stören, wollte man ihm (seine Einbildung unterbrechend) Wendung und Anschauung nach außen zumuthen, über welcher Umschaltung sofort die Produktivität der Einfühlung in ein sachliches Corrigiertwerden und bloßes Konstatieren überginge.«[46]

Diese Abneigung gegen den Projektionsapparat, der dem inneren Prozeß des *Sehens* eine störende »Wendung […] nach außen« gebe, hängt auch mit Rilkes »Feindschaft gegen die Photographie« zusammen:

> »Ich lebe in Feindschaft mit der Photographie (die mir nur in ihren altmodischen Anfängen, als sie noch so bescheiden und schüchtern war, wie es einer Maschine zukommt, erträglich ist); seit sie großthut, sich künstlerisch anmaaßt, auslegt, deutet, dichtet, zeichnet, malt, tuscht … was weiß ich alles –, konnt ich mich nie mehr entschließen, mich ihrer Willkür zu überlassen […] Aber, Anita, *sahen* Sie mich denn nicht? Damals? – Ist Ihre Erinnerung schon ganz aufgezehrt?«[47]

44 RMR: »Uhde's Christus« (1897). In: SW V, S. 351-357, hier S. 354.

45 Ebenda, S. 352-353.

46 RMR: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1988, S. 58. Zitiert nach Rätus Luck: »Rilkes Rodin-Vortrag in Dresden«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 51-65, hier S. 55-56.

47 Brief vom 12.4.1921 an Anita Forrer. In: RMR / Anita Forrer: *Briefwechsel* [1920-1926]. Hrsg. von Magda Kerényi. Frankfurt a. M. 1982, S. 67 (ich danke Curdin Ebneter für den Hinweis). Rilkes Verhältnis zur Fotografie wäre natürlich ein eigenes Thema: hier geht es nur um diese innere Dimension des Sehens, die von Rilke so emphatisch beschworen und so schroff gegen das mechanische Bild des Fotoapparats gesetzt wird. In diesem Kontext wäre auch Rilkes *Ur-Geräusch* über den Phonographen heranzuziehen, in dem er das »mechanische Überleben« der Stimme ablehnt.

Fotografieren ist gewissermaßen das Gegenteil von Sehen, weil die Maschine eben keine «innere Imagination«, keine Einfühlung, keine Erinnerung hat. Ähnlich zitiert Walter Benjamin Baudelaire: »Die Photographie mag sich unbehelligt die vergänglichen Dinge zu eigen machen«, die ein Anrecht ›auf einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses‹ haben, wenn sie dabei nur haltmacht vor dem ›Bezirk des Ungreifbaren, Imaginativen‹: vor dem der Kunst, in dem nur das eine Stätte hat, ›dem der Mensch seine Seele mitgibt‹«.[48] Daß Rilke sich übrigens im Gegensatz zu Hofmannsthal oder Musil[49] zum Thema Film auszuschweigen scheint, ist nicht erstaunlich: wenn schon eine Fotografie die »beweglichen Vorstellungen« des Betrachters unterbricht, dann muß der Film sie vollkommen verdrängen.

Schon im *Malte* wird das Sehen mit dem Vorstellen gleichgesetzt, zum Beispiel in der von Malte so genannten »Szene mit dem Hunde«:

> »Wie war sie [Ingeborg]? fragte ich dann. ›Blond, ungefähr wie du‹, sagten sie und zählten allerhand auf, was sie sonst noch wußten; aber darüber wurde sie wieder ganz ungenau, und ich konnte mir nichts mehr vorstellen. *Sehen* eigentlich konnte ich sie nur, wenn Maman mir die Geschichte erzählte, die ich immer wieder verlangte –.«[50]

Dieses »eigentliche« Sehen ist nun eigentlich ein uneigentliches Sehen, eine Projektion, eine Suggestion, die eine geradezu ansteckende Intensität entfaltet, die wirksamer als jede Beschreibung Ingeborg zum Erscheinen bringt. Kurz nach Ingeborgs Tod, erzählt also die Mutter, sei der Hund plötzlich der Abwesenden in der gewohnten Weise entgegengelaufen.

> »Ich hab es gesehen, Malte, ich hab es gesehen. Er lief ihr entgegen, obwohl sie nicht kam; für ihn kam sie. Wir begriffen, daß er ihr entgegenlief. […] Dann raste er auf sie zu, wie immer, Malte, genau wie immer, und erreichte sie; denn er begann rund herum zu springen, Malte, um etwas, was nicht da war, und dann hinauf an ihr, um sie zu lecken, gerade hinauf. Wir hörten ihn winseln vor Freude, und wie er so in die Höhe schnellte, mehrmals rasch hintereinander, hätte man wirklich meinen können, er verdecke sie uns mit seinen Sprüngen.«[51]

Es ist bemerkenswert, daß gerade der Hund, der ja in den *Briefen über Cézanne* für die Sachlichkeit und Intentionslosigkeit des Anschauens, die »demütige[ ] Objektivität« steht, für die »sachlich interessierte[ ] Teilnahme eines Hundes, der sich im Spiegel sieht und denkt: da ist noch ein Hund«,[52] daß also gerade der Hund hier eine Vision verkörpert, die nicht auf die überwältigende Präsenz der Dinge abzielt, sondern aus der Intensität ihrer Abwesenheit entsteht, aus der Intensität einer Sehnsucht, die die Erzählung immer wieder hervorzurufen vermag.

48 Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* I, 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1990, S. 644-645.

49 Cf. Schneider: *Verheißung der Bilder* (wie Anm. 9), S. 308-322.

50 SW VI, S. 786.

51 SW VI, S. 791.

52 Brief vom 23.10.1907 an Clara Rilke. In: *Briefe über Cézanne*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M., Leipzig 1996, Bd. 4, S. 594-636; hier S. 632-633.

Sehen hat also immer unmittelbar mit Imagination zu tun, »Werk des Gesichts« mit »Herz-Werk«. So werden auch die räumlichen Kategorien von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche, Nähe und Ferne im Sehen durcheinandergebracht. Das wird in der Aufzeichnung über die verbliebene Mauer des abgerissenen Hauses im *Malte* besonders deutlich:

> »es waren Häuser, die nicht mehr da waren. Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten. […] Man sah ihre Innenseite.[53] […] Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.«[54]

In zweifacher Hinsicht öffnet das Sehen hier das Innere: weil die «Innenseite« sich dem Blick offenbart, und weil diese Innenseite des Gesehenen ihrerseits das Innere des Betrachters offenlegt. Das sichtbar dort stehende Haus ist zugleich »zu Hause in mir«, und nur deshalb ist es auch eigentlich zu »erkennen«.

Dieses Erblicken (dieses augenblickliche Erkennen) der Innenseite scheint mir paradigmatisch für Rilkes Sehen. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erscheint dieses Motiv mehrfach, zum Beispiel gleich im 5. Abschnitt, eingeleitet durch die Worte »Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen«. Eine Frau an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs »erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. […] Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen«.[55] Dieses Bild ist umso bezeichnender, als der Doppelsinn des Wortes »Gesicht« hier wie sonst bei Rilke mitschwingt. Das konnotierte »innere Gesicht« ist auch in der Aufzeichnung über den blinden Zeitungsverkäufer gegenwärtig: es ist die Rede von dem »Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien.«[56] Auch in den *Neuen Gedichten* findet sich dieses Motiv an der exponierten, programmatischen Figur des Dichters: »O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt; / und seine Maske, die nun bang verstirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.«[57] Ein Bild, das wiederum viel später noch einmal auftaucht, allerdings bezogen auf Cézanne. Rilke schreibt zu den Bildern Cézannes: »ihre Oberfläche ist wirklich wie das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht«.[58]

Dieses letzte Bild macht jeden Gegensatz zwischen Oberfläche und Tiefe hinfällig – und unterläuft damit auch den Gegensatz zwischen Außen und Innen. Die Oberfläche – bezeichnenderweise besonders die Bildoberfläche – wird nicht etwa der Tiefe entgegengesetzt, sondern geht unmittelbar aus ihr hervor, beziehungsweise ist das augenblickliche Erscheinen, Sichtbarwerden eines Inneren – das Fleisch einer *eben* aufgebrochenen Frucht, die schon im nächsten Augenblick, wie die Maske des toten Dichters, »an der Luft verdirbt«. An diesem Beispiel wird der Zu-

53 SW VI, S. 749.
54 SW VI, S. 751.
55 SW VI, S. 712.
56 SW VI, S. 902.
57 SW I, S. 496.
58 Brief vom 24.12.1921 an Robert Heinz Heygrodt. In: Briefe 2 (wie Anm. 20), S. 711-712.

sammenhang zwischen der zeitlichen Struktur des rilkeschen Sehens (d. h. dem Rhythmus von Erscheinen und Verschwinden, der Augenblicklichkeit) und seiner räumlichen Struktur (die in diesem kurzen Augenblick Oberfläche und Tiefe und damit Außen- und Innensicht kurzschließt) deutlich. Auch in den *Aufzeichnungen aus Neapel und Capri* (1907) läßt sich dieser Kurzschluß beobachten – dort erscheint das Sehen als eine kurze Illumination, ein Aufscheinen des Inneren im kürzesten Augenblick: »Wo der zweite Streifen in den nächsten hineinfällt entsteht in jeder Welle ein lichtgrüner unbeschreiblich heller durchscheinender Sturz, durch den man das Innere der Woge sieht, eine Sekunde lang, ehe sie im Schaum ihres eigenen Niederfalls verloren geht.«[59]

Es scheint, daß Rilke immer versucht hat, den Begriff der Oberfläche jedem Dualismus von Oberfläche und Tiefe zu entziehen. Den Kubisten wirft er vor, »daß sie nicht die Erfinder einer neuen Bildoberfläche sind, vielmehr die Bildstruktur gewissermaßen bloßlegen, das (sagt man so?) subcutane Netz unter der Bildhaut an's Licht schälen«, also diese duale Struktur nur bestätigen.[60]

Erfinder einer neuen Oberfläche sind in diesem Sinne für Rilke Cézanne aber natürlich auch Rodin: Erfinder einer Oberfläche, die nicht gegen die Tiefe ausgespielt wird wie das Äußere gegen das Innere. »Können wir Inneres anders wahrnehmen als dadurch daß es Oberfläche wird?«[61] Wo Rilke im Rodin-Vortrag 1907 zum Schluß kommt: »Es giebt nur eine einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche«,[62] bedeutet dies keine Reduktion auf das Äußere, Sichtbare unter Verzicht auf die innere Dimension, sondern radikale Immanenz, in dem Sinne, daß alles, »was wir Geist und Seele und Liebe nennen«,[63] an der Oberfläche sichtbar wird und in ihr enthalten ist.

Diese Erfindung einer immanenten, die Tiefe in sich aufhebenden Oberfläche ist die vorläufige Antwort Rilkes auf eine Fragestellung, die ihn schon früh beschäftigt hat und noch im Spätwerk weiterwirkt. Schon im *Stundenbuch* hatte der Maler-Mönch das Problem der Ambivalenz der (Bild-)Oberfläche auf den Punkt gebracht – die Bilder, die ihn Gott näher bringen sollten, können zugleich trennende Wände sein: »Nur eine schmale Wand ist zwischen uns […] Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.«[64] Viel später, 1925, taucht ein ganz ähnliches Bild auf: »Ach, nicht getrennt sein, / nicht durch so wenig Wandung / ausgeschlossen vom Sternen-Maß.«[65] In der Zehnten Elegie ist es das Wirkliche, das unmittelbar hinter einer anderen »Wandung« vermutet wird: »gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich*.«[66] Was Rilke oft »die andere Seite« nennt, ist nicht ein getrennter, transzendenter Bereich, sondern jene Intensität des Erlebnisses, in der die Grenzen

59 SW VI, S. 987-988.
60 Brief vom 8.8.1917 an Elisabeth Taubmann. In: *Über moderne Malerei* (wie Anm. 31), S. 86.
61 SW V, S. 264.
62 SW V, S. 213.
63 SW V, S. 212.
64 SW I, S. 255-256.
65 SW II, S. 184.
66 SW I, S. 722.

zwischen Innen und Außen, Diesseits und Jenseits, aufgehoben sind. Daß das Trennende so dünn ist (schmale Wand, so wenig Wandung, gleich dahinter usw.), daß das, was sich entzieht, so nah ist, stellt eine Intensität her, die die ersehnte Präsenz schon spürbar macht, wie übrigens das zeitliche Pendant dieses Bildes, nämlich daß das Ersehnte unmittelbar bevorsteht. Beide Aspekte fließen im folgenden Gedicht zusammen: »Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus / bewohnten Dingen … / Und daß sie jede Wand in meinem Haus / umschlügen. Neue Seite. Nur der Wind, / den solches Blatt im Wenden würfe, reichte hin, / die Luft, wie eine Scholle, umzuschaufeln: / ein neues Atemfeld.«[67] In den ersten Versen gilt noch den Gegensatz von Außen und Innen, obwohl dieser Gegensatz durch seine Umkehrbarkeit unterlaufen wird: denn im Bild des Umschlagens und Wendens erscheinen Innen und Außen nur mehr als Vorder- und Rückseite. Durch das Bild des Umschaufelns der Luft aber wird selbst diese – im eigentlichen Sinne oberflächliche – Unterscheidung von Vorder- und Rückseite hinfällig: die Luft erscheint als Medium der Einheit bzw. der Dialektik von Innen und Außen.

Dieses Bild des Umschaufelns der Luft und des neuen Atemfeldes, das schon an Celan denken läßt, scheint bereits in der Pariser Rodin-Monographie von 1902 vorbereitet zu sein, wo von der »Teilnahme der Luft« in Rodins Kunst die Rede ist. Durch das »Medium der Luft«, schreibt Rilke, sei »auch die dazwischen [zwischen den Formen] gelagerte Luft kein Abgrund [], der trennt, vielmehr eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang«.[68] Schon Rodins »Dinge« schaufeln also in Rilkes Augen die Luft um: der Abgrund wird Leitung, der Raum um das Kunstwerk wird ihm gleichsam einverleibt, das Außen wird zum Innen, bzw. das Innen zum Außen – denn in dieser Dialektik ist das Verhältnis immer auch umkehrbar: »Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft.«[69] Auch diese Vorstellung läßt sich weiter zurückverfolgen, zum Beispiel bis in diese Aufzeichnung aus dem Jahr 1900 (schon zu Rodin):

> »Es giebt Bildwerke, welche die Umgebung, in der sie gedacht sind, oder aus welcher sie gehoben werden, in sich tragen, aufgesogen haben und ausstrahlen. […] Für den, der sie richtig sieht, ist immer das Ihre, ihre Heimat um sie, nicht der zufällige Raum, darin sie aufgestellt sind, und nicht die leere Wand, von der sie sich abheben.«[70]

Diese Beobachtungen lassen sich leicht in die Terminologie des Toledo-Briefs übersetzen: »es war in jedem [Gegenstand] eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute.« Und man darf auch schon an den späten Brief an die Schweizer Malerin Sophy Giauque denken, in dem Rilke sie dafür lobt,

67 SW II, S. 185.
68 SW V, S. 193.
69 SW V, S. 198.
70 SW V, S. 252.

»diese Details in einen ganz inneren, imaginären Raum gestellt zu haben, ohne irgendeine Anleihe bei dem realen Raum zu machen […] (wie sehr, zum Beispiel, macht es uns leiden, zwischen die Töne eines Musikwerkes manchmal ein Stück wahres Schweigen, ein profanes Schweigen, eingefügt zu finden, eine zu ›wirkliche‹ Leere, wie die einer Schublade oder eines Portemonnaies …). Und in der Poesie: wieviel wirklicher Raum überall, zwischen den Wörtern, zwischen den Strophen, rings um ein Gedicht; diese seltene und herrliche Leistung, die darin besteht, ein imaginäres Ding in einen ihm gemäßen, das heißt genauso inneren, Raum hineinzustellen, wie Sie sie vollbringen, läßt mich an die Haikais denken […].«[71]

Aus all dem geht hervor, daß Rilke das Kunstwerk gerade dadurch definiert, daß es den Raum zum Innenraum macht: das Kunstwerk ist für ihn das, was die Luft umschaufelt. Im eigentlichen *Sehen* wird für einen Augenblick das Außen als Innen, das Innen als Außen gesehen. Nichts anderes sagt das Gedicht »An die Musik«. Dort sind wohl zugleich der »Atem der Statuen« und die »Stille der Bilder« mit angesprochen, wenn es heißt: »Du uns entwachsener / Herzraum. Innigstes unser / das, uns übersteigend, hinausdrängt, – / heiliger Abschied: / da uns das Innre umsteht / als geübteste Ferne, als andre / Seite der Luft: / rein, / riesig, / nicht mehr bewohnbar.«[72]

71 Brief vom 26.11.1925 an Sophy Giauque. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*, (wie Anm. 10), S. 383 (»d'avoir pu placer ces détails dans un espace tout intérieur et imaginaire sans faire aucun emprunt auprès de l'espace réel […] [combien, par exemple, ca fait souffrir de voir parfois intercalé entre les tons d'une œuvre musicale un morceau de silence véritable, de silence profane, un vide trop ›vrai‹, comme le vide d'un tiroir ou d'un porte-monnaie … Et dans la poésie: combien d'espace réel partout, entre les mots, entre les strophes, tout autour d'un poëme; cette réussite rare et exquise qui consiste à placer une chose imaginaire dans un espace approprié, c'est-à-dire tout aussi intérieur, me fait penser aux Hai-Kai […]«, ebenda S. 380). In diesem Zusammenhang kann auch die »Vorlesung aus eigenen Werken« aus dem Jahr 1919 zitiert werden, in der Rilke erklärt, es gehe ihm darum, im Gedicht »Das Tier, / Die Pflanze, / jeden Vorgang; – *ein Ding* / in seinem eigentümlichen Gefühls-Raum darzustellen.« (SW VI, 1097-1098)

72 SW II, S. 111.

Bernhard Böschenstein

Kreative Negativität

Zu Rilkes späten französischen Gedichten außerhalb der Gedichtsammlungen

Dieser Vortrag befaßt sich nur mit Gedichten, die während des letzten Pariser Aufenthalts von Januar bis August 1925 entstanden sind und keinem der vier autorisierten Gedichtbände (*Vergers*, *Les Quatrains valaisans*, *Les Roses* und *Les Fenêtres*) zuzuordnen sind.

Rilke kommt aus der Klinik Valmont oberhalb von Montreux als noch Kranker nach Paris. Er findet sein einstiges Paris nicht wieder.[1] Die Stadt ist hastig geworden, er findet sie jetzt sogar amerikanisiert, im Vergleich zu ihrer Atmosphäre in der Entstehungszeit des *Malte.*

In den meisten während des letzten Pariser Aufenthalts entstandenen französischen Gedichten gibt es Abgelehntes, das sich von einer anderen, gültigen Instanz abhebt. Oft könnte von einer gespaltenen Doppelpräsenz die Rede sein. Diese strukturelle Verwandtschaft zwischen elf in Paris entstandenen Gedichten möchte ich in skizzierender, komprimierter Übersicht darstellen. Betrachten wir, die Chronologie beachtend, folgende elf Beispiele:

I. NARCISSE

Entourée de son bras comme d'un coquillage,
elle entend son être qui murmure,
tandis que lui supporte cet outrage
de son image à jamais trop pure …

Pensivement en suivant leur exemple,
en elle-même rentre la nature:
la fleur qui dans sa sève se contemple
s'attendrit trop et le rocher s'endure …

C'est le retour de tout désir qui rentre
vers toute vie qui de loin s'enlace …

1 Vgl. zum Beispiel den Brief vom 12.1.1925 an Nanny Wunderly-Volkart (RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977. Bd. II, S. 1041); den Brief vom 23.1.1925 an Marie von Thurn und Taxis (RMR und Marie von Thun und Taxis: *Briefwechsel.* Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951. Bd. II, S. 817); den Brief vom 12.2.1925 an Anton Kippenberg (RMR: *Briefe.* Hrsg. von Karl Altheim. Frankfurt a. M. 1987. Bd. III, S. 886 f.) und den Brief vom 12.11.1925 an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy (Ebenda, S. 894).

Où tombe-t-il? Veut-il, sous la surface
qui dépérit, renouveler un centre?[2]

Der Schluß dieses vom berühmten Bild von Poussin im Louvre inspirierten Gedichts läßt die Begierde als Verlangen nach dem Zentrum des Lebens sich von einer absterbenden Oberfläche absetzen. Diese absterbende Oberfläche können wir mit dem sterbenden Narziß und der sterbenden Nymphe Echo verbinden. Die in sich gekehrte Natur dagegen ist weder zu zart wie die aus Narziß entstandene Narzisse, noch zu hart wie die Stein gewordene Nymphe Echo, sie birgt vielmehr stete Erneuerung. Der sterile, zum Scheitern verurteilte Selbstbezug von Narziß und Echo wird hier von einer lebensträchtigen Gegen-Instanz abgelöst, die aus der Umarmung schöpft, die Narziß und Echo verwehrt ist.

Dieses Gedicht lehnt sich, wie gesagt, an Poussins Bild *Écho et Narcisse* oder *La Mort de Narcisse* an, das ungefähr 1630 entstand. Rilke ließ es 1925 vom 17jährigen Balthusz kopieren. Die erste Strophe vergleicht die Position der Arme von Echo mit einer Muschel. Rilke erwähnt dieses Bild vielleicht auch wegen des Geräuschs in der Muschel, das an ein Echo erinnern mag. Die Deutung des Bildes als Allegorie der ihr Innerstes, Lebendigstes bedenkenden Natur aus der Negation der narzißtischen Blume und des sich härtenden Felsens ist für die uns beschäftigende Gedichtreihe bezeichnend, weil hier eine Trennung zwischen Oberfläche und Tiefe stattfindet, die vom Selbstbezug weg zum Lebensbezug führt, in einer Art Selbstgericht eines früher dem Narziß verfallenen Dichters (1913 entstanden bekanntlich, auch in Paris, zwei deutsche Narziß-Gedichte[3]). Dieser Dualität von entgegengesetzt bewerteten Instanzen werden wir in der Folge immer neu begegnen.

II. *À Madame la Baronne de Brimont*

Pour retrouver Dieu il faut être heureux
car ceux qui par détresse l'inventent
vont trop vite et cherchent trop peu
l'intimité de son absence ardente.
(KA V, S. 264)

Das Gedicht, das der Baronin Renée de Brimont gewidmet ist, unterscheidet zwischen den Verzweifelten und den Glücklichen. Die ersten erfinden in Übereilung ihren sie tröstenden Gott, die zweiten erkunden seine intensive Abwesenheit. Sie nur sind glücklich, weil sie die Kraft haben, Gott nicht aus Not erfinden zu müssen, sondern mit seiner Nichtanwesenheit aus eigener Kraft auskommen und so ihre Gottessuche zu inniger Intensität steigern können. Wie im vorigen Gedicht werden

2 RMR: *Gedichte in französischer Sprache.* Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt a. M. 2003, S. 262 und 264. (*Supplementband* zu RMR: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 – künftig: KA)

3 KA II, S. 55 und 56.

die irdisch Leidenden von den diesen Leiden sich fernhaltenden Lebensstarken abgetrennt. Dieses Gedicht mahnt, wie später die träumende Katze oder die sich auflösende Pille, zur Langsamkeit, wie Rilke sie stets dem sich überstürzenden Zeitalter als Gegengift vorhält.

III. LES FUGITIFS

Restons au bord de cette route sombre,
arrêtez-vous, attendons, mon enfant!
Autour de nous les périls sont sans nombre
et nous sommes seuls, les outrageant.

– Un chant! Un chant!

Comment chanter dans ce noir si vide,
offrir un chant à ce néant, comment?
Ne sens-tu pas la nuit enfanticide
qui guette tout ce qui paraît naissant?

– Un chant! Un chant!

Chanter? Quoi? – Cet être qui renonce,
l'indifférence de ce demi-vent?
Les pierres qui nous faisaient mal? Les ronces?
Ce traître chemin sous ce pied vacillant?

Un chant, un chant!

Eh bien, je chanterai dans ton oreille.
Et ce sera ce mince voilier
que l'on construit dedans une bouteille
avec ses mâts et vergues, tout entier,

qui restera dans ton cœur transparent.
(KA V, 266 und 268)

Hier gibt es dreimal die einsamen Gefährdeten und um sie die Schwärze von Gefahren, die keine Rücksicht auf die ihnen ausgelieferten Flüchtlinge kennen, sondern ihnen vielmehr lebensfeindlich begegnen. Dagegen steht die erhoffte Heilkraft des Liedes. Dieses entsteht erst, wenn die Nächtlichkeit durch ein künstlich abgeteiltes, wie in ein durchsichtiges Behältnis eingelassenes, dem sich offen darbietenden Herzen geltendes Spielzeug besiegt wird, das sich als aufbruchsbereites Schiff darstellt, ein Kunstding für die Meere, eine kindlich gefertigte Miniatur inmitten der Schrekken einer gefahrreichen Nacht. Poetologisch gesehen, wäre hier ein sich bescheidendes kindliches Konstrukt die Antwort auf nihilistische Drangsal.

In diesem Gedicht ist das schließlich erfundene Lied in allem das Gegenteil des in der dritten Strophe vorgeschlagenen negativen Liedes, das aus dem in der Nacht erfahrenen Verzicht aus der Gleichgültigkeit des Windes, aus der Verletzung durch Steine und aus der Tücke des Weges bestanden hätte, wie sie die zwei ersten Strophen evozieren, gegenüber dem einem Kind angemessenen kleinen Spielzeug, dessen Zeichen auf Zukunft weisen.

IV. LA PAIX
À Madame la princesse de Bassiano

Nous avons intacte la face,
mais nous sortons le cœur mutilé
de cette époque où la très rare audace
à tout le monde en masse
fut distribuée …

Que voulez-vous que l'on fasse
de ce courage de personne
qu'on vous prête, qu'on vous donne
pour qu'il remplace
votre intime peur?

Refaisons notre cœur
d'après la dictée délicate,
et que chacun fasse l'ingrate
œuvre de son ardeur
discrètement disparate.
(KA V, 268)

Nicht zufällig wird der aristokratischen, Dichtern wie Valéry und Rilke, aber noch Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Mäzenin zugetanen Prinzessin von Bassiano die falsche Verdrängung der Herzensverletzungen und intimen Ängste durch pseudoheroische Massenabfertigung am Ende der Kriegsjahre als negatives Beispiel dargestellt, von dem sich die schwierige Arbeit am Neubau des Herzens im Einklang mit den zarten Eingebungen der Dichtung im geschützten Bewußtsein der eigenen intensiven Andersheit abhebt. Den verordneten Scheinmut der vielen löst die einsame Erarbeitung des der unverwechselbar eigenen Sphäre zugehörigen Werks ab. Als einer Garantin dieser seltenen Einstellung wird der Adressatin dieses Gedichts gehuldigt. Der eben erschienene Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan läßt uns jetzt in die mit dieser inzwischen hochbetagten Prinzessin verbundene Arbeit der beiden für ihre römische Zeitschrift *Botteghe oscure* blikken.[4]

4 Vgl. zahlreiche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan vom 28./29.10.1957 bis zum 5.8.1959 gewechselte diesbezügliche Briefe. In: Ingeborg Bachmann – Paul Celan: *Herz-*

V. NOTRE-DAME

Menacées par l'approche du calme divin,
les orgues se déchaînent.
Saura-t-on dompter à la fin
ces forces indigènes?

Au silence qui nous détruit
elles font un bruit complémentaire
criant à la nuit-mère
de notre étrange nuit.
(KA V, 270)

Wir befinden uns hier, in Notre-Dame de Paris, zwischen zwei uns bedrängenden Zuständen: der bedrohlichen, ja zerstörerischen göttlichen Stille und der ihr antwortenden Entfesselung gewaltiger, vom Menschen (»indigène«) geschaffener Orgelmusik, schreiender Musik, wogegen unsere Herkunft aus der Nacht, der mütterlichen, und ihrer in uns wirksamer seltsamer Tochter steht, die wohl unserer Individuation zugehört. Gott bedroht uns durch seine Ruhe, die Orgel bedroht uns durch ihren menschlichen Lärm, wir sind in einem tiefgründigen, einsamen Dunkel der uns eigenen Nacht – eine Verbindung, ein Zusammenwirken dieser Instanzen wird hier nicht dargestellt, vielmehr eine Getrenntheit der Sphären, die dem Pariser Kirchenbesucher wohl deutlich wurde. Er stellte Fragen: welche Sprache spricht die Orgel im Haus Gottes? Die der stillen Höhe oder die der nächtigen Tiefe? Er erfährt den Gegensatz zwischen dieser Musik und der ihr zugeteilten Gottesvorstellung. Die Anklage richtet sich gegen die viel zu menschliche Orgel, die überwältigen will, statt sich in den Dienst des stillen Gottes zu stellen. Ungesagt erklingt hier eine Rilkesche Gegenmusik, die aus der Stille schöpft, statt sich ihr entgegenzusetzen.

Ähnlich verfährt der Dichter in

VI. L'AVENIR

L'avenir: cette excuse du temps
de nous faire peur;
projet trop vaste, morceau trop grand
pour la bouche du cœur.

Qui t'aura jamais attendu, avenir?
Tout le monde s'en va.
Il te suffit d'approfondir
L'absence que l'on a.
(KA V, 270)

zeit. Der Briefwechsel. Hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2008, S. 63-116.

Dem großen Zukunftsprojekt wird entsagt, in der viel bescheideneren eigenen Negation der allgemeinen Großperspektive wird die dem Herzmund angemessene, der allgemeinen Aussicht entgegengesetzte Zurücknahme gefordert, in der sich diese Gedichte üben. Sie zielen alle auf einen Neubau des Herzens, der dem eigenen Zeitalter widersteht und seinem Größenwahn entgegensteuert.

VII. CHAT

Chat d'étalage, âme qui confère
à tant d'objets épars son rêve lent,
et qui se prête, en conscience-mère,
à tout un monde inconscient.

Silence chaud et fauve, qui s'impose
à ce mutisme mutilé,
et qui remplit l'orphelinat des choses
d'un fier dédain à être caressé …

Elle s'endort d'un air si intégral
entre cristaux, fayences et dorures,
que le dessin plaintif de leurs fêlures
semble signé d'un malheur magistral.
(KA V, 274)

Wie jedes der bisher behandelten Gedichte ist auch dieses von einem harten Gegensatz bestimmt. Inmitten der vielfältig zerstreuten Dinge eines Schaufensters – Kristalle, Fayencen, Vergoldungen liegen da herum – schläft eine stolz abseitige, menschliche Berührungen verachtende Katze ein, die ihren langsamen Traum, ihre mütterlich bewußte Natur, ihr den wilden Tieren verwandtes, vitales Schweigen über die verletzte und verwaiste Dingwelt ausstrahlt, deren Sprünge und Risse Zeichen eines von einer Meisterschaft zeugenden Unglücks tragen. Wieder wird der ungerührten Vitalität eine entschiedene Überlegenheit über die verlassene, dem Tod anheimgegebene Leblosigkeit zugesprochen, wie im Narziß-Gedicht. Die in jedem der bisher vorgestellten Gedichte erkennbare, freilich jedesmal anders realisierte strikte Dualität strukturiert auch hier den gesamten Gedichtverlauf. Die klanglichen Silbenspiele, wie »mutisme mutilé« oder »fêlures« (Risse) als Echo von »félin« (katzenartig), diktieren oft die Wortwahl.

VIII. DOUTE

Tendre nature, nature heureuse, où tant
de désirs se recherchent et s'entrecroisent,
indifférente, et pourtant base
des consentements,
nature trop pleine où se détruit et déchire

ce qui s'exalte trop tôt,
où de la rivalité du délicieux et du pire
naît un semblant de repos,

nature, tueuse par ton excès, créatrice,
toujours extasiée,
qui réchauffes et consumes le vice
sur un même brasier:

Dis-moi, silencieuse, ô dis-moi, suis-je
comme un instant de tes fruits?
Fais-je partie de l'abîme de ton vertige
où se jettent tes nuits?

Suis-je d'accord avec tes desseins ineffables?
Serais-je de tes révoltes un cri?
Moi, qui fus pain, suis-je tombé de la table,
miette perdue qui durcit?
(KA V, 280)

In diesem Gedicht ist das neue Richtmaß die Natur in all ihrer Widersprüchlichkeit, die eben dadurch zu immer neuem Ausgleich gelangt. Ihr Schweigen ist die Frucht gewaltiger, sich bekämpfender Exzesse. Nur wer an ihr teilhat, lebt. Der Sprecher fragt sich, ob er, obgleich nur ein Teilchen, zu ihr gehört oder ihrem Tisch als verlorene Brotkrume abhanden gekommen ist und dadurch leblos erstarrt. Der Halbvers »moi, qui fus pain« ist nicht mehr gültig. Er zeugt von einer früheren Position, in der der Dichter sich seines Ranges sicher war. Jetzt ist diese Zeit dahin. Er ist entweder noch ein kleines Fragment des gewaltigen Ganzen der Natur oder er ist auch dies nicht mehr. Das meint der Titel *Doute.* Die Natur aber wird hier, vor allem die drei ersten Strophen hindurch, stets sehr komplex, sehr extrem, sehr antagonistisch dargestellt, glücklich, abgeklärt, versöhnlich, aber auch als Kreuzungsort aller Begierden, zugleich ekstatisch in der Zerstörung wie im Herrlichsten, woraus Scheinruhe entsteht, aber wiederum tödlich, schöpferisch, dem Entstehen und dem Sichverzehren auch des Lasters zugehörig und zuletzt wieder schweigsam, wenngleich schwindelerregend-abgründig, unaussprechlich, rebellisch, wohinein sich die Nächte stürzen – mit andern Worten unmeßbar vielschichtig und doch zu *einer* Gesamtheit vereint. Die Verbindung zu ihr wird durchweg als Folge von Fragen aufgeworfen. Denn die Gedichte, die wir bisher betrachtet haben und die uns noch bevorstehen, haben sich angesichts eines solchen Ausmaßes an Exzessen und zerstörerischen Gegensätzen weitgehend in eine asketisch gedämpfte Bescheidung zurückgezogen.

IX. SOURCE

Parle, ô source, toi qui n'es pas humaine,
chante, ô source, tes pleurs!
Rien ne console autant de la trop indigène peine
qu'une peine d'ailleurs.

Est-ce de la peine, ton chant? Ô dis-moi, est-ce
quelque état inconnu?
En dehors de ce qui nous aide et nous blesse
Peut-on être ému?
(KA V, 282)

Hier ist der Gegensatz, auf den es Rilke am meisten ankommt, deutlicher denn je: der zwischen den abzustreifenden, fortzustoßenden menschlichen Leiden und einer Gegenmelodie, die gleichfalls zu leiden scheint, jedoch außermenschlich ist: der Quelle. Sie tröstet über die einheimischen, uns innerlich bewohnenden Schmerzen hinweg, weil sie nichts mit den den Menschen quälenden oder aufrichtenden Gefühlen zu tun hat und dennoch von uns vernehmbar ist, ja, uns durch ihre Menschenferne bewegen kann. Soweit hat sich Rilke schon von den Leiden verabschiedet, die dem menschlichen Leben innewohnen, soweit hat er sich schon auf einen andern Zustand vorbereitet und eingelassen, der überdeutlich vor ihm steht und ihn demnächst, in wenigen Monaten schon, einholen wird.

Die Dringlichkeit der Bitte nach Bekundung dieser ganz menschenfernen Stimme, deren Charakter mit menschlichen Qualitäten nicht erfaßt werden kann, wird von einem Unwissenden ausgesprochen, der sich mit größter Anstrengung um das Verständnis der nicht mehr menschlichen Stimme, des nicht mehr menschlichen Gesangs bemüht.

MOUVEMENT DE RÊVE

Ascenseur, qui parcourt sans bruit les étages du rêve,
monte, s'arrête et redescend,
doux départ, arrêt bref, brève trêve
qui se charge de changements …

De la lenteur dans une pilule
qui en fondant approfondit
cette fuite qui dissimule
le désir inassouvi

de rester, de trouver le centre
où se jouent soleil et rosée,
et de ne plus, surtout, de ne plus choisir entre
les malheurs identiques et les cœurs opposés.
(KA V, 284)

Auch hier gibt es wieder die bisher vielfach evozierte Dualität. Rilke beobachtet das Nächstliegende: den Hotellift in Paris. Dieser steht für Veränderungen: drei Etappen werden unterschieden: die Hinauffahrt, der Stillstand, die Hinunterfahrt. In der Mitte findet der Wechsel statt: der Benutzer steigt aus oder ein. Der Lift verändert seine Richtung. Während des Halts entsteht eine andere Verteilung zwischen Maschine und Mensch. Die klangliche Verwebung – »arrêt bref, brève trêve« – stützt den Sinn.

Entsprechend verändert sich auch die vom Arzt verschriebene Pille im Wasserglas. Sie löst sich auf und wird unsichtbar. Auch hier stützt der Klang den Sinn: »en fondant approfondit«. Ihre Gegenwart verbirgt sich fortan. Aber es gibt sie noch, nur in anderer Form. Ihr Unsichtbarwerden entspricht der Verbergung eines ungestillten Begehrens. Dieses zielt auf eine Umpolung. Fortan möchte das im Gedicht sich äußernde Bewußtsein eins werden mit dem neuen Zentrum des menschenlosen Kosmos von Sonne und Tau und sich für immer lossagen von der Unruhe der immer gleichen menschlichen Schmerzen und der gegeneinander streitenden Herzen. Die der menschlichen Liebe entspringenden Bewegtheiten und Entgegensetzungen sollen dem vorgegebenen rhythmischen Verlauf eines gleichmütig organisierten Kosmos weichen, der mit dem Lift die Geräuschlosigkeit, mit der sich auflösenden Pille die Langsamkeit gemeinsam hat.

Nicht anders teilt sich auch das zuletzt zu behandelnde Beispiel auf:

DISGRÂCE DIVINE

Ce ne sera plus par vous, bouche trop infidèle,
que parlera ma brusque volonté;
je vous ai éprouvée, mais votre souffle mêle
tous les hasards du cœur à ma dictée.

S'il y aura douceur, ce ne sera que la vôtre:
arrière-goût sucré, salive coloriée,
séduisant tout un peu, vite affadie … autre
que mon miel en moi multiplié.

Désormais ce sera vous, rigueur ou amertume,
vous seules, qui sonnerez sous d'innombrables coups:
Car je suis le marteau, et vous restez l'enclume,
mais plus de fer à forger entre nous!
(KA V, 288)

Zwischen der Heftigkeit eines göttlichen Willens und den Zufällen eines menschlichen Herzens gibt es keine Übereinstimmung mehr. Der Dichtermund ist fortan kein Ort der Vermittlung göttlicher Autorität mehr. Seine Unzuverlässigkeit entmündigt ihn. Die Süße der Dichterworte darf fortan nicht mehr vom vielfältigen göttlichen Honig zehren, sie muß ihrer rasch schal werdenden Nachgeschmack-Süße mit gefärbtem Speichel gleichen. Als Amboß unter den göttlichen Hammer-

schlägen wird der Dichter nur mehr Widerhall sein, von Strenge oder Bitterkeit zeugend, der eigenen Macht verlustig, der harten Andersheit unterworfen, die fortan keine Vermischung der beiden Sphären, der seinigen mit der göttlichen, mehr duldet.

Diese allerstrengste Dualität, durch die die menschliche bewegte Herzenswelt endgültig verabschiedet wird, zeigt einen Wechsel der Werte an, denen Rilke sich fortan verpflichtet weiß. Darum das harte abschließende Wort von der fortan unmöglichen göttlich gezeugten menschlichen Schmiedekunst der bisherigen Rilkeschen Dichtung.

Es ist die gleiche Abkehr von der Personhaftigkeit, die wir im Grabspruch finden, dessen französische Vorstufe kurz nach diesem Gedicht entstanden ist: *Cimetière.* Diese Prosafassung endet so: »Est-ce de tous ses pétales que la rose s'éloigne de nous? Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?« (KA V, 290)

Mit diesem Blick auf den Friedhof endet die hier dargestellte Abfolge, deren Telos immer deutlicher die Innewerdung eines nicht mehr menschlichen Zustands wurde.

Rilkes Tod hat die Gliederung dieser späten Gedichte des vorletzten Lebensjahrs zu durchgestalteten Zyklen verhindert. Dies hat der Verbreitung und Ausstrahlung dieser je vereinzelten Gedichte geschadet. Die gegenwärtige Tagung hat das Verdienst, diese so kohärente Gedichtfolge aus ihrer Vergessenheit zu erwecken. Dazu sollte die hier vermittelte selektive Übersicht beitragen.

Rita Rios

»Ici commence l'indicible«
Zu Rilkes Pariser Aufenthalt des Jahres 1920

Mein Essay befaßt sich mit Rilkes Verhältnis zu Paris im Lichte seines ersten Nachkriegsbesuchs im Jahre 1920. Vor allem geht es mir um den Aufenthalt selbst, um die Motivation Rilkes, sich auf den Weg nach Paris zu machen. Seit dem Kriegsausbruch besaß er nichts mehr in dieser Stadt;[1] die Unruhe ständiger Ortswechsel verursachte ihm Unbehagen[2] und er befand sich bereits auf der Suche nach einem dauerhaften und ländlichen Wohnort.[3] Sein Entschluß zur Reise läßt sich nur aus dem Wunsch erklären, durch den erneuten Aufenthalt in der französischen Hauptstadt noch ein Mal in den Schaffensfluß einzutauchen, der ihm zur Zeit der *Neuen Gedichte* vergönnt war.

Rilkes Glaube an die stimulierende Macht dieser Stadt wird im Kontext des allgemeingültigen, mythologisierten Bildes von Paris leichtverständlich; Karl-Heinz Stierle hat dazu einen interessanten Beitrag geleistet.[4] Ich werde mich darauf beschränken, auf Rilkes eigene Vorstellungen von dieser Stadt einzugehen. Meine Ge-

1 »Seine Wohnung befand sich im Hause 17, rue Champagne Première. Über Jahre hinweg wußte Rilke nichts vom Verbleib seiner Habe. Ende 1915 wurden die ersten Versuche unternommen, seinen Besitz zurückzuerlangen. 1916 engagierte sich Rolland dafür. Ein Freund Gides, Jacque Copeau erfuhr von der Hausmeisterin, daß les lettres et les manuscrits, tous les papiers, wie es ihr schien, in Koffer gepackt, gerettet worden seien« (Brief vom 11.1.1916, zitiert nach Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes.* 2 Bände [Sigle: Schnack], hier Bd. I, Frankfurt a. M. 1990, S. 526). Diese Koffer konnte Gide erst 1921 in den Räumen der *Nouvelle Revue Française* unterstellen lassen. Dort erhielt sie Rilke 1925 zurück. Bücher und Möbel waren ohne sein oder der Pariser Freunde Wissen für insgesamt 538 Francs verkauft worden. Vgl. RMR, Claire Goll. *Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 2003, S. 155 f. (Sigle: BW RMR-CG).

2 Das entnehmen wir zum Beispiel einem Brief von 19. Januar 1920: »Die fatalen, oft bodenlosen Provisorien, in die der Krieg mich gestürzt hat, sind noch lange nicht zu Ende, wie es scheint, ich bin immerfort sur la branche, et c'est une brance plutôt sèche et très peu convenable qui me soutient –. Eben da jener Ihr letzter Brief eintraf, hatte ich mein refuge in Soglio schon aufgeben müssen, damit begann eine veränderliche Hotelexistenz, die mir immer für alle Korrespondenz so unergiebig bleibt[.]« Vgl. *Briefe an eine junge Frau*. Mit einer Erinnerung an Rilke von Romain Roland. Zürich 1997, S. 27-34, hier S. 28 f.

3 »Man hat ja nun (:denn wie oft schon stand ich während dieser zweieinhalb Jahre an der Grenze) überall in Bayern, im Württenbergischen, sogar in Kärnten nach einer ländischen Ansiedlung für mich gesucht, – aber mit wenig Aussicht auf das Zusägliche, Genaue, – und so war ich am Ende außerordentlich erleichtert, als das Wunder der schweizer Gastfreundschaften, in dem ich mich, ohne sonst weiter zu wissen, hinhalte, noch ein neues Kapitel bekam: vielleicht sein seltsamstes. […] Denn dieses Wallis […] ist eine unvergeßliche Landschaft.« Brief an Getrud Oukama Knoop, Château de Muzot sur Sierre, 26.11.1921. In: RMR: *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 46-55, hier 48.

4 Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris*. Zeichen und Bewußtsein. München 1998.

dankengänge verknüpfen biographische, historische und literarische Fakten, womit ich mehr Klarheit über diesen Zeitraum in Rilkes Leben gewinnen möchte. Diese Lebensphase ist – wie ich zu zeigen versuche – auf unterschiedliche Weise für den Schriftsteller der *Duineser Elegien* entscheidend.

Ici commence l'indicible. – Hier beginnt das Unsagbare. Verglichen mit der genauen Ortsangabe am Anfang der Pariser *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist dieser Satz, den Rilke 1920 während seines kurzen Besuchs vom 23. bis zum 30. Oktober[5] 1920 in eines seiner berühmten Notizhefte[6] eintrug, ungeheuer überraschend. *Ici – Hier*. Wo? In Paris? Ist dieses Adverb ein so eindeutiger Hinweis auf die französische Hauptstadt wie beispielsweise die *rue Toullier* ein Synonym für das fünfte Arrondissement? Der Brief, den Rilke aus Paris am 27. Oktober an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont schrieb, könnte uns dazu bewegen, es so zu deuten. Während dieses Aufenthaltes hat Rilke *la même plénitude de vie, la même intensité, la même justesse dans le mal*[7] gefunden wie vor vielen Jahren. Liest man diese und andere Äußerungen über diesen Stadtbesuch, so wird man nicht vermeiden können, Paris als Rilkes Weg zu jener Mitte[8] zu betrachten, aus der heraus, so er selbst, jeder Künstler sich entfalten müsse.

Das Finden der Mitte war für Rilke mit Paris, der Stadt der *Neuen Gedichte* aber auch Schauplatz des Beginns vieler anderer Arbeiten, eng verbunden. Er wollte dennoch nichts überstürzen, als er nach sechs Jahren Abwesenheit die Reise in die, wie er selber meinte, »unentbehrliche Stadt«[9] plante. Finanzielle Schwierigkeiten sind der ausschlaggebende Grund seiner immer gewünschten, aber verspäteten Rückkehr

5 Datierung folgt Schnack II, S. 705. Barbara Glauert-Hesse datiert den Aufenthalt zwischen dem 23. und dem 29. Oktober. Vgl. BW RMR-CG, S. 155. Sie behauptet, Rilke hätte Gide dann in Paris gesehen. Vgl. ebenda, S. 155. Rilke spricht von sechs Tagen. Vgl. Brief an Lou Andreas-Salomé vom 31.12.1920. In: RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1979, S. 437-444, hier 439.

6 Unter den Arkaden des Odéon kauft Rilke ein Notizbuch, in das er nur die Worte einträgt: »Ici commence l'indicible« (Schnack II, S. 705).

7 »– – – ganz unabhängig vom politischen Gedräng und Gemächte, ist alles im Großen geblieben, drängt, treibt, glüht, schimmert[.]« (RMR: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont 1918-1924*. Hrsg. und kommentiert von Hildegard Heidelmann. Würzburg 2005, S. 71).

8 »Ich meine nämlich, daß sobald ein Künstler einmal die lebendige Mitte seiner Betätigung gefunden hat, nichts für ihn so wichtig ist, wie sich in ihr zu halten und von ihr aus […] nie weiter fortzugehen als bis an die Innenwand seiner still und stetig hinausgetriebenen Leistung[.] Es ist das unendlich großartige und Erschütternde in der Erscheinung Cézannes […], während fast vierzig Jahren, ununterbrochen im Innern, in der innersten Mitte seines Werkes geblieben zu sein –, und ich hoffe einmal zu zeigen, wie die unerhörte Frische und Unberührtheit seiner Bilder dieser Obstination zu verdanken bleibt[.]« In: *Briefe aus Muzot* (wie Anmerkung 3), S. 67-72, hier S. 68 (Brief an Dr. Heygrodt vom 24.12.1921).

9 In einem Brief vom 13.1.1920 schrieb Rilke an Gudi Nolke über seinen Kontakt zur Malerin Marie Laurencin: »eine Pariser Malerin von eigenthümlicher Begabung […], ich kannte sie in Paris nicht, aber ihre Zeichnungen und Bilder […] waren mir immer ganz und gar beglückend, – noch während des Krieges, wenn so ein Blatt im münchner Kunsthandel auftauchte, duftete mir eine Seite des pariser Gefühls so unmittelbar daraus entgegen, daß ich jedesmal von Erinnerung an süßem Heimweh überwältigt war. […] es war eine der lieben Fügungen meiner schweizer Zeit, daß ich der Bewunderten dort begegnen durfte. Und nun

nach Paris gewesen. So ist in seinen Briefen des Jahres 1920 immer wieder von Geldnöten die Rede:

»Sie sehen mich in einem Augenblick so großer Unsicherheit, daß ich Mühe habe, Ihnen meine Situation darzulegen; mein Aufenthalt in der Schweiz ist fast zu Ende –; aus Geldgründen wäre Deutschland das einzige für mich mögliche Land, aber Sie verstehen, daß ich mich nicht gerade in diese Richtung hingezogen fühle. Abgesehen davon verweigert die bayerische Regierung allen Ausländern den Aufenthalt, die nicht schon vor dem 1. August 1914 ihren Wohnsitz in München hatten[.]«[10]

Im Vorfeld der Reise erhielt Rilke genaue Informationen über die Kosten, die er mit dem geplanten Arbeitsaufenthalt zu tragen hätte. Er wußte, daß sich Freunde für ihn engagieren würden, falls er sich für Paris entscheiden sollte. Dies galt als eine wichtige Voraussetzung, denn man mußte gute Kontakte haben, vor allem, wenn es darum ging, eine Wohnung zu finden. Die für seine Arbeit gesuchte Ruhe konnte sich der Dichter nur mit einem monatlichen Betrag von mindestens 1000 Francs erkaufen[11] – eine für seine damaligen Verhältnisse unerschwingliche Summe. Darum, so sehr er sich auch die Rückkehr nach Paris wünschte, versprach sich Rilke nichts von einer voreiligen Entscheidung. In diesem Sinne, schrieb er am 7. Mai 1920:

»Bei dem eigenthümlich schweren und doch so seligen Verhältnis, daß [sic!] ich mir durch die Jahre zu Paris verdient habe, kann ich nicht irgend eine Rückkehr wollen, keine um jeden Preis, sie müßte sozusagen in meinen Sternen stehen. Du begreifst. Es wäre nicht meine Art, Umständen, die durch so unerhörte Gewaltsamkeit entstanden sind, auch noch mit Eigensinn zu begegnen. Wenn ich mir vorstelle, ich würde es erleben, eines Tagen die rue de Seine hinaufzugehen, in die rhythmische Landschaft des Luxembourg einzutreten, und, über der Fontaine de Medicis, an jenem Stück Brüstung zu stehen, an dem ich, wie an meinem Pulte unter dem erblühten Rothdorn sooft gearbeitet habe –, ja, wenn ich nur anfange, mir das vorzustellen, so unterbricht mich mein Herz durch die Steigerung seines Schlags. Aber eben diesem Herzschlag würd ich Unrecht thun, wenn meiner Wiederkehr ein Zwingenwollen anhaftete, das nicht in meiner Natur ist.«[12]

Dennoch kam die spätere Entscheidung, sich auf den Weg nach Paris zu machen, scheinbar plötzlich. Vielleicht deshalb war der Aufenthalt so kurz und man weiß nichts von vorbereitenden Treffen oder von Verabredungen mit Freunden während dieser Tage. In der Tat, die Begegnung mit ihm nahe stehenden Menschen wird von Rilke selbst abgestritten. Ich zitiere aus dem ausführlichsten Reisebericht, den wir besitzen, dem Brief an Lou-Andreas Salomé vom Dezember 1920:

»Diese Tage! Es war Herbst, von jener pariser Pracht der Himmel und des Lichts, die diese Jahreszeit der Natur steigert um die Jahreszeit einer längst Natur gewordenen Stadt: welche Überflüsse im Licht […], welches Neusein der Morgen, welches Alter der Wasser, welche Zärtlichkeit und Fülle des Winds, obwohl er durch

schreiben wir einander ab und zu, das unentbehrliche Paris verbindet uns –.« Vgl. BW RMR-CG, S. 154-155.

10 Brief an Claire Goll vom 2.5.1920, BW RMR-CG, S. 26-29, hier S. 27.

11 Vgl. den Brief Claire Golls an Rilke vom 5.5.1920 (BW RMR-CG, S. 29-31, hier S. 29).

12 Brief an Claire Goll-Studer nach Paris, 7.5.1920 (BW RMR-CG, S. 31-33, hier S. 31 f.).

Straßen kommt. Und diese Straßen: oh sie waren nicht weniger geworden, nichts war unterdrückt, vermindert, entstellt oder auswählich geordnet –: sie besaßen ihre alte Vollzählichkeit, ihr Strömen, ihr ununterbrochenes Geschehen[.] Menschen kamen mir entgegen: ich erkannte sie, den und jenen, die mir an den gleichen Stellen, etwa der rue de Seine, seit soviel Jahren begegnet waren[.] Ich erkannte die Händler in den Geschäften, kaum gealtert –, die Zeitungsfrau in den Kiosken, – ja, der Blinde auf dem Pont du Carrousel, um dessen Leben ich schon im Winter 1902 besorgt gewesen war – stand, verregnet und grau, an seiner Stelle: ich kann Dir nicht sagen, wie mich in diesem Moment das Glück der Heilung durchfluthete und überstieg, – da erst begriff ich, daß nichts verloren sei[.] – Bücher waren noch die gleichen, in den Kästen der Bouquinisten, kleine Gegenstände erkannte ich, einzelne, in den Schaufenstern der Antiquare, und wo ein kleines, weniger bestaubtes Rund den Platz erkennen ließ, von dem eines weggenommen worden war, meinte ich zu errathen, was dort gestanden habe. Es war eine Rührung in meinem Herzen, die keiner Sentimente bedürfte. Eine Empfindung, die sich kaum antreten ließ, so vollkommen war sie in sich, so unberührbar [.] – [E]s war das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzähligkeit[.] Du kannst Dir denken, daß ich niemanden zu sehen versuchte[.]«[13]

Vor allem die Erfahrung der Stadt als Naturschauplatz wird in dieser Briefstelle deutlich. Es geht um den Himmel, um das Licht, um das Wasser, um den Wind und dann – in der Stadt eingebettet – um die Erde selbst. Die Elemente werden aufgerufen, um an der Schilderung der Stadt teilzuhaben. Paris wird zugegebenermaßen durch die alte Perspektive – die des Protagonisten seiner *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – wahrgenommen. Rilke wünscht sich in diese Zeit zurück, taucht in seine Erinnerung ein, beschwört die Naturkräfte, um seinen Spaziergang unter einen günstigen Stern zu stellen. Selbst die Pariser Straßengestalten werden diesem Ziel des beschworenen Stadtbildes untergeordnet; selbst Gegenstände, die nicht mehr dort sind, sprechen zu dem Dichter, bestärken ihn in seinem Versuch, sich vor einem Verweis aus dem ganz persönlichen Paradies zu retten. »Es war das maltesche Paris in seiner ganzen Vollzähligkeit.« Das Bewußtsein von der »Natur«, von der Stadt, beherrscht die Wahrnehmung der eigenen Persönlichkeit und bestimmt jede Handlung. »Du kannst Dir denken, daß ich niemanden zu sehen versuchte[.]«

Gide wurde zwar sofort mit einem Brief bedacht,[14] aber auch in seinem *Journal* befindet sich nicht der geringste Hinweis auf ein damaliges Treffen mit Rilke. Wir stellen also fest, daß nicht der so wichtige persönliche Kontakt zu den in Paris lebenden Freunden, sondern die Pariser Gärten (Luxembourg) sowie die Wahrzeichen (Pont du Carroussel, Rue de Seine, Fontaine de Medici) und die Natur (Rothdorn) das Bild bestimmen, das Rilke während seines ersten Nachkriegsbesuchs von Paris evozierte. Wie bei Huysmans, dessen Helden bereits in die benachbarten Orte von Paris flohen, ist in Rilkes Schilderungen der Lärm der Großstadt verschwun-

13 Vgl. BW RMR-Lou Andreas Salomé (wie Anm. 5), S. 437-444, hier S. 439 f. (Brief vom 31.12.1920).

14 Dankesbrief Rilkes vom 6.7.1911 (*RMR – André Gide: Correspondance 1909-1926*. Introduction et Commentaires par Renée Lang. Paris: Corrêa 1952, S. 62).

den. Schon in einem Brief vom Mai 1920 projiziert sich der Dichter in »jen[e] ausgebreiteten starken Schloßwerk[e] des siebzehnten Jahrhunderts,«[15] den Luxembourg, vor allem aber in dessen *jardin*. Die Tendenz, sich auf die Natur sowie auf ihre Kreaturen und Gewächse zu konzentrieren, ist auch für die frühere Pariser Produktion Rilkes charakteristisch. Hund und Hahn, Katze und Blume mildern die Härte der Stadterfahrung in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In den *Neuen Gedichten* werden Blumen und Tiere stärker vertreten sein als Gebäude – trotz des Zyklus um die gotischen Kathedralen.

Man kann aus den zitierten Äußerungen schließen, daß Rilke auch im Oktober 1920 viele Spaziergänge in der geliebten Stadt machte. Dementsprechend heißt es in einem seiner Briefe an Anton Kippenberg, er habe »unbeschreibliche Herbsttage« in Paris erlebt,[16] und dabei »nur das Gespräch mit der Stadt und kaum mit den Menschen« aufgenommen.[17]

Die Stadt, in der Rilke als junger Dichter im Jahre 1902 ankam, war freilich nicht mehr die Stadt, in die sich Paris nach dem großen Einschnitt des Ersten Weltkrieges verwandelt hatte. Abgesehen von den starken Veränderungen im Stadtbild selbst,[18] änderte sich auch die Beziehung zwischen den Nationen, mit denen Rilkes literarische Arbeit eng verbunden war. Die Antipathie zwischen Deutschen und Franzosen wuchs selbst unter den Intellektuellen beider Länder. Eine Auseinandersetzung mit politischen Fragen war unvermeidlich und trotz seiner wohlbekannten Distanz zur Politik hat sich Rilke dem Kampf um ein liberales europäisches Leben nicht entzogen. Sein Name stand in Verbindung mit wichtigen, von progressiven Kräften verfaßten Publikationen[19] und auch in den alltäglichen Briefen äußerte sich der Dichter kritisch über die mißglückte deutsche Außenpolitik der Nachkriegszeit.[20]

15 Brief vom 7.5.1920 an Claire Goll-Studer nach Paris. In : BW RMR-CG (wie Anmerkung 3), S. 31-33, hier S. 32.

16 So Anton Kippenberg rückblickend am 1.11.1920 (RMR: *Briefe an Anton Kippenberg*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig: 1995, Bd. II, S. 174-175, hier S. 175.

17 Wie es in den Briefen an Frau Nölke (21.11.1920) und an Lou Andreas-Salomé (31.12.1920) heißen sollte. Vgl. *RMR – André Gide; Briefwechsel*. Einleitung und Anmerkungen von René Lang. Wiesbaden 1957, S. 107-108.

18 Nach dem Ersten Weltkrieg wurden siebzehn îlots insalubres – was soviel gilt wie die schlimmsten Slums – identifiziert. Sie sind ein Ergebnis der defizitären Stadtplanung und der Fixierung der Arbeiterbevölkerung in der Peripherie. Vgl. Rosemary Wakemann: »Nostalgic Modernism and the invention of Paris in the Twentieth Century«. In: *French Historical Studies*, Vol 27, Issue 1/2, 2004, S. 115-144, hier S. 118-120.

19 So verhält es sich mit der *Europäischen Revue*, (hrsg. von Karl Anton Rohan), einer auf die Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich gerichteten Zeitschrift. Siehe Guido Müller: *Europäische Gesellschaftsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg. Das Deutsch-Französische Studienkomittee und der Europäische Kulturbund*. München 2005, S. 391. Eine weitere Verbindung könnte zu der Ende September 1926 gegründete deutschen Gruppe des *Kulturbundes* bestanden haben, zu deren bekanntesten Mitgliedern Helene von Nostiz zählte. Vgl. dazu ebenda, S. 361.

20 Vgl. RMR: *Briefe an eine junge Frau* (wie Anmerkung 2), S. 59-63, hier S. 62 f (Brief vom 2.2.1923).

Nicht durch seine eigenen Publikationen, sondern indem er fast fieberhaft übersetzte, nahm Rilke deutlich Stellung. Seine Wahrnehmung der politischen Lage in Paris war offenbar in erster Linie seiner Vorstellung von der Stadt als einem Ort der Künstler, Dichter, Maler, Kunst- und Bucherhändler verpflichtet. Mehr noch: es galt ihm, das Entschwundene, das sich Verflüchtigende zurückzuholen. Dies verrät eine Begegnung mit Carl Jacob Burckhardt vier Jahre nach dem ersten Nachkriegsbesuch. Ich zitiere den Anfang von Burckhardts Bericht über ihr gemeinsames Flanieren in Paris:

»Zuerst führte uns der Weg durch die inneren Höfe des Palais Royal.[21]
Rilke zeigte auf eine leere Bank: ›Hier‹, sagte er, ›hat sie gesessen, an einem dritten Juni. Ich sehe sie immer vor mir.‹ Er blieb stehen, als betrachtete er etwas mit Bewunderung. ›Wer denn?‹ frug ich.

›Ach‹, meinte er, ›diese unvergeßliche Frau, über welche Baudelaire und Delacroix zusammen gesprochen haben. Ja, sie gingen zusammen hier, wo wir uns jetzt befinden: der Maler und der Dichter. Plötzlich blieb Baudelaire stehen und hielt den Maler am Arm fest; er sagte, indem er auf die Bank zeigte: ›Betrachten Sie diese Frau! Ist das möglich? So viel Schönheit und solch tiefe Trauer des Ausdrucks? […]‹ ›Es ist alles voll von solchen Gesichtern‹, meinte Rilke, ›wo immer man geht in diese Stadt, alle Toten leben hier weiter.‹«[22]

Rilke bezieht sich auf eine Episode, die von Charles Baudelaire ohne Angabe des Schauplatzes viel weniger detailliert erzählt wird. Ehe ich auf Rilkes Äußerung zurückkomme, zitiere ich die Stelle bei Baudelaire:

« Je me souviens qu'une fois, dans un lieu public, comme je lui [Delacroix] montrais le visage d'une femme d'une originale beauté et d'un caractère mélancolique, il voulut bien en goûter la beauté, mais me dit, avec son petit rire, pour répondre au reste: ›Comment voulez-vous qu'une femme puisse être mélancolique?‹ insinuant sans doute par là que, pour connaître le sentiment de la mélancolie, il manque à la femme une certaine chose essentielle. »[23]

Statt der erdrückenden Anwesenheit des massiven Sterbens, welches Malte zu Anfang der *Aufzeichnungen* beklagt,[24] haben wir mit Paris eine Stadt, die von berühmten Geistern bewohnt wird und ihre Identität daraus schöpft. Wie anders wäre das Substantiv »Gesicht« hier zu verstehen, wenn nicht als Hinweis auf das Sehen dessen, was pneumatischer[25] Natur ist? Rilke selbst war 1920 ein Phantom in dieser Stadt, denn eine größere Rezeption seines Werkes hatte in Frankreich noch nicht stattgefunden. Er steht einer unsichtbaren Frau gegenüber und ist gewissermaßen

21 Zwischen 1677-1629 von Jacques Le Mercier gebaut. Früher *Palais Cardinal* genannt, da für den ersten Minister Ludwig XIII gebaut, den Kardinal Richelieu. Das Gebäude liegt etwa 150 Meter nördlich des Louvre.

22 Carl J. Burckhardt. *Ein Vormittag beim Buchhändler*. München: 1995, S. 9.

23 Charles Baudelaire. *Œuvres complètes.* Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade 1976, Bd. II (*L'œuvre et la vie de Delacroix*. Abschnitt VII; Erstdruck in *L'Opinion nationale*, 2. September, 14. November und 22. November 1863, S. 742-770, 766 f. sowie 1440.

24 Vgl. die Abschnitte I, VI und VII des Romans (SW VI).

25 Pneuma (gr.): Luftstrom, Hauch, Atem, Leben.

selbst unsichtbar. Der Ruf »Ich bin Rainer Maria Rilke, ich bin … ich bin … Dichter« hatte, wie Burckhardt erzählt, keinen Eindruck auf den Barbier gemacht, bei dem Rilke, der sein Portemonnaie im Hotel vergaß, eine offene Rechnung zu begleichen hatte. Selbst unsichtbar, wanderte Rilke durch die Straßen von Paris und betrachtete das, was nur Eingeweihte wahrzunehmen in der Lage sind.

Eine interessante Parallele ergibt sich im Bezug auf Baudelaire, der die Übersetzung des Unsichtbaren, des Traumes, der Seele als das entscheidende Merkmal in Delacroix' Kunst bezeichnete – als das, was diesen zu einem besonderen Menschen machte.[26] Wer diese innerliterarischen Hinweise verfolgen möchte, wird sich bald weniger auf dem Gebiet des Seelischen als auf dem verstrickter literarischer Rezeptionserfahrungen befinden. Man wird Spuren folgen und unversehens selbst welche legen. So verfährt Rilke, indem er, von Baudelaire inspiriert, in die Rolle des Flaneurs schlüpft. Seine Stadtwirklichkeit ist, wie wir dem zitierten Brief an Lou Andreas-Salomé entnehmen, von der Natur und von den Gestalten geprägt, die auch Baudelaire angeregt haben: Menschen, die in den Straßen von Paris lebten. Sie sind in Malte zahlreich. Mit jedem von ihnen ist eine kleine Geschichte verbunden und man könnte sich vorstellen, heutzutage ähnliche tragische Schicksale in den Straßen von Paris anzutreffen, als wären es ewig wiederkehrende Erscheinungen.

Ihrer überdrüssig, flüchtet Malte in die Bibliothèque Nationale,[27] in die Bücher, in die vergangene Kindheit oder in das ebenso tragische Schicksal historischer Gestalten, während das lyrische Ich der Gedichte seine *sujets* in den Parks sucht. Vor allem nach dem großen Schock des Ersten Weltkrieges muß es mehr denn je zuvor wichtig gewesen sein, die Beziehung zu den Dingen der Vergangenheit und zu den Toten, zur Überlieferung, neu zu knüpfen. Man könnte verallgemeinernd sagen, daß die Einheit von Tod und Leben tatsächlich zu einem Hauptanliegen der Rilkeschen Arbeit geworden sei. Die Tendenz äußert sich in der früheren Pariser Produktion auf verschiedene Weise. Malte denkt an die toten Familienmitglieder und läßt sogar eine Tote den Mahlzeiten der Familie beiwohnen. Nicht ohne Grund wurde von André Gide gerade das Fragment ausgewählt, das diese *revenant* betrifft, als er kleine Ausschnitte des Romans für die *Nouvelle Revue Française* übersetzte.[28]

26 Mais, enfin, monsieur, direz-vous sans doute, quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme[.] (Baudelaire: *Œuvres complètes,* Bd. II [wie Anm. 23], S. 744).

27 »Das war vor zwei Wochen. Aber nun vergeht fast kein Tag ohne eine solche Begegnung. […] Aber hier, meine Lieben, hier bin ich sicher vor euch. Man muß eine besondere Karte haben, um in diesen Saal eintreten zu können. Diese Karte habe ich vor euch voraus. Ich gehe ein wenig scheu, wie man sich denken kann, durch die Straßen, aber schließlich stehe ich vor einer Glastür, öffne sie, als ob ich zuhause wäre, weise an der nächsten Tür meine Karte vor (ganz genau wie ihr mir eure Dinge zeigt, nur mit dem Unterschiede, daß man mich versteht und begreift, was ich meine –), und dann bin ich zwischen diesen Büchern, bin euch weggenommen, als ob ich gestorben wäre, und sitze und lese einen Dichter.« (RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW VI, S. 708-946, hier S. 744-745).

28 Ingeborg Schnack: »St. Hubert. Rainer Maria Rilke et son dernier livre ›Les Cahiers de Malte Laurids Brigge‹ Juillet 1911«. Anfänge der Rilke-Rezeption in Frankreich. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19, 1992, S. 131-153, hier S. 138.

Wie bereits zur Zeit der Romantik reicht das Gesehene nicht mehr aus; die moderne Seele wendet sich umso stärker dem Irrationalen, dem Unsichtbaren zu.

Nicht aber vom Unsichtbaren, wie Baudelaire, als er Delacroix lobte, sondern vom Unsagbaren sprach Rilke, als er 1920 Paris besuchte. *Hier beginnt das Unsagbare.* Unsichtbar, ungreifbar, unsagbar. Diese Wörter, deren Anfang eine Negationspartikel bildet, sind charakteristisch für die mystische Sprache. Möglicherweise ist gerade das Bewußtsein davon, vor Dingen zu stehen, die nur der Dichter der *Duineser Elegien* aussprechen konnte, der Grund für den suggestiven Eintrag im Notizheft von 1920. Die Leerstelle, welche »das Unsagbare« im Zitat markiert, ist dennoch kein Bote der Unzufriedenheit, vielmehr spricht daraus ein starker Optimismus. Es beginnt hier etwas, weil gerade das Unsagbare dem Schreibenden so viele Wörter abfordern kann – wie auch die Lektüre Hofmannsthals belegt.

Hier beginnt das Unsagbare. Was aber genau beginnt hier für Rilke? Die Beschäftigung mit dem *Unsagbaren* – nimmt jedenfalls nicht erst hier ihren Anfang. Der Begriff erinnert uns an viele Stellen seiner Frühlyrik, obwohl er dort nur einmal, und zwar im *Stunden-Buch*, erscheint. Das Unsagbarkeitstopos ist eine Konstante seiner frühen Lyrik, denn sein Mißtrauen gegenüber der Ausdrucksfähigkeit des Wortes ist der Hauptgrund dafür, daß die Malerei in der mittleren Periode seines Schaffens eine so wichtige Rolle einnahm. Weil die Sprache der Malerei mit dem Nichtsagen, der stummen Mitteilung über Farbe und Perspektive geschieht, maß Rilke dem Fehlen von Farben auf bestimmten Stellen von Cézannes Bildern eine so hohe Bedeutung bei. Diese Intervalle – wie die Stille – weisen eine Struktur auf: die des operierenden guten Gewissens ihrer Schöpfer. Dies geht aus einer Briefstelle Rilkes über die Malerin und Pariser Freundin Mathilde Vollmoeller hervor.[29] Das wichtigste Kompliment, mit dem er sie 1907 bedachte, war, daß sie die Leerstellen – das Unsagbare, wenn man so will – in Cézannes Kompositionen so treffend zu deuten wußte:

> »Ich bat Mathilde Vollmoeller neulich, einmal mit mir durch den Salon zu gehen, um meinen Eindruck einmal neben einem zu sehen, den ich für richtig und nicht literarisch abgelenkt halte. Gestern waren wir zusammen da. Cézanne ließ uns zu nichts anderem kommen. […] Denk Dir mein Erstaunen, als Fräulein V., ganz malerisch geschult und schauend, sagte: ›Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht.‹ Und sie sagte noch sehr Gutes in Bezug auf seine Arbeitsart (die man an einem unvollendeten Bilde absieht). ›Hier‹, sagte sie, auf eine Stelle zeigend, ›dies hat er gewußt‹, und nun sagt er es (eine Stelle an einem Apfel); nebenan ist es noch frei, weil er das noch nicht gewußt hat.«[30]

Das Ungesagte, das Fehlen der Farbe also, ist mit der genauen Gestaltung einer Botschaft unmittelbar verbunden. Kunst wird im Laufe des zitierten Briefes an Clara Rilke-Westhoff zu einer Frage des Wissens. Gesagt beziehungsweise gemalt wird

29 Vgl. RMR – Mathilde Vollmoeller: *Briefwechsel 1906-1914*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 1993.

30 Brief vom 12.10.1907 an Clara Rilke (zitiert nach: RMR – Mathilde Vollmoeller: *Briefwechsel* [wie Anm. 29], S. 161).

nur das, was der Künstler genau ›weiß‹. Es stellt sich heraus, daß das große Beispiel Cézanne auch in den Jahren der Wanderschaft nach dem Ersten Weltkrieg nichts von seiner Gültigkeit verlor. Ein Jahr nach dem ersten Nachkriegsbesuch, 1921 also, erklärte Rilke, wie es Cézanne gelang, sich von allen anderen durch die Frische seiner Farbigkeit zu unterscheiden. Diese ist eine Könnerschaft, die von Loslassen etwas weiß, denn die Dinge, so Rilke, blieben von Cézanne in einem gewissen Sinne unangetastet (– unausgesprochen, wenn man will). »[W]ährend die meisten Maler ihren eigenen Bildern schon als Genießer und Koster gegenüberstehen, in der Arbeit selbst als Zuschauer und Empfänger sich an ihnen vergreifend«, sei die Bildoberfläche bei Cézanne, so Rilke, »wirklich wie das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht.«[31] Das Werden des Kunstwerkes duldet keine Einmischung und keine Eile. Es kommt sozusagen aus sich selbst heraus, gebiert sich selbst. Im Zusammenhang mit den nicht ausgeführten Partien bei Cézanne wie auch im Zitat über die Art, wie bei ihm die Farbe erscheint, hat man es mit etwas zu tun, das nicht gesagt wird. Es ist, als sei das Schweigen der Garant für die Übertragung einer Botschaft.

Die Unsagbarkeit – zu einem stummen Schrei gesteigert – steht auch zu Anfang der *Duineser Elegien*, dem Werk, das 1920 noch nicht geschrieben werden konnte.[32] Noch gehört das wichtigste Werk der Spätzeit[33] dem Bereich des Ungesagten, auch wenn nicht dem des Unsagbaren an. Das Unsagbare bleibt ein Schlüsselbegriff auch der französischsprachigen Lyrik Rilkes, weil – aus dem, was nicht gesagt wird, aus der *absence*, Kraft und Erneuerung gewonnen werden.

Wenn ich aber von der Unsagbarkeit des Jahres 1920 ausgehe, sehe ich mich dazu gezwungen, das mit ihr verbundene ›Hier‹ näher zu präzisieren. Eine in den Pariser Schriften häufig wiederkehrende Figur hilft dabei – die des Kreises. Nehmen wir an, es gehe hier nicht um ein Kunstwerk Rodins oder um einen Ball oder um die Wellenbewegungen des Wassers in einer römischen Fontäne, sondern um eine Umschreibung der von Rilke in Paris durchlebten und von der Stadt begünstigten Entwicklung. Zeichnet man den Anfang des Kreises nach, welcher Rilkes Pariser Reisetätigkeit markiert, so ist hierfür das Jahr 1902 anzusetzen: das Jahr in dem Rilke nach Paris zog, um über Rodin eine der heute noch besten Darstellungen seines Werkes zu schreiben. 1902 und 1920 verhalten sich zueinander gleich einem unbeabsichtigten Zahlendreher, als seien diese jeweils der angenommene Beginn und das Ende eines Kreises.

Angesichts seiner ersten nachhaltigen Kreativitätsphase in Paris ist es nur natürlich, daß Rilke 1920 der Meinung sein mußte, daß diese Stadt die richtige Bühne für sein letztes großes Eintauchen in die Unsagbarkeit des Sagbaren sei. An die Fürstin Marie von Thurn und Taxis schrieb er am 19. November 1920 von der Möglichkeit, an zahlreiche Anschlüsse wieder anzuknüpfen, die ihm alle noch offen stünden.[34]

31 *Briefe aus Muzot*, (wie Anmerkung 3), S. 69 (an Dr. Heygrodt aus Muzot, 24.12.1921).

32 Vgl. RMR: *Briefe an eine junge Frau* (wie Anm. 2), besonders die Briefe vom 19.1.1920, 7.3.1921, 27.12.1921, S. 27-51.

33 Vgl. stellvertretend den Brief an Fürstin Maria von Thurn und Taxis-Hohenlohe aus Muzot vom 11.2.1922, (RMR: *Briefe aus Muzot* [wie Anmerkung 3], S. 114-115).

34 »Ich aber habe das eigentümliche Glück, durch die Dinge zu leben, und soweit von denen und aus der intensiven Luft Einfluß zu mir herüberkam, wars der alte, unbeschreibliche,

Zwei Tage später, am 21. November 1920, erfährt Frau Weininger von der mit der Pariser Reise verbundenen neuen Zuversicht, er könne auch nach der großen Unterbrechung des Krieges seine Arbeit wiederaufnehmen.[35] Und wieder zwei Tage später schreibt er an Inga Junghanns: »Deutschland und Österreich wird für mich immer unmöglich bleiben, Paris wird hoffentlich bald wieder mein Wohn-Ort sein.«[36] Paris, die Stadt, der so viele Namen der damaligen Kunstwelt zugehörten, war auch nach dem Krieg das Zentrum, von dem aus sich Rilke eine neue Entwicklung erhoffen konnte.

Obwohl er später abermals nach Paris reiste, muß ihm der kurze Besuch des Jahres 1920 offenbart haben, daß für ihn das Leben in dieser Stadt nicht mehr möglich war. Nur die Stille des schwer erkämpften Turms von Muzot[37] konnte jetzt den Lebensmittelpunkt bilden. Es wäre ihm 1920 vermutlich nicht möglich gewesen, die Unruhe auf den *trottoirs* der geliebten Stadt, von der Benjamin spricht,[38] produktiv zu verarbeiten. Die positiven Äußerungen über diesen kurzen Aufenthalt können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Rilke noch nicht an dem Ort angekommen war, von dem aus er die immensen Schwierigkeiten bewältigen konnte, die die Erschütterungen des Ersten Weltkrieges mit sich brachten.[39] Mit einer Klage darüber beginnt sein wichtigstes Werk dieser Nachkriegszeit: »Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn […] Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht […] Es bleibt uns vielleicht / irgendein Baum an dem Abhang […]«.[40]

derselbe, dem ich fast zwanzig Jahren meine Beste und entschlossenste Verfassung zu verdanken hatte. Ich kann nicht sage … mit welcher Bewegung ich diese Anschlüsse genoß, wie ich mit an hundert intime Bruchflächen anhielt, an die anzuheilen nur noch eine Sache der Hingebung war …« (zitiert nach Schnack II, S. 709).

35 »[Z]um ersten Mal nach der Gewaltsamkeit und Sorge dieser sechs Jahre, stand in mir die Zuversicht auf, es könne doch Leben und Arbeit, über den Absturz hinüber, wieder aufgenommen und fortgesetzt sein …« (Ebenda).

36 Ebenda, S. 710.

37 Dies geht aus einem Brief des Jahres 1921 hervor: »Es war keine kleine Sache, Muzot zu ›bändigen‹ –, und ohne den Beistand eines Schweizer Freundes wäre die ganze Eroberung, an praktischen Unüberwindlichkeiten, wieder gescheitert« (RMR: *Briefe an eine junge Frau* [wie Anm. 2], Brief vom 27.12.1921, S. 41-51, hier S. 48 f.).

38 »Thousands wrestled with two- and three-hour daily commutes on a paucity of local trains. Adding to the aggravation were some one million vehicles that jammed the roads by 1938, 320.000 of which were automobiles. All in all, the over two million people who lived in the city's suburbs in the lat 1930s shared the common experience of Paris as an everyday nightmare of failed public policy. […] The costs of postwar reconstruction severely limited any possibility for grand-scale projects in the Haussmann tradition« (Wakeman: *Nostalgic Modernism* [wie Anm. 18], S. 118-119).

39 Zwei Monate nach dem Pariser Besuch schreibt Rilke an Baladine Klossowska von seiner Ratlosigkeit gegenüber der Erwartung anderer an ihn: »Ach, Liebes, es gibt so viele Leute, die, ich weiß nicht genau was, von mir erwarten – Hilfe, Rat (von mir, der ich mich so ›ratlos‹ finde vor den gewaltigsten Dringlichkeiten des Lebens! Die Erfahrungen des Malte verpflichten mich mitunter, diesen Schreien Unbekannter zu erwidern« (Brief vom 16.12.1920. In: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, Bd. II, S. 98-115, bes. S. 109-111).

40 SW I, S. 685.

Man kann abschließend sagen, daß das Jahr 1920 für Rilke grundsätzlich ein Jahr der Neuorientierung war, ein Jahr, in dem er für sich sein mußte, um »das Werk der Demut und des Gehorsams« zu beenden.[41] Erst 1921 wird er in einer der Publikationen, die ihn als Dichter dem Pariser Publikum vertraut machen, der *Nouvelle Revue Française*, die zentralste Entdeckung seines künftigen Werdegangs als Übersetzer machen.

Durch den Hinweis auf Valéry ist bereits die Richtung angedeutet, in welche wir Rilkes Verbindung mit Paris in Zukunft zu denken haben: der Dichter hört auf, in den Straßen von Paris ein Phantom zu sein und tritt mit Hilfe seiner Freunde – Baladine Klossowska vorab, Andre Gide, Paul Valery und Maurice Betz – immer deutlicher ins Bewußtsein der französischen Intellektuellen. Mehr als jeder andere deutschsprachige Dichter seiner Generation wird sein Werk den französischsprachigen Lesern vertraut sein. Einer von ihnen sei er nach Gides Auffassung geworden, nachdem die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ins Französische übertragen worden waren. Und vielleicht ist gerade diese Verwandtschaft das, was wirklich »unsagbar« bleibt in Rilkes Verhältnis zu Frankreich – einem Land, in dessen Hauptstadt eine internationale Gemeinschaft von Weltbürgern den Traum von einem vereinten Europa mit einem Vorsprung von fast hundert Jahren teilte.

41 Aus dem bereits zitierten Brief an Baladine Klossowska vom 16.12.1920 (wie Anm. 39), S. 108.

Sophie Levie

« L'in-employable par excellence »
Lettres de Rainer Maria Rilke à Marguerite Caetani

Personne, à ma connaissance, ne s'est encore intéressé aux rapports que Rainer Maria Rilke a entretenus avec la revue *Commerce* qui, à la fin de 1924, fut la première à publier quelques- uns de ses poèmes français. Les nombreuses études consacrées à cet auteur ne s'étendent pas sur cette question et par conséquent, les données qui figurent dans les lettres et les notes des textes édités n'ont pas encore été présentées dans un ensemble cohérent.

Dans cet article, je me propose de mettre en lumière les rapports entre Rilke et *Commerce* en me basant sur seize lettres inédites de Rilke à Marguerite Caetani, la mécène de la revue, conservées dans des archives privées, à Rome. Ceci me permettra d'ajouter quelques éléments à l'image existante de la vie et de l'œuvre de Rilke à Paris, qui, quoique minutieusement documentée, ne cesse de s'affiner. Pour cela, il faut d'abord que je réponde à la question de savoir quelle est la stratégie suivie par *Commerce* dans ses rapports avec les auteurs et leurs contributions.

Le milieu de Commerce

Le couple italo-américain Roffredo Caetani et Marguerite Gibert Chapin ont tenu salon dans leur villa de Versailles à partir des années '20 du siècle dernier. L'élite de la vie culturelle parisienne s'y retrouvait : des peintres (Vuillard, Bonnard et Dunoyer de Segonzac), des compositeurs (Reynaldo Hahn et Manuel de Falla) et surtout des écrivains, des libraires et des éditeurs.[1]

Un dimanche sur deux, un groupe à composition variable venait y déjeuner et converser sur des sujets d'intérêt commun, un vrai ‹ commerce des idées ›, selon l'expression de Paul Valéry. Marguerite Caetani, connue dans la critique littéraire secondaire sous le titre de ‹ Princesse de Bassiano ›, envoyait ses invitations quelques jours avant la réunion prévue et communiquait par retour du courrier à ceux qui avaient accepté l'invitation, l'heure à laquelle le chauffeur irait les chercher. La Villa Romaine n'ayant pas établi de registre des invités, il ne nous est pas possible de faire une liste de ceux qui la fréquentaient, mais les nombreuses correspondances conservées montrent en tout cas que cette société était illustre et haute en couleurs. Si je me limite aux écrivains, les lettres de Marguerite Caetani parlent régulièrement de André Gide, Paul Valéry, Jean Paulhan, James Joyce, T. S. Eliot, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner et Bernard Groethuysen. Les conversations étaient si animées que l'idée vint aux littérateurs présents de créer une revue dans laquelle ils pour-

1 Voir Sophie Levie: *Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*. Rome 1989 et idem: « Marguerite Caetani et *Commerce* : un cas de mécénat revuiste ». In : *La Revue des revues* 18, 1995, p. 43-49.

raient donner une place à leurs auteurs préférés et disposer, pour eux-mêmes, d'un espace où publier de nouveaux textes. Ils imaginaient une revue qui ferait connaître des textes français inédits ainsi que des textes d'autres pays et d'autres époques. La langue employée serait, par la force des choses, le français et tous les textes, tant prosaïques que poétiques, seraient traduits en français.

La stratégie de Commerce

Pour donner une idée de la richesse et de la variété du contenu de la revue : dans ses neuf années d'existence, *Commerce* a publié des textes de Pouchkine, Hölderlin et Leopardi ; un texte chinois, un fragment d'un texte français anonyme du Moyen Age et un texte de Meister Eckhart : mais aussi Virginia Woolf, William Faulkner, Federico Garcia Lorca et Giuseppe Ungaretti, André Breton, Henri Michaux, Max Jacob, Pierre Jean Jouve et Pierre Drieu La Rochelle. Je n'exagère pas en disant que *Commerce* a été, dès le début, une entreprise cosmopolite. La revue avait trois rédacteurs. Sur la première page de tous les cahiers, du premier au dernier (numéro 29), on pouvait lire : COMMERCE, cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud. A la rédaction ont collaboré aussi : Jean Paulhan, secrétaire et, après 1925, rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue Française*, et Saint John Perse.

Avec l'aide de ces auteurs, tous connus dans le cercle de la *NRF* et chacun d'eux ayant, en outre, des relations dans les milieux littéraires français et étrangers, Marguerite Caetani espérait pouvoir créer une revue qui ferait office de sœur élitaire de la célèbre revue de Gallimard. *Commerce* présenterait de la littérature ‹ purement › intemporelle et s'adresserait à un public qui pouvait se passer d'introduction, de faits divers, de lettres des lecteurs et d'annonces publicitaires et qui, en règle générale, ne s'intéressait pas à ces ‹ bagatelles ›. Bref un florilège de la littérature mondiale de la plus haute qualité où les textes seraient présentés comme s'ils n'étaient liés ni à un temps ni à un espace. Ou, comme le formule Caetani dans une lettre qu'elle a écrite à Elisabeth Förster-Nietzsche pour la convaincre de céder à *Commerce* des textes inédits de son frère :

Hochverehrte liebe gnädige Frau !

> Commerce hat es sich zur Aufgabe gestellt, nicht nur die zu Worte kommen zu lassen die Heutzutage gerade jung sind, sondern gerade und vor allem die, die es vor allen Zeiten sind. Zu diesen ewig jungen gehört Nietzsche, ebenso wie auch Hölderlin, den Nietzsche ja so sehr in seiner Jugend geliebt hat und von dessen Gedichten Sie eine Übersetzung in einer der Ihnen übersandten Nummern von *Commerce* finden werden. Gerade in dieser Vereinigung von dem, was jung geblieben ist und ewig jung bleiben wird mit dem Neuen, was unsere eigene Zeit bringt, sehe ich den eigentlichen Sinn einer Zeitschrift wie *Commerce*.[2]

arguerite Caetani est restée fidèle à sa recherche de la qualité, déjà avérée ou sur le point d'être reconnue, jusqu'à la crise de Wall Street qui, en mettant un terme à ses

2 Cité dans Levie: *Commerce 1924-1932* (voir n. 1), p. 29.

larges moyens financiers, l'a contrainte à cesser la publication de la revue. *Commerce* consacrait peu d'espace aux expérimentations contemporaines. Certes, les surréalistes y obtinrent une place modeste : un texte de Louis Aragon, de Antonin Artaud, de Breton et de quelques autres, et de Michaux, qui était l'un des auteurs préférés de Caetani. Mais, dans l'ensemble, force est de constater que l'accent portait plus sur la tradition que sur le renouvellement. Cette prise de position a causé plus d'une fois de l'irritation dans le monde littéraire de Paris, comme on peut le déduire de lettres déjà publiées ou encore inédites.

Marguerite Caetani et ses rédacteurs

Caetani avait quitté New England en 1902 pour étudier le chant en Europe. En 1911, elle épousa, à Londres, Roffredo Caetani, Prince de Bassiano, puis Duc de Sermoneta. Elle disposait d'un énorme capital familial et désirait s'en servir pour stimuler les arts. Ses préférences allaient vers la littérature et la peinture. Roffredo Caetani, lui-même compositeur, avait de nombreux contacts avec le monde de la musique en France et en Allemagne. Marguerite Caetani choisit de ne pas limiter son patronage à une simple aide financière ou à la création d'un salon pour faciliter les échanges sociaux et culturels. Et, en tant que mécène, elle ne se tenait sûrement pas dans les coulisses. A postériori, on peut voir qu'elle prenait à son compte les tâches qui, dans d'autres revues, étaient assurées par un rédacteur en chef. La force motrice de *Commerce*, c'était elle, comme on peut le déduire de sa considérable correspondance avec les trois rédacteurs et Paulhan. Elle intervenait dans les discussions sur le contenu de la revue et avait un droit de véto sur le choix des auteurs à publier. Forte de sa position privilégiée, elle a, pour diverses raisons, barré l'entrée dans la revue à Marcel Proust, Thomas Mann, Italo Svevo et Ezra Pound. Elle savait qu'elle avait besoin de l'aide et de l'autorité littéraire d'une rédaction pour convaincre des auteurs français et étrangers, conformes à ses strictes exigences, de donner des textes à *Commerce.* Mais sans son incessant souci de continuité, on n'aurait jamais pu remplir vingt-neuf numéros de textes intéressants. Inutile de dire que la généreuse rémunération qu'elle offrait par page de copie jouait aussi en sa faveur dans la décision de l'auteur d'accorder un texte à sa revue plutôt qu'à une autre de plus grande renommée mais disposant de moins d'avantages financiers.

Malgré les réticences de ses trois rédacteurs qui étaient prêts à appuyer toute l'entreprise et à la cautionner aussi longtemps qu'elle resterait une affaire privée, Marguerite Caetani persista dans son projet et fit en sorte que *Commerce* jouât un rôle officiel dans le champ littéraire. En novembre 1924, la Société Anonyme *Commerce* fut créée dans le but de fixer les aspects financiers de l'entreprise et les responsabilités de toutes les personnes impliquées dans l'affaire. Ce faisant, Caetani passa outre aux avertissements de Valéry et Larbaud qui avaient, en termes prudents, exprimé leur crainte pour l'acte politique que représentait inévitablement la mise en circulation d'une nouvelle revue.[3] Larbaud lui avait écrit un mois avant, qu'il n'était pas

3 « L'avertissement » de Paul Valéry dans Levie: *Commerce 1924-1932* (voir n. 1), p. 27.

charmé par l'idée de cette fondation et que, en briguant un statut officiel, le projet prenait des proportions qui l'effrayaient :

> Cependant plus je pense à ce projet, tel que vous me l'avez exposé, et moins j'en suis partisan. Je trouve que c'est monter trop grandement cette affaire, et je crains que vous ne couriez trop de risques. La revue, selon moi, devrait rester entièrement entre vos mains, être votre propriété, une belle maison où vous recevriez qui vous voudriez bien honorer de votre confiance. Cette société forcément inscrite à la chambre de Commerce, m'effraie, pour vous et pour nous. Cela fait d'une chose purement amicale et privée une institution publique. J'ai vu déjà, en 1902-1903, une affaire de revue se monter ainsi et finir par des ennuis et des pertes matérielles, précisément pour s'être montée de cette façon.[4]

Un jour après la fondation de la revue, André Dunoyer de Segonzac, nommé commissaire de l'entreprise, conçut un rapport où il essayait de déterminer avec précision la valeur intellectuelle et morale de la collaboration des rédacteurs Valéry, Fargue et Larbaud. Voici une phrase qui laisse entrevoir ce qu'on attendait d'eux : « Il n'est pas douteux qu'ils sont non seulement en mesure d'amener à *Commerce* une clientèle intéressante et importante mais aussi des collaborateurs de choix. »[5] Rilke était un de ces collaborateurs de choix.

Les textes de Rilke

Rilke avait rencontré certains futurs habitués du salon des Caetani lors de son séjour à Paris, avant la première guerre mondiale. Au nombre de ces rares connaissances se trouvaient Gide et Fargue qu'il avait rencontrés chez Rodin.[6] Avec Gide, il correspondait à propos de textes tels que des passages de *Malte* que celui-ci avait fait publier en traduction française dans un numéro de la *Nouvelle Revue Française* de 1911.[7] Gide joua ainsi un rôle dans la réception de Rilke en France et aussi en l'introduisant auprès des rédacteurs de revues et des éditeurs. C'est lui qui se démena pour récupérer les livres et les papiers de Rilke qui avaient été confisqués après la déclaration de la guerre et c'est lui aussi qui, après la Première Guerre mondiale, fut à l'origine de la rencontre de Rilke et Valéry. Le contact entre ces deux auteurs, qui s'établit dès 1921, se fit d'abord par correspondance et ce n'est qu'en avril 1924 qu'eut lieu leur rencontre effective.[8]

4 Cité dans Levie: *Commerce 1924-1932* (voir n. 1), p. 22.
5 Cité dans Levie: *Commerce 1924-1932* (voir n. 1), p. 239.
6 Cf. la bibliographie à la fin du chapitre sur la France dans le *Rilke-Handbuch*: Dorothea Lauterbach: « Frankreich ». In: *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, p. 60-88, surtout p. 87, 88. Voir aussi Jean-Paul Goujon: *Léon-Paul Fargue*. Paris 1997, p. 128; passim.
7 Voir Dorothea Lauterbach: « Frankreich ». In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch* (voir n. 6), p. 85.
8 Rilke planta un saule dans son jardin à la mémoire de cette visite souvent mentionnée, cf. Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke Handbuch* (voir n. 6), p. 85.

Valéry fut une source d'inspiration importante dans les dernières années de la vie de Rilke ; le commentaire qui accompagne l'édition des poèmes français de Rilke parle même de « Faszination »,[9] et à juste titre selon moi. Comme on le sait, Rilke a traduit un certain nombre de textes de Valéry en allemand[10] et cette activité a laissé dans ses propres œuvres des traces qui méritent d'être étudiées plus amplement. Dans le *Rilke-Handbuch* de 2004, Bernard Dieterle écrit dans le chapitre sur Rilke traducteur :

> Indem Rilke zwischen 1921 und 1923 sechzehn der insgesamt vierundzwanzig Gedichte aus *Charmes* übersetzt (sie erscheinen 1925 unter dem Titel : *Paul Valéry, Gedichte*), arbeitet er sich in die Poetik seines französischen Kollegen regelrecht ein. Er übersetzt nicht nur, um Werke, die er schätzt, der deutschen Leserschaft zugänglich zu machen (1926 schlägt er seinem Verleger Anton Kippenberg einen Editionsplan für eine Ausgabe der Werke Valérys im Insel Verlag vor), sondern auch um sich in deren Verfahrensweise sozusagen am eigenen Leib hineinzudenken.[11]

La réaction positive de Valéry, qui n'avait pris connaissance de sa poésie française qu'au début de 1924, stimula Rilke à écrire d'autres poèmes en français et à se faire connaître de ce confrère avec lequel il désirait tant parler de ses propres œuvres, mais qui ne lisait pas l'allemand.[12]

C'est à Valéry que Rilke doit la première publication de ses textes français. Dans une lettre du 27 septembre 1924, c'est-à-dire deux mois avant le statut officiel de *Commerce*, Valéry invite Rilke à donner un de ses textes à la revue. Il lui écrit ceci :

> Maintenant je fais acte dictatorial en vous prenant au collet pour vous demander vers ou prose (en français) … Peut-être aurez-vous l'idée de nous apporter en personne votre copie. Cette idée plairait fort ici, où vous êtes un peu plus connu que peut-être vous ne pensez.[13]

Cette invitation eut pour résultat la publication de trois poèmes dans le deuxième cahier de *Commerce*, sorti en décembre 1924. Le matériel dont je dispose à ce jour ne me permet pas de répondre à la question de savoir pourquoi Rilke a choisi de donner comme premiers textes *La Dormeuse*, *Eau qui se presse* et *Salut! grain ailé*, et je doute qu'on puisse y répondre un jour. Rilke écrivit les deux premiers en août et septembre 1924. Ils furent insérés, tous les deux, dans le recueil *Vergers* publié en

9 RMR: *Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003, p. 390. (= *Werke. Kommentierte Ausgabe*. *Supplementband*).

10 A la fin du chapitre « Das übersetzerische Werk » dans le *Rilke-Handbuch* Bernard Dieterle mentionne les traductions en allemand de poèmes français, notamment ceux de Paul Valéry. Cf. Bernard Dieterle: « Das übersetzerische Werk ». In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch* (voir n. 6), p. 454-479, surtout p. 479.

11 Bernard Dieterle: « Das übersetzerische Werk ». In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke Handbuch* (voir n. 6), p. 477.

12 Rilke souffrait du fait que Valéry, comme Rodin des années auparavant, ne pouvait pas lire ses poèmes allemands. Voir Manfred Engel, Dorothea Lauterbach (Hrsg.): *RMR. Gedichte in französischer Sprache* (voir n. 9), p. 453, 454.

13 Voir Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a. M. 1996, p. 943, 944.

juin 1926 aux Éditions de la Nouvelle Revue Française à la demande de Gaston Gallimard. Le troisième poème date du 1er octobre 1924 et Rilke était probablement en train de l'écrire lorsque la lettre de Valéry lui parvint à Muzot. Il fait partie des trente six poèmes destinés à l'origine au recueil *Vergers* mais qui ne furent publiés que dans les œuvres complètes éditées par Ernst Zinn, sous la rubrique « Poèmes et Dédicaces ».[14] On ne saurait affirmer que l'ordre dans lequel ils sont placés a été dicté par Rilke, mais si c'est lui qui l'a décidé, il a donc interverti l'ordre chronologique de ces poèmes. Ce qui pourrait s'expliquer par le fait que le premier est le plus proche d'un texte de Valéry intitulé, lui aussi, *La Dormeuse* et traduit en allemand par Rilke.[15] Il fait partie du recueil *Charmes*.

Ce premier texte d'un auteur germanophone publié dans *Commerce* semble bien devoir être considéré comme un hommage tacite à Valéry. Du point de vue de la littérature comparée actuelle et de la traductologie, le poème de Rilke *La Dormeuse* où l'on retrouve des échos du poème de Valéry et de sa traduction en allemand, marque un moment intéressant d'interculturalité. Il représente donc un exemple parfait de la stratégie poétique de *Commerce* dont l'un des principaux objectifs est de privilégier le discours et l'échange entre deux poètes. Je ne m'aventurerai pas dans des spéculations sur la question de savoir pourquoi Rilke a envoyé les deux autres poèmes en même temps que *La Dormeuse*. Dans le commentaire qui accompagne l'édition de la poésie française, *Vergers* est défini comme « lose zusammenkomponierte Sammlung von Gedichten, die in einem bestimmten Zeitraum entstanden waren »,[16] ce qui rend une recherche sur une éventuelle cohérence entre les trois poèmes d'entrée de jeu vaine et vouée à l'échec.

Rilke et Marguerite Caetani

Rilke n'a pas apporté personnellement ses textes comme le lui avait suggéré Valéry : la lettre de Valéry l'avait rejoint à Muzot où il se trouvait en septembre 1924 avant d'aller faire une cure à Val Mont. Mais, à son arrivée à Paris, en janvier 1925, Valéry le met aussitôt en contact avec les autres collaborateurs de *Commerce*. Il est impossible de situer dans le temps la première rencontre entre Marguerite Caetani et Rilke, mais la première lettre que lui a envoyée Rilke date du 19 février 1925. On y dénote une certaine familiarité, d'où je conclus qu'ils se sont rencontrés dans les premières semaines de la nouvelle année et que la correspondance a commencé immédiatement. Toutes les lettres sont écrites en français. Forcément, puisque *Commerce* est

14 Manfred Engel, Dorothea Lauterbach (Hrsg.): *RMR. Gedichte in französischer Sprache* (voir n. 9). Les poèmes français avec leurs traductions en allemand, ainsi que les commentaires qui accompagnent le texte se trouvent p. 74, 75, 497, 498 (*La Dormeuse*), p. 24, 25, 472, 473 (*Eau qui coule*), 254, 255, 647, 648 (*Salut! grain ailé*). Les trois textes de RMR ont été insérés dans l'Annexe de mon texte.

15 Le poème de Valéry, ainsi que la traduction de RMR, ont été insérés dans l'Annexe de mon texte.

16 Manfred Engel, Dorothea Lauterbach (Hrsg.): *RMR. Gedichte in französischer Sprache* (voir n. 9), p. 454, 455.

éditée à Paris et que Caetani connaissait mal l'allemand et, ce qui était le plus important, dans cette période de sa vie, Rilke se concentrait de plus en plus sur le français.[17] Voici ce qu'il écrivait dans sa lettre :

> Chère Princesse,
>
> Hier (j'ignore pourquoi) j'avais tant besoin d'un « cadeau » que, rentrant le soir par les quais, je m'en suis fait un à moi-même en achetant une gentille édition ancienne de Chardin, Voyage en Perse, ouvrage que j'avais désiré de posséder depuis une vingtaine d'années … Comment aurais-je pu deviner qu'un cadeau beaucoup plus considérable et tout authentique en tant que cadeau, m'attendra sur ma table avec votre bonne lettre !

Caetani avait l'habitude d'offrir non seulement des livres mais aussi des objets personnels aux auteurs dont elle attendait plus qu'un simple texte de temps à autre. Elle offrit, par exemple, une écharpe et une machine à faire le café à Valéry et elle fit installer le téléphone dans la maison des Paulhan. Dans sa lettre, Rilke la remercie pour un livre, un livre que, hélas, je ne suis pas encore arrivée à identifier. C'est la traduction en allemand d'un manuscrit français, qualifié par Rilke de « ce curieux livre entre deux littératures ». Un second indice pourrait être cette remarque : « cette traduction faite avec un soin si intime, ne remplaçait-elle point un peu le voyage à Paris que Goethe n'a jamais réalisé ? » Même si nous ne résolvons pas l'énigme du titre de ce livre, les commentaires de Rilke montrent à quel point Marguerite Caetani avait senti dès le début ce qui ferait plaisir à Rilke et ce à quoi il s'intéressait. Dans la suite de sa lettre, il communique qu'il accepte l'invitation à la Villa Romaine. Vu la date, 21 février 1925, il s'agit sûrement du dîner auquel étaient aussi conviés Hofmannsthal, Valéry, Paul Claudel et d'autres auteurs de *Commerce*.

Les livres jouaient un grand rôle dans les nombreuses correspondances que Rilke entretenait, et il n'en était pas autrement dans ses rapports avec Marguerite Caetani. Pendant les réunions à la Villa Romaine, on ne se contentait pas d'en parler, on les manipulait aussi et on les admirait en tant qu'objets. Dans la deuxième des seize lettres conservées dans les archives de la famille Caetani, à Rome, Rilke demande à Caetani s'il peut lui emprunter une édition précieuse des dessins de William Blake qu'il avait eu le bonheur de pouvoir admirer avec d'autres invités du dimanche précédent. La réponse est évidemment affirmative et dans sa lettre de remerciement, Rilke lui confie l'importance de ces dessins pour lui. Il admire la manière dont Blake traduit dans l'espace l'imagination intime, et décrit l'exemple qu'il a sous les yeux comme « une pure musique simultanée et visible ».

Les lettres parlent aussi de sujets plus communs. Il lui envoie des billets pour une représentation de la marionnettiste russe Julie Sazonova[18] et remarque en passant qu'ils pourraient faire plaisir à un autre membre du groupe si elle ne s'en sert pas : « qu'ils restent voués à *Commerce* ». Il lui fait aussi savoir qu'il n'avait pas pu se rendre à Versailles à cause d'une visite chez le dentiste :

17 Cf. Bernard Dieterle: « Das übersetzerische Werk ». In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch* (voir n. 6), p. 477.

18 On trouve plus d'informations sur Sazonova dans Anna A. Tavis: *Rilke's Russia. A Cultural Encounter*. Evanston/Chicago 1997, p. 107.

> J'avais la corvée de supporter mon dentiste qui dans ce très intime (et restreint) intérieur de ma bouche se démène comme si c'était la Place de la Concorde et lui entrepreneur de travaux publics !

La correspondance fait aussi mention de la mauvaise santé de Rilke. Le 16 août 1925, c'est-à-dire deux jours avant son départ définitif de Paris, Rilke communique à Marguerite Caetani qu'il ne consultera pas leur médecin de famille parce qu'il a l'intention d'aller voir le sien propre en Suisse, à son retour au pays. Dans les lettres suivantes, il décline poliment l'offre d'envoyer au moins une introduction ou une traduction à *Commerce* comme le lui demande Marguerite Caetani. Il lui écrit de Muzot, le 27 octobre 1925 :

> Je me sens, depuis quelque temps comme un personnage qui aurait inventé un distributeur automatique de négations, au moindre attouchement il en sort, avec un léger bruit mécanique, un « Non » tout neuf auquel j'imprime, soigneusement et mélancoliquement, le nom du destinateur : je ne fais que cela !

« L'in-employable par excellence »

Commerce voulait être une revue internationale et le montrait en publiant des textes provenant des quatre coins du monde. Dès le premier numéro, la revue a placé un texte non français proposé par Larbaud. Ce dernier avait lui-même collaboré à la traduction d'un fragment de *Ulysse* de Joyce et il fit en sorte que Joyce fût le premier auteur étranger à être publié dans *Commerce.* Larbaud avait de nombreuses relations à l'Etranger et *Commerce* en profita largement. Pour l'élément cosmopolite de la revue, Marguerite Caetani ne voulait pas dépendre exclusivement de ses rédacteurs, c'est pourquoi elle cherchait des auteurs étrangers qu'elle espérait pouvoir mettre à contribution. Dans le courant de la première année, elle demanda à T. S. Eliot d'intervenir comme intermédiaire pour la littérature de langue anglaise. A Giuseppe Ungaretti et à Dmitri Mirsky, historien de la littérature d'origine russe, elle demanda la même chose, au premier pour la littérature italienne, au second pour la littérature russe. Quant à la littérature allemande, elle avait misé sur Rilke. Tous ces auteurs séjournaient pour un temps plus ou moins long à Paris et ils appartenaient tous au cercle des auteurs invités à Versailles.

On ne sait pas en quels termes Marguerite Caetani a proposé à Rilke, et cela dès la première moitié de 1925, de jouer un rôle semi-officiel dans *Commerce*, et on ne le saura jamais à moins que ses lettres ne surgissent un jour ou l'autre du néant, mais la réponse de Rilke trahit son malaise. La requête de Marguerite Caetani était accompagnée d'un chèque important, cela ne fait pas de doute.

Chère Princesse,

> Me voici inquiet, et même parfaitement inquiet. Vous avouerai-je que je regrette un peu ce beau nuage aux contours vagues auquel on pouvait donner tant d'interprétations ? Le voici qui se précise dans une rapide pluie d'or. Je crains que celle-ci ne pèse sur mes épaules comme une uniforme trop chamarrée pour mes rares et modestes fonctions. D'ailleurs, arriverons-nous à préciser mes devoirs de « correspondant » ? J'en doute ! Et si on les aura précisés, les assumerai-je à l'avantage de

« Commerce » ? J'en doute encore ! Car je suis l'in-employable par excellence. J'ai réfléchi toute la journée … Je trouve peu courtois de répondre à un de vos gestes, toujours si spontanément vrais et généreux, par un contre-geste de refus.

Mais si ma qualité de correspondant (dont je reste fier en attendant) me permettait, par exemple, de toucher à l'avance mes honoraires futurs de collaborateur ? Si cette somme pouvait représenter le cachet prélevé de tous les travaux que j'aurai le plaisir de proposer à « Commerce » au cours des prochaines années ? Cet arrangement me laisserait à peu près sûr de vous offrir peu à peu de véritables contrevaleurs, plus réelles que ces quelques services et conseils occasionnels dont il m'est si naturel d'entretenir vos intentions, par sympathie et par conviction.

Voici, très-chère Princesse, l'ombre que le profil de ma conscience projette sur ce papier.

Comment interpréter cette lettre ? L'hésitation de Rilke n'empêcha aucunement Marguerite Caetani de le considérer comme son correspondant. Leurs conversations sur les sujets littéraires se sont, en tout cas, poursuivies jusqu'à la mort de Rilke. Celui-ci n'a plus été en état d'envoyer des contributions à la revue et Rudolf Kassner est le seul auteur que Rilke ait fait entrer dans le cercle de *Commerce*. En fait, ce sont Hofmannsthal et Rilke qui, au cours de leurs conversations à Versailles, ont mis Marguerite Caetani sur la piste de Kassner.[19] Cela a eu lieu aux mois de mars et de mai. Rilke lui a apporté peu après ses livres et elle les a lus immédiatement.[20] Ces ouvrages ont dû faire une énorme impression sur elle puisqu'elle en entreprend ensuite la traduction en français. C'est le sujet de la dernière lettre que Rilke lui envoie de Paris. Voici ce qu'il lui écrit depuis l'Hôtel Foyot, le 16 août 1925 :

Ma chère Princesse

Occupé de vos manuscrits, combien de fois pendant ces derniers jours j'ai regretté d'avoir manqué l'occasion de les lire avec vous ; non pas que j'eusse la conviction qu'une simple révision que nous aurions pu faire ensemble eût suffi pour rendre immédiatement utilisable votre rapide version : mais sans doute l'aurions-nous avancée et il eût été passionnant de se rendre compte et des difficultés hardiment vaincues et de ces autres, hélas nombreuses, qui restent à combattre ! En tout cas vous avez démontré avec une fougue extraordinaire et un courage des plus rares que ces deux ouvrages de Kassner <u>sont</u> traduisibles.

Dans la suite de son épitre, Rilke insiste sur les difficultés de la langue de Kassner. Il vante les trouvailles de la traduction de Marguerite Caetani mais remarque avec beaucoup de tact qu'elle n'a pas bien compris certains passages et que la traduction s'en ressent. Lui-même n'a plus le temps de la reprendre (‹ mes malles me réclament avec insistance ›), mais il est d'avis, avec Caetani, que les deux textes feraient bonne figure dans *Commerce*.

Un de ces textes, *Le Lépreux*, parut dans le cahier d'automne 1925, dans une version dûment revue et corrigée par Bernard Groethuysen et Jean Paulhan. Le

19 *Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke. Briefwechsel*. Hrsg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, p. 106, 113.

20 Sur ce point voir la longue lettre de RMR à Marie von Thurn und Taxis de 20 juin 1926. In : *Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. 2 Bde. Zürich und Wiesbaden 1951, p. 867-869.

deuxième, *La Chimère*, fut, en 1928, le quatrième des six textes de Kassner que *Commerce* publia au cours des ans. On trouve, dans la correspondance publiée ainsi que inédite de Kassner de plus amples informations sur les traductions et les éditions françaises de Kassner.[21] Dans les années '20 du siècle dernier, plusieurs personnes se sont, à titre divers, occupées de la réception de Kassner en France : tout d'abord Rilke, Hofmannsthal et Marguerite Caetani, mais aussi la princesse Marie de la Tour et Taxis, Jean Paulhan, Bernard Groethuysen, Charles du Bos et Edmond Jaloux.

Dans ses sept dernières lettres à Marguerite Caetani, écrites après son retour en Suisse, Rilke est contraint de parler longuement de la traduction allemande et de l'édition du poème *Anabase* de Saint John Perse. Marguerite Caetani tente à plusieurs reprises de l'associer à ce projet qui lui tient à cœur. Et chaque fois il doit lui expliquer qu'il ne peut pas répondre à sa demande. Certes, il l'aide de son mieux par ses lettres, ses corrections et ses efforts dans la recherche d'un éditeur, mais son refus de traduire ou d'écrire une introduction pour une édition allemande des textes de Saint John Perse est catégorique. C'est Walter Benjamin qui a fait la première traduction en 1925 et Hofmannsthal a écrit, à contrecœur, une introduction en 1929. Entre-temps, Rilke, Groethuysen, les éditeurs Kippenberg (mari et femme), Harry Graf Kessler et l'auteur lui-même ont collaboré, de manière différente et à des époques différentes, au perfectionnement du texte allemand et à l'édition de *Anabase* qui ne parut finalement qu'en 1950.[22]

Le 24 juin 1926, après s'être penché, à la demande de Marguerite Caetani, sur la énième version allemande de *Anabase*, Rilke écrit :

> Si l'occupation avec ces pages m'a permis de me rapprocher davantage des beautés d'Anabase, elle m'a aussi, hélas, convaincu que je ne pourrai jamais, au grand jamais, penser à prêter mon secours à pareille entreprise. Ma langue, certes, pourrait marcher de concert pendant quelques lignes avec un texte de St. J. Perse, mais elle est tellement d'une autre race, qu'au point où elle se sépare de ce texte, elle ne se contente pas de le suivre parallèlement : d'emblée elle s'en écarte … C'était déjà, moins clair encore et moins définitif, mon sentiment, lorsque vous m'apportiez, l'année dernière, ce poème curieux qui m'attire sans que de cette attraction je ne devrais tirer un profit d'activité poétique. En face de ce poème subtil, je suis réduit au rôle de spectateur, je suis dans la salle, évidemment, et pas là où la pièce se joue, encore moins là où elle se prépare. La suite de ces images me dicte une obéissance, sans me faire la moindre confidence.

Il faut remarquer que Rilke avoue ici lui-même qu'une confrontation avec ce texte ne suscite chez lui aucun sentiment poétique. Quelle différence avec sa découverte des poèmes de Valéry !

21 Ce ne sont pas les premiers textes de Kassner qui aient été traduits en français. Gide, qui, comme on l'a vu, était le premier traducteur de RMR, a été aussi le premier à traduire en français, dès 1900, un texte de Kassner. Voir Klaus E. Bohnenkamp (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997, p. 86, p. 211 (n. 346).

22 Voir Sophie Levie : « Vertalen onder dwang. Driemaal *Anabase* aan het eind van de jaren twintig ». In : *Filter. Tijdschrift voor vertalen & vertaalwetenschap*. 2, 2, 1995, p. 2-12.

Dans son avant-dernière lettre, Rilke revient une dernière fois sur la proposition que lui fait Marguerite Caetani d'être le correspondant de *Commerce* pour la littérature allemande, et il refuse dans les mêmes termes qu'au début :

> Je vous avais prévenue de ma nature in-employable : les circonstances qui pèsent sur moi me retirent encore davantage de toute activité utile ; ma lenteur native et à laquelle je tiens puérilement, fait le reste : excusez-moi.

Cette lettre date du 9 novembre 1926. Rilke mourra six semaines après. Son ‹ successeur › dans le rôle d'intermédiaire pour la littérature allemande sera Hofmannsthal. Et, après la mort de ce dernier, c'est Kassner qui prendra la relève, à la demande de Marguerite Caetani. Si l'on considère que c'est Rilke qui l'a mise en contact avec lui et ses textes, on peut dire que, malgré lui, il a rempli avec succès son rôle d'intermédiaire.[23]

Annexe

Les trois textes de Rilke publiés dans *Commerce*, no 2, automne 1924, p. 165-169.

La Dormeuse

Figure de femme, sur son sommeil
fermée, on dirait qu'elle goûte
quelque fruit à nul autre pareil
qui la remplit toute.

De son corps sonore qui dort
elle tire la jouissance
d'être un murmure encor
sous le regard du silence.

*

Eau qui se presse, qui court –, eau oublieuse
que la distraite terre boit,
hésite un petit instant dans ma main creuse,
souviens-toi !

Clair et rapide amour, indifférence,
presque absence qui court,
entre ton trop d'arrivée et ton trop de partance
tremble un peu de séjour.

23 Les lettres sur la littérature germanophone qui se trouvent dans les archives de Marguerite Caetani, seront publiées sous la direction de Klaus Bohnenkamp et Sophie Levie aux Edizioni di Storia e Letteratura à Rome en 2011.

*

Salut ! grain ailé qui s'envole vers
son sort, à gauche, à droite …
Que ton vol doit être cher
aux hasards qui te convoitent.

Ils se croient puissants, chacun d'eux,
par son souffle perfide ;
mais à la fin tu hésites un peu …
C'est ton hésitation qui décide.

La Dormeuse ; *Eau qui se presse* ; *Salut ! grain ailé*. In: *Rainer Maria Rilke. Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003
(= *Werke. Kommentierte Ausgabe*. *Supplementband*), p. 74, 75, 497, 498 ; 24, 25, 472, 473 ; 254, 255, 647, 648.

Paul Valéry, La Dormeuse (1920) et la traduction (1922) de Rainer Maria Rilke

La Dormeuse

Quels secrets dans son cœur brûle ma jeune amie,
Âme par le doux masque aspirant une fleur ?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie ?

Souffle, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paix, plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
Ô biche avec langueur, longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

In : Paul Valéry, *Œuvres I*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris 1957, p. 121,122, 1663, 1664.

Die Schläferin

Welches Geheimnis da in der jungen Freundin glüht vor sich hin, –
Seele, die einer Blume Duft durch die sanfteste Maske genießt?
Aus was für nichtiger Nahrung erschließt
ihre arglose Wärme das Schimmern der Schläferin?

Atem, Traum, Schweigen –, unbezwingliche Stille, drin
du den Sieg hast, Friede, der stärker als Weinen fließt,
wenn der volle Schlaf, der sich ernsthaft und breit ergießt, –
einer solchen Feindin bewältigt den Eigensinn.

Schläferin: Hingabe, Schatten und Goldes ein Hauf,
aber dein furchtbares Ruhn tut so große Begabungen auf,
langhin, o Hindin, bei einer Traube gestreckte,

daß, wird die Seele, dir fern, auch im Hades betroffen,
doch dein lautere Form, die ein Arm wie im Fließen verdeckte,
wacht; sie wacht deine Form, und meine Augen sind offen.

In: RMR: *Sämtliche Werke*. Bd. VII: Die Übertragungen. Hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke besorgt durch Walter Simon, Karin Wais u. Ernst Zinn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997, p. 348-351, 1274.

Stéphane Michaud

Bonnefoy und Rilke: eine lyrische Abgrenzung

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern
Rilke: *Gedichte* (1925), Grabspruch in Raron

Rose, ô pure contradiction, joie
De n'être le sommeil de personne sous tant de paupières
Französische Übertragung von Bonnefoy

La neige piétinée est la seule rose.
Bonnefoy: *La seule rose*. In:
Début et fin de la neige (1991)

Kein Thema, so scheint es, ist bei einem Rilke-Kolloquium in Paris besser angebracht als das der Beziehung Bonnefoys zu Rilke. Yves Bonnefoy, Jahrgang 1923, der bereits 1953 mit dem Gedichtband *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* auftrat, ist die heute bedeutendste Dichterfigur Frankreichs. Sein Werk ist weit über die Nationalgrenzen hinaus gedrungen. Im Besonderen genießt es einen hohen Ruf in Deutschland, wo es in großem Umfang übersetzt wurde. Es besteht nicht nur aus Gedichten, sondern auch aus zahlreichen Essay-Bänden zur Kunst- und Literaturkritik, Monographien zu Giacometti oder Goya und einer nicht geringen Zahl an Übersetzungen. Damit steht er an Rang und Breite Rilke zur Seite. Befaßt man sich nun mit seiner Lyrik und Dichtung, so wird man vieler Parallelen mit Rilke gewahr. Um nur einige davon zu nennen: Bei beiden nimmt das »Offene«, das »Einfache«, gar der Tod einen zentralen Stellenwert ein, beide Lyriker lehnen die Erlöserfigur des christlichen Gottes ab, messen dem Unsichtbaren hohen Wert bei und bekennen sich entschieden zum Hiesigen. Beinahe neigt man zu der Annahme, daß die Frage der Beziehung von Yves Bonnefoy zu Rilke sich aus seinen Gedichten und seinem Werk geradezu aufdrängt.

Doch hartnäckig und wohl nicht ohne Grund warnt Bonnefoy davor, eine zu enge Verwandtschaft zwischen Rilke und ihm aufzustellen. Sie wäre fingiert. Die Behandlung der Themen fällt bei jedem Dichter grundsätzlich anders aus. Oft genug wiederholte Bonnefoy, wie fern Rilke ihm im Grunde stehe. Allein schon von der Sprache her, die er weder spricht noch liest, steht ihm die deutsche Kultur, im Gegensatz zur italienischen und englischen, eher fern. Shakespeare und Yeats, aber auch Leopardi übersetzt Bonnefoy unermüdlich. Den unmittelbaren Kontakt zur Rilkeschen Dichtung hat er nicht. Er ist auf Übersetzungen angewiesen. Wenngleich die Sprachgrenzen auch bei den übrigen deutschen Dichtern im Wege stehen, sind paradoxerweise solche Dichter wie Hölderlin, Goethe, Kafka und Celan für Bonnefoy poetische Zentralfiguren. Rilke erringt bei Bonnefoy nie einen entsprechend hohen Rang. Vielmehr wird er nicht müde, die Distanz, den grundsätzlich losen Bezug zu seinem Vorgänger hervorzuheben: »Je ne sais presque rien de ce

Rilke que je semble vouloir juger.[…] je n'ai pas assez d'allemand pour déchiffrer Rilke«[1].

Besinnt man sich auf das hohe Sprachgefühl, das nun Bonnefoy und Rilke eigen ist, auf die philosophische und lyrische Tradition, auf welche jeder Lyriker baut, gar auf den geschichtlichen Moment, der jedem eigen ist (die Welt vor und nach dem Ersten Weltkrieg für Rilke, das Erlebnis des Zweiten Weltkriegs und die daraus entstehende neue Weltordnung für Bonnefoy), rückt die Perspektive weniger in Richtung einer Parallele als einer schöpferischen Auseinandersetzung, einer Abgrenzung. Ein feines Gehör sollte man dem Wortschatz entgegenbringen: der Bonnefoy'sche Ausdruck »les choses du simple« (*Le Souvenir.* In: *Ce qui fut sans lumière*) deckt sich nicht mit dem »Einfachen« bei Rilke. Auch bedeutet der »Engel« der Elegien etwas grundsätzlich anderes als »l'ange, qui est la terre« (*Une voix.* In: *Pierre écrite*). Mehr noch, la »Présence«, das Ziel welchem Bonnefoys Dichtung mit allen Kräften zustrebt, entspricht einer Bejahung der menschlichen Grenzen, des Todes, einer Auffassung der Schönheit als eines Erkämpften auf den Ruinen des Erhabenen, des schönen Scheins, wie sie Rilke gar nicht kennt.

Das Verhältnis Bonnefoys zu Rilke wurde zwar bereits eingehend untersucht, doch bislang ohne bis ins tiefere Geheimnis dieser Beziehung vorzudringen. Die feinsten Deuter wiesen wohl jenseits des Gemeinsamen auf die jeweils unterschiedliche Behandlung der Motive. Sie warnten davor, übereilt Parallelen zu ziehen. Doch blieb die Distanz zu wenig beachtet, ja unterschätzt.[2] Der Gedanke einer Nähe Bonnefoys zu Rilke scheint sich dermaßen eingeprägt zu haben, daß selbst ein Essay von 1985, in welchem Bonnefoy sich klar von Rilke abgrenzt, nicht einmal bei den subtileren Deutern zur notwendigen Einsicht führte. Ein äußerer Umstand mag dafür mitverantwortlich sein: Der genannte Essay wurde in einer Festschrift zu Ehren eines französischen Baudelaire-Forschers publiziert und entging somit der Aufmerksamkeit der Bonnefoy-Forschung. Er wurde kaum zur Kenntnis genommen und blieb so gut wie unberücksichtigt. Bei aller Verehrung Bonnefoys für Rilke in den wesentlichen Themen, die er mit dem deutschen Vorgänger gemeinsam hat, trat hier doch erstmals seine offenkundige Zurückhaltung klar zutage.

2004 wurde nun dieser kaum beachtete Abgrenzungsversuch zu einer wesentlichen poetologischen Reflexion ausgeweitet. Doch löst diese späte Umarbeitung eine Reihe von Fragen aus. Nicht nur die zur Gattung des Textes, der aus einem Essay zu einem selbständigen Buch mit zahlreichen Pastellen des Malers Farhad Ostovani, eines Freundes von Bonnefoy, umgearbeitet wurde: Handelt es sich nun um ein Künstlerbuch (»un livre d'artiste«) und in welchem kreativen Verhältnis stehen Text und Radierungen zueinander, da die genannten Pastelle keineswegs Illustrationen zum Text sind, sondern eher eine tiefsinnige, immer wieder aufs gleiche grandiose Objekt zurückkommende Meditation darstellen? Unter den Essays des Dichters

1 Yves Bonnefoy: *Le Sommeil de personne*, vingt-quatre pastels originaux de Farhad Ostovani. Bordeaux: William Blake & Co 2004, S. 61.

2 Michèle Finck: »Yves Bonnefoy et la poésie allemande: perspectives de comparaison avec Rilke«. In: *Yves Bonnefoy et l'Europe du xx*e *siècle*. Hrsg. von Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staiber. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2003, S. 395-412.

gehört unser Text nicht unmittelbar in die Gruppe der Interpretationen oder Deutungen eines Dichters oder Werkes (wie sie Bonnefoy zu Baudelaire oder Rimbaud verfaßte), sondern eher in die der Wiedergabe eines Erlebnisses, wie *Les Tombeaux de Ravenne* (1953) sie bereits schilderten. Er rührt somit an die Grenze der »Récits en rêve«, also der Prosa-Gedichte von Bonnefoy. Es leuchtet ein, daß insofern der elegante dünne, doch in etwas größerem Format sorgfältig gesetzte Band einen Dreizeiler, Rilkes Grabschrift in Raron, zu deuten versucht und zweifellos an einem Grundthema bei Bonnefoy arbeitet, nämlich an der Reflexion über das Wesen der Lyrik und ihr Verhältnis zum Tode. Er liefert einen entscheidenden Beitrag zur Einschätzung des uns angehenden Verhältnisses.

Unübersehbar, unüberbrückbar klafft eine tiefe Kluft zwischen beiden prominenten Dichtern. Von Feindseligkeit zu reden wäre verfehlt. Eher darf man von Gegnerschaft im edelsten Sinne reden. Rilke bildet in mehr als einem Sinne einen Gegenpol zum Franzosen. Dieser bekennt wiederholt, manchen anderen europäischen Dichtern gegenüber in der Schuld zu stehen: Dante und Shakespeare im Besonderen, aber auch Hegel (dem er in seinem ersten Lyrik-Band *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953, das Motto entlehnt), und Hölderlin, dem er tief verpflichtet bleibt. Unter den deutschen Dichtern des 20. Jahrhunderts wirken Kafka und Paul Celan, mit dem er freundschaftlich verbunden war, entschieden stärker auf Bonnefoy ein. Rilke, als dessen Schüler Bonnefoy nie auftrat, gehört einem anderen Umfeld an. An sich sehe ich die feinfühlig, dennoch entschieden von Bonnefoy aufgestellte Distanz zu Rilke als eine Chance, tiefer in die Dichtung beider Lyriker einzudringen. Bonnefoys Abgrenzung rührt deutlich an den Wurzeln seiner eigenen Poetik.

Rilkes Beziehung zu Paris steht im Vordergrund unseres Symposions. Mit gutem Recht gehört die hier dargebrachte Analyse in die Thematik, insofern Paul Celan, mit dem Bonnefoy, wie schon gesagt, von früh an eng befreundet war, eine wesentliche Rolle spielt. Ebenso wie Celan bringt Bonnefoy der dichterischen Sprache ein tiefes Mißtrauen entgegen: Allein aus der Erfahrung ihrer Erniedrigung, so meint er, mag sie neu erstehen. Das von Kafka aber auch von Rimbaud vertretene Programm, einer notwendig zu leistenden »Arbeit am Negativen« macht beide Dichter, den Rebellen der *Illuminations* und *Une saison en enfer* sowie den Prager, zu Verbündeten im Bewußtsein der radikalen Krise, die das 20. Jahrhundert mit sich brachte. Bonnefoy zufolge ist es die erste Pflicht des Dichters, dieses Negative zu leisten. Wenn für Bonnefoy die Lyrik an einer neuen Hoffnung bauen soll, das Sein stiften helfen, so doch um den Preis einer vollen Billigung unseres menschlichen, dem Tode geweihten Loses. Schwerlich würde Bonnefoy wie Rilke die Meinung vertreten, daß das Schöne schrecklich sei. Doch wortwörtlich muß bei ihm die Schönheit erniedrigt, zertreten, ihr Anspruch auf Vollkommenheit endgültig aufgegeben werden. »L'imperfection est la cime« / »Das Unvollkommene ist der Gipfel«, so lautet eine Zeile aus *Hier régnant désert*. Das Ästhetische, so Bonnefoys Anklage gegen Rilke, sei bei dem deutschen Dichter letzten Endes eine Überhebung, ein Verrat an der menschlichen Solidarität. Ist die Rose bei Rilke und Bonnefoy zentrales Symbol, so steht zwischen beiden Figuren eine entscheidende andere – Celans *Niemandsrose*. Ein zu-

sätzliches wichtiges Mittelglied muß genannt werden: Paul Valéry, dem nun Bonnefoy ganz offenkundig kritisch gegenüber steht. Celan seinerseits, ich darf daran erinnern, greift Rilkes Übertragung der *Jungen Parze* heftig an, da er seine Übertragung ohne jegliche Milde der »Rilkerei« beschuldigt. Bonnefoys poetologische Reflexion ruht also nicht bei Rilke. Sie steht in einem breiteren Spannungsfeld und greift notwendig über ihn hinweg zu einem befreienden Dritten – sei es nun Celan oder, wie wir sehen werden, die Kunst des Malers.

Es ist nun an der Zeit, dieses unüberwindliche Stück Fremdheit, das bei Bonnefoy Rilke anhaftet, gemäß der Anweisung von Bonnefoy, der einmal treffend hervorhebt »en matière de poésie, l'essentiel se joue sur une nuance« (in Sachen Lyrik kommt das Entscheidende auf die Nuance an), zu ergründen.

Le Sommeil de personne

Es sei mir erlaubt, das Buch *Le Sommeil de personne* (*Niemandes Schlaf*) in der übergearbeiteten, wesentlich erweiterten, endgültigen Fassung, die 2004 erschienen ist und 24 Radierungen des Malers iranischen Ursprungs und Freundes Bonnefoys Farhad Ostovani enthält, kurz zu beschreiben, da es bislang nicht ins Deutsche übertragen wurde. Wie schon gesagt, greift es in der Nachfolge von *Les tombeaux de Ravenne* die Frage vom Wesen der Kunst und ihrem Verhältnis zur Begriffswelt erneut auf. Wie schon die frühere, allerdings von Bonnefoy als »de peu de sens« verurteilte Fassung, baut der Essay auf den gemeinsam von Bonnefoy und seinem schweizerischen Malerfreund Gérard de Palézieux – dessen Name aber erst auf den Schlußseiten genannt wird – begangenen Grabbesuch im Waliser Friedhof von Raron auf. In der Erinnerung des Dichters hinterläßt dieser Grabgang ein Unbehagen (»une réticence, un trouble«). Das Zuviel an Schönheit, das nicht nur mit der grandiosen Lage des von Rilke zu seiner Grabstätte erwählten Ortes zu tun hat, sondern auch von dem auf der Grabplatte eingravierten Dreizeiler bekräftigt wird, verlangt eine spätere Verarbeitung. Ein Wort, so Bonnefoys Empfindung, hat der Tote an ihn gerichtet. Es verlangt nach feinerem Gehör:

> «Je quitte la tombe de Rilke, je quitterai bientôt le Valais, mais c'est avec l'impression qu'on m'a parlé et que j'ai écouté, peut-être mal, si bien qu'il me faut maintenant essayer d'entendre, de mieux entendre».

Der Grabbesuch wird Anlaß zur poetologischen Auseinandersetzung. Der Essay bezieht sich auf das knappste Gedicht, das es gibt. Er führt einen Dialog mit dem damaligen Gefährten, wie er aber – und der Prozeß ist typisch für die Dichtkunst – erst im Nachhinein entstehen mag. Im früheren kurzen Essay war die Distanz zum Grabgang etwa die eines Jahres. Nun vertieft sich diese Distanz, da der Rückblick ein zwanzig Jahre zurückliegendes Erlebnis verarbeitet.

Bonnefoy erinnert daran, daß der Friedhof, den Rilke zu seiner Ruhestätte bestimmte, zu einem von hohen Bergen umgrenzten Dorf gehört, das an der sprachlichen Grenze von der Romania und der Germania liegt. Aus dieser Feststellung heraus würdigt er, im Unterschied zur früheren Fassung des Essays, die deutsche Originalsprache des Dreizeilers, die er dem ersten Teil seiner Meditation als Motto

voranstellt. Paradoxerweise erlaubt die sprachliche Nähe zum deutschen Dichter eine schärfere Abgrenzung.

Wie es in vielen seiner Prosa-Gedichten der Fall ist – etwa in *Rue Traversière* (1977) oder in *Récits en rêve* (1987) –, stellt Bonnefoy einen Vorgang dar. Mit einem ungenannten Freund – und die Erzählweise ist wiederum typisch für Bonnefoy – begibt sich der Dichter auf den Friedhof von Raron zum Grab Rilkes in der grandiosen schweizerischen Gebirgslandschaft. Und eingangs wirft er die Frage auf, welche Bedeutung das dreizeilige Gedicht hat.

Die dicht aneinander gereihten Blütenblätter, die sich um eine Innerlichkeit beschützend wölben, evozieren, so Bonnefoy, die Lider eines Schlummernden, der zum Beispiel einen leichten Mittagsschlaf schläft und dabei die Augen über einer Intimität, einer Innerlichkeit, zugeschlagen hält. Die Rose, so fährt Bonnefoy fort, bietet also eine Metapher für den glücklichen Zustand eines schon auf der Ebene der Empfindungen friedlichen mit sich ›Einigseins‹, eines glücklichen In-sich-Ruhens. Diese unmittelbare sinnliche Empfindung bedeutet eine in sich ruhende Genügsamkeit. Das Wort Vollkommenheit vermeidet Bonnefoy bewußt. Dieser Schlummer, so deutet Bonnefoy das dreizeilige Gedicht weiter, würde den Menschen von den Wahnvorstellungen befreien, die die abstrakte, trockene und somit in die Irre leitende Begriffswelt mit sich bringt. Der an Bonnefoy geschulte Leser erkennt in der heraufbeschworenen Gefahr ein Grundthema seiner Dichtung: die Überzeugung, daß alles Übel aus der Universal-Herrschaft des Begriffs herzuleiten sei. Die Schranken, die dem Individuum, der Person, anhaften, würden bei solchem Schlummern verschwinden, aufgehoben werden. Bar seiner Individualität, jeglichen Widerspruchs, würde der Mensch eine Art Fülle erlangen. Doch von einer solchen Auffassung, einer solchen Poetik grenzt sich Bonnefoy entschieden ab.

Die »Lust«, die diese Zeilen preisen, klagt er an: Sie sei die »vom Nicht-Sein im allgemeinen Nicht-Sein«. »Und es stimmt«, so fährt er fort, »daß es im Werke Rilkes andere Stellen gibt, an denen diese Idee wieder zum Ausdruck kommt«.

> «La ‹joie› dite par ces deux vers, c'est de ne pas être au sein du non-être de tout ; et c'est vrai qu'il y a dans l'œuvre de Rilke d'autres passages où s'en retrouve l'idée.»

Darauf widmet sich Bonnefoy den französischen Gedichten und liest aus dem Gedichtzyklus *les roses*. Dieser zeugt, so argumentiert er, auch von einer anderen Auffassung der Rose, wie sie im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance geläufig war und geht dabei über die gleich geschilderte Wunschphantasie eines Hinabtauchens in das universale Nichts hinaus. Die Struktur der Rose spiegelte zwar die kosmische Struktur mit ihrer einzigen Mitte, doch wußte die damalige Zeit grundsätzlich von der wesentlichen Vergänglichkeit (précarité) aller Existenz, da sie das Nagen des Wurmes am Blütenblatt und das Verblühen der Blume nicht verschwieg. Rilke wußte, so Bonnefoy, von der doppelten Bedeutung der Rose in der alten Theologie (des Mittelalters und der Renaissance): Sie mahnte an unsere menschliche Endlichkeit und stellte namentlich ein Bild der Ewigkeit dar. Doch bereits beim vierten Gedicht des Zyklus *les roses* (in Bonnefoys etwas sonderbarer Zählweise) bricht der Dichter mit Rilke. Ihn empört endgültig die Art und Weise, wie Rilke sich von der Endlichkeit loslöst und sich dem Traum einer gelebten Ewigkeit hingibt:

Été: être pour quelques jours
le contemporain des roses;

Die ersten zwei Zeilen des aus zwei vierzeiligen Strophen bestehenden Gedichts sind Bonnefoy genug: Sie bedeuten einen endgültiger Abschied von dem Dichter, der sich da einer fingierten Ewigkeit hingibt.

Bonnefoy sträubt sich grundsätzlich gegen eine Poetik, die seiner widerspricht. Es kann keine Schönheit geben, so steht es bereits im Bewußtsein des Lyrikers von *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, die nicht unmittelbar aus dem Bewußtsein des Todes entspringt. Die Poesie, so Bonnefoy, ist identisch mit der Suche und der Eroberung eines »wahren Ortes«, der erst nach dem erlittenen Tod zugänglich ist. Bonnefoy rebelliert zwar gegen den Tod, aber er setzt ihn nie in Klammer. Sein Bekenntnis, seine Hinwendung zum Hiesigen ist radikal, wie bereits das dem ersten Gedichtband voraus geschickte Motto aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* zu erkennen gab. Es lautet:

> »Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in sich erhält, ist das Leben des Geistes«.

Bonnefoy vermag nicht, Rilkes Poetik nachzuvollziehen, sich mit ihr anzufreunden. Die Konfrontation ist zu scharf, als daß eine Aussöhnung möglich wäre. Den Kategorien Bonnefoys zufolge bleibt Rilke im Begriff gefangen. Die vorgetäuschte Sinnlichkeit ändert nichts an der Tatsache, daß das Epitaph eine bloße Täuschung innerhalb einer breiteren Täuschung ist. Es ist Begriffsgedanke, Allgemeines, kurz eine Verneinung des Vorhandenseins des Todes, es bleibt ein Traum.

> «Cette réalité-là [i. e. «l'unicité des êtres, leur soumission au temps, ce qui les fait les existences uniques et par conséquent absolues»] […], c'est celle dont les vers de Rilke ne savent rien, ou prétendent ne rien savoir. Et, se souvenant de cette dimension autre de la conscience de soi, la reconnaissance de l'être individuel en son instant, en son lieu, on peut en venir à la conclusion que […] cette épitaphe n'est rien qu'un fait de langage, malgré la sensualité qui l'imprègne, rien qu'un mirage au sein d'un autre mirage. De la pensée conceptuelle, de la généralité, en bref un déni du savoir de la mort, un rêve.
>
> […] La rose rilkéenne, ce montage d'emprunts à l'apparaître sensible, n'ouvre pas les portes ultimes de la conscience de soi, peut-on penser, bien plutôt les referme-t-elle, par élection de ces«quelques jours»où l'on s'adonna au non-être pour oublier que l'on est mortel.
>
> Et la poésie, en cela? La poésie qui n'est évidemment pas ce renoncement? Quelle place fait-elle à la rose, à la pensée de la rose, dans sa réflexion sur l'existence? Quelle place, disons plutôt, réserve-t-elle au mot «rose»dans sa parole?»[3]

Ich darf hier summarisch die gewichtigen letzten Zeilen des Zitats übersetzen. Die Rilke'sche Rose, so Bonnefoy, öffnet nicht die Türen zum Selbstbewußtsein. Eher schlägt sie sie zu, mag man meinen, da sie den »wenigen Tagen« den Vorzug gibt, an denen man sich dem Nicht-Sein preisgab, um zu vergessen, daß man sterblich ist. Und wo bleibt dabei die Poesie? Die Poesie, die selbstverständlich nicht dieser

3 Bonnefoy: *Le Sommeil de personne* (wie Anm. 1), S. 31.

Verzicht ist? Welchen Platz räumt sie der Rose ein, dem Wort »Rose« in ihrer Aussprache?

Die Rose deutet nun Bonnefoy als Symbol, ein Wort, das bei ihm mit dem Begriff nichts gemein hat und weit darüber hinausführt, doch – und da grenzt er sich scharf von Rilke ab, indem er entschieden für das diesseitige Leben plädiert. Wohl, gibt er zu, ist die Person ein Schatten, oder gar mit den Worten Hamlets der Schatten eines Schattens. Doch dadurch, daß sie setzt, daß ihr Nicht-Sein ein Sein ist, stiftet sie tatsächlich ein Sein für die kurze Zeit, da sie ihr Schattendasein führt.

Am Abend nach diesem Pilgerzug zu Raron drängt sich Bonnefoy bescheidenerweise die Frage auf, ob er Rilkes Grabschrift richtig gedeutet hat. Der Dichter der *Sonnette an Orpheus* war in seinen letzten Lebtagen so schwerkrank, stellt er fest, daß ihm kein »élan vers l'avenir«, kein Schwung in die Zukunft (allerdings ein möglicher Name für die Poesie) übrigblieb, daß die »simple fatigue« ihn vom »Niemands Schlaf«, von provisorischem Tode (heißt es 1924 im *Dormeur*) träumen ließ. Das Verständnis, das Bonnefoy Rilke entgegenbringen mag, bleibt zu kurz.

> «[…] que je sache ou non l'allemand, ces deux vers de sa tombe ne m'auraient pas suffi pour comprendre Rilke, à supposer que je n'eusse rien su de lui. Avec simplement cette épitaphe, je n'ai pas le moyen de me représenter ce qu'il fut ni de prendre mesure de sa pensée. Et il en va constamment ainsi dans la réception, comme on dit, des œuvres faites de mots, qu'elles soient poésie ou prose, fiction ou philosophie. Même si un auteur ou une pensée semblent manifestes dans quelque moment d'écriture, il faut chercher leur vrai sens dans des strates de signifiance jamais cristallisées et qui s'enchevêtrent. Les concepts, j'y pensais déjà au début de ces réflexions, ce ne sont nullement des unités discrètes qui s'articulent de façon suffisamment univoque, ils se concurrencent, avec beaucoup d'impensé en chacun d'eux et entre eux. Et quand il s'agit de poèmes, le conceptuel se heurte à sa transgression pour encore plus de rebonds qui voueront une œuvre à des moments successifs que le lecteur se devra de retracer. D'où suit qu'entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent il n'y a que bien rarement le bonheur d'un instant vraiment partagé.»[4]

Aus der Aporie hilft dann Bonnefoy die Malerei heraus. Palézieux, der Freund, mit dem er gemeinsam nach Raron ging, leistet, was dem Dichter unzugänglich bleibt: «voir dans un lieu ou une personne ce qui fait que vous les aimez, qu'il y a du sens pour vous à en partager l'existence» (S. 62). Er erkennt sie wieder. Er spürt »leurs présences, qui veillent sous l'apparence«. Mit Blick auf dessen *Les Maisons à Dolo* (ein Motiv aus der Venezianischen Gegend) versichert ihm das Bild «qu'il y a du sens à être un artiste comme vous; et même du sens, aujourd'hui encore, à écrire de la poésie» (S. 67).

Einer Bewegung treu, die im Gedicht *Dedham vu de Langham* sich breit macht und den Landschaftsmaler preist, gilt nun Bonnefoys Aufmerksamkeit der Malkunst. Doch merkwürdiger Weise geht diese vom genannten Bild Palézieuxs zu der Reihe von Pastellen über, die Ostovani 2003, also kurz vor der Umgestaltung der Rilke-Studie, dem Grammont-Berg über dem Genfer See widmete. Wie ist der

4 Ebenda, S. 62.

Wechsel von einem Künstlerfreund zum anderen, der unmerklich und ohne jegliche Erklärung geschieht, zu deuten? Der Bezug zu Palézieux war beinahe selbstverständlich. Palézieux, 1919 in Vevey geboren, ist seit langen Jahren mit dem Lyriker befreundet. Bereits 1943 hat er sich nach einem Bildungsaufenthalt in Florenz und Rom in Veyrat niedergelassen, einem Hügelbezirk in der Nähe von Sierre, auf welchem das Schloß Raron steht. Aus der physischen wie seelischen Nähe zu Rilkes Stätte ist eine enge Beziehung zu diesem entstanden. Palézieux hat 1983 Rilkes *Quatrains valaisans* und 1989 den Gedichtzyklus *Les Roses* illustriert. Bonnefoy pflegt enge Beziehungen zum Wallis und widmete 1994 Palézieux einen Essay, »un art reclus en lumière« betitelt. Die seelische Nähe speist sich aus der gemeinsamen Freundschaft zum Dichter Philippe Jaccottet sowie aus der gemeinsamen Hinwendung zur Poesie, ein Wort das für die Malkunst und für die Lyrik gilt. Bonnefoy ließ sich also von Palézieux, anläßlich eines Besuchs bei dem befreundeten Künstler und freien Rilke-Schüler, an dessen Grabstein nach Raron führen.

Doch da bei der zweiten Fassung von *Le Sommeil de personne* die Abgrenzung von Rilke schärfer in den Vordergrund tritt, muß Palézieux dann einem anderen Künstlerfreund weichen. Zwar hatte Bonnefoy bei Palézieux eine gewisse Distanz zu den der Bildkunst innewohnenden Gefahren hervorgehoben: Die Hinwendung Palézieuxs zum Diesseitigen, die Billigung der Grenzen, die jedem Sein anhaften, lassen ihn die Versuchung einer Kunst fliehen, die in der Mathematik oder im Verstand den höheren Sinn des Menschen sieht. Doch bleibt die Beziehung von Palézieux zu Rilke irgendwie zu hautnah. In der Nachfolge von Piero della Francesca und Poussin bis hin zu Ubac und Mason hilft Bonnefoy der 1950 im Iran geborene, in Frankreich lebende Ostovani, sich von der Rilkeschen elitären Auffassung der Kunst und der ihr innewohnenden Gefahr einer Ewigkeits- Wahnvorstellung zu distanzieren. Aus den Gefahren der Rilkeschen Schönheit rettet ihn Ostovanis strenge, beinahe abstrakte Kunst, die sich der Wiedergabe des Elementaren, des Berges verpflichtet. Der Blick des Malerfreundes stärkt ihn im Bestreben, eine Kunst zu leisten, die dem heutigen Exilbewußtsein angemessen, das Diesseitige verklärt und die Mitmenschen nicht nur mit dem Leben anfreundet, sondern gar es gestalten hilft.

Dicht- und Malkunst als einander ergänzende Bestreben, das Diesseitige zu verklären

> Ici l'inquiète voix consent d'aimer
> La pierre simple
>
> Hier willigte die ruhelose Stimme ein,
> den bloßen Stein zu lieben
> Bonnefoy: *Hier régnant désert* (1958), *Herrschaft des Gestern: Wüste* (dt. Übertragung von Friedhelm Kemp).

> Mais me voici à penser à un authentique grand peintre qui est tout aussi authentiquement un artiste d'aujourd'hui,

> attentif à ce qui se met à repousser et veut vivre dans le sol de ce temps, de toutes parts si chaotiquement retourné. […] Une grande montagne ne cesse de reparaître dans le travail d'Ostovani. Les fractures, les bosses et autres accidents de cette paroi rocheuse, il les prend […] dans une musique, mais la haute masse sombre n'en est pas moins devant lui, campée sur son autre rive […].
> Bonnefoy: *Ut musica pictura* (2008).

Somit geht der Essay endgültig in eine neue Kategorie über: Text und Bild, die sich bislang irgendwie gegenüber standen, treten nunmehr im letzten Teil von *Le Sommeil de personne* in ein enges Verhältnis zueinander. Sie führen eine Art vertrautes Zwiegespräch miteinander, richtiger gesagt, sie sind miteinander verwoben. Wandte sich Rilke letztendlich vom Diesseitigen ab, gab er sich der Illusion und der Gefahr des Traumes anheim, so kann Bonnefoy nicht umhin, sich einem Künstler zuzuwenden, der die für ihn wesentliche Arbeit am Negativen geleistet hat. Ostovani hat es in der gezeichneten Reihe nicht gescheut, »de se porter avec les moyens de la forme, à l'assaut d'un en-avant, d'affronter le néant«. Er hat »pris la montagne au collet«, l'a »obligè[e] à l'épiphanie«.[5] Somit zeugt er seinerseits »qu'il y a du sens à décider qu'il y a de l'être: nouveau ciel et nouvelle terre«.[6] Er reiht sich in die Reihe der zeitgenössischen bildenden Künstler ein, die – vollends bewußt der Vergänglichkeit und der Umwälzungen der Welt – dennoch die Erde für die Mitmenschen bewohnbar halten. Unser Buch zielt weniger in Richtung eines Gesamtkunstwerks, ein Ziel das Bonnefoy fremd bleibt, als eines Dialogs zwischen Mal-, Dicht- und Tonkunst, lauter Variationen einer in sich harmonierenden Kunst, die trotz der mehrfachen Diskrepanz in der Geschichte dem Abgrund und dem (mit Breton zu reden) »infracassable noyau de nuit« eine Schönheit abgewinnt.

Paradoxerweise geht Bonnefoy, gerade zu der Zeit, als er sich von Rilke scharf abgrenzt, doch einen in mancher Hinsicht ihm nahen Weg, insofern Lyrik, Musik und Malerei ineinandergreifen und mit ihren genuinen Mitteln einem gemeinsamen Ziel zustreben. »Ich lerne sehen«, heißt es im *Malte*. Von Ostovani bestärkt, bekennt sich Bonnefoy neu zum Dichter. Aus dem Bund mit der Malerei, einer Kunst, die im Gegensatz etwa zur Lyrik eine unmittelbare Beziehung zur Welt und zum Publikum herstellt, läßt sich Bonnefoys Dichtung in seine Richtung bestätigen.

Zum Schluß dieser kurzen Untersuchung drängt sich eine grundsätzliche Feststellung auf: Eine Kluft der Generationen, des Exils und der Sprache steht zwischen Rilke und Bonnefoy. Zwar hat die Kritik immer wieder auf gemeinsame Züge hingewiesen. Die Zahl der Vermittler zwischen beiden Dichtern sticht einem in der Tat ins Auge, angefangen bei Pierre Jean Jouve, einem der lyrischen Hauptvorbilder von Bonnefoy, der bereits 1926 in Verbindung mit Rilke trat, bis hin zu Philippe Jaccottet, wiederum einem engen Freund von Bonnefoy, der lange Jahre hindurch Rilke übersetzte. Unter den Wissenschaftlern sind auch solche Namen wie Jean Starobinski und John Jackson zu nennen, so daß die Frage der Beziehung zwischen Bonnefoy

5 Ebenda, S. 73.
6 Ebenda.

und Rilke eine reelle ist. Sie ist um so weniger zurückzuweisen, als eben Bonnefoy den Namen Rilkes in einem Gespräch mit John Jackson, das in *Entretiens sur la poésie* aufgenommen wurde, im Munde führt. Was er selbst als »Présence« bezeichnet steht, so Bonnefoy, in engem Verhältnis zu dem, was Rilke als das »Offene« bezeichnet.[7] Doch ebenso einleuchtend ist die Zurückhaltung von Bonnefoy Rilke gegenüber, die Scheu gar mit welcher er den Namen nennt. Keineswegs gehört Rilke zu den immer genannten Vorbildern, Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Shakespeare. Spärlich bleibt die Nennung von Rilkes Namen. Ich erinnere mich noch daran, wie Bonnefoy mein Angebot zurückwies, bei der Rilke und Lou Andreas-Salomé-Tagung, die ich 2003 in Paris zusammen mit Gerald Stieg veranstaltete, einen Beitrag zu Rilke zu liefern. Doch gehört zweifelsohne für Bonnefoy die Frage der Beziehung zu Rilke zu den wesentlichen. »L'entreprise n'est pas facile« schreibt er 2004, als er wiederholt in seinem Buche mit Hilfe der Malkunst seiner beiden Freunde, Palézieux und Ostovani, versucht, seine eigene Poetik von der Rilkes auszugrenzen.[8] Ich wage kaum hinzuzufügen, daß Bonnefoy mir gegenüber den Wunsch äußerte, eine französische Fassung dieses Beitrags lesen zu dürfen, so sehr liegt die hier behandelte Frage ihm am Herzen.

Wie gesagt bildet die Sprache in Bonnefoys Beziehung zu Rilke wegen mangelnder Sprachkenntnisse keine Brücke. Rilke bedeutet kein unmittelbares Erlebnis. Das Französische, in welchem Rilke seine *Sonnets valaisans* dichtet, bleibt der Empfindung eines heutigen französischen Lesers nach zum Teil eine gekünstelte Sprache. Das mag nur das Unbehagen steigern, das Bonnefoy bei der »excessive beauté« dieser Sonette verspürt. Es erinnert an das Unbehagen, das er der Dichtung Valérys gegenüber empfindet. Rilke leidet in Bonnefoys poetischem Bewußtsein unter dem gleichen Vorbehalt, von den Grenzen der Begriffswelt gefangen zu bleiben.

Die Frage, welche Bedeutung Bonnefoy Rilke zuerkennt, ist zwar ein Weg, Rilkes Aktualität im 21. Jahrhundert zu bemessen. Doch darüber hinaus hilft sie die hohe Verantwortung der Poesie für beide zu erfassen: Sie bedeutet für beide ein Wagnis, das das Intimste aufs Spiel setzt und an die Wurzel des Seins reicht. Zieht sich bei Bonnefoy die deutsche Sprache als Fremdsprache zurück, da sie nicht unmittelbar erlebt wird, bleibt beiden die Kunst, darunter die bildende, selbst bei gegensätzlichen Positionen, als Zugang zum »Offenen« gemeinsam.

7 Ebenda, S. 113.
8 Ebenda, S. 62.

NEUE GEDICHTE

Jörg Neugebauer

»Auch noch das Entzücken wie ein Ding auszusagen«

Was sagt einem heutigen Lyriker Rilkes Poetik der Neuen Gedichte?

In den *Neuen Gedichten* tritt bekanntlich das Subjektive zurück. So hatte sich Rilke bereits in dem 1899 erschienenen Gedichtband *Mir zur Feier* von der Erlebnislyrik abgewandt. An deren Stelle waren Rollengedichte (wie die Mädchenlieder) oder auch evokative Landschaften getreten. Im *Stunden-Buch* setzen sich die Rollengedichte fort – hier sind sie aus der Perspektive eines russischen Mönchs geschrieben. Ähnlich im 1902 (zweite Ausgabe 1906) erschienenen *Buch der Bilder*. In vielem bereitet sich in diesem Werk aber auch schon die Poetik der *Neuen Gedichte* vor: Das einzelne »Ding« – oder besser: ein scharf abgegrenzter Gegenstand, ein Thema – gerät in den Blickpunkt. Dabei wird nun auch das Häßliche, Abstoßende, Widerwärtige nicht länger ausgespart. Rilke beginnt, wie er sagt, »sehen zu lernen.«[1]

Dabei handelt es sich um ein Geöffnetsein, das an Selbstverlust grenzt, jedoch gerade dadurch die kreativen inneren Kräfte weckt und aktiviert – ein »von sich Fortsehen«, wie Rilke es 1900 schon nennt.[2] Die dergestalt am Sehen orientierte Poetik zeigt sich, wie gesagt, bereits in manchen Gedichten des *Buchs der Bilder*, vor allem in der zweiten Ausgabe von 1906. Für die *Neuen Gedichte,* die zwischen 1903 und 1908 entstehen, wird sie dann konstitutiv.

Zunächst ist die Rolle des dichterischen Subjekts zu beachten: Vom »Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung und subjektiver Reflexion« schreibt Ulrich Fülleborn in seinem Kommentar zu den *Neuen Gedichten*.[3] Ein gut faßliches Beispiel dafür finden wir in dem Gedicht *Der Pavillon*. Ein Mensch durchschreitet einen halbverfallenen Pavillon und stellt sich, anhand der Reste, die er dort sieht, das Leben vor, das an diesem Ort früher geherrscht haben muß:

1 Genau genommen läßt er das Malte sagen: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin.« (KA = RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, Band III, S. 456). Was dieses – nunmehr eindeutig Rilkes – »Sehen« alles umfaßt, zeigt folgende Briefstelle von 1907 an Clara: »Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*« (zitiert nach KA IV, S 624).

2 Im Schmargendorfer Tagebuch von 1900 heißt es: »Diese tägliche Aufmerksamkeit, Wachheit und Bereitwilligkeit der nach außen gewendeten Sinne, dieses tausendfach Sehen und immer von sich Fortsehen.« Und – mit Bezug auf Worpswede, wo diese Zeilen geschrieben wurden, weiter: »Wie groß hier die Augen werden! Sie wollen immer den ganzen Himmel haben. Ein Land für Lehrjahre. Wie Kenntnisse und Weisheiten nimmt man die Schönheit auf. Man wendet sie kaum noch an … die Zeit ist noch nicht da. Man lernt. Man lernt immer und von jedem Augenblick. Auch ich lerne. –« (RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a. M. 1942, S. 223 f.)

3 KA I, S. 905.

Aber selbst noch durch die Flügeltüren
mit dem grünen regentrüben Glas
ist ein Spiegel lächelnder Allüren
und ein Glanz von jenem Glück zu spüren,
welches dort, wohin sie nicht mehr führen,
einst verbarg, verklärte und vergaß.
(KA I, S. 577)

Zugleich erscheinen ihm die verbliebenen Reste noch selbst als belebt, als hätten die Empfindungen der Menschen, die einst diesen Pavillon nutzten, sich in ihnen erhalten:

alles weiß noch, weint noch, tut noch weh.

Auf solche Weise gibt er, dieser Mensch – jetzt als Dichter, der den Pavillon zum Gegenstand seines Gedichts macht – diesem seine Ganzheit zurück. Oder besser: Er erschafft eine neue Ganzheit, die zum einen aus den physisch vorhandenen Resten besteht, des weiteren aus den von ihm im Geiste ergänzten jetzt fehlenden Teilen (siehe das »dort«, zu dem die Flügeltüren der ersten Strophe »nicht mehr führen«) und schließlich aus den Empfindungen, die er den vorhandenen wie den imaginierten Resten ablauscht.

›Komplett‹ existiert der Pavillon demnach nur im Dichter – und auch das nur für kurze Zeit, denn bald werden andere Eindrücke kommen und diese verdrängen. Es gilt also diesen Moment festzuhalten. Das geschieht und gelingt im Gedicht. Der Dichter ergänzt den verfallenen Pavillon zum kompletten, indem er schaut, fühlt und nachspürt, und das Geschaute, Gefühlte und Nachgespürte ›in Worte faßt‹. Was schließlich die »Figur«[4] des fertigen Gedichtes bestimmt, ist etwas Neues, das seinen Gegenstand transzendiert.

Aber selbst noch in den Stein-Guirlanden
über der nicht mehr berührten Tür
ist ein Hang zur Heimlichkeit vorhanden
und ein stilles Mitgefühl dafür –,

Das Mitfühlen des Dichters ist von dem »Mitgefühl«, das er den Steinen ablauscht, nicht unterschieden. An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie unendlich weit diese Gedichte tatsächlich von jeder ›Gegenstandsbeschreibung‹ entfernt sind. Viel eher ist es so, daß der Dichter, seine ›dichtende Seele‹, temporär eins wird mit dem Gegenstand, in den er sich versenkt. Indem die ›dichtende Seele‹ den ruinierten Pavillon zum Sprechen bringt:

4 Zur Problematik des Begriffs ›Figur‹ und zu ihrer Anwendung auf die Poetik der *Neuen Gedichte* vgl. Manfred Engels Überlegungen im *Rilke-Handbuch* (hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart und Weimar 2004, S. 521-524).

auch das Wappen, wie auf einem Brief,
viel zu glücklich, überstürzt, gesiegelt,

redet noch,

bewahrt sie diesen in sich auf und verleiht ihm in seiner ›neuen Ganzheit‹ Dauer – und zwar im Gedicht. Man könnte auch sagen: Aus den ›Tiefen‹ des ›Fast-schon-Vergessenseins‹ (des Gegenstands, also des Pavillons) und den entsprechenden Tiefen der mitfühlenden Einbildungskraft[5] (des Dichters) befördert sie, die ›dichtende Seele‹, diesen Gegenstand an die ›Oberfläche‹, macht ihn – über die Sprache – zugänglich, was freilich nicht mit ›verfügbar‹ verwechselt werden darf. Der Pavillon ist nun ›zugänglich‹ – im Gedicht. Er ist keine abgelegene Ruine mehr, von der keiner weiß. Er ist aber deswegen nicht verfügbar in dem Sinne, daß man da etwas hätte, das einem zu Diensten wäre. Der Pavillon ist – auch in seiner neuen Gestalt als Gedicht – etwas, das nur um seiner selbst willen da ist, nicht für etwas oder jemanden anderes. Das bedeutet wiederum nicht, daß ein (Kunst-)Gedicht unverständlich sein müsse. »Nicht verfügbar« heißt demgegenüber: Es lebt *vom* und besteht *im* Wechselspiel des Sich-Zeigens und Sich-Verbergens.

Es ist – um es etwas frivol zu sagen – mit einer schönen Frau vergleichbar: Sie zeigt sich in dem, was sie verbirgt, ebenso wie in dem, was sie von sich zeigt. Beides gehört zusammen – in der Nicht-Verfügbarkeit besteht auch hier der besondere Charakter, wie ihn Rilke bekanntlich ja besonders im »Mädchen« gesehen und dichterisch vielfach gestaltet hat.

»Auch noch das Entzücken wie ein Ding auszusagen«,[6] notiert Rilke sich 1909 in Paris und benennt damit, so interpretiert es auch Ulrich Fülleborn,[7] das Stilideal der *Neuen Gedichte*. Wie ist das zu verstehen?

Das im Gedicht »Figur« gewordene Ding stellt einen seelischen Zustand dar – oder besser: es ist dieser seelische Zustand. Das »Entzücken« wird Bild sozusagen. Freilich nicht irgendein beliebiges, sondern ein sehr bestimmtes, meist im Titel des jeweiligen Gedichts benanntes. Nun sind neben dem »Entzücken« viele andere Seelenzustände in den *Neuen Gedichten* gestaltet. Rilke wendet sich in diesem Werk ja auch und gerade dem – wie er 1909 an Uexküll schreibt – »Unscheinbaren« und »Häßlichen« zu,[8] freilich mit der Maßgabe einer »restlosen Verwandlung ins Herrliche hinein«,[9] sodaß durch die »multiple Aktion künstlerischer Bewältigung«[10] ein »großer positiver Überschuß« entstehe, den Rilke – in demselben Brief an Uexküll –

5 Der Begriff ›Einbildungskraft‹ wird hier gemäß der Definition Sulzers verwendet, nämlich als »das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinne und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie wirken« (Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, [1771], zitiert nach der Internetquelle http://www.textlog.de/sulzer.html, eingesehen am 10.4.2010).
6 KA I, S. 435.
7 Ebenda, S. 891.
8 An Karl von der Heydt 1907, zitiert nach KA I, S. 902.
9 An Uexküll 1909, zitiert nach KA I, S. 903.
10 Ebenda.

sogar »einen Engel» nennt.[11] Dieser »Engel«, die »Figur«, also das Gedicht, ist das Resultat einer Verwandlung: Nehmen wir das von Rilke genannte »Entzücken« als Beispiel: Ein sonst nicht greifbarer Seelenzustand (wie wollte man ein Entzücken greifen!) wird – im und als Gedicht – zugänglich gemacht. Wobei im Schreibvorgang selbst (der nach Rilkes Zeugnis oft genug ganz ohne sein Zutun ablief[12]) dieser Seelenzustand sich erst – im doppelten Sinne – ›bildet‹, gleichzeitig und in Wechselwirkung mit dem Gedicht. Im Gedicht wird also etwas sichtbar, das seiner Natur nach unsichtbar ist. Und ebenso gilt anders herum: Der äußere Gegenstand, das »Ding«, um das es scheinbar in dem Gedicht geht, wird aus seiner Äußerlichkeit, seiner Zufälligkeit, seinem In-der-Zeit-Sein hinübergetragen ins, wie Rilke sagt, »Herrliche«, also in die Kunst oder ins Reich der »Engel«.

Dabei liegt schon in der Wahl des Gegenstands eine künstlerische Entscheidung. Ja, der Gegenstand ist selbst bereits als Spiegelung einer inneren Disposition des Dichters zu sehen: Daß er gerade diesen und keinen anderen ›bedichtet‹, heißt, daß etwas in ihm, seiner ›dichterischen Seele‹, darauf wartet, durch diesen Gegenstand gespiegelt zu werden, um, vermittels Rückspiegelung im poetischen Schaffensprozeß in Form des dichterischen Wortes – als gestaltete »Figur« – an die Oberfläche zu gelangen.

Es besteht also eine Dialektik zwischen Dichter und Gegenstand: Aufgrund bestimmter Erfahrungen, Interessen und Prägungen ist der Dichter dazu disponiert, gewisse Gegenstände zu Themen seiner Dichtung zu machen. Indem er sich in diese vertieft und sie, wie oben gezeigt, zum Sprechen bringt, kommt an die Oberfläche, was vorsprachlich in den Tiefen seiner Seele schlummert. Zugleich ist der bedichtete Gegenstand in seiner Unverfügbarkeit kenntlich und damit zugänglich gemacht – als ebendieser besondere Gegenstand in seiner Einmaligkeit. Er ist nicht Sinnbild für etwas anderes, er ist das, was er ist, und als solcher zeigt er sich in dem Gedicht. Ebensowenig ist er lediglich »Mittel zum Zweck« in dem Sinne, daß er nur dazu da wäre, ansonsten Unsagbares aus den Seelentiefen des Dichters an die Oberfläche zu bringen. Im Gegensatz zum symbolistischen Gedicht geht es bei alledem eben nicht um eine beabsichtigte Wirkung (etwa auf den Hörer) – dem ganzen Vorgang ist nichts Instrumentelles eigen – sondern es geht, wie erwähnt, um »Verwandlung«. Man könnte auch sagen: um Konkretion. Der ›Seelenzustand‹ des Dichters – ob Entzücken, Trauer, Ekel oder was immer – verwandelt sich in das Gedicht, genauer: in den Gegenstand, den das Gedicht thematisiert und wird auf diese Weise konkret. Dabei bleibt unerheblich, was zeitlich früher ist: – der Seelenzustand oder der Gegenstand. Denn indem der Dichter diesen Gegenstand zum Thema seines Gedichts macht, ihn sich ›wählt‹, steht er bereits im Bann eines bestimmten Seelenzustands, der darauf wartet, demnächst hervorzutreten. Dies geschieht in der Ausformulierung des Gedichts als konkrete »Figur«. Dazu ist eine Haltung erforderlich, die jedes bewußte Wollen ausschließt:

11 Ebenda, S. 904.

12 »Viele meiner *Neuen Gedichte* haben sich gewissermaßen selbst geschrieben, in endgültiger Form, oft mehrere an einem Tag« (so Rilke 1925 in einem Gespräch mit Maurice Betz, zitiert nach KA I, S. 901).

Sieh, du fühlst, wie nichts mehr an dir hängt.
(KA I, S. 586)

Dieser Vers aus *Buddha in der Glorie*, dem allerletzten Gedicht der *Neuen Gedichte*, beschreibt sehr treffend die Haltung des Dichters, während er den Gegenstand Gestalt annehmen läßt. Nur wenn er sich von allen Bedeutungen, Meinungen, Wertungen in bezug auf den Gegenstand gelöst hat – wenn diese »nicht mehr an ihm hängen«, ist er frei (genug), ihn – und damit auch sich selbst – zum Sprechen zu bringen. Dabei entsteht, wie oben schon angedeutet, etwas Neues, das nie und nimmer einfach aus dem Gegenstand ›herausgelesen‹ werden konnte. Oft tritt auch eine plötzliche Wendung ein, wie bereits im zweiten Text der *Neuen Gedichte, Mädchen-Klage,*[13] oder im Schlußvers von *Archaischer Torso Apollos*: »Du mußt dein Leben ändern«.[14] Dazu ist ein geradezu buddhahaftes In-der-Mitte-seiner-selbst-Sein erforderlich. Sonst nämlich, solange noch etwas »an ihr hängt«, fehlt der Dichterseele jener Gleich-Mut, ohne den sie den Sprung über die Grenzen dessen, was der Gegenstand zu sein scheint, nicht zu wagen vermöchte.

Das Bewußtsein neigt dazu, seinen Gegenstand zu vereinnahmen – genau das Gegenteil dessen ist das Wesen des lyrischen Wortes, des Verses oder – aufs ganze Gedicht gesehen – der »Figur«. Ist der Gegenstand »Figur« geworden, so hat er seine Fremdheit – nicht etwa verloren (wie man meinen könnte), sondern im Gegenteil – unverzweckt und unvereinnahmt – behalten. Zugleich aber hat er sich in etwas verwandelt, das dem Menschen angehört und ihm so zugänglich ist: in ein sprachliches Gebilde mit Laut, Rhythmus, Klang und mit Wörtern und Sätzen, die – zumindest potentiell – etwas bedeuten. Das auf diese – sehr besondere – Weise entstandene lyrische Gedicht verkörpert demnach etwas eigentlich Unmögliches: Einerseits Sprache, bezeichnet es nichts. Es stellt kein ›Sinnbild‹ von etwas dar, es macht nichts verfügbar und erlaubt keinen wie immer gearteten ›Zugriff‹. Die »Figur« ist nicht selbst Gegenstand im Sinn von Objekt, sie ist nicht etwa an die Stelle des ursprünglichen realen Gegenstands getreten oder die sprachliche ›Entsprechung‹ zu etwas Außersprachlichem. Die »Figur« ist, obwohl scheinbar gegenständlich objekthaft als Gedicht ›vorliegend‹, kein Objekt, etwa der Erkenntnis, des Verstehens oder der Einfühlung. Sie ist »Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen«, wie Rilke 1907 an Clara schreibt – und zwar »ihr einzig möglicher Name« für »Dinge in uns […], die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben.«[15]

13 KA I, S. 449.
14 Ebenda, S. 513.
15 Das vollständige Zitat lautet: »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von

Die Abfassung des Gedichts hat diesen »Dinge[n] in uns« ermöglicht, weiter unbeobachtet zu bleiben, sie zugleich aber ontologisch ›bewahrt‹ – vor der Auslöschung etwa mit dem Tode des Dichters.

Das auf diese Weise entstandene Gedicht, die »Figur«, der »Name« oder der »Engel«, ist demnach als ein eigenständiges Wesen zu denken. Eigenständig im Nicht-Vorhandensein – wie Buddha. Wie er ist es die Negation von allem – und damit erst recht das, »was die Sonnen übersteht«, wie die letzten Worte des Buddha-Gedichts und damit der *Neuen Gedichte anderer Teil* lauten.[16]

Ganz ebenso verhält es sich mit dem, was gemeinhin mehr oder minder ehrfürchtig als »Dichter« bezeichnet wird: Auch er ist in diesem Prozeß gänzlich negiert: Sich selbst zurücknehmend, richtet er sich nach außen, auf den Gegenstand – damit in seinem Innern, vom Bewußtsein unbeobachtet, sich jener Erkenntnisprozeß vollziehen kann, ohne den Kunst nicht entsteht: Aus schmerzhaften Erfahrungen, Verletzungen, abgedrängten Ängsten und nie ganz verheilten seelischen Wunden wird – über die Hinwendung zum klar umrissenen ›Gegenstand‹ im ›Schauen‹ – das Gedicht. Nicht immer sofort und gleich in der endgültigen Form. Der hier geschilderte Vorgang ist idealtypisch zu verstehen.

Aber ist er auch praktikabel? Kann man so dichten, sprich Gedichte machen, die Kunstcharakter besitzen, auch wenn man nicht Rilke heißt und hundert Jahre nach der Entstehung der *Neuen Gedichte* schreibt?

Wenn an dieser Art etwas dran ist, dann wird sie auch heute noch praktiziert – weithin ohne Kenntnis davon, daß es sich um eine ›Spielart‹ der Poetik von Rilkes *Neuen Gedichten* handelt. Ich habe mir also meinen letzten Gedichtband geholt und habe angefangen darin zu blättern. Gab es Gedichte, die der Poetik der *Neuen Gedichte* entsprechen? Es mußten Gedichte sein mit einem klar umrissenen Gegenstand, keine Erlebnislyrik, keine Suggestionspoesie wie im Symbolismus. Gedichte zunächst, in denen scheinbar ein Gegenstand – ob real oder abstrakt – ›bedichtet‹ wird. In dem der Gegenstand aber letztlich nur die Aussageform für einen seelischen Zustand des Dichters ist und damit das Gedicht die »Figur« dieses Zustands. Ich schlage also meinen Lyrikband *denksagung* auf und stoße auf folgendes Gedicht:

über das glück

habe ich nachgedacht gestern
dabei fiel es mir nicht in den schoß
heut hab ichs bei meiner liebsten gesucht
das hat ihr gefallen
sie sagt sie mag die art wie ich denke
wahrscheinlich ist das mein glück[17]

fern, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend –« (Brief vom 8.3.1907, zitiert nach KA I, S. 914 f.).

16 Ebenda, S. 586.

17 Jörg Neugebauer: *denksagung.* München 2007, S. 42.

Das Gedicht kommt in einem fast erlebnishaften Gewand daher (»gestern … heut«), und doch ist es ein Gedicht ›über das Glück‹. Der Gegenstand ›Glück‹ war der Ausgangspunkt, entsinne ich mich, die Titelzeile stand zuerst da. Ich wollte also etwas über das Glück schreiben. Zugleich bildete aber auch das Thema ›Denken‹ den Anfang. Ob ich damals schon wußte, daß der Gedichtband *denksagung* heißen würde, weiß ich nicht mehr, aber das Thema lag nahe in dieser Zeit, die für mich auch eine der Beschäftigung mit Hegel war. So war der Weg vom Glück zum Denken nicht weit. Und Denken hat etwas mit Arbeit zu tun, wenn es auch manchmal eine lustvolle Seite hat. Man spricht ja von der ›Lust am Denken‹. Der »[S]choß« am Ende des zweiten Verses ist einerseits sicherlich eine Assoziation zu »[G]lück«, im Sinne einer ›näheren Ortsbestimmung‹ sozusagen. Andererseits bringt die Formulierung vom ›Nicht-in-den-Schoß-Fallen‹ des Glücks den Arbeitsaspekt des Denkens in ein – zunächst durchaus konventionell anmutendes – Bild. Das dann aber (»das hat ihr gefallen«) zum Ausgangspunkt eines Wortspiels wird. Auf ähnliche Art knüpft im folgenden Vers »wie ich denke« an »habe ich nachgedacht« aus der ersten Zeile an. Mit dem »[G]lück«, das sich zugleich auf das Denken, den »[S]choß« und die »[L]iebste« bezieht, schließt sich am Ende der Kreis. In der Art einer – wenn man so will – überraschenden Wendung. Das scheinbar abstrakte Thema ›Glück‹ ist möglicherweise etwas konkreter geworden. Daß es ein Ich gibt, scheint der Poetik der *Neuen Gedichte* nicht so recht zu entsprechen. Auf der anderen Seite geht es hier nicht um individuelle Befindlichkeiten eines Jemand, sondern es wird gezeigt, worin Glück (allgemein) bestehen kann. Das meint nicht nur, wo es ›zu finden ist‹, sondern es wird auch der Prozeßcharakter der Glückssuche deutlich: Glück ist kein Zustand, sondern Gegenstand immer neuer Annäherung, auf unterschiedliche Weise. Zudem ist es etwas, das sich aus dem zwischenmenschlichen Umgang ergibt. Der Glücksuchende ist auf andere angewiesen, darauf, wie sie auf ihn und seine Verhaltensweisen reagieren. Das alles wird nicht todernst, sondern mit einem Augenzwinkern vermittelt – nach dem Motto: »Es kann sein, daß es mit dem Glück tatsächlich so ist, aber vielleicht stimmt das auch gar nicht oder trifft nur in bestimmten Fällen zu. Zumindest hört es sich so, wie ich es hier sage, mal gar nicht schlecht an.« Und hinter der sich philosophisch gebenden Diktion (»über das glück«, »nachgedacht«, »denke«) und den Wortspielen darf durchaus jenes »Entzücken« als Seelenzustand des Dichters vermutet werden, das nach Rilke im Gedicht »wie ein Ding ausgesagt« werden soll.

trompeten
es gibt grüne
und blaue trompeten
aus dem blauen kommen
die klänge in moll

die grünen sind mehr
fürs militär das heißt
die blauen schon auch
aber erst nach dem feldzug[18]

18 Ebenda, S. 13.

Trompeten kann man sicherlich in die Tradition des »Ding-Gedichts« stellen. Es wird ein Gegenstand ›geschaut‹. Daß es kein real vorhandener ist, tut nichts zur Sache. Schon eher, daß es sich nicht um einen einzelnen handelt, sondern um Trompeten im allgemeinen, in der Mehrzahl zumindest – laut Titel. Das Schauen der Trompeten setzt zunächst einen Farbeindruck frei, einen zweifachen: »grün« und »blau« – wobei diese Wortkombination an sich schon wieder bestimmte Assoziationen ›zuläßt‹, vorsichtig gesagt. Dem einen, ›blauen‹, Farbeindruck wird ein weiterer, nun akustischer Eindruck, zugeordnet, nämlich das Tongeschlecht Moll. In der zweiten Strophe verläßt das Gedicht die reine Vorstellungs-Ebene und wird gesellschaftlich-konkret, indem plötzlich vom »militär« die Rede ist, zu dem, wegen der grünen Kampfanzüge, wohl die grünen Trompeten besser passen sollen als die blauen. Mit der auch in den *Neuen Gedichten* und für die *Neuen Gedichte* bezeichnenden *plötzlichen* Wendung »aber erst nach dem feldzug«, die hier geradezu als Schlußpointe erscheint, wird der durch das (Wort) »militär« eingeführte Weltbezug noch erweitert, indem das Gedicht wieder an das »moll« der blauen Trompeten von der ersten Strophe anknüpft. Das »Schauen« (im Sinne der Poetik der *Neuen Gedichte*) auf den Gegenstand »trompeten« hat somit in der ›Dichterseele‹ offensichtlich zunächst optische und akustische Eindrücke wachgerufen, die sich dann aber – jetzt als Elemente des Gedichts – selbständig neu zusammenfügen: Das »blau« zu »moll«, das »grün« zu »militär«, woraus sich am Ende fast so etwas wie ein Bild ergibt, eine Szenerie, wie wenn nach der Schlacht eine Militärtrompete ein trauriges Lied spielt oder am Ende von Feldzügen die Särge der gefallenen Soldaten zuhause empfangen werden, mit einem entsprechenden musikalischen Gruß. Dieses Bild ist sehr offen, möglicherweise öffnet es auch etwas im Leser. So gesehen stellt für mich dieses Gedicht ein Beispiel dar für eine – wenn auch seinerzeit absichtslose – Anwendung der poetischen Verfahrensweise Rilkes in den *Neuen Gedichten*: Das selbstgestellte Thema (Der Titel »trompeten« war als erstes da) hat in der »Dichterseele« etwas ausgelöst, es werden Assoziationen freigesetzt, die scheinbar selbst ›zueinander finden‹ und ihrerseits neue Gegenstände (»militär«) und Bilder (»nach dem feldzug«) bilden. Die statische Trompeten-Vorstellung gerät in Bewegung, setzt einen Imaginationsprozeß in Gang, der sich seine sprachlichen Wege bahnt, um an die Oberfläche (eines Textes) zu gelangen. Der beinahe abstrakte Gegenstand ›Trompeten‹ hat sich in eine rhythmische Wortfolge verwandelt, die farbliche und akustische Vorstellungen auslöst – bis hin zur Bildhaftigkeit des Schlusses. Ein Ich bleibt außen vor, das Gedicht ist ausschließlich auf seinen äußeren Gegenstand bezogen. Was vom Ich des Dichters darin eingegangen sein mag, tat dies ›unbeobachtet‹ und ohne Absicht. Doch welcher Seelenzustand ist es, der hier »wie ein Ding ausgesagt« wird? Oben, bei *über das glück,* durften wir mit einigem Recht jenes »Entzücken« vermuten, von dem Rilke spricht. Hier, in *trompeten,* könnte man an die Trauer denken, an die Trauer um einen Verlust. Die Dichterseele spricht ihren Schmerz nicht direkt aus, sondern läßt sie »Ding« werden in den »trompeten«, die »in moll« tönen. Letztlich ist unerheblich, woraus diese Trauer sich tatsächlich nährt. Entscheidend ist allein, wie überzeugend sie in diesen Versen »als Ding ausgesagt« ist. Darüber zu befinden ist allein Sache des Lesers.

selbstbildnis mit semmel und pauke

ich stelle mich
mit einer semmel
vor

wie aber halte
ich sie

und wo die
pauke[19]

In diesem Gedicht könnte man Anknüpfungen sehen an Gedichte wie *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* oder auch *Damen-Bildnis aus den 80er Jahren*. Freilich zeigen sich sofort deutliche Unterschiede: Es handelt sich hier um ein bloß imaginiertes, ein ›vorgestelltes‹ Bildnis, wobei das Wort vorstellen doppelsinnig gebraucht wird: Nämlich auch in dem Sinn, daß das Ich in diesem »[S]elbstbildnis« besagte »[S]emmel« benützt, um sich dem Betrachter – der in Wahrheit ja der Leser dieses Gedichtes ist – ›vorzustellen‹. Dieses Vorhaben wird aber auch gleich wieder in Frage gestellt, da noch unklar ist, wie die »[S]emmel« zu ›halten‹ sei. Das Bildnis ist also nicht lediglich imaginiert, sondern selbst in der Imagination noch nicht fertig. Ähnliches trifft auf die »[P]auke« zu, den zweiten Gegenstand, mit dem das Ich sich ›vorstellen‹ will. Bei der Pauke ist nicht das Wie, sondern das Wo die Frage. Beide Male aber geht es um das Halten eines für die Vorstellung dieses Ich offenbar unverzichtbaren Gegenstands. Wenn man davon ausgeht, daß für den Dichter das Thema »[S]elbstbildnis« am Anfang stand und Semmel und Pauke als Accessoires erst hinzugekommen sind, liegt die Annahme nahe, daß sowohl Semmel als auch Pauke etwas bezeichnen, das – möglicherweise symbolhaft verdinglicht – wichtige Lebensbereiche, Lebensvollzüge, ja Lebensformen jenes Ich bezeichnen, das sich hier ›vorstellt‹. So wird uns das Gedicht *selbstbildnis mit semmel und pauke* zu einer Spur, die scheinbar mitten in das Leben, in die Biographie des Dichters hineinführt. Die Dichterbiographie ist aber nicht das, um das es geht. Das Gedicht kann nur dann für Leser von Belang sein, wenn hier ein Selbstverhältnis exemplarisch vorgeführt wird: Wie steht da jemand zu sich selbst? Wie stellt er sich dar? Wie verhält sich das dazu, wie ich – als Leser – mich selbst darstellen würde? Dieses Gedicht, das zunächst von der Thematik her in der Tradition der »Ding-Gedichte« zu stehen schien, führt also sehr weit weg von dem, was Rilke in seinen *Neuen Gedichten* poetisch – ich sage einmal – ausprobieren wollte. Trotzdem: Der Ausgangspunkt ›Bildnis‹, der ja schon in Rilkes *Neuen Gedichten* zu weit mehr, ja zu etwas ganz anderem als zur bloßen Beschreibung eines Bildnisses führt, ist derselbe und als solcher – je nachdem, wie man dieses Gedicht hier nun einschätzen mag – noch immer mehr oder weniger fruchtbar. Als Seelenzustand des Dichters könnte man etwa Selbstzweifel annehmen oder eine selbstironische Haltung, die im Gedicht insofern

19 Ebenda, S. 33.

»Ding« wird, als das Ich sich als reales negiert und nur noch in der eigenen ›Vorstellung‹ besteht, die aber – wie gezeigt – auch noch mit einigen Fragezeichen versehen ist.

»Was sagt einem heutigen Lyriker Rilkes Poetik der *Neuen Gedichte*?« – so lautete die Eingangsfrage. Antwort: Er sieht sich darin bestätigt, daß er mit seinem Gegenstand einswerden, sich selbst ganz zurücknehmen muß, will er etwas schaffen, das auch für andere außer ihm selbst von Belang ist. Er findet sich weiter darin bestärkt, daß er etwas zu schaffen hat, dessen Wesen in der ›Unverfügbarkeit‹ besteht, etwas, das keinen Zwecken dient, sondern um seiner selbst willen da ist. Er sieht sich gehalten, nicht seine eigenen Leiden und Schmerzen, seine Mißstimmung oder seine seelischen Wunden nach außen zu kehren. sondern eine Figur aus Laut, Rhythmus und Klang zu schaffen, die zunächst einmal ›nichts‹ bedeutet. Und nicht zuletzt fühlt sich der Lyriker womöglich dadurch erhoben, daß sein Schaffen noch in einem weiteren Sinn den Charakter einer ›Verwandlung‹ hat: Indem er seine Seelenzustände nicht unmittelbar ›hinausposaunt‹, sondern versucht sie »wie ein Ding auszusagen« – und das heißt sie zu einem Bild zu formen, zu dem der Leser mit seiner eigenen ›Seele‹ in Kontakt treten kann, ohne daß er sich den ursprünglichen Seelenzustand des Dichters zu eigen machen oder dieser auf ihn übergehen muß.

»Was sagt einem heutigen Lyriker Rilkes Poetik der Neuen Gedichte?« lautet zugleich der Titel dieser kleinen Abhandlung. Habe ich dazu alles gesagt? Kann dazu alles gesagt werden? Ich habe einiges dazu gesagt. Einiges, das mir dazu einfiel. Das ist immerhin etwas. Mehr kann ich jetzt nicht dazu sagen.

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.

2

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 »travailler, 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 Läufen 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 Ebneter. 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 Kunstdings 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 Kunstdinge 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 heraustraten 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 Kapitälen die Last eines bangen Gedanken 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, *Archäischer 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: »paß auf, du abgeschmackter absurder Sterblicher, auch du wirst den Trompetenstoß 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 »rippenbetreßten Tänzer«, dem »ächten Ergänzer« (in einem schlauen 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: *Œuvres 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 wachslichtbleichen
> 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 Schauder 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 Katzengedichte 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.).

Ralph Köhnen

Wahrnehmung wahrnehmen

Die Poetik der *Neuen Gedichte* zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke

Wahrnehmen wahrnehmen, das Sehen sehen – solche Wendungen gehören mittlerweile zum Jargon des (radikalen) Konstruktivismus[1] und der Systemtheorie[2] ebenso wie zum universitätsgeschulten Kunstjournalismus und klingen so vertraut, als ob sie immer schon dagewesen wären. Dabei haben diese Konzepte ihre Geschichte, die um 1900 beginnt. Mit dem Dreieck, das der Biologe Jakob von Uexküll, der Mathematiker und Phänomenologe Edmund Husserl und Rainer Maria Rilke bilden, ist zu zeigen, daß es mehrere Disziplinen waren, die sich um das Problem der Wahrnehmung gekümmert haben – alle drei sind noch obendrein geschult am erkenntniskritischen Werk Kants, das sie mehr oder weniger gründlich kennen und das immer wieder anklingt. Im Zentrum steht dabei die Frage der Wahrnehmung von Welt und der Ausbildung eines symbolischen Zwischenraums, der Kunst sein kann – und den man im Projekt des »neuen Sehens« von unterschiedlicher Seite aus konstituieren möchte. Die *Neuen Gedichte* erscheinen dann in einem Commercium vielfältiger Wissensgebiete, die Rilke auch sucht, um der Skepsis gegenüber dem eigenen Ausdruckmedium zu begegnen. Aus diesen Kontexten heraus sollen nicht nur Begriffe des »sachlichen Sagens« und »neuen Sehens«, sondern einige Charakteristika dieser selbstbezüglichen, antimimetischen Wortgebilde kommentiert werden, die trotz aller Selbstreferenz der Eigenwelt durchaus auf eine Umwelt gerichtet sind und an einer Zwischenwelt zur Wirklichkeit arbeiten.[3]

Von Uexküll erstreckt, mit den Amöben beginnend, seine Forschungen vor allem auf Weichtiere oder Insekten, um an ihnen elementare Prozesse des sich in einer

1 Vgl. Humberto Maturana und Francisco Varela (*Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Bern/München 1987), die lebende Systeme, ihre Selbsterhaltungs- und autopoietischen Funktionen sowie Mechanismen der strukturellen Kopplung mit der Außenwelt untersucht haben.

2 Angeregt durch Luhmanns *Soziale Systeme* (Frankfurt a. M. 1984) hat der Systembegriff seine Karriere vor allem in den Kulturwissenschaften entfaltet; in der Literaturwissenschaft sind Aspekte des Systemaufbaus bzw. der Ausdifferenzierung des Literatursystems, Fragen nach dem Beobachter, nach polykontexturalen Zusammenhängen, aber auch nach textuellen Fragen der Selbstreferenz erarbeitet worden (vgl. Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie in der Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen 1990); ähnlich dazu eine eigene Deutung mit mediologischen Perspektiven (Ralph Köhnen: »Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption«. In: Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg 2005, S. 141-162).

3 Vgl. die instruktive Darstellung des bei Rilke semantisch in viele Richtungen spielenden Welt-Konzeptes bei Winfried Eckel: »Rilkes Begriff der Welt«. In: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener u. a., Frankfurt a. M. 2009, S. 17-30.

Umwelt Befindens und Verhaltens zu zeigen. Denn dies ist ein Leitsatz, den Uexküll später auf die menschliche Wahrnehmung überträgt: Wahrnehmung und Erfahrung machen das Wissen, das sich im wechselseitigen Zusammenhang mit der Umwelt bildet und diese mitprägt. Es geht dabei gerade nicht um Anpassung des Einzelwesens an die Umgebung, wie sie Darwin gepredigt hat, sondern um *Einpassung* von Lebewesen und Umwelt.

Ein erster Impuls geht dabei gegen mechanistische Auffassungen der Biologie, wonach alle Entwicklung im Kleinen und im Großen sich nach einem festen, vorgeprägten Schema vollzieht und bei jedem Organismus Teilfunktionen zu isolieren seien, die wie eine Maschine kausal zusammenlaufen und dann entsprechend positivistisch dargestellt werden. Gegen solche Konzeptionen hält Uexküll den Gedanken einer tastenden, probeweisen, ja spielerischen Entwicklung eines Organismus. Körper besitzen Reparaturmechanismen, sie können Regulation betreiben und sind fähig zur Reproduktion – was Maschinen (noch) nicht können. Das Protoplasma bildet den undifferenzierten Keim eines jeden Lebewesens und erhält sich auch nach seiner Ausbildung im Zellmaterial, um gegebenenfalls zerstörtes Mikrogefüge wiederherzustellen. Es kann Strukturen entstehen und verschwinden lassen, aus Material und Kräften entsteht immer etwas Neues.[4] Dieses entwickelt sich aber nicht einfach aus sich selbst. Der markante Gedanke Uexkülls ist es, daß Lebewesen ihr Gepräge in einer Umwelt entfalten: »Die Umwelt, wie sie sich in der Gegenwart des Tieres spiegelt, ist immer ein Teil des Tieres selbst, durch seine Organisation aufgebaut und verarbeitet zu einem unauflöslichen Ganzen mit dem Tiere selbst.«[5]

Sogar der grundlegende Bauplan des Lebewesens kann sich ändern im Zusammenhang mit seiner Umwelt. Es ist nach den Beobachtungen Uexkülls nicht etwa eine fertige Umgebung, an die sich das Lebewesen anpaßt – vielmehr impliziert der Begriff der ›Umwelt‹ eine wechselseitige Formung und Teilhabe. Diese Interaktion zwischen Lebewesen und Umwelt läßt sich bereits bei Kleinstlebewesen beobachten:

> »Betrachten wir jetzt rückblickend Amoeba terricola, so gewinnen wir den Eindruck eines allerliebsten Kunstwerkes, das in einer fremden Welt sich seine eigene Welt geschaffen, in der sie sich ruhig, wie in sicheren Angeln schwebend, hält. […] So hängt die Amöbe in ihrer Umwelt wie an dreierlei Arten von Gummifäden, die sie ringsum halten, widerspruchsloser als die unsere, aber ebenso planvoll, ebenso künstlerisch.«[6]

Darin zeigt sich Lebenskunst im Wortsinn – gegen die mechanistische Auffassung, daß ein Lebewesen aus der Umwelt Licht- oder andere Reizwirkungen empfängt, auf deren Geheiß es nur Reaktionen produziert. Unter bestimmten Aspekten kann Uexküll sogar beobachten, daß der Organismus über die Eigenschaften seiner Umgebung herrscht und er sich durchaus nicht den physikalischen und chemischen Bedingungen anpaßt.[7] Dieser bildsame, durchaus offene und wandelbare Prozeß ist

4 Vgl. Jakob von Uexküll: *Biologische Briefe an eine Dame*. Berlin 1920, S. 69.
5 Jakob von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere* [1909]. 2. verbess. Aufl., Berlin 1921, S. 169.
6 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 32.
7 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 104.

der wechselseitige Zusammenhang, in dem beide stehen, denn die Umwelt gehört immer noch zum Systembereich des Tieres. Uexküll unterscheidet nun eine »Merkwelt«, die Reize bzw. Reizwahrnehmungen der Umweltdinge umfaßt, und andererseits eine »Wirkwelt«, in die hinein das Lebewesen arbeitet und die es mitgestaltet.

Wahrnehmung ist auch auf Ebene der kleinsten Lebewesen kein einfacher Reflex. Tieren unterstellt Uexküll nicht nur Raum- und Zeitkategorien der Wahrnehmung, vielmehr beschreibt er das Sehen geradezu als künstlerischen Akt, als »Poesis«:

> »Man kann die Entwicklung der optischen Umwelt bei den Tieren sich am anschaulichsten zum Bewußtsein führen, wenn man einem Maler zusieht, der das Bild einer Landschaft entwirft. Erst entwirft er die großen Flächen, die dem Bild eine Art Lichtgleichung geben. Wenn er der Flächenwirkung ganz sicher ist, setzt er immer neue Farbentöne, immer genauere Umrisse ein, bis schließlich farbige, beleuchtete Gegenstände vor uns entstehen.«[8]

Interessant ist daran nicht nur die Malermetaphorik, die der Biologe verwendet, sondern die Nähe zu Rilke Auffassung Cézannescher Bilder, in deren Anschauung er ihre tastende Genese als Interaktion der Farbflächen untereinander mitvollzieht. Eben diesen Aspekt breitet Uexküll auch andernorts aus; etliche solcher Passagen beschreiben die Lebensentwicklung als etwas Kunstmäßiges, und umgekehrt legt die Metaphorik eine organische Auffassung vom Kunstwerk nahe. So vergleicht Uexküll einmal die Tonkomposition, bei der sich der erste und der letzte Ton relationell beeinflussen, mit der Strukturbildung von den Pflanzen und Tieren, wobei die Gestalt des fertigen Tieres zwar von den ersten Furchungsvorgängen des Keimes abhängt, umgekehrt aber die ersten Keimesfurchen von der ganzen, fertigen Gestalt im Vorhinein beeinflusst sind – ein plastisches Bild auch für das Verhältnis von Kunstwerksidee und Realisation des Projektes.[9] Erforscht man nun den Bauplan des Tieres im Zusammenhang mit den äußeren Bedingungen, so schafft jedes Tier seine eigene Umwelt – eine funktionelle Einheit, die in sich geschlossen und darin aber mit der ihm gemäßen Umwelt verbunden ist in der Weise, »daß jede dieser tausendfach verschiedenen Lebensformen eine ihm eigentümliche Umwelt besitzt, die sich mit dem Bauplan des Tieres wechselseitig bedingt.«[10] In sich bildet das Lebewesen kunstähnliche Verhältnisse aus, ein Beziehungsgeflecht von Teil und Ganzem, Zentrum und Peripherie: »Der Muskel hat nicht nur blind dem Zentrum zu gehorchen, wenn dieses ihm Erregungen zusendet. Nein, der Muskel hat auch die Fähigkeit, sein Zentrum zu beeinflussen.«[11] Insofern sich das Tier aus einer unüberschaubaren Welt gerade dasjenige aussucht, was zu ihm paßt, lebt es in seinen Bedürfnissen gemäß seiner Bauart. Anders gesagt: Der Parasit paßt zum Wirt und der Wirt zum Parasiten, der Verfolger zum Verfolgten, und das Netz der Spinne paßt zum Opfer, bildet dessen Eigenschaften ab. Trifft ein Tier auf eine feindselige »Gegenwelt«, kann es sich mehr oder weniger raffiniert wehren: Der Seeigel läuft, Seetiere sondern Drüsensekrete ab – den Bedrohungen korrespondieren die Fähigkei-

8 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 211 f.
9 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 24 f.
10 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 4.
11 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 78.

ten des Tieres. Dem Regenwurm bleibt der Höhlenbau, aber auch das Weiterleben von abgebissenen Teilen. Entscheidend ist aber, daß Tiere, die einen ausdifferenzierten rezeptorischen Apparat besitzen, diese Gegenwelt in sich hineinnehmen und also antizipieren können. Im Zentralnervensystem verortet Uexküll dann eine sogenannte »Spiegelwelt«:

> »Alle Handlungen der Muskelapparate dürfen nur noch auf sie bezogen und können nur durch sie verstanden werden. Das Tier flieht nicht mehr vor den Reizen, die der Feind ihm zusendet, sondern vor einem Spiegelbilde des Feindes, das in seiner eigenen Spiegelwelt entsteht. Um aber durch die Anwendung des Wortes »Spiegelwelt« keine Mißverständnisse herbeizuführen, weil ein Feind viel mehr tut, als bloß einige räumliche Verhältnisse in sehr vereinfachter Form wiederzugeben, nenne ich diese im Zentralnervensystem der höheren Tiere entstandene neue Eigenwelt die Gegenwelt der Tiere.«[12]

So wird das Raumverständnis ausgebildet, und es erweitert sich durch notwendige Konstruktion die Wahrnehmungswelt: In der Innenwelt des Tieres spiegelt sich die Umwelt. Die Grenzen sind nicht durch eine Oberfläche oder Haut gegeben, sondern befinden sich in einem Wahrnehmungsraum, der übergängig und in der Aktivität des Tieres fließend zu denken ist. Das lebende System ist eine in sich gültige Organisation, die in Kommunikation mit seiner Umwelt steht. Sie ist auch nicht hoch- oder niederrangig zu bewerten. So bilden auch die scheinbar niedrigsten Lebewesen eine *Eigenzeit* aus, mithin einen subjektiven Raum, der ihren Bedürfnissen entspricht, so daß Uexküll sich anders als Darwin auch der wertenden Klassifikation der Lebewesen enthält: Es gibt nicht gut oder schlecht angepaßte Lebewesen, die einem von außen vorgegebenen Ziel hinterherlaufen; die Verhältnisse zwischen lebendem System und Umwelt sind vielmehr paritätisch, als Interaktion darzustellen:

> »Die Umwelt besteht nur aus denjenigen Fragen, die das Tier beantworten kann. Und schließlich ist die Bauart des Zentralnervensystems, welches die Antworten erteilt, auch nichts anderes, als der Teil einer Antwort, die durch die Bauart des ganzen Tieres auf die Frage des Lebens gegeben wird.«[13]

Deutlich wird hier wiederum das Verständnis der *poiesis*, der gestaltende Anteil des Lebewesens – und das gilt für die Amöbe in vergleichbarer Weise wie für den Menschen. Anpassung und Abbildung ersetzt Uexküll durch Entwicklung und schöpferischen Ausdruck.

Hier ist auch auf eine erste frappierende Parallele zu Rilkes Kunstbeschreibungen hinzuweisen. Nicht nur, daß die Farben Cézannes personifiziert und bisweilen in biologischen Termini beschrieben werden.[14] Sie verhalten sich auch wie Lebewesen, treten in Beziehung zueinander – das Bildgeschehen ist ihre Angelegenheit, sie hal-

12 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 168.

13 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 71 f.

14 So ist von »Drüsenwirkung innerhalb der Farbenintensität« die Rede oder wird die abgestufte Reaktion der Farben aufeinander wie die Speichelzusammensetzung eines Hundes beschrieben; Brief an Clara Rilke vom 22.10.1907 (RMR: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 [folgend: KA]. Bd. 4, S. 631.

ten zustimmende Säfte bereit wie ein Hund und lösen animalisches Anschauen aus.[15] Dies ist ein wichtiger Teil des systemischen Kunstbegriffs, den Rilke in der Abfassungszeit der *Neuen Gedichte* gewinnt als Praxis des Abgleichens und Abwägens von Lauten, Worten und Satzteilen innerhalb ihrer Logik – um dann diese Äquilibration in die Wirklichkeit zu tragen und die Wirklichkeit im Gleichgewicht zu halten.

Daraus ergibt sich wiederum eine Haltung des Verstehens, denn es hat sich als eine Leistung zu bewähren, die den Gegenstand aus sich, aus dem eigenen System heraus erklärt. Dahinter mag sich die hermeneutische Einsicht verbergen, daß man einen Teil nicht als isoliertes Stück, sondern nur aus dem Zusammenhang seines Ganzen und seiner Umgebung heraus versteht, konkret gesagt: »Nur in der Menschenwelt ist die Leistung einer Maschine verständlich. Nur in der Regenwurmwelt verstehen wir die Leistung des Regenwurms.«[16] Ein seriöser Beobachter sieht die Umwelt des Systems mit und trennt das Gesehene vom bereits Gedachten ab, also zum Beispiel vom simplen Denken über Funktions- und Reaktionsleistungen der Organe – eine Erkenntnishaltung, die auch bei Husserl eine wichtige Rolle spielen wird. Wissenschaftliche Wahrnehmung ist von einem Perspektivwechsel geleitet, insofern der Forscher versuchen muß, sich in die Tierumwelten hineinzudenken, diese nicht als absolute sieht, sondern immer in Relationen und Relativitäten: Mit dem für 1900 zentralen Konzept des Beziehungssinns ist es aufgegeben, relative Welten zu erfassen.

Neben dieser Koexistenz der lebenden Systeme bleibt aber die Leitfrage, wie Erfahrung und allererst Wahrnehmung in der Sicht Uexkülls funktioniert – ein Problem, das er mit Kant stets weiterverfolgt hat, so noch in seinen *Biologischen Briefen an eine Dame* von 1919, seiner Frau gewidmet und auch von Rilke gelesen. Diese Briefe bilden geradezu die Summe dessen, was moderne, nachdarwinistische Biologie ausmacht und worauf sich der Konstruktivismus gründet. Daß Erregungen in Nervenreize umgewandelt werden, ist seit dem 18. Jahrhundert keine Neuigkeit mehr. Uexküll betont aber, daß die Sinnesorgane die Reize der Außenwelt zugänglich machen und aufschließen, also selbständige Mittler sind. Und bestimmte Nervengruppen sind es immer, die aus der Bandbreite der Reize etwas hervorheben und alles andere ausblenden: Sie leiten die Erregung auf ihre je eigene Weise den Zentralstellen (meist Ganglien) zu. Die Sinnesorgane vergleicht Uexküll mit Händen, von denen jede einzelne wiederum mit einer unterschiedlichen Anzahl von Fingern in das Spektrum der Außenwelt greift. Dort bringen sie unterschiedliche Impulse hervor: Die Ätherwelle, vom Auge als Licht wahrgenommen, kann als Wärme empfunden werden, wenn sie das Temperaturempfinden trifft. Eine Gestalt, die das Auge sieht, kann von der Haut ertastet werden. Eine Lichtwellenlänge kann das Auge in allen möglichen Mischungen wahrnehmen, eine niedrigere Wellenfrequenz wird

15 Vgl. den Brief an Clara Rilke vom 22.10.1907; KA 4, S. 631. Entsprechend heißt es über das Portrait von Cézannes Frau: »Es ist, als wüsste jede Stelle von allen. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält« (Brief an Clara Rilke, 22.10.1907, KA 4, S. 630).

16 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 217.

vom Ohr gehört, Luftwellen können von der Haut gemeldet werden – all dies je nach spezifischer Sinnesenergie, aus deren Mischempfindungen dasjenige an Sinneseindrücken wird, was maximal aus dem Spektrum der Welt zu erfassen ist.

Um 1900 etabliert sich recht verspätet gegenüber der Physiologie ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmungstheorie, die Kantsche Skepsis dahingehend pointierend, daß die Wahrnehmung als Aktivum, nicht als Reaktivum begriffen wird. Für die Farbwahrnehmung stellt Uexküll fest, daß »die Entstehung der Mischfarben das Werk unserer Gemütsorganisation« sei:[17] Die Reizquanten der Außenwelt werden durch die Rezeptoren in Erregung verwandelt. Das Subjekt beantwortet die Lichtwellen mit Farbwahrnehmungen, was ganz ähnlich bereits Helmholtz im Rahmen seiner ophthalmologischen Forschungen festgestellt hatte.[18] Dabei nimmt es bunte, aber auch weiße, graue und schwarze Objekte wahr, obwohl es keine Wellen für schwarze und graue Farbe gibt. Das bedeutet nichts anderes, als daß die Wahrnehmung in einem dialogischen Verhältnis mit der Umwelt steht: Sie stellt Vermutungen an und liefert Projektionen: »›Du sollst Blau sein‹, sagen wir zum Gegenstand der Außenwelt, sobald die entsprechenden, von ihm ausgehenden Ätherwellen unser Auge erreicht, und die von diesem erzeugte Erregung unsere Nervenperson getroffen hat.«[19] Wahrnehmung ist auch erfinderisch tätig, so etwa bei den Schwarz-Weiß-Abstufungen. Deswegen kann Uexküll resümieren:

> »Die Vorbedingung für das Vorhandensein von Farben in der Außenwelt ist also allein das Gemüt des Subjekts. Ohne seine Gemütsorganisation gäbe es wohl physikalische Bewegungen und physiologische Nervenprozesse, aber keine Farben.«[20]

Diese innere Organisation der Wahrnehmungsmengen betont Uexküll immer wieder. Zeit ist die eine Kategorie der Erfahrung, deren Inhalte sie voneinander trennt, um neue Zusammenhänge zu stiften und das gesamte Erfahrungsleben zu begründen. Sie schafft Abfolgen, bringt im Wortsinne Erfahrungen auf die Reihe, sie verknüpft Auseinanderliegendes zu einer, wie Uexküll kunstmäßig sagt, Melodie, die wiederum einen Rhythmus hat – und baut dadurch auch Kausalitäten, die es beim Einnehmen einer anderen Perspektive nicht gäbe. Neben der Zeit ist aber auch die Raumempfindung ein aktives Konstrukt und nicht einfach Reizabdruck. Aktivität beginnt schon im Auge selbst. Durch einen Reiz empfängt es Richtungszeichen: Ein Auf und ab, Hin und Her läßt den Augapfel sich bewegen und bringt dort Lokalzeichen hervor, die im Wahrnehmungsapparat zu Empfindungsorganisationen werden. Die Reize zwingen die Gemütsfaktoren zur Tätigkeit und zum aktiven Aufnehmen, das heißt auch Umwandeln der Sinnesreize nach eigenen Gesetzen. Dadurch prägt der Raumsinn Gestalten aus. So wird ein Gegenstand im Gedächtnis behalten, in-

17 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 18.

18 In Helmholtz Zeichentheorie der Wahrnehmung, nach der die Empfindungsaggregate bloße Effekte der Außenweltobjekte auf unser Nervensystem sind, die aber nichts über die objektiven Beschaffenheiten selbst aussagen, sind Naturgegenstände lediglich erkennbar in ihren Sinneswirkungen, aus denen die Sinneseindrücke ein Zeichensystem produzieren (vgl. etwa Hermann von Helmholtz: *Vorträge und Reden*. Braunschweig 1896 (2 Bd.), Bd. 2, S. 228).

19 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 123.

20 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 21.

dem Schemata, Erfahrungsmuster ausgeprägt werden, die keineswegs ein Abdruck der Umwelt sind. Vielmehr arbeiten daran »einzelne, durch den Organisationsplan gegebene Werkzeuge des Gehirnes, die immer bereit liegen, um auf passende Reize der Außenwelt in Tätigkeit zu treten.«[21] Schema und Rhythmus, Raum und Zeit bilden die Regeln, nach denen Ordnungszeichen für die Wahrnehmungsdaten gebaut werden.

Das Gedächtnis ist ein Organ zur Aufbewahrung von Regeln. Diese müssen aber auch angewandt werden, und zwar durch eine zusammenfassende Tätigkeit. Uexküll greift hier auf Kants Begriff der Apperzeption zurück und sieht ein »bildendes Gemütsorgan« am Werk, das mit Hilfe von Ordnungsempfindungen seitens des Körpers die Reize der Außenwelt und die dadurch erregten inneren Inhaltsempfindungen zu Einheiten formt.[22] Erst die Fülle der derart geformten Tatsachen macht die Erfahrung aus. Sie schafft aber auch Regeln, die auf spätere Wahrnehmungen angewandt werden können durch erneute Verknüpfung. Der Sinnesapparat formt also das ihm zugehende Material und setzt die Zeichen der Wahrnehmung zusammen – insofern hat man Uexkülls Forschungen auch als »Biosemiotik« bezeichnet. Das erkenntnistheoretische Fazit fundiert Kants *Kritik der reinen Vernunft*: »Die Welt, wie sie uns erscheint in Raum und Zeit, ist an die in unserem Gemüt gegebenen Bedingungen für unsere Ordnungsempfindungen geknüpft. Wir müssen die Welt mit Orten, Richtungen und Momenten erfüllen.«[23]

Eine erste motivische Parallele zu Rilke ließe sich in den zahlreichen Tiermotiven und Bio-Metaphern der *Neuen Gedichte* erkennen, die zweifellos auch einem zoologischen Interesse entspringen. In den Blick kommen sollen beim Verhältnis Rilkes zu Uexküll aber eher die erkenntnistheoretischen Aspekte, bei denen die gemeinsame Kant-Lektüre im Vordergrund steht (das Leseexemplar Rilkes ist erhalten). Und dort geht es wieder um Fragen der Erkenntniskritik, um Kategorien von Raum und Zeit, die Uexküll noch lange begleiten werden. Diese Debatten haben mit dazu beigetragen, daß die *Neuen Gedichte* auch ein Dichten über das Wahrnehmen und über die Tragkraft der Wörter sind.

Die Beschreibung des Sehens, die Uexküll gibt, steht einer zentralen Kunstauffassung um 1900 nahe. Kategorial für das neue Sehen ist nämlich der Aspekt, daß das Auge selbst Ausdrucksgestalten schafft. Und wenn das Auge schöpferisch tätig ist, dann haben gemalte und gedichtete Bilder nicht mehr die Aufgabe, Vorhandenes abzubilden, sondern wollen selbst Ausdruck sein. Konrad Fiedler hat das in seiner Ästhetik ausführlich beschrieben, Cézanne hat es gemalt, Rilke hat lyrische Ausdruckswelten dafür geschaffen und dies kunsttheoretisch am Cézanneschen Begriff der Réalisation weiterentwickelt als »Dingwerdung«, nämlich »durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit«.[24] Diese Wirklichkeit wird mit ihren eigensinnigen Gegenständen zur Geltung gebracht, realisiert, das heißt aber auch: verwandelt.

21 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 169.
22 Vgl. Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 51.
23 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 54.
24 Brief an Clara Rilke, 9.10.1907 (KA 4, S. 608).

Wie verträgt sich dies mit der Poetik des »sachlichen Sagens«? Es geht zunächst um respektvolle Bestätigung, Anerkenntnis der Dinge – nicht aber als Bestätigung einer faktischen Objektivität, sondern als das Erfassen aus wechselnden Blickwinkeln im immer neuen, tastenden Abgleich; nicht in der souveränen Draufsicht, sondern die Dinge in ihren Relationen sehend. An den Darstellungsdingen gewinnen die *Neuen Gedichte* eine je eigene Struktur, jenes eigensinnige Vorhandensein von Wörtern, das Rilke in einem Brief an Uexküll 1909 beschrieben hat: »jedes Wort, jeder Wortzwischenraum in jenen Gedichten ist mit äußerster Notwendigkeit entstanden, unter dem Bewußtsein jener endgültigen Verantwortlichkeit, unter deren innerem Gericht meine Arbeit sich vollzieht.« Rilke verteidigt dabei sogar die Haltung seiner »harten Sachlichkeit und Ungefühlsmäßigkeit des Dargestellten« gegen alles Gefällige und gelangt dann zu einem Programmsatz, der ganz der Umweltbiologie Uexkülls entspricht:

> »Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein. […] Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel.«[25]

Damit befestigt Rilke das ruhige Schauen an einem Gegenstand, zugleich seine, wie Uexküll sagen würde, Ordnungsempfindungen, mit denen er lyrisch seine Umwelt formt. Wirklichkeit ist dann ein symbolischer Raum, ein Übergangsraum, in den hinein die Dinge aus der Gefahr gerettet werden können – eben nicht ein schneller Griff aufs große Ganze, wie ihn der frühe Rilke tun wollte, sondern ein Zögern vor den Dingen, ein Durchspielen von Perspektiven, ein Arbeiten mit Äquivalenten, Sinnesreizen also, die parallel zur Dingwelt stehen. Es ist insofern problematisch, von Rilke als einem Dichter der »Seinsaussagen« zu sprechen – wie in diesem Sinne etwa Olzien behauptet hat, daß Rilke keine pure Artistik »neben der reinen Wirklichkeit des Seins« betreibe, er vielmehr durch die Oberfläche auf Wesenhaftes greife und substantielle Seinszusammenhänge darstelle.[26]

Das Gedicht ist in dieser Sicht ein Einpassungsorgan, ein Mittler zwischen Dichter und Umwelt. Wie auch immer Amöben und Regenwürmer ihre Umwelt gestalten mögen – Menschen können dies durch Spielräume oder symbolische Denk- und Gestaltungsräume, wie Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen*, in erkenntnistheoretischen Positionen Uexkülls Biosemiotik nahestehend, mit weiten Implikationen gezeigt hat. Wenn solche Ausdrucksgestalten eine Wechselwirkung mit der Umwelt ermöglichen, rückt der Vorgang der Wahrnehmung selbst in den Vordergrund. Das bedeutet poetische Arbeit auf zwei Ebenen und erfordert eine Ästhetik mit viel Ethos, die Rilke an Rodin und Cézanne gewinnt und die in die *Neuen Gedichte* abstrahlt. Plausibel ist im Blick auf die Wahrnehmungsaspekte auch die Überlegung, daß sich im Bezug auf Uexküll während der Abfassungszeit

25 Brief an J. J. von Uexküll, 19.8.1909 (*Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 73 f.).

26 Otto H. Olzien: »Sprache und Ontologie bei R. M. Rilke«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 9, 1982, S. 33-46, hier S. 44; vgl. Wolfgang Leppmann: *Rilke. Leben und Werk*. Bern, München 1981, S. 43.

der *Neuen Gedichte* Rilkes Konzeption des Weltinnenraums vorbereitet hat.[27] Geschaffen wird damit eine Aktbewußtheit der Wahrnehmung, die nun mit der Phänomenologie Husserls in Beziehung gesetzt werden soll.

Husserls Grundlage ist zunächst die mathematische und psychologische Forschung, bevor er um 1900 mit seinen *Logischen Untersuchungen* eine phänomenologische Richtung einschlägt. Es zeigen sich hier Perspektiven, die in der Nähe zu Uexkülls Biologie sowie zu kunsttheoretischen Positionen um 1900 stehen und zeigen, daß man in unterschiedlichen Disziplinen in einer Art Problemgemeinschaft arbeitet.

Ein Bindeglied ist Kants kritisches Werk und die immer wieder aktivierte Perspektive, Vorgänge des Bewußtsein selbst zu untersuchen als Nachdenken über das Denken und Wahrnehmen, das bei Husserl aber auch ein Nachdenken über Empfindungen, Einbildung und das ganze Register der konstruktiven Wahrnehmungstätigkeiten des Menschen ist. Die skeptische Perspektive bildet eine Voraussetzung von Husserls Denken: Daß die Welt nur in Abschattungen und in Erscheinungsweisen gegeben ist, die sich im Erlebnisstrom vollziehen, bleibt eine Grundposition. Da nur dieses Bewußtseinserlebnis uns unmittelbar zugängig sei, wird es zur transzendentalphilosophischen Aufgabe, über die Bewußtseinsakte selbst zu reflektieren, was Teil des phänomenologischen Verfahrens wird: Wahrnehmungstätigkeiten aller Art, Erinnern, Phantasieren oder Denken werden in den *Logischen Untersuchungen* beschrieben. Als grundlegende Impulse sind auch hier Wendungen gegen das mechanistische Denken und die empirische Psychologie zu erkennen – die Husserl durch seine Beobachtung der subjektiven Wahrnehmungsakte als maßgeblicher Instanz ersetzt.

Innen und Außen faßt Husserl ganz wie Uexkülls Biologie nicht als getrennte Welten auf. Erkenntnis und Wahrnehmung sind immer schon auf ein Außen gerichtet und vollziehen sich intentional, nicht über ein einfach in sich stehendes Bewußtsein, sondern als Bewußtsein von etwas. Hier wird die Schule Franz Brentanos wirksam: In Zeichen bezieht sich das Bewußtsein auf die Welt und repräsentiert diese, jedoch nicht identitär, sondern in Form von Bewußtseinskorrelaten, die ein sinnvoll identifizierendes Meinen darstellen, und Impressionen, die durchaus noch etwas mit der Welt zu tun haben – also auch nicht arbiträr, wie es eine um 1900 kultivierte radikale Sprachskepsis vielleicht sehen mochte.

Sprache bezeichnet Husserl oft als »Ausdruck«. Gemeint ist damit das Sprachzeichen, das Sinn konstituiert – und indem der Redende spricht, vollzieht er einen sinnverleihenden Prozeß. Keinesfalls handelt es sich hier aber um ein naives Kommunikationsverständnis, wonach ein Sender eine Botschaft verfaßt und der Empfänger sie entziffert. Denn wenn Ausdrücke bedeutsame Zeichen sind, sind sie auch an eine deutende Umgebung gebunden, die mit sinnverleihenden Akten oder »Bedeutungsintentionen«[28] arbeitet. Wenn das Denken, indem es Wahrnehmungen reflektiert,

27 Vgl. Erich Unglaub: *Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht.* Frankfurt a. M. 2005.

28 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen* (*Gesammelte Werke/Husserliana* [folgend abgekürzt mit: Hua]. Den Haag u. a. 1962 ff., Bd. XIX), S. 44.

Bedeutung verleiht, so gibt ein Bewußtsein nicht die Welt wie eine Wachsplatte mit Eindrücken wieder, sondern es bezieht sich auf sie und bringt sie durch den Ausdruck mit hervor.[29] Damit aber kann es durchaus nicht in Besitz eines Dinges an sich gelangen – die Dinge zeigen sich nur in mentalen Bedeutungen, in Bewußtseinskorrelaten. Aus einer konstruktiven Leistung entsteht diese Bedeutungswelt, mit der ein Bewußtsein auf die Welt reagiert, und diese sensuellen Daten bzw. Empfindungsinhalte sind nicht als harte Fakten gegeben, sondern treffen auf die menschliche Auffassung, die *Noesis*. Diese verleiht erst Sinn und tut also etwas hinzu. Es sind eben die repräsentierenden Empfindungen (Empfindungskomplexion) und der Auffassungssinn (Apperzeption), die als konstruktive Elemente tätig sind – das Bewußtseinserleben konstituiert zwar nicht das Sein selbst, aber seine Bedeutung und Geltung. Auch darin zeigen sich deutliche Parallelen zwischen Uexküll und Husserl: Das Bewußtseinserleben ist bildsam. Es gibt nicht das Ding wieder, aber bezieht sich darauf mit einem intentionalen Korrelat – das *Noema* oder der noematische Sinn, wie Husserl später sagen wird, das Baumwahrgenommene des Baums. Wahrnehmung vollzieht sich dynamisch, in Phasen, sie leistet auch Antizipationen, die Wahrnehmungsreihen bilden, vor- und rückverweisen, um schließlich einen Zusammenhang zu formen. In einer fortwährenden synthetischen Tätigkeit also wird die Erfahrungswelt gebaut. Allgemein heißt das auch: Die Welt geht der Wahrnehmung nicht abgeschlossen voran, sondern konstituiert sich in diesen Wahrnehmungsreihen, in denen das Bewußtsein extrapoliert, etwas vermutet, revidiert und neu zusammenfügt. In diesem Wahrnehmungszusammenhang von (Ur)Impression, Retentionskette und Protention hat Husserl – wiederum nahe an Uexküll – die Wahrnehmung von Zeit als inneres Erleben untersucht. Im Selbstbezug nämlich kann sich die fortschreitende Wahrnehmung auf ein und dasselbe Ereignis in immer neuen Aspekten beziehen. Den Zeitcharakter eines jeden Bewußtseins bezeichnet Husserl mit dem Begriff des Bewußtseinsstroms (der bekanntlich narratologisch Karriere gemacht hat). In dessen unterschiedlichen Empfindungsphasen behauptet sich das Ich als identisch, indem es aus flüchtigen Ansichten Dauererkenntnis formt.

Weder aber im Wahrnehmungsprozeß noch in der Ich-Bildung ist ein endgültiges Produkt anzunehmen. Darin zeigt sich noch der Einfluß der prozeßorientierten romantischen Hermeneutik, die ebenfalls sich nie am Ende des Erkennens wissen, sondern die Deutung stets fortsetzen kann. Und noch in der Gegenwart der Sozialpsychologie werden in den unterschiedlichen Bezugsweisen des Ich auf sich selbst und seine Erlebensmomente auch Möglichkeiten eines polyvalenten, stets in der Fortbildung befindlichen Subjekts gesehen, dessen personale Identität wandelbar ist.[30]

29 Der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler hat um 1900 den Produktionscharakter von Wirklichkeit, den Rückbezug der künstlerischen Mittel auf sich selbst und ihren permanenten Vor-Gang behandelt, will dabei ebenfalls das Auge von allen Vorabbegrenzungen befreien und mit einem hervorbringenden Blick in der »Ausdrucksbewegung« von Kunst Wirklichkeit allererst stiften (*Schriften zur Kunst*. 2 Bände. Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1971, Bd. I, S. 192 f.).

30 *Transitorische Identität. Der Prozeßcharakter des modernen Selbst*. Hrsg. von Jürgen Straub. Frankfurt a. M. 2002.

Eine Erfahrung bleibt dann nicht immer dieselbe, sondern kann sich durch neuen Bezug wandeln und für das eigene System anders brauchbar, also entwicklungsfähig gemacht werden.

Weisen schon die Konzeptionen der Wahrnehmungsprozesse gedankliche Nähen zu Uexküll auf, werden auch in der genaueren Prozeßbetrachtung Parallelen deutlich. Husserl wendet sich ebenfalls gegen die Voreinstellungen des positivistischen und zergliedernden Denkens: Es sei notwendig, Vorurteile, Vormeinungen, Voreinstellungen und also naives, unmittelbares Wissen abzustreifen oder die Etiketten von ihm zu lösen – ein Bestreben, das er mit dem großen Projekt des »neuen Sehens« teilt. Das Wiederholen von solchen Wissensstrukturen, die entweder naiv alltägliche Ansichten wiederholen oder auf höherer Ebene eingewohnte wissenschaftliche Denkmuster replizieren, soll aufhören – Vermeinungen nennt Husserl dies auch, naive natürliche Einstellungen als das unhinterfragte Fürwahrhalten des schon Gewußten. Der Versuch Husserls geht aber darauf, Voraussetzungslosigkeit zu erlangen, also vor die Denkmuster zu greifen und »zu den Sachen selbst« zu kommen – was nicht mit Objektivität zu verwechseln ist, sondern mit einer Abneigung gegen ablenkende und vorab wissende Sprachschablonen.[31] Mit diesem Hinweis ist auch dem empiristischen Mißverständnis zu begegnen, das Rilkes Konzept des »sachlichen Sagens« erzeugt hat: Die ›Sachen‹ sind in erster Näherung alle Phänomene, also Erscheinungsqualitäten, die in sich und ihrer Umwelt angeschaut und nicht von oben herab durch ein Vorurteil beengt werden sollen. Entsprechend ist auch die Farb- und Wortbehandlung in Rilkes *Neuen Gedichten* einzuschätzen, wenn das Darstellungsmedium selbst zur Sache wird und im »Ding der Farbe« dasjenige gesucht wird, was im »Ding der Sprache« realisiert werden soll.[32] ›Zu den Sachen‹ wird dann lesbar als unvoreingenommenes Anschauen und Erschreiben von Sachverhalten, wie sie uns erscheinen – und wie sie in der poetischen Formfindung ›realisiert‹ werden.

Dafür entwickelt Husserl eine Methode, nämlich die der transzendental-phänomenologischen Reduktion. In der Wissenschaft gehört dazu die Bereitschaft, alle Selbstverständlichkeiten des Denkens aufzugeben, sie auf den Prüfstand zu bringen und dem denkenden Ich (ego cogito) das volle Recht zu geben. Das vorgängige Wissen auszuschalten ist der wichtigste Aspekt der phänomenologischen Reduktion, des Abschneidens und Ausschaltens (Epoché) aller Vormeinungen. Der Versuch, das Alltagswissen außer Kraft zu setzen, bedeutet historische Einklammerung. Die eidetische Reduktion zielt dann darauf, zwischen einer Tatsache, dem Faktum, und dessen Wesen (eidos) zu unterscheiden.

Dieses Anschauen der inneren Wahrnehmung sucht Husserl dann fortlaufend zu systematisieren und spricht dann eher von ideierender Wesensanschauung. Diese »radikal anfangende deskriptive Bewußtseinslehre« stellt Husserl allem Vorabwissen gegenüber.[33] Wie aber soll sie vollzogen werden? Als wichtigsten Weg benennt Husserl die eidetische Variation, die er in den *Logischen Untersuchungen* anbahnt

31 Vgl. Verena Mayer: *Edmund Husserl*. München 2009.
32 So bereits Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*. Leipzig 1935, S. 184.
33 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen* (Hua I), S. 77.

und später in seiner *Phänomenologischen Psychologie* (1925) fortführt. Das bedeutet die Möglichkeit, einem Ding mögliche Perspektiven des Erscheinens hinzuzufügen, es nach allen möglichen Seiten hin durchzuspielen, also sein Anderssein zu denken. Als ein Beispiel sei das Blau benannt, das man an einem Gegenstand sehen und sich dann in verschiedenen Anschauungsreihen vorstellen kann: Die Wahrnehmung durchläuft eine Reihe blauer Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstände, variiert sie, und durch Vergleiche erhält man dann einen gemeinsamen Nenner, der den Idealtyp des Blaus ergibt. Anders gesagt: Man nimmt Blautöne wahr bzw. setzt intuitiv, in einem fundierenden Anschauungsakt, einen Ausgangspunkt vom Beispielblau, erzeugt dann Varianten, die man übereinander legt und zur Deckungssynthese bringen kann. Das Invariante schließlich ist die Schnittmenge als Idealtypus, mit dem das allgemeine Blau anschaulich wird.

Solche Aspekte des Blau durchdenkt Rilke in der *Blauen Hortensie* (1906), um Abschattierungen, Reflexbildungen und relationelle Verhältnisse von Farbeindrükken zu formulieren, die immer wieder die Frage nach dem ›Wie ‹, dem Prozeß- oder Aktverlauf der Wahrnehmung und dessen sprachlicher Gestaltung aufkommen lassen. Das Verfahren läßt sich weithin in den *Neuen Gedichten*, aber auch im *Malte* erkennen: Ein Gegenstand wird in seinen Anschauungsqualitäten gegeben, in weiterführende Vergleichsstufen gebracht und in theoretisch unendlich vielen Varianten erprobt. Das erste Quartett des Gedichts beginnt mit dem Farbenspiel und ermöglicht die weiteren Variationen:

> So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
> Sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
> hinter den Blütendolden, die ein Blau
> nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.
> (KA 1, 481)

Ganz ähnlich lautet eine ältere Analyse von McGlashan, deren Hauptaspekt die Bewegung ist: Die *Neuen Gedichte* sind von Balanceakten, vom Ausponderieren der Wortspannungen geprägt;[34] ständige Revisionen von Sinnkomplexen kennzeichnen ein Deutungsgeschehen, das zunächst ein immanentes Kräftespiel bleibt und den direkten gedanklichen Durchgriff auf das Ding erschwert.

Husserl geht es nun weniger um das Eidetische der Farbe oder das Wesenhafte des angeschauten Gegenstandes, sondern um die Frage, wie Wahrnehmung verfährt. Eine Tendenz hierzu zeichnet sich auch in der *Phänomenologischen Psychologie* ab, wenn die Prozesse der Wahrnehmung theoretisch unbegrenzt fortführbar sind:

> »Die Grundleistung, von der alles weitere abhängt, ist die Gestaltung irgendeiner erfahrenen oder phantasierten Gegenständlichkeit zu einer Variante; ihre Gestaltung in die Form eines beliebigen Exempels und zugleich des leitenden ›Vorbil-

34 L. McGlashan: »Rilke's Neue Gedichte«. In: *German Life and Letters* XII, 1958/59, S. 81-101; zur rhetorischen Deutung vgl. Paul de Man: *Allegorien des Lesens* (1979). Aus dem Amerikanischen von W. Hamacher u. P. Krumme. Frankfurt a. M. 1988.

des‹: eben des Ausgangsgliedes für eine offen endlose Mannigfaltigkeit von Varianten, kurzweg eine Variation.«[35]

Diese Ideation bedeutet die Variation eines Phänomens durch Phantasie. Ihr Abschluß kann ins Unendliche gehen. Bemerkenswert ist hier die Nähe zu Konzeptionen des freien, künstlerischen Spiels: »In einem freien Tun wird eine Gleichgültigkeit gegen die Wirklichkeit ins Spiel gesetzt, und dadurch das als Wirklichkeit Dastehende gewissermaßen in das Reich freier Phantasie versetzt.«[36] Ein Bild der Stille umgibt diesen Zusammenschluß von Ideenschau und Erfahrung, die eben nicht sofort bezeichnet werden kann und gerade den Diskursen vorausliegen oder ihnen entkommen soll: »Der Anfang ist die reine und sozusagen noch stumme Erfahrung, die nun erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen ist.«[37] Vor aller Prädikation, vor allen geformten Begriffen würde eine solche primordiale Erfahrung Platz greifen. Diese Option wird nun auch (und zuerst) von der zeitgenössischen Malerei betont, und John Ruskin hat sie programmatisch formuliert:

»Die ganze technische Kraft der Malerei hängt ab davon, was man die ›Unschuld des Auges‹ nennen könnte, also einer Art kindlicher Wahrnehmung der Farbflächen nur für sich, ohne Bewußtsein ihrer gegenständlichen Bedeutung – wie ein Blinder nun sehen würde, der gerade mit dem Augenlicht beschenkt worden wäre.«[38]

Der in den letzten Jahren wieder viel debattierte Begriff der Evidenz hat hier seinen Platz: Evidenz als das unmittelbare Einleuchten, das zweifelsfrei die Anschauung eines Allgemeinen im Speziellen aufscheinen lässt und damit aus einem kleineren Zusammenhang einen größeren ermöglicht.[39] Wenn andernorts aber der Begriff etwas von Epiphanie, also etwas Erleuchtungshaftes hat, darf man auch dies bei Husserl nicht zu emphatisch fassen. Gemeint ist, wenn eine Erkenntnis im intentionalen Akt der Anschauung, also durch einen Bewußtseinsakt bestätigt wird. So kann Husserl formulieren: »aus der Anschauung Evidenz schöpfendes Denken ist das Ziel, ist wahres Erkennen«.[40]

Eine Schwierigkeit mag sich daraus ergeben, daß die Wesensschau wohl nur für Begriffe taugt, die anschauungsgesättigt sind und also in andere Ansichten überführt werden können. Dennoch schafft die eidetische Variation als ein Andersdenken der vorhandenen Dinge jenen Proberaum, in dem ein Subjekt gefahrlos seine Umwelt aushandeln kann. Ähnlich wie bei Uexküll wird man auch hier keinen Anpassungsprozeß sehen, sondern eher ein Spielenlassen von Erfahrung, einen Spannungsaufbau zwischen Eigenem und Fremdem. Diesen Zwischenraum auszuloten ist

35 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 76.
36 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 86.
37 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen* (Hua I), S. 77.
38 »The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.« (zit. bei Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1987, S. 24).
39 Pfotenhauer, Riedel, Schneider: *Poetik der Evidenz* (wie Anm. 3).
40 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen* (Hua XIX/1), S. 173.

gemeinsames Ziel einiger Philosophen, Künstler und Autoren, aber auch Naturwissenschaftler um 1900 gewesen. Musils Törleß, sein »Mann ohne Eigenschaften« und Maltes stets variierte Sicht auf die Dinge stehen auf philosophischen Tragflächen. Wittgenstein hat es bündig formuliert: »Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.«[41]

Das Anschauen der Dinge, die Ideation erlangt schließlich für Husserl eine existenziale Ebene: Das Sehen wird nicht nur zur Wissenschafts-, sondern zur Daseinsform. Im Begriff der Erfahrung schießen sich auch lebenspraktische oder doch wenigstens allgemein ethische Überzeugungen zusammen. Denken und Materie, so hält Husserl Descartes entgegen, sind nicht als zwei getrennte Substanzen zu behandeln, sondern im Zusammenhang zu sehen. Hierein spielt auch die körperliche oder genauer: leibliche Dimension der Erfahrung. Gemeint ist damit eine geistig durchsetzte Körperlichkeit, eine Wahrnehmung des Körpers, der nicht außerhalb des Geistes steht, sondern mit ihm Verbindungen unterhält und also anschauliche Körperwelt ist. Das gleichzeitige Sichbewegen des Körpers und die Wahrnehmung dieser Bewegung hat Husserl als Kinästhese bezeichnet: Der Körper ist dann Organ von Wahrnehmung oder Empfindung, ermöglicht die Orientierung im Raum und bildet das räumliche Denken aus. Fühlende und wertende Akte sind nicht gegeneinander zu setzen, sondern Vernunft und Sinnlichkeit stehen in engen Beziehungen.

Im Verfahren der transzendentalen Reduktion sieht Husserl sogar »eine Art Änderung der ganzen Lebensform«[42] am Werk. Denn sie rechnet und kalkuliert nicht, operiert nicht mit gängigen Schemata, sondern gibt der Erfahrung Raum, oszilliert zwischen Aktivität und Passivität, Subjekt und Objekt, die sich eben nicht mehr in strikter Ordnung gegenüber stehen. Als ein solches Existenzial ist wohl die berühmte Zeile aus dem *Archaïschen Torso Apollos* zu verstehen. Dort wird das angesprochene Du des Gedichtes von dem Kunstwerk, dem Torso, angeschaut: »denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt Dein Leben ändern.« (KA 1, 513) Darin zeigt sich der Appellcharakter des angeschauten Dinges, das hier nicht vom Schauenden mit Begriffen belegt wird, sondern im Gesehenwerden sich offenbart, weil es von allen Voreinstellungen befreit gesehen, also ideiert wird – eine Passage, die als Beleg dafür dienen mag, daß Intersubjektivität durch Lyrik entworfen werden kann. Gegen die simple cartesianische Einteilung der Welt in eine erkennende Substanz und eine ausgedehnte Substanz, ein Drinnen und ein Draußen, ein beherrschendes Ich und ein erkanntes Gegenüber arbeitet Husserl an dieser intersubjektiven Verfassung des Menschen, der *in* der Welt ist.

Das Projekt des »neuen Sehens« hat auch das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit zum Thema, wozu Rilke mit seinen Cézanne-Lektüren, aber auch mit den *Neuen Gedichten* beiträgt und für die der gängige Begriff des *l'art pour l'art* unzureichend, das Etikett des Symbolismus zu harmlos wäre. Denn es geht um ein lebenshaltiges Projekt, das mit der Kunst als einem intermediären Raum in die Welt

41 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* (*Werkausgabe* in 8 Bänden. Hrsg. von G. E. M. Anscombe u. a. Frankfurt a. M. 1988, Bd. 1 [Abschnitt 5.634]).

42 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 276.

hineinreicht. Husserls Begriff der Lebenswelt läßt sich hier anführen, insofern er damit die vortheoretische und vorwissenschaftliche Welt vor aller Begrifflichkeit meint – ein Ausgangspunkt aller Anschauung, der auf die soziale Welt hin erweitert wird. Denn auch diese steht nicht als objekthaftes Gegenüber da, vielmehr geht in ihren Horizont das Subjektverständnis mit ein. Und darüber ergibt sich eine Nähe zu Uexküll, der den wechselseitigen Zusammenhang von Lebewesen und Umwelt biologisch gezeigt hat. In dieser Sicht ist der Mensch eben kein Reiz-Reaktionswesen, das auf gegebene Wahrnehmungsdaten immer gleich reagiert. Vielmehr bewirken seine Einstellungen und Verarbeitungsweisen der Eindrücke zu Sinnkomplexen ein Handeln, mit dem er sich auf die Welt bezieht. Faßt man diesen schwierigen Begriff der ›Welt‹ als intersubjektiven und zeichenhaften Bezirk der Verständigung, so ist es genau dieser Symbolbereich, an dem die *Neuen Gedichte* arbeiten:

– Sie beinhalten, trotz aller hartnäckigen Zuordnungen, ein Existenzial, insofern damit indirekt über die Wahrnehmung auf eine praktische Lebensebene gegangen wird.

– Transzendentalpoesie: Wenn Uexküll über Wahrnehmung forscht und Husserl stets die Aktbewußtheit der Wahrnehmung betont hat, die jede Wahrnehmung begleiten kann, so ist auch in den *Neuen Gedichten* als eine künstlerische Absicht zu erkennen, daß über die Wahrnehmung nachgedacht wird: »Wie hab ich das gefühlt, was Abschied heißt« (KA 1, 479) ist demnach auf dem »Wie« zu betonen, nicht auf »Abschied«. Auch die Zeile »Wie fühlt man eines Lebens Kürze« (KA 4, 481) aus der *Blauen Hortensie* fragt nach dem Prozeß.[43]

– Selbstreflexivität von Dichtung: Das Ausdrucksmittel der Lyrik wird selbst auf die Ausdrucksmöglichkeiten befragt. Wie kommt unsere Wahrnehmung der Wörter zustande, wie bilden sich aus ihnen Sinnkomplexe? Diesen Prozeß immer wieder abzuklopfen und ansichtig zu machen ist eine Perspektive der *Neuen Gedichte*, die auch Sprachleistungen ausloten. Die Ästhetik des Immer-Arbeitens, die Rilke an Rodin und Cézanne lernt, geht ebenso in diese Richtung und von seiner früheren Inspirationsästhetik weg.

– Sachliches Sagen ist der eidetischen Reduktion Husserls verwandt, aber auch auf die Sprachzeichen, Buchstaben, Laute und Wörter bezogen. Davon zeugt noch das Gedicht über den *Panther* (KA 4, 469), der sich den ›Staben‹, also auch: Buchstaben gegenübersieht. ›Sachlich‹ bedeutet mithin, von der direkten Intention abzusehen und die Gedichtdinge als Sprachwesen sich aussagen zu lassen. Die Wörter bilden einschließlich der Wortzwischenräume einen systemischen Zusammenhang.

– Neues Sehen: Das Geläufige und Bekannte wird in allen möglichen neuen Varianten gesehen, wird zerlegt und anders zusammengesetzt; der Blick auf das Detail sprengt den Zusammenhang, rohe Sehdaten werden neu kombiniert. Darin wird ein Trick der Ästhetik offenkundig: Die *Neuen Gedichte* machen als Sprachspiele ihre Umweltbedingungen bewußt, sie legen sie offen, um sie verhandelbar zu machen.

– Antimimesis: Plane Abbildung (die dem naiven Realismus sowie dem Empirismus zuspielen würde) ist weder für Rilke noch für avancierte Bildkünstler um 1900

43 Vgl. Eckel: »Rilkes Begriff der Welt« (wie Anm. 3), S. 19, der auf die bis Schlegel reichende Tradition der Transzendentalpoesie verweist.

akzeptabel. Damit wird der Schritt aus einer nichtgewollten, weil als willkürlich erfahrenen Ordnung in eine virtuelle Welt, in einen Möglichkeitsraum der ästhetischen Konstruktion getan. Wahrnehmung und die Bildräume der Dichtung stehen in Unschärferelation zur Welt, aber gerade darin liegt die Chance, sie künstlerisch mit zu formulieren.

– Leben ist nicht Wissens- und Datenbesitz, sondern lebendige Teilhabe an den Phänomenen durch den symbolischen Vermittlungsraum der Sprache. Geradezu ethisch wichtig sind die Bild- und Sprachräume der *Neuen Gedichte*, weil es dabei um die Möglichkeit von Verständigung überhaupt geht: Unsere Versionen der Welt stehen im Vergleich, im dauernden Gespräch, die entworfenen Bilder sind stets neu überprüfen.

Es mag Skepsis angezeigt sein, ob es denn gelingen kann, sich aus den eigenen Denk- und Wahrnehmungsvoraussetzungen zu befreien[44] – die Proberäume der Kunst, die Zeichen der Gedichte könnten bei aller Fragilität doch jedem sonst eher abstrakt beschworenen Kommunikationsideal ein haltbares Fundament geben.

44 Diskursanalytiker haben sich schwer getan mit der Phänomenologie; Foucault hätte den Einwand geführt, daß die Diskurse eine allen Sinnen vorgängige Sinnschicht darstellen. Und im linguistischen Zusammenhang hat schon Jacques Derrida, der Husserl-Kenner, darauf verwiesen, daß es immer Zeichen für die Erkenntnis braucht, die zumindest eine unhintergehbare sprachliche Voraussetzung des Denkens bilden.

Justus Lange

»Es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war«

Rilke und Cézanne – ein Blick aus kunsthistorischer Perspektive

In der Forschung zu Rilkes posthum erschienenen *Briefen über Cézanne* wird einhellig die Pionierleistung des Dichters in der tiefen Durchdringung von Cézannes Werk und dem Erkennen der epochalen Bedeutung hervorgehoben. Die kunsthistorische Forschung gelangte dagegen erst Jahrzehnte später auf denselben Stand. Katharina Kippenberg meinte gar, die Kunsthistoriker müßten sich beschämt vor der Lektüre der *Briefe* zurückziehen.[1] Aber trifft diese für die Fachwissenschaft wenig schmeichelhafte Einschätzung wirklich zu? Hat Rilke allein aus sich heraus und im intensiven Austausch mit den Werken Cézannes und der Beschäftigung mit dem Leben des »Sonderlings aus Aix« seine Erkenntnisse gewonnen?

Die folgenden Ausführungen versuchen einmal den Blickwinkel zu wechseln und von der Kunstgeschichte auf den Dichter zu schauen. Die Sichtung der kunsthistorischen Forschung zu Rilkes Zeit soll die Besonderheit der Seh-Erfahrungen des Dichters herausarbeiten. Die Betrachtung der darauf folgenden kunstwissenschaftlichen Literatur kann darüber hinaus aufzeigen, inwieweit Rilkes Äußerungen über Cézanne tatsächlich wegweisend waren.

Zunächst ist kurz zu umreißen, wie das Verhältnis Rilkes zur Kunstgeschichte war. Bekanntlich hatte er in München und Berlin Vorlesungen in Kunstgeschichte besucht. Später spielte er sogar einige Zeit mit dem Gedanken, bei Richard Muther in Breslau zu promovieren.[2] Auch zu anderen bekannten Kunstschriftstellern der Zeit pflegte Rilke Kontakte, so zu Julius Meier-Graefe oder Wilhelm Hausenstein.[3] Mit Museumsdirektoren wie Gustav Pauli von der Kunsthalle in Bremen und Alfred Lichtwark von der Hamburger Kunsthalle stand er ebenfalls in Kontakt.[4]

Jedoch ist nicht zu verkennen, daß es sich hierbei nur bedingt um Vertreter einer akademischen Kunstgeschichte handelte. Zum Teil standen sie regelrecht in Opposition zur universitären Lehre. Für Meier-Graefe stand fest: »Kunst ist nicht für

1 Heinrich Wiegand Petzet: »Nachwort«.In: RMR: *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von Clara Rilke. Frankfurt a. M. und Leipzig 1983, S. 111.

2 August Stahl: »Rilke und Richard Muther. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des Dichters«. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin 1983, S. 223-251.

3 Vgl. Manja Wilkens: »›… ein Stück Kunstgeschichte gesehen durch ein Temperament‹. Rilke und die Kunstgeschichte«. In: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit* (Ausstellungskatalog Clemens-Sels-Museum Neuss, Museum Villa Stuck München 1996/1997). München und New York 1996, S. 113-118.

4 Vgl. Alfred Hentzen: »Ein Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Alfred Lichtwark«. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 5, 1960, S. 69-86.

Kunstgeschichte da.«[5] Die Skepsis gegenüber der akademischen Kunstgeschichte äußerte auch Rilke in einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 13. Mai 1904:

> »Universitäten haben mir ja bis jetzt jedes Mal so wenig gegeben; in meinem Gefühl ist soviel Abwehr gegen ihre Art. Aber es liegt auch an meiner Ungeschicklichkeit, die nie und nirgends zu nehmen versteht, daran, dass ich die Geistesgegenwart nicht habe, zu erkennen was ich brauche, und freilich ich hatte auch eines noch nicht, das Wichtigste: die Geduld. Vielleicht ist das alles jetzt besser geworden […] Wenn bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung langsam *das* für mich herauskäme, dass ich einen Stoff überschauen, die vorhandene Bibliographie sichten und lesen (vom finden gar nicht zu reden) lernte, […] kurz […] ein wenig Historikerhandwerk und Archivargeduld nebenbei mir aneignen […]. Mir ist, daß ich ohne eine solche Aneignung meine nächsten Fortschritte nicht machen kann […] was mir dazu fehlt, ist nicht Kunsthistorikerwissen (das ich gerade vermeiden möchte) wohl aber das einfach Handwerkliche des Forschers, die technische Sicherheit und Übung, um die ich oft ganz junge Leute beneiden muß.«[6]

Insofern ist Rilkes Auseinandersetzung mit der Kunst keine akademisch-wissenschaftliche, sondern beruht primär auf dem unmittelbaren Erleben der Kunstwerke. Meist geschah dies vor Originalen, manchmal dienten aber auch Reproduktionen als Anregung. In Paris lieh er sich zum Beispiel von der jungen Malerin Mathilde Vollmoeller eine Mappe mit vierzig Reproduktionen nach Werken Vincent van Goghs. An Clara Rilke-Westhoff schrieb er daraufhin am 2. Oktober 1907 über die Mappe: »Sie hat mir in diesen beiden Tagen so wohlgetan: es war der richtige Augenblick.«[7] Auch durch das Betrachten von zwei Fotografien von Werken Ignacio Zuloagas, die er 1902 von dem Künstler geschickt bekam, wurde ein Prozeß der intensiven Auseinandersetzung ausgelöst. Entscheidend ist demnach, daß der Dichter in der richtigen Verfassung ist, um sich mit einem Werk – sei es im Original, sei es als Reproduktion – auseinanderzusetzen. Diese eigentlich banale Feststellung ist insofern von Belang, als sich am Beispiel Cézannes zeigen läßt, wie Rilke dem Werk zunächst eher indifferent gegenübersteht, bevor er 1907 regelrecht überwältigt wird. Umgekehrt läßt sich am Fall Ignacio Zuloaga zeigen, wie Rilke zunächst Feuer und Flamme für die Werke des Spaniers war, ab 1906 aber dem Werk teilnahmslos gegenüberstand und schließlich auf der Spanienreise Zuloaga keine Rolle mehr spielte.[8] Man könnte also verkürzt sagen, daß Rilkes »kunsthistorische Sensorien« meist nur für eine gewisse Zeit empfänglich waren für bestimmte Werke. Sein Zugang zur Kunst war stets geprägt von seiner eigenen dichterischen Tätigkeit.[9] In

5 Julius Meier-Graefe: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*. Hrsg. und kommentiert von Catherine Krahmer unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger. Göttingen 2001.

6 *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas–Salomé. Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 163 (künftig: RMR/LAS).

7 RMR: *Briefe über Cézanne* 1983 (wie Anm. 1), S. 21.

8 Justus Lange: »›Eine Quelle der Schönheit, der Freude, – der Ewigkeit‹. Rilkes Begegnung mit den Werken Ignacio Zuloagas in Dresden«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 29, 2008, S. 66-89, hier S. 79-82.

9 Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*. Frankfurt a. M. 1948, S. 176-177.

einem Brief vom 13. Oktober 1907 an Clara Rilke-Westhoff – einem der Cézanne-Briefe – erinnerte er sich an die Zeit des Stundenbuchs:

> »aber damals war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging; sie kam über mich mit ihrer Weite, mit ihrem großen übertriebenen Dasein, wie das Prophezeihen über Saul kam; genau so. Ich schritt einher und sah, sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt. Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin.«[10]

Der Auseinandersetzung mit Cézanne war also eine Wandlung des Dichters vorangegangen. Gleichzeitig markiert das »Cézanne-Erlebnis« einen entscheidenden Wendepunkt in Rilkes Kunstverständnis.[11]

Rilkes Begegnung mit den Werken Cézannes

Sehr wahrscheinlich sah Rilke erstmals Werke Cézannes im November 1900 im *Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer* in Berlin auf einer Gruppenausstellung der in Berlin ansässigen Künstler Lovis Corinth, Walter Leistikow und Fritz Klimsch sowie David Young Cameron aus Glasgow und Paul Cézanne.[12] Im Vorwort des Begleitkataloges heißt es über Cézanne:

> »Die Ausstellung eines so unbekannten und seltsamen Malers bedarf einiger orientierender Worte. Nachdem Cézanne, der ein Mitstrebender von Manet und ein Altersgenosse von Claude Monet ist, im Anfang der impressionistischen Bewegung eine Rolle gespielt, verschwand er ganz vom Schauplatz. […] Zuweilen sieht man ihn in der Nähe von Paris, in der Landschaft vor seiner Leinwand sitzend; er lebt vereinsamt und weicht der Begegnung mit früheren Bekannten aus. Seine Kunst, lange Jahre fast vergessen – Muther nennt seinen Namen nicht –, findet seit einigen Jahren in Frankreich mehr und mehr Freunde, man sieht jetzt jeweilen seine Bilder, der Impressionistensaal der Pariser Weltausstellung enthält einige Landschaften. In Deutschland ist Cézanne völlig unbekannt. Die jetzige Ausstellung ist seine erste.«[13]

10 RMR: *Briefe über Cézanne* 1983 (wie Anm. 1), S. 40.

11 Herman Meyer: »Rilkes Cézanne-Erlebnis«. In: Ders.: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 244-286. (zuerst im *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 1954, S. 69-102 erschienen).

12 Achtzehn Gemälde stammten von Corinth, elf von Leistikow, Klimsch steuerte sieben Werke bei, Cameron zwei und Cézanne immerhin dreizehn Gemälde. Vgl. Walter Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland«. In: Götz Adriani: *Cézanne. Gemälde*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Köln 1993, S. 293-312, hier S. 296.

13 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 296.

Am 8. November 1900 schrieb Rilke an Clara Westhoff von seinen Ausstellungsbesuchen und erwähnte »die Bilder eines eigentümlichen Franzosen Cézanne.«[14] Aus dem »unbekannten und seltsamen Maler« im Katalogvorwort wird bei Rilke ein »eigentümlicher Franzose«. An den russischen Künstler Alexander N. Benois schrieb er einige Tage später: »im Salon Cassirer kann man einige Bilder von Cézanne sehen, die (besonders die Früchte) unvergleichlich stark und eigenartig sind.«[15]

Die zeitgenössische Kritik tat sich dagegen schwer mit dem Künstler. Paul Warncke schrieb in der Kunstchronik:

> »Im Katalog […] wird ein Passus aus einem Essay Huysmans' citiert, der von warmer Verehrung des Künstlers diktiert ist – Aber diese Anpreisung genügt doch nicht, um derartige Sudeleien genießbar zu machen. In der That: Die Landstraße, der Winkel im Gehölz sind nicht ohne farbenperspektivische Reize, und selbst in den geschmack- und kunstlosen Porträts und Harlekinbildern wie besonders den Stilleben offenbart sich ohne Zweifel ein starkes Farbengefühl, ein malerischer Blick. Aber immer noch muß man Kunst von Können herleiten, das bloße Gefühl allein, die absolute Ehrlichkeit thut es denn doch nicht. Darum verdienen diese von tollen Verzeichnungen wimmelnden Farbenergüsse nicht den Namen ernst zu nehmender Kunstwerke.«[16]

Aus den Bemerkungen spricht noch deutlich der wilhelminische Kunstgeschmack. Bemerkenswerterweise hatte kurz zuvor der bedeutende Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl den Begriff des »Kunstwollens« geprägt als Beleg für eine dem Menschen eigene künstlerische Äußerungsform, die neben dem handwerklichen Begriff des »Kunstkönnens« existiert.[17] In Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Natur tat er bloßes »Ertäuschenwollen der Natur« als etwas eigentlich Unkünstlerisches ab, vielmehr sei das wahre Kunstschaffen »ein Wettschaffen mit der Natur.« Riegls Meinung traf sich hierbei mit Cézannes Forderung des Kunstwerks als einer »Harmonie parallel zur Natur«.[18] Verwandt scheint auch Riegls Auffassung von der Naturwahrnehmung durch den Künstler:

> »Die Naturdinge offenbaren sich dem Gesichtsinn des Menschen als isolierte Figuren, aber zugleich verbunden mit dem Universum (d. h. mit einem so gut wie unbegrenzten Ausschnitt desselben) zu einem unendlichen Ganzen. Sie sind begrenzt von Umrissen, aber sie gehen doch mehr oder minder flüssig in ihrer Umgebung auf. Sie zeigen eine geschlossene lokale Färbung und nehmen doch zugleich an dem Gesamtton ihrer Umgebung teil. An diese Doppelerscheinung

14 RMR: *Briefe 1899-1902.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 74.
15 *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte.* Hrsg. von Konstantin Asadowski, Berlin und Weimar 1986, S. 216.
16 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 299.
17 So in Alois Riegl: *Stilfragen*. Berlin 1893, und vor allem in: Ders.: *Spätrömische Kunstindustrie*. Wien 1901.
18 Zu Riegl siehe: Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten.* Stuttgart und Weimar 1999, S. 323-326 (nachfolgend: MKL).

> der Naturwerke in den Augen der Menschen knüpft nun die Entwicklung des Kunstwollens an.«[19]

Später sollte Wilhelm Worringer in seiner folgenreichen Dissertation *Abstraktion und Einfühlung,* die im Jahr von Rilkes Cézanne-Erlebnis erschien, den Begriff des »Kunstwollen« weiter präzisieren: »Die neue Anschauung dagegen betrachtet die Entwicklungsgeschichte der Kunst als eine Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, dass das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist.«[20] Auf welch fruchtbaren Boden Worringers stilpsychologische Analyse traf, verdeutlicht die zustimmende Rezension von Paul Ernst:

> »Wir haben in den bildenden Künsten sowohl, wie in der Dichtung den äussersten Punkt des Naturalismus erreicht; der Pendel wird jetzt nach der anderen Seite schlagen und es ist das Verdienst der Worringerschen Arbeit, diesen Vorgang historisch-philosophisch erklärt zu haben.«[21]

Etwas versöhnlicher im Ton, aber auch realistischer in der Einschätzung schrieb der bekannte Verfechter des Impressionismus Hans Rosenhagen in *Die Kunst* über die Berliner Ausstellung:

> »[D]ie Zeit scheint für die Erkenntnis seiner Verdienste als Maler und als Vorkämpfer immer noch nicht reif. Die dreizehn Bilder von ihm, die Bruno und Paul Cassirer in ihrem Salon vorführen, entzücken zwar die Kenner, die in Cézanne den größten Maler unter den Nachfolgern Manets sehen, werden aber vom Publikum, das sich an einigen Gewaltsamkeiten in der Zeichnung seiner Figurenbilder stößt, rundweg abgelehnt. Und doch ist Cézanne ein ganzer Künstler. Wie wunderbar wahr und schön ist die Farbe seiner Landschaften, wie großartig diese breite impressionistische Malerei, wie fein klingen die stärksten Töne auf seinen Landschaften, seinen Harlekinbildern, den Apfelstilleben, in der Vase mit Tulpen zusammen.«[22]

Und so schien auch bei Rilke noch nicht die Zeit reif für ein tieferes Verständnis der Werke, wenngleich der zitierte Brief an Alexander N. Benois durchaus Rilkes Interesse an Cézanne zeigt. Darüber hinaus bleibt festzuhalten, daß drei Jahre zuvor die Berliner Nationalgalerie als erstes Museum überhaupt ein Werk Cézannes (»Mühle an der Couleuvre bei Pontoise«, 1881) erworben hatte. Zu dieser Zeit war der Künstler also zumindest in Berlin kein völlig unbekannter mehr, wenngleich der von Hugo von Tschudi getätigte Ankauf auf Widerstand bei dem nach wie vor konservativen Berliner Publikum stieß, allen voran Kaiser Wilhelm II., von dem die Ankäufe für die Nationalgalerie gebilligt werden mußten. 1904 und 1906 folgte noch je ein Stilleben Cézannes. Bei einer späteren Erwerbung hatte Tschudi allerdings kein

19 Alois Riegl: »Naturwerk und Kunstwerk I«. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg und Wien 1929, S. 51-64, hier S. 60 (Der Aufsatz erschien zuerst 1901 in der *Münchner Allgemeinen Zeitung*).

20 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1921 (zehnte Auflage), S. 11.

21 Paul Ernst: »Rezension von Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, Neuwied 1907«. In: *Kunst und Künstler,* Jg. VI, 1908, S. 529.

22 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 299.

Glück. Die 1908 angekaufte »Flußlandschaft mit Fischern«, um 1875 entstanden, fiel beim Kaiser durch und mußte zurückgeben werden. Daraufhin erwarb sie Max Liebermann, der eine bemerkenswerte Sammlung französischer Impressionisten besaß. Als Tschudi 1909 nach München wechselte, erwarb er für die Neue Pinakothek ebenfalls Werke von Cézanne.[23]

Trotz dieser Ankäufe blieb Cézanne in Deutschland tatsächlich noch ein Geheimtip eingeweihter Kenner und Sammler. 1904 heißt es in einer Notiz in *Kunst und Künstler*: »Bei Paul Cassirer findet eine Ausstellung des schwer verständlichen, herrlichen gewaltigen Künstlers Cézannes statt.«[24] Im selben Jahr nahm auch Harry Graf Kessler in einer Ausstellung in Weimar fünf Werke Cézannes auf. Im begleitenden Katalog schreibt er über den Künstler: »Während das Stilprinzip früherer Jahrhunderte entweder die Linie (Quattrocento) oder das Helldunkel (16. bis 19. Jahrhundert) gewesen ist, sucht und findet er zum ersten Mal seit der gotischen Kunst wieder in der Farbe selbst ein Stilprinzip.«[25]

Erst ab 1910 läßt sich eine verstärkte Sammeltätigkeit im übrigen Deutschland erkennen. Die zentrale Figur in der Vermittlung ist Paul Cassirer in Berlin. Bis zum Ersten Weltkrieg etabliert sich so Cézanne als eine feste Größe in deutschen Privatsammlungen.[26] Nach 1900 taucht der Name Cézanne auch in kunsthistorischen Publikationen auf. Tonangebend in der Bewertung der Malerei Cézannes waren die Publikationen von Julius Meier-Graefe. In seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 widmete er Cézanne ein kleines Kapitel. Darin umreißt Meier-Graefe in einer Mischung aus biographischem Essay und aus der Anschauung gewonnener Sinneseindrücke das Werk des Künstlers. Zu einem der wesentliche Aspekte der Cézanneschen Kunsttheorie – den »plans« heißt es bei ihm: »Dieses Durchsichtige des Grundes durch die verschiedenen Farben, das Gemeinsame dieser Verschiedenheit und der wellige Aufbau der koloristisch gleichwertigen Pläne gibt die Luft, die man bei diesen Cézannes fast zu atmen scheint.«[27]

Drei Jahre später folgte ein Band über die Impressionisten, in dem sich ein etwas umfangreicheres Kapitel zu Cézanne findet. Meier-Graefe vergleicht darin Cézanne u. a. mit El Greco, in dem er geradezu den Apostel der Moderne sieht. Hinsichtlich der Gestaltungsmittel Cézannes schreibt er: »Der Maler will, auch wenn er sich nur auf die Materie beschränkt, Formen geben, verbundene Rhythmen, und bedarf da-

23 Vgl. hierzu: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne.* Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1996/1997. München und New York 1996, Kat.-Nr. 55 –61.

24 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 301.

25 Harry Graf Kessler: *Monet, Manet, Renoir, Cézanne*. Ausstellungskatalog Großherzogliches Museum Weimar, 1904, [S. 5].

26 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 303.

27 Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart 1904, Bd. I, S. 169.

für einer Skala von Variationen. Er hat dafür nur Töne und Farben. Die Linie ist nach Cézannes eigenem Ausspruch ausgeschieden, sie soll von selbst entstehen.«[28]

Ein anderer vielgelesener Kunsthistoriker, der bereits erwähnte Richard Muther, hatte 1893-1894 eine dreibändige Geschichte der Malerei veröffentlicht, in der Cézanne jedoch nicht vorkam. Zu Cézannes Tod 1906 verfaßte Muther einen kurzen Artikel, der Biographisches mit Kunstkritischem verband. In erster Linie verstand Muther Cézanne als Farbenkünstler, seine Komposition tadelte er dagegen regelrecht. Seine »Stilleben«, so schreibt Muther

> »[…] wackeln oft. Die Perspektive ist nicht in Ordnung, die Anordnung ungeschickt. Mitten im Bilde sind Stücke Leinwand ohne Farbe geblieben, weil Cézanne glaubte, den richtigen Ton für diese Stellen nicht finden zu können. Gleichwohl: in seiner Einseitigkeit liegt seine Größe. Selbst da, wo er schwach ist, hat er ein Prinzip formuliert. […] Mit einer Einseitigkeit wie keiner vorher betonte er, dass ein Gemälde keine perspektivische Augentäuschung, sondern in erster Linie eine mit schönen Farben bedeckte Tafel zu sein habe; betonte er, dass Malerei nicht Zeichnung, sondern das harmonische Nebeneinander schöner farbiger Flächen sei. Selbst wenn er Landschaften malt, sind ihm Bäche und Bäume, Hügel und Teiche, Felder und Felsen, Menschen und Tiere nur schöne farbige Ornamente, die Gott, der feinste aller Künstler, in den Teppich der Erde webte.«[29]

Trotz der Kritik an der Perspektive erkannte Muther also das bedeutsame Cézannes: sein elementares Verhältnis zu Farbe als konstitutives Bildmittel. Der Artikel über Cézanne wurde nahezu unverändert in die zweite Auflage von Muthers *Geschichte der Malerei* 1909 integriert.

1906 erschien schließlich in *Kunst und Künstler* ein längerer Artikel des französischen Kunsthistorikers Théodore Duret. Dort charakterisierte er Cézanne in ähnlicher Weise wie Meier-Graefe:

> »Er war durchaus Maler und zeichnete nicht mit genauen Linien und Konturen wie die Anderen. Er warf nach einem ganz persönlichen Verfahren, Pinselstriche auf die Leinwand, zuerst nebeneinander, nachher übereinander. Man kann sogar in einzelnen Fällen sagen, dass er sein Bild mauerte; aus der Neben- und Übereinanderstellung der farbigen Pinselstriche lösten sich die Flächen, die Konturen und die Modellierung für Die, die zu sehen verstanden. Für die anderen blieb aber alles in einer einförmigen Farbmischung verschwommen.«[30]

Dies wären also die möglichen kunsthistorischen Lektüren gewesen vor Rilkes Erlebnis der Werke Cézannes in Paris 1907. Entscheidend war jedoch der Hinweis von Paula Modersohn-Becker, die Rilke am 5. April 1907 unter dem Eindruck der Werke Cézannes aus der Sammlung Pellerin in Paris schrieb: »Nun habe ich in unsern allerletzten Tagen Cézanne gesehen. Wunderschönes aus seiner Jugend. Der

28 Julius Meier-Graefe: *Impressionisten. Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne*. München und Leipzig 1907, S. 184.

29 Richard Muther: *Studien*. Hrsg. und eingeleitet von Hans Rosenhagen. Berlin 1925, S. 264 f.

30 Théodore Duret: »Paul Cézanne«. In: *Kunst und Künstler*, Jg. IV, 1906, S. 93-104, hier S. 97-98.

Salon d'Automne wird ja eine Sonderausstellung von ihm machen; da werden Sie sich dran freuen können.«[31]

Und tatsächlich folgt Rilke dem Hinweis der Malerin. Auf der Ausstellung im Grand Palais waren 49 Gemälde sowie sieben Aquarelle Cézannes ausgestellt. Schon vorher hatte Rilke in der Galerie Bernheim Jeune eine Ausstellung von über 70 Aquarellen Cézannes besucht.[32] Insofern hatte er innerhalb kürzester Zeit eine gewaltige Menge an Cézannes gesehen. Niederschlag fand diese Beschäftigung mit Cézanne – Rilke besuchte fast täglich die Ausstellung im Salon d'Automne – in den Briefen an seine Frau Clara.

25 Gemälde der Ausstellung stammten aus der Sammlung Auguste Pellerin, 17 aus der Sammlung Maurice Gangnat, fünf von den Erben Paul Cézannes sowie je eines aus dem Besitz von Eugène Boch und dem Kunsthändler Aubry. Hinzu kamen sieben Aquarelle aus der Sammlung der Erben Cézannes.[33] Bei der Lektüre von Rilkes Briefen fällt auf, daß ihm die Porträts und Stilleben am meisten zusagen. Zumindest finden sich zu diesen Genres die aussagekräftigsten Briefpassagen. Cézannes Landschaftsmalerei dagegen scheint Rilke weniger beeindruckt zu haben. Dies ist um so erstaunlicher, als er im bereits zitierten Brief vom 13. Oktober gerade von Cézannes Sicht auf die Natur geschrieben hatte. Es ist auch insofern bemerkenswert, als mit 20 ausgestellten Landschaften, diese Gattung am stärksten vertreten war, gefolgt von zwölf Porträts, elf Stilleben sowie verschiedenen Figuren- und Aktdarstellungen, einer religiösen und einer mythologischen Szene.[34] Welch epochales Ereignis die Gedächtnisausstellung für Cézanne war, läßt sich an der Resonanz in Zeitschriften ablesen. Otto Grautoff meinte:

> »Wer noch zweifelte: diese Ausstellung überzeugt, reisst die Zögernden mit. Jeder, dessen Sinne hell und lebendig sind, wird angesichts dieses klug zusammengestellten Lebenswerkes erkennen, dass Paul Cézanne einer jenen grossen, gottbegnadeten Meister war, wie sie nur selten unter den Menschen aufstehen. Diese Ausstellung ist ein wunderreiches Ereignis.«[35]

Während der Laufzeit der Ausstellung erschienen die *Souvenirs sur Paul Cézanne* in zwei Artikeln von Emile Bernard im *Mercure de France*, deren umgehende Lektüre durch Rilke belegt ist. Wie Herman Meyer minutiös nachweisen konnte, waren die Äußerungen Bernards sowie die dort abgedruckten Briefe Cézannes *die* Informationsquelle für den Dichter.[36] Neben den wichtigen biographischen Angaben über den Künstler aus Aix überliefert Bernard zentrale Begrifflichkeiten aus Cézannes Kunstverständnis. Als wichtige Begriffe aus diesem Cézanneschen Fundus griff sich Rilke die beiden in der Tat zentralen Worte »réalisation« und »plans« heraus. Im Folgenden sollen die beiden Begriffe etwas genauer betrachtet werden.

31 Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen 2003, S. 205.
32 Kurz: *Bild-Verdichtungen.* (wie Anm. 31), S. 205-209.
33 Feilchenfeldt: »Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland« (wie Anm. 12), S. 302.
34 Pierre Sanchez: *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945.* 3 Bände. Dijon 2006, Bd. 1, S. 301-302.
35 Otto Grautoff: »Der Herbstsalon in Paris 1907«. In: *Kunst und Künstler*, Jg. VI, 1908, S. 90.
36 Meyer: »Rilkes Cézanne-Erlebnis« (wie Anm. 11), S. 251-264.

Réalisation

Rilke verwendete den französischen Originalbegriff »réalisation« und umschreibt den Prozeß bei Cézanne als »Dingwerdung«. Im Brief vom 9. Oktober 1907 – einem der aufschlußreichsten der *Cézanne-Briefe* – heißt es:

> »La réalisation nannte er es, und er fand es bei den Venezianern, die er früher im Louvre gesehen und wieder gesehen und unbedingt anerkannt hatte. Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien.«[37]

In der ersten deutschen Übersetzung von Emile Bernards Artikeln in *Kunst und Künstler* 1908 heißt die entscheidende Passage aus einem Gespräch zwischen Bernard und Cézanne: »›Was mir fehlt‹, sagte er mir vor seinen drei Totenköpfen, ist die Gestaltungsgabe. Ich gelange vielleicht noch dahin, aber ich bin alt, und es kann sein, dass ich sterbe, ohne dies hohe Ziel erreicht zu haben: Gestalten können! Wie die Venezianer.‹«[38] So taucht es auch in Wilhelm Hausensteins umfangreicher Abhandlung über die moderne Kunst von 1914 auf: »Cézanne selber spricht einfach vom ›Gestalten‹.«[39] In den 1917 in Buchform in Basel erschienenen *Erinnerungen an Paul Cézanne* liest man dagegen in der Übertragung von Hans Graber: »Was mir fehlt, sagte er vor diesen drei Totenköpfen zu mir, das ist Realisierung. Vielleicht komme ich noch so weit, aber ich bin alt, und es ist gut möglich, daß ich sterbe, ohne dieses höchste Ziel erreicht zu haben: Realisieren! Wie die Venezianer!«[40]

Damit sind schon verschiedene Möglichkeiten der »réalisation« angedeutet: Gestalten bzw. Gestaltungsgabe, Dingwerdung, Bewältigung, Verwirklichung, Realisierung. Bertram Schmidt zufolge handelt es sich bei »réalisation« in der üblichen Wortverwendung zur Zeit Cézannes in erster Linie um »ein vollendetes Gemälde, eine Realisierung, im Unterschied zu einem Projekt, einer Skizze, einem Entwurf.«[41] So schrieb zum Beispiel Maurice Denis 1898/99: »Es bleibt keine Zeit mehr für […] die Realisierung des Werkes. Wir können nicht mehr vollenden.«[42] In Cézannes Verständnis stecke jedoch noch etwas mehr hinter dem Begriff. Bei ihm steht Realisierung in untrennbarer Verbindung zur Natur. Wiederholt spricht er von »realisieren vor der Natur« oder auch »realisieren nach der Natur«. Aus der ursprünglichen Bedeutung des Terminus als Vollendung eines Gemäldes wird der endlose Dialog, ja das Ringen des Künstlers mit der Natur. Daher auch der stets etwas klagende Ton in der Verwendung des Wortes: »Was mir fehlt ist Realisation. Realisieren können wie

37 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 30.
38 Emile Bernard: »Erinnerungen an Paul Cézanne«. In: *Kunst und Künstler*, Jg. VI, 1908, S. 421-429, 475-480 und 521-527, hier S. 425.
39 Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung*. München 1914, S. 94-95.
40 Emile Bernard: *Erinnerungen an Paul Cézanne*. Übersetzt von Hans Graber. Basel 1917, S. 19.
41 Bertram Schmidt: *Cézannes Lehre*. Kiel 2004, S. 121.
42 Maurice Denis: *Le Ciel et l'Arcadie* (1898), S. 66. Zitiert nach Schmidt: *Cézannes Lehre* (wie Anm. 41), S. 121-122.

die Venezianer!« Diese absolute und bedingungslose Auslieferung an einen nicht zu gewinnenden Wettkampf, das im Begriff schon implizierte Scheitern mußte Rilke tief beeindrucken, ja sein eigenes künstlerisches Verständnis im tiefsten Innern ansprechen, haderte doch auch er seit geraumer Zeit mit seiner eigenen »réalisation«. In einem Brief vom 23. Februar 1921 an Wilhelm Hausenstein sieht er rückblickend die damit verbundene Gefahr:

> »Wir haben das wohl alle kommen sehen, diese Abrückung der Ereignisse ins Unsichtbare, diesen an allen Stellen gleichzeitig vorbereiteten Verzicht einer Welt auf das sinnliche Äquivalent; die tiefe Verzweiflung im Schaffen Cézanne's, sein Ringen um ›réalisation‹ hat mir oft wie eine Gewaltsamkeit erschienen, Gegenstand und Bedeutung noch einmal, um jeden Preis, gleichzusetzen: aber schon damals war der Preis dafür das Opfer, die tägliche Hingabe und Aufopferung des Lebens an dieses schon kaum mehr Erzwingliche. Schon über der Leistung Cézanne's, so ungeheuer sie noch gelingt, erscheint der Name »Verhängnis«.[43]

Die »plans«

In dem bereits erwähnten Brief vom 9. Oktober 1907 befaßte sich Rilke auch mit dem Begriff der »plans« und paraphrasiert Bernards Bericht von Cézanne »sur le motif«, das heißt mit Blick auf die Montagne Saint-Victoire: »Dort saß er dann stundenlang, damit beschäftigt, die ›plans‹ (von denen er sehr merkwürdigerweise genau mit denselben Worten wie Rodin immer wieder spricht) zu finden und hereinzunehmen.«[44]

Meist wurde der Begriff »plans« mit »Flächen« übersetzt. Einerseits ist der Begriff Fläche nicht falsch, handelt es sich doch tatsächlich um Malflächen. Andererseits greift er aber bei dem Werk Cézannes zu kurz, geht es ihm doch gerade um die Räumlichkeit der »plans«. Eine Fläche beschreibt aber in der Regel eine zweidimensionale Struktur. Rilke verweist deshalb auf Rodin, der ganz ähnliche Gedanken über die »plans« aussprach. Er verweist damit auf die plastische Qualität der »plans«. Anhand von Rodins Skulptur des »Mannes mit der gebrochenen Nase« hatte Rilke 1902 bereits die Bedeutung der Flächen als »das Grundelement seiner Kunst« erläutert: »diese verschieden große, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden musste.«[45] Leider führt Rilke jedoch diesen Gedanken bei der Betrachtung der Gemälde Cézannes nicht weiter aus. Die Bedeutung der »Flächen« erkannte auch Adolf Behne in seinem Artikel *Die Bedeutung Cézannes*, der Anfang 1923 in den *Sozialistischen Monatsheften* erschien.

> »Die Farbmasse wirkt stets als Differenzierung, als besonderer Zustand der Fläche. Die Fläche ist Wichtigkeit, bedeutender Faktor im Ganzen, nicht nur mecha-

43 RMR: *Über moderne Malerei. Texte und Bilder*. Zusammenstellung und Nachwort von Martina Krießbach-Thomasberger. Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 117.

44 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 33.

45 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. Bd. 4 (*Auguste Rodin*), S. 411.

nischer Träger. Die Farbe nun, wenn sie nicht ein Irgendetwas und Irgendwie auf einem Irgendwo sein soll sondern Funktion der Fläche, kann unmöglich verspritzt und verstrichen werden. Als feiner, geschmeidiger und doch fester Spiegel muß sie flächig stehen. Sie kann nicht die Dinge malen, modellieren; sie ist niemals Funktion der Dinge sondern der Fläche. Die Dinge werden durch sie. Farbflächen, stets fühlbar als Differenzierungen der Grundfläche, lassen durch ihre Proportionen, durch ihr Zusammen, die Dinge entstehen.«[46]

Bertram Schmidt verwendet dagegen das Lehnwort »Pläne«, wie dies schon bei Meier-Graefe und Fritz Novotny geschieht.[47] Allerdings ergibt sich hier noch viel eher eine Assoziation mit einer zweidimensionalen Struktur. Man denkt an gezeichnete Lagepläne, Bauzeichnungen etc. Wichtig sind dagegen Schmidts Ausführungen zur Geschichte des Begriffes. Im *Larousse* von 1874 liest man im Hinblick auf Malerei und Skulptur zu »plans«: 1. »Jede der verschiedenen vertikalen, zur Bildebene parallelen Flächen, denen man die verschiedenen Teile der Komposition zuweist: eine Figur ist auf dem ersten, dem zweiten ›plan‹. Diese Person ist nicht auf ihrem ›plan‹.«[48] ›Plan‹ bedeutet hier demnach soviel wie Bildebene, Bildgrund, Raumschicht. Premier plan, deuxième plan, troisième plan sind Vorder- Mittel- und Hintergrund und tauchen schon so in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts auf (de Piles, de Lairesse). Bei Lessing und Goethe taucht der Begriff Plan im Deutschen auf. 2. »Jede der Flächen, die die Stärke der Figuren in einem Flachrelief begrenzen.«[49] Insofern erkannte Rilke richtig die Beziehung zur Malerei und zur Skulptur.

In einem jüngst erschienenen Aufsatz beschäftigt sich Hermann Leber eingehend mit Cézannes Verständnis der »plans« und liefert die bislang beste Beschreibung der Verwendung des Begriffs bei Cézanne. Er folgt Rilkes Hinweis auf die »plans« bei Rodin und präzisiert den Begriff daraufhin in Bezug auf die Gemälde Cézannes:

»Seine Malerei wird bestimmt von sphäroid gekrümmten, nicht von ebenen Flächen. Hinzu kommt noch eine Besonderheit. Bei den Ölbildern Cézannes bleiben, entsprechend der Pastosität der Malmaterie innerhalb der ›plans‹ stets einzelne Pinselstriche (die dann als Fleck bezeichnet werden müßten) stehen. Im Bewußtsein ihrer Formkraft läßt Cézanne diese allerkleinsten Bildelemente unverschmolzen nebeneinander stehen, denn sie machen den Duktus, die Energie und Leidenschaft des Malers sichtbar und verlocken den Betrachter, die plastische Form der Dinge im Sehen abzutasten.«[50]

Innerhalb dieser Farb-Fleck-Elemente besteht stets ein Übergang vom Dunkeln zum Hellen, von scharfer Begrenzung zu unscharfer Auflösung. Konturen im üblichen Sinn, d. h. als Grenzlinie zwischen zwei Dingen, werden durch das Zu-

46 Adolf Behne: »Die Bedeutung Cézannes«. In: *Sozialistische Monatshefte*, Bd. 29, Heft 3, 20. März 1923, S. 166-171, hier S. 166.

47 Meier-Graefe:*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (wie Anm. 27), S. 169; Fritz Novotny: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Wien 1938, S. 20.

48 Schmidt: *Cézannes Lehre* (wie Anm. 41), S. 194.

49 Ebenda.

50 Hermann Leber: »Cézannes Berg und seine Lehre von den ›plans‹«. In: *Beständig im Wandel. Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag*. Berlin 2009, S. 409-424, hier S. 413.

sammenspiel von starkem Schatten an helles Licht gebildet. Cézanne löst damit den traditionellen Bedeutungsunterschied von Hauptsache und Nebensache, von Vordergrund und Hintergrund weitgehend auf.

Cézannes Methode entsprach also in gewisser Weise Rilkes eigener Arbeitsweise beziehungsweise dem Wunsch danach. Cézannes Zerlegung der Malfläche in »plans« und »taches«, sein Versuch »sensations colorantes« in einzelne Bilddaten zu übertragen, wird Rilke an sein eigenes Schaffen erinnert haben. Unter dem Eindruck Rodins bekennt er in einem Brief vom 10. August 1903 an Lou Andreas-Salomé seinen Wunsch nach dem Herausfiltern des »kleinsten Grundelementes« seiner Kunst:

> »Irgendwie muss ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muss auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle meiner Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für Alles. […] Der Stoff verlöre noch mehr an Wichtigkeit und Schwere und wäre ganz nur Vorwand; aber eben diese scheinbare Gleichgültigkeit gegen ihn, machte mich fähig alle Stoffe zu bilden, Vorwände für Alles zu formen und zu finden mit den gerechten und absichtslosen Mitteln.«[51]

Mit den »plans« meinte Rilke vielleicht ein solches kleinstes Grundelement auch für sich gefunden zu haben. Interessanterweise benutzt Rilke den Begriff dann auch bei der Schilderung eines Traumes im Brief vom 17. Oktober 1907:

> »Aber heute nacht erwachte ich davon, daß an einer Ecke über meinem Bücherreihen Mondlicht war; ein Fleck, der nicht leuchtete, sondern mit seinem aluminiumhaften Weiß die Stelle deckte, auf der er lag. Und die Stube war voll kalter Nacht bis in die Ecken; […] Aber der Morgen hell. Ein breiter Ostwind, der mit entwickelter Fronte hereinkommt über die Stadt, da er sie so geräumig findet. Gegenüber, westlich, angeweht, hinausgedrängt, Archipels von Wolken, Inselgruppen, grau wie die Halsfedern und die Brust von Wasservögeln in einem Ozean kalten Kaumblaus von zu entfernter Seligkeit. Und unter dem allem hin, niedrig, immer noch die Place de la Concorde und die Bäume der Champs-Elysées, schattig, von zu Grün vereinfachtem Schwarz, sonnig angeweht, und ganz im Hintergrund in blauem Taubengrau nochmals Häuser, in Plans geschlossen, mit steinbruchhaften, gradlinig abgesetzten Flächen.«[52]

Darüber hinaus nimmt er den Begriff auch in seine *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* auf. Dort heißt es: »Alles ist vereinfacht, auf einige richtige, helle plans gebracht wie das Gesicht in einem Manetschen Bildnis.«[53] Deutlich zeigt sich darin, wie eng Rilkes Seh-Erfahrungen mit seinem dichterischen Schaffen verknüpft ist.

Was hatte sich nun an Rilkes Seh-Erfahrung geändert?

Rilkes neues, tieferes Sehen verdeutlicht ein Blick auf zwei Bildbeschreibungen, die zugegebenermaßen nicht ohne Probleme miteinander zu vergleichen sind – handelt es sich doch bei der ersten um einen Brief an einen Künstler über eines seiner

51 RMR/LAS (wie Anm. 6), S. 105.
52 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 46.
53 RMR: *Gesammelte Werke*. 6 Bände (nachfolgend GW). Leipzig 1927, Bd. 4, S. 114.

Werke, bei der zweiten eben um eine Beschreibung eines Werkes von Cézanne an Clara Rilke-Westhoff. Dennoch vermag der Vergleich vielleicht das gewandelte Bildverstehen Rilkes verdeutlichen.

Ganz so wie 1907 Rilke von der Malerei Cézannes ergriffen wurde, geschah es sechs Jahre früher in Dresden mit Werken des Spaniers Ignacio Zuloaga. Umgehend berichtete Rilke von dem Erlebnis. Im Jahr darauf nahm er Kontakt mit dem in Paris lebenden Künstler auf. Am 9. April 1903 schrieb er aus Viareggio bei Pisa:

> »Verehrter Meister, Nehmen Sie bitte meinen lebhaften Dank für Ihren Brief entgegen, der mich sehr glücklich gemacht hat, da er mir mit Nachrichten von Ihnen die beiden Photographien brachte. Ich weiß wirklich nicht, wie ich Ihnen, verehrter Herr, meine Dankbarkeit sagen soll. Wir (meine Frau und ich) hatten eine unendliche Freude daran, den köstlichen Geschmack und Duft dieser zwei bewunderungswürdigen Gemälde zu kosten; vor unseren verzauberten Augen schienen sie ihre natürliche Größe anzunehmen; uns war, als ob wir sie in ihrer ganzen Schönheit sahen: die harmonische Beredsamkeit der Farben, den Rhythmus der Töne, die Geschmeidigkeit der Stoffe (deren Leben Sie so wunderbar kennen), den Reichtum der Gewänder, welche die Blumen und das Geheimnis der Schleier ausbreiten und zurückhalten; den Glanz der Zacken und Spitzen; die Seidenschals, welche mit jedem Faden ihres Gewebes die Schultern, die sie umfließen, liebkosen; die schleppende Wellung der Borten; – die schattigen Falten, welche Nächte verbergen, und die anderen – die Fontänen von Falten, welche mit dem hellen Laut einsamer Brunnen in sich zurückfallen; und das Spiel der Fransen, die sich verlängern und sich wie junge seidige Schlangen drehen: wir haben das Glück all dieser Dinge ausgeschöpft; wir haben die Anmut all dieser und noch anderer Schönheiten, welche Ihre Werke in so herrlichem Maße verschenken, empfunden.«[54]

Dagegen schreibt Rilke über Cézannes Porträt von Madame Cézanne an seine Frau am 22. Oktober 1907:

> »Vor eine erdiggrüne Wand, in der ein kobaltblaues Muster (ein Kreuz mit ausgesparter Mitte: +) rar wiederkehrt, ist ein roter, ganz gepolsterter niedriger Sessel geschoben; die rund gewulstete Lehne rundet und senkt sich nach vorne zu zu Armlehnen (die wie der Rockärmelstumpf eines Armlosen geschlossen sind). Die linke Armlehne und die Quaste, die voller Zinnober von ihr herunterhängt, haben schon nicht mehr die Wand hinter sich, sondern einen breiten unteren Randstreifen aus grünem Blau, gegen den ihr Widerspruch laut anklingt. In diesen roten Fauteuil, der eine Persönlichkeit ist, ist eine Frau gesetzt, die Hände im Schoß eines breit senkrecht gestreiften Kleides, das ganz leicht mit kleinen verteilten Stükken grüner Gelbs und gelber Grüns angegeben ist, bis an den Rand der blaugrauen Jacke, die eine blaue, mit grünen Reflexen spielende Seidenschleife vorne zusammenhält. In der Helligkeit des Gesichts ist die Nähe all dieser Farben zu einer einfachen Modellierung ausgenutzt; selbst das Braun des über den Scheiteln rund

54 Jean Gebser: *Rilke und Spanien*. Frankfurt a. M. 1977, S. 85-86; die Beschreibung bezieht sich auf Zuloagas »Zwergin Mercedes« und »Mein Onkel und die zwei Cousinen«, beide heute im Musée d'Orsay, Paris. vgl. Lange: »Eine Quelle der Schönheit …« (wie Anm. 8), S. 81.

aufgelegten Haars und das glatte Braun in den Augen muß sich äußern gegen seine Umgebung. *Es ist, als wüßte jede Stelle von allen*. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält. Denn sagt man, es ist ein roter Fauteuil (und es ist der erste und endgültigste rote Fauteuil aller Malerei): so ist er es doch nur, weil er eine erfahrene Farbensumme in sich gebunden hat, die, wie immer sie auch sein mag, ihn im Rot bestärkt und bestätigt. Er ist, um auf die Höhe seines Ausdrucks zu kommen, um das leichte Bildnis herum ganz stark gemalt, daß etwas wie eine Wachsschicht entsteht; und doch hat die Farbe kein Übergewicht über den Gegenstand, der so vollkommen in seine malerischen Äquivalente übersetzt erscheint, daß, so sehr er erreicht und gegeben ist, doch andererseits auch wieder seine bürgerliche Realität an ein endgültiges Bild-Dasein alle Schwere verliert. Alles ist, wie ich schon schrieb, zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden: Eine nimmt sich gegen die andere zusammen, betont sich ihr gegenüber, besinnt sich auf sich selbst.«[55]

Von der Stimmungsmalerei oder der stofflichen Malerei Zuloagas wandte sich Rilke der réalisation, der »Dingwerdung« bei Cézanne zu und fragt nach dem Verhältnis der Farben zueinander. Blieb er bei Zuloaga an der Oberfläche, dem Schein der Dinge, den Stofflichkeiten, so durchdrang bei Cézanne sein Blick förmlich das Gewebe und fragt nach den Gestaltungsmitteln der Malerei. Rilkes Blick auf das Was wird von der Beschäftigung mit dem Wie der Malerei abgelöst. Sein Bilderlebnis wird also im wahrsten Sinn des Wortes elementarer. Von hinten nach vorne – gleichsam den Malprozeß nachempfindend – beschreibt Rilke Bildschicht für Bildschicht, Farbschicht für Farbschicht. Es ist, wie er *Malte* in seinen Aufzeichnungen sagen läßt: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht woran es liegt; es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war.«[56]

Kunsthistorische Publikationen im Anschluß an Rilkes Cézanne-Erlebnis

1913 veröffentliche Fritz Burger – einer der Wegweiser einer Kunstgeschichte der Moderne – eine eingehende Analyse zu Cézanne und Hodler, die ihm als die Exponenten der modernen Malerei erschienen.[57] Während seine Einschätzung der Bedeutung Hodlers für die moderne Kunst nicht eintraf, charakterisierte er Cézannes Leistung durchaus treffend:

»Cézanne will nicht das materielle Licht darstellen, nicht seine glaubhafte Existenz im Bilde schildern, sondern Licht und Schatten haben bei ihm etwas Spirituelles, sie wollen nicht Beschreibung einer möglichen Beleuchtung eines Raumbil-

55 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 58-59. Cézannes »Porträt Madame Cézanne« befindet sich heute im Museum of Fine Arts in Boston.

56 RMR: GW 4, S. 102-103.

57 Rolf M. Hauck: *Fritz Burger (1877-1916). Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts.* Phil. Diss. München 2005 sowie MKL (wie Anm. 18), S. 45-47.

des sein, sie werden vielmehr als begrenzte Helligkeit und Dunkelheit Motiv der Gestaltung. Die Teile unter sich ähnlich zu machen und miteinander zu verbinden, ist für Cézanne das Problem der Gestaltung, in der sich mithin eine einheitliche, sinnliche Vorstellung realisieren will.«[58]

Burger betont also, daß Cézanne nicht die Wirklichkeit beschreiben, sondern sinnliche Vorstellungen realisieren möchte. Das führt zu einem Gedanken in Rilkes Brief vom 13. Oktober 1907, in dem er fordert, dass man über die Liebe zu den Dingen hinaus kommen muß:

»[E]s ist natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht es weniger gut: man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche).«[59]

Inwieweit Rilke Burgers Schriften beziehungsweise Burger Rilkes Kunstansichten kannte, ist bislang nicht näher untersucht. Sicher kannte dagegen Rilke ein wegweisendes Werk von Max Raphael, das 1913, also im selben Jahr wie Burgers Buch über Cézanne und Hodler, erschien. In einem Brief an die Malerin Elisabeth Taubmann vom 8. August 1917 empfiehlt Rilke ausdrücklich die Lektüre von Raphaels *Von Monet bis Picasso*.[60] Mit diesem Buch, das in Paris entstanden war, wollte Raphael sich bei Heinrich Wölfflin promovieren, was dieser jedoch ablehnte, womit Raphael die akademische Laufbahn verschlossen blieb.[61] In *Von Monet bis Picasso* behandelt Raphael auch das Phänomen Cézanne und dessen Begriff der »réalisation«.

»Realisieren kann aber nur heissen, seine Sensation den Prinzipien der absoluten Gestaltung überhaupt und der speziellen Kunst im besonderen unterwerfen: Subjekt und Objekt in dem sich selbst setzenden Konflikt zu einen und diesen zu einem Organismus zu vollenden; die Vision an der Konkretheit der Gegenstände und ihren räumlichen Werten verdinglichen und darüber hinaus an diesem Dinge materialisieren. Kurz: den Geist in den Staub treiben, um aus ihm einen festen Körper zu machen, in dem eine an dem unendlichen Leben teilhabende Seele wohnt.«[62]

Rilke konnte sich von der Lektüre also durchaus Bestätigung seiner eigenen Seh-Erfahrungen holen.

Einer der großen Kunsthistoriker der Zeit war Heinrich Wölfflin. Seine Gedanken einer Kunstgeschichte der »Bildformen« und des »Sehens« waren Rilke sicherlich bekannt, hatte er doch in Berlin Vorlesungen gehört. Später, 1913 wollte Clara Rilke-Westhoff eine Büste Wölfflins machen, was der Gelehrte jedoch ablehnte mit

58 Fritz Burger: *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München 1918 (2. Auflage), S. 90.

59 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 40-41.

60 Darüber hinaus versorgte er die Malerin auch mit den *Erinnerungen an Cézanne* von Emile Bernard. Vgl. RMR: *Über moderne Malerei* (wie Anm. 43), S. 85-87.

61 1917 siedelte er in die Schweiz über, 1932 nach Paris. 1941 schließlich ging er in die USA, wo er 1952 aus dem Leben schied. Vgl. MKL (wie Anm. 18), S. 314-317.

62 Max Raphael: *Von Monet zu Picasso*. München 1913, S. 86-87.

dem Hinweis: »Ich halte aber mein Köpfchen für nicht plastisch.«[63] Bei Wölfflin spielte sich die Auseinandersetzung mit moderner Malerei meist nur in Gesprächen, Briefen oder Tagebucheinträgen ab. 1917 notierte er in sein Tagebuch:

> »Das Geheimnis der Einheit des Kunstwerks: da sitzt das Lebendige. Einen Kopf als Einheit hinsetzen, wie es in einer Zeichnung Dürers der Fall ist, eine Landschaft innerhalb der 4 Rahmenlinien als in sich ruhendes, frei atmendes Wesen zu Geltung zu bringen. Daß nichts im Bilde ausdruckslos sei: die Art der Flächenfüllung von derselben Ausdruckskraft wie die Bewegung einer Conturlinie, die Farbengruppierung ebenso notwendig wie die Lichtführung.
>
> Cézanne = die Beseitigung der nichtssagenden, unfertigen Mitteltöne
>
> Hodler = die Vereinfachung des Bildes bis zu dem Stil, wo alles spricht.«[64]

Ganz offensichtlich stand die Lektüre von Burgers Buch über Cézanne und Hodler hier Pate.

In Basel, Wölfflins späterer Wirkungsstätte, lehrte seit 1914 ein anderer früher Interpret Cézannes: Friedrich Rintelen, der sich 1909 bei Heinrich Wölfflin in Berlin habilitiert hatte.[65] In einem 1914/1915 gehaltenen Vortrag über *Paul Cézannes geschichtliche Stellung* bezeichnete er den Künstler als »Inbegriff dessen […], was die Generation, der ich angehöre, künstlerisch gewollt hat.«[66] Rintelen, sechs Jahre jünger als Rilke, starb im selben Jahr wie der Dichter, weshalb er nur ein vergleichbar schmales Œuvre hinterließ. Im Zentrum seiner Forschung standen das Werk Giottos und das »Gefüge« seiner Werke, die Raumdarstellung, das Verhältnis der Figuren zum umgebenden Raum. Von dieser Warte aus betrachtete er das Werk Cézannes – von Cézannes Kunst blickte er wieder auf das Werk Giottos. Schon Emilie Bernard hatte im Zusammenhang mit Cézanne auf Giotto hingewiesen. Über Cézanne schreibt Rintelen:

> »[E]r ist immer nur auf die Macht der Masse ausgewesen, das plastische Grundphänomen des Körpers im Raume ganz allgemein wollte er ergründen. […] Cézanne's Raumdarstellung gründet sich aber auf die Ausbildung der impressionistischen Farbe. ›Il crache le ton‹ sagte er von Manet, und auf die Ausbildung, auf die Pflege des Tones legte er ein Gewicht, wie es vor ihm selbst Corot nicht getan hatte. Corot war ein Meister in der Melodik der Töne, Cézanne aber verstand den Ton als plastisch gestaltenden Faktor; er schuf durch die Strenge und die Breite seines Tonbeieinander seine Leinwand in wahre kubische Illusion um. Das ist der Sinn seiner Landschaftsmalerei, vielleicht des zentralen Elementes seiner ganzen Kunst. Wenn wir diese Landschaften vor uns sehen, so meinen wir, hinein zu greifen in eine vollkommen adäquate Materie, wie in eine kohärente Flüssigkeit; und denken wir an diese Bilder zurück, so glauben wir, plastische Formen stiegen vor uns auf. […] Die Plastik Cézanne's lässt ihn das Konstruktive empfinden, das

63 *Heinrich Wölfflin 1864-1945. Autobiographie Tagebücher und Briefe.* Hrsg. von Joseph Gantner. Basel und Stuttgart (2. erweiterte Auflage) 1984, S. 272.

64 *Heinrich Wölfflin 1864-1945* (wie Anm. 63), S. 308.

65 MKL (wie Anm. 18), S. 327-328.

66 Friedrich Rintelen: »Paul Cézanne's geschichtliche Stellung. Einleitung zu einem Cézanne-Vortrag«. In: Ders. *Reden und Aufsätze*. Basel 1927, S. 145-159, hier S. 146.

> Gegründete, feste der Erde und eben hierin liegt das Geheimnis seiner Monumentalität.«[67]

Der Vergleich mit Plastik, den ja auch Rilke anstellt, scheint mir hier das Wesentliche zu sein. Ohne den Begriff zu verwenden, wird doch deutlich, dass Rintelen hier letztlich mit »Ton« die »plans« Cézannes umschreibt.

Die Frage der geschichtlichen Stellung von Cézanne behandelte auch ein 1933 erschienener Aufsatz des aus Ungarn stammenden Karl von Tolnai. Auch hierin lassen sich Beobachtungen finden, die sich mit den Bemerkungen Rilkes in gewisser Weise decken, ohne dass Tolnai den Dichter erwähnt. Im Hinblick auf Cézanne stellt er das Fragmentarische seiner Werke heraus:

> »[…] fragmentarisch und unvollständig ist die Cézannesche Welt auch darin, daß sie die in den Dingen beschlossenen Sinngehalte und ihr Seelentum nicht in ihre Gestaltung einbezieht. Nur wie aus den wahrgenommenen Farbnuancen die Dinge sich für das Auge formen, sucht Cézanne zu begründen. Hat er dies erreicht, so fragt er nicht mehr nach einem immanenten Wesen des Dinges. Dies immanente Wesen ist für ihn das kantische ›Ding an sich‹, das schlechthin Unerreichbare. Sein Urerlebnis ist, daß der Blick überhaupt noch bis zum Gegentand zu gelangen vermag: er erfreut sich an dem Dingwerden selbst. Hieraus erklärt sich der durchgehend stillebenhafte Charakter seiner Werke.«[68]

Die Formulierung »Dingwerden« verleitet zu der Annahme, dass Tolnai die 1930 in die Briefausgabe Rilkes aufgenommenen *Cézanne-Briefe* vielleicht doch schon wahrgenommen hatte.

Einen anderen Zugang zu Cézannes Werk lieferte wiederum Theodor Hetzer, der als Schüler von Friedrich Rintelen sich in Berlin zunächst mit Tizian beschäftigte, dem er wegweisende Studien widmete.[69] Über Rintelen dürfte auch die Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes erfolgt sein. Allerdings reifte aus dieser Beschäftigung keine Publikation. Erst 1946, im Jahr seines Todes, formulierte er seine *Cézanne-Notizen*, die als Grundlage einer großen Publikation gedacht waren, eine »Geschichte des Künstlerischen in der Kunst von der Antike bis Cézanne«.[70] Trotz des fragmentarischen Charakters der Notizen finden sich dort Sätze, die es lohnen, in die Cézanne-Forschung eingeführt zu werden. Zum zentralen Begriff der »réalisation« liest man:

> »Wie Cézanne sich quält, wie er immer vom Realisieren spricht, wie seine Kunst weder im Geistigen noch im Handwerk gesichert ist. Die unglaubliche Kühnheit seiner Konzeption, kühn nicht – wie zum Beispiel Tiepolo – aus dem Können, sondern aus der Geistigkeit. Die ›kubistischen‹ Aquarelle, so etwas hat es nie

67 Rintelen: »Paul Cézanne's geschichtliche Stellung« (wie Anm. 66), S. 155-157.

68 Karl von Tolnai: »Zu Cézannes geschichtlicher Stellung«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 78-93, hier S. 91.

69 MKL (wie Anm. 18), S. 178-180.

70 Gertrude Berthold: »Editorische Notizen«. In: Theodor Hetzer: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*. Stuttgart 1998, S. 7-24, hier S. 16. Vgl. dazu auch Damian Dombrowski: »Das Stammeln des Historikers. Theodor Hetzer über Cézanne«. In: *Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Kultur (1906-2006)*. Hrsg. von Torsten Hoffmann. Freiburg im Breisgau 2006, S. 97-121.

gegeben. Inwieweit ein Streben vom Ornamentalen zum Ornament dahintersteht.«[71]

Zu Cézannes Porträts notiert Hetzer: »Er meidet alle Schärfe und große Deutlichkeit der Dinge. Der Zusammenhang alles Erscheinenden ist ihm wichtiger als die Individuation«,[72] zum Impressionismus im Allgemeinen schreibt er: »die Entdekkung des Künstlerischen, die Freude am reinen Sehen, Entdinglichung, reine Malerei.«[73] Gerade der letzte Satz, obwohl er sich nicht unmittelbar auf Cézanne bezieht, bringt einen Aspekt, der für das Verständnis wichtig ist. An anderer Stelle schreibt Hetzer: »Cézanne studiert die Gegenstände so lange, bis sie sich in Form und Farbe entgegenständlichen, zu Formen und Farben an sich werden.«[74] Und weiter: »Bei Cézanne ist die Tasse eine Form, an Kaffeetrinken etc. ist nicht zu denken, wie man auch Cézannes Äpfel nicht essen kann.«[75] Man fühlt sich an Rilkes Brief vom 8. Oktober 1907 erinnert: »Bei Cézanne hört ihre Eßbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.«[76]

Während Rilke also gerade bei Cézanne die Gegenstände in ihren dinghaften Ursprungszustand zurückversetzt sieht, ohne all die Erfahrungen, die man mit hineinsieht, so werden bei Hetzer die Gegenstände »entdinglicht« zu reiner Form und Farbe.

Mit der separaten Veröffentlichung der *Briefe über Cézanne* 1952 setzte dann die eigentliche Rezeption von Rilkes Gedanken in der kunsthistorischen Forschung ein. Der Freiburger Kunsthistoriker Kurt Badt bezog als erster in seiner 1956 erschienenen Monographie über Cézanne Rilkes Briefe mit ein und schrieb ausgehend von Rilke,

»es ging Cézanne in seinen Gemälden um das ›Überzeugende der Dingwerdung, die bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit‹. Nur war dies nicht das letzte Ziel von Cézannes Kunst, sondern diente mit dazu, sein metaphysisches Verständnis von der Natur als Symbol des Bleibenden, der Zusammenstimmung, des Überstehens der Vergänglichkeit auszudrücken. Daher kommt es, daß Cézannes bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wahrheit der Wirklichkeit die Wirklichkeit des Alltags in unendlichem Abstande übertrifft.«[77]

Der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm präzisierte 1988 in einem überaus anregenden Buch über Cézannes späte Serie der Bilder der Montagne Sainte-Victoire:

»Die Übersetzung der Dinge in Äquivalente, die letztlich identisch sind mit den Mitteln der Malerei, macht aus der Summe sichtbarer *Sachverhalte* eine Textur, ja: einen *Text*, etwas Lesbares. Wir verstehen Cézannes Bilder erst, wenn unser *Sehen* auch zum *Lesen* wird, die abstrakten Elemente in ihrer Vieldeutigkeit zu einem

71 Theodor Hetzer: »Cézanne-Notizen«. In: Ders.: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*. Stuttgart 1998, S. 319-339, hier S. 325.
72 Ebenda, S. 335.
73 Ebenda, S. 321.
74 Ebenda, S. 325.
75 Ebenda, S. 330.
76 RMR: *Briefe über Cézanne* (wie Anm. 1), S. 29.
77 Kurt Badt: *Die Kunst Cézannes*. München 1956, S. 164.

Sinn zusammengelesen werden – im etymologischen Sinne von Lesen (gr. legein) als Sammeln.«[78]

Innerhalb einer solchen intermedialen Auseinandersetzung mit Cézannes Kunst bezieht sich Boehm wiederholt auf Rilkes Briefe und räumt ihnen am Ende seiner Untersuchung sogar ein kleines Kapitel ein.

»Das Glück der Konstellation bestand darin, dass sich der Poet selbst in einer Krise befand, einer Umorientierung zum ›sachlichen Sagen‹, in der ihm Cézanne als Vor- und Leitbild erscheinen konnte. Eigene dichterische Fragen begegneten bildnerischen Antworten, die ihm die Augen öffneten. ›Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte …‹ (18. 10. 07). Rilke vermochte deshalb die Bilder zu *sehen*. Seine Briefe formulieren Einsichten, manche davon ein erstes Mal, an denen gegenwärtige und zukünftige Cézanne-Interpreten nicht vorbeigehen werden.«[79]

Die letztgenannten Arbeiten verdeutlichen, daß Rilkes Briefe über Cézanne in der Kunstwissenschaft nach wie vor eine wichtige Rolle spielen. Zum Teil liefern sie die Bestätigung für werkimmanente Analysen der Gemälde. Insofern möchte ich entgegen Katharina Kippenberg sagen, daß Kunsthistoriker Rilkes *Briefe über Cézanne* nicht beschämend zur Seite legen, sondern vielmehr mit Freude und Gewinn als Lektüre zur Hand nehmen sollten – auch weiterhin.

78 Gottfried Boehm: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt a. M. 1988, S. 60.
79 Ebenda, S. 128-129.

Wolfgang G. Müller

Rilkes Neue Gedichte *und der Imagismus*

Es ist erstaunlich, daß die umfangreiche und hoch entwickelte Literatur zu Rainer Maria Rilke bislang noch kaum die Beziehung zwischen der auf die ›Dinge‹ bezogenen Lyrik seiner mittleren Phase und der anglo-amerikanischen Bewegung des Imagismus in den Blick genommenen hat, obwohl Affinitäten zwischen dem »image« des Imagismus und dem »Ding« Rilkes auf der Hand liegen. Ein Grund dafür ist sicher, daß es keine nachweisbaren Beziehungen zwischen den Imagisten und Rilke gibt. Englische und amerikanische Lyriker wie T. E. Hulme, Richard Aldington, Ezra Pound und William Carlos Williams wußten nichts von der Existenz des deutschen Lyrikers Rilke und Rilke seinerseits war die Lyrik der englischen und amerikanischen Imagisten unbekannt. Es ist aber dennoch für eine angemessene Würdigung Rilkes im Kontext des Modernismus unabdingbar, seine *Neuen Gedichte* vergleichend mit avantgardistischen zeitgenössischen Gedichten des englischen Sprachraums zu betrachten. Dabei sind verwandte Kunstprinzipien und kompositorische Eigenheiten zu eruieren, die es erlauben, die in Rede stehende Lyrik dem Frühmodernismus zuzuordnen. Eine Entsprechung zwischen der hier zu vergleichenden englisch-amerikanischen Lyrik des Imagismus und der Dinglyrik des kontinentaleuropäischen Dichters, die ich an anderer Stelle erläutert habe und die also in diesem Beitrag nicht eigens behandelt werden soll, obwohl sie von großer Bedeutung ist, ist in ihren gemeinsamen Wurzeln im französischen Symbolismus zu sehen. Wie das »image« der Imagisten so stellt auch das »Ding« Rilkes eine Weiterentwicklung des Symbols der französischen Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.[1] Eine weitere Entsprechung, die hier ebenfalls nicht zur Sprache kommen kann, ist in der Beeinflussung der fraglichen Dichter durch die bildende Kunst zu sehen. Die Suche nach einem neuen Formkonzept orientiert sich an der zeitgenössischen Malerei und Bildhauerei. Ich werde in meinen Darlegungen zunächst die Begriffe »image« und »Ding« einander gegenüberstellen und an einigen Texten veranschaulichen. Danach werde ich auf das Phänomen der Epiphanie zu sprechen kommen, das in der imagistischen Lyrik und in Rilkes *Neuen Gedichten* gleichermaßen gegenwärtig ist. Schließlich werde ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Verwendung der Ikonizität bei den Imagisten und Rilke behandeln.

1 Wolfgang G. Müller: »Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Beziehung zwischen Rilke und Baudelaire als Paradigma«. In: *Neophilologus* 58, 1974, S. 157-179.

»Image« und »Ding«

Ein Phänomen, das sich in der modernistischen Literatur und Kunst vielfach beobachten läßt, ist eine Art der »Reprimitivierung«[2] oder Repristination, die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands, die sich im frühen 20. Jahrhundert unter anderem in einem neuen Interesse an archaischer und primitiver Kunst und Kultur manifestiert. Ein Aspekt der modernistischen Strategie einer bewußten Regression, der Kultivierung einer neuen Naivität (»New Naiveté«[3]) ist im Versuch der Imagisten zu sehen, eine direktere und unmittelbarere Wahrnehmung des Gegenstands (Objekts) zu erreichen und eine Sprache der Intuition zu finden, die Empfindungen gleichsam körperlich übermittelt.[4] Das Bemühen um eine ursprüngliche, nicht verfälschte poetische Wahrnehmung drückt sich in poetologischen Aussagen aus wie »Das natürliche Objekt ist immer das angemessene Symbol« – »the natural object is always the adequate symbol«[5] – oder »für den Dichter gibt es keine Ideen außer in Dingen« –»for the poet there are no ideas but in things«[6] sowie in Forderungen nach unmittelbarer Beobachtung – »straight observation«[7]– und dem direkten Umgang mit dem Ding – »direct treatment of the thing«.[8]

Das modernistische Ideal einer intensiven, ungefilterten künstlerischen Wiedergabe von Gegenständen oder Dingen fand seinen charakteristischsten Ausdruck in einer Gattung der Lyrik, die in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstand, dem sogenannten »Dinggedicht«[9] oder »object poem«,[10] wie es im Englischen genannt wird. Die Tatsache, daß das Dinggedicht als Gattung durch den Bezug auf ein Objekt welcher Art auch immer (einen Gegenstand aus der Natur, ein Tier, eine Landschaft, einen Kunstgegenstand usw.) definiert ist, bedeutet nicht, daß der Gegenstand kopiert oder in einem strikt mimetischen Sinne wiedergegeben wird. Die herausragenden modernistischen Vertreter des Dinggedichts, der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke und die Amerikaner Ezra Pound und William Carlos Williams, stimmen in theoretischen Äußerungen darüber überein, daß das Objekt im Gedicht nicht eine Kopie oder ein Spiegelbild eines Gegenstands der wirklichen

2 Max Nänny: »Die Dichtung des Modernismus«. In: *Universität Zürich. Berichte aus der Forschung* 1982, S. 85-93, hier S. 91.

3 Im April 1916 veröffentlichte Lewis Worthington Smith einen Artikel mit dem Titel »The New Naiveté« in der Zeitschrift *Atlantic Monthly*, der sich mit den Imagisten befaßte. Hierzu: Kuno Schuhmann: »Kontaktaufnahmen: Imagistische Dichtung und Natur«. In: *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Günther Ahrends und Hans Ulrich Seeber. Tübingen 1985, S. 278-293.

4 Nänny: »Die Dichtung des Modernismus« (wie Anmerkung 2), S. 91.

5 Ezra Pound: *Literary Essays*. New York 1954, S. 5.

6 William Carlos Williams: *The Autobiography*. New York 1968, S. 390.

7 William Carlos Williams: *I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet*. Hrsg. von Edith Heal. Boston 1967, S. 47.

8 Ezra Pound: *A Critical Anthology*. Hrsg. von J. P. Sullivan. Harmondsworth 1970, S. 41.

9 Der deutsche Begriff »Dinggedicht« wurde 1926 von Kurt Oppert geprägt: »Das Dinggedicht«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4, 1926, S. 747-783.

10 Shimon Sandbank: »The Object Poem. In Deference of Referentiality«. In: *Poetics Today* 6, 1985, S. 461-473.

Welt ist, sondern das Ergebnis und die Verkörperung eines individuellen Akts der imaginativen Wahrnehmung und Entdeckung.[11] Als Beleg seien drei beliebig ausgewählte Zitate angeführt:

> »[…] alles das Unwichtige, das oft bedeutsam wird durch eine vorübergehende Intensität unseres Sehens oder weil es an einer Stelle vor sich geht, wo es vollkommen wird in all seiner Nebensächlichkeit und unaufhörlich gültig und von tiefer Deutsamkeit für irgendeine persönliche Einsicht, die, im selben Augenblick in uns auftretend, mit jenem Bild sinnvoll zusammenfällt.«[12]
>
> »An ›Image‹ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.«[13]
>
> »It [artistic creation] is to make, out of the imagination, something not at all a copy of nature, but something quite different, a new thing, unlike anything else in nature, a thing advanced and apart from it.«[14]

Diese Zitate lassen sich in folgender Weise auf einen Nenner bringen: Die Einbildungskraft des Wahrnehmenden verwandelt ein wahrgenommenes Ding in ein Kunstding. Dadurch kommt eine subjektive Komponente in das Gedicht. Die Subjektivierung im poetischen Kompositionsprozeß führt allerdings nicht zu einer gänzlichen Ablösung des Gedichts als Kunsterzeugnis von seinem lebensweltlichen Gegenüber.[15] Der Bezug auf ein konkretes Objekt ist eine unverzichtbare, konstitutive Eigenschaft des Dinggedichts als Gattung.[16] Oftmals ist es so, daß die Struktur des Gedichts die Struktur des Dings wiederholt oder nachgestaltet. Die Autoren von Dinggedichten, seien es die Imagisten oder Rilke, versuchen, eine authentische Dinghaftigkeit (»thing-ness«) zu erzeugen, welche das Ergebnis einer intensiven Konzentration auf das wahrgenommene Objekt ist.[17] So wichtig die Realitätsreferenz, die Interdependenz zwischen Ding und Gedicht auch sein mag, es kann kein Zweifel daran bestehen, daß während des poetischen Kompositionsprozesses das Ding in etwas gänzlich Neues umgewandelt wird, das seine eigene Identität der subjektiven Sicht des Dichters verdankt. Dieser Prozeß der Umwandlung eines realen Dings in ein »Kunst-Ding«,[18] in, wie es Williams in dem bereits angeführten Zitat ausdrückt, »a new thing, unlike anything else in nature«, stellt sich als ein Sprung in eine neue Dimension dar, ein Sprung, der, wie Rilke es ausdrückt, mit einer momentanen Wahrnehmungsintensität verbunden ist.

11 Zur Subjektivität des Dinggedichts vgl. Wolfgang G. Müller: »Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte«. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier 1995, S. 93-105.

12 Brief an Clara Rilke vom 8.3.1907. In: RMR: *Briefe 1904-1907*. Leipzig 1939, S. 279.

13 Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 41.

14 Williams: *The Autobiography* (wie Anmerkung 6), S. 241.

15 Schuhmann: »Kontaktaufnahmen« (wie Anm. 3), S. 280 f.

16 Sandbank (»The Object Poem«, wie Anm. 10) spricht von der Referentialität (»referentiality«) der Gattung.

17 »For Pound the problem begins and ends with the establishing of the genuine thing-ness of the image, he wants *things*, not ideas« (Frank Kermode: *The Romantic Image*. London 1971, S. 197, S. 150).

18 RMR: *Briefe 1904-1907*(wie Anmerkung 12), S. 217.

Kommen wir nun zum Verhältnis zwischen einerseits dem »image« der Imagisten und dem diesem Begriff zugeordneten Gedichtkonzept und andererseits dem »Ding« Rilkes und dem damit verbundenen Gedichtkonzept. Es ist aufschlußreich, daß das englische Wort »image« erstens einen wahrgenommenen Gegenstand, ein Objekt bezeichnet, und zweitens ein Bild im metaphorischen Sinne. Entsprechend ist in dem Gedichttypus, den Rilke in seinen *Neuen Gedichten* ausgebildet hat, dem Dinggedicht, das »Ding« immer das konkrete Objekt und zugleich das im Prozeß der intensiven Wahrnehmung imaginativ mit einer Einsicht verbundene Objekt. Die idealtypische Form des imagistischen Gedichts ist das »Ein-Bild-Gedicht«.[19] Ähnliches könnte man auch von Rilkes *Neuen Gedichten* sagen. Es handelt sich bei ihnen um Ein-Ding-Gedichte, Dinge, die im Schöpfungsprozeß in »Kunstdinge« überführt worden sind.

Zunächst sei ein imagistisches Gedicht von F. S. Flint mit einem thematisch verwandten Gedicht von Rainer Maria Rilke verglichen. Flints Text ist streng genommen kein »Ein-Bild- Gedicht«, aber es kann dennoch als repräsentativ für den Imagismus gelten: [20]

THE SWAN

Under the lily shadow
and the gold
and the blue and mauve
that the whin and the lilac
pour down on the water,
the fishes quiver.

Over the green cold leaves
and the rippled silver
and the tarnished copper
of its neck and beak,
toward the deep black water
beneath the arches,
the swan floats slowly.

Into the dark of the arch the swan floats
and into the black depth of my sorrow
it bears a white rose of flame.

19 Der Begriff stammt von Jürgen Peper: »Transzendentale Struktur und lyrisches Ich«. In: *Deutsche Viertelsjahrsschrift* 46, 1972, S. 381-434.

20 Zitiert nach: *Imagist Poetry*. Hrsg. von Peter Jones. Repr. London 2001, S. 80. Flints Gedicht mag nicht eines der besten imagistischen Gedichte sein, es ist aber in jeder Sammlung der Gedichte der Gruppe vertreten. Eine Anthologie spielt sogar durch eine Abbildung eines Schwans auf der Titelseite auf Flints Werk an: *The Imagist Poem. Modern Poetry in Miniature*. Hrsg. von William Pratt. Ashland, Oregon 2001.

Die Dingbezogenheit des Gedichts ist offensichtlich. Das Stück ist aber nicht allein auf den im Titel genannten Schwan bezogen. In der ersten Strophe ist die Rede von den Fischen, die sich *unter* den Pflanzen zitternd hin und her bewegen. Erst in der zweiten – syntaktisch analog gebauten – Strophe wird der Schwan genannt, der langsam *über* das Wasser gleitet. Die Darstellungsform ist in hohem Maße impressionistisch. Die Fische zittern, während die Pflanzen und Blumen ihre Farbenpracht über das Wasser ergießen. Die zweite Strophe stellt den Schwan dar, der über die grünen Blätter, das gekräuselte Silber des Wassers und die glanzlose Kupferfarbe des Halses und Schnabels dem dunklen Wasser zwischen den Brückenbögen entgegen schwimmt. Die sachliche Unvereinbarkeit in der Darstellung scheint den Dichter nicht zu stören. Ihm kommt es auf den ästhetischen Effekt an. Die dritte Strophe, deutlich kürzer, aber mit längeren Versen, führt zu einer metaphorisch akzentuierten Pointe. Der Schwan schwimmt in das Dunkel des Bogens und trägt eine weiße Rose aus Flammen in die schwarze Tiefe des Kummers des Sprechers. Mit einem Mal wird das geschaute Ding mit dem Seelenzustand des Ichs in Beziehung gesetzt. Die Farbqualitäten werden nicht mehr impressionistisch verwendet, sondern subjektiv-evokativ. Sie werden zum Äquivalent eines Seelenzustands des Sprechers. Derartige Subjektivierungen sind im Imagismus – selbst bei Ezra Pound, der ein viel bedeutenderer Dichter als Flint ist – nicht selten. Rilke meidet sie in den *Neuen Gedichten* konsequent. Für das Ich des Sprechers in seiner pronominalen Form ist kein Platz, selbst in dem folgenden Gedicht, *Der Schwan*, das eine Gleichung zwischen menschlichen Befindlichkeiten und der Bewegung eines Schwans artikuliert:[21]

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen –:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.
(KA I, S. 473)

Rilkes Schwan-Gedicht kann mit größerem Recht als ein Ein-Bild-Gedicht gelten als das von Flint. Die ersten beiden Strophen bauen die Äquivalenz zwischen zwei

21 Rilkes Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (Sigle: KA).

menschlichen Zuständlichkeiten – die durch Abstrakta (»Mühsal«, »Ungetanes« und »Sterben«) bezeichnet werden – und zwei Phasen in der Bewegung eines Schwans auf. Der Schwan erscheint dabei zunächst nur in Gestalt von Vergleichsbildern. Aufschlußreich für Rilkes Technik ist jedoch, daß er die seelisch-mentalen Sachverhalte mit Ausdrücken bezeichnet, die intensiv körperlich konnotiert sind. Er spricht von der »Mühsal«, durch »Ungetanes« wie gefesselt »hinzugehn« (nicht zu gehen, sondern »hinzugehen«, was das physisch-direktionale Moment akzentuiert) und vom Sterben als dem »Nichtmehrfassen« des »Grunds, auf dem wir täglich stehn«. Mit der dritten Strophe vollzieht das Gedicht eine Wende. Das Bild des Schwans, das zuvor nur zum Vergleich herangezogen wurde, verselbständigt sich, als die Darstellung des Tiers zu seinem Eintauchen ins Wasser übergeht. Die Freisetzung des Schwans beim Schwimmen geht Hand in Hand mit der Lösung des Gedichts von der schwerfälligen Vergleichsstruktur. Man kann hier von einer der für Rilke charakteristischen Verwandlungen oder von einer Epiphanie sprechen, die sich in der spezifischen Formgebung der letzten Strophe des Gedichts manifestiert. Während das Gedicht Flints sich am Schluß von dem Schwan ab- und dem Seelenzustand des Sprechers zuwendet, artikuliert das Rilkes am Gedichtanfang menschliche Zuständlichkeiten, bei deren Kennzeichnung der Schwan zunächst metaphorisch einbezogen wird, um schließlich zu seiner vollen Präsenz zu gelangen. Es ist wohl vertretbar zu sagen, daß die Bindung von Rilkes Gedicht an ein wahrgenommenes Ding intensiver ist, als das in dem Gedicht des Imagisten der Fall ist.

Um das Wesen des Gedichttypus, der in den *Neuen Gedichten* vorliegt, etwas schärfer zu fassen, seien nur einige Bemerkungen zur ersten Strophe des berühmtesten Gedichts der Sammlung, *Der Panther*, gemacht:

> Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
> so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
> Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
> und hinter tausend Stäben keine Welt.
> (I, 469)

Das Gedicht projiziert die Wahrnehmungsproblematik, die für den Rilke der mittleren Phase den poetologischen Angelpunkt seines Werks bildet, in den Panther. Es ist ein Beispiel dafür, wie das an den Dingen orientierte lyrische Sprechen Rilkes Erfahrungen artikuliert, die in der Begegnung mit den Dingen gemacht werden. Dabei nimmt das Gedicht in der zitierten Strophe die Wahrnehmungsposition des Panthers ein. Wirklichkeit existiert für den seines Willens beraubten, im Käfig kreisenden Panther nur in der Form der Stäbe, die an ihm vorüberzugehen scheinen. Das Gedicht präsentiert nicht nur eine Innensicht (»Ihm ist, als ob …«), sondern es verlegt das Wahrnehmungszentrum in den Panther. In der Terminologie der Narratologie könnte man hier von interner Fokalisierung sprechen. Man fragt sich, ob für einen solchen Text, der gänzlich auf einen Gegenstand der äußeren Welt orientiert ist und zugleich unlöslich mit der Wahrnehmung dieses Gegenstand verbundene Erfahrungen ausdrückt, die Gattungsbezeichnung »Dinggedicht« angemessen ist. Ich persönlich habe immer ein ungutes Gefühl, wenn ich den Begriff verwende, aber

ich weiß keinen besseren. Wenn man jedoch in Rechnung stellt, daß Rilkes *Neue Gedichte* weniger Dinge präsentieren als die Wahrnehmung von Dingen und während dieser Wahrnehmung gemachte Erfahrungen, die für den Wahrnehmenden von Bedeutung sind, dann mag man den Begriff gelten lassen. Eine dieser epistemologischen oder, wie ich an anderer Stelle gesagt habe[22], phänomenologischen Grundlage der *Neuen Gedichte* entsprechende Lyrikkonzeption findet sich bei den »imagists« eher selten, höchstens bei H. D. und William Carlos Williams.

Epiphanie

Eine der bedeutendsten Entsprechungen zwischen Rilke und dem Imagismus ist in dem Phänomen der Epiphanie zu sehen, das in den *Neuen Gedichten* und in den imagistischen Gedichten gleichermaßen prominent hervortritt. Ursprünglich bezeichnet der Begriff Epiphanie die Erscheinung eines göttlichen Wesens, im besonderen Christi, unter den Menschen. Auf die Literatur bezogen ist der Begriff vielfach säkularisiert, ihm haftet aber noch immer eine gleichsam mystische Qualität der Offenbarung an. Die Epiphanie ist ein Markenzeichen des Modernismus. Eingeführt wurde der Begriff von James Joyce in *The Portrait of the Artist as a Young Man* (vor allem in dessen Vorgängerwerk *Stephen Hero*), in dem er eine momentane Einsicht bezeichnet, die einem das Wesen eines Gegenstands oder Sachverhalts in der Manier einer Offenbarung in intensivster Klarheit vor Augen führt. Derartige Epiphanien hat man in der Erzählkunst des Modernismus, zum Beispiel bei James Joyce, Virginia Woolf und Hermann Broch gefunden. Relativ neuen Datums ist dagegen die Anwendung des Begriffs auf die Lyrik des Modernismus.[23] Dies ist eigentlich erstaunlich, bildet doch die Epiphanie als die Offenbarung des Heiligen im Alltäglichen die poetologische Grundlage für die auf die Dinge bezogene Lyrik Rilkes und die imagistische Dichtung. Dies sei an zwei Texten veranschaulicht. Das erste ist Ezra Pounds berühmtes Metro-Gedicht, das einen Wahrnehmungseindruck im großstädtischen Kontext von Paris wiedergibt:[24]

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a black, wet bough.

22 Wolfgang G. Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf und Zürich 1999, S. 214-235.

23 Wolfgang G. Müller: »The Transfiguration of the Commonplace: Epiphanies in Modern Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams)«. In: *Aspects of Modernism. Studies in Honour of Max Nänny.* Hrsg. von Andreas Fischer [u. a.]. Tübingen 1997, S. 65-95.

24 Ezra Pound: *Selected Poems*. Hrsg. von T. S. Eliot. New York 1954, S. 113.

Obwohl der Titel ein wesentlicher Bestandteil des Gedichts ist, ist der Text als ein zweizeiliges Gedicht zu lesen, wobei der Zweiteiligkeit der Versstruktur eine zweiteilige thematische Struktur entspricht. Die erste Zeile gibt einen scharf fokussierten visuellen Eindruck wieder. Ein expliziter Bezug auf das wahrnehmende Ich fehlt, aber eine Wahrnehmungsinstanz ist durch das deiktische Pronomen »these« impliziert und durch das Wort »apparition«, das eine momentane oder flüchtige Erscheinung eines Wahrnehmungsgegenstands suggeriert. Ob die zweite Bedeutung von »apparition« (Geistererscheinung, Gespenst) hier mitschwingt, möchte ich bezweifeln. Über den Wahrnehmungseindruck der ersten Zeile legt die zweite Zeile eine gänzlich andersartige Vorstellung – Pound spricht von »a form of super-position«.[25] Diese Erweiterung des Sichtfelds, diese Offenbarung einer neuen Wirklichkeitsdimension gibt dem Gedicht seinen Epiphanie-Charakter, den Pound würdigte, als er sagte: »[…] a poem of this sort is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective.«[26] Eine vollständige Analyse kann hier nicht geleistet werden. Ich beschränke mich auf eine Auflistung der Eigenschaften des Texts, die seinen Epiphanie-Charakter ausmachen:

1. Das Gedicht gibt eine Erscheinung (»apparition«) wieder, ein momentanes Wahrnehmungsereignis. Der zeitliche Aspekt des Gedichts stimmt mit dem Wesen der Epiphanie als einer Offenbarung von beschränkter zeitlicher Dauer überein. Derartige literarische Phänomene fordern eine Poetik des Augenblicks (»poetics of moment«).
2. Der Wahrnehmungsgegenstand ist im modernistischen Dinggedicht gewöhnlich von seinem realen Kontext abgeschnitten, »cut off from its context in the ordinary world and the common experience and assigned an isolated existence in the self-limiting and self-sufficing work of art.«[27] Diese Isolation wird in Pounds Gedicht durch die elliptische Syntax – zwei Nominalphrasen – und durch die Konzentration des Blicks auf die Gesichter in der Menge (»faces in the crowd«, eine *pars-pro-toto*-Figur) bewirkt. Diese Isolierung, die Heraushebung des Objekts aus seinem gewöhnlichen Kontext, ist eine Bedingung für die epiphanische Vision.
3. Die lyrische Epiphanie verwirklicht sich, wenn die imaginative Kraft des Wahrnehmenden sich auf das wahrgenommene Objekt überträgt und es zu einer Steigerung des Objekts über die Welt der gewöhnlichen Dinge hinaus kommt. In Pounds Metro-Gedicht verursacht die »Superimposition« zweier total verschiedener Vorstellungen, die metaphorische Zusammenführung zweier disparater Bilder, den mit der Epiphanie verbundenen Sprung in eine neue Dimension, die Verwandlung des gewöhnlichen Objekts in, wie Rilke es nennt, ein »Kunst-Ding«. Die Metapher ist Katalysator der Epiphanie. Pounds Gedicht ist in so extremem Maße verdichtet und auf das Verfahren der »Superimposition« konzentriert, daß seine Epiphanie ohne die sonst vielfach angewandte Metaphorik des Lichts und der Verklärung auskommt.

25 Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 54.
26 Ebenda, S. 54.
27 M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism*. New York 1971, S. 418.

Ein weiterer Aspekt, der erwähnt werden sollte, schließt sich an Rilkes eben erwähnten Begriff des »Kunst-Dings« an. Es ist nämlich nicht so, daß die zur Epiphanie gesteigerte Wahrnehmung einfach in Sprache übergeht. Die Intensität des Wahrnehmungsakts erfordert im Gegenteil eine künstlerische Leistung vom Dichter, der ein poetisches Äquivalent für das Epiphanie-Erlebnis erzeugen muß. Es gibt keinen momentanen Kurzschluß zwischen dem Wahrnehmenden und dem Objekt, wie Hans-Ulrich Mohr meint,[28] denn die Epiphanie, so wie sie dem Leser zugänglich wird, ist das Ergebnis eines Formungs- und Kondensationsprozesses auf Seiten des Dichters. Es gibt keinen Automatismus, in dem ein Wahrnehmungserlebnis eine entsprechende poetische Struktur hervorbringt. Ein Beleg dafür ist die Entstehungsgeschichte von Pounds Zweizeiler. Die Epiphanie des Gedichts ist das Ergebnis der kreativen Energie des Dichters, der Jahre brauchte, um ein dichterisches Äquivalent für seine Emotion – »métro emotion«[29] – wie er sie nannte, zu finden.

Wie bei den Imaginisten ist bei Rilke die Objektivität kein Selbstzweck. Die Orientierung auf die Dinge ist zwar ein essentielles, konstitutives Element der *Neuen Gedichte*, aber eine unabdingbare Voraussetzung bleibt die intensive individuelle Wahrnehmung und die hartnäckige künstlerische Arbeit, die das wahrgenommene Objekt in ein Artefakt, das »Kunst-Ding«, »[eine] Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen«[30] verwandelt. Die Subjektivität manifestiert sich in Rilkes *Neuen Gedichten* am augenfälligsten in der Form von Epiphanien, den »Übergängen« und »Verwandlungen«, die sich häufig am Gedichtschluß finden. Wir betrachten ein weniger bekanntes Gedicht als Beispiel:

DAME AUF EINEM BALKON

Plötzlich tritt sie, in den Wind gehüllt,
licht in Lichtes, wie herausgegriffen,
während jetzt die Stube wie geschliffen
hinter ihr die Türe füllt

dunkel wie der Grund auf einer Kamee,
die ein Schimmern durchläßt durch die Ränder;
und du meinst, der Abend war nicht, ehe
sie heraustrat, nun auf das Geländer

noch ein wenig von sich fortzulegen,
noch die Hände, – um ganz leicht zu sein:
wie dem Himmel von den Häuserreihn
hingereicht, von allem zu bewegen.
(KA I, S. 565-566)

28 Hans-Ulrich Mohr: »Aesthetics and Postmodern Reality Constructs«. In: *Anglistentag 1994 Graz. Proceedings.* Hrsg. von Wolfgang Riehle und Hugor Keiper. Tübingen 1995, S. 351-362, hier S. 355.

29 Pound: *A Critical Anthology* (wie Anmerkung 8), S. 53 f.

30 RMR: KA IV, S. 461 (*Auguste Rodin*).

Ähnlich wie Pounds Metro-Gedicht präsentiert dieser Text ein isoliertes Objekt, das in den Blick genommen wird. Die Dame auf dem Balkon wird dargestellt, als sei sie aus ihrer Umgebung »herausgegriffen« worden. Die Helligkeit ihrer Figur kontrastiert stark mit der Dunkelheit und Härte des Hintergrunds (»wie geschliffen«). Der temporale Aspekt der wahrgenommenen Szene wird durch das Adverb »plötzlich« akzentuiert: »Plötzlich tritt sie […]«. Der Epiphanie-Charakter des Gedichts drückt sich in den metaphorischen Assoziationen der Dame mit Wind und Licht aus: »in den Wind gehüllt«, »licht in Lichtes«. Besonders die rhetorische Figur der Paronymie »licht in Lichtes« verbindet die Dame intensiv mit dem Licht. Sie ist sozusagen der Atmosphäre – der Luft und dem Licht des Abends – anverwandelt. In diesem Frauenbildnis lebt »Edouard Manets malerischer Impressionismus verwandelt weiter«, seine »Hellmalerei«.[31] Die letzte Strophe drückt die Entmaterialisierung der Dame in gesteigerter Weise aus. Sie ist offensichtlich darauf aus, ihr körperliches Gewicht zu reduzieren oder zu verlieren. Sie legt ihre Hand auf das Geländer, um »noch ein wenig von sich fortzulegen«, »um ganz leicht zu sein«, »dem Himmel […] hingereicht«, »von allem zu bewegen« zu sein. Eine kleine alltägliche Szene wird hier als eine Verwandlung, eine Absorption der Frau in die Atmosphäre, das Wesen des Abends dargestellt. Die charakteristischen Übergangs- und Verwandlungsprozesse in Rilkes *Neuen Gedichten* sind vielfach als Epiphanien gestaltet.

Bei aller Ähnlichkeit zwischen dem Gedicht von Rilke und dem von Pound sind Unterschiede nicht zu übersehen. Pounds Gedicht ist radikaler in der Reduktionstechnik. Es greift einen Wahrnehmungseindruck heraus und steigert ihn durch die Verwendung einer Metapher in eine neue Dimension. Rilke stellt dagegen einen Prozeß der Verwandlung in Licht und Luft dar. Die beiden Gedichte zeigen, daß die Epiphanien in der modernistischen Lyrik in einer Fülle von Formen auftreten.

Ikonizität – Iconicity

Bei der Dichtung Rilkes und der Imagisten, die stark auf dingliche Wirklichkeit bezogen ist, stellt sich die Frage, wie Gegenständlichkeit durch Sprache und Form vergegenwärtigt wird. Es handelt sich hier um das Problem der Ikonizität. Ich kann an dieser Stelle nicht auf die Theorie der Ikonizität und einzelne ihrer Formen wie abbildhafte und diagrammatische Ikonizität – »imagic and diagrammatic iconicity« – eingehen.[32] Es sei nur allgemein gesagt, daß in der Semiotik ein ikonisches Zeichen ein solches ist, bei dem der Signifikant (»signifier«) eine Ähnlichkeit mit dem Signifikatum (»signified«) aufweist. Ein einfaches Beispiel für abbildhafte Ikonizität ist das Verbum »miauen«, das in seiner Lautgestalt das Geräusch, das die Katze produziert, imitiert. Eines für diagrammtische Ikonizität, bei der es um Relationsentsprechungen geht, ist Cäsars berühmtes Diktum »veni, vidi, vici«, das drei Handlungs-

31 KA I, S. 993 (Kommentar).

32 Siehe zum Beispiel Olga Fischer, Max Nänny: »Introduction. Iconicity as a Creative Force in Language Use«. In: *Form miming Meaning. Iconicity in Language and Literature.* Hrsg. von Max Nänny und Olga Fischer. Amsterdam und Philadelphia, 1999, S. xv-xxxvi.

phasen entspricht. Auf der Ebene der in Rede stehenden gegenstandsbezogenen Lyrik geht es um die Frage: Wie wird gegenständliche Wirklichkeit und – genauer noch – wie wird die Wahrnehmung gegenständlicher Wirklichkeit im Gedicht abgebildet? Und: Läßt sich ein Unterschied zwischen der ikonischen Technik Rilkes und der der Imagisten feststellen? In diesem Zusammenhang spielt auch die spezifische Versform der in Rede stehenden Dichtung eine Rolle.

Ich beginne mit Rilke, bei dem sich allenthalben Ikonizität zeigt, weshalb es erstaunlich ist, daß sich die Forschung diesem Thema noch kaum gewidmet hat. In *Römische Fontäne. Borghese* etwa:

> Zwei Becken, eins das andre übersteigend
> aus einem alten runden Marmorrand,
> und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
> zum Wasser, welches unten wartend stand,
>
> dem leise redenden entgegenschweigend
> und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
> ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
> wie einen unbekannten Gegenstand;
>
> sich selber ruhig in der schönen Schale
> verbreitend ohne Heimweih, Kreis aus Kreis,
> nur manchmal träumerisch und tropfenweis
> sich niederlassend an den Moosbehängen
> zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
> von unten lächeln macht mit Übergängen.
> (KA I, S. 489-490)

tragen die Enjambements der letzten vier Zeilen dazu bei, das sanfte Überfließen des Wassers von dem oberen zu dem unteren Brunnenbecken nachzubilden: »träumerisch und tropfenweis / sich niederlassend an den Moosbehängen / zum letzten Spiegel, der sein Becken leis / von unten lächeln macht mit Übergängen«. Eine ikonische Funktion erfüllt auch die Syntax dieses Gedichts, das keinen Hauptsatz enthält und mit seinen acht Präsenspartizipien die Gleichzeitigkeit verschiedener Bewegungsvorgänge ausdrückt. Es ist kennzeichnend für Rilkes *Neue Gedichte*, daß Ikonizität besonders intensiv in der Darstellung der Epiphanien hervortritt, die nicht nur thematische, sondern auch ästhetische Höhepunkte bilden. Ein Beispiel ist die bereits zitierte dritte Strophe des Schwan-Gedichts:

> in die Wasser, die ihn sanft empfangen
> und die sich, wie glücklich und vergangen,
> unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
> während er unendlich still und sicher
> immer mündiger und königlicher
> und gelassener zu ziehn geruht.

Ich weise nur auf die Verwendung der drei adverbialen Komparative hin, die mit ihren zwei betonten Endsilben, auf die jeweils eine weitere unbetonte Silbe folgt, eine besondere rhythmische Wirkung entfalten, und auf die Enjambements, die das immer sicherere Gleiten des Schwans auf dem Wasser abbilden.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für Rilkes ikonischer Technik ist *Das Karussell. Jardin du Luxembourg*, das die Bewegung eines Karussells vom langsamen Anfang bis zur Phase größter Geschwindigkeit darstellt, in der sich die Epiphanie des Gedichts zeigt:

> Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
> ein kleines kaum begonnenes Profil –
> Und manchesmal ein Lächeln hergewendet,
> ein seliges, das blendet und verschwendet
> an dieses atemlose blinde Spiel …
> (KA I, S. 490-491)

Diese Verse bilden die Klimax des Gedichts, die Epiphanie, in der die Grenzen des Objekts transzendiert werden und es zu einer Offenbarung einer Welt kommt, die jenseits der gewöhnlichen Erfahrung liegt. Diese Epiphanie ist ästhetisch einmal mehr von Rilkes superbem Umgang mit dem Klang getragen, der intensivierten Verwendung palataler Vokale, die dazu beitragen, den physischen Vorgang – die Drehung des Karussells bei größter Geschwindigkeit – und zugleich den Übergang in eine transzendente Welt ikonisch auszudrücken. Wichtig ist, daß Ikonizität hier speziell dazu dient, ein Wahrnehmungsphänomen zum Ausdruck zu bringen. Wenn das Karussell in vollem Schwung ist, werden keine deutlichen Konturen mehr wahrgenommen, was sich sprachlich darin abzeichnet, daß statt Dingen nur noch Farben in kaleidoskopischer Folge als Objekte der Wahrnehmung erscheinen: »Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet«. Entscheidend ist, wie dieses Gedicht zeigt, daß Rilke nicht nur Dinge, sondern insbesondere auch die Wahrnehmung von Dingen ikonisch repräsentiert.

Auch die Imagisten pflegen die ikonische Repräsentation der Gegenstandswelt, wie ich andernorts am Beispiel von William Carlos Willams' Gedichts *The Red Wheelbarrow*, dargelegt habe.[33] Hier soll nur auf einen entscheidenden Unterschied zwischen der an Objekten orientierten Dichtung bei Rilke und bei den Imagisten hingewiesen werden. Dieser liegt darin, daß die Imagisten im Gegensatz zu Rilke, der sich im Allgemeinen traditioneller Versformen bedient, den freien Vers verwenden. Daraus ergeben sich, wie sich besonders bei dem späteren Vertreter der Schule William Carlos Williams zeigt, neue Möglichkeiten der Ikonisierung.[34] Öfter als Rilke bedient sich Williams metrischer Wirkungen und der visuellen Qualität der Anordnung der Wörter auf der Seite, um das wahrgenommene Objekt in neuem

33 Müller: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne« (wie Anmerkung 22).

34 Zu Williams vgl. u. a. Johannes Bohman: *»No ideas but in things«: Untersuchungen zu William Carlos Williams' Lyrik und Poetik vor dem Hintergrund von Imagismus und Objektivismus.* Frankfurt a. M. [u. a.] 1989; Peter Halter: *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge und New York 1994.

Licht erscheinen zu lassen. Als Beispiel sei seine Darstellung einer alten Frau zitiert, die Pflaumen ißt:[35]

To a Poor Old Woman

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand

They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her

You can see it by
the way she gives herself
to the one half
sucked out in her hand

Comforted
a solace of ripe plums
seeming to fill the air
They taste good to her

In meinem Zusammenhang ist die zweite Strophe von besonderer Bedeutung. Sie verwendet das Mittel der Wiederholung wirkungsvoll. Der Satz »They taste good to her« wird unter jeweiliger Verschiebung des Zeilenendes dreimal wiederholt, wodurch es zu einer Kontrapunktik zwischen Metrum und Syntax kommt, die einen mimetisch-ikonischen Effekt hat und mit deren Hilfe der Prozeß des Kauens und genießerischen Schmeckens der Frucht abgebildet wird. Man muß dieses Gedicht gedruckt auf der Seite sehen, um seine Wirkung zu spüren. Wie gesagt tendiert Williams mehr als Rilke dazu, ikonische Effekte aus der Versverwendung zu gewinnen. Das Zitat zeigt auch, daß Williams, anders als Rilke, den Gebrauch von Metaphern radikal einschränkt. Williams objektbezogene Dichtung entstand später als die Dinglyrik Rilkes und die der imagistischen Schule im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Williams gehört nicht zu den Gründervätern der Imagisten. Aber der imagistische Impuls bleibt in seinem gesamten Schaffen erhalten. In seiner Verssprache hat er jedoch Formen der Ikonisierung entwickelt, die über alles hinausführen, was sich in der Gründergeneration der Imagisten findet.

35 William Carlos Williams: *The Collected Earlier Poems*. Norfolk 1951, S. 99.

Fazit

Zwischen dem lyrischen Werk der mittleren Phase Rilkes und der Lyrik des Imagismus lassen sich entscheidende Übereinstimmungen finden, die nicht nur die Gedichte als solche, sondern auch die ihnen zugrunde liegenden poetologischen Konzepte betreffen. Dieses Faktum erlaubt es, die *Neuen Gedichten* Rilkes in den Kontext des Modernismus, genauer des Frühmodernismus, zu stellen. Dabei ist es aufschlußreich, daß Rilkes *Neue Gedichte* etwa zehn Jahre vor der Phase entstanden, in denen die Imagisten als eine verhältnismäßig kohärente Gruppe – 1912 bis 1918 – hervortraten. Wenn man also die Hinwendung zu den Dingen oder – anders ausgedrückt – zum sachlichen Sagen als ein Markenzeichen der frühmodernistischen Lyrik versteht, dann muß Rilke als ein erster Erneuerer der Lyrik gelten. Ein zweiter Aspekt, der von Bedeutung ist, liegt darin, daß Rilke den Durchbruch zu einer neuen Art des Dichtens nicht wie die Imagisten als Angehöriger einer Gruppe oder Bewegung vollzog, sondern seinen Weg als einzelner suchte, freilich unter starkem Einfluß der zeitgenössischen bildenden Kunst.[36] Die Imagisten machten dagegen die Erneuerung der Lyrik zum Programm und agierten in hohem Maße als Gruppe, die sich auch in Manifesten artikulierte. Angesichts dieser Tatsache ist es um so erstaunlicher, daß Rilkes *Neue Gedichte*, wenn man sie in den Kontext des Frühmodernismus stellt, das gesamte Schaffen der Imagisten mehr als aufwiegen, was freilich nicht im Hinblick auf William Carlos Williams gilt, der nicht eigentlich zu den Imagisten gehört, sich aber wesentlich von ihnen beeinflussen ließ. Die Geschichte der Entwicklung des Modernismus in der Lyrik muß also neu geschrieben und Rilke die ihm gebührende Bedeutung zuerkannt werden. Einschränkend ist allerdings zu sagen, daß Rilkes *Neue Gedichte* insofern die Modernität der Imagisten nicht teilen, als sie auf die Verwendung des freien Verses verzichten. Das ändert aber nichts an ihrer unverkennbaren Zugehörigkeit zum Modernismus.

36 Entsprechungen zum Imagismus lassen sich bei dem späteren Rilke finden, zum Beispiel in seinem Gebrauch der japanischen Gedichtform des »Haiku« (KA II, S. 189), von der sich die Imagisten, namentlich Ezra Pound, in den zwanziger Jahren beeinflussen ließen. Siehe Herman Meyer: »Rilkes Begegnung mit dem Haiku«. In: *Euphorion* 74, 1980, S. 134-168. Rilkes Grabspruch (»Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern«, KA II, S. 394) kann man als ein vollkommenes imagistisches Gedicht im Sinne des Ein-Bild-Gedichts auffassen. Rilke hat in einzelnen seiner späten Gedichte auch neue Formen der Versgestaltung und der Ikonisierung des Verses erprobt, die sich mit der Textgestaltung der Imagisten vergleichen lassen, zum Beispiel in *Handinneres* (KA II, S. 382) und *Mausoleum* (KA II, S. 384).

Helmut Berthold

Lessings und Rilkes Karussell-Gedichte[1]

I

Im Sommer 1750 ist Lessing 21 Jahre alt, er arbeitet als Publizist in Berlin. Man weiß nicht viel aus dieser Zeit seines Lebens, weder Briefe noch Lebenszeugnisse überliefern sie. Er ist Mitherausgeber der ersten Theaterzeitschrift in Deutschland, der *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, sie spiegelt u. a. seine Beschäftigung mit Plautus. Er hat die Bibliothek des Buchhändlers Johann Andreas Rüdiger geordnet, des Herausgebers der *Berlinischen Privilegirten Zeitung*, für die Lessing zahlreiche Beiträge schreibt. Bei Rüdiger hat er zuweilen einen Freitisch. Er schreibt Komödien, *Die Alte Jungfer*, ein erstaunlich anarchisches Stück, eine von zwei Produktionen, die Lessing später nicht mehr akzeptieren will, ist im Vorjahr als seine erste Buchveröffentlichung erschienen; daneben übersetzt er, außer Plautus, verschiedene Bände der *Histoire romaine* des französischen Historikers Charles Rollins. Die Kunst geht nach Brot, der junge Autor, der von einer Existenz als freier Schriftsteller träumt, schreibt bereits ums Überleben, er ist nicht mittellos, aber ebenso gezwungen wie gewohnt, sich einzuschränken. Vermutlich lebt er bei dem genialischen und etwas verrufenen Christlob Mylius, seinem entfernten Vetter, in der Spandauer Straße – Essen, Kleidung, Wohnen, alles ist frugal in diesen Jahren.

Das hält Lessing nicht davon ab, Ende August 1750 eine öffentliche Veranstaltung zu besuchen, ein sogenanntes »Karussell«. Friedrich II. läßt es am 25. August 1750 in Berlin zu Ehren seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, veranstalten.[2]

Was das 18. Jahrhundert unter einem ›Karussell‹ versteht, ist weit von unserem Wortgebrauch entfernt. Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* von 1733 beschreibt es als »ein öffentliches Ritterspiel, welches zu Wagen selten, zu Pferde aber gemeiniglich angestellet wird. Man kleidet sich […] nach Art der alten Ritter, und theilet sich in verschiedene Nationen. Der Auszug geschiehet sehr prächtig, und wird öfters mit Triumpf-Wagen und anderen kostbaren Machinen und sinnreichen Erfindungen gezieret. In solchem Aufzug begiebt man sich nach einem freyen Platz, als aus gezierten Reit-Häusern, Renn-Bahnen, Schloss-Höfen, u. d. g. allwo man füglich das Ring-rennen, Lantzen-brechen und andere Ritterliche Uebungen anstellen mag.«

1 Geringfügig überarbeitete Fassung des Vortrags bei der Wolfenbütteler Tagung der Rilke-Gesellschaft am 26. September 2009.

2 »Abbildung eines zeitgenössischen Kupferstichs dieses ›sehr prächtigen Carousels‹ bei Max Kirschstein, Lessing und Berlin, Berlin 1929 (Berliner Bibliophilen-Abend)«. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. In Zusammenarbeit mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1985-2003. Bd. 1, hrsg. von Jürgen Stenzel (1989), S. 996.

Im Fall Friedrichs fand das Spiel »auf ›dem großen Paradeplatz vor dem Garten des Königs‹ statt [dem späteren Lustgarten] […]. Für die Mitglieder des Hofes war eine große Tribüne errichtet, eine kleinere für die Prinzessin Amalie, die als Preisrichterin wirkte.«[3] Mit dem

> »Turnier, das aus Wettrennen und Ringstechen der geschicktesten Reiter bestand, war ein revueartiges Ballett verbunden: Im Kostüm antiker Volksstämme ritten die Gruppen gegen- und umeinander, Griechen, Römer, Karthager, Gallier usw. Jede Abteilung stand unter Führung eines Prinzen des königlichen Hofes, die sich auch an den anderen Wettbewerben beteiligten, und es war nur selbstverständlich, daß diese Preise gewannen. Erst bei der Wiederholung kamen andere Adlige an die Reihe.«[4]

Daß Lessing bei diesem »Carrousel« zugegen war, ist so wahrscheinlich wie unbeweisbar.[5] Man wird sich ihn unter den Zuschauern des Spektakels vorstellen dürfen, das die Ritter auf eiserne Ringe, auf Mohren-, Sarazener- oder Türkenattrappen zugaloppieren ließ; ein erlebnishungriger, hofkritischer junger Mann, dem das einzige lyrische Zeugnis der Sache zu danken ist:

AUF EIN CARUSSELL.

Freund, gestern war ich – wo? – Wo alle Menschen waren.
Da sah ich für mein baares Geld
So manchen Prinz, so manchen Held,
Nach Opernart geputzt, als Führer fremder Schaaren,
Da sah ich manche flinke Speere
Auf mancher zugerittnen Meere
Durch eben nicht den kleinsten Ring,
Der unter tausend Sonnen hieng,
(O Schade, daß es Lampen waren!)
Oft, sag ich, durch den Ring
Und öfter noch darneben fahren.
Da sah ich – ach was sah ich nicht,
Da sah ich, daß beym Licht
Kristalle Diamanten waren;
Da sah ich, ach du glaubst es nicht,
Wie viele Wunder ich gesehen.
Was war nicht prächtig, groß und königlich?
Kurz dir die Wahrheit zu gestehen,
Mein halber Thaler dauert mich.

3 Kirschstein (wie Anm. 2), S. 29. Anna Amalie, Prinzessin von Preußen (1723-1787), war Friedrichs jüngste Schwester.

4 Ebenda.

5 Zuletzt hat Wolfgang Albrecht eine direkte Linie zwischen Lessings *Carussell*-Gedicht und Friedrichs Karussell-Veranstaltung gezogen. Albrecht spricht von einem »öffentlichen höfischen Lanzenstechen« (Wolfgang Albrecht: *Chronik zu Lessings Leben und Werk*. Kamenz 2008, S. 22).

Dies ist ein Gelegenheitsgedicht besonderer Art, alle Konvention ironisch unterlaufend – sehr selten, daß der weitgehend anakreontisch und epigrammatisch bestimmten Lyrik des jungen Lessing ein so konkreter, erlebter Anlaß zugrunde liegt.

Die Herkunft des Wortes »Karussell« bleibt etwas dunkel, man hat es auf italienisch »carosello« von »gara« (Streit) und »sella« (Sattel) zurückgeführt, aber auch auf lateinisch »carra« (Wagen[6] oder arabisch »kurradsch« (Spiel mit Pferden).[7] Im 17. Jahrhundert wandert es ins Französische ein, wo zunächst »carrouse« ein »lautes Festgelage« meint und konkreter dann »einen glanzvollen Aufmarsch oder Festzug mit anschließenden Reitvorführungen und Turnieren«.[8] Das größte derartige »Carrouse«, so führt Alfred Lehmann in seiner Arbeit *Zwischen Schaubuden und Karussells* aus, war das Ludwigs XIV. im Jahre 1662 aus Anlaß der Geburt seines Sohnes Louis, dem »dauphin«, das angeblich »die ganze Welt in Aufregung versetzte. In seinem Mittelpunkt stand ein Festzug von 500 prachtvoll kostümierten Reitern, an deren Spitze der König selbst, als römischer Imperator einher zog, während hinter ihm Römer, Inder, Perser und sogar Indianer [ein] exotisches Gefolge bildeten.«[9]

Noch heute trifft man in Paris auf den Namen »Carrousel«, am *Arc de Triomphe du Carrousel*, dem alten Tor zum Hof des Tuilerien-Palastes, oder an der *Place du Carrousel* auf der großen *Axe historique*. Ähnlich wie der Sonnenkönig seinerzeit mit diesem Festzug Macht und Potenz zur Schau stellte,[10] bekundete auch Friedrich der Große 1750 mit dem »Carussell« politische Ambitionen. Lessing hat sich indes mit dem Hof meist schwer getan, erst mit Friedrich, später vor allem mit dem Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand, der ihn nach Wolfenbüttel gerufen hatte. Der kritische und ironische Duktus des Gedichtes ist also mehr als nur poetische Perspektive.

Auf den Sprecher des Gedichts macht das höfische Vergnügen wenig Eindruck: Er war nur dort, »wo alle Menschen waren«, sofern sie über das ansehnliche Eintrittsgeld von einem halben Taler verfügten. So klingt merkwürdig nach einem Massenvergnügen, was doch keineswegs an der Tagesordnung Preußens war und für Zeitgenossen ein aufsehenerregendes Ereignis. Schon die Anrede an den »Freund« und der dialogische Rahmen geben dem Gedicht den Charakter eines beiläufig-alltäglichen Berichts. In all seinen Teilen durchzieht ihn ein kommentierendes Moment. Die Helden sind so »geputzt« wie die von ihnen geführten »Schaaren« »fremd«. Und nicht auf »Rössern« reiten sie, sondern auf »Mähren«, die »Sonnen« reduzieren sich auf »Lampen« – »Der ganze Platz«, heißt es dagegen in einem un-

6 Lessing: *Werke und Briefe* (wie Anm. 2), S. 996.

7 Vgl. Florian Dering: *Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Nördlingen 1986, S. 27. Bei Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 10., überarbeitete und erweiterte Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämper, Georg Objartel, Tübingen 2002, S. 524: »angeblich von neap. *carusielle* ›Sparbüchse aus Ton in Form eines Kopfes‹ (eigentl. eines geschorenen Kopfes zu *carosare* ›scheren‹)«.

8 Margit Ramus: *Wie alles begann … Jahrmarkt, fahrendes Volk und Karussells*. Köln 2004, S. 27.

9 Alfred Lehmann: *Zwischen Schaubuden und Karussells.* Frankfurt a. M. 1952, S. 36 f.

10 Vgl. Ramus (wie Anm. 8), S. 27.

gleich affirmativeren Bericht, »samt denen Amphitheatris ist mit vielen tausend Lampions aufs herrlichste erleuchtet gewesen« –;[11] die »Diamanten« erweisen sich, bei Licht besehen, als »Kristalle«; die »Speere« sind zwar »flink«, verfehlen ihr Ziel aber häufiger als es zu treffen, obwohl die Ringe »eben nicht [die] kleinsten« sind; die »Wunder« schließlich reduzieren sich auf königlichen Prunk. Es überrascht am Ende nicht, daß den Sprecher der halbe Taler dauert, und die Schlußpointe keinen Kontrapunkt bildet wie etwa bei Heines »Ich wollt', er schösse mich tot«,[12] sondern nur das folgerichtige Ende des kritischen Bulletins.

Illusionslos, ironisch, kritisch; es gibt keine Faszination des Geschehens, keine Bewunderung der Akteure, kein Identifikationsangebot. Ein Bündnis besteht allenfalls mit dem apostrophierten Freund, der Sprecher aber erscheint angesichts des höfischen Treibens ketzerisch als Spielverderber.

Es hat in der Geschichte des Karussells verschiedene Wandel gegeben. Zunächst »von der männlichen Reiterübung zum höfischen Festvergnügen«,[13] später schwanden mit »dem Ausklang der barocken Hoffestlichkeiten im Laufe des 18. Jahrhunderts […] auch die Anlässe für Caroussels als Reiterspiele des Adels. 1814 wurde im Rahmen des Wiener Kongresses das letzte große Reiterfest dieser Art inszeniert, […] nur mehr eine Reminiszenz an eine […] längst vergangene Epoche.«[14]

Mechanisiert wurden die ersten »Carrousels« schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts und ins Programm der höfischen Vergnügen aufgenommen, wenn auch noch unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Zeitgenössische Abbildungen zeigen mechanische, durch Muskelkraft bewegte »Drehen«, kreuzförmige Geräte mit einem Zeltdach über dem Mittelpunkt und vier Armen, Windmühlenflügeln ähnlich, auf denen Pferde oder Sitze befestigt waren.

Der Wandel zur mechanischen Drehvorrichtung betraf die Gelegenheit zum Lanzen- oder Ringstechen nicht. Neu war nur, daß auch Damen Platz nehmen und sich, wenn auch nicht auf Pferden, so doch auf vergleichsweise bequemen Sitzen im Geschicklichkeitsspiel üben konnten. Reisebeschreibungen des 17. Jahrhunderts berichten ferner von gewaltigen Wagenrädern mit kleinen Sitzen für Kinder an der Peripherie, auch sie über eine Achse im Inneren durch Armkraft bewegt. Dies hat zur Hypothese geführt, »daß man in Mitteleuropa Ende des 17. Jahrhunderts die Idee der reinen Drehvorrichtung aus dem Orient übernahm […] und mit den Zielübungen des bereits geläufigen Caroussels kombinierte.«[15] Im Todesjahr Lessings, 1781, sieht Friedrich Nicolai in Wien »ein bedecktes Karusell, wo Personen herumgedreht werden und nach Ringen zu stechen pflegen. Hier werden nicht, wie es sonst wohl gewöhnlich ist, nur vier Personen herumgedreht, sondern wohl zwölf und mehrere.«[16] Mit dem Prozeß seiner Mechanisierung wird das Karussell volkstümlich, mit ihm auch das Ringstechen und vergleichbare Zielübungen.

11 Kirschstein (wie Anm. 2), S. 25.
12 *Mein Herz, mein Herz ist traurig* aus dem *Buch der Lieder*.
13 Dering (wie Anm. 7), S. 28.
14 Ebenda.
15 Ebenda., S. 32.
16 Zitiert nach Dering (wie Anm. 7), S. 33. Friedrich Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1781*. Bd. 5, Berlin und Stettin 1785.

II

Im Pariser Karussellbetrieb wird das Ringstechen noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ja, bis heute angeboten, dergestalt, daß die mit Stock oder Lanze bewehrten Kinder die neben dem Karussell gehaltenen Ringe zu treffen versuchen.

So ähnlich wird es auch der junge Mann gesehen haben, der im Juni 1906 jenes Karussell-Gedicht schreibt, das in die Geschichte der deutschen Lyrik einging. Aus dem Lustgarten Lessings ist der *Jardin du Luxembourg* geworden, ein Lieblingsort der Dichter, Künstler und Studenten, in dessen Nähe Rilke seit Jahren lebt und den er täglich durchstreift. Noch im Herbst 1920, als er nach der peinigenden Unterbrechung seiner Lebenszusammenhänge durch den Ersten Weltkrieg erstmals wieder einige Tage in Paris verbringt, sucht er sein Quartier in der unmittelbaren Nähe des *Jardin*.

Als ein Unzugehöriger zur Karussell-Gesellschaft der Kinder, Eltern oder Erzieherinnen mag Rilke sich gleichwohl gefühlt haben – seine Tochter wächst bei den Großeltern in Oberneuland auf, der Dichter ist, anders zwar als Lessing, doch auch ein Außenstehender des Geschehens. Mit dem Berliner *Carussell* des Jahres 1751 hat dieses Geschehen nur noch wenig zu tun. Nicht nur Ort und Zeit stehen unter veränderten Vorzeichen:

DAS KARUSSELL
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur dass er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, dass es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –.
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel …

Rilkes Gedicht kennt keinen »Freund«, kein Gegenüber, keine Anrede, kein Ich, kein Pronomen der ersten oder zweiten Form, zu keinem spricht es und zu allen. Mit den ersten Zeilen wird klar, daß es in das Geschehen eingelassen ist, restlos, kein subjektives, opponierendes Bewußtsein relativiert das Thema, fällt der Bewegung des Textes ins Wort.

Der Sprecher des Gedichts gibt sich nur widerstrebend zu erkennen – nur in wenigen Wendungen wird sein Status deutlich. Selbst das kühnste Bild des Gedichtes, die Rede vom zögernd untergehenden Land – Evokation von Sonne und Kindheit, Natur und Geschichtsreich – erscheint weniger als Auffassung des Sprechers denn als poetische Tatsache, faktizitär. Schärfere Kontur erhält der Sprecher erst im Urteil über das Alter der dem Karussellvergnügen fast entwachsenen Mädchen oder das zarte Kinderprofil; in gelegentlichen Abständen, die an die Drehung des Karussells erinnern, gibt er seinen Ort durch lokale Adverbien preis: »vorüber« (Z. 16), »herüber« (Z. 19), »hergewendet« (Z. 25).

Es ist ein lokales Ich, aufgelöst ins Bild, in dem es so wenig zu suchen hat wie ein Photograph, ein poetischer Zeuge, dessen Bericht nicht normativ ausfällt, sondern phänomenologisch. Deshalb changiert die Perspektive nahezu unmerklich zwischen der Sichtweise der Kinder, von denen allein her die Pferde »mutig« und der Löwe »böse« genannt werden dürfen, zwischen dem Beobachter, an dem das impressionistische Farbenspiel von rot und blau und weiß (den Farben der Trikolore, wie man bemerkt hat),[17] oder von rot und grün und grau zerstäubt, und zwischen der Stimme jenes sachlichen Sagens, in dessen Zeichen die *Neuen Gedichte* stehen. Dinge, Wahrnehmung, Geschehen scheinen in ihrer Entrücktheit und Selbstbewegung belassen, und nicht der realen, kontingenten Objektivität zu entsprechen, sondern einer mythisch zugerichteten. So mutet das Wort vom »Bestand« fast episch an, die Konnotation der kaufmännischen Inventur bildet einen kaum merklichen Kontrast zum märchenhaften Bild des untergehenden Landes. Es ist eine poetische Objektivität, die auslassen darf und hinzufügen – vollkommen ausgeblendet etwa die akustische Welt und die Welt der Düfte und Gerüche,[18] auch Jahres- und Tageszeit ihre zufällige meteorologische Verfassung sowie auch das Lanzen- oder Ringstechen, könnte

17 Silvia Henke: »Kindheitsschwindel«. In: *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*. Hrsg. von Wolfram Groddeck. Ditzingen 1999, S. 59-70, hier S. 60.

18 Vgl. Rilkes Äußerung in einem Brief aus Furnes an Karl von der Heydt Ende Juli 1906: »Ich sitze in einer kleinen seltsamen, alten Stadt mitten in einer Teniersschen Kermes, die Augen voller Schaukeln und Ringelspielen, die Ohren voller Ausrufer, die Nase angefüllt

doch alles nur ablenken vom primären Darstellungsinteresse, der scheinbaren Selbstbewegung als dem Grundzug des mechanischen Karussells.

Das Verhältnis zum Gedicht Lessings ließe sich als Chiasmus beschreiben: dort die Minderung des objektiv prachtvollen Geschehens durch den individuellen Eindruck des Betrachters, hier die Steigerung des gleichförmigen Geschehens durch den subjektiven Eindruck der anderen – in erster Linie der Kinder: Hitze, Seligkeit, Versunkenheit. Deshalb spielen Rilkes Verse auch nicht zufällig im Tempus des Kindes, dem Präsens, Lessings Verse dagegen im klar umrissenen Präteritum des gestrigen Tages: was hier durch den Abstand von 24 Stunden abgerückt und als witzig-spöttische Analyse formuliert ist, nimmt dort emphatisch an der Fluktuation zwischen der kleinen Weile des Augenblicks und seiner ziellosen Stetigkeit teil.

III

Soweit die Gegensätze. Sie sind evident und konstitutiv. Erschöpfen kann sich ein Vergleich in ihnen nicht, sind sie doch in erster Linie historisch bestimmt, vor aller individuellen Eigenheit ihrer Verfasser, durch das in seinem Prinzip gewandelte Bewußtsein der Epoche, ein Bewußtsein von der Aufgabe der Literatur, der Gestalt ihrer Werke, ihrer ›Intention auf die Sprache‹. Auch darum interessieren die Vergleichbarkeiten beider Gedichte. In beiden Fällen handelt es sich um das Zwecklose des Spiels, wie Rilke an prominenter Stelle am Schluß des Gedichtes betont. Und es zeigen sich in der Diachronie Kontinuitäten wie das Motiv des Reitens, die ringförmige Bewegung im Takt der Wiederholung, und auch das Geblendetsein.

Vor allem die Wiederholung, die genuine Form der Nachahmung, verbindet beide Texte in der Form.[19] Zwar ist der Schauplatz des Lessing-Gedichts als Karree zu denken, die Bahn der Pferde aber als Rund oder Oval, ihre Bewegung als Wiederholung auf der Peripherie des Kreises – formale Entsprechungen sind zunächst in Metrum und Reim als klassischen Wiederholungselementen erkennbar, im Chiasmus des ersten Verses (»war ich wo – wo alle Menschen waren«), in schlichten Wortwiederholungen wie der des »Rings«, in deren semantischen Varianten als Begriffspaare wie »Geld‹ / »Thaler«, »Prinz« / »königlich« oder »Lampen« / »Licht«, im Komparativ »oft« / »öfter«, in Anaphern wie »So manchen« oder der dominierenden, wie das Reiterspiel selbst stets neu ansetzenden Phrase »Da sah ich«, in Alliterationen und euphonischen Fügungen.

Dabei sind die Verse des jungen Lessing merklich holperiger als die makellosen Fünfheber von Rilke, unregelmäßige, meist vierfüßige Jamben; deren rhythmischer Fluß vom Dazwischentreten der Reflexion gleich mehrfach gestaut wird, etwa durch die Form der spöttischen *correctio* von V. 9: »(O schade, daß es Lampen waren!)« oder V. 12 (»Da sah ich – ach, was sah ich nicht«) beziehungsweise V. 15 (»ach, du

mit dem Geruch von Bier, Honigkuchen und Landleuten« (RMR: *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939, S. 171).

19 Im mechanisch bewegten *Karussell* Rilkes steigt mit der höheren Bewegungsfrequenz auch die Anzahl der rhetorischen Entsprechungen.

glaubst es nicht«) – Folge des poetologischen Willensaktes, sich nicht mit einer Schilderung oder Beschreibung von Ereignissen zu begnügen, deren *Wahrnehmung* bereits unter Ideologieverdacht steht. Das arglose Bewußtsein sucht man deshalb in *Auf ein Carussell* vergeblich; das Gedicht des eben 21jährigen hat jene Unschuld verloren, die Rilke anderthalb Jahrhunderte später unter Qualen wiederzuerlangen versucht. Wie ein Tribut an die poetische Sprache erscheinen so in Lessings *Carussell*-Gedicht die Züge der Mimesis an das objektive, physikalisch bewegte Geschehen.

Man hat auch in Rilkes Gedicht die Wiederholung als »dominierende Figur« bestimmt, als Relation zur Kreisbewegung.[20] Tatsächlich schöpft Rilke aus einem reichen Arsenal repetitiver Mittel: Der Rhythmus der fünfhebigen, nur an einer Stelle stockenden Jamben koinzidiert mit der ›Mechanik‹ des Karussells selbst. Und das retardierende Moment – V. 17/18 mit der Rede von den bald dem Spiel entwachsenen Mädchen – geht einher mit dem reflexiven Innehalten im Bewußtsein des Gedichts.

Als Pendant zur Karussellbewegung erscheint, um der Auslegung von Silvia Henke zu folgen, der Reim mit der Dominanz des Schweifreimes: Da er mehrfach »und in unterschiedlichen Abständen wiederkehrt, werden die in der Kreisbewegung des Karussells verzahnten Bildelemente auch lautlich verknüpft«. So spiegelt das Reimschema »kein Nacheinander, sondern ein Ineinander der Elemente wider«.[21] Ein probates, ostentativ gebrauchtes, mit unterschiedlichen Gewichtungen arbeitendes Mittel ist das Polysyndeton »und« – neunzehn Mal auftretend, davon neun Mal am Versbeginn –, und natürlich die berühmte Refrainzeile vom weißen Elefanten, einer »Ikone der Wiederholung«, wie Henke schreibt. Im Gefüge von Kontext und Reim ist seine Wahrnehmung nie ganz die gleiche, ohne daß der Elefant doch je ein anderer wäre. Es ist Teil der technischen Raffinesse Rilkes, die Wiederholungen zu variieren, etwa wenn die kürzer werdenden Abstände des Refrains eine Zunahme der Geschwindigkeit suggerieren. Überaus suggestiv als Form der Wiederholung ist die Brechung der Farben rot und weiß in der Alliteration von »Zunge« und »Zähne«; und noch das disparate Zeitmoment im Verszusammenhang des kleinen, noch aufgeschnallten mit dem der größeren, aufschauenden Mädchen wird eher suggeriert als deklariert.[22]

Zahlreiche Enjambements figurieren die Kreisbewegung, und selbst die ästhetisch angreifbaren drei Auslassungspunkte am Ende des Gedichts, dieser vielleicht überdeutliche Appell an die Einbildungskraft des Lesers, sind als Bewegungsfigur lesbar. Sie insinuieren, daß das Spiel nicht zu Ende sei: blind und gleichsam fensterlos kennt es auch keine zeitlichen Grenzen.[23]

20 Vgl. Henke (wie Anm. 17), S. 60 f.
21 Alle drei Zitate: Henke (wie Anm. 17), S. 61 f.
22 Vgl. Henke (wie Anm. 17), S. 60.
23 Gottfried Benn hat einmal geäußert, daß er Auslassungspunkte in Gedichten verachte. Man solle sich wohl etwas dabei denken, was das Wort selbst nicht hergibt. In: *»Hernach«. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth*. Göttingen 2001, S. 31, 18. August 1954. Nun setzt Rilke das Auslassungszeichen ausgesprochen sparsam und funktional ein; am Ende eines Textes erscheint es innerhalb der *Neuen Gedichte* nur dieses eine Mal. Auch innerhalb

IV

Man hat die *Neuen Gedichte* verschiedentlich auf die Bildhauerei bezogen, auch auf die Malerei, natürlich wegen der Nähe Rilkes zu Rodin, dem großen Vorbild. Zuletzt hat sich Durs Grünbein in diesem Sinn geäußert: »Seitdem er als Sekretär in die Dienste des großen Rodin trat«, so schreibt der Büchnerpreisträger des Jahres 1995 in seinem Essay *Ein kleines blaues Mädchen*, glichen Rilkes Gedichte Skulpturen, und es nähmen »fast alle […] den Weg über die Brücke zur Kunst. Cézanne und van Gogh« kämen als Anreger hinzu.[24] Auch *Das Karussell* lasse »in Motiv und Malweise die junge Kunst seiner Zeit anklingen«; Rilke erzeuge »eine Atmosphäre, wie sie zur selben Zeit in derselben Stadt, wenn auch mit anderen Mitteln Picasso herstellt, ohne daß beide voneinander gewußt hätten.«[25]

»Mit anderen Mitteln« – die entscheidende Formulierung läßt an die strenge und weitreichende Abgrenzung der künstlerischen Disziplinen im *Laokoon* von 1766 denken. Die zweite Eigenschaft, neben der Nähe zur bildenden Kunst, die Grünbein an den *Neuen Gedichten* hervorhebt, ist das Bewegungsmotiv. Grünbein sieht

> Rilkes Verszeilen […] ihre Balance, ihre traumartige Sicherheit ganz in der Bewegung. Das gilt besonders für die Stücke aus der Sammlung der *Neuen Gedichte*, die einen Umschwung in seiner Ästhetik brachte, deren Modernität geradezu in der Konzentration auf die einfachsten Bewegungsabläufe bestand.

Und »[u]m so größer« sei Rilkes Repertoire, »wenn es an die Schilderung von Bewegungsabläufen« gehe. Was die Prosa schon lange könne, »diese Domäne von Aktionismus und überhaupt Handlung, gelingt dem Gedicht zwar viel seltener, doch dann in konzentriertester Form.« Rilke habe »in der Verfeinerung des Bewegungsbildes, eine Chance für die Plastizität des Imaginären« gesehen:

> Die bewußte Laufrichtung des Verses, das eigene Drehmoment einer Strophe, erlaubt es dem Dichter, seinen Gegenstand zu umkreisen, ihn aus verschiedenen Blickwinkeln aufzunehmen. So entstehen aus bloßer Wortmaterie seine berühmten Tierplastiken, die zugleich flüchtiger und dauerhafter sind als ihre zeittypischen Gegenstücke in Gips oder Bronze.[26]

Auch mit dieser Behauptung steht man unwillentlich im Horizont des *Laokoon*. Indes bedarf es mehr als eines bloßen Willensaktes, um auf dem »Weg über die Brücke zur Kunst« sich ihrer Mittel bedienen und Anleihen bei Rodins Skulpturen oder den Bildern van Goghs, Cézannes und Picassos machen zu können.

der Strophen der *Neuen Gedichte* und der *Neuen Gedichte Anderer Teil* erscheinen sie selten, nämlich ganze sechs Mal.

24 Durs Grünbein: *Ein kleines blaues Mädchen*. Detmold 2007, S. 9 und 12. Grünbein schränkt ein: »Doch Rilke ist Dichter, und als solchen interessieren ihn allenfalls Analogien und Korrespondenzen«.

25 Ebenda., S. 17.

26 Ebenda, S. 12-14. Grünbein fügt hinzu: »So schält das Ding seiner Dinggedichte sich als dynamische Größe heraus«. Interessant sind Grünbeins eigene Assoziationen, ihm erscheint das Gedicht »als Direktübertragung von einer Spielwalze aus Kindertagen, einem Leierkasten im Hinterhof« (S. 14), das Karussell »erinnert ein wenig an alte Modellspielzeuge aus Blech und in antiquierter Form. Spitzt man die Ohren, kann man das Knistern einer Schellackplatte heraushören« (S. 15).

Laokoon

Bekanntlich war der *Laokoon* der Auffassung entgegengetreten, die Dichtung könne wie die Malerei agieren und ihre Verfahrensweise nachahmen, eine Auffassung, die namentlich Breitinger und Bodmer vertreten hatten, die Schweizer. Das Wort des Horaz, *ut pictura poesis*, oft falsch verstanden, war zu einer Art Gemeinplatz verkommen, den Lessing zu räumen sich anschickte. Er hatte Diderots Wort im Ohr, wonach »jede Kunst der Nachahmung ihre Hieroglyphen habe, und daß es zu wünschen sey, wenn ein kundiger und zärtlicher Schriftsteller ihre Vergleichung unternehmen wolle«.[27]

Während die Dichtung ihre Worte, oder wie Lessing mit unausgesprochenem Bezug auf das Drama sagt, ihre »Töne«, »aufeinander folgend« oder »konsekutiv« in der Zeit artikuliere und dadurch prädestiniert sei, Handlungen darzustellen, ordne die Malerei Farben und Formen simultan oder »nebeneinander« im Raum an. Malerei und Bildhauerei – Lessing gebraucht die Termini noch weitgehend synonym – stellten in der Regel Körper dar. Und während Malerei und Musik hauptsächlich mit natürlichen Zeichen arbeiteten, mit Farbe, Form und Ton, sei die Dichtung auf willkürliche Zeichen als den »konventionellen sprachlichen Einheiten« angewiesen.[28] Auf dem Weg ihrer Vervollkommnung allerdings habe die Dichtkunst, habe vor allem das Drama als deren höchste Gattung, die willkürlichen Sprachzeichen in natürliche Zeichen zu verwandeln.

Lessing sieht dafür eine ganze Reihe von Mitteln, so elementare wie die Onomatopoesie oder, wiederum vor allem für das Drama, die Interjektionen,[29] auch die natürliche und persönliche Redeweise, an deren Einführung in das deutsche Schauspiel er im Zeichen der Aufhebung der Ständeklausel entscheidend beteiligt ist. Ferner die Anordnung der Wörter entsprechend der natürlichen Folge der Dinge und Geschehnisse; dann alle Ähnlichkeiten erzeugenden poetischen Mittel wie Metaphern, Analogien, alle treffenden Verbindungen durch »Figuren und Tropen, Gleichnisse usw.«,[30] nicht zuletzt Silbenmaß, Rhythmus und Reim. Dieses Verwandlungspostulat läßt sich perspektivisch, experimentell und heuristisch auf Rilkes Ästhetik und die formalen Mittel des *Karussell*-Gedichtes anlegen. Eine weitere, sozusagen Rilke-kompatible *Laokoon*-Perspektive betrifft die Rolle der Einbildungskraft.

27 *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Monat Junius 1751*. In: *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1868 – Berlin, Leipzig 1924 (Nachdruck: Berlin 1968, zitiert als: LM), Bd. IV, S. 421; eine Paraphrase Lessings, bezogen auf Diderots *Lettres sur les sourds et muets*, »zärtlicher« meint hier etwa ›feinfühliger‹ (Hinweis von Jürgen Stenzel).

28 Vgl. Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*. München 2008, S. 400.

29 Die »Interjectiones sind in allen Sprachen ziemlich einerley und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden.« *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 428. Die von Lachmann/Muncker »Vorarbeiten« genannten Aufzeichnungen aus dem *Laokoon*-Kontext in anderen Ausgaben etwa »Nachlaß« (Göpfert: Hanser-Ausgabe, München 1970-79) oder »Paralipomena« (Barner: DKV-Ausgabe, wie Anm. 2).

30 An Friedrich Nicolai, 26. Mai 1769 (LM XVIII, S. 291).

Einbildungskraft

Nämlich als entscheidende Instanz für die Aufnahme des Kunstwerks, als eigentlich rezeptives Organ in Dichtung und Malerei. Lessings Akzent liegt dabei weniger auf der Phantasie des Künstlers als auf der des Betrachters, der das Kunstwerk neu konstituiert. Überdies bestimmt Lessing die Einbildungskraft als Vermögen, das die Überlegenheit der dichterischen Gattung sichtbar macht, und zwar an einem prominenten Beispiel, Homers Schilderung der Schönheit Helenas. Sie nämlich erschließe sich nicht in der direkten Darstellung, sondern allein durch ihre Wirkung auf andere Figuren, in diesem Fall die trojanischen Greise. Es ist für Lessings wirkungsästhetisch bestimmte Auffassung von Bedeutung, daß Zuhörer und Leser Helenas Schönheit vermittels ihrer Einbildungskraft erzeugen müssen: So gelinge es dem Dichter, »uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst [– hier also die »Malerei« –] in dieser Absicht zu leisten im Stande ist.«[31] So wird aus der dichterischen Not der Unverfügbarkeit über die natürlichen Materialien des Malers oder Bildhauers die Tugend einer Unabhängigkeit von der Materialität des Mediums. Und so spricht Lessing angesichts der Poesie und *nur* angesichts der »Poesie vom ›unendlichen Feld unserer Einbildungskraft‹ «.[32]

Ihre Nobilitierung[33] verdankt sich also nicht nur dem Genie des Künstlers, sondern auch dem »aufnehmenden, nachschaffenden« Vermögen des Kunstbetrachters.[34] Wilfried Barner hat in seinen Kommentaren zum *Laokoon* darauf hingewiesen, daß mit Lessings Versuch, den Anteil des Rezipienten am Kunstwerk darzulegen, auch eine »Tendenz zur Verinnerlichung des Dichtungsverständnisses« einhergehe.[35] Das mag, *in abstracto*, für das Dichtungsverständnis Rilkes von Interesse sein. *In concreto* betrifft es auch das *Karussell*-Gedicht – ähnlich wie Homer Helenas Schönheit durch ihre Wirkung beschreibt, läßt Rilke das Bild des Karussells indirekt und vermittelt durch die perspektivische Wahrnehmung von Benutzer und Betrachter entstehen. So verdankt sich der Eindruck einer Beschleunigung der Karussellfahrt: »Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel« vor allem der suggestiven Wirkung des Polysyndetons.

Das Karussell erscheint allein in seiner Wirkung und Bewegtheit – nicht etwa im Ruhezustand, wenn der Betrieb geschlossen ist, frühmorgens oder zum Abend hin. Rilke entwirft es als ein Wahrgenommenes, in der Wirkung des Erlebten. Das zeigt etwa die Metonymie des »Bestandes« von Pferden, der sich mit dem Dach des Karussells und seinem Schatten dreht. Wie man überhaupt metonymische Figuren wie das *pars pro toto*, etwa den kursierenden Elefanten für die zirkuläre Bewegung, als einen Appell an die Einbildungskraft verstehen kann: »eine einzige Eigenschaft eines sichtbarn Gegenstandes«, hatte ein *Laokoon*-Fragment behauptet, sei »hinläng-

31 *Laokoon*, LM IX, S. 129 (Einschub in eckigen Klammern H. B.).

32 Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1987, S. 245.

33 Barner (wie Anm. 32), S. 245, spricht von ihrer »Inthronisation« als dem Grund des Illusionsvermögens.

34 Ebenda.

35 Ebenda. Vgl. auch Barners Kommentar in: Lessing: *Werke und Briefe in 12 Bänden* (wie Anm. 2), hier Bd. 5.2., hrsg. von Wilfried Barner (1990), vor allem S. 667 f.

lich […], uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben.«[36] Denn das »heißt, daß die Einbildungskraft das Verfahren des Dichters durch Suggestion und Assoziation ergänzt.«[37]

Die Assoziation verstreuter Wahrnehmungsweisen, gleich, ob aus der Sicht des Kindes oder des urteilsfähigen Betrachters, formiert das Bild des Karussells als zerstreute Mannigfaltigkeit von Eindrücken, die erst die Einbildungskraft des Lesers arrangiert. Rilkes Gedicht bleibt ohne Prätention einer objektiven oder exakten Beschreibung, wie sie naturalistische Konzepte oder photographische Abbildungen bieten. Seine Wendung zum sachlichen Sagen meint auch nicht, Darstellung von Sachen oder auch nur sachliche Darstellungen zu geben. So tritt uns *Das Karussell* nicht als Objekt gegenüber, sondern erscheint in der Wirkung auf die, die es befahren oder die Fahrt beobachten und in der Wirkung dieser Wirkung auf den Leser.

Bewegung und Wortfolge

Die Lyrik, vom *Laokoon* durchaus vernachlässigt,[38] verkörpert am deutlichsten, was Lessing »den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet«, eine Qualität, die aus »dem klugen Gebrauche« euphonischer Wörter und Wortverbindungen »entstehe«.[39] Schon die Syntax der Verszeile kann den Sprachzeichen den Weg aus ihrer Arbitrarität weisen: Wenn »schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so aufeinander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrucken.«[40] Das meint, wie schon eine frühere Äußerung Lessings von 1751, weniger die *chronologische* Folge der Wörter als ihr Spiel in Konstellationen:

Ist es kein Verdienst, sich von dem Reime nicht fortreissen zu lassen, sondern ihm, als ein geschickter Spieler den unglücklichen Würfen, durch geschickte Wendungen eine so nothwendige Stelle anzuweisen, daß man glauben muß, ohnmöglich könne ein ander Wort an statt seiner stehen? Zweifelt man aber an der Möglichkeit dieser Anwendung, so verräth man nichts als seine Schwäche in der Sprache und die Armuth an glücklichen Veränderungen. Haller, Hagedorn, Gellert, Utz, Oesen zeigen gnugsam, wie man über den Reim herrschen, und ihm das vollkommne Ansehen der Natur geben können.[41]

So erscheint die Wortfolge als Ort, in dem sich die Bewegung in der Sprache manifestiert. Beide Karussell-Gedichte erscheinen im Zeichen einer spezifisch zirkulären Bewegung mit zugleich sukzessiven und konsekutiven Momenten. Lessings Gedicht baut die Wortfolge narrativ und konventionell der Folge des Geschehens nach – der Zusammenkunft der Menschen, dem Zahlen des Eintrittsgeldes, dem

36 *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 405.

37 Nisbet (wie Anm. 28), S. 420: »das sukzessive Wesen der Sprache ist […] kein unüberwindliches Hindernis für die lebhafte Darstellung sichtbarer Gegenstände.«

38 Obwohl viele Textpassagen, die Lessing diskutiert, Verse sind, etwa von Homer, Ariost oder Shakespeare.

39 *Laokoon* (Vorarbeiten), LM XIV, S. 428.

40 Ebenda.

41 *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, als eine Beylage zu den Berlinischen Staats- und Gelehrten Zeitungen*. Monat April 1751. LM IV, S. 399.

Aufmarsch der Helden, dem Reiterspiel, dem aufscheinenden Licht bis zur am Ende ganz wörtlich enttäuschenden Kulisse. Was forcierter noch als »Kraft eines natürlichen Zeichens« durch die Wortstellung verstanden werden kann, zeigt sich in der Wiederholungsfigur des fünfmaligen »Da sah ich«, die am Ende, in Vers 15/16, eine charakteristische Umkehrung erfährt: Aus »sah ich« wird »ich gesehen«, ein Chiasmus überführt die additive Fülle der Eindrücke in das summarische Fazit: »Da sah ich – ach du glaubst es nicht, / Wie viele Wunder ich gesehen«. Hier erscheint die Verbindung von Wortfolge und rhetorischer Fügung als Ort, an dem »sich Bewegung in der Sprache durchsetzt«.[42]

Und Rilkes *Karussell*? Von der »bewußten Laufrichtung des Verses« hatte Durs Grünbein gesprochen, dem »eigenen Drehmoment einer Strophe«, der Modernität Rilkes in der »Konzentration auf Bewegungsabläufe«. Man schaue auf den Ort des Zeitworts »dreht« am Ende des ersten Verses – verkörpert er nicht selbst ein Dreh- und Widerstandsmoment? Und nimmt er nicht in die Koinzidenz von verbaler und physikalischer Bewegung auch die folgenden Enjambements hinein? Technisch scheint es vielfach, als hätte Rilke realisiert, was Lessing thematisiert. Das Raffinierte und Verschlungene des Reims, der Hiatus der Enjambements, der durch Rede- und Wiederholungsfiguren erzeugte Eindruck von Dynamik und Beschleunigung sind Beispiele für das natürlich scheinende, oft geradezu schwebende Verhältnis zwischen Sprachform und Sujet, Bewegung in der Wort- und Handlungsfolge.

Vielleicht aber ist schon die Rede von einer Handlungsfolge in Rilkes *Karussell* irreführend, obwohl es mit ausdrücklichen Zeitwörtern wie »zögern« oder »eilen« arbeitet. Es ist die Dominanz der Wiederholung, die über eine bloß konsekutive Geschehensstruktur hinaus- oder besser: aus ihr herausführt – hier in das »atemlose blinde Spiel«. Die *Wiederholung* des Augenblicks ist etwas anderes als seine Folge in der Zeit. Er gerinnt gewissermaßen, gewinnt etwas Statuarisches. Insofern gibt es tatsächlich eine Konvergenz der *Neuen Gedichte* zur Plastik, darin mag die Berechtigung der Worte von Durs Grünbein liegen. Genauer hat freilich Erich Unglaubs minutiöse Deutung des *Panther*-Gedichtes gezeigt, daß Rilke die bei Rodin gewonnenen Einsichten in die Verfahrensweisen der zeitgenössischen Plastik nicht auf die Dichtung zu übertragen gedachte. Er ersetzt sie durch ein der bildenden Kunst nicht Erreichbares, nämlich »die Wiedergabe der Kontinuität in einer Bewegung, nicht nur die Konservierung eines erstarrten Augenblicks in der Bewegung. […]. Die Sprache – nicht die unbewegte Plastik vermag Augenblick und Ablauf in einem Kunstwerk zu präsentieren.«[43] Erst dieses *Zugleich* von Zeiteinheit und Zeitfolge wird der Zeitstruktur des *Karussells* gerecht.

42 Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist.* München 2007, S. 126. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Von der Wahrheit der Sprache*. In: *Aufklärung als Problem und Aufgabe*. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen. Hrsg. von Klaus Bohnen und Per Ohrgaard. Kopenhagen und München 1994, S. 127-143, vor allem S. 138.

43 Erich Unglaub: *Panther und Aschanti*. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005, S. 81.

Rilke und die Trennung der Künste

Eine späte Reflexion Rilkes auf das Eigene, Wesentliche der Dichtung findet sich in der Korrespondenz mit der Gräfin Maria Viktoria Attems, der Malerin und Buchillustratorin, die sich Anfang der 20er Jahre bei Rilke erkundigt, wie er zu Illustrationen seiner Texte stehe, worauf Rilke am 12. März 1921 antwortet:

»Ich weiß nicht, auf *welche* meiner Arbeiten Ihre künstlerische Gestaltung Bezug genommen hat, – aber im Grunde gilt es für *alle*, daß ich jeder – sowohl musikalischen wie zeichnerischen – Begleitung meiner Produktion, ach!, recht von Herzen abgeneigt bin. Liegt mir doch daran, den ganzen Kunstraum, der einem inneren Gegenstande sich bietet, mit meiner Hervorbringung auszufüllen. Ich mag es nicht wahr haben, daß da – (das Gelingen des Gestalteten in einem höchsten Sinne vorausgesetzt) daß da noch Platz bleiben kann für eine, nun ihrerseits auslegende und ergänzende andere Kunst. Die Illustration ist mir da ganz besonders fatal, weil sie dem freien beweglichen Spiel der Imagination (des Lesers) bestimmte einschränkende Diktate auferlegt: daß der Lesende aber in seiner Aufnehmung eines künstlerisch wirklich ausgebildeten Werkes – (für eine mindere lediglich unterhaltende Kategorie mag das illustrative Element ja zu billigen sein) – seine ganze eigentümliche Freiheit behalte, scheint mir zum Wesentlichen von dessen Wirkung zu gehören. – So kann ich mir denn die einzelnen Künste garnicht getrennt genug vorstellen, welche, wie ich gleich zugebe, übertriebene Einstellung vielleicht darin ihren empfindlichsten Grund hat, daß ich selber, dem malerischen Ausdruck sehr geneigt, in meiner Jugend mich für eine Kunst entscheiden mußte, um der Zerstreuung zu entgehen – –, und so geschah dieser Entschluß denn mit einer gewissen leidenschaftlichen Exklusivität. Übrigens muß, für meine Erfahrung, jeder Künstler, um der Intensität willen, *seine* Ausdrucksmittel, während er produziert, für die, sozusagen, *einzigen* halten, denn er käme sonst leicht zu der Vermutung, daß das oder jenes Stück Welt mit *seinen* Mitteln überhaupt nicht ausdrückbar sei, und fiele schließlich in den innersten Zwischenraum *zwischen* den einzelnen Künsten, der ja klaffend genug ist und den nur die vitale Gespanntheit der großen Meister der Renaissance wirklich zu überbrücken wußte. *Wir* sind vor die Aufgabe gestellt, uns reinlich zu entscheiden, jeder zu *einer*, seiner Ausdrucksform, und dieser, in *einem* Fache beschlossenen Gestaltung wird jedes Zuhülfekommen anderer Künste schwächend und gefährlich.«[44]

44 RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 383 f. In einem kurze Zeit später geschriebenen Brief präzisiert Rilke: »Denn wichtiger als die Unterwerfung unter die Idee, als die Darstellung des Gemeinten und Empfundenen, ist ja für uns alle das métier selbst, darin eigentlich zunächst kein sujet vorkommt oder, wenn man es anders ausdrücken will, dessen einziger Gegenstand ein sinnliches Kräfte-Problem sein mag, das Gelingen einer Auswahl und eines Ausgleichs innerhalb der vielfältigen, rücksichtslosen Erscheinung, die uns von allen Seiten bedrängt und überwältigt –.« An Gräfin Maria Viktoria Attems, 21. April 1921 (ebenda, S. 392). Ergänzend auch ein Brief an den Mauritius-Verlag, Berlin, vom 30. Dezember 1920: »Die unter dem Datum des 15. Dezember an mich gesandten Blätter der Baronesse Elly von Medem werden heute oder morgen an Ihren Verlag zurückgehen. Der Insel-Verlag wird Sie vermutlich davon unterrichtet haben, wie sehr mir alle in Bildern und Zeichnungen sich

Rilkes Erinnerung an seine Vorliebe für die Malerei ist wenig mehr als eine biographische Marginalie. Doch seine Trennung der künstlerischen Disziplinen unter Berufung auf die Wirkung des Werks, die Freiheit des Lesenden und das Spiel der Imagination – hier nur ein anderes Wort für Einbildungskraft – klingt wie ein reformulierter Lessing. Der hatte in seinen *Abhandlungen über die Fabel* von 1759 als untrügliche Probe für die Qualität einer Fabel ausgegeben, daß sie nicht illustriert werden könne, »daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdienet, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz malen läßt.«[45]

Anders als Lessing postuliert Rilke keine Superiorität der Dichtkunst, er sieht keine Konkurrenz der künstlerischen ›Gebiete‹ mehr. Seine Auffassung von der Kunst diesseits ihrer Gebiete hatte er kurze Zeit zuvor gegenüber der Fürstin Thurn und Taxis formuliert, am Beispiel der Schauspielerei. Die kreative Ebenbürtigkeit der Schauspielkunst mit den anderen Künsten, für deren Anerkennung in der deutschen Literaturgeschichte Lessing viel getan hat, ist für Rilke selbstverständlich. Besonderes Gewicht gewinnt das Schauspiel für ihn noch einmal im Sommer 1920, als er den in Genf auftretenden georgischen Schauspieler Georges Pitoëff fast täglich sieht:

> »Sie wissen, den Russen, der hier das wunderbare Theater geschaffen hat, an dessen Versuchen und Gelingen ich so unmittelbaren Anteil habe. Zum ersten Mal erkenn ich die ›Arbeit‹ des Schauspielers genau in der Centralität, Unabhängigkeit und Größe, in der, innerhalb eines anderen Kunst-Gebiets, die Arbeit Rodins herrlich und rein unabhängig war –, und das ist immer gleich beglückend, zu erfahren, wie an einer Stelle restlos durchgesetztes Können die ganze Welt auf eine unerwartete Weise in Besitz nimmt und von seiner Mitte aus unerschöpflich macht.«[46]

Die Unerschöpflichkeit des Kunstwerks – eine romantische Bestimmung – und die Unabhängigkeit des Künstlers, auch von der Materialität des Mediums, sind den Artikulationsformen der Kunst also auch da gemein, wo sich ihre Verfahrensweisen unterscheiden. Es bedürfte der Briefdokumente nicht, um anhand der Arbeit mit der Sprache in den *Neuen Gedichten* zeigen zu können, wie wenig das Vorbild jeder anderen Kunstgattung Rilke poetologisch hätte verführen können. Das wäre gerade da zu veranschaulichen, wo die Musik oder Skulptur selbst zum Sujet wird, im *Liebeslied* etwa oder am Beispiel des *Archäischen Torso Apoll*.[47]

niederschlagende Auslegung meiner Arbeiten zuwider ist«. (Auktionshaus Peter Kiefer, Pforzheim; Auktion vom 5. und 6. Febr. 2010).

45 *Gotthold Ephraim Lessings Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*. LM VII, S. 429.

46 RMR an Marie von Thurn und Taxis, 19. August 1920. In: RMR: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921* (wie Anm. 44), S. 315 f.

47 Wie eine Analogie von Dichtung und bildender Kunst aussehen könnte, zeigt Birgit Haustedt in ihrem schönen Buch *Mit Rilke durch Venedig*. Frankfurt/M. 2006, S. 131-137, durch einen Vergleich des Gedichts *Die Darstellung Mariae im Tempel* mit Tintorettos *Mariae Tempelgang*. Das Gewicht liegt nicht auf der Gleichsetzung, sondern auf der Unterscheidung der Verfahrensweisen.

V

Ausgehend von den Karussell-Gedichten Lessings und Rilkes sowie vor dem Hintergrund des Lessing'schen *Laokoon* und brieflicher Äußerungen Rilkes sollten einige Übereinstimmungen und Abgrenzungen ihrer ästhetischen Positionen sichtbar werden – man kann die angedeuteten Koinzidenzen für überraschend halten oder für längst bekannt: manchmal gleichen die Versuche, Relationen zwischen zwei Künstlern auszuloten, dem zufälligen Gespräch im Eisenbahnabteil: man muß nur lange genug miteinander sprechen, dann trifft man auf gemeinsame Bekannte.

Und doch scheint etwas mehr im Spiel zu sein: Paradox formuliert, zeigt sich die Gemeinsamkeit zwischen Lessing und Rilke, diesen so weit auseinander liegenden Gestalten, eben darin, daß sie voneinander nichts wußten. Daß beide die ästhetische Erfahrung, auf die es hier ankommt, unabhängig voneinander, und aus unterschiedlichsten Zeit- und Lebenszusammenhängen machen, spricht für ein *fundamentum in re* dieser Erfahrung, einer entscheidenden und unbedingten Erfahrung aus der Arbeit in der Sprache.

So sehr allerdings beide Autoren in ihrer strengen Abgrenzung des dichterischen Mediums sowohl der »musikalischen wie zeichnerischen – Begleitung« ihrer »Produktion, ach!, recht von Herzen abgeneigt« sein mögen, – die rasante Entwicklung unserer Mediengesellschaft gibt ihnen historisch Unrecht, nicht in einem normativen Sinn, aber im statistischen. Mit den Gebieten der Kunst haben sich auch ihre Zugangswege in einer Weise verändert, die auch Rilke, trotz Kenntnis von Grammophon, Photographie und Film, nicht annähernd schon ahnen konnte. Es muß unbeantwortbar bleiben, wie er als standhafter Purist der Trennung der Künste ein rezeptionsästhetisches Phänomen wie das sogenannte »Rilke-Projekt« beurteilt hätte, das seine Texte mit musikalischer Untermalung und repetitiven Eingriffen in ihre Gestalt zelebriert, und ihm damit eine Vielzahl von Zuhörern beschert, auch jungen, die einen anderen Weg zu ihm womöglich nicht gefunden hätten.

Vergebens hat sich Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit* noch gegen die musikalische Untermalung des Films gewehrt, »weil durch sie das Bild, an dem die Phantasie sich nähren könnte, sich zersetzt«[48] – wohl niemanden hat sein Wort vom Besuch des Kinos oder dem Betrachten von Spielfilmen abgehalten, sei die Musik auch noch so schlecht. Tröstlicherweise sind die Hybridformen der Künste alt.[49] Schon im Begriff des »Gesanges« liegt die Verbindung von Wort und Musik, Bedeutung und Laut, von sublimen Formen wie der Oper oder Liedvertonungen zu schweigen. Ähnlich das Theater, Hör- und Gesichtssinn gleichermaßen affizierend, wo es Bühnenbilder, Kostüme und Choreographien zur Verstärkung des bloßen Wortes bedarf. Das Ungenügen an der reinen Kraft des Wortes, das sich im *Rilke-Projekt* ebenso wie etwa in der hypnotischen Musikuntermalung der legendären *Emilia-Galotti*-Aufführung durch Michael Thalheimer am Deutschen Theater in Berlin zeigt, ist nur in seiner technischen Qualität etwas Neues. Aber scheint im Nachhinein in den Grenzziehungen Lessings und Rilkes nicht auch eine Ahnung jener Gefahr der Nivellierung und Verwässerung des Wortes auf, der wir heute unterliegen?

48 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit*. Frankfurt a. M. 1950, S. 14.
49 Das war auch Lessing nicht neu, vgl. etwa LM XIV, S. 430 ff.

Peter Por

Rilke zwischen Moses, Cézanne, Newton und Klee[1]

In einer oft zitierten Aussage aus dem Jahr 1924 hat Rilke erklärt, daß unter allen seinen Inspiratoren Cézanne der Wichtigste war, und er diesem »stärkste[n] Vorbild« »seit 1906« »auf allen Spuren nachging.«[2] In meinem Vortrag werde ich versuchen, diese Aussage so zu deuten, wie er sie gelten lassen wollte, also im Bezug auf das ganze Lebenswerk; und ich werde versuchen gerade die Wendung darzulegen, die ihn von der Poetik, die er in seiner Auseinandersetzung mit Cézannes Raumschöpfung und besonders mit Cézannes Perspektivenbehandlung erarbeitet hatte, zu jener Poetik führte, die er sich aufgrund seiner Auseinandersetzung mit Klees Raumschöpfung und besonders mit dessen Perspektivenbehandlung angeeignet hatte.

Ich werde die Poetik der früheren Periode am Beispiel eines Gedichts darlegen, das teils auch thematisch auf Cézannes Malerei hinweist. Das Gedicht *Der Berg* (2/638) ist im Juni 1907 entstanden; dennoch hat Rilke es ganz an das Ende der *Neuen Gedichte* gesetzt. Es steht unter den Schöpfungen, in denen er das poetische System so weit zum »Äußersten«[3] verwirklichte, daß die vollkommene Figur zugleich ihren eigenen Bruch bzw. ihre eigene Verneinung vergegenwärtigt (2/636);

1 Der vorliegende Aufsatz fügt sich in die Reihe von Schriften ein, in denen ich Rilkes Lebenswerk erörtere. Unter ihnen verweise ich vor allem auf meine Bücher, in denen ich meine Auffassung über Rilkes erste und zweite Periode systematisch darlege: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«* (Heidelberg 1997) und *»Zu den Engeln (lernend) übergehen«. Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen* (Bielefeld 2005). Als Fortsetzung dieser Bücher habe ich eine Reihe angefangen, in der ich versuche, die zehn *Elegien* einzeln zu erklären. Davon sind inzwischen erschienen: die Erörterung der *Ersten Elegie* in *Recherches Germaniques*, 31, 2001, S. 113-144; der *Dritten Elegie* in *Colloquia Germanica* 34, 2001, S. 119-144; der *Fünften Elegie* in *Neohelicon* 31, 2004, S. 239-277; der *Sechsten Elegie* in *Colloquia Germanica* 38, 2005, S. 195-222; der Aufsatz »Ein Ausblick auf die historische Stellung von Rilkes *Zehnter Elegie* im Vergleich mit Baudelaires *Le Cygne,* Apollinaires *Le musicien de Saint Merry* und T. S. Eliots *The Waste Land*« in *Arcadia* 42, 2007, S. 323-351, und der Aufsatz »Rilkes *Zwetajewa-Elegie*: eine ars poetica der metaelegischen Schöpfung« in *Modern Austrian Literature* 42, S. 23-40. – Rilkes Werke werden zitiert nach: RMR: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1976, jeweils mit Band- und Seitenangabe im Text. Die *Elegien* zitiere ich mit Nummer und Zeilenzahl. Um Mißverständnisse zu vermeiden, wird für die Gedichte aus dem zweiteiligen Zyklus *Sonette an Orpheus* jeweils die römische Ziffer für Teil I bzw. II hinzugefügt.

2 RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt a. M. [1950] 1987 [Sigle: RBr.], Band 3, S. 860 (Brief vom 26. Februar 1926 an Alfred Schaer).

3 »Äusserste« ist eines der Schlüsselworte von Rilkes poetischem Denken. Für seine wichtigsten Vorkommnisse in den Briefen siehe Peter Por: *Die orphische Figur* (wie Anm. 1), S. 120-123; siehe auch die entsprechenden Passagen im *Malte*-Roman (RMR: *Werke in zwölf Bänden* [wie Anm. 1], Bd. 11, S. 808, 905, 918, 924, 931).

am geprägtesten vielleicht im Gedicht *Der Hund* (2/641), wo auf die Schöpfungsmetonymie »Gesicht« in der abschließenden Zeile seine doppelte Verneinung folgt, das Substantiv (un)reimt sich mit seiner doppelten Verneinung: »Gesicht« – »verzichtend: denn es wäre nicht«.

Ich führe den Text des Gedichts *Der Berg* an:

SECHSUNDDREISSIG Mal und hundert Mal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,
weggerissen, wieder hingetrieben
(sechsunddreißig Mal und hundert Mal)

zu dem unbegreiflichen Vulkane,
selig, voll Versuchung, ohne Rat,-
während der mit Umriß Angetane
seiner Herrlichkeit nicht Einhalt tat:

tausendmal aus allen Tagen tauchend,
Nächte ohne gleichen von sich ab
fallen lassend, alle wie zu knapp;
jedes Bild im Augenblick verbrauchend,
von Gestalt gesteigert zu Gestalt,
teilnahmlos und weit und ohne Meinung –,
um auf einmal wissend, wie Erscheinung,
sich zu heben hinter jedem Spalt. (2/638)

Im Text verweist Rilke zumindest auf drei thematische Motive.[4] Unmittelbar auf ein Album des japanischen Malers Hokusai mit den genau hundertsechsunddreißig Bildern, die er von dem Berg Fujijama gemalt hat. Aber bereits die erste Zeile beinhaltet einen sprachlichen Hinweis in eine andere Richtung. Rilke invertiert das Zahlwort, damit der Text mit dem Zahlwort »sechsunddreissig«, das heißt mit der Calque-Übersetzung des französischen Ausdrucks ›trente-six‹, der idiomatisch ›unzählige Male‹ bedeutet, anfängt. Durch den stark betonten Hinweis teilt er mit, daß das »stärkste Vorbild« auch dieses Gedichts Cézanne ist – die Besessenheit, mit der der Maler *la montagne St Victoire* wieder und wieder nachzugestalten trachtete. (Es sei kurz eingewendet: Die thematische Inspiration des soeben angeführten Gedichts *Der Hund* [2/641] geht erwiesenermaßen auf Cézannes biographische und künstlerische Gestalt, sozusagen auf Cézannes »Gesicht« zurück.) Drittens verkündet Rilke im Abschluß des Gedichts *Der Berg* die Vollbringung der Schöpfung durch einen zitatnahen Hinweis auf die Bibel. Als Gott Moses wiederholter Anflehung nachgibt,

4 Siehe die diesbezügliche Analyse von Herman Meyer, »Rilkes Cézanne-Erlebnis«. In: Ders.: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 244-286. Er stellt fest, daß nur der japanische Hinweis philologisch begründet ist; allerdings bemerkt er, daß die Gestaltung eher an Cézanne denken läßt. In meiner Auslegung versuche ich zu beweisen, daß Philologie wie auch Gestaltung gemeinsam auf Cézannes wichtigeres Vorbild zurückweisen.

bestimmt er die Stelle oder die Stellen-Konstellation, wo er sich (beinahe) wahrnehmen läßt:

> »Lass mich deine Herrlichkeit sehen! […] mein Angesicht kannst du nicht sehen […] Siehe, es ist ein Raum bei mir, da sollst du auf dem Fels stehen. Wenn nun meine Herrlichkeit vorübergeht, will ich dich in eine Kluft des Felsens stellen und meine Hand schützend über dich breiten, bis ich vorübergegangen bin […] du darfst hinter mir her sehen.«[5]

Fügen wir diesen drei Hinweisen gleich hinzu, daß Rilke die Termini der malerischen und der schriftlichen Darstellung von Anfang an konsequent vermengt. So soll der Maler den Berg »geschrieben« haben; der unzählige Male wieder aufgenommene Schöpfungsprozeß geht durch stete »Umriss[e]« voran (man bewundere dieses Substantiv, es bedeutet einerseits die zwei-einen, das heißt malerischen-schriftlichen Aspekte der Darstellung; und andererseits, daß ihre Wort-Linien eine Gestalt und zugleich den Bruch an dieser Gestalt zeichnen-bezeichnen); und das Syntagma »hinter jedem Spalt«, das die Vollbringung der totalen Schöpfungsgestalt abschließt, ist ebenso zweideutig (»Spalt« im Berg / »Schriftspalt«), erstens veranschaulicht-bedeutet es die Schöpfungs*gestalt* des Malers, in der er den »unbegreiflichen« Anblick eines »Bergs« mit »jedem Spalt« unzählige Male nachzubilden trachtete, zweitens veranschaulicht-bedeutet es die schriftliche Schöpfung (Schriftspalt!) derselben »Gestalt«, das heißt die dichterische Gedicht-Gestalt selbst. Diese malerisch-schriftliche Gestalt folgt höchstens thematisch dem Vorbild Hokusais und vielleicht auch allgemein der japanischen Kunst, in der Bild und Schrift einander näher stehen als in der europäischen Kunst. Das wirklichere (zur Erinnerung: »Wirklicher unter Wirklichem zu sein.«[6], so lautet eine der viel zitierten Selbstbestimmungen) nochmals, das »wirklichere« Vorhaben der poetischen Schöpfung geht aber über dieses Kategorienpaar hinaus. In der poetischen Schöpfung soll nicht ein »Berg« durch eine noch so verfeinerte Synkrisis des Malerischen und Schriftlichen nachgebildet werden, sondern die Worte sollen des Künstlers göttlich-absolute Berg-Gestalt erschaffen beziehungsweise sie als »wirkliche« vernehmen lassen; steht doch das Syntagma »seiner Herrlichkeit« im Text selbst, offensichtlich auf den Künstler und versteckt auch auf den Berg bezogen.

Wie sich diese Berg-Gestalt überhaupt, das heißt überhaupt *nicht* erschaffen und vernehmen läßt, steht auch ausdrücklich im Text: durch ihre *Unbegreiflichkeit*. Durch die Versionen desselben Schlüsselausdrucks hat Cézanne seine Weggefährten und Nachfolger über das Prinzip seiner eigenen Kunst und mithin der anbrechenden künstlerischen Periode belehrt. »Pour l'artiste, voir c'est concevoir, c'est composer«; »Il faut réfléchir, l'œil ne suffit pas, il faut la réflexion«[7] Als Rilke sein Gedicht verfaßte, konnte er diese Sätze nicht kennen; ihren Geist aber (wohl: den des Wahlverwandten) hat er beim Anblick von Cézannes Gemälde erkannt, und in diesem Geist hat er seine eigenen *Neuen-Gedichte*-Gestalten vollbracht; er hat ja auch

5 2. Mos. 33,18-23.

6 RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1979, S. 126 (Brief vom 13. November 1903).

7 RMR: *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. M. Doran. Paris 1978, S. 15, 89.

das Selbstbestimmungs-Wort »wissend« (vgl. Cézannes »réflexion«-Kategorien) in diesen Text und auch in andere hineingeschrieben, besser: hineinkomponiert. Er hat den ohnehin phantasmagorischen Charakter der biblischen Vorlage der »eine[n] Kluft« für Gottes (Nicht-)Anblick noch weiter *gesteigert*: seine Gott- wie Berg-»Gestalt« soll sich letztlich plural-einzeln, »hinter jedem Spalt« wie eine »Erscheinung« »heben«. Nur durch das *Verbrauchen* (so im Text selbst), nur durch die *Verwandlung* (so der magische Schlüsselbegriff des Doppelbandes) der sinnlich-visuellen Perspektive des Malerischen wie des Schriftlichen, nur aus einer geistig errichteten Perspektive der *Reflexion* oder des *Wissens* heraus kann diese, mehrmals in sich selbst *gesteigerte* »Gestalt« konstruiert werden; wobei dieses *Wissen* gerade das eigene Wesen der »Dinge« darlegen, genauer: die Dinge zur Figur ihres eigenen Wesens *verwandeln* soll. In diesem Gedicht richten sich alle Wort-Linien, das heißt alle »Umriss[e]« danach aus, die eigene »Herrlichkeit« des anscheinenden banalen geographischen Gebildes zu zeichnen, bis am Ende die *absolute* (was auch so viel heißt wie *unbegreifliche*) »Gestalt« da »ist« – und dies in dem biblisch-poetischen Sinne des existentiellen Verbs, das nur der absoluten Schöpfer- wie Schöpfungsgestalt zukommt. – Zur Erinnerung: »Ich werde sein, der ich sein werde«, in dieser Formel läßt Jahwe Mose seinen Namen wissen, »Das Modell *scheint*, das Kunst-Ding *ist*«, in dieser Formel hat Rilke sein Schöpfungsideal zusammengefaßt.[8] – Am Ende eines Schöpfungsprozesses durch Bilder und Bilderbrüche *erhebt-verwandelt* sich der Text zur Vollbringung seines eigenen, absoluten wie unbegreiflichen Gott-Seins wie Künstler-Seins und Berg-Seins. Beim Anblick der Cézanne-Ausstellung soll Rilke Harry Graf Kessler den Satz gesagt haben: »Seit Moses hat niemand ein Gebirge so groß gesehen.«[9] Genauer könnte man gar nicht das Prinzip bestimmen, das er in Cézannes Malerei erkannt hat: das Prinzip einer Perspektive, in der die einzelnen poetischen Schöpfungsdinge jeweils ein im biblischen Maße vollkommenes und geschlossenes Universum darstellen, besser: es *sind*. Ihr *Wissen* mag ziemlich oft ausgefallen wirken, so beispielsweise das *Wissen* um den namenlosen »Er«, dessen bare Leiche dem »Muster« der hantierenden Lebenden ihr wirkliches »Gesicht« *beweisen* soll (*Leichen-Wäsche*, 2/588), oder das *Wissen* um *Die Laute* (2/611), die als Instrument einer Liebeskommunion *gelten* soll. (Zur Erinnerung eine Formel aus den *Cézanne-Briefen*: »das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*.«[10]) Am Ende erweist es sich als die einzig notwendige Erfahrung, wodurch das Modell zu seiner eigenen Transzendenzfigur verwandelt wird. Das Gedicht *Leichen-Wäsche* wird auch durch die Formel abgeschlossen: »gab Gesetze«. Die Konstruktion des *neuen Gedichts* ist in einem absoluten, nochmals: im biblisch-cézanneschen Maße teleologisch. Alle Worte und alle Züge, ja auch alle Brüche (»Umrisse«!) an den Worten und an den Zügen des »Modells« werden nach dem einzig gültigen Telos des eigenen Seins ausgerichtet, bis es am Ende in diese eigene Transzendenz-Figur *verwandelt* wird: Gott ebenso wie der Berg, der Schwan ebenso wie eine Mohn-

8 2 Mos. 3,14; RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 6), S. 94 (Brief vom 8. August 1903 an Lou Andreas-Salomé).

9 Zitiert im »Nachwort« von Heinrich Wiegand zu: RMR: *Briefe über Cézanne*. Frankfurt a. M. 1983, S. 106.

10 Ebenda, S. 51.

blume, die Leichenwäscher, ein Turm, ein antiker Torso, Buddha oder Venedig. Sie alle sind wesensgleich, da sie alle durch ein und dieselbe Teleologie der eigenen Transzendenz erschaffen bzw. zu einem geschlossenen und universalgültigen Sein verwandelt werden. In Kenntnis der Logik des Lebenswerks soll man aber, wieder mit Rilkes eigenen Termini gesagt, dieselbe Feststellung auch in ihrer »Umkehr«, an ihrer »Rückseite«[11] begreifen: Soweit sich das schöpferische Grundprinzip der selbsttranszendenten Konstellation des Seienden auf jedes Ding zwischen dem *Ball* und dem *Buddha* anwenden läßt, führt es auch in jedem Wort-Bau zur Schöpfung einer vollkommen hermetischen und letzten Endes auch repetitiven Welt.

Wir kennen die beiden (teils auch synchron entstandenen) überaus wichtigen und verwickelten Werke, die unverkennbar durch eine thetische Auseinandersetzung mit diesem vollbrachten Schöpfungssystem inspiriert worden sind. Im Text der doppelten *Requien* sollte das uneigene oder selbstzerstörerische Todes-Dasein beklagt werden; und durch die unabwendbare Anreihung der Episoden im *Malte*-Roman sollte (»wie [durch] eine hohle Form«)[12] nichts anderes als die Leere, das Nichts selbst aufgezeichnet werden. Hier möchte ich aber eher ein sekundäres Werk anführen: den Zyklus *Das Marien-Leben*, das synchron mit den ersten *Elegien* und offensichtlich mit experimenteller Absicht entstanden ist – eben deshalb veranschaulicht der Zyklus besonders klar, wie konsequent Rilke die Perspektive der künstlerischen Schöpfung beziehungsweise den Wechsel (oder wieder mit seinem eigenen Ausdruck gesagt: die »Umkehr«) der Perspektive gesucht hat.

Eingangs wieder eine kurze Feststellung: Der junge Rilke hat in verschiedenen Versionen und relativ lange biblische Geschichten in ihrem epischen Gang bedichtet, und der mittlere Rilke hat mit deutlicher Vorliebe auf das mythische Reservoir der Bibel zurückgegriffen, sei es auch nur, um biblische Episoden oder Personen kühn zu verwandeln oder auch arg zu entstellen; selbst im Roman kommen biblische Motive diskontinuierlich und oft auch verhohlen, aber hartnäckig vor. Später hat sich Rilke für die Bibel auf eine ganz andere Weise interessiert. Er hat biblische Motive auch noch später bedichtet, aber sehr spärlich und nur rein emblematische oder archetypische Momente (deshalb sind diese Gedichte höchst wichtig). Ihr religiöser Glaubensinhalt lag ihm allerdings fern; und erst recht fremd-indifferent ist ihm die biblische Epik geworden. Dennoch hat er im Jahr 1912, und was besonders merkwürdig erscheint, in denselben Tagen, als ihm die Eingebung zur Niederschrift der ersten beiden *Elegien* zuteil wurde, ein ehemaliges Vorhaben aus der Worpsweder Periode wieder aufgenommen (aus Platzgründen kann hier auf die überaus bizarre Entstehungsgeschichte nicht eingegangen werden) und einzelne Episoden aus der katholischen Heilsgeschichte in linear-epischer Reihenfolge ziemlich getreu, gleichsam ›gläubig‹ nacherzählt. Um sein oft zitiertes Kategorienpaar aus der Pariser Briefreihe auch hier anzuführen: wenn ein Mal in seinem Werk der »Stoff« nur

11 Die berühmteste Anwendung des ersten Substantivs steht im Gedicht *Gong* (3/186) aus dem Jahr 1925: »Klang […] / Umkehr der Räume.« Für das zweite Substantiv siehe u. a. den Brief vom 17. November 1912 an Marie von Thurn und Taxis: »Rückseite der Musik« (RMR – Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. 2 Bände. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, Bd. I, S. 236).

12 RBr. 2, S. 511 (Brief vom 8. November 1915 an Lotte Hepner).

»Vorwand« war, dann bei der Verfassung dieses kleinen Zyklus.[13] Das eigentliche Anliegen des Werks besteht in der experimentellen Suche nach den poetischen Möglichkeiten einer Schöpfungswelt, die nach einem neuartig vorgestellten positiven Ziel ausgerichtet ist. Rilke folgt nicht mehr seinem eigenen Schöpfungsmodell des *Neuen Gedichts*, das jeweils nach einem eigen-inneren und erreichbaren Ziel ausgerichtet wird und »ist«; aber er folgt auch nicht dem Modell seiner biblischen Vorlage, wo alles nach einem göttlich vorherbestimmt-vorhergesehenen Ziel ausgerichtet ist beziehungsweise von diesem Zielpunkt aus erblickt wird. Statt dessen hat er eine Welt nach dem Gesetz einer bisher unbekannten Teleologie erschaffen: Die einzelnen Episoden werden auf einen außerzeitlichen Engel der Erzählung (oder auf die Engel) bezogen, oft werden sie auch durch den oder die Engel vorgetragen, und alle Konstellationen sind aus der überaus eigenartigen Perspektive dieses außerzeitlichen Engels der Erzählung heraus komponiert beziehungsweise nach ihrer Transzendenz ausgerichtet. Diese Fiktion diente Rilke dazu, die ganze Erzählung außerhalb der banal vorwärtsschreitenden menschlich-göttlichen Zeiterfahrung zu setzen. Die Zeit, zeitliches Geschehen und Denken können nur linear und irreversibel sein, eine zeitliche Teleologie kann nur nach vorne ausgerichtet werden – so zumindest in der menschlichen Welt; und die göttliche Vorsehung setzt das letzte Ziel aller menschlichen Geschehnisse und Gedanken *a limine* in der Ewigkeit fest. In der narrativen Erzählung des Engels hingegen werden die Schichten vermengt, gegenwärtige und noch zu erfolgende, innere und äußere Geschehnisse werden ineinander verwickelt; sie werden ›erzählt‹ und schließen sich aneinander in Zeichen-Konstellationen von einer angelischen Synchronie-Syntopie (also: Gleichzeitigkeit-Gleichortigkeit):

> Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
> Von dem der Erdkreis ringender sich weitet.
> Was ist ein Dörnicht uns: Gott fühlt sich ein
> in einer Jungfrau Schooß. Ich bin der Schein
> von ihrer Innigkeit, der euch geleitet.
> (*Verkündigung über den Hirten*, 2/671)

Die Konstellation entsteht aus der ausdrücklichen Verneinung des Symbols des brennenden Dornbusches und damit auch des biblischen Gottes, der dieses Symbol auf die Erde sandte; wie gleich danach auch sein verkündendes Stern-Symbol ihm

13 Die Gegenüberstellung von »Stoff« und »Vorwand« geht auf eine Stelle aus der Pariser Briefreihe zurück: »Der Stoff verlöre noch mehr an Wichtigkeit und Schwere und wäre ganz nur Vorwand; aber eben diese scheinbare Gleichgültigkeit gegen ihn, machte mich fähig alle Stoffe zu bilden, Vorwände für Alles zu formen und zu finden mit den gerechten und absichtslosen Mitteln« (RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* [wie Anm. 6], S. 105, Brief vom 10. August 1903). Anthony Stephens hat die Bedeutung der Aussage für das Lebenswerk überaus gründlich dargelegt, vgl. Ders.: *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1974, S. 133-161. – Ich lege meine Auffassung über den Zyklus detailliert in meinem Buch über Rilkes mittlere Periode dar, vgl. Por: »*Zu den Engeln*« (wie Anm. 1), S. 201-231.

entzogen wird. Das Licht strömt vielmehr aus dem Inneren eines mythisch empfangenen Frauenschosses aus, beziehungsweise dieses Innere soll im Licht des Sterns, genauer: im Licht der Worte des Sterns, erscheinen; und diese beleuchteten-beleuchtenden Worte, die ein anonym-angelisches Wesen ausspricht (*verkündet*), letzten Endes die Worte dieses Textes selbst, sollen die Hirten nach ihrem vollkommen unbestimmten weiteren bzw. zukünftigen Zeitraum ausrichten. Man könnte den Ansatz in der Schöpfung dieser Konstellation durch einen kurzen Vergleich mit der biblischen Vorlage bzw. mit den *Neuen Gedichten* klar erfassen. Das Wunder der neutestamentarischen Legende kommt in Gottes geschlossenem Universum, in Gottes Raum zwischen Stern und Krippe, in Gottes Zeit zwischen Schöpfung und Erlösung zustande, alle ihre Phänomene sind durch Gottes Teleologie bestimmt und so erweisen sie sich als wesensgleich. Die Episode, besser die Konstellation mit den »Hirten«-Königen aus dem erzählenden aber innerlich gar nicht erzählenden *Marien*-Zyklus soll thetisch anders vorgestellt sein, als in der Bibel. Rilke hebt die wesensunterschiedliche Bestimmung, um nicht zu sagen, die unterschiedliche Empfängnis von Schooß – Stern – und Wort hervor, sie sollen einen Zeitraum fern aller bekannten, auch aller göttlichen Vorstellung zeichnen, in der sie durch eine angelisch-erzählerische Teleologie miteinander verbunden werden. Die Erzählung, die keine ist, fängt mit der Aussage über einen sich *weitenden Erdkreis* an, wird durch die nicht festsetzbare Verbindung zwischen »Innigkeit« und »Schein« fortgesetzt und endet mit dem Verb der Ausrichtung zum Ungewissen (um es zu betonen: weder zum Gott, noch zur vollkommenen Abgeschlossenheit) hin: »geleitet«. Ich führe noch zwei Kodas an, in denen Rilke seinen poetischen Ansatz besonders deutlich vernehmen läßt:

> Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß,
> jetzt kann ich dich nicht mehr
> gebären. (*Pietà*) (2/677)

Und:

> Und sie begannen
> still wie die Bäume im Frühling,
> unendlich zugleich,
> diese Jahreszeit
> ihres äußersten Umgangs.
> (*Stillung Mariae mit dem Auferstandenen*) (2/678)

Die trauernde Mutter nimmt den Leichnam des Sohnes in sich zurück und wird mit der Todesfrucht ihres Schosses ewig schwanger bleiben; die Gottesmutter und der Auferstandene wenden sich gemeinsam zum »Umgang«, sich das Universal-Unbegrenzte anzueignen – die Welt wird ebenso in ihrem äußersten Unglück wie in ihrem äußersten Glück durch vollkommen offene Konstellationen erschaffen. Dies war aber der Ansatz des Zyklus: Im thetischen Gegensatz zur Welt von dem selbstranszendenten »Kunst-Ding« und seiner abgeschlossenen Teleologie, die

Schöpfung einer offenen, oder, mit einem von Rilkes eigenen Termini gesagt (der die ganze nachfolgende Periode prägt): einer *entschlossenen* Welt,[14] die jeweils dadurch entsteht, daß sie sich stets und ewig nach einem äußeren transzendenten und ungewissen Telos ausrichtet und selbst die zeitliche Struktur ihrer Konstituenten durch diese Ausrichtung bestimmt. So gelesen wirkt es nicht mehr erstaunlich, daß in denselben Tagen, als der im allgemeinen konventionell wirkende Zyklus entstand, Rilke zugleich den kühnsten Auftakt seines Lebenswerks geschrieben hat: das reine, nach dem offenen Universum ausgerichtete Fragewort »Wer«, mit dem die *Erste Elegie* beginnt (2/685). (Zur Erinnerung: Es sei aus einer mythischen Eingebung heraus entstanden, Rilke wollte es von einer Stimme aus dem Bora-Sturm vernommen haben.)

Der vollständige Fragesatz lautet: »Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?« Die Frage-Aussage fängt mit dem einzelnen Fragewort an, das durch eine Einschiebung von seiner Fortsetzung getrennt wird, das Fragewort tönt in eine Pause hinein, die in ihm syntaktisch mit inbegriffen ist. (Eine ganz kurze Nebenbemerkung, zumal in meinem Vortrag die Thematik der Bibel auch weiter präsent bleibt: Der Inspiration dieses Satzes, der *in nuce* den ganzen Zyklus beinhaltet, ging bekanntlich Rilkes synkretische und, wie er es haben wollte, stürmische Greco-Toledo-Engel-Erfahrung voraus: Er hat für sich eine katholische Erfahrung katexochen gefunden beziehungsweise erfunden, um sie dann bis zum Unkenntlichen fremd jeglichen Glaubens, erst recht des katholischen, zu bedichten.) Der vollständige Fragesatz ist korrekt, seine überaus verwickelte Konstruktion bewegt sich aber am Rande des Agrammatikalischen beziehungsweise Asyntagmatischen. Sie erfordert eine Erklärung, zumal sie den ganzen elegischen Zyklus und, über den Zyklus hinaus, das ganze Spätwerk bestimmt. Die Kenner von Rilkes sonderbarer schöpferischer Logik werden es nicht erstaunlich finden, daß man den Ansatz zu dieser Konstruktion rückwirkend von den Anfängen des Werks an entdeckt.

Bei der Beschreibung der archaischen Sprachen geht man auch von der Annahme aus, daß es in ihnen nur drei Fälle gegeben hat. In chronologischer Reihenfolge wäre zuerst ein »Locativus« entstanden für die älteste Seinserfahrung des ›Wo‹, das heißt: für jeden zeit-räumlichen Hier-und-Jetzt-Bezug. Ihm gegenübergestellt wären dann ein »Ablativus« für jeden Woher-Bezug und ein »Lativus«-Fall für jeden Wohin-Bezug entstanden. Dieser letztere wäre also ein synkretischer Fall, in dem Bezüge, die in der weiteren Entwicklung der Grammatik voneinander abwichen, noch einen einheitlichen Fall gebildet haben. So der »Akkusativus« (in dem Maße, wie er die Zielsetzung, die Vorstellung der nach einem Ziel ausgerichteten Handlung ausdrückt), der »Translativus« (in der Bedeutung von ›etwas werden, sich selbst zu etwas verwandeln‹), der »Illativus« (er wird heute ebenso für die Bezeichnung einer konkreten wie einer geistigen Handlung beziehungsweise für die Bezeichnung eines konkreten wie auch geistigen Orts mit »in« + Akkusativus ausgedrückt), der »Allativus« (auf/über den; zu dem; jemandem) und schließlich der »Prolativus« (mit der allgemeinen Bedeutung von »auf dem Wege«, das heißt eines ziemlich speziellen

14 Zur Bedeutung dieses Adjektivs siehe Por: *»Zu den Engeln«* (wie Anm. 1), S. 64-66.

Adverbs, um die Art, den Zustand auszudrücken, wie das Ziel erreicht beziehungsweise begriffen werden kann).[15]

Der bestimmende »Bezug«[16] der späten Lyrik läßt sich am ehesten als eine Rilkesche Version dieses synkretischen Lativus-Falles bestimmen. Zunächst einige Beispiele in chronologischer Reihenfolge:

> Perlen, gelandet an andern Gestaden,
> Kronen kommender Reiche sind …
> (*Suchen kommt mich in Abendgeländen*) (5/180)

> Frühling auf vielen Fährten
> aber noch nirgends ein Ziel.
> (*Ouvertüre*) (5/233)

> Kommt das vielleicht, weil ich soviele Ziele erfliege […][17]

> Meine Schwestern denken mich […]
> (*Eranna an Sappho*) (2/483)

> […] die stumme inständige Streckung hat sie [sc. die Arme des Engels] mit gewaltiger Richtungen erfüllt.[18]

> Denn nach welchem Bilde –?[19]

> Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene (8. El. 1-2.)

> […] deinem erkühnten Gefühl (7. El. 9.)

> […] Ruf-Stufen hinan […] (7. El. 14.)

> Namenlos bin ich zu dir entschlossen (9. El. 73.)

> Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln. (10. El. 2.)

15 Aurélien Sauvageot: *Esquisse de la langue hongroise*. Paris 1951, S. 58-67.

16 »Bezug« ist bekanntlich der wichtigste Terminus des Spätwerks. Unter den zahlreichen Belegen führe ich nur zwei an. Die erste steht in einem poetischen Werk: »Sei immer tot in Eurydike – singender steige, / preisender steige in den reinen Bezug« (SO II/13); die zweite steht im Brief vom 22. Januar 1923 an Ilse Jahr: »Das Faßliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug […]« (RBr. 3, S. 819).

17 RMR – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel* (wie Anm. 6), S. 113 (Brief vom 15. August 1903).

18 Taschenbuchaufzeichnung im Januar 1913 in Ronda (zitiert nach: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel [Hrsg.]: *Materialien zu Rilkes ›Duineser Elegien‹*. Frankfurt a. M. 1980, Band 1, S. 80.

19 RMR – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 1954, S. 367 (Brief vom 17. August 1919).

Sie schlief die Welt. (SO. I/2)

[…] sehnige Natur des Seins (SO. I/11)

Tanzt die Orange (SO. I/15)

[…] ein reines Wohin (SO. I/ 23)

[…] was er einsam erfliegt. (SO. I /23)

[…] sänge das Herz, das ins Ganze geborne. (SO. II/2)

Daß sie dich meinen, ihre reifenden Feigen. (SO. II/21)

[…] in erkühnten Entwürfen (SO. II/24)

[…] wir unendlich Gewagten (SO II/24)

Mehr nicht sollst du fühlen, als die reine
Richtung im unendlichen Entzug –
(*Mehr nicht sollst du wissen*) (3/466)

In den scheinbar unterschiedlich begriffenen Ausdrücken kehrt immer diese einheitliche syntaktisch-grammatikalische Schöpfungsform wieder. Die Vermengung von Akkusativ und Dativ, die frei gedeuteten Partikel, die dem hapax legomenon nahestehenden Wortbildungen, die enigmatisch-offenen Sätze *meinen* und *singen* denselben Seinsfall, den es in der tradierten Grammatik nicht gibt und den man am besten als *Lativus absolutus* bezeichnen könnte. Er ist der (a)grammatikalische Seinsfall für die quasi-teleologische Bestimmung der Welt. Die teleologische Richtung und das Telos selbst werden prinzipiell voneinander getrennt, das (Wort-)Seiende: Person, Tier, Pflanze, banales Objekt, Kunstwerk oder das bloße Fragewort, letzten Endes das Gedicht selbst wird in seiner Ausrichtung nach einem (Wort-)Ziel gestaltet, welches als ein äußeres und unerreichbares gesetzt wird. In diesem Sinne prägt der erste Fragesatz, ja das bloße Fragewort im Auftakt der *Ersten Elegie* zunächst die ersten beiden *Elegien*, die in dieser Inspiration verfaßt wurden – und darüber hinaus den gesamten Zyklus und zum bedeutenden Teil das ganze Spätwerk.

Ungefähr ein Jahr nachdem er diesen angeblich mystisch inspirierten Fragesatz niedergeschrieben hatte, hat Rilke zwei zeitlich sehr nahestehende Gedichte verfaßt, die wieder der christlichen Mythologie zuzuordnen sind, und weitere zwei Jahre später ein drittes. In allen dreien hat er die mythologische Vorlage im Sinne des *Lativus absolutus* umgedeutet und auch stark defiguriert.

Die ersten beiden können hier nur kurz resümiert werden. Rilke bedichtet jeweils eine halbwegs epische Episode, die laut der traditionellen Erzählung im Sinne einer göttlich bestimmten Teleologie geschehen ist; und er stellt sie jeweils als eine Konstellation dar, die in ihrer Ausrichtung nach einem gänzlich negativ-unbegreif-

lichen beziehungsweise ungewiß-äußeren Ziel zustande gekommen ist. Nach einer biblischen Passage ist Christus vor seiner Himmelfahrt in die Hölle hinabgestiegen, um Seelen zu ihrer Seligkeit heraufzuholen (1. Petr. 3,19), und nach einer mittelalterlichen Vorstellung führt der Weg durch die Hölle zum Eingang des Himmels. In seinem Gedicht *Christi Höllenfahrt* (3/57) löscht Rilke die zwei-einen Teloi der Seligkeit und des Himmels aus. Die »Landschaft« oder der »Abgrund«, wo Christus *erscheinen* und *vergehen* soll, befindet sich überhaupt nicht innerhalb des göttlichen Universums, ja noch nicht einmal in der Hölle, sondern gänzlich außerhalb dessen, nämlich an einem utopischen Nicht-Ort, wo Absturz und Aufstieg ebenso gleichwertig sind wie sich alle Wesen ihres konkreten beziehungsweise abstrakten Seins gänzlich entäußert *ereignen* sollen, die »Finsternis«, die »Fledermäuse«, die »Luft«, die »Erde« oder die »Schatten«. In diesem Sinne sollen sich alle nach der gänzlich negativen Transzendenz-Gestalt des »Eilenden« (dies als Defiguration des »Heilands«) ausrichten, die sich in der abschließenden, recte: letzten, offen-unbegreiflichen Konstellation der Beschreibung verzeichnet: Er, der Herr der Schöpfungswelt, die Verkörperung der Worte der frohen Botschaft, steht völlig leer geworden in einer Nicht-Landschaft, selbst des Wortes beraubt – und die Welt der Schöpfung, recte: die Welt der »Erschöpfung« richtet sich letztendlich nach dem allresümierenden Wort seines Nicht-Daseins aus: »Schwieg.«

> Plötzlich (höher höher) über der Mitte
> aufschäumender Schreie, auf dem langen
> Turm seines Duldens trat er hervor: ohne Atem,
> stand, ohne Geländer, Eigentümer der Schmerzen. Schwieg.

Im zweiten (an sich weniger bedeutenden) Gedicht *Sankt Christophorus* (3/58) bedichtet Rilke die bekannte hagiographische Geschichte. Nach dieser Geschichte wurde der riesige Fährmann heilig, weil es ihm gegeben war, die Last des Welterlösers und damit der Welt zu tragen. Rilke stellt hingegen einen nichts ahnenden Fährmann dar, der sich dazu entschließt, den okkulten Stimmen eines ungewissen Auftrags, noch deutlicher-undeutlicher: einem »draußen« (im allerletzten Gedicht des Lebenswerkes wird es heißen: »Draußensein«, *Komm du, du letzter den ich anerkenne*, 3/511) zu folgen:

> Da ist doch keiner, oder bin ich blind?
> warf er sich vor und ging noch einmal schlafen,
> bis ihn dieselben Laute [sic!] zwingend lind
> noch einmal im verdeckten Innern trafen:
> Er kam gewaltig:
> draußen war ein Kind.

Beinahe zwei Jahre später hat Rilke ein weiteres Gedicht mit biblischem Stoff verfaßt, eines der gewichtigsten des Lebenswerks überhaupt: *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* (3/108). Inmitten des Weltkriegs ist er zu einer mehrschichtigen Vorlage zurückgekehrt: vor allem zum Text der *Offenbarung des Johannes*,

dann zu den Holzschnitten, in denen Dürer diesen Text veranschaulicht hat, wobei das grundlegende Bild mit dem schreibenden Apostel in Wirklichkeit auf Memling zurückgeht, und der Text selbst Clara Rilke, einer weiteren Künstlerin, gewidmet ist.[20] Diese paraphrastische Inspiration widerspricht nicht der topisch-heiligen Tradition: nach ihr hat die einmalig erfolgte beziehungsweise zu erfolgende Welt-Katastrophe durch das biblische Werk, in dem Unbeschreibliches und Unveranschaulichbares mit Gottes Worten und Gottes Bildern durch die Hand des Johannes beschrieben beziehungsweise veranschaulicht wurde, ihre einzige und alleinige (un)mögliche Darstellung erlangt, so daß jedes weitere Werk darüber lediglich als eine Paraphrase entstehen und gelten kann. Auch Rilkes Gedicht sollte durch alle Vermittlungen nach Gottes Diktat *geschrieben* werden, wie dies nach dem Anfang der wilden Visionen mit den fliegenden Löwen und den Bäumen des Schreckens ausdrücklich im Text gesagt und thematisiert wird:

> Und sollst schreiben, ohne hinzusehn;
> denn auch dies ist von Nöten: Schreibe!
> leg die Rechte rechts und links auf den
> Stein die Linke: daß ich beide treibe.

Ebenso wie die Visionen über das Ende der Welt in den früheren Strophen wird das Bild außerhalb jeglicher menschlicher Sinneserfahrung (»ohne hinzusehn«) vorgestellt, der menschliche Akt des Schreibens und der göttliche Akt des Urteilens erscheinen in ihm als ein und derselbe universale Akt. In dieser Einheit bleibt der Text der Tradition noch immer treu: Er stellt eine neue Paraphrase über den Gott des Jüngsten Gerichts in seinem doppelt-einen Sinn dar, nämlich über den Gott des apokalyptischen Urteils und der apokalyptischen Schrift. In der Fortsetzung hingegen wendet Rilke den tradierten Sinn seiner Gottesgestalt hin zum Ungewissen. Mit jeder Zeile, in der er weiterspricht beziehungsweise die er schreiben läßt, behauptet Gott seine zunehmende Entfernung von seiner eigenen Schöpfungswelt (»Und so bin ich niemals im Geschaffnen«), er entäußert sich auch aller sakrosankten Zeichen seiner Erscheinung (»meine Rüstung: alles […] / abtun«), um in ein vollkommenes Mysterium verhüllt zu sein oder eben enthüllt »ganz [zu] geschehn«:

> […] Doch jetzt
> siehe die Bedeutung meiner Trachten.
>
> Da Wir uns so große Kleider machten,
> kommt das Unbekleidetsein zuletzt.
> – – – – – – – – – – – – – – – – – – –
> – – – – – – – – – – – – – – – – – – –

20 Die Hinweise auf Dürer und auf Clara Rilke stehen explizit in der Widmung des Textes; die versteckte und um so wichtigere malerische Quelle (Memling) des Gedichts hat August Stahl nachgewiesen (August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 285).

Der Befehl stellt primär eine spekulative Katachrese dar, sollten doch in seinem Sinn die *entzogenen* (»meiner Rechten Strom entziehn«) Zeichen des unsichtbaren Gottes, das heißt das reine Nichts, *gesehen* werden. Es wird ihm doch Folge geleistet und in der Koda »die Bedeutung« der Entäußerungskonstellation beschrieben. Sie wird durch einen Wort-Hinweis außerhalb jeglichen sprachlichen Sinnes vermittelt (Unbekleidetsein / Enthüllung / Apokalypse); und es soll in ihr nicht mehr der Gott des ewiggültigen Urteils in diesem, in seinem Universum erscheinen, sondern der Gott des Negativ-Ungewissen, außerhalb jeglichen Universums, auch des sprachlichen stehend. In der Umkehrung der biblischen Teleologie wird in dem Text eine *apocalypsis poetica* gesehen und beschrieben und letztendlich gerade nicht gesehen und nicht beschrieben. Das Gedicht endet mit der äußersten negativen Verwirklichung der *lativus-absolutus*-Ausrichtung: außerschriftliche Zeichen weisen auf das entblößte außerbiblische Sein bzw. Nichts-Sein Gottes.

Das letzte Beispiel, das gleichfalls eine ausführlichere Erläuterung verdienen würde, *Der Brief des jungen Arbeiters* (II/1111-1127), muß zunächst erstaunen. Rilke hat den fiktiven Brief inmitten des aufbrechenden Inspirationsrausches der *Elegien* und der *Sonette* verfaßt (und ihn dennoch nie veröffentlicht). In der Tat erklärt er im Text (unter dem kaum beachteten Vorwand, wie ein Arbeiter Verhaerens Lyrik wahrnehmen sollte) jenes Prinzip, das so unterschiedliche Gestalten wie die *Elegien*, die *Sonette* und einige außerzyklische Gedichte zu vereinheitlichen vermag.

Der Text fängt mit einer gleichsam irritierten Ablehnung der Christus-Figur und ihrer zwingenden Teleologie an. Ihr stellt Rilke zunächst die noch viel ältere jüdische Gottesvorstellung, dann den Koran und Franz von Assisi gegenüber; sie sollen darin übereinstimmen, daß sie nicht mehr tun, als Gott von dem hiesigen Sein aus zu verzeichnen, »voller Zeigefinger […] auf Gott zu« (II/1113), »wieder so ein mächtiger Zeigefinger, und Gott steht am Ende seiner Richtung, in seinem ewigen Aufgang begriffen« (II/1113), des Franziskus Kreuz »stand« »nur dazu da […] in die Sonne zu *weisen*.« (II/1115). Das Göttliche, »Gottes Mitte« soll durch das Poetische erschaffen werden, das heißt dadurch, daß dieses Poetische sich uranisch wie auch chthonisch nach überall hin ausrichtet, daß es auf einen anderen Planeten wie auch auf die Erdentiefe hinweist, und jeweils einen quasi-göttlichen offenen Kosmos erschafft. Es ist eine Energie, eine freiwillige und jeweils anders ausgerichtete *Schwerkraft* (3/179), wie es im Titel eines späten Gedichts bezeichnet wird, in ihm liest man auch die sibyllinische (und letzten Endes ungemein genaue) Bestimmung dieses sozusagen übernewtonschen Prinzips: »Mitte, wie du aus allen / dich ziehst.« Hier müssen leider die Absätze in diesem fiktiven Brief ausgeklammert bleiben, in denen Rilke erklärt, wie der Mensch dieses Poetische als »ein Umgebensein von Offenem« (II/1117) (so, in thetischem Gegensatz zu jedem abgeschlossenen Universum, sei es das göttliche, sei es das der *Neuen Gedichte*) erfahren, anders und auch noch paradoxaler, wie der Dichter das Göttliche, das es nicht gibt, das aber in seiner Unwirklichkeit uns »wirklicher« macht, erschaffen kann. Am Ende dieser Erklärungen kommt Rilke zu der wichtigsten und eigensten Passage seines fiktiven Briefes.

> »Der Aufgelehnte drängt aus der Anziehung eines Machtmittelpunktes hinaus, und es gelingt ihm vielleicht, dieses Kraftfeld zu verlassen; aber darüber hinaus steht er im Leeren und muß sich umsehen nach einer anderen Gravitation, die ihn

einbeziehe. Und diese ist meist von nicht minderer Gesetzmäßigkeit als die erste. Warum also nicht gleich in jener, in der wir uns vorfinden, die größeste Gewalt sehen, unbeirrt durch ihre Schwächen und Schwankungen? Irgendwo stößt die Willkür von selber ans Gesetz, und wir ersparen Kraft, wenn wir ihr überlassen, sich selber zu bekehren.« (11/1122)

Die Passage hat auch eine offensichtliche soziale Dimension, die zu Recht empörte Kommentare ausgelöst hat;[21] ihre eigentliche Bedeutung geht aber weit über diesen »Vorwand« hinaus, Rilke verfaßt in ihr ein allgemeines Theorem für die Entstehung und das Dasein der poetischen Welt, die durch eine radikale Umwertung der Vorstellungen von Zufall versus Gesetz, Richtung versus Telos, Individuelles versus Plurales erschaffen werden soll.[22] Für sein richtiges Verständnis, führe ich noch drei kurzen Briefpassagen an, in denen Rilke selbst es deutet. Die ersten beiden sind auch deshalb interessant, weil Rilke sie noch im Jahr 1919, also noch vor den Zyklen, geschrieben, beziehungsweise programmatisch ›vor sich hinmeditiert‹ hat. Bereits in der ersten Briefpassage hat er sein Sprach-Ideal, im wahrsten Sinne des Worts, radikal, bis in seine Wurzel (beziehungsweise im ›Kern‹), ausgelegt:

»[…] daß man ihr [sc. der Sprache] Innerste[s] meint, oder eine innerste Sprache, ohne Endungen, womöglich, eine Sprache aus Wort-Kernen, eine Sprache […] im Sprach-Samen erfaßt –, müßte nicht in dieser Sprache die vollkommene Sonnen-Hymne erfunden sein, und ist das reine Schweigen der Liebe nicht wie das Herz-Erdreich um solche Sprach-Kerne?«[23]

In der zweiten Briefpassage ist er zu einer Idee der Sprache jenseits jeglicher Semantik gekommen: »›Erbauung‹ wie dieses Wort sich einem wiedergibt, kaum noch Wort, ein Raum voll Bedeutung im Dunkel des Mundes« […].[24] Die folgende Briefpassage datiert aus dem Monat nach der Verfassung der beiden Zyklen, Rilke hat sie als Kommentar zu den Sonetten und eigens zu deren Sprachschöpfung verfaßt:

»Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes ›und‹ oder ›der‹, ›die‹, ›das‹) ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversationsworte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur […], eine Verwandlung […].«[25]

21 Egon Schwarz liest die Stelle in ihrem primär sozialen Sinn und verurteilt sie als Ausdruck von Rilkes unempfindlichem Konservatismus. Seine Lektüre hat seine Berechtigung; Rilkes Wörter und erst recht seine Texte lassen sich aber oft mehrschichtig auslegen, und die einzelnen Auslegungen können gänzlich voneinander abweichen. (Egon Schwarz: »Das verschluckte Schluchzen. Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke«. In: Ders. (Hrsg.): *Zu Rainer Maria Rilke*. Stuttgart 1983, S. 27).

22 Im Brief vom 25. September 1921 an Nora Purtscher-Wydenbruck hat Rilke *in nuce* dasselbe Prinzip dargelegt. Der Schlüsselsatz lautet: »Jedes derartige Ding ist der Mittelpunkt einer kleiner oder größeren Sphäre.« (RBr. 2, S. 689-692).

23 RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977, Bd. I, S. 143 (Brief vom 4. Februar 1920 an Nanny Wunderly-Volkart).

24 RMR – Katharina Kippenberg: *Briefwechsel* (wie Anm. 19), S. 367 (Brief vom 17. August 1919).

25 RBr. 3, S. 770 (Brief vom 17. März 1922 an Gräfin Margot Sizzo-Noris Crouy).

In der Erarbeitung seines Theorems war Rilke wahrscheinlich durch seine Münchener Gespräche mit Klee und natürlich auch durch seine Auseinendersetzung mit Klees Graphiken, die er lange studiert hatte, beeinflußt (wahrscheinlich beeinflußten sich die beiden Künstler gegenseitig). Ich zitiere aus einer von Klees Aufzeichnungen (in Klees eigenartiger Orthographie):

> »gravitation (schwerkraft) […] wobei der kern das ganze beherrschte. so beherrscht auch der kern alles, wenn auch nicht mitteilbar. die urbeweglichkeit hält an. kern bleibt urbeweglich und mit ihm die schichten. also sind auch die schichten urbeweglich geblieben, nur nicht selbständig darin, sondern mitbeweglich […] die art der gruppierung […] hängt ab von der intensität des angezogenwerdens oder des dranges nach einer richtung. […] wir nennen das ›schwere‹, also hängt die art von der verdichtung um einen kern von der ›schwere‹ ab. […] innerhalb dichter ansammlungen ist physisch-chemikalisch wieder eine gegenbewegung möglich, die sich vom gesetz der schwere loslöst, schmelzung, vergasung, kapillargesetz, chemische komposition und dekomposition.– innerhalb solcher medien sind die gravitationsgesetze umgangen. lage und schwere stehen in innigem gegenseitigkeitsverhältnis. […] schwere ist der auf grund dieses gesetzes: hinstreben! «[26]

Die Übereinstimmung zwischen den beiden Künstlern mag von grundlegenderer Natur sein als allgemein angenommen wird. In Klees Aufzeichnungen erkennt man nicht nur manche zentralen Termini Rilkes, vor allem »Schwere«, »Gravitation«, »Gesetz«, sondern auch in der Interpretation dieser Termini erscheinen die beiden Vorstellungen erkennbar ähnlich. Hier sei lediglich festgestellt, daß sich beide der Theorie und der Begrifflichkeit Newtons bedienen, um ein Schöpfungssystem zu beschreiben, das zwar »gesetzmäßig« durch die »gravitationsgsetze« bestimmt wird, aber nicht abgeschlossen ist; Rilke setzt die »[G]esetzmäßig[keit]« expressis verbis mit der »Willkür« gleich, und Klee sagt dasselbe, wenn er von »einer richtung« schreibt. Der »Machtmittelpunkt« des Systems, der »Wort-Kern«, sein »Sprach-Kern«, so Rilke, steht nicht fest, sein »kern«, so Klee, ist »urbeweglich.« Das Universum des »Gesetz[es]« kennt keinen privilegierten Ausgang und kein privilegiertes Ziel. Die Ausrichtung (bei Rilke die »Anziehung«, bei Klee die »eine Richtung«) des »Gesetz[es]« ist prinzipiell unbestimmt und ungebunden. Rilke beschreibt ein

26 *50 Jahre Bauhaus*. Katalog, Stuttgart 1968. Die Übereinstimmung zwischen Rilkes und Klees Schöpfungsprinzipien möchte ich in einem anderen Aufsatz behandeln. Hier verweise ich nur auf einige Schriften, in denen das Problem bereits erörtert wurde. Herman Meyer: »Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31, 1957, S. 465-505; Hartmut Engelhardt: *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*. Frankfurt a. M. 1973, besonders S. 93; Dominique Iehl: »L'abstraction concrète. Notes sur l'évolution de l'image chez Rilke«. In: *Études Germaniques* 30, 1975, S. 402-424 (dieser Aufsatz sollte mehr Beachtung finden, als ihm bisher zuteil wurde); Sigrid Kellenter: »Rilkes Last Sonnets«. In: *Modern Austrian Literature* 15, 1982, S. 291-312; Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 234-238; Claudia Öhlschläger: »›dieses Ausfallen des Gegenstandes‹. Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion«. In: Hans-Richard Brittnacher et al. (Hrsg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Würzburg 2000, S. 230-249.

System von pluralen Gravitationen. In seinem Gedankengang über die »gegenbewegung«, die dann einem anderen »gesetz« gehorcht als dem der »schwere«, folgt auch Klee demselben Ansatz, und die beiden letzten Sätze aus seinen Aufzeichnungen hätte auch Rilke schreiben können: in ihnen verfaßt Klee eine perfekte Formel für den Seinsfall des *Lativus absolutus* in einer Schöpfungswelt der pluralen Ausrichtungen.

Im Kontext von Klees Aufzeichnungen beziehungsweise seiner eigenen Briefstellen wirkt Rilkes Theorem letzten Endes ziemlich klar. Das Modell des »Kraftfeld[es]« mit den primären und den »anderen« »Anziehung[en]«, in die jede »Kraft« *einbezogen* ist (»die ihn einbeziehe«), gilt wohl als Modell des industriell-sozialen Zeitalters. Es gilt aber darüber hinaus als Modell für die poetische Schöpfungs- oder Erbauungswelt der (Wort-)»Kräfte«, mit ihren primären und »anderen« (Bedeutungs-)»Anziehunge[en]« bzw. mit ihren pluralen semantischen »Bezüg[en]«; bis zu der Formel vom »Raum voll Bedeutung«, die die konziseste Formel für einen Kosmos von ebenso unendlicher wie auch unbegreiflicher Semantik ist, oder, unter Hinweis auf Rilkes beliebteste Partikel ausgedrückt: sie ist die konziseste Formel für einen Kosmos von der *Über*semantik, der Metasemantik.

Alle Schlüsselnomina der beiden Zyklen (und teils auch der außerzyklischen Gedichte) wie *Engel, Gott, Spiegel, Gesang, Musik, Tod* und auch die Titelnomina *Elegien, Sonette* oder *Mausoleum* sollen einen übersemantischen Wert verkörpern, besser: *erbauen*. Das letztgenannte Gedicht *Mausoleum* (3/500) veranschaulicht das Prinzip besonders (un)deutlich, weil im Text bereits eine rein negative Zeichen-Konstellation zur (Nicht-)Erscheinung gebracht ist. Eine frühere Liebesbegegnung wird vergegenwärtigt. Aus der Entfernung, aus der Abstraktion mehrschichtiger zeitlicher und begrifflicher Ersetzungen erscheint sie aber als eine Zeichen-Konstellation der perpetuierten Sehnsucht, die durch die Worte, das heißt: durch das Schrift- und Atemzeichen des Dichters in den Raum wie in die Leere hineingeschrieben wurde, damit sie für alle Ewigkeit weiterbesteht wie auch für alle Ewigkeit weiterverschwindet (man bemerke, daß Rilke selbst das Schriftzeichen als Zeichen des unendlichen Offenen in den Text hineinsetzte):

: Wind,
unsichtbar,
Windinneres.

Die Schöpfungswelt des Spätwerks kennt kein privilegiertes und kein ewiggültiges Ziel, es wird jeweils mit multizentrierter ›Willkür‹ und als ein Nie-zu-Erreichendes vorgestellt, *imaginiert* (man kennt ja Rilkes Vorliebe für das Adjektiv: »imaginär«, gewiß im stärksten Sinne des Adjektivs, das eine Vorstellung bezeichnet, der prinzipiell keine Realität entsprechen kann).[27] Im Zeichen des Quasi-Telos entsteht jeweils eine gesetzmäßige Konstellation – wenngleich eine, die prinzipiell durch eine andere, anders ausgerichtete ersetzt werden kann. In ihrer »äußersten« Verwirk-

27 Für andere Vorkommnisse siehe Por: »*Zu den Engeln*« (wie Anm. 1), S. 51-52.

lichung (wie in dem letztangeführten Gedicht) entsteht eine Konstellation, die immer mehr verschwindet, je weiter sie sich dem selbst gestellten Ziel nähert.

Der Kosmos der letzten Periode ist offen, plural und zugleich notwendig, mit einer Kategorie gefaßt, die mir besonders zutreffend erscheint, er ist kontingent. Er wird jeweils durch das eigene »Gesetz« der quasi-teleologischen Zielsetzung bestimmt; in diesem »Gesetz«, das auch »Willkür« bedeutet, zeichnen sich die beiden großen Zyklen und darüber hinaus ein bedeutender Teil der außerzyklischen Gedichte als einheitlich, um das innerliche Paradox ihres Theorems zu fassen: sie sind einheitlich durch die kontingente Bestimmung ihres Wort-Daseins. In manchen anderen wesentlichen Charakterzügen weichen die beiden Zyklen beziehungsweise die nachzyklischen Gedichte offensichtlich voneinander ab. Die *Erste Elegie* beschwört die Gestalt von Linos, dem Sänger, und die urtümliche *elegische* Klage um seinen Tod, die den »Raum«, ja selbst die »Leere« in »Schwingung« (2/688) gebracht hat. Sein Mythos und jedes Element in ihm, beispielsweise ein »Baum«, ein »Pfeil«, auch die »Inschrift« oder eben der Name der Dichterin »Gaspara Stampa«, verkörpern, genauer gefaßt: befragen und behaupten zugleich die Schöpfung der Welt in der ewig-gegenseitigen Ausrichtung (in der »ununterbrochene[n] Nachricht«) (2/687) vom Wort zum Dasein und vom Dasein zum Wort. Dieser *elegische Bezug* bestimmt den ganzen Zyklus; wie auch der *elegische* Raum in seiner »Schwingung« den uranischen Charakter des Fragesatzes im Auftakt bewahrt (er ist im übrigen mitgeprägt durch Rilkes Greco- und Toledo-Erfahrung). – In dem ersten der *Sonette* werden die Gestalt des Orpheus und die Gestalt seiner Gesangesworte heraufbeschworen, sie werden wahrhaftig ausgerufen (zumal drei Sätze mit Ausrufezeichen nacheinander folgen). Sein Mythos verkörpert die Schöpfung der Welt in der »reine[n] Übersteigung« (SO. I/1) zu einem immer erreichten und zugleich immer neu zu erreichenden Wort-Sein, im Sinne der paradoxalen Sprachsituation: Orpheus singt sich selbst an und er besingt sich selbst. Jedes Wort in dem *Sonett*, beispielsweise der »Baum«, die »Tiere«, der »Tempel«, auch Begriffe wie »Brüllen«, »Hören« oder der Eigenname »Orpheus« selbst, erscheint in seinem Zeichenwert, die Wörter werden in einem Entsprechungssystem ihrer Zeichenwerte angeordnet. Dieser *orphische Bezug* bestimmt den ganzen Doppelzyklus, wie auch der *orphische* Raum in seiner »Übersteigung« zur Unterwelt den chthonischen Charakter seines zentralen Mythos andeutet. (Der Doppelzyklus trägt im übrigen das Merkmal von Rilkes Auseinandersetzung mit Klee.) In den nachzyklischen Gedichten, wie beispielweise im Gedicht *Mausoleum,* hat Rilke die äußerste Version seines Theorems verwirklicht und Konstellationen aus dem übersemantischen Wert seiner Wörter wie seiner Schriftzeichen hervorgebracht. Ihre Reihe konstruiert und dekonstruiert sich bei der Suche nach dem absoluten poetischen Zeichen – bis hin zur Schöpfung als Zeichen der Leere beziehungsweise im allerletzten Gedicht als Zeichen des »Verzicht[s]« auf das Dichterische selbst (*Komm du, du letzter, den ich anerkenne,* 3/511). Rilke hat auch thematisch die Bedeutung der Musik in der Inspiration dieser nachzyklischen Gedichte hervorgehoben.

Ich möchte es noch deutlicher ausdrücken: In einer anderen Erörterung könnte man von der Annahme ausgehen, daß die eigentliche, vielleicht auch die wichtigste Trennlinie im poetischen Werk zwischen einerseits den *Elegien* und andererseits

den *Sonetten* beziehungsweise den nachzyklischen Gedichten liegt. Die ersteren sind durch eine, wenngleich bereits »ununterbrochen«-»offene«, aber geradlinige, vertikale Erde-Himmel, Dichter-Engel, Wort-Dasein-Teleologie, recte: Quasi-Teleologie bestimmt; während die zweiten als Zeichen einer plural-multizentrierten Teleologie, recte: All-wie-Nichts-Teleologie bestimmt sind. Für Rilke selbst war aber, wie er dies wiederholt und zuweilen auch leidenschaftlich betont hat, ihr komplementärer Aspekt wichtig, die beiden Zyklen »sind« »von der gleichen Essenz erfüllt«, sie »stützen und ergänzen« »sich gegenseitig« und »beständig«.[28] Der Ansatz meines Vortrags war es, diese Selbstdeutung auszulegen. Sein Ertrag könnte folgendermaßen zusammengefaßt werden:

Komplementär sind die drei Schöpfungsgestalten der *Elegien*, der *Sonette* und der nachzyklischen Gedichte im Sinne des Theorems: Ausgerichtet nach ihrer eigenen »Anziehung« oder ihrer pluralen »Anziehung[en]« zum Offenen, auch zum Entleerten hin, konstruieren und dekonstruieren sich alle drei selbst als *lativus-absolutus*-Gestalten in einem *imaginären* poetischen Raum.

28 RMR: *Briefe an das Ehepaar S. Fischer*. Hrsg. von Hedwig Fischer. Zürich 1947, S. 90 (Brief vom 29. Januar 1924 an Samuel Fischer); RBr. 3, S. 897-900 (Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz).

BEITRÄGE

Gunter Cibis

Rainer Maria Rilke im Weltall

Kleine Planeten oder Planetoiden, zu denen auch der Planetoid »Rilke« gehört, sind Überreste aus der Zeit der Entstehung unseres Sonnensystems. In den Bereichen, in denen sich die Mehrzahl der kleinen Planeten auch jetzt noch befindet (dem Planetoidengürtel), sind sie auch entstanden – vor etwa fünf Milliarden Jahren. In diesen Bereichen unseres Sonnensystems hatte die Menge des für die Bildung fester Körper verfügbaren Materials nicht einen einzigen großen Körper, sondern eine Vielzahl kleiner Körper gebildet. Die meisten der bekannten kleinen Planeten bewegen sich im Abstandsbereich von 2,2 AE bis 3,2 AE von der Sonne,[1] und zwar rechtläufig (also im Uhrzeigersinn). Ihre Umlaufszeiten liegen zwischen 3,2 und 5,8 Jahren. Die kleinen Planeten bewegen sich auf elliptischen Bahnen, deshalb schwankt der Abstand Rilke – Sonne. Die mittlere Entfernung von Rilke von der Sonne beträgt 2,28 AE. Für einen Umlauf um die Sonne benötigt Rilke 1.253,8 Tage. Die Durchmesser der kleinen Planeten des Planetoidengürtels liegen generell unter 1.000 Kilometer, die weitaus meisten haben Durchmesser von unter 50 Kilometern. Die Gesamtzahl der kleinen Planeten des Planetoidengürtels kann man mit mehreren Millionen angeben (einschließlich der Objekte mit Durchmessern bis zu einigen hundert Metern). Entdeckt und nummeriert wurden bis zum Mai 2008 187.745 kleine Planeten. Der erste kleine Planet, (1) Ceres,[2] wurde am 1. Januar 1801 von Giuseppe Piazzi in Palermo entdeckt und nach der römischen Göttin des pflanzlichen Wachstums benannt. Der Durchmesser von (1) Ceres liegt knapp unter 1.000 Kilometer. Zum Vergleich: Der Durchmesser des Erdmondes beträgt 3.476 Kilometer. Weitere sehr große Planetoiden existieren hinter der Neptunbahn (Trans-Neptun-Objekte). Die Entfernungen von der Sonne liegen im Bereich von etwa 35 AE bis ungefähr 50 AE. Bisher wurden mehr als 1.000 Trans-Neptun-Objekte gefunden. Der seit dem 24. August 2006 als Zwergplanet bezeichnete Pluto ist sicher das bekannteste Trans-Neptun-Objekt. Seine Bezeichnung ist (134340) Pluto. Die Durchmesser der bisher bekannten Trans-Neptun-Objekte betragen bis zu etwa 2.500 Kilometer.

(9833) Rilke wurde am 21. Februar 1982 von Freimut Börngen in Tautenburg entdeckt. Benannt wurde er nach Rainer Maria Rilke (Minor Planet Circular 34631). Rilke ist nicht rund, sondern kartoffelförmig. Seine Oberfläche dürfte kraterübersät sein, weil immer wieder kleinere Gesteinsbrocken auf seine Oberfläche gestürzt sind. Die Planetoiden haben keine schützende Atmosphäre.

Der Entdecker Freimut Börngen vom Karl-Schwarzschild-Observatorium in Tautenburg hat zwischen 1961 und 1995 insgesamt 165 kleine Planeten entdeckt.

1 AE = Astronomische Einheit. 1 AE = mittlere Entfernung Erde – Sonne = 149,6 Millionen Kilometer.

2 Vorangestellt wird jeweils eine den Planetoiden zugeteilte laufende Nummer.

Auch nach ihm selbst ist ein kleiner Planet benannt worden: (3589) Börngen wurde am 4. März 1987 von Edward L. G. Bowell in Anderson Mesa (Arizona, USA) entdeckt (Minor Planet Circular 14207).[3]

3 Literaturhinweis: Lutz D. Schmadel: *Dictionary of Minor Planet Names.* Berlin, Heidelberg, New York 2003 (5. Auflage; Addendum zur 5. Auflage: Ebenda 2006).

Norbert Fischer

»Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?«
Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes[1]

Die Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in Rilkes Dichtung sind vor allem ein Echo seiner *Confessiones*-Lektüre. Mit diesem Werk hat sich Rilke, wie er berichtet, intensiv befaßt und 1911 sogar begonnen, es ins Deutsche zu übersetzen.[2] Äußerlich faßbare Spuren seiner Augustinus-Lektüre treten wohl erstmals in der Rodin-Monographie von 1902 hervor. Dort spielt Rilke auf eine Stelle aus dem Proömium der *Confessiones* an, die zusätzlich auf die Untersuchung des Seins der Zeit in deren elftem Buch hindeutet. Die Passage, die mit der Feststellung beginnt, Rodin sei ein Greis, dessen Leben einmal »begonnen« habe, nun »tief in ein großes Alter« hineingehe und für uns so sei, »als ob es vor vielen hundert Jahren vergangen wäre«, verbindet Rilke mit einem charakteristischen Gedanken Augustins. Am Beginn seiner Betrachtungen zu Rodin mutmaßt er über dessen Leben: »Es wird eine Kindheit gehabt haben, irgendeine, eine Kindheit in Armut, dunkel suchend und ungewiß. Und es hat diese Kindheit vielleicht noch, denn –, sagt der heilige Augustinus einmal, wohin sollte sie gegangen sein?«[3] Damit klingt schon Rilkes große Sehnsucht nach

1 Auf Grundlage des Vortrags am 28. Dezember 2007 in der Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Nachdem der Verfasser auf Augustins Bedeutung für Rilke aufmerksam geworden war und gelegentlich in Publikationen zu Augustinus auf Rilke verwiesen hat, konnte er schließlich August Stahl zur Bearbeitung dieses Themas gewinnen, der nun einen grundlegenden Beitrag zu ihm verfaßt hat: »›Salus tua ego sum‹. Rilke (1875-1926) liest die ›Confessiones‹ des heiligen Augustinus«. In: *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*. Band 2: *Von Descartes bis in die Gegenwart*. Hrsg. von Norbert Fischer. Hamburg 2009, S. 229-252. Zitiert als: Stahl: ›*Salus tua ego sum*‹; am Ende dieser Untersuchung (S. 249-252) findet sich eine Auflistung der Fundstellen. – Alle Werke Augustins sind hier zitiert aus dem *Corpus Augustinianum Gissense*. A Cornelio Mayer editum. Die elektronische Edition der Werke des Augustinus von Hippo (lemmatisierte Texte, Zitatauszeichnung, Literaturdatenbank). Basel 2004. Zitiert als: CAG 2. Die Confessiones werden zitiert als: conf. Für deutsche Übersetzungen der Confessiones sei verwiesen auf Aurelius Augustinus: *Confessiones / Bekenntnisse*. Übersetzt von Wilhelm Thimme. Mit einer Einführung von Norbert Fischer. Düsseldorf [u. a.] 2004. Zum 11. Buch auch Aurelius Augustinus: *Was ist Zeit? Confessiones XI / Bekenntnisse 11.* Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer. Lateinisch-deutsch. Hamburg 2009.

2 RMR: *Sämtliche Werke*. Bände I–VI. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1987; Band VII: *Übertragungen*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn †. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997. Zitiert als: SW, hier SW VII, S. 926-961. Übersetzt sind die ersten 12 Kapitel; nach Zitierweise des CAG 2: conf. 1,1-19. Die gründlichere Begegnung mit Augustinus stünde so am Beginn des Spätwerks. Schon in früheren Texten zeigt sich aber innere Nähe, die auf Einflüsse seines Lehrers zurückgehen könnte (vgl. Stahl: ›*Salus tua ego sum*‹, S. 231-232 und S. 249).

3 RMR: *Auguste Rodin* (SW V, S. 142). Im Sinn hat Rilke conf. 1,13: »nonne ab infantia huc pergens veni in pueritiam? vel potius ipsa in me venit et successit infantiae? nec discessit illa: quo enim abiit?« Vgl. RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von

einem *Bleiben* an, die zugleich als Nachklang der Zeitauslegung in Augustins *Confessiones* zu lesen ist und auch seine in vielen Abschattungen immer wiederkehrende Frage bestimmt, die den Titel der vorliegenden Untersuchung bildet: »Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Rilkes Dichtung war trotz mancher Distanz zum christlichen Dogma tief in den Themen und Antworten des christlichen Glaubens beheimatet. Dies neu zu beachten, mag eine Aufgabe der Rilke-Forschung wie der Theologie sein.[4]

Nach 1909 treten die *Confessiones* noch stärker in Rilkes Blickfeld, vermutlich auch zusätzlich angeregt durch die Begegnung mit Petrarcas Brief zur Besteigung des Mont Ventoux, in dessen Zentrum eine Stelle aus dem zehnten Buch der *Confessiones* steht.[5] Petrarca berichtet in diesem Brief, daß er – auf dem Gipfel angekommen – folgende Stelle der *Confessiones* aufgeschlagen und gelesen habe (10,15): »et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et Oceani ambitum et gyros siderum et relinquunt se ipsos«. Zu übersetzen ist: »Menschen aber machen sich auf den Weg, um die Höhen der Berge zu bewundern, die gewaltigen Fluten des Meeres, die weiten Ströme der Flüsse, die Küste des

Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. Zitiert als: KA. Hier KA IV, S. 940: »R. benutzte eine französische Quelle.« Augustinus untersucht das Thema in *Confessiones* 11; vgl. 11,23: »pueritia quippe mea, quae iam non est, in tempore praeterito est, quod iam non est; imaginem vero eius, cum eam recolo et narro, in praesenti tempore intueor, quia est adhuc in memoria mea.« Vgl. auch Takeshi Kato: »Quo enim abiit? (Conf. I,viii,13) – La notion du temps chez Rilke et Augustin«. In: *Patristica. Proceedings of the colloquia of the Japanese Society for Patristic Studies*. Supplementary Volume 1, 2001, S. 179-189. Rilke hatte den Gedanken der *Einheit verschiedener Zeitekstasen* schon früher vorgetragen (vgl. KA I, S. 194): »Mir ist, als wär ich jetzt zugleich / Kind, Knab und Mann und mehr.«

4 Die Distanz wird mit Recht betont, zum Beispiel Hans Graubner: »Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit«. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur.* 95, 2003, S. 583-602. Zitiert als: Graubner: *Rilkes Christus*. Zur Problematisierung Ulrich Fülleborn: »Rilkes Gebrauch der Bibel«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf [u. a.] 1999, S. 19-38. Zitiert als: Fülleborn: *Bibel*; als Versuch, Offenheit des Denkens mit klaren Fragerichtungen zu verbinden vgl. Norbert Fischer: *Die philosophische Frage nach Gott. Ein Gang durch ihre Stationen*. Paderborn 1995. Die christlich-religiösen Bezüge in Rilkes Dichtung scheinen bisher beidseits nur zögerlich bedacht zu werden.

5 Vgl. Horst Nalewski: »Nachwort«. In: Francesco Petrarca: *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 37-46, hier S. 42-46. Nach Nalewski ist Rilke dem Petrarca-Brief wohl 1909 begegnet. Im Brief an Lili Schalk vom 14. Mai 1911 schreibt Rilke (*Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950. Zitiert als: *Briefe*, S. 279): »ich war also wirklich in Algier, Tunis, schließlich in Ägypten, aber es wäre mir recht geschehen, hätte ich überall vor den größesten Außendingen den heiligen Augustinus an der Stelle aufgeschlagen, die Petrarca trifft, da er oben auf dem Mont Ventoux neugierig das gewohnte kleine Buch öffnend, nichts als den Vorwurf findet, über Bergen, Meeren und Entfernungen von sich selber abzusehen«. Augustinus spricht nicht als Unbeteiligter von den Menschen, die äußere Erscheinungen bewundern, sondern hat wohl auch selbst Berge bestiegen und berichtet davon; vgl. *De trinitate* 9,11.

Ozeans und die Kreisbewegungen der Gestirne: sich selbst aber lassen sie achtlos beiseite«.[6]

Am 28. Juni 1911 berichtet Rilke dann in einem Brief an seinen Verleger Anton Kippenberg: »Zu meinen späten Abendbeschäftigungen gehören die herrlichen Konfessionen des heiligen Augustinus, ich lese sie jetzt lateinisch, mit dem unbeschreiblich erbärmlichen französischen Text nebenan, die lahmste und lächerlichste Paraphrase, die sich denken läßt«.[7] Die Übersetzung des Georg Freiherr von Hertling, die Rilke vom Insel-Verlag Mitte Juli 1911 erhalten hatte, schenkte er jedoch schon Ende des Monats seiner Mutter Sophie, versehen mit der Widmung: »Lautschin, Ende Juli 1911 / Meiner lieben Mama dieses herrliche Buch im Gedächtnis der gemeinsam darüber verbrachten Stunde. René.« Vor der Widmung steht folgendes Gedicht, das auf die Irrwege des Lebens in der Zeit anspielt, die ein großes Thema der *Confessiones* sind:[8]

> Laß dich nicht irren die Zeit: was ist nah, was ist fern?
> Hören wir nicht dieses Herz, wie es hinging zum Herrn?
> Wie es uns, über vieles Geschehne, berührt und erreicht;
> so erreichen wir unsere sichere Seele vielleicht.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1911 arbeitete Rilke mit Unterbrechungen an der Übersetzung des Anfangs der *Confessiones*, wie aus Briefen an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis und seine Mutter hervorgeht.[9] Zum Schicksal des Übersetzungsversuchs in den Wirren des Kriegsbeginns erklären die Herausgeber der *Sämtlichen Werke*, in denen das Ergebnis der Bemühungen, wenn auch selten bemerkt, inzwischen vorliegt (VII, S. 1310): »Rilke hat die Handschrift im Juli 1914 nicht in Paris zurückgelassen und beklagte ein Jahr später in München Editha Klipstein und Marianne Mitford gegenüber den Abbruch seines Vorhabens, – wohl in erster Linie durch die Schwierigkeiten des Lateins bedingt, weniger durch die Ungunst der Zeit.«

6 Übersetzung nach Aurelius Augustinus: *Suche nach dem wahren Leben. Confessiones X / Bekenntnisse 10.* Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer. Lateinisch-deutsch. Hamburg 2006. Zitiert als: SwL, hier S. 23.

7 Zitiert nach SW VII, S. 1310.

8 KA II, S. 17. Die Widmung an die Mutter ist zitiert nach KA II, S. 442; Rilke nimmt das Hingehen zum Herrn als Weg zum wahren Selbst; zur Bedeutung des Biographischen für Augustinus vgl.: *Irrwege des Lebens. Augustinus: Confessiones 1-6*. Hrsg. von Norbert Fischer und Dieter Hattrup. Paderborn 2004. Das Widmungsgedicht weist auf die *excitatio*, die laut Augustins Bericht in den *Retractationes* von der Lektüre der *Confessiones* auch auf deren Autor ausgegangen ist. Insofern spricht das Widmungsgedicht gerade von den Fragen, die auch Augustinus bewegt haben.

9 Zum Beispiel im Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 13. August 1911 (*Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, S. 57): »Nicht einmal meine Lückenarbeit am heiligen Augustinus hab ich weitergebracht«; Brief an die Mutter vom 2. September 1911 (SW VII, S. 310): »Daß Du im Augustinus weiter Deine Freude und Erbauung findest, macht mich recht froh, – denk Dir ich komme jetzt gar nicht zu ihm, so sehr ich mich danach sehne.«

Soweit seien einige Zeugnisse für die äußeren Bezugnahmen Rilkes auf Augustinus erwähnt.[10] Wichtiger jedoch ist eine bemerkenswerte innere Nähe, die in Rilkes später Dichtung verstärkt hervortritt und auf beider Seelenverwandtschaft weist, die sich in ähnlichen Fragen ausspricht. Zu nennen sind vor allem Rilkes Suche nach dem *Bleiben* und sein offenkundiges Streben nach Augustinischer *Innerlichkeit*, wie sie auch der Petrarca-Brief gefordert hat und die bei Rilke ebensowenig akosmisch ist wie bei Augustinus.[11] Rilkes ernüchternde Diagnose in einem berühmten *Sonett an Orpheus* (I 19; V. 9-12) könnte Augustinus mitsprechen: »Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, // ist nicht entschleiert.« Einfluß mag zudem Augustins Auslegung des Lebens als *cursus ad mortem* gehabt haben, nach der unser faktisches Leben so vom Tod durchwirkt ist, daß er nicht recht weiß, ob er es als todhaft *(vita mortalis)* oder als lebendigen Tod *(mors vitalis)* bezeichnen soll.[12] Seine Sehnsucht nach innerem, lebendigem, bleibendem Leben, nach der *vita viva* (zum Beispiel conf. 10,39), spiegelt sich bei Rilke in Versen wie dem folgenden: »Ist Leben Leben, setzt es nirgends aus.«[13]

Die *Confessiones* beginnen mit überschwenglichem Gotteslob, das Augustinus am Anfang nicht selbst auszusprechen imstande ist, sondern nur dem Psalter nachsprechen kann (conf. 1,1): »›magnus es, domine, et laudabilis valde‹: ›magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus.‹« Gegen dieses Lob prallt die unvermittelt folgende Beschreibung der *conditio humana*, die von der unerfreulichen faktischen Situation des fragenden Menschen bestimmt ist, von seiner verschwindenden Kleinheit im Ganzen der Schöpfung, von der Last seiner Sterblichkeit, von seinen Verfeh-

10 Vgl. außerdem den Hinweis auf die von August Stahl in ›*Salus tua ego sum*‹ zusammengetragenen Fundstellen (wie Anm. 1).

11 Das ›Innere‹ bei Rilke wäre ein ergiebiges Thema im Vergleich zu Augustinus. Nahe sind V. 50-53 der siebenten *Elegie*: »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen«; vgl. auch das Raumgedicht (KA II, S. 263). Augustinus betont die Schönheit des Leiblichen, sucht nicht *Entzeitlichung*, sondern *Entflüchtigung des Zeitlichen* (KA II, S. 177: »wo ist ein Bleiben, / wo ein endlich Sein in alledem?«). Vgl. Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Wien 2004, bes. S. 160-185.

12 *De civitate dei* 13,10: »omnino nihil sit aliud tempus vitae huius, quam cursus ad mortem«; weiterhin conf. 1,7.

13 KA II, S. 72; Augustinus erklärt, nicht zu wissen, wie er in dieses Leben gekommen ist, das er todhaft nennt, oder gar lebendigen Tod (conf. 1,7): »nescio, unde venerim huc, in istam dico vitam mortalem an mortem vitalem? nescio.« Zur ersehnten *vita viva* vgl. conf. 10,39: »viva erit vita mea tota plena te«; Rilke (*Sonette an Orpheus*. Zitiert als: SO) geht es um ein *Bleiben*, er richtet sich aber gegen ein Beharren, das »sich ins Bleiben verschließt« (SO II 12; V. 5). Nietzsche, der »Verteidiger des Lebens«, ist als Anreger Rilkes zu beachten (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 Bände. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München [u. a.]: 1980. Zitiert als: KSA); zum »Genuß des Lebens, Dankbarkeit gegen das Leben und Veredelung des Lebens« vgl. *Nachgelassene Fragmente* 7 [6]; KSA XII, S. 276-281). Auch für Nietzsche gilt zwar: »Lust will aller Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!« (*Also sprach Zarathustra* IV; KSA IV, S. 403).« Aber Nietzsche will sich als »friedloser und freiheits-dürst'ger Geist« nichts schenken lassen, nicht am »Kreuz niedersinken« (vgl. *An Richard Wagner. Nachgelassene Fragmente* 28 [48]; KSA XI, S. 319). Rilke hingegen bleibt (wie Augustinus) offen für die Möglichkeit, das Ziel seiner höchsten Sehnsucht zu empfangen (z. B. SO II 5 ; V. 13 f.).

lungen und von seinem Hochmut (conf. 1,1): »et laudare te vult homo, aliqua portio creaturae tuae, et homo circumferens mortalitatem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium, quia superbis resistis«. Ähnlich spannungsreich wie Augustinus kennzeichnet auch Rilke in genuin Augustinischer Anrede Gottes die Situation des Menschen vor Gott: »Gott, du bist groß. / Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin, / wenn ich mich in deine Nähe stelle.«[14]

Trotz der Bedeutungsarmut, der Sterblichkeit, der Fehltritte und der übertriebenen Selbsteinschätzung der Menschen[15] tritt bei beiden, bei Rilke wie bei Augustinus, eine überraschende Wendung zum Willen ein, das Leben und den Schöpfer dennoch zu preisen. Rilke bringt seine Beziehung zu Gott so zur Sprache (KA I, S. 162): »Ich bin auf der Welt zu gering und doch nicht klein genug, / um vor dir zu sein wie ein Ding.« Augustinus fügt der niederschmetternden Analyse der Situation der Menschen in der Welt aber das Wort an (conf. 1,1): »et tamen te laudare vult homo.« Diesen der faktischen Lebenswirklichkeit widerstreitenden Willen, Gott dennoch zu loben, spricht auch Rilke aus.[16] Augustins »tamen« erlangt im »Dennoch« Rilkes, das in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* an entscheidenden Stellen begegnet, eine sachgemäße Entsprechung.

Eine solche »Dennoch«-Stelle, die dem Sinn des Augustinus-Zitats aus dem Proömium der *Confessiones* nahekommt, findet sich in der zweiten *Duineser Elegie* (V. 1 f.): »Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele, / wissend um euch.« Angesichts des Endes eines Puppenspiels sagt er in der vierten *Elegie* trotzig (V. 36): »Ich bleibe dennoch.« Die Betrachtung von Leid und Schmerz in der fünften *Elegie* gewinnt unversehens Tröstung und Halt (V. 56 f.): »Und dennoch, blindlings, das Lächeln .....«. In der neunten *Elegie* kommt das »Herz« in den Blick, das unter Hämmern Bestand behält, die »Zunge«, die trotz der Schläge nicht aufhört, die Welt zu preisen (V. 48-51): »Zwischen den Hämmern besteht / unser Herz, wie die Zunge / zwischen den Zähnen, die doch, / dennoch, die preisende bleibt.« In den *Sonetten an Orpheus* heißt es zur Frage, wer die für immer verlorenen Blicke des Lebens schaue, wer die Verluste kenne (II 2; V. 13 f.): »Nur, wer mit dennoch preisendem Laut / sänge das Herz, das ins Ganze geborne.« Beinahe resü-

14 *Vom mönchischen Leben* (KA I, S. 170 f.); die direkte Anrede Gottes im Bewußtsein seiner Gegenwart, die Augustinus weithin in den *Confessiones* durchhält und vom Autor höchsten Ernst und Lauterkeit fordert (zum Beispiel conf. 10,2), hat Rilke beeindruckt. Vgl. auch Günter Niggl: »Rede und Gespräch in Augustins *Confessiones*«. In: *Seelengespräche*. Hrsg. von Béatrice Jakobs und Volker Kapp. Schriften zur Literaturwissenschaft. Band 31. Berlin 2008, S. 41-56.

15 Nach Luther kann der Mensch natürlicherweise nicht wollen, daß Gott Gott sei (Martin Luther: »Disputatio contra scholasticam theologiam«. In: *Der junge Luther*. Hrsg. von Erich Vogelsang. Berlin 1933, hier 321 n. 17); Nietzsche sagt: »Aber daß ich euch ganz mein Herz offenbare, ihr Freunde, *wenn* es Götter gäbe, wie hielte ich es aus, kein Gott zu sein! *Also* giebt es keine Götter« (*Also sprach Zarathustra* II; KSA IV, S. 110).

16 Zur Bestimmung des Themas der *Confessiones* vgl. Norbert Fischer: »Selbstsein und Gottsuche. Zur Aufgabe des Denkens in Augustins ›Confessiones‹ und Heideggers ›Sein und Zeit‹«. In: *Heidegger und die christliche Tradition. Annäherungen an ein schwieriges Thema*. Hrsg. von Norbert Fischer und Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Hamburg 2007, S. 55-90. Zitiert als Fischer: *Selbstsein und Gottsuche*. Hier S. 64-69, bes. S. 65.

mierend ringt Rilke sich das Wort ab (II 23; V. 12): »Wir, gerecht nur, wo wir dennoch preisen«. Überdies gründet alles Klagen im Rühmen und setzt es voraus (I 8; V. 1 f.): »Nur im Raum der Rühmung darf die Klage gehn«; oder auch (I 9; V. 1-4): »Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten /, darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.«

Augustinus findet Kraft zum »tamen«, zur Freude am Gotteslob, seit er glauben kann, von Gott auf Gott hin geschaffen zu sein. Diesen Antrieb spürt er in sich, weil er sich in eine Unruhe versetzt weiß, die nur im Höchsten zur Ruhe kommen kann (conf. 1,1): »tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.« Die von Gott bewirkte Unruhe, die den Menschen nach Gott und Göttlichem streben läßt, um Ruhe zu finden, ist damit ein wesentliches Merkmal der eigentlichen Menschwerdung. Mensch wird der Mensch erst, indem er sich so auf Gott hin geschaffen sieht, daß er nur in Gott und Göttlichem Ruhe finden kann. Diese Unruhe treibt Augustinus auch zur Ausarbeitung der *Confessiones*, in denen er den Weg der Wahrheit vor Gott gehen will, ebenso wie Rilke sagt im *Stundenbuch*: »Ich will meinen Sinn / wahr vor dir.«[17] Beide verfolgen ein unerhört hohes Ziel, das beide notwendigerweise in die Beziehung zu Gott bringt: Augustinus richtet sein Streben trotz der Tödlichkeit des faktischen Lebens auf ein lebendiges Leben in Gott, Rilke will seinen Weg zum Leben »durch den tödlichsten Sturm gehen« und gesteht Gott (KA I, S. 163): »Du siehst, ich will viel.«

Wie vielfältig und lebendig Augustins Zeitauslegung in Rilkes Dichtung nachklingt, kann in einem kleinen Beitrag nur exemplarisch verdeutlicht werden. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf späteren Gedichten, auch weil der Einfluß der Augustinus-Lektüre Rilkes sich für frühe Dichtungen nicht klar belegen läßt. Dennoch wird der Beitrag mit einigen Versen Rilkes aus dem *Stundenbuch* schließen, die eine außerordentliche Nähe zu einem tragenden Grundgedanken der *Confessiones* aufweisen. Nach der Einführung folgen nun drei Schritte: Den Horizont eröffnet im ersten Schritt eine Skizze der Grundgedanken von Augustins Zeitauslegung in den *Confessiones* insgesamt und vor allem im elften Buch.[18] In einem zweiten Schritt werden dann zwei ausgewählte späte Gedichte Rilkes betrachtet, die von Augustinus her gelesen werden können und sich mit der Frage nach dem Sein der Zeit befassen. Deren Aussage wird abschließend in einem dritten Schritt noch einmal ausdrücklich auf Motive der Zeitauslegung Augustins bezogen.

Augustinus fragt am Beginn des elften Buchs der *Confessiones*, ob Gott in seiner Ewigkeit denn nicht zur Kenntnis nehme, was er ihm sagt, oder ob er für flüchtig und für nichtig ansehe, was in der Zeit geschieht (conf. 11,1): »numquid domine,

17 Vgl. *Das Stundenbuch. Vom mönchischen Leben* (KA I, S. 163 u. 162). Dazu das ›veritatem facere‹ in conf. 10,1 (vgl. die Übersetzung in SwL, S. 3). Vgl. dort auch KA I, S. 168: »Ich finde dich in allen diesen Dingen«; dazu conf. 10,6 mit der Verweisungsfunktion der Dinge auf Gott.

18 Vgl. dazu Norbert Fischer: »Confessiones 11: ›Distentio animi‹. Ein Symbol der Entflüchtigung des Zeitlichen«. In: *Die ›Confessiones‹ des Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretationen zu den dreizehn Büchern*. Hrsg. von Norbert Fischer und Cornelius Mayer. Freiburg 1998, S. 489-552. Zitiert als: Fischer: *Confessiones 11*.

cum tua sit aeternitas, ignoras, quae tibi dico, aut ad tempus vides, quod fit in tempore?« Da Augustinus sich von der Schrift sagen läßt, daß Gott Schöpfer Himmels und der Erden sei, und annimmt, daß Gott auch die Zeit geschaffen habe, gewinnt er den Mut, nach dem *Sein* der Zeit zu fragen (11,17-39). Angesichts der Flüchtigkeit des Zeitlichen erhofft er dennoch dessen *Entflüchtigung*, hofft das fragende Ich dennoch darauf, nicht in die Zeiten zu zersplittern, sondern als Zeitwesen Stand und Festigkeit zu gewinnen. Ein wichtiges Thema von Rilkes später Dichtung ist die Frage nach einem *Bleiben*, nach einem bleibenden *Sein* des Endlichen, nach dem »endlich *Sein* in alledem« (KA II, S. 177), nach der Möglichkeit, das Sein zu rühmen (zum Beispiel die Sonette 7-9 in SO I). Auf diese Frage, die uns, die wir dem Tod ausgesetzt sind, unweigerlich bewegt, zielt auch das späte *Sonett an Orpheus*, dessen Anfangsfrage der Titel der vorliegenden Betrachtungen ist: »Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Zu ihrem trostlosen Hintergrund heißt es in der ersten *Duineser Elegie* (V. 53): »Denn Bleiben ist nirgends.« Angesichts der furchtbaren Diagnose, daß es das ersehnte Bleiben nicht gebe, endet das hier im Zentrum stehende *Sonett an Orpheus* (SO II 27) allerdings überraschend hoffnungsvoll: »Als die, die wir sind, als die Treibenden, / gelten wir doch bei bleibenden / Kräften als göttlicher Brauch.«[19]

1. Zu Augustins Zeitauslegung in den Confessiones, vor allem im elftem Buch

Die Frage, was die Zeit denn sei, stellt Augustinus explizit im elften Buch der *Confessiones* (11,17): »quid est enim tempus?« Aber das Werk muß in allen dreizehn Büchern auf die Frage nach dem Sein der Zeit bezogen werden, da diese Frage erst im Bezug auf das ganze Werk ihre Konkretion und ihr volles existenzielles, philosophisches und theologisches Gewicht erhält.[20] Offensichtlich sind die *Confessiones* auch nach einem zeitlichen Schema komponiert. Die ersten neun Bücher berichten von vergangenem Leben, von äußeren und inneren Irrwegen: Augustinus beginnt mit

19 Rilkes angsterfüllte Frage, ob es die zerstörende Zeit wirklich gebe, weist auf Augustinus; vgl. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; bes. die Passagen zum Zeitkonto des Nikolaj Kusmitsch, die von Augustins Zeitbetrachtung angeregt sein können, z. B. die Umwechslung der »Jahre in Tage, in Stunden, in Minuten, ja, wenn man es aushielt, in Sekunden« (SW VI, S. 865-870; vgl. die Reflexionen zum *tempus longum*, conf. 11,18-20; 31; 33; 37). Beide suchen ›Entflüchtigung‹ des Zeitlichen; vgl. Norbert Fischer: »Einleitung«. In: Aurelius Augustinus: *Was ist Zeit? Confessiones XI / Bekenntnisse 11*. Meiner 2000, S. XI-LXIV. Zitiert als: Fischer: *Einleitung* (*Was ist Zeit?*). Hier S. XLI, LII, LXIV; vgl. die Hinweise von August Stahl: *Rilke-Kommentar zu den »Aufzeichnungen des Malte Lauride Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*. München 1979, hier S. 209-211, vor allem S. 211 (zur »Kritik des mechanischen Zeitbewußtseins«). Es geht Rilke nicht um glaubenslose Ontodizee (KA II, S. 717), sondern um »das unendliche Lob«.

20 Vgl. Fischer: *Einleitung* (*Was ist Zeit?*) (wie Anm. 19), S. XXV-XXXII: Zum literarischen Genus der *Confessiones*, S. XXXII-XLI: Zur Kompositionsstruktur der *Confessiones* vgl. die zwei unterschiedlichen Schemata S. XXXVII u. S. XLI.

seiner Kindheit in Thagaste, der Schulausbildung in Madaura und dem Studium in Karthago; er fährt fort mit seiner Tätigkeit als Professor in Rom und Mailand, mit dem Umbruch seiner Bekehrung, der Taufe Ostern 387 im Dom zu Mailand und schließt diese *Erzählungen* mit dem Tod seiner Mutter in Ostia, auf dem Rückweg nach Afrika. Mit dem zehnten Buch beginnt ein neuer Abschnitt, in dem er zwar noch von sich selbst berichtet, aber nicht mehr in Erzählungen von Vergangenem und von äußeren Lebensverhältnissen, sondern als *Reflexion* des Inneren und von seinem Zustand in der Gegenwart, d. h. zur Zeit der Niederschrift der *Confessiones*.[21] In den drei abschließenden Büchern wendet er sich der *Meditation* des Gotteswortes zu und lenkt so den Blick auf das absolute Ziel der Schöpfung, in dem sein ruheloses Herz Ruhe in Gott ersehnt – in der Hoffnung, daß am Ende auch Gott *in uns* Ruhe suche und erlange.[22]

Was also Zeit ist, die Augustinus schon in den Erzählungen im Blick hatte, erweist sich so als drängende Frage, die zum Kern des Gesamtwerks gehört. Zu Beginn der Untersuchung führt er das erregende Phänomen an, daß das Vergangene *nicht mehr* und das Zukünftige *noch nicht* ist: »praeteritum enim iam non est et futurum nondum est.« Dieser Befund gewinnt noch an Schärfe, sofern auch im Gegenwärtigen das *Sein der Zeit* nicht zu finden ist, weil die Gegenwart sich als der flüchtige Übergang vom Zukünftigsein ins Vergangensein zeigt: »praesens autem nullum habet spatium.«[23] Augustinus *erzählt* in den ersten neun Büchern seine Vergangenheit, im zehnten Buch *reflektiert* er seine Gegenwart, in den drei abschließenden Büchern *meditiert* er das Wort der Schrift, um die ersehnte Vollendung der Zeit in einer absoluten Zukunft aus dem in der Bibel genannten Schöpfungswillen Gottes heraus zu verstehen.[24] Seine Vergangenheit, seine Gegenwart und seine Zukunft, auf die er sich in der Erinnerung, in der Anschauung und in der Erwartung ausstreckt und die ihm im Inneren gegenwärtig sind, bilden den Rahmen, den die *Confessiones* ausfüllen.

Die Frage, mit der Augustinus das elfte Buch eröffnet, nämlich ob Gott überhaupt zur Kenntnis nehme, was in der Zeit geschieht, gewinnt Prägnanz erst vor der

21 Zur besonderen Frage von conf. 10 vgl. 4: »quid ipse intus sim«; 6: »non qualis fuerim, sed qualis sim«.

22 Der Bogen spannt sich von der Ruhelosigkeit des Anfangs (1,1: »inquietum est cor nostrum«) zu unserer Ruhe in Gott und Gottes in uns; 13,51 f.: »sabbato vitae aeternae requiescamus in te«; »tunc […] requiesces in nobis«.

23 Vgl. conf. 11,18 und 11,20. Sie entsteht also *nicht* durch Summierung von ›Jetztpunkten‹ (oder Zeitatomen), was schon Aristoteles gesehen hatte (vgl. *Physik* IV, 218a8: ὁ δὲ χρόνος οὐ δοκεῖ συγκεῖσθαι ἐκ τῶν νῦν). Vgl. auch Martin Heidegger: *Des hl. Augustinus Betrachtung über die Zeit. Confessiones lib. XI*. Kopie des unveröffentlichten Typoskripts der Vorlesung vom 26.10.1930; aufbewahrt in der ›Bibliotheca Beuronensis‹, hier S. 1: »In der abendländischen Philosophie sind uns drei bahnbrechende Besinnungen auf das Wesen der Zeit überliefert: die erste hat Aristoteles durchgeführt; die zweite ist das Werk des hl. Augustinus, die dritte stammt von Kant. Jede dieser drei Besinnungen über das Wesen der Zeit ist einem eigenen Zusammenhang entwachsen […]. Und doch gehören die drei grundverschiedenen Besinnungen im Ersten und Letzten zusammen.«

24 Vgl. Fischer: *Einleitung* (*Was ist Zeit?*) (wie Anm. 19), bes. S. LVI-LXIV (*Erzählung – Reflexion – Meditation. Das Zeitproblem im Gesamtplan der Confessiones*).

Folie der Aristotelischen Theologie, die voraussetzt, daß der Höchste eben nur das Höchste und Beste denkt, also nichts Weltliches und Zeitliches.[25] Augustinus beteuert schon im Blick auf sein eigenes Erleben, daß ihm die Zeit nicht gleichgültig sei, daß ihm die Tropfen der Zeit kostbar seien (11,2): »caro mihi valent stillae temporum.«[26] Gegen Theoretiker, die Allwissenheit usurpieren und meinen, erklären zu können, was Gott denke oder nicht denke, vertraut er am Ende nach manchen Krisen (angeregt vom biblischen Glauben) darauf, daß Gott sich um Zeit und Welt sorge, obwohl er an sich selbst ohne Sorge sei: »qui securus curam nostri geris.«[27] Bei genauerer Prüfung scheint die Zeit nicht zu *sein*: denn Vergangenes ist *nicht mehr*, Zukünftiges ist *noch nicht*, Gegenwärtiges ist nur der *Übergang* vom Zukünftigsein ins Vergangensein. Seine Erfahrung und der Schöpfungsglaube ermutigen Augustinus dennoch zur Frage nach dem *Sein der Zeit*. Wenn nämlich Gott die Zeit geschaffen hat, kann sie nicht nichts sein (conf. 11,15).[28]

Die These, Vergangenes sei *nicht mehr*, Zukünftiges sei *noch nicht*, Gegenwärtiges aber sei der *ausdehnungslose Übergang* vom Zukünftigsein ins Vergangensein, hatte auch Aristoteles vorgetragen, ohne deren Aporetik aufzulösen; immerhin hatte er am Ende aber doch die Frage aufgeworfen, wie sich die Zeit zur Seele verhält (*Physik* IV, 223a16 f.: πῶς ποτὲ ἔχει ὁ χρόνος πρὸς τὴν ψυχήν). Obwohl es ein *Sein der Zeit*, ein *Bleiben des Zeitlichen* nicht zu geben scheint und uns die Zeit zwischen den Fingern zerrinnt und sich verflüchtigt, versucht Augustinus in zwei denkerischen Anläufen, das *Bleibende*, das *Sein* der Zeit doch zu fassen. Im ersten Anlauf beharrt er darauf, daß wir zu wissen scheinen, was gemeint ist, wenn wir von langer und kurzer Zeit sprechen. Dennoch sieht er: Wenn das Vergangene *nicht mehr*, das Zukünftige *noch nicht* und das Gegenwärtige nur ein ausdehnungsloser *Übergang* ist, müßte es blanker Irrtum sein, der Zeit selbst irgendein *Sein* zuzubilligen. Wenn es also *die Zeit gibt*, scheint sie selbst wesenhaft etwas *Zerstörendes* zu sein. Da wir, wie Augustinus meint, aber nur wahrnehmen können, was *ist*,

25 Der Gott der Aristotelischen *Metaphysik*, das erste unbewegt Bewegende (1073a26 f.), bewegt nicht als Liebender, sondern wie ein Geliebtes (1072b3: κινεῖ δὲ ὡς ἐρώμενον). Auf die Frage: τί νοεῖ; (1074b22), antwortet Aristoteles, daß das Höchste (Gott) Denken sei, das nur das Höchste (sich selbst) denkt (1074b34 f.): νόησις νοήσεως νόησις. Die Unbewegtheit Gottes ist auch ein Motiv Rilkes (vgl. SO II 16; V. 5-8): »Selbst die reine, die geweihte Spende / nimmt er anders nicht in seine Welt, / als indem er sich dem freien Ende / unbewegt entgegenstellt.«

26 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (SW VI, S. 865): »Zeit war kostbar, hatte er immer sagen hören«.

27 Vgl. conf. 11,3; die Bedeutung der »Sorge« ist Martin Heidegger am zehnten Buch der *Confessiones* aufgegangen; vgl. »Augustinus und der Neuplatonismus«. In: *Phänomenologie des religiösen Lebens* (1921). Gesamtausgabe Band 60. Hrsg. von Claudius Strube. Frankfurt a. M. 1995, S. 157-299; dazu Friedrich-Wilhelm von Herrmann: »Die ›Confessiones‹ des Heiligen Augustinus im Denken Heideggers«. In: *Quaestio* 1: *Heidegger e i medievali*. Hrsg. von Costantino Esposito und Pasquale Porro. Turnhout 2001, S. 113-146.

28 In Martin Heideggers *Sein und Zeit* »fehlt« also die Gottesfrage (Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927). Gesamtausgabe Band 2. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1977. Zitiert als: *Sein und Zeit*); vgl. Fischer: *Selbstsein und Gottsuche* (wie Anm. 16).

und wir gewiß Zeitabschnitte wahrnehmen und miteinander vergleichen, müssen sie doch *sein*.[29]

Seine Antwort auf die Frage nach dem *Sein der Zeit* besagt zunächst, daß nicht Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem Sein zukommt, sondern der *Gegenwart des Vergangenen* in der *memoria*, der *Gegenwart des Gegenwärtigen* im *contuitus*, der *Gegenwart des Zukünftigen* in der *expectatio*. So zeigt sich *in der Seele* ein Sein der Zeit, anderswo aber nicht (11,26): »sunt enim in anima tria quaedam et alibi ea non video.«[30] Diese erste, scheinbar glatte Lösung birgt für Augustinus aber ein lästiges Motiv in sich, das sie ihm sogleich wieder zunichte macht. In der Gegenwart des Geistes findet er nämlich nur Worte aus Bildern des Seienden, nicht die vorgestellten Dinge selbst (11,23): »non res ipsae […], sed verba ex imaginibus earum.«[31]

Weil Augustinus das *Sein der Zeit* sucht, das *bleibende Sein* des Vergangenen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen, weil er die *Entflüchtigung des Zeitlichen* sucht, weil er also wie Rilke »ein endlich *Sein* in alledem« sucht (KA II, S. 177), sieht er sich genötigt, einen neuen Anlauf zur Beantwortung der Frage zu nehmen, um das *Sein* der *Zeit* zu erfassen.[32] Die erste Lösung hatte nämlich nicht zeigen können, *woher* die Zeit kommt, *wodurch* und *wohin* die Zeit geht, wenn sie gemessen wird (11,27): »sed unde et qua et quo praeterit, cum metitur?«[33] Obwohl Augustinus im Inneren des Geistes eine gewisse Art von Sein der Zeit gefunden hat, wendet er sich erneut nach außen, weil er die Schwäche der zuerst gefundenen Lösung bemerkt. Da die Zeit aus etwas zu kommen scheint, das *noch nicht* ist (sie entspringt ja nicht aus der Erwartung, die immer auch enttäuscht werden kann), da sie etwas durcheilt, das *keine Ausdehnung* besitzt (der Augenblick ist ja nur ein flüchtiger Übergang), und da sie in etwas flieht, das *nicht mehr* ist (es bleibt von ihr ja nur die Erinnerung), meint er immerhin festhalten zu können, daß die Zeit in irgendeiner Ausdehnung gemessen wird (11,27): »quid autem metimur nisi tempus in aliquo spatio?«[34]

Damit treten zwei Bedingungen der Möglichkeit der Zeitmessung hervor, nämlich die äußere Bewegung und die sich auf die Bewegung richtende Aufmerksamkeit des wahrnehmenden Geistes, die Zeit und Dauer zur Folge hat.[35] Die Ausdehnung, die es ermöglicht, die Zeit zu messen, ist aber nicht *die äußere Bewegung* der Kör-

29 Vgl. conf. 11,22: »quae si nulla essent, cerni omnino non possent. sunt ergo et futura et praeterita.«

30 Vgl. dazu SwL, S. 95 f., Anm. 133.

31 Der erste Anlauf führt nur zu Vorstellungen, nicht zum Zeitlichen selbst; deshalb sucht Augustinus das Sein der Zeit im Geist, der Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges vergegenwärtigt, in der *distentio animi.*

32 Vgl. Fischer: *Confessiones 11* (wie Anm. 18).

33 Das ist eine Form von Augustins Frage nach dem von Rilke gesuchten *Bleiben*, dem *endlich Sein in alledem*.

34 Die Zersplitterung der Zeit in die Ausdehnungslosigkeit des Gegenwärtigen (conf. 11,20: »praesens autem nullum habet spatium«) befestigt den Verdacht, daß die Zeit nur insofern ist, als sie zum Nichtsein strebt (11,17: »ut scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse«).

35 Vgl. conf. 11,31: »itaque aliud sit motus corporis, aliud, quo metimur quandiu sit«.

per, sondern *das Sicherstrecken der Aufmerksamkeit* auf äußere Bewegungen. Deshalb versucht Augustinus, das Sein der Zeit als Sichausstrecken des Geistes zu fassen, als *distentio animi*, und meint, das Sein der Zeit durch die *distentio animi* verstehen zu können.[36] Diese Antwort prüft er am Ertönen eines Liedes, einem sinnlich wahrnehmbaren Vorgang (11,34): »ecce puta vox corporis incipit sonare et sonat et adhuc sonat et ecce desinit«. Die Betrachtung eines solchen für unser Leben exemplarischen Phänomens läßt Augustinus zuversichtlich sagen, daß er die Zeiten in seinem Geist messe (11,36): »in te, anime meus, tempora metior«.

Indem sich der Geist auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges erstreckt, lebt er zwar, zerstreckt sich aber in seinem Erstrecken, weil er das Flüchtige in der Zeit nicht festhalten kann. Obwohl Augustinus dieser stärksten Sicht des Seins der Zeit, die wir aus eigener Kraft erlangen können, vorerst die Klage folgen läßt, schlägt das Beklagen der Flüchtigkeit doch in Jubel und Zuversicht um. Der Suchende sieht sich am Ende von der Hoffnung getragen, in Gott – und durch seine Wahrheit – Stand und Festigkeit zu gewinnen, in der Form seines endlichen Ich (11,40): »et stabo atque solidabor in te, in forma mea, veritate tua«.[37] So weist das elfte Buch voraus auf die Ruhe in Gott am Ende der Tage, auf die Hoffnung nach *Entflüchtigung des Zeitlichen*.

2. Zur Frage nach der Zeit in späten Dichtungen Rilkes

Vielleicht in Anspielung auf Friedrich Nietzsches *Nachtwandler-Lied*[38] sagt Rilke: »Die Zeit ist mir mein tiefstes Weh«.[39] Rilke bleibt jedoch nicht bei der Klage stehen, sondern weist wie Augustinus in großer gedanklicher und existenzieller Klarheit auf die Nachbarschaft der Klage zur Rühmung: »Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn.«[40] Indem er die Klage, die – ohne es selbst zu wissen – von Jubel und Sehnsucht lebt, als die jüngste »unter den Geschwistern im Gemüt« erkennt, kann er sich schließlich einer Tröstung öffnen, die plötzlich und unversehens von anderer Seite kommt.[41] Das Thema der Zeitdichtung des späten Rilke sei mit einem

36 Vgl. conf. 11,30.33.39.41; bes. 33: »inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi.«

37 Er sehnt sich »als Treibender« nach »bleibenden Kräften«, von er Beständigkeit seines endlichen Seins erhofft.

38 KSA IV (wie Anmerkung 13), S. 395-404; der Weg zum *Nachtwandler-Lied* (S. 404) beginnt mit dem Imperativ (S. 397: »*lasst uns in die Nacht wandeln*!«), der in eine Frage mündet (S. 399): »*was spricht die tiefe Mitternacht?*« Der Diagnose (S. 401): »*Lust ist tiefer noch als Herzeleid*«, folgt die Einsicht (S. 403): »Lust will *aller* Dinge Ewigkeit, *will tiefe, tiefe Ewigkeit!*«

39 *Vom mönchischen Leben* (KA I, S. 188).

40 SO I 8; V. 1; immerhin hatte auch Nietzsche Lust für *tiefer* als Herzeleid gehalten.

41 Vgl. SO I 8; V. 12-14: »Aber plötzlich, schräg und ungeübt, / hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme / in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.« Zum Sinn der Plötzlichkeit vgl. Platon: *Politeia* 515c; 516a /e (ἐξαίφνης); vgl. Augustinus: conf. 10,38; dazu Norbert Fischer: »Einleitung«. In: Aurelius Augustinus: *Suche nach dem wahren Leben. Confessiones X / Bekenntnisse 10.* Meiner 2000, S. XIII-XCI, hier S. XIVf. (Anm. 5) u. LXII, Anm. 78; SwL, S. 144, Anm. 209.

Gedicht des Zyklus eröffnet, den Rilke unter den Titel *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* gestellt hat.[42]

Wunderliches Wort: die Zeit vertreiben!
Sie zu halten, wäre das Problem.
Denn, wen ängstigts nicht: wo ist ein Bleiben,
wo ein endlich Sein in alledem? –

Sieh, der Tag verlangsamt sich, entgegen
jenem Raum, der ihn nach Abend nimmt:
Aufstehn wurde Stehn, und Stehn wird Legen,
und das willig Liegende verschwimmt –

Berge ruhn, von Sternen überprächtigt; –
aber auch in ihnen flimmert Zeit.
Ach, in meinem wilden Herzen nächtigt
obdachlos die Unvergänglichkeit.

Das Wort: »die Zeit vertreiben«, ist in der Tat wunderlich und zugleich auch bedenkenswert. Wer Zeitvertreib sucht und nur ein wenig bedenkt, was das Wort besagt, mag sich alsbald auf die Zunge beißen wollen. Für gewöhnlich wollen wir die Zeit nicht vertreiben, sondern freuen uns, in der Zeit zu sein. Wir wollen unser Leben erhalten und ein möglichst lebendiges Leben führen. Im Blick auf das Leben als Ganzes kommt dennoch nach Morgen, Mittag und Abend unweigerlich die Nacht auf uns zu. Von der Nacht, die uns in die Resignation treiben, die aber auch unsere Sehnsucht nach einem Bleiben wecken kann, handelt dann die dritte Strophe. Sie nennt ruhende Berge, die von Sternen überprächtigt sind, fügt allerdings hinzu, daß auch in ihnen Zeit ›flimmert‹, daß die Zeit in ihnen also nicht verschwunden ist.

Zuletzt meldet sich das betrachtende Ich zu Wort und blickt voraus auf das Ende des eigenen Weges: es beruhigt sich nicht mit der (zudem nur scheinbaren) Ruhe der Sternenpracht, sondern weist auf sein wildes Herz, das verspürt, wie die Unvergänglichkeit obdachlos in ihm nächtigt. Zur dritten Strophe des Zeitgedichts *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* gehören die aus Augustinischem Geist gesprochenen

42 KA II, S. 177 f. Der *Nachlaß des Grafen C. W.* bietet ›Auftaktgedichte‹, in denen Rilke seine seit seiner Einberufung am 24.11.1915 unterbrochene Produktivität wiederzuerlangen sucht, um endlich die *Elegien* vollenden zu können (vgl. KA II, S. 567 f.). Obwohl dieses Gedicht im Zyklus nicht an erster Stelle steht, ist es das zuerst geschriebene – und programmatisch für Rilkes damalige Situation (entstanden vom 27.-30. November 1920). Der Dichter bezeichnet sich selbst nur als den »Copisten« des Nachlasses des Grafen C. W., den er in der Bibliothek des Schlosses habe suchen wollen und den er, als er ihn, weil es ihn nicht gab, nicht finden konnte, kurzerhand niedergeschrieben habe, als werde ihm die »Feder geführt«. Ohne das Kürzel C. W. aufzulösen (vgl. aber KA II, S. 567), habe er sich diese Kunstfigur »vorwändig« gemacht, da er damals »zu eigener Produktion noch nicht eigentlich fähig und aufgelegt« war (vgl. KA II, S. 564; vgl. auch S. 420). Der *Nachlaß des Grafen C. W.* ist indessen nicht nur ein Auftakt, sondern muß »als Parallelprojekt zu den *Duineser Elegien* und den *Sonetten*« gesehen und gewürdigt werden (KA II, S. 568).

Worte am Ende der zweiten *Elegie*: »Denn das eigene Herz übersteigt uns« (V. 76). Augustinus war es um ein Ziel gegangen, das innerlicher als sein Innerstes und höher als sein Höchstes ist (conf. 3,11: »tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo«). Auch Rilke sucht Göttliches, zunächst in der Welt, aber wissend, daß es dort nicht recht zu finden ist (*Die fünfte Elegie*, V. 73): »Wo, o *wo* ist der Ort – ich trag ihn im Herzen –« Deshalb fährt er fort (V. 81-83): »Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt –, umspringt / in jenes leere Zuviel. / Wo die vielstellige Rechnung / zahlenlos aufgeht.«[43] Ohne das Begegnende benennen zu können oder zu wollen, scheint Rilke damit auf die Gottesfrage zu verweisen, die alle möglichen Antworten übersteigt. Entsprechend nüchtern und zurückhaltend erklärt auch Augustinus zum Ort des Gottfindens (conf. 10,37): »ubi ergo te inveni, ut discerem te, nisi in te supra me? et nusquam locus, et recedimus et accedimus, et nusquam locus.«[44]

Die Klage, daß die Unvergänglichkeit obdachlos in unserem Herzen nächtigt, leitet über zur Frage des im Zentrum der Untersuchung stehenden *Sonetts an Orpheus*: »Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Zunächst sei das Sonett noch einmal vollständig in Erinnerung gerufen und vor Augen gestellt:

> Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?
> Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?[45]
> Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
> wann vergewaltigts der Demiurg?

43 Vgl. SO II 13; V. 12-14: »Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen / Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, /zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.«

44 SwL, S. 55: »Wo also habe ich Dich gefunden, so daß ich nun weiß, wer Du bist? Nirgends, wenn nicht in Dir, über mir!« Dazu S. 142 f., Anm. 202: »Augustinus geht es um Gottsuche: er hat Gott kennengelernt, indem er gesehen hat, daß Gott ihm den Weg zu wahrem Leben nicht als Bemühen um Lebenserhaltung und Lebenssteigerung weist, als *ascensus* zu äußerer und innerer Vollkommenheit.« Vielmehr ist der Weg Gottes der Weg des Abstiegs zu nichtegoistischer Liebe (conf. 4,19): »et descendit huc ipsa vita nostra et tulit mortem nostram et occidit eam de abundantia vitae suae.« Daraus folgt der Imperativ (4,19): »descendite, ut ascendatis et ascendatis ad deum.«

45 Zur »Burg des ruhenden Berges« vgl. das »bürgelîn«, das Meister Eckhart die Kraft der Seele nennt, die weder Zeit noch Fleisch berührt, ein Licht des Geistes, dem Göttlichkeit zukommt (*Deutsche Werke* I. Texte und Übersetzung von Josef Quint. Hrsg. und kommentiert von Niklaus Largier. Frankfurt a. M. 1993); *Predigt 2*, S. 28 (Z. 26-28): »Ich hân ouch mê gesprochen, daz ein kraft in der sêle ist, diu berüeret niht zît noch vleisch«. S. 32 (Z. 19-30): »Jêsus gienc ûf in ein bürgelîn und wart enpfangen von einer juncvrouwen […]. Nû hân ich iu geseit, daz Jêsus enpfangen wart; ich enhân iu aber niht geseit, waz daz bürgelîn sî, alsô als ich nû dar abe sprechen wil. Ich hân underwîlen gesprochen, ez sî ein kraft in dem geiste, diu sî aleine vrî. Underwîlen hân ich gesprochen, ez sî ein huote des geistes; underwîlen hân ich gesprochen, ez sî ein lieht des geistes; underwîlen hân ich gesprochen, ez sî ein vünkelîn. Ich spriche aber nû: ez enist weder diz noch daz; noch denne ist ez ein waz, daz ist hœher boben diz und daz dan der himel ob der erde. […] Ez ist von allen namen vrî und von allen formen blôz, ledic und vrî zemâle, als got ledic und vrî ist in im selber.«

Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,
wie das Schicksal uns wahr machen will?
Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
in den Wurzeln – später – still?

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch.

Die klagende Frage, ob es die »zerstörende Zeit« gebe, ob der Demiurg, der den Mechanismus des Weltlaufs bewirkt, unser Herz übermächtigen könne, ob es unser Schicksal sei, am Ende zu zerbrechen, führt nicht in die Verzweiflung, sondern läßt das Herz seiner unendlichen Zugehörigkeit zu Göttlichem innewerden. Gegen die Angst, in der Flüchtigkeit des Zeitlichen zu versinken, kraftlos in willigem Liegen zu verschwimmen, spricht die tiefe, versprechliche Kindheit.[46] Die Angst des Herzens benennt ein Wort der zweiten *Elegie*: »Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen«. Gegen sie fragt Rilke bang: »Schmeckt denn der Weltraum, / in den wir uns lösen, nach uns? Fangen die Engel / wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, / oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesens dabei?«[47]

In solchen Fragen meldet sich zaghaft das Versprechen der tiefen Kindheit, die noch in uns lebt, denn (so wäre mit der Rodin-Monographie zu sagen): »wohin sollte sie gegangen sein?« Es stemmt sich gegen den Hoffnung tilgenden Befund der ersten *Duineser Elegie*: »Denn Bleiben ist nirgends.« Wer sich ängstet, weiß insgeheim, daß sein Leben eine Gabe ist, für die er dankbar ist und die seinen Jubel hervorruft. Wer klagt, betrauert den Verlust oder die Gefährdung der Gabe, deren Vollbesitz er zurückersehnt. Wo Angst und Klage Platz haben, ist die Hoffnung nicht gestorben, da sie von Sehnsucht und Jubel leben. Das oben schon erwähnte Sonett,

46 Die *Sonette an Orpheus* sind geschrieben »als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop«, die »achtzehn- oder neunzehnjährig«verstorben war, also als eine der »Früheentrückten«, von denen die erste *Duineser Elegie* spricht. Vgl. KA II, S. 237 und S. 708 f.; zum Kontext aus der ersten *Elegie* (V. 86-91): »Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten, / man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten / milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große / Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft / seliger Fortschritt entspringt –: könnten wir sein ohne sie? / Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang; / daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling / plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.«

47 *Duineser Elegie* II; V. 18; V. 29-33; zur Flüchtigkeit des Zeitlichen vgl. auch SO II 1; V. 1: »Atmen, du unsichtbares Gedicht!«; weiterhin *Die fünfte Elegie* (V. 1 f.): »Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst«. Vgl. auch SO II 23: »Bang verlangen wir nach einem Halte, / wir zu Jungen manchmal für das Alte / und zu alt für das, was niemals war.«

in dem Rilke eindringlich zum verborgenen Wesen der Klage spricht, beginnt mit den Worten (SO I 8; V 1 f.): »Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn«. Rilke bezeichnet seinen einleuchtenden Gedanken zum »Raum«, deren die Klage zu ihrer Möglichkeit bedarf, vorerst nur als »das Gefühl, daß sie die jüngste wäre / unter den Geschwistern im Gemüt« (V. 7 f.). Die älteren Schwestern – der unvordenkliche Jubel und die in der Klage noch gegenwärtige Sehnsucht – helfen der Klage schließlich aber so auf, daß am Ende des Sonetts die Hoffnung überschwenglich hervorbrechen kann (V. 12-14): »Aber plötzlich, schräg und ungeübt, / hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme / in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.«

Damit der Daseinsjubel neu hervorbrechen kann, muß »die Kindheit, die tiefe, versprechliche«, neu – und über einen Weg von ›Leiden‹, ›Liebe‹ und ›Tod‹ geweckt werden (SO I 19; V. 9-12): »Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, / ist nicht entschleiert.« In eben diesem Sinne spricht Augustinus von den *hortamenta, terrores, consolationes und gubernationes* Gottes (conf. 11,2). Dieser schwierige Weg beginnt mit der Einsicht (SO I 22; V. 1): »Wir sind die Treibenden.« Die »Treibenden«, zu deren Sein Leid und Klage gehören, trauen dem Versprechen der Kindheit nicht mehr kindlich, müssen für das Vertrauen in dieses Versprechen also erst neu empfänglich werden.

Schon das neunte Sonett des Ersten Teils, das dem Sonett zum Wesen der Klage (SO I 8) folgt, beginnt deshalb mit dem Schmerz verheißenden Wort (SO I 9; V. 1-4): »Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.« Im Hintergrund dieser Weisung ertönt das πάθει μάθος des Aischylos,[48] vielleicht aber auch die Erinnerung an das Leiden Christi, der im Wort vom »Lamm« angesprochen sein mag (SO II 16; V. 13 f.): »Und das Lamm erbittet seine Schelle / aus dem stilleren Instinkt.« Durch Leiden Lernen ist auch ein zentrales Wort der christlichen Botschaft, nach der sich der Weg zum lebendigen Leben im Tod öffnet. Obwohl das Versprechen der Kindheit den Treibenden nicht unmittelbar hilft und angesichts des Leidens stiller spricht, ist es doch nicht verstummt. Die Vergänglichkeit des Zeitlichen wird schließlich sogar zu einem bloßen *Gespenst*, das uns zwar schreckt, aber das Versprechen der *empfänglichen Kindheit* doch nicht zerstören kann. Nach dem Ende der Kindheit geht es in der Suche nach dem *Bleiben* um neues Erlernen argloser Empfänglichkeit, in der Weise, in der Rilke fragt (SO II 5; V. 13 f.): »Aber *wann*, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?« Bei aller Aversion Rilkes gegen Christus bleiben unleugbar doch sachliche Zugangswege zu dem Sinn dieser Gestalt erhalten.[49]

48 Vgl. *Agamemnon* V. 160. Vgl. dazu Karl Reinhardt: *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern 1949, bes. S. 18-22.

49 Der junge Rilke hat sich gegen den Auferstehungsglauben gewandt, weil er in ihm eine Verachtung des Todes wahrnahm; dazu Graubner: *Rilkes Christus* (wie Anm. 4), S. 587: »Im ›Glaubensbekenntnis‹ von 1893 formuliert er beim Hören der Posaune zur Auferstehung geradezu keß: ›Habt Dank, – ich bleibe liegen.‹« Diese Aversion ist aus der Perspektive Augustins kaum ungewöhnlich, zumal auch Augustinus sich ein verfestigtes Dogma nicht hat aufzwängen lassen, sondern seinen eigenen Weg selbständig und mühsam gesucht hat. Und die »Treue zur Erde«, der sich Rilke wie Nietzsche verpflichtet wußte, ist auch ein Motiv Augustins, das ihm schon aus dem Schöpfungsglauben erwachsen war. Vgl.

Sofern wir »die Treibenden« sind, sind wir nicht mehr (oder noch nicht wieder) »Empfänger«. Obwohl Verachtung von Zeit und Welt und der in ihnen liegenden Schönheit nicht Rilkes Sache ist, spricht er Worte aus, die aus einer über die Weltzeit hinausreichenden Sehnsucht erwachsen. Er spricht sie indessen in »Treue zur Erde« aus, ohne die Weltzeit verächtlich zu machen, ohne auch das Schreckliche zu übergehen, das uns den Tod als »das trostlos offene Tor« erscheinen läßt.[50] Erst nachdem »Wandel und Gang« des Endlichen statthatten, kann es heißen: »alles Vollendete fällt / heim zum Uralten«.[51] Obwohl »die Treibenden« wesenhaft in der Zeit leben, meint Rilke raten zu können: »Aber den Schritt der Zeit, / nehmt ihn als Kleinigkeit / im immer Bleibenden.« Denn offensichtlich ist wahr: »Alles das Eilende / wird schon vorüber sein; / denn das Verweilende / erst weiht uns ein.«[52] Nur im »Sein zum Tode«, das »allem Abschied voran« ist, nur im Überwintern des endlosen Winters, den unser »Herz überhaupt übersteht«, können wir *sein* und »den unendlichen Grund« unserer »innigen Schwingung« wissen und *vollziehen*.[53] Erst danach kann ein Hinweis auf Gott folgen (SO II 16; V. 1 f.): »Immer wieder von uns aufgerissen, / ist der Gott die Stelle, welche heilt.«[54] Obwohl wir selbst diese Wun-

Margot Fleischer: *Der ›Sinn der Erde‹ und die Entzauberung des Übermenschen. Eine Auseinandersetzung mit Nietzsche*. Darmstadt 1993. Weiterhin Norbert Fischer: »›Deum et animam scire cupio‹. Zum bipolaren Grundzug von Augustins metaphysischem Fragen«. In: *Quaestio 6. Agostino e la tradizione agostiniana / Augustinus und die Augustinische Tradition*. Hrsg. von Costantino Esposito und Pasquale Porro. Turnhout und Bari 2007, S. 81-101, hier S. 83: »Wer Freiheit leugnet, läßt die Schrecken der Geschichte – mit ihrem Blut und ihren Tränen – auf Gott zurückschlagen: er verdirbt die Möglichkeit, Gott lauteren Herzens zu loben, und spiegelt den auf Erden von einem Allwirksamen gequälten Gläubigen einen ›Großgrundbesitz auf dem Mond‹ vor.« Weiterhin S. 89: »Es geht Augustinus nicht um die erwähnte ›Vorspiegelung eines Großgrundbesitzes auf dem Mond‹, sondern um die wirklichen Schritte auf dem Weg zum Ziel des lebendigen Lebens, die er schon in der Zeit für einen guten Anlaß zur Freude hält (zum Beispiel. 10,5: »respirent in bonis meis«).« Vgl. auch Stahl: ›*Salus tua ego sum*‹ (wie Anm. 1), bes. S. 236, Anm. 36.

50 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* I; *Zarathustra's Vorrede* 3. (KSA IV, S. 15): »Ich beschwöre euch, meine Brüder, *bleibt der Erde treu* und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht.« Zum »trostlos offenen Tor« vgl. SO I 25; V 14.

51 SO I 19; V. 3 f. Zur Vollendung gehören – wie schon gesagt wurde – »Leiden«, »Liebe« und »Tod« (V. 9-11).

52 SO I 21; V. 1-8.

53 Vgl. SO II 13; im Brief an Frau Gertrud Ouckama Knoop vom 18.3.1922 mit einer Abschrift dieses Sonetts schreibt Rilke (zitiert nach August Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 317), daß es ihm »im ganzen Zusammenhang, das naheste ist und, am Ende, das überhaupt gültigste«. Dieses Sonett scheint die bestimmende Leitidee von Martin Heideggers *Sein und Zeit* vorweg komprimiert auszusprechen, die Idee des »eigentlichen Ganzseinkönnen des Daseins« (zum Beispiel *Sein und Zeit* (wie Anm. 28), bes. S. 305-316). Heideggers Beziehung zu Augustinus (vgl. oben Anm. 29) und zu Rilke (vgl. »Wozu Dichter?« (1946). In: *Holzwege* (1950). Gesamtausgabe Band 5. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann 1977, S. 269-320) sind zugleich auch ein Hinweis für die Nähe Rilkes zu Augustinus, der glaubt, die Vollendung des eigentlichen Ganzseinkönnens nur in der Beziehung zu Gott erhoffen zu können.

54 Vgl. zum Verheilen der Wunde auch conf. 9,34: »ego autem iam sanato corde ab illo vulnere, in quo poterat redargui carnalis affectus, fundo tibi, deus noster«. Vgl. auch 9,35.

den reißen, gilt unsere Sehnsucht der heilenden Quelle des Lebens, deren Rauschen wir hören, aus der aber »nur der Tote trinkt«.[55] Denn uns Treibenden wird »nur das Lärmen angeboten«, »das Lamm« aber ergibt sich »aus dem stilleren Instinkt« einer anderen Führung: es »erbittet seine Schelle«, ist zu empfangen bereit, während wir noch »bang« »nach einem Halte« verlangen.[56] Erst nachdem wir zu kindlich arglosen, nicht berechnenden Empfängern geworden sind, kann Zuversicht bei uns aufkeimen: »Als die, die wir sind, als die Treibenden, / gelten wir doch bei bleibenden / Kräften als göttlicher Brauch.«

3. Motive der Zeitauslegung Augustins in Rilkes später Dichtung

Die zugrundegelegte Annahme, es fänden sich Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in Rilkes später Dichtung, kann sich auf äußere Anhaltspunkte stützen, aber auch auf innere Nähe beider Autoren. Das Ideal weltgesättigter Innerlichkeit, die Ausrichtung auf ein göttliches Ziel, die Sehnsucht nach lebendigem Leben, die schmerzhaft, aber als positives Sinnphänomen wahrgenommene Tödlichkeit des faktischen Lebens und das ihr entgegengesetzte »Dennoch«, die Suche nach dem »Bleiben« trotz der Flüchtigkeit des Zeitlichen, die Frage nach dem »endlich Sein in alledem«,[57] also: die Ernsthaftigkeit im Zugehen auf Phänomene des Lebens und deren transzendentalphilosophisch orientierte Reflexion, der Versuch, die menschliche Spontaneität *und* Rezeptivität, den Sinn von Freiheit *und* von Gnade (des Treibens *und* des Empfangens) zu verbinden, in »Treue zur Erde« zu stehen und doch die überirdische Hoffnung nicht aufzugeben, sind innere Motive Rilkes, die Motiven Augustins entsprechen. Vielleicht enthalten die *Sonette an Orpheus*, die Orpheus als Mittler zum Göttlichen gewiß Vorrang zusprechen, sogar Ansätze, die auf eine Art von Christologie weisen, wie Augustinus sie im zehnten Buch der *Confessiones* entfaltet hat.[58]

Rilke sieht sich von Fragen bedrängt, die auch Augustins Denken in den *Confessiones* antreiben. Konkret tritt die innere Nähe angesichts der Weise hervor, wie Augustinus die Tödlichkeit des Lebens und die Erfahrung des Todes geliebter Men-

55 Vgl. V. 9-14; zu *fons vitae* vgl. z. B. conf. 3,16; 9,23 (im Kontext des Todes Monnicas); 13,19; 13,30 f.

56 SO II 16; V. 9-14; vgl. SO II 23; V. 9-14.

57 Ein Gedanke, der zunächst als *contradictio in adiecto* aufgefaßt werden könnte; vgl. die Grundunterscheidung in Platons *Timaios* (27d /28a), die aber nicht als Antwort, sondern als Aufgabe verstanden wird. Platon geht es um die Möglichkeit, den Kosmos als θεὸς ἐσόμενος (34b) oder als θεὸς αἰσθητός (92c) zu verstehen (vgl. auch 37d mit der Bestimmung der Zeit als beweglichem Abbild der Ewigkeit εἰκὼ […] κινητόν τινα αἰῶνος).

58 Das »Lamm« könnte, wie schon erwähnt, auch auf Christus weisen. Der Tod des Orpheus als uns erlösender Opfertod gedacht, der in Analogie zum Opfertod Christi steht (SO I 26; V. 12-14): »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.« Zur Reserve gegen manche Arten von Christologie, die Rilke explizit und pointiert vorträgt, vgl. Graubner: *Rilkes Christus* (wie Anm. 4). Die impliziten positiven Bezüge werden aber vernachlässigt.

schen wahrnimmt, bedenkt und zur Sprache bringt.[59] Die einzige Möglichkeit, den Schmerz zu verwinden, den ihm der Tod des Jugendfreundes bereitet und der das Versprechen der Kindheit bedroht, sieht Augustinus darin, nicht im Leid zu versinken und zu klagen, sondern zu Gottes Ohren hinaufzuweinen, »ad aures tuas« (conf. 4,10). Solche Umkehr fordert auch Rilkes Wort: »Statt in die Kissen, / weine hinauf.«[60] Der Schrecken, den das »Gespenst des Vergänglichen« verbreitet, kann nur im »Hinaufweinen« schwinden, das Augustinus bei den Reflexionen zum Tod des Jugendfreundes als Aufgabe nennt (conf. 4,10: »nisi ad aures tuas ploraremus, nihil residui de spe nostra fieret«). Dieses Hinaufweinen vollzieht Augustinus existenziell in der *scala mystica* des letzten Gespräches mit der Mutter in Ostia (conf. 9,23 f.). Die Mutter stirbt nach einem erfüllten Leben, ihr Tod treibt ihn zwar nicht mehr zu der Art von Erschütterung wie bei seinem Jugendfreund; aber die Frage des ›großen Todes‹ bleibt auch bei ihrem Tod zu bedenken.

Augustinus will die Freundschaft zu Vergänglichem (conf. 4,11: »amicitia rerum mortalium«) überwinden, um glauben zu können, daß es in Gott ein Bleiben über den Tod hinaus gibt, daß Gott Sein und Leben der Menschen will, daß er – wie Jesus sagt – ihr lebendiges Leben, ihr Leben in Fülle will.[61] Rilke nennt das Sterben Sterblicher »den kleinen Tod« und sagt zu ihm: »Ich kann nicht glauben, daß der kleine Tod, / dem wir doch täglich übern Scheitel schauen, / uns eine Sorge bleibt und eine Not.«[62] Mit dem »kleinen Tod« ist das bezeichnet, was Augustinus mit dem Tod

59 Vgl. conf. 4,7-14; 9,23-37; beide Texte sind als »Grab-Mal« für die Verstorbenen zu lesen (vgl. die Widmung SO; KA II, S. 257); dazu Norbert Fischer: »Der Tod als Phänomen des Lebens und als Aufgabe des Denkens«. In: *Irrwege des Lebens. Augustinus: Confessiones 1-6*. Hrsg. von Norbert Fischer und Dieter Hattrup. Paderborn 2004, S. 105-126.

60 Vgl. *Überfließende Himmel*; KA II, S. 54. Zum Sinn des Weinens vgl. auch conf. 10,1; dazu SwL, S. 106, Anm. 4.

61 Vgl. Joh 10,10; insgesamt verkündet das *Neue Testament* die Botschaft, daß in Jesus die Menschenfreundlichkeit Gottes erschienen sei. Weltverneinung ist das Gegenstück zur biblischen Schöpfungslehre, die z. B. über den Neuplatonismus Plotins Eingang in die christliche Theologie gefunden hat; vgl. Norbert Fischer: *Augustins Philosophie der Endlichkeit*. Zur systematischen Entfaltung seines Denkens aus der Geschichte der Chorismos-Problematik. Bonn 1987, bes. S. 116-147: *Der radikale innerweltliche Dualismus in der henologischen Ontologie Plotins*.

62 KA I, S. 175. Vgl. Plotin: Περὶ εὐδαιμονίας (*Enneade* I 4,7,22-26): εἰ δὲ δὴ καὶ κακὸν μέγα ἢ ὅλως κακόν, γελοῖος ἂν εἴη τοῦ δόγματος καὶ οὐκ ἂν ἔτι σπουδαῖος εἴη ξύλα καὶ λίθους καὶ νὴ Δία θανάξους θνητῶν μέγα ἡγούμενος, ᾧ φαμεν δεῖν δόγμα παρεῖναι περὶ θανάτου τὸ ἄμεινον ζωῆς μετὰ σώματος εἶναι. Harder übersetzt (*Plotins Schriften*. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Richard Harder, Band I in Neubearb. von R. Harder, ab Band II neubearbeitet von Rudolf Beutler und Willy Theiler. Hamburg 1956-1971, hier Band Va, S. 21): »Und hielte er es gar für ein großes Übel, oder überhaupt für ein Übel, so huldigte er einer lächerlichen Ansicht und dürfte nicht mehr als ein edler, ernster Mensch gelten, denn er hielte Balken und Marmor und hielte, bei Gott, das Sterben Sterblicher für etwas Großes; und müßte doch, meinen wir, von ihm die Ansicht zu erwarten sein, daß der Tod besser ist als das Leben im Leibe.« Augustinus hat dieses Wort laut der Biographie seines Schülers Possidius in extremer Situation zitiert, als er auf dem Sterbebett lag und die Vandalen seine Bischofsstadt Hippo Regius belagerten; vgl. *Vita Sancti Aurelii Augustini* (PL 32, S. 58): »non erit magnus magnum putans, quod cadunt ligna et lapides, et moriuntur mortales«.

des todhaften Lebens meint. Bei aller Kraft, die Rilke in die Rühmung des Irdischen legt, bleibt aber der »große Tod«, die Frage nach dem »Bleiben« über den »kleinen Tod« hinaus, für ihn eine störende Frage, die das Denken antreibt. Und diese Frage ist das Hauptthema der *Sonette an Orpheus*, die Rilke »als ein Grab-Mal« für Wera Ouckama Knoop geschrieben hat, deren Tod ihm also ein Schmerz und eine »Sorge« geblieben ist (Widmung; KA II, S. 237; vgl. KA II, S. 706-712). Mit der »Rühmung« ist es bei Rilke eine seltsame und zu bedenkende Sache, die auch bei ihm mit der schwierigen Forderung verbunden ist, eine »Versöhnung herzustellen zwischen jener christlichen Absage und der augenfälligen Freundschaft und Heiterkeit der Erde.«[63]

Im antiken Mythos tritt der Sänger Orpheus in das Reich der Unterwelt ein, um die vorzeitig in den Tod gerissene Eurydike ans Licht und ins Leben zurückzuholen, scheitert aber mit seinem Ansinnen tragisch. Augustinus zählt Orpheus zu den Theologen-Dichtern (»poetae, qui etiam theologi dicerentur«) und nennt ihn als ihren berühmtesten: »in quibus Orpheus maxime omnium nobilitatus est«.[64] Anders als Augustinus, der Christus als den wahren Mittler denkt (conf. 10,68: »verax mediator«), richtet Rilke seine Sonette an Orpheus als mythische Figur (SO I 5; V. 3-6): »Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn // um andre Namen. Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt.« Aber Orpheus ist doch auch Mittler (SO I 26; V. 12-14): »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.« Der Tod des Orpheus wird auch als erlösender Opfertod in Analogie zum Opfertod Christi gedeutet. In diesem Kontext ist der schon erwähnte Hinweis auf das »Lamm« zu sehen, von dem Rilke sagt (SO II; V. 16; 13 f.): »Und das Lamm erbittet seine Schelle / aus dem stilleren Instinkt.«[65] In den Orpheus-Gedanken Rilkes sind also auch Motive der Christusfigur eingeflossen.[66] Obwohl Rilke im Namen des Orpheus singt, dennoch treten bei ihm auch christliche Motive hervor, die für Augustinus wesentlich sind.

63 Vgl. *Der Brief des jungen Arbeiters*; SW VI, S. 1115 f. Dieser Brief von 1922 hat Verständliches und Beachtenswertes zum Inhalt, arbeitet aber auch mit Fehlformen christlicher Überlieferung, in denen Rilke der christlichen Botschaft eine ›Absage‹ zuschreibt, obwohl in deren Zentrum Schöpfung und Erlösung stehen. Auch das Ringen um Erlösung läßt sich (trotz mancher Gegenwehr) als ein treibendes Motiv Rilkes erweisen. Vgl. auch *Jahrmarkt* (entstanden 9. Oktober 1896; vgl. SW III, S. 147): »Seit mich, von ihrem eitlen Glaubensprahlen / betört, die Jünger aus dem Grabe stahlen, / giebts keine Grube mehr, die mich behält.«

64 Vgl. *De civitate dei* 18,14; 18,24 und 18,37.

65 Vgl. auch SO II 8; V. 4 zum »Lamm mit dem redenden Blatt« (vermutlich ein Bild Christi); vgl. Rilkes Hinweis in SW I, S. 773: »Das Lamm (auf Bildern), das nur mittels des Spruchbandes spricht.«

66 Diese Verknüpfung hat eine lange Tradition; zum Beispiel wird Orpheus im zweiten Schluß von Monteverdis *Orfeo ed Euridice* am Ende zu Christus erhöht. Vgl. auch Christian Baier: »Poesie des Verlierens. Zum Orpheus-Komplex«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 164, Heft 5, 2003, S. 14-16, hier S. 15: »Das frühe Christentum erblickt eine Analogie zum Heilsgeschehen: Während Orpheus wilde Tiere bezwingt, zähmt Christus das wildeste von ihnen, nämlich den Menschen. Wie Christus schlägt der Sänger die Brücke zwischen Leben und Tod.« Vgl. Fülleborn: *Bibel* (wie Anm. 4); Fülleborn nennt Rilkes Inten-

Ein erstes Motiv, das beider Denken bestimmt, ist die Suche nach lebendigem Leben, die an das faktische Leben anknüpft und dem Tod als sinnwidrigem, schmerzhaftem Geschehen begegnet. Die Rückkehr zur irdisch-natürlichen Rechtfertigung des Werdens und Vergehens ist für Rilke kein gangbarer Weg, höchstens die Träumerei eines flüchtigen Augenblicks. Der Blick auf die Blumen, auf »diese dem Irdischen treuen«, auf die »ewige Kindheit«, die den Blumen glückt, bleibt *uns* verschlossen, weil wir ein »Schicksal« haben und »wie Beschwerer« umhergehen (SO 2,14; V. 1 f., V. 5 und 8). Was sich zunächst wie ein halber Tadel anhört, ist dennoch eher ein Seufzer. Die *Beschwerlichkeit* unseres Seins gehört zu uns, ist eine notwendige, wesenhaft unserem Dasein aufgegebene Last, die das schon genannte »Dennoch« herausfordert. Rilke sagt ganz allgemein zur Erde (SO I 21; V. 3 f.): »Für die Beschwerde / langen Lernens bekommt sie den Preis.«

Die Beschwerlichkeit irdischen Seins übernimmt Augustinus in der Selbstbekümmerung des Menschen, der lebendiges Leben sucht, das ganz von Gott erfüllt ist (conf. 10,39): »viva erit vita mea tota plena te«. Den Antrieb zur Suche führt er zwar auf Gott zurück (conf. 1,1), nimmt aber selbst die Arbeit auf sich, die zu diesem Ziel führt (conf. 10,25): »ego certe, domine, laboro hic et laboro in me ipso: factus sum mihi terra difficultatis et sudoris nimii.« Rilke nennt uns selbst als »Beschwerer« (SO II 14; V. 5 f.), aber auch Gott, wie er im *Stunden-Buch* sagt (KA II, S. 177): »Du bist der Bittende und Bange, / der aller Dinge Sinn beschwert.« Augustinus denkt Gott als den, der sich sorgt, obwohl er an sich ohne Sorge ist (conf. 11,3): »qui securus curam nostri geris.« Dessen *excitatio* führt erst eigentlich zur Menschwerdung: wir *sind* Treibende und *sollen* Treibende sein; aber als solche sind wir einem von uns allein nicht lösbaren Problem ausgesetzt, das uns »Gewaltsamen« einerseits eine lebensmäßige Antwort auf die Frage nach dem Sinn unseres endlichen Seins abverlangt, andererseits aber auch die Bereitschaft, am Ende für den Empfang des Höchsten offen zu sein (SO II 5; V. 12-14): »Wir, Gewaltsamen, wir währen länger. / Aber *wann*, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?«

Ein weiteres Motiv, das Rilke mit Augustinus gemeinsam hat, besteht in der Forderung, daß die Treibenden auch zu Empfangenden werden sollen. Freiheit in spontaner Aktivität, die Auszeichnung der Treibenden, führt nicht allein zum göttlichen Ziel. Es muß geschehen, was mit Augustinus als Inversion der Aktivität bezeichnet werden kann, als Sichöffnen der Freiheit für Gnade. So fragt Rilke angesichts der Anemonen, die ihren Blütenstern zum Empfang des Lichtes öffnen (SO II 6; V. 13 f.): »Aber *wann*, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?« Wir sind – im Unterschied zu den Blumen – darauf angewiesen, daß der Gott »an unser Sein die Erde und die Sterne wendet«. Denn was wir als die Treibenden tun, bleibt unzulänglich (SO I 3; V. 8-10 und 13 f.): »Dies *ists* nicht, Jüngling,

tionen und gibt wichtige Hinweise zu »Rilkes Religiosität und deren Verhältnis zu den überlieferten positiven Religionen« (S. 19). Dennoch ist es ein Desiderat, Rilkes Werke mit theologischem Sachverstand einer gründlichen Untersuchung zu unterziehen; und eine nüchterne und bedächtige Theologie könnte aus Rilkes Gedanken großen Gewinn ziehen. Und die Rilke-Interpretation verflacht ohne Rilkes Bezug auf seinen Glauben, der eben kein *Jahrmarktsglaube* war.

daß du liebst«. Der Gesang, die Rühmung, wie der Gott ihn lehrt, »ist nicht Begehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes« (SO II 6; V. 5 f.). Der Erfolg (Lohn) suchende Gesang der Menschen verrinnt, ist kein wahrhafter Gesang: »In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch, ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind« (ebenda, V. 13 f.).[67] So wie Gott die Welt und den Menschen nicht um seinetwillen schuf (conf. 13,5: »non ex indigentia«), da der Unendliche keiner Steigerung fähig und bedürftig ist, nicht um des Erfolges willen (um Dank oder Huldigungen zu erlangen), so sollen die Menschen Gott nicht um selbstbezogener Zwecke willen rühmen. Höchstes Ziel der menschlichen Gottsuche ist vorbehaltlose, uneigennützige Liebe und Verehrung (conf. 13,17): »colere te gratis«.

Das erste der beiden Motive nennt uns als die »Treibenden«, das zweite Motiv weist darauf hin, daß die Treibenden zwar Treibende bleiben, aber sich als solche auch öffnen müssen, »Empfangende« werden müssen wenn sie des wahren Gesangs fähig werden wollen. Aus der Verknüpfung dieser beiden Motive erwächst ein drittes, das wiederum Augustinus und Rilke gemeinsam haben und das den Weg eröffnet, am Ende doch dem tiefen Versprechen der Kindheit zu vertrauen und mit diesem Vertrauen der Frage entgegenzutreten, ob es wirklich die zerstörende Zeit gibt. Wir selbst sind Grund dafür, haben die Freiheit, »ein endlich Sein« zu übernehmen: wir müssen es nur wollen.[68] Das höchste Ziel der göttlichen Liebe hatte Rilke schon im *Stundenbuch* genannt (KA I, S. 194): »Ich will die Dinge so wie keiner lieben / bis sie dir alle würdig sind und weit.«

Auch Augustinus findet nur das *Sein der Zeit*, das wir selbst in innerem Tun wirken: als Vergegenwärtigung des Vergangenen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen, als Werk der Seele, in dem »Kind, Knab, Mann und mehr« eine Gestalt werden (conf. 11,40): »in forma mea«.[69] Das Herzwerk, das unvollendet bleibt, geht mit Klagen einher, die auf Göttliches verweisen, und drängen den Klagenden, sich dem

67 Der Hauch der Menschen ist von Niederem bestimmt (SO I 8; V. 14: »den ihr Hauch nicht trübt«). Auf die nötige Wandlung verweist Rilke im Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925. Vgl. Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, hier S. 293. In der Tat handelt es sich bei Rilke (wie übrigens bei Augustinus) »um einen *Erkenntnis*akt […], nicht also um eine diffuse Emotionalisierung«; auch geht es nicht um »die Aufhebung des Äußeren im Inneren« (wenn Aufhebung nur verneinend gedacht wird, also nicht im Sinne der Steigerung). Es geht wirklich um eine »Übersetzung« in eine andere (göttliche) Seinsweise.

68 Augustinus hat auf einer frühen Station seines Denkwegs gemeint, durch Wollen zum höchsten Ziel gelangen zu können (*De libero arbitrio* 1,29): »voluntate nos tamen laudabilem et beatam vitam, voluntate turpem ac miseram mereri et degere«. Auf dieses Ziel weisen die Imperative eines Sonetts, das entschlossene Selbstübernahme der Endlichkeit fordert: »Sei allem Abschied voran«; »Sei, und wisse zugleich des Nichtseins Bedingung« (SO II 13; V. 1 und V. 9). In diesen Imperativen wird gefordert, was auch als Kernforderung von Heideggers *Sein und Zeit* gesehen werden kann: eigentliches Ganzsein, das man aber wollen muß, um es zu besitzen. Es gibt eine Verwandtschaft zwischen den Sonetten und *Sein und Zeit*, nicht so, daß Rilke von *Sein und Zeit* hätte angeregt sein können, auch weniger, daß Heidegger von den Sonetten angeregt war: vielleicht aber waren beide von Augustinus angeregt.

69 Vgl. *Stundenbuch*; KA I, S. 194: »Mir ist, als wär ich jetzt zugleich / Kind, Knab und Mann und mehr.«

unendlichen Empfang zu öffnen, dem Versprechen der Kindheit, für die er keinen Ort weiß. Rilke will zum ursprünglichen Jubel zurückfinden und die Klage mit dem Ursprung versöhnen. Obwohl Rilke christliche Bilder später zu meiden sucht, bleiben sie unterschwellig wirksam. Aber seine Hoffnung geht wie die Augustins darauf, Stand und Festigkeit über die flüchtige Zeit hinaus zu gewinnen (conf. 11,40): »Et stabo et solidabor in te«. Und so seien an den Schluß frühe Verse gestellt, in denen Augustins Interpretation des ewigen Sabbats in den *Confessiones* nachklingt.[70] Die Verse aus dem *Stundenbuch*, die ihre Hoffnung aus der Wahrheit Gottes schöpfen (conf. 11,40: »veritate tua«), lauten (SW I, S. 268):

> Du hast dich so unendlich groß begonnen
> an jenem Tage, da du uns begannst, –
> und wir sind so gereift in deinen Sonnen,
> so breit geworden und so tief gepflanzt,
> daß du in Menschen, Engeln und Madonnen
> dich ruhend jetzt vollenden kannst.

70 Vgl. bes. conf. 13,51 f.: der Mensch sucht Ruhe in Gott; Gott kann dann auch Ruhe im vergöttlichten Menschen suchen (»sabbato vitae aeternae requiescamus in te. etiam tunc enim sic requiesces in nobis«).

Ivo Theele

Die poetische Gestaltung der Frauenfigur im Gedicht
Die Liebende *als Ausgangspunkt von Rilkes Liebestheorie*

Rilkes Gedichtband *Das Buch der Bilder* wird allgemein von der Forschung als eine Art Übergangswerk gesehen. Ihm folgen die – weitaus höher eingeschätzten – *Neuen Gedichte*, die noch heute als ein Höhepunkt in Rilkes Schaffen gesehen werden und »den Dichter mit seiner neuen […] poetologischen Orientierung zu einem der bedeutendsten Vertreter der literarischen Moderne mach[en].«[1] Daß trotzdem auch einem »Übergangswerk« ein nicht zu unterschätzender poetischer Wert innewohnen kann, zeigt unter anderem Rilkes Beschäftigung mit der Liebesthematik im *Buch der Bilder*. In diesem Zusammenhang kann das Gedicht *Die Liebende*[2] als eine Art Zäsur in Rilkes poetischer Gestaltung der Weiblichkeit angesehen werden: Die »Mädchen- und Liebesthematik« nimmt in Rilkes frühen Lyrikbänden eine durchgängig umfassende Stellung ein. Die Mädchenfiguren aus *Traumgekrönt* und *Mir zur Feier* bis hin zu einzelnen Gedichten im *Buch der Bilder* sind überladen mit Motiven aus der Epoche des Jugendstils. Sie sind Projektionsfläche für Träume des Dichters, repräsentieren seine Idealvorstellung von Unschuld und Unerfahrenheit. Im Gedichtband *Dir zur Feier* variiert die Darstellung etwas: Hier feiert der Dichter seine Geliebte, besingt ihr madonnenhaftes Dasein. Die Geliebte übernimmt die Rolle einer Führerin ins Leben, einer Beschützerin. Die poetische Ausgestaltung des Dichters zwingt die Weiblichkeit geradezu in eine Imago der Dreiheit, da sie Madonna, Geliebte und Mutter zugleich zu sein hat. Daß diese Darstellung nicht ohne Widersprüche bleiben kann, ist vereinzelt von der Forschung dargestellt worden[3]. Das Gedicht *Die Liebende* im *Buch der Bilder* aber markiert eine Umkehr von der motivbehafteten Darstellung des Weiblichen hin zur poetischen Darstellung einer Theorie der intransitiven Liebe, die – entgegen gesellschaftlichen Vorstellungen – nicht auf Erwiderung zielt.

Im Sommer 1903 erhält Rilke ein Werk von der mit ihm befreundeten schwedischen Autorin und Pädagogin Ellen Key. Die Abhandlung *Menschen. Zwei Charakterstudien* macht Rilke zum ersten Mal auf die portugiesische Nonne Marianna Alcoforado aufmerksam. Sie ist die vermeintliche Autorin der *Lettres Portugaises*, der *Portugiesischen Briefe*. Daß es sich dabei nicht um die Briefe einer von ihrem französischen Liebhaber verlassenen portugiesischen Nonne handelt, sondern um

1 Wolfgang G. Müller: »Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 296.

2 *Die Liebende.* In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl (im folgenden = KA). Bd. 1 (*Gedichte 1895-1910*). Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 262.

3 Vgl. Walter Busch: »Eros und poetisches Sprechen. Präfigurationen besitzloser Liebe in Rilkes Gedichtzyklus ›Dir zur Feier‹«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft 23,* 2000. S. 13-25.

ein 1669 entstandenes, fiktives Werk des Höflings Gabriel de Lavergne,[4] hat Rilke nicht gewußt. Der Inhalt der Briefe fällt bei Rilke sofort auf fruchtbaren Boden, in der theoretischen Beschäftigung mit der Liebe findet er ein neues Betätigungsfeld, das auch in seiner Liebeslyrik zu besagtem Wandel führt.

Markantes Hauptmerkmal der von Rilke nun leidenschaftlich vertretenen intransitiven Liebe ist die »einsame Liebe, […] [die zudem] die Abwesenheit der Gegenliebe als Vorraussetzung für die Ausbildung ihrer höchsten Daseinsform [begreift].«[5] Somit ist nicht die Vereinigung das eigentlich primäre Ziel, sondern eine Vereinsamung in der Liebe, wie auch ein theoretischer Aufsatz deutlich macht, den Rilke 1907 auf Capri als Vorwort zur bereits geplanten Übersetzung der Briefe der Marianna Alcoforado geschrieben hat: »Wir ahnten es zwar, doch es ist uns niemals vielleicht so deutlich aufgezeigt worden, daß das Wesen der Liebe nicht im Gemeinsamen läge, sondern darin, daß einer den anderen zwingt, etwas zu werden, unendlich viel zu werden, das Äußerste zu werden wozu seine Kräfte reichen.«[6] Zahlreiche Briefe zeugen davon, daß diese Aufgabe, Rilkes Ansinnen nach, allein die weibliche Natur zu leisten vermag. Für ihn steht die weibliche Figur seltsam einsam da, einer Art Zwischenwelt zugehörig, in der ihr Gefühl keinen Bezug mehr zur realen Welt hat. Der erste Hinweis auf die Entwicklung dieser Theorie ist im Gedicht *Die Liebende* zu finden.

Ein genaues Entstehungsdatum des Gedichts ist nicht bekannt, es gehört jedoch zu der Vielzahl der Gedichte, die erst in der überarbeiteten Fassung des Werkes 1906 ihre Aufnahme ins *Buch der Bilder* finden. Aufgrund der Thematik der intransitiven Liebe, die erst mit der Beschäftigung mit den Briefen der Marianna Alcoforado Bestandteil von Rilkes Überlegungen wird, dürfte es auf den Zeitraum nach 1903 zu datieren sein.[7] Das Rollengedicht, in dem, wie die Überschrift suggeriert, das lyrische Ich eindeutig weiblich ist, beginnt mit einem Bekenntnis: »Ja ich sehne mich nach dir.« Gleichzeitig bemerkt es eine Entwicklung an sich, die eine existenzielle Bedrohung darzustellen scheint: »Ich gleite / mich verlierend selbst mir aus der Hand«. Für Theodore Fiedler läßt »die Sprecherin ihre Identität in der Verwandlung ihrer Sehnsucht in Liebe verlieren.«[8] Doch die Sehnsucht nach einer Person wird hier noch nicht als Verlust empfunden, vielmehr ist es die eigene Befürchtung, der Verlockung der Sehnsucht nachzugeben, die von der Sprecherin als eigentliche Bedrohung wahrgenommen wird. Denn die Sprecherin ist »ohne Hoffnung, daß ich Das bestreite, / was zu mir kommt wie aus deiner Seite«. Daß es sich

4 Vgl. Bernhard Dieterle: Das übersetzerische Werk. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 473.

5 Charlotte Frei: *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der Lettres Portugaises durch Rainer Maria Rilke.* Frankfurt a. M. [u. a.] 2004, S. 94.

6 RMR: *Die fünf Briefe der Marianna Alcoforado.* In: *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Band 4: *Schriften.* Hrsg. von Horst Nalewski u. a. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997, S. 592.

7 Vgl.: *Rilke Kommentar zum lyrischen Werk.* Hrsg. von August Stahl. München 1978, S. 184.

8 Theodore Fiedler: »Sehnsucht, Ekstase, Sublimierung und Askese. Rilkes Umgang mit weiblicher Sexualität«. In: *Frauen – Körper – Kunst: Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität.* Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen 2000, S. 218.

hierbei um männliche Liebe mit all ihren nach Rilkes Ansichten typischen Eigenschaften handelt, dürfte offensichtlich und nicht von der Hand zu weisen sein. Denn dieses »etwas« nähert sich der »Liebenden« »ernst und unbeirrt und unverwandt«. Auch Karl E. Webb meint: »The erotic force, an impersonal, strange, and unconquerable »Das« which emanates from her lover, is all too persistent.«[9] An dieser Stelle soll auch noch einmal an die Einschätzung Rilkes über die Liebe seiner männlichen Zeitgenossen erinnert sein, denn er hält sie für »zu befangen in der eitlen Konvention ihrer Männlichkeit; [da] sie […] alle noch die Liebe für ein Ding zu zwein [halten]«[10]. Die männliche Liebe also wird von der Sprecherin als etwas Fremdes, Bedrohliches aufgefaßt, etwas, das nicht in die geschlossene Einheit der weiblichen Natur hineingelangen darf.

Folgerichtig wendet sich die Sprecherin nach der ersten Strophe von ihrem Gegenüber ab und läßt das Gedicht fortan zu einer Art Selbstreflexion werden. Vergangene Zeiten werden heraufbeschworen, der Gegenwart entgegengestellt: »Oh wie war ich Eines«, klagt sie, »da war nichts was rief und nichts was mich verriet«. Das Motiv der Stille, die wie »eines Steines« ist, verstärkt als Kontrast zum Ruf und dem Verrat die Reinheit, die in sich geschlossene Klarheit, mit der sicher darüber hinaus eine Nähe zur unschuldigen Kindheit gemeint ist. Denn mit den »Frühlingswochen«, ein Begriff der nur scheinbar positiv konnotiert ist, hat für die Sprecherin der Prozeß des Erwachsenwerdens eingesetzt, mit dessen Problematik Rilke sich in auch in den Gedichten *Die Konfirmanden* und *Mädchenmelancholie* im *Buch der Bilder* auseinander setzt. Die Sprecherin resümiert: »Aber jetzt in diesen Frühlingswochen / hat mich langsam etwas abgebrochen / von dem unbewußten dunkeln Jahr«.

Der Zustand des – wie Rilke es empfunden hat – Unbewußten bei jungen Frauen an der Grenze zum Erwachsensein hat den Dichter immer wieder beschäftigt. In seinem *Worpsweder Tagebuch* schreibt er zum Beispiel über Paula Becker und Clara Westhoff: »Und nun sind sie hier alle so rührend in ihrem Schauen. Halb Wissende, d. h. Maler, halb Unbewußte, d. h. Mädchen. […] [D]iese Stimmung […] macht sie wehrlos und zwingt sie in das Mädchensein, in das dunkle, sehnsüchtige …« [11] Insofern darf der Zustand des »unbewußten dunkeln Jahr[s]«, der bei dem lyrischen Ich vorgeherrscht hat, bei Rilke durchaus als ein positiver Zustand gelten. Noch deutlicher wird dies, wenn man sich der Härte und vor allem Endgültigkeit des Wortes »abgebrochen« bewußt wird: Es impliziert eine gewaltsame Handlung, die der unbewußten Einheit angetan wird. Mit dieser poetischen Darstellung wird gleichzeitig auch ein Rollenverständnis der Frau vermittelt, das durchaus zur Zeit der Entstehung des Gedichts weit verbreitet war: Das Weibliche verharrt hier im Passiven, erfährt Erfüllung im Unbewußten. Das Männliche dagegen ist bei Rilke, wie im Gedicht *Die Liebende* deutlich wird, zerstörerisches Element, das die Ein-

9 Karl E. Webb: »Themes in transition. Girls and love in Rilke's Buch der Bilder«. In: *The German Quarterly* 43, 1970, S. 415.

10 RMR: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin.* Hrsg. von Bernhard Blume. Frankfurt a. M. 1973. S. 79.

11 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 257.

heit gefährdet und aktiv handelnd in das Leben der weiblichen Sprecherin eindringt. Eine Vorstellung des Männlichen, die Rilke deutlich von seinen Zeitgenossen abgrenzt.

Die letzten Zeilen des Gedichts macht die Passivität des lyrischen Ichs noch mal deutlich: »Etwas hat mein armes warmes Leben / irgendeinem in die Hand gegeben, / der nicht weiß was ich noch gestern war.« Für Webb bezeichnet das Adjektiv »arm« vor allem »the helplessness and the naiveté of the girl« und »warm« »implies the sexual potential that could be exploited […]«[12]. Daß Rilke dieses sexuelle Potential vor allem als Gefährdung für die eigentliche Bestimmung der Liebe, nämlich »das Äußerste zu werden wozu [die] Kräfte reichen« ansieht,[13] wurde bereits deutlich gemacht. Die Tatsache, daß das lyrische Ich »jemande[m] in die Hand« gegeben wird, zeigt, daß es sein Schicksal fortan nicht mehr selbst bestimmen kann. Ein lange vorherrschendes Rollenverständnis, daß Silvia Bovenschen als ein Dasein beschreibt, das einer »passive[n], ›natürliche[n]‹ Knetmasse in männlicher Hand« gleicht.[14] Aber Rilke aufgrund dieser poetischen Gestaltung der »Großen Liebenden« den Versuch zuzuschreiben, die Frau gesellschaftlich aufzuwerten, ginge wohl doch etwas zu weit. Zumindest aber geht seine Einschätzung vom Verhältnis der Geschlechter in diese Richtung, wie auch das Gedicht *Requiem für eine Freundin*, welches er der früh verstorbenen Freundin Paula Modersohn-Becker widmet, zeigt.

Ein Blick zu dem Gedichtband *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, den Rilke nur zwei Jahre später veröffentlicht, macht den Übergangscharakter des Gedichtes *Die Liebende* und somit auch seinen nicht zu unterschätzenden Wert deutlich. Dort erscheint ein Gedicht, das ebenfalls den Titel *Die Liebende* trägt.[15] Auch thematisch ist es mit dem Text aus dem *Buch der Bilder* eng verknüpft, bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß es sich um eine inhaltliche Weiterentwicklung handelt. »Ich könnte auch noch die Sterne / fassen in mir; so groß / scheint mir mein Herz; so gerne / ließ es ihn wieder los // den ich vielleicht zu lieben / vielleicht zu halten begann«, so offenbart die Sprecherin in einem Monolog. Das Unbewußte ist ein Stück weit zu Bewußtsein gelangt, sie ist sich der Gefahr einer »konventionellen Liebe« bewußt, und hat ihr Verhalten dementsprechend geändert. Sie hat verstanden, daß es in der Liebe nicht ums »halten« geht und der höhere Gefühlszustand dauerhaft nur über den Umweg der Überwindung des Transitiven, also allem Konventionellen, zu erreichen ist. *Die Liebende* aus dem Gedichtband *Der Neuen Gedichte anderer Teil* zeichnet einen Gefühlszustand zwischen dem Hochgefühl, eine Art Heilige zu sein, und der Angst, in die weltliche Form der Liebe abzustürzen. Das lyrische Ich ist »rufend zugleich und bange, / daß einer den Ruf vernimmt, / und zum Untergange / in einem Andern bestimmt«. Rilke beschreibt somit die Gefahr, der die Liebenden seiner Theorie nach ständig ausgesetzt sind: Die Gefahr, die ihnen auferlegte Aufgabe nicht zu Ende zu führen. Damit hat Rilke die poetische Ge-

12 Webb:*Themes in transition* (wie Anmerkung 9), S. 416.
13 RMR: *Die fünf Briefe der Marianna Alcoforado* (wie Anmerkung 6), S. 592.
14 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt a. M. 2003, S. 33.
15 RMR: *Die Liebende* (wie Anm. 2), S. 568.

staltung der »Großen Liebenden« weiterentwickelt. Sie ist sich der Gefahr des »Absturzes« durch eine konventionell geführte Liebesbeziehung bewußt und versucht diesem Schicksal zu entgehen.

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wird Rilke diese Entwicklung in der Romanfigur Abelone, die versucht ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen, fortführen. In Rilkes Spätwerk schließlich endet die Entwicklung der poetischen Gestaltung der Weiblichkeit bekanntermaßen in der absoluten Vergeistigung der weiblichen Liebe. »Bist du's? Oh sei's!«, schreibt Rilke in einem von drei Gedichten die mit *Die Liebenden* überschrieben sind an die junge Erika Mitterer. »Wandle dich, wenn du's nicht bist, / werde, was keiner vergißt, / bieg mir den Kreis.«[16] Mit der jungen österreichischen Dichterin Mitterer scheint sich Rilke, bereits schwer von seiner Krankheit gezeichnet, schließlich bewußt ein Mädchen ausgesucht zu haben, an der er seine Theorie der großen Liebenden in dichterischer Form vollenden kann. »[W]erde was keiner vergißt, / bieg mir den Kreis.« Sie soll eine große Liebende werden, die Rilkes Theorie von der intransitiven Liebe zu einem schlüssigen und vor allem real existenten Ende führt. Als sich die junge Österreicherin aber eine Begegnung in der wirklichen Welt wünscht, besteht Rilke ganz offen auf Distanz, macht deutlich, was allein Liebe für ihn sein kann: Liebe auf Entfernung.

16 RMR: Briefwechsel mit Erika Mitterer. In: KA 2: *Gedichte 1910-1926.* Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. 1996, S. 336.

Horst Nalewski

Die Dichterin liest Rainer Maria Rilke

Die Dichterin ist Gertrud Kolmar (1894-1943). An ihren Cousin Walter Benjamin schreibt sie am 5.11.1934 aus Berlin nach Paris:

> »Deutsche Dichter, die mich vielleicht beeinflußt haben, sind Rilke und Werfel, beide mit Einzelheiten aus ihrem Werke; an Rilke ist es die ›Plastik‹ der späteren Gedichte, die mich so anzieht. Er hat sie von Rodin, aus Frankreich, und ich möchte von mir sagen – da kein Künstler so ganz aus sich selbst entspringt wie Athene aus dem Haupte des Zeus – daß ich vermutlich auch hier und da von den Franzosen abstamme […]; doch hat er sicher nur das aus mir herausgeholt, was schon ohnehin in mir war und nicht etwas mir eigentlich Fremdes in mich hineingetragen.«[1]

Wenn sich der letzte Halbsatz auch auf Leconte de Lisle bezieht, so mag er doch auch Bezug zu Rilke haben. Mehr noch sagt er etwas über das ›Eigene‹ als über das ›Fremde‹.

Walter Benjamin kann als der Wegbereiter Gertrud Kolmars in die am Gedicht interessierte Öffentlichkeit bezeichnet werden. Hatte er doch in der von Willy Haas herausgegebenen Zeitschrift *Die literarische Welt*, der Osterbeilage 1928, zwei ihrer Gedichte mit diesem Satz begleitet: »[…] um das Ohr des Lesers Tönen zu gewinnen, wie sie in der deutschen Frauendichtung seit Annette von Droste nicht mehr vernommen worden sind, veröffentliche ich die folgenden Verse.« Es waren die beiden Gedichte *Das große Feuerwerk* und *Wappen von Zinna*. Er war es auch, der Max Rychner, Redakteur der *Neuen Schweizer Rundschau*, 1929 zum Abdruck dreier Gedichte von Gertrud Kolmar veranlaßte: *Die Beterin, Wappen von Lassan, Die Fahrende*. Und wahrscheinlich nahm durch seine Vermittlung Anton Kippenberg in den *Insel-Almanach auf das Jahr 1930* zwei ihrer Gedichte auf: *Die Gauklerin, Die Entführte*. Dieser dankte für die »Kostbarkeit, die sie ihm anvertraut« habe.

Liest man allein diese sieben Gedichte, so wird die eminente Anschaulichkeit, die sprachliche Dichte, der ganz eigene Ton dieser Verse den Eindruck entstehen lassen: Hier spricht eine wirkliche Dichterin.

Natürlich wäre es ein vergebliches, möglicherweise unzulässiges Unterfangen, dem Bekenntnis der Kolmar, Rilke habe sie »vielleicht« durch die »Plastik« seiner »späteren Gedichte« und mit »Einzelheiten aus [seinem] Werk beeinflußt«, nun nachzugehen und es gar belegen zu wollen. Allein und dennoch: legitimiert wäre man mit jenem Eingeständnis schon und sich selbst der Subjektivität bei solchem Versuch durchaus bewußt. Man liest jene sieben Gedichte noch einmal; und da sie dem Lesenden wohl eine Entdeckung werden, etwas Neues, Eigenes, sucht er Anhalt im Vergleichbaren, Ähnlichen, Vertrauten: Vielleicht auch bei Rilke.

1 Gertrud Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin. In: *Sinn und Form* 1/1991, S. 122-125, hier 123 f.

Was man unter »Plastik« im Gedicht, in der Sprache des Gedichts, verstehen könnte, wäre zu umschreiben mit: Anschauung, Sinnfälligkeit, noch deutlicher mit: Gestalthaftigkeit, Greifbarkeit. In diesem Sinne sichtbar und der Form anheimgegeben erscheint die ersten Strophe:

Das große Feuerwerk ist nun verpufft.
Und, tausend losgespritzte Fünkchen, hängen
Noch kleine Sterne in des Dunkels Fängen.
Die Nacht ist lang.[2]

Doch das Berührende an den nachfolgenden sechs Strophen: Nicht ist, wie in der Überschrift und der Eingangsstrophe suggeriert, ein Ding-Gedicht beabsichtigt, sondern Schritt um Schritt wird der Schmerz einer Vergeblich-Wartenden im Anblick des vergehenden Feuerwerks gezeichnet.

Und ruft solcher Jubel angesichts der vollkommenen Frucht nicht die Analogie eines gleichen Anschauens hervor, einer vergleichbaren ›plastischen‹ Sinnfälligkeit?

Wappen von Zinna

In Blau eine goldgewandete Frauengestalt,
die in der rechten Hand eine Traube trägt
und einen Apfel in der linken.

O Herz! O Frucht! O Zeit! O Wille!
Wie lieblich seid ihr hergereift!
Wie hat euch Hand der Sommerstille
Mit sonngemaltem Glanz gestreift,
Wie scheint ihr sanft mit gelber Schale
Und flimmert heiß mit blühndem Rot
Und geht geschmückt zum ew'gen Mahle,
Da selbst ihr Speise seid und tot.[3]

Rainer Maria Rilke
Sonette an Orpheus
Erster Teil, XIII

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere … Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund … Ich ahne …
Lest es einem Kind vom Angesicht,

2 Gertrud Kolmar: »Frühe Gedichte«. In: *Das lyrische Werk*. 3 Bde. Hrsg. von Regina Nörtemann. Göttingen 2003, Bd. 1, S. 179.
3 Ebd., »Gedichte 1927-1937«, Bd. 2, S. 44.

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit. (ersch. 1923)[4]

Ist Rilke die mythische Gestalt des Engels, das dem Menschen ferne Bewußtseins-Bild, eingangs »schrecklich« (Erste Duineser Elegie) und wird sie ihm, indem er ihm, dem Engel, das »Unsrige« rühmt (Die Neunte Elegie), endlich »zustimmend« (Die Zehnte Elegie), so evoziert Gertrud Kolmar in der *Beterin* »Vier große, braune, stille Engel«, nicht dem Rilkeschen Engel vergleichbar, doch der Beterin ein Beistand aus dem »Nichtsein« bis in das »Ende« eines gelebten Seins hinein:

Sie werden mir in Freundlichkeit und Nachsicht ihren Rat erteilen,
Und wo sie keine Hilfe wissen, werden sie mich trösten,
Am Ende mich vom Sein mit jenem Rühren und dem Lächeln heilen,
Mit dem sie mich an einer Mutter Herzen einst vom Nichtsein lösten.[5]

Geburt und Tod im letzten bzw. im vorletzten Vers lesen sich bei aller Bedeutungslast, durch die Gestalt der Engel getragen, als eine »Welt […], faßlich wie ein schwerer glänzendblauer Sammetstreifen«. Es ist die Sichtbarmachung des Evozierten, die den Leser trifft und sein Bewußtsein erweitert. Vorstellbar, dass es solche »Einzelheiten« waren, die, wie eingangs zitiert, eine derartige Anziehungskraft aus Rilkes Gedicht auf Gertrud Kolmar ausübten, wenn sie sehr viel später an ihre in die Schweiz geflohene Schwester schreibt: »Im übrigen habe ich eine Freude an den ›Duineser Elegien‹ und lese, um sie besser zu verstehen, dazwischen auch die ›Briefe aus Muzot‹ wieder […] In der neunten […] steht jener Seiler in Rom und der Töpfer am Nil, von dem einer von Rilkes Briefen spricht.« (12.5.1942):[6]

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil. (ersch. 1923)[7]

Es mag mit Gertrud Kolmars dichterischer Selbstbehauptung zusammenhängen – einmal schreibt sie der Schwester mit Emphase: »Ich bin eine Dichterin, ja, das weiß

4 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. 1996. Bd. 2, *Gedichte 1910-1926*, S. 247. Im folgenden zitiert als KA mit Bandangabe.
5 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 176.
6 Gertrud Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde (1938-1943).* Hrsg. von Johanna Zeitler. München 1970, S. 153 f.
7 RMR: *Die neunte Elegie. Duineser Elegien*. In: KA II (wie Anm. 4), S. 228.

ich; aber eine Schriftstellerin möchte ich niemals sein.« (23.7.1941)[8] –, wenn sie, anders als zu Walter Benjamin 1934, später »Einflüsse« zurückweist oder anders gelenkt wissen will: »Beurteiler haben in manchen meiner Gedichte seinen Einfluß erkennen wollen. Sie irren; ich lernte Rilke (mit alleiniger Ausnahme des ›Kornett‹) so spät kennen, daß er meine Entwicklung nicht mehr beeinflussen konnte – hier trifft zu, wovon Lessing im ›Laokoon‹ spricht: ein Künstler scheint einen anderen nachzuahmen, weil er das gleiche Vorbild hatte wie jener. Und ich hatte das gleiche Vorbild: die große französische Lyrik […]« (11.9.1940)[9] Der Eingangssatz dieses Zitats lautet allerdings, sich von Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* distanzierend: »Dagegen steht mir Rilke sehr nah.«

Würde sie auf ihr lyrisches Werk zurückschauen, so wäre es zulänglich und nachträglich charakterisiert mit dem poetologischen Satz: »… ich habe mich inzwischen immer tiefer in das Bleibende, das Seiende, das Ewigkeitsgeschehen zurückgezogen (dies Ewigkeitsgeschehen braucht nicht nur ›Religion‹, es kann auch ›Natur‹, kann auch ›Liebe‹ heißen); von dort aus sehe ich die Zeitereignisse fast wie die Bilder eines Kaleidoskops […]«(1.10.1939)[10] Auch hier ist es ganz offensichtlich: Reflektiert ein Dichter sein Kunst-Wollen, so will er über seine Zeit hinaus, will er ihr ihre gültigen Gesetze ablauschen und zur Gestalt bringen. Das gilt für das gedrängte Gedicht mehr als für die anderen Kunst-Genres.

Wenn Gertrud Kolmar das Wesentliche des Rilkeschen Gedichts im Zusammenhang mit der Rodinschen Plastizität beschrieben hatte, tut sich darüber hinaus eine Analogie auf, von deren tatsächlicher Gemeinsamkeit sie nicht wissen konnte. Rilke hatte sich gegenüber dem überwältigenden Eindruck des Rodinschen Werkes als Dichter selbst behaupten und finden müssen. Sein entscheidender poetologischer Satz steht in dem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8.8.1903: Nicht Menschen, nicht Bücher, »Nur die Dinge reden zu mir […] alle Dinge, die vollkommene Dinge sind […] Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit.«[11]

Will nun aber ein derartiger Anspruch dennoch dem Menschen zugewandt sein, bedarf es dafür solcher ›Objekte‹, die zum Archetypus tendieren und in ihrem Kern wiederholbar sind. Deshalb wählt Rilke auf der Stufe der *Neuen Gedichte* oftmals existentielle Grundsituationen des Menschen, um sie im Gedicht zum ›Kunst-Ding‹ zu steigern. Es entstehen Gedichte von außerordentlicher Eindringlichkeit und Gültigkeit.

Die für uns überraschende Analogie in der dichterischen Verfahrensweise Gertrud Kolmars – jenseits eines tatsächlichen ›Einflusses‹, damit aber doch der Kenntnisnahme, entgegen eines später nicht so recht wahrgehabten Bezugs – ergibt sich aus dem bloßen Nebeneinander von Gedicht-Titeln ihrer Artefakte mit denen Rilkes:

8 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 106.
9 Ebd., S. 73.
10 Ebd., S. 29 f.
11 RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, Bd. 1, S. 153 u. 149.

Kolmar: *Die Irre, Das Freudenmädchen, Liebende, Die Blinde, Die Alternde, Die Müde, Die Einsame, Die Verlassene, Die Entführte, Die Begrabene, Die Sinnende, Die Fahrende, Die Leugnerin …*

Rilke: *Die Irren, Irre im Garten, Die Liebende, Die Greisin, Der Einsame, Der Gefangene, Die Genesende, Die Bettler, Eine Welke, Der Abenteurer, Der Junggeselle, Der Fremde, Der Leser, Das Kind …*

Solche Gedichte stiften Sinn-Bilder, wortwörtlich. Das eingangs erwähnte, früh veröffentlichte Gedicht (1928) aus der späteren Sammlung *Preußische Wappen* (1934) mit dem Titel *Wappen von Lassan*, in dem nichts anderes als: *Auf blauem, sternübersätem Grunde ein / steigender silberner Fisch* zu sehen ist, kulminiert in einem Sinn-Bild, dem man den Titel »Die Wartende« geben könnte. Alle phantastische Phantasie der Wappen-Dichtung geht auf jenes Ziel zu:

> Eine Stunde sitzt abends bei euch am Fenster.
> Wer hat nicht umsonst schon die bleibende Stunde erhofft?
> Und nun kommt sie und teilt die schlichte Kost eurer Tische,
> Und sie lehrt euch vielleicht das Lied der singenden Fische.
> Ja, sie kommt: einmal. Nicht oft.[12]

So erhebt sich auch das Gedicht *Die Fahrende* in ein großes Sinn-Bild, das wir wohl erst heute, nach dem Holocaust, als prophetische Wahrsage eines weiblichen Ahasver begreifen können. (Wie mag man es 1929, bei seiner Veröffentlichung, aufgenommen haben?) Welt-durstig, tapfer und ohne Klage begibt die Fahrende sich auf den Weg. Gefahr wird gespürt – »Meine Schritte bespitzelt lauernd ein buckliges Haus« –, Solidarität dargebracht – »des Blinden Sehnsucht und die Wünsche des Lahmen« mitgenommen –, doch dann, am Ende allen Weges, kommt Müdigkeit auf und die bange Frage: Was wird bleiben?

> In mein leuchtendes Auge zieh' ich den Himmel ein.
> Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser zu stehen,
> Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd heimzugehen,
> Nichts als Sand in den Schuhen Kommender zu sein.[13]

Selbst die beiden letzten Gedichte, *Die Gauklerin, Die Entführte*, die 1930 im Almanach des Insel-Verlags erschienen – der ja über zwei Jahrzehnte der Verlag Rilkes gewesen war –, gehen über den Titel weit hinaus.

Einmal will die Maske der Gauklerin: die Artistin, die Zauberkünstlerin, die Taschenspielerin, durchschaut werden auf das Eigentliche hin, und das ist Spiel, Zauber, Wunder aller Kunst; wobei die konkrete Figur durchaus nicht das Uneigentliche genannt werden darf. Es sind zwei Ebenen.

Und das Bekenntnis der »Entführten« mündet in das Bekenntnis der Liebenden, das »Ewigkeitsgeschehen … das Immerwiederkehrende, im Vergehen und Werden

12 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 46.
13 Ebd., S. 93.

Beständige«, wie es in dem oben zitierten Brief von Gertrud Kolmar geheißen hatte:

Unsre Nacht: ein Duft der Wiesenblume,
Eines Mannes Schulter, dran ich lerne
Sonne sein und Strauch und Ackerkrume
Und die Baumfrucht, fehllos bis zum Kerne.

Unsre Arme weitet früh die Linde,
Wenn wir atmend ineinander schliefen.
Meine Wurzel schwankte siech im Winde
Und ist heimgewachsen in die Tiefen![14]

Die entführte Frau nimmt ihr Geschick an; ist sie doch – wie in dem Gedicht ersichtlich – die eigentlich Liebende. Solch hohen Lobpreis der Liebe gefunden und gelesen zu haben, erinnert sich Gertrud Kolmar unter ungleich schwierigeren, bedrohteren Bedingungen noch einmal, Ende 1941, als sie an die Schwester schreibt: »Aber die ›Portugiesischen Briefe‹ werd' ich … wieder lesen; sie sind ein Ewiges, denn dies wird sein, solange Menschen atmen, Männer und Frauen …«[15]

Es handelt sich um Rilkes Übersetzung der *Portugiesischen Briefe. Die Briefe der Marianna Alcoforado*, die in der Insel-Bücherei 1913 erschienen waren. Diese 1669 in Paris herausgekommenen Episteln wollten das Dokument einer Verlassenen und dennoch großen Liebenden sein. So hatte Rilke sie verstanden und in seine Lebensbilder eingeordnet. (Erst im 20. Jahrhundert wußte man, daß sie die Erdichtung eines Adligen des 17. Jahrhunderts gewesen waren.)

Hätte Gertrud Kolmar allerdings Rilkes Interpretation jener Briefe, die er schon 1908 im *Insel-Almanach* vorgestellt, gekannt, wäre sie ihm in seiner enthobenen Vorstellung der »großen Liebenden« wohl nicht gefolgt. Für Rilke war sie, die Verlassene, so einzigartig, weil sie nun des Geliebten Liebe nicht mehr bedurfte, ihn vielmehr »unendlich überstieg«, eine »intransitive«, eine »besitzlose« Liebe leistete.[16]

Dagegen: Gertrud Kolmars Gedicht der Liebe spricht immer von der Gemeinsamkeit: Frau und Mann und Kind. Wenn ihr das auch – und das ist ein Teil ihres tragischen Lebens – in der Wirklichkeit versagt geblieben ist.

*

Gertrud Kolmar wurde als Tochter des erfolgreichen, später durch einige spektakuläre Prozesse bekannten Strafverteidigers Dr. Ludwig Chodziesner am 10. Dezember 1894 in Berlin geboren.

14 Ebd., S. 107.
15 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 122.
16 KA IV (wie Anm. 4), S. 591-593; Kommentar S. 992-995.

Kolmar, das war bis 1918 der deutsche Name des nördlich von Posen gelegenen kleinen Städtchens Chodziesen, woher die väterlichen Vorfahren stammten und die sich nach diesem Ort genannt hatten. Ihrem ersten Gedichtband, 1917, setzte sie den Namen Kolmar voran. (Ab Oktober 1935 mußte sie im faschistischen Deutschland wieder Gertrud Chodziesner heißen; ab 1939 Gertrud Sara Chodziesner.)

Aufgewachsen, mit drei Geschwistern, in wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen, war ihre Fühl- und Denkweise, vor allem durch den Vater geprägt, deutschnational, patriotisch und kaisertreu. Die Emanzipation aus dem Herkommen sowie der wirtschaftliche Aufstieg ließ einen Großteil der deutschen Juden glauben, daß ihre Assimilation und Akkulturation an das Land, in dem sie lebten, gelungen sei. Die Atmosphäre im Hause der Chodziesners sowie der nahen Verwandten Schoenflies und Benjamin war musisch; die Mutter vielseitig musikalisch, der Vater literarisch interessiert. So schrieb die Heranwachsende kleine Szenen für häusliche Feste und in der Lyceumszeit schon einige Gedichte.

Der erste Gedichtzyklus der wohl Achtzehnjährigen ist bemerkenswert insofern, als er jenseits von Erfahrung und Erlebnis ein Muster aufscheinen läßt, das wesenhaft in ihr ganzes Leben und Dichten eindringen wird. Im Zentrum steht eine Frau: schwankend in Stolz und Bewunderung, Widerstand und Traum, Todverlangen und Ergebung – dem geliebten und nicht erreichbaren Mann gegenüber. Die Gedichtfolge hat den Titel *Napoleon und Marie* und kreist um die historische Episode des Kaisers mit der polnischen Gräfin Maria Walewska vom Sommer 1809, der ein Sohn erwuchs, Alexandre, welcher unter Napoleon III. hohe Staatsämter innehatte.

Das junge Mädchen Gertrud Kolmar hatte einen wahren Kult um den großen Mann betrieben; ihr Zimmer schmückten seine Bilder. Allein die Wirklichkeit, die über sie hereinbrach, war schrecklicher, als alle Gedichtphantasie sie sich schmerzlich ausgemalt hatte. Während des Krieges 1915/16 ging die gerade Zwanzigjährige eine Beziehung zu einem Offizier ein, die für ihn wohl eine Episode war, für sie eine Katastrophe wurde. Die Schwangerschaft wurde unterbrochen, ein Suizidversuch durch die Eltern abgewendet. Dieses Trauma sollte als Opfer- und Schuldkomplex ihr ganzes Leben zeichnen. Den Eltern wollte sie ›die Schande‹ des unehelichen Kindes nicht antun, und sich selbst belud sie mit der Last eines Ungeborenen, des ein lebenlang ersehnten Kindes.

Es war der Vater, der aus dem Schreibtisch der Tochter ein Konvolut von Gedichten nahm und es dem ihm befreundeten Berliner Verleger Egon Fleischel übergab. Der veröffentlichte es Ende 1917: *Gedichte*, mit den Teilen: *Mutter und Kind, Mann und Frau, Zeit und Ewigkeit*. Im Nachhinein weiß man: dies sind die noch nicht erfüllten, noch nicht gestalteten Räume der kommenden Dichterin. Die Kritik war willens, dem Debutband »Temperament« sowie »verhaltene und verborgene Leidenschaft« zuzusprechen. Mehr nicht.

Bis zum Erscheinen des zweiten Gedichtbandes vergingen 17 Jahre. 1934 kam im Verlag Die Rabenpresse die Sammlung *Preußische Wappen. Gedichte aus den Jahren 1927-28* heraus. (Übrigens im gleichen Verlag und gleichen Jahr wie Lisa Heises Bändchen *Meine Briefe an Rainer Maria Rilke*; ihre Replik auf Rilkes *Briefe an eine junge Frau*, IB 409, 1930.)

Zumeist in Berlin lebend, suchte Gertrud Kolmar dennoch keinen Anschluß an die vielgestaltige, oft hektische literarische Szene der zwanziger Jahre in der Hauptstadt. Sie war und blieb eine Einzelgängerin. Während des Krieges hatte sie ein Sprachlehrerinnen-Diplom für Französisch und Englisch erworben, ohne allerdings an einer öffentlichen Schule zu unterrichten; vielmehr war sie als Erzieherin bzw. Sprachlehrerin in begüterten Privathäusern tätig. Im Sommer 1927 nahm sie an einem Ferienkurs für ausländische Studenten in Dijon teil und hielt sich für kurze Zeit auch in Paris auf. Es entstanden Gedichte, kleine Sammlungen, doch Walter Benjamin gegenüber nannte sie 1934 diese Jahre eine »lange und unfruchtbare Zeitspanne«.[17] Sie kehrte 1927 ins Elternhaus zurück, die schöne Villa in Finkenkrug, nahe Berlin, und übernahm die Pflege ihrer schwerkranken Mutter.

Ab hier datiert ihr eigentlich schöpferisches Jahrzehnt. Dies war jedoch zugleich das Jahrzehnt einer tiefen gesellschaftlichen Krise, eines totalen Umbruchs bisher gelebter Verhältnisse und der Beginn der Zerstörung des alten Europa. Gertrud Kolmars Teilhabe an dieser Zeit macht sie zu einer unverwechselbaren, großen Dichterin.

Die traumatische Konstellation ihres Lebens sammelte sich in ihrem einzigen romanhaften Versuch, dem sie den Titel *Die jüdische Mutter* gegeben hatte. 1930/31 entstanden. Damit war aber auch zum ersten Mal in ihre Dichtung ein bewußtgewordenes Anders-Sein getreten: das Jüdisch-Sein. Ein tragisch werdender Vorgang insofern, als er in Deutschland in diesem Moment für viele Juden ein nach und nach aufgezwungener Vorgang war.

Der ehemals machtlose Antisemitismus wurde zu einer offenen, aggressiven, schließlich staatlich sanktionierten Ideologie, die einen Teil der Juden deutscher Staatsangehörigkeit seit 1933 zur Emigration zwang und dem verbleibenden Teil eine ihn absentierende Identifikation oktroyierte.

Für Gertrud Kolmar ein elementarer Schock.

Ihre Erschütterung war insofern eine zweifache, als sie sich aus ihrem individuellen Trauma in eine Leid-Situation hineingedrängt sehen mußte, die ihr eine doppelte Last aufgab: Ihre spontane Solidarität mit all jenen, die von der braunen Macht zum Verstummen gebracht werden sollten und das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu dem langen Leidensweg der Juden.

Der Gedichtzyklus *Das Wort der Stummen,* entstanden von August bis Oktober 1933, stellt in ihrem Werk eine tiefe Zäsur dar, einen ungeheuren Einbruch von Wirklichkeit: Die Dichterin als Wortgeberin derer, die zum Schweigen gebracht, und als eine Dichterin, die weiß, in welche Gefahr sie sich mit solchen Strophen begeben hatte. Im Mittelpunkt stehen Gedichte, die einzig Aufschrei und Anklage sind: *Im Lager, Die Gefangenen, An die Gefangenen, Die Mißhandelten, Anno Domini 1933*. Sie müssen als die erste dichterische Dokumentation des Jahres 1933 angesehen werden. Zugleich findet sich hier jenes Gedicht, das ein Bekenntnis zur Gemeinschaft und deren trotzige Bekräftigung ausspricht. Nicht mehr in der Vereinzelung, *Die jüdische Mutter* oder *Die Jüdin* genannt, sondern in der Zugehörigkeit: *Wir Juden*. Das Pandämonium eines Leidensweges durch die ganze Mensch-

17 Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin (wie Anm. 1), S. 124.

heitsgeschichte. Das Überstehen hatte nur möglich sein können durch dieses Unbegreifliche: »So wirf dich zu dem Niederen hin, sei schwach, umarme das Leid«. Allein der letzte und entscheidende Vers lautet: »Bis einst dein müder Wanderschuh auf den Nacken der Starken tritt.«[18] Das wurde am 19. September 1933 festgehalten.

Zu dieser deutschen Gegenwart Abstand zu gewinnen, ihr einen Kontrapunkt im Humanen zu setzen, wandten sich viele Autoren der Geschichte und dem Mythos biblischer Gleichnisse zu: Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Werner Bergengruen, Stefan Andres, Reinhold Schneider u. a. Gertrud Kolmar fand ihr Gegen- und Hoffnungsbild in der Großen Französischen Revolution, in der Gestalt Maximilian Robespierres.

In ihm sah sie »eine unerbittlich strenge Vernunft, eine harte, fast bittere Menschenliebe, eine unbeugsame Gerechtigkeit«.[19] Ein Zyklus von 45 Gedichten *Robespierre* und ein Essay *Das Bildnis Robespierres* entstanden. Eine Dichtung, in die Zeitbedrängnis, messianischer Glaube und das Wissen um immerwährendes Scheitern eingegangen waren.

Noch, 1933, lebte Gertrud Kolmar mit ihrem 72jährigen Vater in Finkenkrug, am Rande Berlins. Ihre Geschwister emigierten im Laufe der 30er Jahre. Sie meinte, bei ihrem alten Vater bleiben zu müssen, und: »unser Einsiedlerleben in Finkenkrug geht weiter wie bisher«, teilte sie Walter Benjamin Ende 1934 mit.[20] Diese Existenz ermöglichte ihr das Schreiben, doch brachte auch eine fortlaufende Vereinsamung.

Uns sind die spektakulären Ereignisse der dreißiger Jahre im Bewußtsein: die Bücherverbrennung vom Mai 1933, die Nürnberger Gesetze vom September 1935 und der November-Pogrom 1938. (Völlig unangemessen »Reichskristallnacht« genannt!) Doch seit dem Machtantritt der Nationalsozialisten im Januar 1933 verging kein Monat, der den Juden in Deutschland nicht per Gesetz Einschränkungen ihres täglichen Lebens, Demütigungen ihres Mensch-Seins, Bedrohungen ihrer physischen Existenz gebracht hätte. Als im Herbst 1938 im Jüdischen Buchverlag Erwin Löwe unter dem Namen Gertrud Chodziesner der Band *Die Frau und die Tiere* erscheinen konnte, wurde er im November eingestampft.

Die mythische Gestalt des »Engels«, einst, in dem Gedicht *Die Beterin* (ers. 1929), noch mit »Freundlichkeit«, »Nachsicht« und »Hilfe« bedacht,[21] nähert sich nun dem so fernen »schrecklichen Engel« Rilkes. Ende 1937 heißt es in dem Gedicht *Der Engel im Walde*: »[…] Sein Antlitz ist Leid. / Und sein Gewand hat die Bleiche eisig blinkender Sterne in Winternächten. / Der Seiende, / Der nicht sagt, nicht soll, der nur *ist*, / Der keinen Fluch weiß noch Segen bringt und nicht in Städte hinwallt zu dem, was stirbt: / Er schaut uns nicht / In seinem silbernen Schweigen … […]«[22]

Ende 1938 mußte die Villa in Finkenkrug zwangsverkauft werden. Es erfolgte der Umzug in eines der später so genannten »Judenhäuser«, Speyerer-Str. 10, schließlich

18 »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 372.
19 Gertrud Kolmar: *Das Bildnis Robespierres*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9, 1965, S. 576. Mitgeteilt von Johanna Zeitler.
20 Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin (wie Anm. 1), S. 123.
21 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 176.
22 Ebd., S. 521 f.

eingeengt für zwei Personen auf 1 ½-Zimmer. Ab Juli 1941 wurde Gertrud Kolmar zu Zwangsarbeit verpflichtet, ihr Vater im September 1942 nach Theresienstadt deportiert, wo er im Februar 1942 starb. Gertrud Kolmar fiel in die sogenannte »Fabrikaktion« – die Verhaftung vom Arbeitsplatz weg – am 27. Februar 1943. Es war die Deportation nach Auschwitz. Am 14. Juni 1943 erklärte Joseph Goebbels Berlin für »judenfrei«.

Nach dem Verlust des Vaters, des nur noch verbliebenen »Heimatgefühls«[23] unter ihresgleichen in der Zwangsarbeit, der immer noch versuchten Lektüre und selbst des Schreibens, entsteht einer ihrer letzten Briefe an die Schwester, den man nicht anders als im schmerzlichen Verstörtwerden gelesen haben kann.

»So will ich auch unter mein Schicksal treten, mag es hoch wie ein Turm, mag es schwarz und lastend wie eine Wolke sein. Wenn ich es schon nicht kenne: ich habe es im voraus bejaht, mich ihm im voraus gestellt, und damit weiß ich, daß es mich nicht erdrücken wird, mich nicht zu klein befinden […] Ich war nicht schlimmer in meinem Trachten und Tun als andere Frauen. Aber ich wußte, daß ich nicht lebte, wie ich gesollt, und war immer bereit zu büßen. Und alles Leid, das über mich kam und über mich kommen mag, will ich als Buße auf mich nehmen und es wird gerecht sein. Ich will es tragen ohne Jammern und irgendwie finden, daß es ist, was zu mir gehört, das auszuhalten und irgendwie zu überstehn ich geschaffen ward und gewachsen bin mit meinem Wesen.« (15.12.1942)[24]

*

Trauerspiel nannte Gertrud Kolmar dieses Gedicht, das in eine Sammlung von 47 »Tierträumen« eingehen sollte; für eine – nicht zustande gekommene – Veröffentlichung im Jahr 1933 bestimmt.

Hatten wir eingangs aus ihrem Brief an Walter Benjamin (5.11.1934) jene Passage hervorgehoben, die von einer möglichen Beeinflussung durch Rilke sprach, die von Rodin herkommende »Plastik« seines Gedichts, so scheint ihre Nähe zu einem einzelnen Gedicht von Rilke niemals größer – nicht in der Form, unterschiedlich in der Stimmung – als motivisch in den *Der Panther* überschriebenen drei Stophen: *Im Jardin des Plantes, Paris*.

Trauerspiel

Der Tiger schreitet seine Tagereise
Viel Meilen fort.
Zuweilen gegen Abend nimmt er Speise
Am fremden Ort.

23 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 159.
24 Ebd., S. 187 f.

Die Eisenstäbe: alles, was dahinter
Vergeht und säumt,
Ist Schrei und Stich und frostig fahler Winter
Und nur geträumt.

Er gleitet heim: und mußte längst verlernen,
Wie Heimat sprach.
Der Käfig stutzt und wittert sein Entfernen
Und hetzt ihm nach.

Er flackert heller aus dem blinden Schmerze,
Den er nicht nennt,
Nur eine goldne rußgestreifte Kerze,
Die glitzernd sich zu Tode brennt.[25]

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.[26]

Die große Zahl der »Tierträume« und die Vielgestalt der animalen Wesen ermöglichen eine Projektionsfläche, die der Dichterin Raum bietet für die Welt ihres Lebens und Denkens. Sie ist anwesend in den meisten Tier-Bildern, sei es in Bewunderung, im Mitgefühl, im Erschrecken. Ein vom Subjekt gelöstes Anschauen ist eher die Ausnahme; die partielle oder die gänzliche Identifizierung dagegen findet zumeist statt. Auf erschütterndste Weise, wohl nicht zufällig in den Zyklus *Das Wort der Stummen* aufgenommenen, in dem Gedicht *Die Kröte*. (12. Oktober 1933)

Gedicht-Titel, ob vorweg oder nachhinein gesetzt, haben Signalwirkung; gewissermaßen als Rezeptionsvorgabe. Findet sich der Titel *Trauerspiel* in der Sammlung

25 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 231.
26 KA I (wie Anm. 4), S. 469.

zwischen: *Der Wal, Der große Alk* und *Ein Hund, Hyänen,* so kündigt sich mit diesem Begriff, obwohl wir wissen, in »Tierträumen« zu sein, ein gemeinsam bewohnter, eben auch menschlicher Raum an.

Der Titel *Der Panther*, zumal mit einem auch bei Rilke relativ seltenen Zusatz, genauer: einer Ortsbestimmung, versehen: *Im Jardin des Plantes, Paris,* versetzt den Leser in Erwartung. Könnte er doch Teilhaber dessen werden, was der Dichter tatsächlich, so der Untertitel, gesehen.

Wie sehr das Sehen-Lernen Rilke, seit er Rodin begegnete, bedrängte, hatte gerade die Entstehung dieses Gedichts gezeigt. Ihm war – ein seltener Fall – eine Prosa-Skizze von 1 ½ Seiten, überschrieben *Der Löwenkäfig*,[27] vorangegangen: Die präzise Beschreibung eines kranken Löwen und einer ihn unruhig-unablässig umgehenden Löwin in einem Käfig des Jardin des Plantes. Noch sehr viel später hatte Rilke betont, dass das Gedicht keineswegs eine spontane Schöpfung, sondern »Arbeit« gewesen sei, vergleichbar der eines »Maler[s] oder Bildhauer[s], *vor der Natur* […] unerbittlich begreifend und nachbildend«.[28] Elemente der Skizze finden sich in dem Gedicht wieder, das dann den Titel *Der Panther* erhalten hat. (Skizze und Gedicht entstanden wahrscheinlich schon im November 1902)

Das Motiv beider Gedichte ist identisch: Das seiner Freiheit beraubte, auf engstem Raum eingesperrte, das königliche Tier. Es ist den Blicken Fremder ausgesetzt. Auf sie zielt die jeweils dargestellte Szene. Die unmittelbar emotionale Komponente mag in dem *Trauerspiel* mehr im Vordergrund stehen. Es endet, vielleicht erlösend, mit einem absehbaren Tod, dem Augenschein in der Metapher verwiesen. Gertrud Kolmar klagt den Menschen in den »Tierträumen« ob seiner Grausamkeiten all jenen Geschöpfen gegenüber an. Hier wird *Der Tag der großen Klage*[29] zum Gerichtstag und Schuldspruch.

Der Panther, löst sich der Betrachter von ihm, verbleibt in einem unveränderten Zustand. Die Bilder der Welt können ihn nicht erreichen, können ihm nichts bedeuten. Eines der Gesetze, der Rodinschen Plastik abgelesen, war »dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein«.[30] Rilke sucht dieses Gesetz auf sein Gedicht-Objekt zu übertragen, »unerbittlich begreifend und nachbildend« und dabei einzig dem Gegenstand gerecht zu werden. Das Subjekt des Dichters und auch des Lesers möchte erkennbar nicht anwesend sein. Die Anschauung gilt einem unberührbaren Geschöpf, das aus sich und in sich existiert. –

Doch der gesuchte, objektivierende Abstand trügt. Glücklicherweise möchte man sagen. Die Schmerz-Komponente drängt sich durch das *Trauerspiel* dem Betrachter unmittelbarer und stärker auf. Dass da »Heimat« verlustig gehen, gar abgesprochen werden kann, wird der Dichterin, der Jüdin, um 1930 zur Ahnung geworden sein.

Die Sinnbildhaftigkeit des *Panthers* bedrängt, trotz ihrer Verborgenheit, dennoch den Leser, der sich von Welt umstellt weiß, den Willen scheitern sieht, die Bilder nicht halten kann. Dem Dichter war, möglicherweise unbewußt, eine Erinnerung

27 Ebd., S. 392.
28 RMR: *Briefe in zwei Bänden* (Anm. 11), Bd. 2, S. 428, 17. März 1926.
29 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 204.
30 KA IV (Anm. 4), S. 418.

aufgehoben, die in diesem Moment auf ganz verwandelte Weise in die angeschaute Gestalt eingegangen sein mag. Zwei Jahre zuvor hatte Rilke in sein *Worpsweder Tagebuch* geschrieben: »[…] ich muß nach Weihnachten auf jeden Fall nach Paris, Bilder schauen, Rodin besuchen und unendlich vieles nachholen […] Die russische Reise mit ihren täglichen Verlusten ist mir ein so unendlich banger Beweis meiner unreifen *Augen*, die nicht zu empfangen, *nicht zu halten* und auch loszulassen nicht verstehen, die, mit quälenden *Bildern* beladen, an Schönheiten vorübergehen und zu Enttäuschungen hin.«[31] (27.9.1900; Hervorhebung H. N.)

Letztendlich geht in jedes Kunst-Ding die Lebensproblematik des Künstlers ein. Auch diese beiden Gedichte stehen dafür.

Es ist und bleibt schwierig, den Begriff ›Einfluß‹ innerhalb des Kunst-Raumes genauer, gar beweisbarer zu fassen. Löst er sich vom Epigonalen, geht er in Unbewußtes und dann vielleicht ins Eigene über. Eine Dichterin, die nach ihrem Debut-Band eine lange Zeit gebraucht hatte, bis sie in ihre eigentlich schöpferische Phase eintreten konnte, und die rückschauend, nach schon großen Beweisen ihres Könnens, einem bedeutenden Kritiker gegenüber diesen Begriff selbst gebraucht, mußte wissen, was sie damit meinte.

Die Briefe, die Gertrud Kolmar von 1938-1943 aus Berlin an ihre in die Schweiz geflohene Schwester geschrieben hatte, geben uns, auch über den vorangegangenen Zeitraum, vielleicht doch die Berechtigung, den Satz zu setzen: »Die Dichterin liest Rainer Maria Rilke«. In jenen Briefen taucht kein Dichtername so häufig auf wie der Rilkes. Es ist die Rede vom *Cornet,* dem *Stunden-Buch*, vom *Malte Laurids Brigge*, der Übersetzung der *Portugiesischen Briefe*, den *Duineser Elegien* und den *Briefen aus Muzot*. Zumeist in Bewunderung und Nähe.

Einmal findet sie sogar eine Rechtfertigung ihres dichterischen Tuns, der *Preußischen Wappen*, in einem Rilke-Brief: »Ich las gestern abend – und das freute mich, daß er einen Windhund im Wappen trug; ich mußte an meine Flora denken und daß sie zu ihm gestimmt hätte; wie *Der Panther* und *Der Schwan* wäre ihm vielleicht ein Gedicht geworden: Der Windhund … Und [so Rilke, H. N.]: ›Mir sagen Wappen außerordentlich viel, es ließe sich aus ihnen viel mehr schließen und wahr-sagen, als je versucht worden ist.‹ Ich hab' es versucht und diese Worte gar nicht gekannt.«[32] (15.Dez. 1940)

Es handelt sich um Rilkes Brief vom 28. Januar 1922 an Rolf Freiherrn von Ungern-Sternberg, den Übersetzer von Jean Moréas *Stanzen.*[33] Und auch noch diese Passage in dem Rilke-Brief mag Gertrud Kolmar gerechtfertigt haben: »Das Siegel, das ich gebrauche, ist (sehr schlecht) in Paris einmal nach einem Wappenbilde des 18ten Jahrhunderts geschnitten worden, – das mir Freude machte durch den übertrieben hohen Hund in der Helmzier: in der Zeichnung war er sehr reizvoll, im Siegelstock ist er nicht glücklich wiederholt und muß sichs gefallen lassen, bald als Bock, bald als Pferd angesprochen zu sein. Aber heraldisch ist ja, zum Glück, eines

31 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 315.

32 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 90.

33 RMR. *Briefwechsel mit Rolf Freiherrn von Ungern-Sternberg*. Hrsg. von Konrad Kratzsch. Leipzig 1980, S. 61.

immer noch rühmlicher als das andere. –« Es geht um die dichterische Phantasie, die da walten darf oder muß, um »wahr-sagen« zu können, im Anschauen eines Wappens.

Jene Gedicht-Sammlung, *Preußische Wappen*, insgesamt 53 Gedichte, 1934 teilerschienen, hatte eine etwas außergewöhnliche Entstehungsgeschichte: Seit 1913 hatte die Firma Kaffee Hag ihren Produkten in millionenfacher Verbreitung kleine farbige Werbemarken, im Format 4 x 6 cm, mit den Abbildungen deutscher Ortswappen beigelegt. Der Bruder Gertrud Kolmars, Georg Chodziesner, war zum Sammler dieser Wappenbildchen geworden. In Hefte eingeklebt, kamen sie 1927 in die Hand der Schwester, die sie nun in ihre Gedankenwelt aufnahm und ihr anverwandelte. Denn: All diese Wappen hätten die Dichterin nicht ins Innerste getroffen – eine objektive Beschreibung war niemals vorgesehen –, wenn sie ihr nicht zum Spiegel ihres Lebens, ihres Weltbildes, ja ihres Weltmythos hätten werden können. Das macht mitunter auch die Schwierigkeit ihres Verstehens aus.

Rilke hat das Gedicht »Der Windhund« nicht geschrieben; doch Gertrud Kolmar, die jene »Worte [Rilkes H. N.] gar nicht gekannt«, hatte einen anderen »Hund« in einen Zusammenhang geführt, der Mensch und Kreatur einem elementaren Lebens-Kreis einbindet: des Beschenkens, des Beklagens, des Erlösens. Der Vorwand bietet sich ihr in einem *Wappen von Hundsfeld*, das ist eine Kleinstadt nahe Breslau, auf dem, in ihrer Beschreibung, dies abgebildet ist:

In blauem Grunde, auf grünem Rasen sitzend,
ein silbriger Hund mit goldenem Halsband.

Ein Irrer treibt in öden Tälern
Den hagren Stock durch Gras und Moos;
Er rastet gern bei Totenmälern
Und läßt die Beter niemals los.
Von Gram und Wahnsinn wallt sein Mund;
Er stammelt zart und fürchterlich:
»Beschenke mich. Beschenke dich.
Bedenke auch den kleinen weißen Hund.«

Dich fleht an schwerer Deichselstange
Der kranke, altgepeitschte Gaul,
Dich grüßt am Rain die arme Schlange,
Der blauen Rade Kelch im Maul,
Und klingend ihrer Sterne Grund
Enthebt ein helles Zittern sich:
»Beklage mich. Beklage dich.
Beklage auch den kleinen weißen Hund.«

Dem Menschen nahten fromme Leute,
In nackter Hand den Labequell;
Sie heilten grindzerrißne Häute

Und mieden wundgelittnes Fell,
Und selten trat in ihren Bund
Ein Bitten, das an Stricken schlich:
»Erlöse mich. Erlöse dich.
Erlöse auch den kleinen weißen Hund.«[34]

Scheinbar, doch zugleich gewichtig, schweifen die drei Strophen in eine Welt der Irren, der gequälten und bestaunten Tiere, der frommen Leute ab, unser Mitgefühl erregend und das Wappen-Zentrum fast vergessend. Doch die kunstvolle Form des Gedichts führt uns am Ende jeder Strophe (nur dieser letzte Vers ist fünfhebig!) in die eigentliche Kulmination des Bildes, des Wappens: »Bedenke / Beklage / Erlöse auch den kleinen weißen Hund.« Es hat das etwas von einer Litanei, einem Bittgesang, der das Geschick des Tieres auf wundersame Weise immer mit dem des Menschen verbindet. (Man muß nicht, aber man könnte jenen Sing-Sang-Vers: »und dann und wann ein weißer Elefant« erinnern, der ebenfalls dreimal, an herausgehobener Stelle und fünfhebig, in Rilkes Gedicht *Das Karussell. Jardin du Luxembourg*[35] sich findet.)

Sich selbst und die Schwester zu schützen, mußte Gertrud Kolmar in ihren Briefen (1938-1943), Briefe einer Jüdin, die ins Ausland gingen, äußerste Vorsicht walten lassen. Es fehlen gänzlich Auslassungen über die politischen Verhältnisse in Deutschland, und selbst alle Beeinträchtigungen ihres persönlichen Lebens, die immer einengender wurden, sind ausgespart. Letztere werden allenfalls indirekt oder verschlüsselt angedeutet.

In der Zeit von Ende 1939 bis Anfang 1942 wurden für Juden verboten: Hausbesitz, Rundfunkgeräte, Telefon, Kulturgüter, Leihbibliotheken, Schreibmaschinen, Fahrräder, Fotoapparate, Zeitungsbezug … So schreibt sie am 14.7.1940, als sie mit ihrem altem Vater schon in dem »Judenhaus« Speyerer Str. lebte: »… daß ich mit der Möglichkeit rechnete, mich über kurz oder lang von fast all meinen Büchern trennen zu müssen.«[36] Dabei muß sie – folgt man allein den Namensnennungen in den Briefen – eine umfangreiche Bibliothek besessen haben: Byron, C. F. Meyer, Th. Mann, E. Schaper, Napoleon, Fontane, J. Green, Jacobsen, Lessing, Franz. Lyrik, Geijerstam, J. Conrad, D. H. Lawrence, Tolstoi, Buber, Busch, Löns, Hesse, Bergengruen, die Lutherbibel, das Gilgamesch-Epos …

Was sie jetzt liest und der Schwester mitteilt, drängt sich in ihre unmittelbare Lebenssituation:

»Gute Bekannte haben mir Rilkes ›Stundenbuch‹ geliehen; ich schaue, wenn ich nicht gerade noch ›drusele‹ morgens in der Bahn hinein, und auch das bringt Hilfe … Wir haben jetzt wieder ›Leid von jenem großen Leide, aus dem der Mensch zu kleinem Kummer fiel …‹ und für mich (wenn auch vielleicht *nur* für mich) ist es gut, das zu spüren. (23.10.41, 4 Uhr morgens)«.[37]

34 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 64.
35 KA I (wie Anm. 4), S. 490.
36 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 61 f.
37 Ebd., S. 113.

Vielleicht gelingt es nur demjenigen, der so ungetrennt das Wort der Dichtung und den Moment des Lebens ineins sehen kann, dass ihm solches zur »Hilfe« wird. Auf dem Weg zum Ort der Zwangsarbeit, mit dem Judenstern gezeichnet, kommt ihr die Teilhabe am »großen Leide« zu Bewußtsein, und es möchte dies nicht ein Sich-Verlieren in »kleinem Kummer« sein.

Es war das der dritte Teil des *Stunden-Buchs*, der *Von der Armut und vom Tode* handelt und Rilkes ganz eigenes Bekenntnis zu den Leid-Tragenden, den Armen ausspricht. Entstanden war er nach Rilkes erster Begegnung mit Auguste Rodin und der Fertigstellung der *Rodin-Monographie*. Die Kontur seiner Sprache hatte offensichtlich an Dichte gewonnen, an »Plastik«, die Gertrud Kolmar meinte erst den »späteren Gedichten« zusprechen zu können. Doch ein genauer Blick auf die von ihr zitierten Verse – das exzeptionelle Gedicht *Der Panther* war ihnen ja schon vorangegangen – macht ihre Nähe zu dem Dichter, dessen Gestaltungsvermögen sie »so anzieht«, nun abermals deutlich.

> Und sieh, wie ihrer Füße Leben geht:
> wie das der Tiere, hundertfach verschlungen
> mit jedem Wege; voll Erinnerungen
> an Stein und Schnee und an die leichten, jungen
> gekühlten Wiesen, über die es weht.
>
> Sie haben Leid von jenem großen Leide,
> aus dem der Mensch zu kleinem Kummer fiel;
> des Grases Balsam und der Steine Schneide
> ist ihnen Schicksal […][38]

Die Lebens-Gefährdung muß Gertrud Kolmar bewußt gewesen sein.

An eben jenem Tag, da dieser Brief geschrieben wurde, am 23. Oktober 1941, kam das Verbot jeglicher Emigration. Die Nazis waren entschlossen, die »Judenfrage« einer »Endlösung« zuzuführen. In dem Moment lebten noch rund 70 000 Juden in Deutschland, weitgehend ghettoisiert; in Berlin allein 40 % aller im Reich verbliebenen. Es war das Todesurteil für fast alle.

Es scheint, als könnte man einer existentiellen Gefährdung nur begegnen – hier ist es, unbegreiflich vorgelebt –, wenn man eine Haltung gewinnt, die sich dem noch gegebenen Zeitraum gegenüber völlig abschließen kann. Am Ende jenes Briefes spricht Gertrud Kolmar nochmals von einer »Hilfe«, die ihr gekommen war: »Hilfe bot mir auch neulich eine kleine, kurze Begebenheit. Ich saß in unserem Schrankraum während der Frühstückspause (etwa 1/4 Std.) ganz allein auf der Bank mit einer jungen Zigeunerin zusammen, die nichts tat, nichts sprach, nur unbeweglich hinaus in den öden Fabrikhof blickte … Ich beobachtete sie; sie hatte nicht dieses scharfe Zigeunergesicht mit den unruhigen, blitzenden Augen, ihre Züge waren weich, eher slavisch, sie war auch verhältnismäßig hell … Und auf ihrem Gesicht lag nicht nur dies Dumpfe, Ergebene wie bei Tieren, bei alten Zugpferden, gewiß, das auch, aber

38 KA I (wie Anm. 4), S. 246.

mehr: eine undurchdringliche Abgeschlossenheit, eine Stille, eine Ferne, die durch kein Wort, keinen Blick der Außenwelt mehr zu erreichen war … Und ich erkannte: Dies war's, was ich immer besitzen wollte und doch noch nicht ganz besaß; denn wenn ich es hätte, würde nichts und niemand von außen mir etwas anhaben können. Ich bin aber schon auf dem Wege dazu […]«.[39]

Die Zeit, die Gertrud Kolmar noch verblieben war, hat sie mit solchem Mut zu überstehen vermocht. Der faschistischen Vernichtung hat sie nicht entgehen können.

39 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 113 f.

DOKUMENTATION

Karin Wais

Rilkes Briefe an Pia und Giustina Valmarana im Jahr 1912

Rilke verbrachte den Winter 1911/1912 auf Duino in einer Umgebung. die ihm ungestörtes Arbeiten ermöglichte; so konnte er im Januar und Februar die beiden ersten Elegien niederschreiben, aber schon im Februar stellte sich Ermüdung ein, eine »fatale Malaise«, wie Rilke am 12. Februar an Marie Taxis schrieb,[1] für die Rilke das winterliche Klima auf Duino verantwortlich machte. Er wünschte sich nach Venedig oder ganz nach Süden, »um aufs Einfachste ein wenig in andere Luft zu kommen«. Freilich war ihm bewußt, was er aufgeben würde: »mein liebes Zimmer mit allem Zubehör, seinen Büchern, seiner steten stillen Umgebung«.[2] Aber der Wunsch, in Venedig zu sein, ließ sich nicht abweisen: Am 21. März verließ Rilke Duino und mietete sich bis zum 1. April in Venedig im Grand-Hotel ein. Seine Hoffnung auf Entspannung erfüllte sich teilweise, und er fand Erholung: »ich fühlte gleich, wie ich mich mit der Athmosphäre ⟨sic⟩ vertrug und das starke Meer am Lido war von großer Befreiung; eine ganz gelassene, entspannte Ruhe kam über meine Nerven, wie manchmal früher in Viareggio.«[3] Der Entschluß, im Mai für eine längere Zeit nach Venedig zurückzukehren, sich dort »gewissermaßen festzusetzen«,[4] war gefaßt. Am 9. Mai reiste Rilke nach Venedig und fand zunächst Unterkunft in einem möblierten Zimmer im Stadtteil Zattere. Schon in den ersten Tagen ergab sich die Verbindung zu der Gräfin Giustina Valmarana, geb. Cittadella-Vigodarzere, und der Tocher Agapia (Pia) Valmarana (1881-1948), vermutlich vorbereitet durch die Fürstin, der Rilke am 14. Mai schrieb: »Freitag gleich war ich bei den Valmarana's, die Contessina war herzlich und gut […] Wir haben verabredet, einmal in den Johnston'schen Garten zu fahren, sie selbst schlug es vor.«[5] Die englische Familie Johnston hatte diesen Garten an den Fondamente Nuove (Palazzo Contarini) Mitte des 19. Jahrhunderts erworben und restauriert. Von anderer Art war der Garten, den Rilke der Fürstin am 18. Mai beschrieb: »die Valmarana's haben mich neulich in einen Garten auf der Giudecca geführt, vor sich hinwachsend, drängend, blühend, und ein kleines Haus ganz am Ende auf die Lagune zu«.[6] Rilke hoffte für einen Augenblick, hier eine eigene Wohnung zu finden, aber schon ab 1. Juni konnte er das Mezzanino der Fürstin bewohnen, ein Zwischengeschoß im Palazzo Valmarana, das ihr immer zur Verfügung stand.[7]

1 Rilke aus Duino an Marie Taxis nach Wien am 12. Februar. In: *Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. 2 Bde. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich und Wiesbaden 1951, S. 111. Im Folgenden zitiert als Bw Taxis.
2 Ebenda, Rilke aus Duino an Marie Taxis nach Wien, S. 111.
3 Ebenda, Rilke aus Duino an Marie Taxis nach Lautschin, 5. April, S. 133.
4 Ebenda, Rilke aus Duino an Marie Taxis nach Lautschin, 5. April, S. 133.
5 Ebenda, Rilke aus Venedig an Marie Taxis nach Duino, 14. Mai, S. 147.
6 Ebenda, Rilke aus Venedig an Marie Taxis nach Duino, 18. Mai, S. 153.
7 Ingeborg Schnack. *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1990. Bd. I, S. 405.

In den Monaten dieses Sommers bewegte Rilke sich ganz zwanglos in der aristokratischen Gesellschaft Venedigs; zur Familie Valmarana hatte sich eine freundschaftliche Beziehung entwickelt mit einer Korrespondenz, in der kleinere Mitteilungen, gesellschaftliche Ereignisse betreffend, überwogen, einige Briefe deuten aber schon die vertrauensvollen Bekenntnisse an, zu denen sich die Briefe an Pia in den folgenden Jahren entwickeln werden. Über den venezianischen Sommer erfährt man mehr aus den Briefen an Marie Taxis, vor allem über den Aufenthalt der Duse und ihrer Freundin Cordula Poletti im Juli. Rilke hatte sich schon lange gewünscht, die berühmte Schauspielerin Eleonora Duse persönlich kennenzulernen, nun wurde ihm die Begegnung von Carlo Placci, einem Literaten aus dem Kreis um Marie Taxis, vermittelt. Das jedoch schwierige, nicht krisenfreie Zusammensein über mehrere Wochen beschrieb Rilke der Fürstin in ausführlichen Briefen zwischen dem 12. Juli und dem 3. August.[8] In den Valmarana-Briefen wird dieses Ereignis nicht erwähnt, es mag aber Anlaß zu Gesprächen gewesen sein.

Der August war Padua gewidmet, so an Marie Taxis am 13. August: »Vor der Hand entdeck ich mir Padua, staunend, gestern die Giotto, diesen herrlichen Prato della Valle, und allerlei unberühmte Dinge, auf die mirs ⟨sic⟩, reisend, immer mehr ankommt.«[9] In und bei Padua lebten auch die Geschwister von Giustina Valmarana, Gräfin Luisa Cittadella und Graf Gino Cittadella, Besitzer der Landgüter Saonara und Frassanelle.[10]

Pia Valmarana und ihre Mutter hatten Venedig im August verlassen, um die Hochsommerwochen in Campiglio in Südtirol zu verbringen, auch Rilke dachte an Aufbruch: Venedig begann ihn zu ermüden, so schrieb er Pia am 4. September: « Venise, sans doute, ne me fait pas bien pour l'instant, je l'ai usé ⟨sic⟩ comme tous les entourages ces dernières années en leur demandant ce qu'ils ne peuvent pas donner ». In den nun folgenden Herbstwochen auf Duino bereitete Rilke sich auf Spanien, vor, ungeduldig und wieder mit großen Erwartungen, an denen er Pia teilhaben ließ. Ausführliche Briefe, auch an Giustina Valmarana, beschreiben die spanischen Eindrücke, vor allem Toledo, das zu einer fast jenseitigen Erfahrung wurde, und Ronda, wo ihn, wie auch in Toledo die große, fremde, die biblische Landschaft zutiefst berührte, während Cordoba, auch Sevilla ihm keinen besonderen Eindruck machten; er schrieb an Pia am 19. Dezember: « Je dirais presque, qu'ayant pris un contact intime avec Tolède et s'étant mêlé à la vie de Ronda pendant un certain temps, on pourrait quitter Espagne sans trop regretter le reste. » Aber auf der Rückreise erlebte er in Madrid noch einmal El Greco; darüber zu Ostern 1913 an Pia: « au lieu d'écrire, je voudrais vous parler du Greco, de son Christ à la Croix du Prado qui était ma dernière impression d'Espagne » – ein Rückblick auf das Spanien-Erlebnis, das mit dem Jahr 1912 abgeschlossen war. Es begann wie auch der Aufbruch nach Venedig mit Hoffnungen, die sich nicht erfüllten und in Resignation endeten.

8 Rilke aus Venedig an Marie Taxis nach Lautschin zwischen dem 12. Juli und dem 3. August. Bw Taxis. S. 169 bis S. 188.
9 Rilke aus Venedig an Marie Taxis nach Lautschin am 13. August. Bw Taxis. S. 194.
10 Bw Taxis. Personen-Register. Bd. II, S. 986.

Zu den Briefen

Die Veröffentlichung der folgenden Briefe aus dem Jahre 1912 ist der Beginn einer Publikation aller Briefe Rilkes an Pia Valmarana in den Blättern der Rilke-Gesellschaft – voraussichtlich noch in zwei weiteren Folgen. Pia Valmaranas Briefe an Rilke sind nicht erhalten. Vermutlich wurden sie nach Rilkes Tod zurückgegeben und von Pia selbst oder von ihren Erben der Veröffentlichung entzogen. Im Jahr 1939 schenkte Pia Valmarana Ernst Zinn einen Teil der an sie und ihre Mutter Giustina gerichteten Briefe Rilkes in maschinenschriftlicher Abschrift, eingeheftet in einen grauen Umschlag; es handelt sich um 35 Briefe, chronologisch nicht geordnet. Nach ihrem Tod im Jahr 1948 fanden sich in ihrem Nachlaß weitere 38 Briefe, darunter auch ganz kurze Mitteilungen, zumeist auf Visitenkarten. Die Handschriften, im Jahr 1952 von den Erben verkauft, befinden sich jetzt im Rilke-Archiv der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern. Ernst Zinn wurden Photokopien aller Manuskripte zur Verfügung gestellt; dazu gehören auch eine Reihe von Widmungsexemplaren und zehn photographische Ansichten von Ronda mit Erläuterungen von Rilke auf der Rückseite. Dieser Bestand, der bis jetzt in kein Archiv eingegliedert ist, wird ergänzt durch Notizen von Ernst Zinn, durch Listen und Protokolle. Wolfgang Herwig, Schüler und Mitarbeiter von Ernst Zinn, hat im Jahr 1950 ein Verzeichnis des ganzen Bestandes angelegt und darüber hinaus alle Briefe in ein maschinenschriftliches Manuskript übertragen; es ist Grundlage dieses Textes, der erneut an den Autographen der Briefe überprüft wurde; Entwürfe zu den Briefen konnten nicht nachgewiesen werden. Ihr Text ist diplomatisch getreu wiedergegeben, das heißt Verschreibungen und Flüchtigkeitsfehler sind nicht korrigiert, lediglich durch ein ⟨sic⟩ gekennzeichnet; Rilkes Großschreibung von Substantiven, wenn sie Dinge bezeichnen, die ihm wichtig waren, wird nicht als Fehler angesehen und bleibt ohne diese Kennzeichnung; dies gilt auch für die zahlreichen Stellen, an denen Rilke in Bedingungssätzen mit »si« statt des korrekten Indikativs die Konditionalform verwendet. Unterstreichungen Rilkes sind als solche beibehalten; die wenigen Korrekturen von Rilkes Hand sind, soweit noch leserlich, in den Fußnoten festgehalten. Mit Hilfe des Briefwechsels Taxis konnte die fehlende oder unvollständige Datierung der Briefe aus Venedig ergänzt werden (in eckigen Klammern), seine Register waren darüber hinaus eine Hilfe bei der Bestimmung der vielen von Rilke erwähnten Personen, mit denen er in Venedig und während der Herbstwochen auf Duino umging.

Die Briefe

1. An Pia Valmarana in Venedig

Zattere, Ponte Calcina 775.
Mardi [21.Mai 1912]
Chère Contessina

c'est pour prendre des nouvelles de Madame votre Mère, qui je crains, était plus souffrante hier qu'elle ne voulait l'avouer.

Wolkoff (qui part demain) espère vous voir chez lui à l'heure du thé, j'ai promis d'y aller. Pensez qu'il m'a fait hier la plus généreuse, l'étonnante proposition de m'installer dans son palais pendant son absence. Que faire? Non, évidemment, je n'accepterai pas, mais je suis très touché de son idée hospitalière.

J'ai passé ma soirée en lisant la moitié du petit livre bienheureux qui n'a jamais réclamé aucun lecteur. Ne dirait-on pas qu'il se lit soi-même quand il reste fermé, tant on le trouve occupé de ce qui se passe en lui, il vous voit à peine, il continue, il vous permet d'assister à sa vie.

Que c'est beau: d'être quelqu'un qui a ecrit ⟨sic⟩ cela il y a six cents ans et d'être absolument inconnu, de n'avoir même pas la peine de la gloire –

Merci, – et mes hommages à Madame la Comtesse, j'espère à bientôt.

Votre

tout dévoué
RMRilke.

2. An Pia Vamarana in Venedig

Samedi, [Venedig, 5. Juni 1912]

Mais j'en suis gai comme un gamin: d'abord l'incident m'a procuré la plus longue lettre que j'ai jamais eue de vous, puis vous avez pû ⟨sic⟩ juger vous-même de l'effort que j'ai fait de réparer le manque d'amabilité dont je me suis rendu coupable envers Mr. Spender lors du fameux thé. Le hasard ambitieux a mis dans vos mains la preuve la plus convaincante de nos bonnes ⟨sic⟩ termes; ce n'était que juste. Me louerez-vous un peu –?

Hier soir j'ai dîné à la Casetta Rossa pour apprendre[11] les nouvelles de Lautschin, mais j'ai tort de sortir, je m'en ressens aujourd'hui.

Nos heures de lectures, hélas, – c'est à moi surtout de les regretter, quoique il est peut-être bon pour moi de ne pas revenir encore sur ce néfaste Malte Laurids qui est infiniment plus fort que la petite vie que je mène en m'eloignant ⟨sic⟩ de lui. Ah que l'avenir tarde à venir –, et encore, un jour là, sera-t-il de ma taille? Je perds, j'attends, je ne me prépare à rien – Un jour, si vous n'attendez personne, ne voudriez-vous pas tous déscendre ⟨sic⟩ chez moi et venir passer la soirée? Monsieur votre Oncle n'y

11 apprendre les nouvelles] apprendre tout

était pas encore, aussi j'aurais de la joie d'avoir ici votre frère. Venez, si le bruit ne vous effraye ⟨sic⟩ pas trop.

Quand le « Centaure » arrive je vous le lirai, à vous seule, n'est-ce pas, cela continuera la tradition de nos lectures qui me semble une très ancienne institution malgré le peu d'usage que nous pouvons en faire. C'est une petite église souvent fermée, mais immémorable ⟨sic⟩.

(Mes hommage ⟨sic⟩ à votre Mère et à votre tante, je vous prie –).

Votre
Rilke.

3. An Pia Valmarana in Venedig

Dimanche, [Venedig, 9. Juni 1912]

À peine sorti, j'ai rencontré la Comtesse Valentine qui me transmettait l'aimable idée de sa tante de me voir chez elle après dîner; elle insistait: qu'elle y sera, que Placci y sera aussi –, enfin comme d'habitude, je n'ai pas trouvé le mot de me dédire. J'irai donc plutôt ce soir, tout en tâchant de ne pas faire le tard, – et je passerai l'après-midi chez moi, en attendant Placci et les évènements qui daigneront venir.

Votre
Rilke.

P. S.: je viens de trouver un petit livre, imprimé à Venise en 1688, qui porte au frontispice cette belle dévise ⟨sic⟩

« Pria che le labbra bagnerai la fronte » –

D'où peut-elle venir?

4. An Pia Valmarana in Venedig

[Visitenkarte / Rückseite]

Molmenti, que nous avons rencontré en sortant de chez moi (Placci et moi) m'a chargé de vous dire: « qu'il ira à l'Exposition <u>demain</u> ».

J'espère que cette nouvelle ne changera point ce que nous avons arrêté pour demain. Jaimerais ⟨sic⟩ bien vous lire Henri Franck pendant la Séance pour vous distraire de l'immuabilité de la pose. Je viens de relire quelques pages d'une merveilleuse et sûre jeunesse –. Si vous ne me faites rien savoir, je monterai donc à 11 h ½ au Salon.

Jeudi. [Venedig, zwischen 7. und 16. Juni1912]

Bon soir
Rilke.

5. An Pia Valmarana in Venedig

Samedi. [Venedig, Juni / Juli1912]
De mes premières roses –,
Merci des livres et bon voyage, –, Patou m'a reçu ce matin, nous avons examiné jusqu'aux moindres coins, je crois qu'il est parti convaincu et satisfait.
Au revoir lundi
Rilke.

6. An Giustina Valmarana in Venedig

Chère Comtesse,
je suis désolé, une indisposition subite m'empêche de vous accompagner à la Rotonde, j'espérai jusqu'au dernier moment, mais je me sens un peu souffrant quand-même et j'ai peur de ne pas pouvoir jouir de notre voyage comme je le ferai un autre jour et comme je veux le faire.
Mille fois pardon,
Votre tout dévoué
Rilke
Lundi [Venedig, Anfang Juli 1912]

7. An Pia Valmarana in Venedig

Mardi [Venedig, Anfang Juli 1912]
Merci, oui, ce sera donc pour demain, je reste à écrire des lettres et je sortirai pour déjeuner.
Soignez-vous, je vous prie, et profitez d'une journée de repos, je suis content de vous savoir avec Eugénie, je viens justement d'écrire d'elle à quelqu'un qui a besoin de soutien; pensant à elle j'ai essayé de dire, que ce qui est de la longanimité ici parmi nous, un plus loin sera peut-être déjà l'éternité même si nous continuons, simplement, sans nous arrêter –
car pourquoi, au fond, nous arrêtons-nous?
Voici Angèle da Foligno: (les deux prologues d'abord du Frère Arnaud!)

À demain.
Votre
Rilke.

8. An Giustina Valmarana in Venedig

Mardi soir.[Venedig, Anfang Juli 1912]
Chère Comtesse,

Mélancoliquement, je prépare (pour demain j'espère) j'accumule des questions: Comment avez- vous trouvé la Rotonde? et Chioggia: vous y étiez aujourd'hui? J'ai tant pensé –

Je vais mieux, presque bien, c'étaient les nerfs plutôt, mais je suis d'une fatigue, d'une somnolence qui me rend le plus ennuyeux des hommes, J'irai me coucher à $9^{1/2}$.

Je me fais des reproches de vous avoir averti hier au dernier instant. De grâce ne m'en voulez pas; j'avais le cœur bien gros de le faire.

Tanti saluti ai suoi – il me semble que nous nous n'avons pas vu ⟨sic⟩ un siècle. Bon soir,

tout à vous
votre
Rilke.

9. An Pia Valmarana in Venedig

Venise,
Jour de la « Rotonda » [nach dem 11. Juli 1912]

Il y'a entre mes choses, Une, qui est à vous dès que vous l'ayez vu la première fois –, aussi l'ai-je conservé ⟨sic⟩ depuis comme telle, aimant la longue joie de vous la rendre un jour.

Il était mon intention d'en meubler le tiroir trop vide du pupitre, – mais puisque le pupitre vous attendra, je la joins aux livres que voilà –: certainement pas pour agrandir immensément les mots incompréhensibles, mais pour élargir ce beau blanc entre eux, afin que vous y mettiez plus de vous.

Merci des heures à la Rotonda, et bon soir.
Votre Rilke.

10. An Pia Valmarana in Venedig

Samedi [Venedig, 10. August 1912]

Hier soir je vous ai rapporté de Padoue (!) quelques héliotropes, mais ce matin je vois qu'ils ne sont plus présentables. Le physique y est encore à peu près, mais pas de voix, pas de parfum, donc: rien –

si ce ne serait quelques livres pour la fameuse « Bibliothèque ».

Quand continuerons-nous quelques pages dans le Malte Laurids? Ce matin –? Ordonnez.

Votre
Rilke.

11. An Pia Valmarana in Campiglio, Tirol

Venise, Samedi soir. [31. August 1912]

Contessina, merci de vos bonnes nouvelles –, et comment seront celles qui viendront de ces hauteurs que je ne sais même pas imaginer?

Non, au moment où vous écriviez hier, je n'étais pas encore à Padoue, mais tout de suite après; vous l'avez devinée: cette chambre qui donne avec patience sur tant de verdure –, j'aurais de la peine à me convaincre que c'était la première fois que je l'ai vue, elle m'entourait d'emblée de souvenirs possibles, de ces souvenirs sans preuves qui nous appartiennent peut-être plus que ceux que nous avons dû amasser réellement, au risque toujours d'en acquérir en bloc quelquesuns ⟨sic⟩ qui ne sont pas les nôtres.

Des heures délicieuses, (le Conte Gino était sorti), nous étions seuls à causer, à prendre le thé, à causer encore; il pleuvait, ce qui rendait à cet intérieur tout son droit d'être un monde; puis le soleil, de loin, revenait dans le jardin mouillé. Nous sortions alors, voir le palais Papafava, nous faisions un petit tour dans la ville, et après je suis rentré, remportant de chez Drucker, le Cavalca « Vite de' Santi Padri », un gros volume généreux.

J'ai trouvé votre bonne tante un peu reposée, sans doute la peine de vous quitter était pour beaucoup dans sa fatigue de ces derniers jours. Comme elle était charmante et active dans ses manières d'écouter. Je rentrerai demain à Padoue, et j'en suis tout heureux.

La maison, hélas, elle est bien déserte, mais le Campo, plus constant, et pour donner une idée d'éternité ici-bas, se démène comme tous les Samedis.

Amitiés dévouées à la Comtesse et bien de pensées à vous,

Votre

Rilke.

La lune, je vois, a beaucoup grandi, et vous la voyez de si près.

12. An Pia Valmarana in Campiglio, Tirol

Venise, ce 4 Septembre 1912.

Voilà le « Malte », chère Contessina, ce n'est pas par oubli que je l'aie tant retenu, ni même par paresse, j'avais l'intention de traduire pour vous quelques pages du commencement du second volume, cependant je vois qu'il n'en sera rien, je ne me sens pas la force, l'équilibre de faire bien –, et l'à peu près me répugne. La « tristesse » continue, elle est même toute puissante, je ne me plains pas, cela doit aboutir à quelque chose, cela doit avoir raison puisque ça reste, et si mon âme seulement trouverait la vraie soumission, j'en suis sûr, d'un moment à l'autre, elle pourrait jouir de ce dont elle souffre obstinément. Venise, sans doute, ne me fait pas bien ⟨sic⟩ pour l'instant, je l'ai usé ⟨sic⟩ comme tous mes entourages ces dernières années en leur demandant ce qu'ils ne peuvent pas donner; en m'appuyant trop, en effrayant les choses avec ce pistolet chargé d'attente dont je les visais à bout portant. Enfin je n'attends que l'arrivée de la P^{sse} Taxis à Duino pour y aller, j'y resterai peu

mais, j'espère que cet endroit où j'ai vécu sincèrement tant de solitude, m'aidera à former quelques ⟨sic⟩ de ces décisions devant lesquelles je recule comme s'il ne resterait que de pénibles à prendre. Un peu de nature très simple où je serais seul à me plaindre insensiblement sans me plaindre à personne –, où je pourrais me convaincre que cette plainte qui crie en moi n'est qu'un petit bruit en dehors; qu'un petit grillon, enfoui quelque part parmi les herbes, en fait bien plus avec sa joie laborieuse et anonyme: ce serait cela, je crois, qui me rendrerait ⟨sic⟩ à ma bonne volonté, car ces choses là ne s'usent point, si vous attendez, elles attendent avec vous, mais il suffit qu'un oiseau passe, qu'un lézard vous regarde, qu'un vent rythme un peu le silence suspendu, – pour que tout s'accomplît jusqu'au tréfond ⟨sic⟩ du désir.

Merci maintenant de votre bonne lettre, je la relirai souvent et bien et en grand accord. Non, en effet, le temps, jusqu'ici, a bien peu de mérite entre nous, mais il en aura, Contessina, si, dans vingt ans, on parlera des jours lointains –, comment alors tout cela nous semblera, est-ce qu'on comprendra un peu –, n'importe il sera bon d'avoir tant de passé et de pouvoir en causer.

On commence à rentrer à Venise, hier j'ai vu Damerini, les Hohenlohe aussi doivent arriver. Certaines Gondoles reparaissent qu'on n'a pas vu ⟨sic⟩ le dernier temps et, en les reconnaissant, je me sens encore très Vénitien et je m'en irai tel, et tel toujours, j'y reviendrai.

Tant d'amitiés

Votre

Rilke.

13. An Pia Valmarana in Saonara, Prov. Padua

Duino, Littoriale Austriaco,
25 Septembre, Mercredi [1912]

Le temps, il est vrai, n'était pas du tout hospitalier hier soir, aussi nous nous inquiétions un peu de vous savoir en route par cette obscurité violante ⟨sic⟩; la Bora, de plus en plus à son aise, nous leurrait plusieurs fois en imitant avec un talent sournois le bruit d'un ⟨sic⟩ Auto qui s'approcherait à tout élan –, mais à la fin, par toutes ces portes grandement ouvertes, un petit télégramme entrait inaperçu et nous jettait ⟨sic⟩ du haut de notre attente dans un renoncement –: momantané ⟨sic⟩, n'est-ce pas – et tout provisoire, car je n'écris ceci que pour souligner de chaque ligne ce que la Princesse vient de vous télégrafier ⟨sic⟩, qu'on vous attend, qu'on insiste, qu'on insiste absolument.

J'eusse voulu, qu'étant un peu dans la disgrâce, vous seriez encore vous trompés ⟨sic⟩ du train à Portogruaro en venant vers Duino, – vous y étiez plus près, je crois, que de chez vous. Mes souhaits de prompte ⟨sic⟩ retablissement ⟨sic⟩ à l'Auto, mais si toutefois il ⟨sic⟩ devrait se soumettre à un traitement plus long, prenez le train, vous en avez maintenant la moitié d'expérience. Ce matin le plus beau soleil, – hélas: les chambres qu'on vous a préparées ne savent encore rien et vous attendent dans leur première conviction, que vous pourriez entrer à chaque mo-

ment; et moi, simplement, je me joins à leur bonne croyance: (faut pas nous démentir).

Bien de choses et d'attente à tous les Vôtres.

Votre

Rilke.

Je viens de recevoir des renseignements sur plusieurs œuvres de Fabre d'Olivet; je ne vous en envoie pas la liste, espérant que nous en causerons ici demain, après-demain – quand? ….

La route qu'il faut prendre est celle par Mestre-Cervigano (non par Udine, ce qui serait beaucoup plus long), l'auto vous attendrait à Monfalcone.

14. An Giustina Valmarana in Venedig

Duino, 28 Septembre 1912

Chère Comtesse,

hier soir votre lettre: la Princesse me l'a lue, – nous étions terrifiés du très véritable danger que vous avez couru –. L'autre jour écrivant à la C^{ssina} Pia, je ne voulais pas exprimer toute l'inquiétude que j'ai souffert ⟨sic⟩ Mardi en ne vous voyant pas arriver. Mon Dieu, combien j'avais donc raison de m'inquiéter. J'ai grand besoin de savoir qu'aucun de vous n'ait pris le moindre mal, rassurez-moi, je vous en prie, par une ligne. La P^{sse} espère maintenant que la jeune compagnie, en filant pour Vienne, pensera s'arrêter ici, d'autant plus que cette étappe ⟨sic⟩ ne demanderait aucun détour Ce serait trop triste de renoncer à vous tous –; combien de joie aurais-je eu à vous voir ici, où j'étais « chez moi » tout un hiver durant. Pourquoi un sort jaloux nous-a-t-il privé ⟨sic⟩ de ce charmant plaisir en l'empêchant avec une violence qui aurait pu devenir désastreuse –?

Notre petit voyage nous a entraîné ⟨sic⟩ jusqu`à Bergamo, il était très réussi, quoique peut-être pour mon extrême lenteur intérieure un peu trop rapide. Je ne peux jouir d'aucun endroit sans avoir le temps de l'habiter comme si j'y serais depuis longtemps; alors seulement je commence à voir avec intimité et compréhension. En tout cas le souvenir de Saonara emporte sur le reste: là j'étais vraiment, j' écoutais, je sentais, – la belle matinée de notre second jour, et même la pluie du premier me touchait comme une confiance.

Mon voyage ne se décide pas encore, il se passera sans doute encore un certain nombre de jours dans l'attente de la conclusion, mais il est probable que l'Espagne insiste –.

Mille choses aux Vôtres chère Comtesse, et tout à Vous

Votre

Rilke.

15. An Pia Valmarana in Saonara

Duino, Littoriale Austriaco,
ce 5 octobre [1912]

Merci de vos chères nouvelles, – j'imagine combien Saonara doit être belle en ces jours silencieux, pour moi, hélas, cette fois c'est trop tard, ici entre mes malles je suis déjà trop voyageur, celui qui part, pour n'arriver que très loin –. J'ai tant tardé à me fier à mes projets, que je me sens déjà bien en arrière d'eux depuis ces deux, trois jours que je les crois à peu près définitifs. Avant-hier ⟨sic⟩ j'étais à Trieste pour faire viser mon Passeport pour l'Espagne, c'était le pas décisif, et à présent il ne me reste que de m'en aller bien vite. Toutefois je devrai[12] un ou deux jours m'arrêter à Venise, ce sera Mercredi et Jeudi probablement, (car je compte partir d'ici Mardi.) Est-ce qu'il y aurait quelque espoir de vous y trouver? De là j'irai d'un seul trait jusqu'à la frontière d'Espagne et j'y ferai mon entrée aussitôt que la grêve ⟨sic⟩ le permettra –.

Mais il y a des jours où je m'étonne encore que vous n'étiez pas ici, tant était mon attente que j'en trouve toujours encore un peu dans quelque pli de mon être. J'étais heureux l'autre jour de connaître la C^sse^ Gabrièle Brandolin. Deux jours après le jeune roi Manoël était ici, nous entendions de la très belle musique en son honneur, et lui-même s'adonnait avec la grâce fragile d'infant abandonné aux horizonts ⟨sic⟩ infinis qu'ouvre un quatuor de Beethoven.

Depuis hier nous sommes assiégés d'une Bora terrible;dans des jours pareils on sent tout le château se raidir et s'obstiner, comme s'il reviendrait ⟨sic⟩ à tous ⟨sic⟩ ces pierres accumulées d'énormes souvenirs d'ancienne résistance.

Et voici enfin la liste des œuvres de Fabre d'Olivet; comme vous voyez on en a fait de nombreuses éditions nouvelles; voulez-vous que j'en fasse venir l'une ou l'autre?

Je viens de relire le livre de Carlo Michelstaedter, comme la première fois je n'ai pas pu suivre partout, les chemins, il me semble, s'effacent de temps en temps, mais les endroits où l'on se retrouve sont d'une solitude très-courageuse et profondément éprouvée. J'ai relu également, avec beaucoup d'admiration « La danse devant l'arche », je crois ce sera un de ces livres (très rares) que j'emporterai avec moi en voyage.

Lignola, approuve-t-il notre idée de grisaille? Bien de choses à lui. Si je ne me trompe pas, cette lettre vous arrive le jour de S^a^ Giustina; mes vœux, les plus convaincus, pour votre bonne mère.

Toujours votre

Rilke.

12 devrai] devrais

[Beilage zum Brief][13]

Nouvelles éditions:
Fabre d'Olivet, Discours sur l'essence et la forme de la poésie. Extrait du Voile d'Isis, 4°, publié en 1891-92
br. Frs 7„ —
Fabre d'Olivet, les Vers dorés de Pythagore, extrait du Voile d'Isis, 4°, 1891
Frcs 7„ —
Fabre d'Olivet, Les Vers dorés de Pythagore, expliqué et trad. Nouvelle édition. trad:
Dacier, 1 vol. 8°, 1908
Frcs 15„ —
Fabre d'Olivet, Dissertation introducteure
brochée 32 pages ——————— Frcs 0'50
Fabre d'Olivet, Histoire Philosophique du Genre humain. Nouv. Edition par Sedir
Paris 1910, 2 vol. in-8° Brochés Frcs 20„ —
Fabre d'Olivet, La Musique expliquée
br. Frcs 4„ —
Fabre d'Olivet, La langue hebraïque ⟨sic⟩ restituée, nouvelle édition 1905 2 vol, 4°,
br. Frcs 25„ —
Dés ⟨sic⟩ Editions précédentes on trouve:
F. d'O.:

La langue hebraïque ⟨sic⟩ 1815
2 vol. 4° Rel.: 100„ — Fr

Lettres à Sophie, 1801,
relié 35„ — Frcs

Oratio chanté dans le temple
br. 25„ — Frcs

Le sage à l'Indostan
1894 2,50„ — Fr

Vers dorés de Pythagore 1813
Rel. 60„ — Frcs

Histoire philosophique du
Genre humain, 1824, 2 vol in 8°
Br. 50„ — Frcs

13 Überschrift von fremder Hand: « Duino, Littorale austriaco, ce 5 octobre ».

16. An Pia Valmarana in Venedig

Tolède, ce 3 Novembre 1912 Adresse: Hôtel de Castilla
Toledo. Espagne

Contessina chère, me voilà, quelques mots, – mais aurez-vous l'incomparable patience de me supporter après ce silence tant prolongé?

À Munich j'étais englouti par de ⟨sic⟩ connaissances plus ou moins impérieuses, d'abord naturellement c'était Ruth à qui j'avais donné le droit de disposer de moi à son gré; elle en profitait doucement et énergiquement, en amante parfaite qui met la même instance à prendre et à laisser, enfant très décidée, quelque fois étonante ⟨sic⟩ –, (j'ai dû penser souvent que, si vous la connaîtriez un jour, vous seriez sa meilleure amie –), – donc: c'était d'abord ma fille, puis quelques personnes qui habitent Munich, puis tout ce monde qui passait pour aller à Stuttgart assister à cette fameuse première Strauss-Hofmannsthal qui agitait tant de consciences. Heureusement parmi ceux qui restaient en passant fut la P^sse^ Marie, qui m'apportait vos nouvelles toute ⟨sic⟩ récentes, – et ce cher Placci que je ne comptais pas[14] revoir si tôt et que je voudrais retrouver partout un instant, car pour moi qui vit d'existence en existence, il serait comme un fil qui relierait un endroit à l'autre et qui, par la continuité de son amitié sûre, formerait un colier ⟨sic⟩ là, où il n'y a sans un lien pareil que des perles très éparses ……

La P^sse^ Marie m'a raconté que, quittant Saonara, vous êtes allée à

Fressanella ⟨sic⟩, là, je suppose vous avez trouvé toute la jeunesse rentrée de Vienne –, était-elle contente de son voyage? Mais à présent je vous compte de retour à Venise et il me semble qu'une ligne très directe se peut tracer d'ici jusqu'à une certaine chambre haute et claire où je viendrai un jour vous rendre compte de mes jours d'ici. – J'y suis depuis hier, ayant eu voyagé plusieurs jours et plusieurs nuits pris d'une impatience indéscriptible ⟨sic⟩ d'arriver. Et j'avais raison, car vraiment c'était cela qu'il m'a fallu, – comme tous les faits de l'Ancien Testament sont là pour[15] annoncer le Christ, ainsi, il me semble, tous mes voyages depuis tant d'années n'étaient que la promesse de celle-ci, et je comprends que je me suis éreinté en forçant inconsciemment toutes les choses à préparer cet évènement inouï et à lui ressembler d'avance. Avignon, les Beaux, le Caire, même le désert, tout cela ne furent que les mirages de mon désir de voir Tolède: et le voilà, le voilà. Je ne vous en dirai rien aujourd'hui quoique je pourrais déjà tout dire, car je comprends infiniment. D'avoir vu cela, ça doit en quelque sens surpasser la vie; si vous imaginez une chose, visible en même temps aux vivants, aux morts et aux anges: c'est celle-là, croyez-moi.

Rendez mes amitiés intenses à votre mère à la Comtesse Luisa, enfin à tous les Vôtres et laissez-moi m'appuyer sur nos solides et bons souvenirs.

Votre tout dévoué
Rilke.

14 pas revoir] pas à revoir
15 pour] par

17. An Pia Valmarana in Venedig

Tolède, Hotel de Castilla, Espagne.
ce 15 Novembre [1912]

Vous êtes bonne, Contessina, de m'avoir écrit si vite, quelle joie hier soir de voir votre écriture.

Je vous écrirais plus long, mais nous sommes, d'un jour à l'autre, tombés dans un froid pénétrant qui me glace la plume entre les doigts. Je suis comme ce petit chien que je viens d'observer, il était assis sur un charriot ⟨sic⟩ et tremblait, tremblait éperdument, mais aussi, de tout son corps, il grondait contre cette force invisible qui attaquait son innocence.

À propos, je suis dans un pays (enfin) où les chiens vont à l'église; j'en ai vu plusieurs à la Cathédrale, assis, très sérieux et d'une contenance – je vous assure parfaite. Aussi, quant à la croyance, qui serait plus digne qu'eux d'être admis au temple, si nous serions capable ⟨sic⟩ de rendre à Dieu le dixième de la foi qu'ils ont en nous: il serait un Seigneur bien servi. – Salut à Patou. Voilà pour les chiens.

Les Fabre d'Olivet ont leur petit histoire. Le libraire les avait envoyé ⟨sic⟩ à Milan à l'adresse que vous m'avez indiquée, mais de là la poste les a fait rentrer avec la remarque que le déstinataire ⟨sic⟩ y soit inconnu et introuvable. Picard venait me demander quoi en faire? Je lui ai mandé de les adresser ici, ils viennent d'arriver ce matin, et maintenant, puisqu'ils ont pris ce chemin, je ne résiste point à la tentation de les regarder un peu; cela ne durera pas beaucoup, deux ou trois jours, après je les ferai parvenir à vous, – vous saurez comment les diriger à bout.

Je rentre d'une promenade entre les montagnes rudes, rouges, des monts bibliques, et toujours sous la présence de cette ville, soulevée comme un ostensoir: quel pays, quel pays – On dit en espagnol (pour: se promener) dar un paseo –, je trouve ça bien injuste, car je n'ai rien donné et j'ai reçu les deux jeux pleins, –

Merci. Et bon soir. Votre
Rilke

P. S.
Mes amitiés dévouées à votre mère, – je me promets aussi d'écrire prochainement à la bonne Comtesse Luisa. Et mes souvenirs à tous les vôtres, aussi à vos deux cousines Cittadella et leurs parents.

Quand vous serez à Venise – donnez, je vous prie, mon adresse actuelle à votre concièrge ⟨sic⟩; il n'a que celle de Duino, et il se peut pourtant que, de temps en temps, il arrive chez vous quelque chose pour moi qu'il devrait faire suivre.

Adieu.
R.

18. An Pia Valmarana in Venedig

[Hotel Reina Victoria,]
Ronda, ce 19 Décembre [1912] [RONDA, SPAIN.][16]

Chère Contessina, s'il y avait une matière où les lettres que l'on pense sans les écrire s'impriment, vous auriez eu plusieurs, mais j'avais de nouveau de ces semaines, où la plume me fait horreur et où la seule vue d'une table à écrire suffit pour me rendre complètement inerte. C'était en dehors pendant de longues promenades que je vous ai raconté bien de ⟨sic⟩ choses –, depuis que je vous ai écrit la dernière fois, j'ai quitté Tolède, j'étais à Cordoue, j'ai passé par Séville qui n'avait presque rien à me donner, et maintenant je compte de rester pour la fête et le Nouvel An ici à Ronda, petite ville de toute antiquité, ramassée sur deux rochers énormes que le goufre ⟨sic⟩ du Guadalevin sépare, de ce même fleuve qui quelques pas plus loin, après avoir donné son tempérament à trois ou quatre moulins, s'en va limpide, mince et avec une lenteur innocente à travers la vallée laborieuse dont le bord opposé est formé par des Montagnes superbes; de façon que vous devez vous imaginer un bloc raide et obstiné supportant, pour ainsi dire, une ville très-blanchie surmontée de quelques églises rougeâtres à corps robuste, – tout cet ensemble serré, soulevé dans l'air clair et exposé au jugement perpétuel d'un vaste cercle de monts, les uns plus âgés que les autres. Il n'y a pas chose plus inattendue au monde que cette ville espagnole, sauvage et montagnarde, défigurée un peu, il est vrai, par l'influence industrielle des Anglais qui sont deux pas d'ici à Gibraltar, mais étant néanmoins beaucoup plus près de son passé arabe et antiarabe que de tout avenir possible. Je dirais presque, qu'ayant pris un contact intime avec Tolède et s'étant mêlé à la vie de Ronda pendant un certain temps, on pourrait quitter l'Espagne sans trop regretter le reste. Seulement ne croyez pas que j'avais fini Tolède en partant de là: c'était le froid qui me chassait et ma mauvaise santé, je ne sais pas bien vous dire si de corps où ⟨sic⟩ d'âme, mais qui de nouveau me distrait et m'empêche à tout instant d'être, de voir, d'admirer, enfin de vivre, comme je le devrais, dans l'essentiel.

Tolède, sans doute, restera pour moi parmi les évènements les plus importants – vous en parlerai-je un jour à Frassanelle, à Saonara? Dites je vous prie à tous les vôtres mes amitiés dévouées, surtout à votre mère. Je suis avec vous tous les jours à l'heure la plus tranquille, j'espère que l'air ici me fera du bien, alors je vous écrirai plus; (vous voyez j'apprends un peu la montagne). Qu'est-ce que vous dites de Fabre d'Olivet, je l'ai lu presque en entier. Bonne fête de Noël et vœux sincères.

Votre Rilke.

16 Hoteladresse in eckigen Klammern: gedruckter Briefkopf des Hotels.

19. An Giustina Valmarana in Venedig

[Hotel Reina Victoria,]
[RONDA, SPAIN.][17]

Ronda, (Espagne)
21 Décembre 1912
Ma chère Comtesse,

selon les apparences je suis un ingrat de ne vous avoir jamais écrit, – mais je ne vous ennuyerais ⟨sic⟩ point de mes protestations et de vaines excuses, je dirai tout simplement que je ne le suis pas à moins qu'on me change de tête en pied, que les apparences trompent – et vous me croirez, n'est-ce pas?

Bien de fois je pense à vous, devant bien de belles choses[18] je vous ai déjà souhaité de voir ce pays pour lequel il serait difficile de trouver des epithètes ⟨sic⟩ courts ⟨sic⟩ et justes qui le caractériseraient, car presque partout il vous étonne plus qu'il ne se rend compréhensible, rien que l'aspect de ses sites: ces montagnes jamais bien domptées, ces fleuves minces et bleus, mais qui pourtant, dans un temps immémorable ⟨sic⟩, ont eu la force et la persistance de creuser leur chemin dans les massifs les plus obstinés, ces villes perchées sur des sommets inaccessibles et réflétants ⟨sic⟩, comme des nuages, tout ce qui se passe dans l'air, tout cet héroïsme enragé qui au fond n'a ni objet ni adversaire, ne vous permet qu'une espèce de croyance aveugle en une réalité qui existe sans se donner la peine de s'expliquer nulle part. Vous assistez non à un spectacle que vous suivez pas à pas, – c'est la légende même qui se dresse devant vous et vous en restez toujours séparé par l'abîme de l'impossible –

Mais que de tableaux incomparables, rendus presque violants ⟨sic⟩ par je ne sais quelle unité de terre et de ciel –, comme dans les intarsias ⟨sic⟩ tout semble fait de la même matière plus ou mois claire, plus ou moins foncée, taillée et travaillée en mille morceaux différents et choisie avec le gout ⟨sic⟩ le plus hardi et le plus sûr que l'on puisse imaginer. Du premier abord tout paraît être fait pour se montrer de loin, mais si on a la curiosité et le temps d'approcher, on découvre dans cette figure hautaine des détails touchants et tendres: des demi-teintes qui se souviennent infiniments ⟨sic⟩, des gris-cendre qui, jadis, étaient des flammes, et des tons roses très-fanées ⟨sic⟩ qui s'en vont avec un sourire divin. Car si c'est le pays des couleurs neuves, du badigeon blanc nouvelé ⟨sic⟩ tous les ans sur toutes les bâtisses et de la terre rougeâtre –, c'est encore plus celui des patines adorables.

Oui, je vous souhaite, chère Comtesse, que vous voyez l'Espagne en y voyageant un jour avec la Contessina comme vous l'avez fait en Sicile; seulement il faut que ce soit au printemps –, car je sais quelque chose du froid qui m'a chassé de Tolède et qui me poursuit un peu partout. Aussi j'ai remarqué que la beauté tant vantée de certains endroits (comme par exemple Séville dont je n'ai eu qu'une impression plutôt fâcheuse) tient en grande partie au charme de la saison et au bonheur des jardins à l'époque de leur épanouissement.

17 Hoteladresse in eckigen Klammern: gedruckter Briefkopf des Hotels.
18 choses] choses,

Mais du reste, quel mortel oserait vous souhaiter des voyages, à vous, Vénitienne, et maîtresse de la Rotonda. Vraiment, Comtesse, si je ne croirais pas en Dieu, je le ferais parce qu'il vous a donné cette maison glorieuse et simple comme pour approuver par une couronne visible l'idée régente de votre belle vie dévouée: que les humains, malgré tout, sont capables de réaliser dans leurs œuvres et dans leurs cœurs une harmonie vraie et victorieuse qui égale presque celle de la Nature.

Ayez une bonne fête paisible, j'espère que vous aurez autour de vous tous les vôtres, vos deux fils, et que la maison sera contente et complête ⟨sic⟩.

Ma pensée voltigera autour du Mezzanino fermé, pour monter chez vous.

Croyez, je vous prie, à mon attachement sincère et constant.

Votre

Rilke.

Anmerkungen

1. An Pia Valmarana, Venedig, Dienstag [21. Mai 1912]

Wolkoff (qui part demain): Fürst Alexander Nikolajewitsch Wolkoff-Muromzoff (1844-1928) gehörte zum Kreis um Marie von Thurn und Taxis. Russischer Staatsbeamter; Verfasser des Buches *L'à peu près dans la critique et l'imitation dans l'art*: Bergamo 1913.

petit livre bienheureux: es handelt sich ein Buch der umbrischen Mystikerin Angela da Foligno. Siehe Anm. zu Brief 7.

2. An Pia Valmarana, Venedig, Samstag [8. Juni 1912]

Mr. Spender: nicht ermittelt. Es könnte ein Zusammenhang bestehen zu der Kunstsammlung Spender in Venedig.

Casetta Rossa: Haus des in Venedig lebenden Bruders von Marie von Thurn und Taxis, Fürst Friedrich Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst.

Le Centaure: Roman *The Centaur* (1911) von Algernon Blackwood (1869-1951), schottischer Journalist und Verfasser von Romanen und Kurzgeschichten; Beschäftigung mit okkulten und unheimlichen Erscheinungen.

Monsieur votre Oncle: Graf Gino Cittadella, Bruder von Giustina Valmarana.

Votre frère: Graf Andrea Valmarana.

immémorable: kein französisches Wort; Rilke dachte vermutlich an immémorial / uralt.

3. An Pia Valmarana, Venedig, Sonntag [9. Juni1912]

la Comtesse Valentine: Gräfin Valentine Robilant.
ihre Tante: Gräfin Amélie Wallis, geb. Gräfin Mocenigo (1856-1919). Beide gehörten zum venezianischen Bekanntenkreis von Marie von Thurn und Taxis.
Placci: Carlo Placci (1862-1941), italienischer Schriftsteller aus Florenz; bekannt mit Marie von Thurn und Taxis, häufige Aufenthalte auf Duino. Er vermittelte Rilkes Begegnung mit Eleonora Duse im Sommer 1912.
Un petit livre: nicht ermittelt.
belle dévise ⟨sic⟩: »Vor den Lippen wirst du die Stirn benetzen«. Begleitet als Motto zumeist ein Drucker- und Verlegerzeichen und ist in Venedig seit dem 16. Jh. zu finden, etwa bei Andrea Arrivabene (1534-1570). Oft ist ein bärtiger und geflügelter Alter dargestellt, der sich an einen Brunnen lehnt. Der Zeigefinger seiner Linken taucht ins Wasser, während die Rechte eine Trinkschale hält.

4. An Pia Valmarana, Venedig. [zwischen 7. und 16. Juni 1912]

Molmenti: Pompeo Molmenti (1852-1928); Historiker und Politiker, Publikationen zur Geschichte und Kunstgeschichte vor allem der Heimatstadt Venedig (*Nuovi Studii di Storia e d'Arte*, 1897).
L'Exposition: nicht ermittelt.
Henry Franck: französischer Lyriker (1880-1912): *La danse devant l'arche* (1911), eingeleitet von Anna de Noailles, Paris 1913.

5. An Pia Valmarana, Venedig, Samstag, [Juni 1912]

Patou: Hund von Pia Valmarana.

6. An Giustina Valmarana, Venedig, [Juli 1912]

la Rotonde: Andrea Palladio aus Vicenza (1508-1580) erbaute die Villa vor der Stadt in den Jahren 1566/67 (Nebengebäude von Scamozzi) für Paolo Almerico, einen geistlichen Würdenträger aus Vicenza; sein Sohn verkaufte die Villa an den Marchese Marco Capra aus Vicenza. Goethe beschreibt sie in seiner Italienischen Reise (21. September1786). Im Sommer 1912 wurde die Villa von der Familie Valmarana, der die Rotonda schon früher gehört hatte, zurückgekauft (Rilke an Hofmannsthal am 11. Juli 1912, Briefwechsel *Rilke / Hofmannsthal*, hrsg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, S. 70). Hofmannsthal hatte ihr einige Seiten in seinem Prosastück *Die Sommerreise* (1903) gewidmet; im *Amalthea-Almanach*: von 1919 unter dem Titel *Die Rotonda des Palladio*.

7. An Pia Valmarana, Venedig, Dienstag [Juli 1912]

Eugénie: Hl. Eugenia, starb um 262 als Märtyrerin in Rom, ebenso wie ihr Vater, römischer Präfekt von Alessandria, den sie zum Christentum bekehrt hatte; sie selbst war durch die Lektüre der paulinischen Briefe zur Christin geworden.
Angela da Foligno (1248-1309), Mystikerin, selig gesprochen: *Le livre des visions et instructions de la bienheureuse Angèle de Foligno*, traduit par Ernest Hello, Paris 1910 [Erstauflage 1868].
Frère Arnaud: Arnaud da Brescia (1100-1155), Häretiker und Papstgegner, predigte die Abkehr von Rom und die Rückkehr zur ursprünglichen Reinheit des Evangeliums, als Ketzer hingerichtet. Büste im Park der Villa Borghese in Rom.

8. An Giustina Valmarana, Venedig, [Juli 1912]

la Rotonde: s. Anmerkung zu Brief 6.
Chioggia: Stadt am südlichen Ende der Lagune von Venedig. Fischereihafen.

9. An Pia Valmarana, Venedig, [Anfang August 1912]

Il y a, entre mes choses, Une, qui est à vous: aus Hofmannsthals Aufsatz *Die Sommerreise*. Rilke übersetzte für Pia die von der Rotonda handelnden Seiten für Pia ins Französische mit der Widmung «Fragment: / (Traduit d'un Manuscrit de Hofmannsthal pour la Contessina Pia di Valmarana. Venise, 1 Août 1912.) R. » (*Briefwechsel Rilke / Hofmannsthal*, S. 72-75), siehe Anmerkung zu Brief Nr. 6.

10. An Pia Vamarana, Venedig, 10. August 1912

la fameuse « Bibliothèque »: Rilke brachte Pia immer wieder Bücher, von denen er annahm, daß sie für sie interessant sein würden.

11. An Pia Valmarana, Venedig, [31. August 1912]

le Comte Gino: Graf Gino Cittadella, Bruder von Giustina Valmarana, Onkel von Pia Valmarana. Besitzer der Landgüter Saonara und Frassanelle bei Padua.
le Palais Papafava: die Familie Papafava war verwandt mit dem Grafen Valmarana.
Drucker: Buchhandlung und Antiquariat in Padua.
Cavalca: Domenico Cavalca (um 1270-1342), Dominikanermönch, Prediger, Verfasser der zum Teil aus dem Lateinischen übersetzten *Vite di Santi Padri* und von spirituellen und moralischen Traktaten.
Votre bonne tante: Gräfin Luisa Cittadella, Schwester von Giustina Valmarana.

12. An Pia Valmarana, Venedig, 4. September 1912

quelques pages: aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 2 Bände, 1910. Widmung im 1. Band.: « A Pia di Valmarana / en amitié reconnaissante / Rilke. Venise / septembre 1912. ‹ … le temps est survenu où tout s'en va des maisons. Elles ne (peuvent plus rien garder. Le danger est devenu plus sûr que la sûreté › » (*M. L. Brigge*, vol. II. p. 1).

hier j'ai vu Damerini: Gino Damerini (1881-1967), venezianischer Schriftsteller aus dem Kreis um Marie von Thurn und Taxis.

Les Hohenlohe: Fürst Friedrich zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (Bruder von Marie von Thurn und Taxis und seine Frau Donna Zinna (von Waldenburg). Besitzer der Casetta Rossa in Venedig, siehe Anmerkung zu Brief 2.

13. An Pia Valmarana, Duino, 25. September 1912

Fabre d'Olivet: Antoine Fabre d'Olivet, französischer Schriftsteller, Gelehrter und Komponist (1768-1825), Werke: s. Beilage zu Brief 15 vom 5. Oktober 1912. Vermutlich hatte Pia Valmarana um Auskunft über diesen Schriftsteller gebeten.

14. An Giustina Valmarana, Duino, 28. September 1912

Notre petit voyage: Auf dem Weg nach Bergamo besuchten Rilke und die Fürstin unter anderem Grado, Saonara, Venedig, Arquà mit dem Grab Petrarcas und die Gärten von Val San Zibbio (heute Valsanzibio, Golfplatz von Padua). Am 17. August 1915 schrieb die Fürstin, sich erinnernd, an Rilke: »Und unsere Fahrt nach Saonara – die Gärten von Val San Zibbio – und in der Dämmerung das steinerne, einsame Grab von Petrarca – Haben wir das alles geträumt?« (Briefwechsel Taxis, Bd. I, S. 434).

Saonara: Landgut von Graf Gino Cittadella, dem Bruder von Giustina Valmarana.

15. An Pia Valmarana, Duino. 5. Oktober 1912

la C^{sse} *Gabriele Brandolin*: nicht ermittelt.

le jeune roi Manoël: Emanuel II. von Portugal (1889-1932) aus dem Hause Sachsen-Coburg-Bragança, im Februar 1908 nach der Ermordung seines Vaters (König Karl I) und seines älteren Bruders zum König von Portugal ausgerufen, wurde schon im Oktober 1910 gestürzt und ins Exil gezwungen.

Infant: Titel der königlichen spanischen und portugiesischen Prinzen.

Le livre de Carlo Michelstaedter: *La Persuasione e la Retorica*, Genua 1912. Carlo Michelstaedter (1887-1910), österreichisch-italienischer Schriftsteller, Philosoph und Maler aus Gorizia (Görz), studierte in Florenz Mathematik, Philosophie und Literatur. Selbstmord 1910.

La danse devant l'arche: Gedichtsammlung von Henri Franck (1880-1912), erschien 1912 mit einer Einleitung von Anna de Noailles, s. Anmerkung zum Brief 4.
Lignola: nicht ermittelt

16. An Pia Valmarana, Toledo, 3. Novembre 1912

cette fameuse première Strauss-Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*, 1. Fassung, Uraufführung in Stuttgart Ende Oktober 1912. In Zusammenarbeit mit Hofmannsthal war eine neue Form des Musiktheaters mit anspruchsvollen, auch für sich bestehenden Libretti entstanden.
Unser lieber Placci: s. Anmerkung zum Brief 3.
Fressanella: irrtümlich statt Frassanelle. Die Landgüter Frassanelle und Soanara gehörten dem Grafen Gino Cittadella, dem Onkel von Pia Valmarana.
Les Baux: Im September1909 besuchte Rilke diesen in Trümmern liegenden Ort in der Provence; s. Brief an Lou Andreas-Salomé vom 23. Oktober 1909. *Briefwechsel Rilke / Lou Andreas Salomé*. Hg. Von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975. S. 230 bis 231.

17. An Pia Valmarana in, Toledo, 15. Novembre 1912

Picard: Buchhändler in Mailand.

19. An Giustina Valmarana, Ronda, 21. Dezember 1912

immémorable: s. Anmerkung zu Brief 2.
les intarsias: kein französisches Wort. Rilke dachte an Intarsien / Einlegearbeiten, frz. incrustations.
maîtresse de la Rotonda: s. Anmerkung zum Brief 6.

Curdin Ebneter sei gedankt für die kritische Durchsicht des Textes und für die Auskünfte zu Angela da Foligno (Anm. 1 und 7) sowie die Erläuterung des italienischen Mottos in Anm. 3.

Vier Briefe der Fürstin Marie von Thurn und Taxis an Theodora von der Mühll nach Rainer Maria Rilkes Tod

Mitgeteilt von Klaus E. Bohnenkamp

Hermann Fröhlich (1944-2008) zum Gedenken

Auf dem Sterbebett im Sanatorium von Val-Mont hatte Rilke am 15. Dezember 1926 in einem seiner letzten Briefe[1] »mit Bleistift u. stellenweise zitternder Hand« Rudolf Kassner seine ausweglose »Lage« geschildert und gebeten: »Unterrichten Sie

1 Kassner irrt, wenn er der Fürstin am 5. Januar 1927 erklärt, der Brief vom 15. Dezember sei »der letzte« gewesen, den Rilke »überhaupt geschrieben« habe (Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. *Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente.* Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt a. M. und Leipzig 1997 [künftig zitiert als: *Freunde im Gespräch*], S. 170). Vielmehr hat Rilke, soviel wir wissen, bis zum 22. Dezember noch fünf weitere Briefe mit Stift zu Papier gebracht: Am Sonntag, dem 19. Dezember, wendet er sich an Richard Weininger (»Ich bin sehr krank …«: Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Teildruck in: Ingeborg Schnack. *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes.* Erweiterte Neuausgabe hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 1039). Am folgenden 20. Dezember – das Schreiben ist laut freundlicher Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke nur mit »Montag« datiert – geht ein Weihnachtsbrief an die Tochter Ruth und deren Familie: »ich denke an Euch, an ⟨die Enkelin⟩ Christine, an Carl <Sieber>, umarme Dich weihnachtlich. Seid froh, freudig zuversichtlich, das Leben ist immer das Gleiche, Gute« (Rilke-Archiv, Gernsbach; auszugsweise zitiert in: Donald A. Prater: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes.* Aus dem Englischen von Fred Wagner. München 1986, S. 667). Am 21. Dezember wird der französische Lyriker Jules Supervielle benachrichtigt, den er 1925 während seines letzten Paris-Aufenthaltes kennengelernt hatte (»Gravement malade, douloureusement, misérablement, humblement malade …«: Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot. 1921-1926.* Leipzig 1935, S. 395; *Correspondance Rilke – Supervielle*. In: *Rainer Maria Rilke. 1875-1926. Collection Les Lettres.* Paris 1952, S. 55). Am nächsten Tag greift er letztmals zum Stift und schreibt zwei Briefe, die beide mit »mercredi« datiert sind. Der eine gilt Nimet Eloui (um 1903-1943), einer jungen ägyptischen Schönheit, der er Anfang September 1926 durch Vermittlung Edmond Jaloux' in Ouchy begegnet war (»Madame, oui, misérablement, horriblement malade, et douloureusement jusqu'à un point que je n'ai jamais osé imaginer. […] Point de fleurs, Madame, je vous en supplie, leur présence excite les démons dont la chambre est pleine«: *La dernière amitié de Rainer Maria Rilke. Lettres inédites de Rilke à Madame Eloui Bey avec une étude par Edmond Jaloux. Avant-propos de Marcel Raval*. Paris 1949, S. 211 f. Wenn Nimet Elouis Antwortschreiben auf »Jeudi, le 24 décembre 1926« [ebenda, S. 135 f.] datiert ist, so liegt ein nicht aufzulösender Widerspruch zwischen Datum und Wochentag vor, denn der genannte »Donnerstag« ist der 23. Dezember; vgl. auch Georges Cattaui: *Rilke et Nimet Eloui.* In: *Rainer Maria Rilke. Collection Les Lettres* [wie oben], S. 198-204; Rilkes Zeilen dort auf S. 200). Der andere Brief ist für Baladine Klossowska – »Ma chère Merline« – bestimmt (»… misérablement malade …«: Rainer Maria Rilke et Merline. *Correspondance. 1920 – 1926.* Zürich 1954, S. 601 f.). Ihn betrachtet die Rilke-Forschung einhellig als Rilkes letztes Schreiben, indem sie der Datierung auf den 23. Dezember 1926 folgt (so auch *Rilke-Chronik*, S. 1040), die der Herausgeber Dieter Bassermann vorgenommen hat, obwohl der gemeinte »mercredi« auf den 22. Dezember fällt. Es muß daher offen bleiben, welcher der beiden an diesem Mittwoch verfaßten Briefe wirklich Rilkes »letzter« gewesen ist; Georges Cattaui (a. a. O., S. 200) folgert mit Blick auf den an Nimet Eloui gerichteten vorsichtig:

die theuere Fürstin davon, soviel als Sie es für gut halten.«[2] Die gemeinsame Freundin, die seit Rilkes – so die Fürstin – »wunderbare⟨m⟩ Brief« vom »letzten July« 1926 aus Bad Ragaz ohne schriftliche Nachricht geblieben war,[3] hatte sich »für den Winter« in der »schönen Wohnung« der Fürstin Mima (Marie) Gagárine im Palazzo Borghese in Rom »eingerichtet«. Sie dort mit dieser Meldung zu beunruhigen, zögert Kassner zunächst und versucht, Näheres in Erfahrung zu bringen. Erst als er, »auf Anfragen«, am 28. Dezember Nanny Wunderly-Volkarts entscheidendes Telegramm erhält: »Herr Rilkes Zustand sehr ernst er leidet nicht mehr bitte Sie dies der Fürstin Taxis zu sagen«, schickt er es samt seinen »ärgsten Befürchtungen« am nächsten Tag weiter und muß noch am selben Nachmittag die bestürzende »Nachricht vom Tode Rilkes« telegraphisch folgen lassen.[4] Tief erschüttert forscht Marie Taxis nach Einzelheiten. Kassners knappe Erkundigungen genügen ihr nicht,[5] und so wendet sie sich unter anderem an Rilkes Schweizer Freundin, die Historikerin und Schriftstellerin Theodora, genannt Dory, von der Mühll, Carl Jacob Burckhardts Schwester, die sie im Frühsommer 1921 in deren Haus in der Basler Malzgasse zum ersten und einzigen Mal besucht hatte[6] und mit der sie im Oktober 1924 erneut in Verbindung getreten war, um sich für ihren Schützling, den Pianisten

»c'est sans doute l'un des derniers mots que sa main ait tracés; voici ces quelques lignes, griffonnées au crayon, d'une écriture tremblée.«

2 *Freunde im Gespräch* (wie Anm. 1), S. 169.

3 Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel.* Besorgt durch Ernst Zinn. Zürich und Wiesbaden 1951 (künftig zitiert als: *Rilke – Taxis*), S. 877-881, 882. Vgl. auch Princesse de la Tour et Taxis : *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke,* publiés par Maurice Betz. Paris 1936 (von der Fürstin redigierter französischer Originaltext), S. 214-216 (Nachdruck: Paris: Obsidiane 1987, S. 170-172). Die zuvor erschienene deutsche Ausgabe ihrer *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke* (Besorgt von Georg H. Blokesch. *Schriften der Corona* I. München 1932, S. 98-100, bzw. Insel-Bücherei Nr. 888. Frankfurt a. M. 1966, S. 117-120) weicht geringfügig vom französischen Original ab, der Wortlaut ist stellenweise leicht gekürzt, einzelne Daten und Ortsangaben sind geändert oder berichtigt.

4 *Rilke – Taxis* (wie Anm. 3), S. 949; *Freunde im Gespräch* (wie Anm. 1), S. 170 f. – In den Erinnerungen der Fürstin herrscht mit Blick auf die Daten eine gewisse Verwirrung. Wenn die *Souvenirs* ([wie Anm. 3], S. 215; Nachdruck, S. 172) erklären, Kassners Telegramm sei am Nachmittag des »28 décembre« in Rom eingetroffen und habe gemeldet, »que Rainer Maria Rilke était mort la veille«, so liegt ein doppelter Irrtum vor: Nicht am 28. Dezember, sondern in der Frühe des 29. Dezember um 3 Uhr 30 war Rilke gestorben; und Kassners am 29. Dezember um 15.30 in Wien aufgegebenes Telegramm kann nicht vor dem späten Nachmittag desselben Tages zugestellt worden sein. Diese Fehler versucht die deutsche Ausgabe ([wie Anm. 3], S. 100 bzw. S. 120) zu berichtigen; doch trifft auch sie mit dem Eingang des Telegramms »am 30. Dezember« das falsche Datum, aus dem sie dann allerdings die korrekte Bemerkung ableitet: »Rilke war am Tag vorher gestorben.«

5 Die bei Freunden eingeholten Auskünfte hatte Kassners Brief vom 5. Januar 1927 übermittelt: *Freunde im Gespräch* (wie Anm. 1), S. 173 f.

6 Rückblickend hatte Marie Taxis am 20. Juni 1921 Rilke mitgeteilt, sie habe während eines kurzen Aufenthaltes in Basel »abends sehr gemüthlich bei Ihrer Freundin v. der Mühll gegessen« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 670). Sie täuscht sich also offensichtlich, wenn sie am 5. Oktober 1924 in einem ersten erhalten gebliebenen Schreiben an Theodora von der Mühll (siehe Anm. 8) jenes Abends als »vor 2 Jahren« gedenkt; vgl. auch Hofmannsthals Bemerkung gegenüber Frau von der Mühll, unten in Anm. 29.

Walther Kerschbaumer,[7] einzusetzen.[8] Die hier vorgelegten Schreiben[9] ergänzen jene beiden »Freundesbriefe« Theodora von der Mühlls an Marie Taxis vom 14. Ja-

7 Der 1884 in Mödling geborene und 1959 in Wien verstorbene Klaviervirtuose Walther Kerschbaumer war von 1924 (ab 1927 als Professor) bis 1946 und von 1949 bis 1959 Lehrer an der Wiener Musikhochschule, seit 1949 auch Leiter der dortigen Abteilung für Tasteninstrumente. Die Fürstin hatte schon während ihres Besuchs in Muzot im Mai 1923 Rilke gebeten, Werner Reinhart »als dem Leiter des Musik-Collegiums« in Winterthur von Kerschbaumer »zu sprechen«, und so empfiehlt er den »jungen Künstler« als »unvergleichlichen Beethoven-Spieler (dessen Namen Ihnen vielleicht schon vorgekommen sein möchte). Die Fürstin und der Fürst interessieren sich für ihn seit Jahren auf die aktivste und theilnehmendste Art, und so wäre es ihr Herzenssache, dem fähigen Musiker neue Wege zu eröffnen, und besonders solche ins Ausland« (Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart. 1919-1926.* Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1988, S. 332 f.: 23.5.1923). Derart eingeführt, hatte Marie Taxis während eines Besuchs in Winterthur Reinharts Zusage für ein Konzert am 5. Oktober 1923 im Stadthaussaal von Winterthur erhalten (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 764, 775; vgl. die positive Kritik im *Neuen Winterthurer Tagblatt* von 10.10.1923; abgedruckt in Rilke: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart*, S. 527). Zudem war es der Fürstin 1924 »in ihrer Unermüdlichkeit« gelungen, für Kerschbaumer ein weiteres Konzert in Bad Ragaz zu arrangieren (ebenda, S. 377), das sie zusammen mit Rilke am 8. Juli besucht (vgl. Rilkes Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 7. Juli 1924; in: Rainer Maria Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart.* Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Frankfurt a. M. 1977 [künftig zitiert als: *Rilke – Wunderly-Volkart*], S. 1010). Der habe, wie sie sich erinnert, diesen großen Künstler besonders bewundert: »Notre séjour à Ragatz devait apporter encore au Seraphico la joie d'un merveilleux concert de Walter Kerschbaumer, ce grand artiste que Rainer Maria Rilke admirait particulièrement et dont le Beethoven lui fut une révélation.« (*Souvenirs* [wie Anm. 3], S. 207; Nachdruck, S. 165 f. In der deutschen Bearbeitung [wie Anm. 3], S. 97 bzw. S. 116, fehlt die Bemerkung zu Beethoven.)

8 Am 5. Oktober 1924 hatte Marie Taxis aus Lautschin (»Loučen / b. Nymburk / Czecho-Slovakei«) geschrieben: »Liebe Frau von der Mühle, / Ich erinnere mich immer mit grosser Freude an den so netten Abend, den ich vor 2 Jahren bei Ihnen zubringen durfte. Sie müssen mir also verzeihen wenn ich mich an Sie wende, da ich von Ihrem Bruder keine Antwort erhalte, und mir denke er ist nicht in Basel. Ich möchte nämlich diese Kritiken über Kerschbaumer (den Sie ja gehört haben?) den eventuell maas⟨s⟩gebenden Leuten zukommen lassen, und hoffe sehr dass wenn unser Künstler, wie geplant in Dezember nach Basel kommt (er soll einen Abend bei einer Dame derer Namen ich mich nicht erinnere, spielen) es vielleicht möglich sein wird dass er auch ein öffentl. Conzert in Basel hätte. […] / Für mich ist es auch eine erwünschte Gelegenheit, Ihnen meine herzlichsten Grüsse und mes meilleurs souvenirs zu senden!« – In der Tat befindet sich Carl Jacob Burckhardt damals auf Reisen. Nach Aufenthalten in Paris und Berlin wird er über Wien im Oktober in Bad Aussee eintreffen, wo er bis in die dritte Novemberdekade mehrere gemeinsame Arbeitswochen mit Hofmannsthal in dessen Feriendomizil im Obertressen verbringt (vgl. Burckhardts Brief an Rosa Glauser vom 24.11.1924; in: Carl Jacob Burckhardt: *Briefe.* Besorgt von Ingrid Metzger-Buddenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 107-110; siehe auch Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: *Briefwechsel*. Hrsg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991, S. 145 f.; Hugo von Hofmannsthal: *Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse*. Hrsg. von Werner Volke. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* VII. 1963, S. 122).

9 Als Geschenk Ernst Zinns sind sie in den Besitz des Herausgebers gelangt.

nuar und 8. März 1927, die Ernst Zinn im Anhang des Briefwechsels zwischen Rilke und der Fürstin veröffentlicht hat.[10]

Rom, Palazzo Borghese
12/I 1927[11]

Liebe Frau von der Mühle –

Ich komme an Sie mit einer grossen Bitte – Sie wissen welche tiefe innige Freundschaft mich mit R. M. Rilke verbunden hat. Sein Tod ist für mich ein unsagbarer Schmerz und ich kann es nicht verwinden dass dieser unvergleichliche Dichter, dieser unersetzliche Freund uns entschwunden ist. Besonders hart ist es mir dass ich von seiner Todeskrankheit nichts wusste auch gar keine details über seine letzten Tage, bekommen habe. Ich telegrafirte seiner Frau nach Sierre – weiss aber nicht ob sie es bekommen hat.[12]

Nun wäre ich Ihnen unendlich dankbar, liebe Frau von der Mühle wenn Sie die grosse Güte hätten mir zu schreiben und mir alles zu sagen was sie von dieser letzten, traurigen Zeit wissen – wer bei ihm war, ob er sich bewusst war, wer ihn pflegte – Ausserdem möchte ich Sie bitten einen Kranz zu bestellen und auf sein Grab legen zu lassen – (wo ist es nebenbei?) – mit auf den Schleifen: »Dem

10 *Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 951 f., 958-961.

11 1 Blatt, gelbweißes Schreibpapier (213 x 274 mm; Wasserzeichen: Extra Strong / R A R), beidseitig mit Tinte beschrieben; mit Umschlag: recom / I. H. / Frau Hans von der Mühle / Basel / Rittergasse 20. / Svizzera. Einschreibaufkleber: ROMA (Centro) 1579. Poststempel: Roma, 12.1.27. 13; rückseitiger Poststempel: Basel, 13.1.27 / Briefträger. Teildruck in: *Freunde im Gespräch* [wie Anm. 1], S. 174.

12 Marie Taxis hatte augenscheinlich Clara Rilkes Anwesenheit am Krankenbett und beim Begräbnis für selbstverständlich gehalten und angenommen, jene sei in Sierre, unweit von Muzot, im Hôtel Bellevue abgestiegen, wo sie selbst während ihres Besuchs im Mai 1923 gewohnt hatte. Rilke jedoch hatte einen entsprechenden Plan rigoros zurückgewiesen und der vermittelnden Nanny Wunderly-Volkart im November 1926 erklärt, er wolle seine Frau auf keinen Fall sehen: »[…] je me refuse absolument de la voir […]. Si elle insistait de me voir, je partirais sur le champ au delà de quelque frontière« (*Rilke – Wunderly-Volkart* [wie Anm. 7], S. 1167). Auch als Clara, auf Rilkes Wunsch von Frau Wunderly-Volkart am 15. Dezember über seinen hoffnungslosen Zustand unterrichtet, unverzüglich aufgebrochen und am 17. Dezember in Val-Mont eingetroffen war, hatte er, »schrecklich aufgeregt«, nicht erlaubt, daß man sie vorließ. Wenn Donald Prater ergänzt, »daß sie wieder abreisen mußte, ohne ihn gesehen zu haben« (Pater: *Ein klingendes Glas* [wie Anm. 1], S. 667, mit Bezug auf Nanny Wunderly-Volkarts unveröffentlichten Brief an Marianne Weininger vom 16.1.1927 in der Österreichische Nationalbibliothek, Wien), übersieht er, daß sich Clara, entgegen Rilkes Rat, über die Weihnachtstage und bis zu seinem Tod in Glion aufhält. Erst am 30. Dezember verläßt sie die Schweiz, um dem Begräbnis in Raron am 2. Januar 1927 mit den ihr fremden Trauergästen aus dem Weg zu gehen (freundlicher Hinweis von Frau Hella Sieber-Rilke, Gernsbach). Insofern faßt auch Ralph Freedmans lapidarer Satz: »Weder Clara noch Ruth hatte man zum Kommen ermutigt« (Rainer Maria Rilke: *Der Meister. 1906-1926.* Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebneter. Frankfurt a. M. und Leipzig 2002, S. 490) die Umstände nur ungenau.

unvergleichlichen Dichter, dem lieben treuen Freund. – Marie von Thurn und Taxis.«[13]

Sie sind dann so gut, nicht wahr mir meine Schuld herzuschreiben – wo ich den Winter bleibe – und wo ich ihn für das Frühjahr einladen wollte.[14] Wie D[r] Kassner mir schreibt: »Er war wohl einer der kostbarsten und liebenswürdigsten Gotteskindern«[15] – Sicher werden Sie ihn auch betrauern –

Danke tausendmal im Voraus, liebe Frau von der Mühle und die herzlichsten Grüsse von Ihrer

MarieTaxis˙

Ihr Bruder wird gewiss auch sehr traurig sein aber ich wollte ihn nicht stören, in seinem jungen Glück.[16]

13 In Marie Taxis' französisch geschriebenen *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke* ([wie Anm. 3], S. 216; Nachdruck, S. 172) heißt es: »Sur la couronne de laurier que je fis déposer sur sa tombe à Raron, il est écrit: ›Au poète incomparable, au cher et fidèle ami‹.« Ob diese von hier in die gesamte Rilke-Literatur übernommene französische Version wirklich die Kranzschleife zierte, bleibt fraglich angesichts des konkreten brieflichen Auftrags, den Theodora von der Mühll, gemäß ihrer in Anm. 20 zitierten Antwort, »gleich« in Basel besorgt hat. Es ist schwer vorstellbar, daß sie die vorgegebene deutsche Aufschrift eigenmächtig ins Französische übertragen hätte; vielmehr spricht viel für den deutschen Aufdruck, den die Fürstin in ihren Erinnerungen zwangsläufig ins Französische hatte übersetzen müssen. Die deutsche Ausgabe ihrer *Erinnerungen* ([wie Anm. 3], S. 101, bzw. S. 121) formuliert – nicht ganz wörtlich: »Auf dem Grab in Raron ließ ich Lorbeer niederlegen: ›Dem unvergleichlichen Dichter, / dem lieben treuen Freund.‹«

14 Ein bei der Trennung in Ragaz seit Ende Juli 1926 immer wieder bedachtes Wiedersehen in Paris (vgl. *Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 876, 881, 882) hatte die Fürstin aus gesundheitlichen Gründen am 16. September in ihrem letzten Brief an Rilke absagen müssen (ebenda, S. 883). Zwar habe sie, »moi-même, encore très souffrante«, in den folgenden Monaten nicht mehr an Rilke geschrieben, wohl aber erwogen, ihn »pour le printemps« nach Rom in das von ihr gemietete »appartement au Palais Borghèse« einzuladen. Diese Absicht habe sie dem Freund dann an eben jenem Tage mitteilen wollen, an dem ihr die Todesnachricht zugekommen sei (*Souvenirs* [wie Anm. 3], S. 214 f.; Nachdruck, S. 171 f.). Ähnlich hatte sie am 27. Januar 1927 rückblickend an Fürstin Mima Gagárine geschrieben: »Moi même je n'étais pas bien, souffrant de nevralgies qui ont suivi ma bronchite (et qui ne veulent pas finir). Pourtant je méditais de l'inviter à Rome pour le printemps« (Rilke-Sammlung des Schweizerischen Literaturarchivs, Bern). Zieht man Frau von der Mühlls Antwortbrief an Marie Taxis vom 14. Januar 1927 in Betracht (vgl. Anm. 22), muß Rilke schon anderweitig von dem Plan erfahren haben.

15 So Kassner in seinem Brief an Marie Taxis vom 5. Januar 1927: »Er war sicherlich einer der kostbarsten und liebenswürdigsten Gotteskinder, die diese Erde betreten« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 950; *Freunde im Gespräch* [wie Anm. 1], S. 174).

16 Carl Jacob Burckhardt hatte am 10. November 1926 Elisabeth de Reynold (1906-1989) geheiratet, Tochter des Schweizer Historikers und Schriftstellers Gonzague de Reynold (1880-1979). Da Burckhardt glaubt, Wien sei »auch heute noch für ein junges Wesen romanischer Bildung der leichteste Weg zum Deutschen« (Burckhardt an Hofmannsthal, 6.12.1926, in: Hofmannsthal –Burckhardt: *Briefwechsel* [wie Anm. 8], S. 218), verbringt das junge Paar im Anschluß an seine Hochzeitsreise ab Dezember 1926 mehrere Monate in der österreichischen Hauptstadt, wo ihnen Marie Gräfin Zichy Anfang Januar in einem Flügel

Auch bitte mir eventuelle Artikeln in schweizer oder französ. Zeitungen schicken zu wollen. Wäre Ihnen so dankbar![17]

Rom Palazzo Borghese
21/1 27[18]

Wie dankbar bin ich Ihnen, liebe Frau von der Muhle, mir diese sehr schönen Artikeln über R. M. R. geschickt zu haben![19] und auch dass Sie so gut waren den Kranz zu besorgen[20] – Bitte sagen Sie mir meine Schuld – Würde es gehen sie eventuell bei Ihrem Bruder in Wien zu begleichen oder soll ich es Ihnen direct schicken lassen nach Basel?

Ich hoffe herzlichst dass Sie sich bald ganz erholen[21] und schliesse nochmals dankend mit innigsten Grüssen

Ihre
MarieTaxis˙

Das war auch meine Idee gewesen Rilke bei mir hier zu haben[22] – das ist nun alles vorbei! Ich werde Ihnen so dankbar sein für jedes Wort über seine letzte Zeit.

des Palais Zichy im Stadtteil Penzing eine »hübsch eingerichtet⟨e⟩« Wohnung zur Verfügung stellt (vgl. Carl J. Burckhardt: *Briefe* [wie Anm. 8], S. 122).

17 Diese Bitte hat Marie Taxis am linken oberen Rand der ersten Seite über der Anrede quer hinzugefügt.

18 1 Blatt (wie Anm. 11), einseitig mit Tinte beschrieben; ohne Umschlag.

19 Um welche Aufsätze, Nachrufe und »Brochuren« (siehe den folgenden Brief vom 18. Februar) es sich handelt, war im einzelnen nicht zu ermitteln. Zur publizistischen Reaktion auf Rilkes Tod vgl. Walter Ritzer: *Rainer Maria Rilke. Bibliographie*. Wien 1951, S. 215 f. (Gedenkreden); S. 216-220 und S. 225-232 (die unmittelbar auf Rilkes Tod bezüglichen Beiträge vom Ende 1926 und Anfang 1927 innerhalb der Rubriken »Begegnungen und Erinnerungen« und »Allgemeine Aufsätze« 1926 und 1927); *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises*. Bearb. u. hrsg. von Paul Obermüller und Herbert Steiner unter Mitarbeit von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1966; außerdem Hans W. Panthel: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes Tod. Miszellen zur Rezeption seines Werkes der Jahre 1926-1928.* Bonn 1982, mit einer umfangreichen Liste poetischer und essayistischer Beiträge zu Rilkes Tod – auch aus französischen und schweizerischen Tages- und Wochenzeitungen –, die auf der im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar verwahrten Zeitungsausschnittsammlung Dieter Bassermanns beruht.

20 Am 14. Januar 1927 hatte Theodora von der Mühll bestätigt, sie habe »heute früh« nach Erhalt des Briefes »gleich einen schönen großen Lorbeerkranz mit der Schleife bestellt und an den Curé von Raron schicken« lassen, »mit der Bitte ihn auf Rilkes Grab zu legen« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 951).

21 Im zitierten Brief vom 14. Januar hatte Frau von der Mühll erklärt: »Ich wiederauferstehe von einer odiosen Grippe und soll am Montag ins Engadin zur Erholung von wo aus ich Ihnen sehr gern schreiben werde wenn ich mir selbst wieder etwas ähnlicher sehe. Vielleicht weiß ich Ihnen dann auch mehr von Rilkes letzter Zeit zu erzählen, denn bis jetzt war ich durch die Krankheit so abgeschlossen, daß ich nur wenig erfahren habe. Er ist an den Folgen einer Blutzersetzung gestorben« (Rilke – Taxis [wie Anm. 3], S. 951).

22 Am 14. Januar hatte Theodora von der Mühll geschrieben: »Am 15. November sah ich ihn zum letzten Mal, in Sierre, und war ganz erschreckt über sein schlechtes Aussehen und

Rom palazzo Borghese
18/II 27[23]

Wie dankbar bin ich Ihnen, liebe Frau von der Mühle für Ihren lieben Brief;[24] jedes Wort über unseren wunderbaren Dichter ist mir von unschätzbarem Werth. Ich danke auch vielmals für die erhaltenen Brochuren und ebenfalls für die Eintheilung wegen der Kranzrechnung die so am besten war.[25] Leid thut mir die arme Frau R. die gewiss sehr gelitten hat und für die es sehr hart gewesen sein muss.[26] Andererseits begreife ich dass er diese letzten Stunden ohne Aufregungen haben wollte und ich bin tief erschüttert über einige details die Sie mir geben. In seiner tiefsten Seele war es gewiss ein wunderbarer Tod![27] Wenn Sie etwas von der Russin[28] erfahren, bitte lassen Sie mir es wissen …

seine Mattigkeit. Er sprach sehr sehnsuchtsvoll von der Idee Sie in Rom zu treffen und von seinem Bedürfnis nach Wärme und Süden. Ich ging weg in der Hoffnung, daß diese Reise ihm etwas von seiner Lebensfähigkeit zurückgeben würde und ahnte nicht wie rasch die letzte Lebenskraft auslöschen werde« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 951 f.). Allerdings fand diese Begegnung nicht am 15., sondern am 14. November 1926 statt, wie Génia Tchernosvitows Brief vom 15. November an Nanny Wunderly-Volkart bestätigt (*Rilke – Wunderly-Volkart* [wie Anm. 7], S. 1169).

23 1 Blatt (wie Anm. 11), beidseitig mit Tinte beschrieben; ohne Umschlag.

24 Das Schreiben fehlt unter den von Ernst Zinn veröffentlichten Dokumenten im Briefwechsel Rilke – Taxis; es muß wohl als verloren gelten.

25 Die Einzelheiten sind nicht bekannt.

26 Vgl. oben Anm. 12.

27 Ähnlich hatte Nanny Wunderly-Volkart Frau Gudi Nölke am 16. Februar 1927 erklärt, »daß auch sein Tod – der uns Allen ja viel viel zu früh kam, wohl richtig war« (Rainer Maria Rilke: *Die Briefe an Frau Gudi Nölke*. Hrsg. von Paul Obermüller. Wiesbaden 1953, S. 136).

28 Gemeint ist Génia (Jewgenija) Tchernosvitow (Tschernoswitowa), die Theodora von der Mühll im vorangehenden Brief augenscheinlich erwähnt hatte. Rilke hatte das »russische junge Mädchen« (vgl. Nanny Wunderly-Volkart an Frau Gudi Nölke [wie Anm. 27], S. 132) Mitte September 1926 in Ouchy-Lausanne als Sekretärin engagiert. Sie war mit ihm am 20. September nach Muzot gefahren und hatte dort und im Hôtel Bellevue in Sierre das Diktat seiner letzten Valéry-Übertragungen aufgenommen und ihn bei der Ordnung seiner Korrespondenzen unterstützt. Gleichzeitig sorgt sie »wie eine Tochter« hingebungsvoll für den Kranken und begleitet ihn am 30. November nach Val-Mont, wo sie zu den wenigen gehört, die ihn noch besuchen dürfen. Auf Génias brieflichen Bericht wird sich Theodora von der Mühll im folgenden Schreiben an Marie Taxis zitierend berufen (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 958 f.). Als »die junge Russin« wenig später als Betreuerin der Kinder der Prinzessin Marguerite Caetani di Bassiano im südfranzösischen Beauvallon beschäftigt ist, erzählt sie der Hausherrin und der zu Besuch weilenden Christiane von Hofmannsthal »alles« aus diesen Tagen: »Erst im letzten Monat, in ValMont haben die Ärzte gefunden, daß er diese Krankheit hat, wo das ganze Blut sich zersetzt und wogegen man gar keine Hilfe weiß. Er hat sehr gelitten und scheint auch gewußt zu haben, daß es das Ende ist. In der letzten Zeit hat er nur mehr Deutsch gesprochen, nicht mehr französisch, das ist doch merkwürdig. Es war jemand bei ihm bis zum Schluß aber ich kann nicht herauskriegen wer, jedenfalls nicht Mme. Klossowsky. Seine Frau war auch da aber er wollte sie nicht sehen« (Christiane von Hofmannsthal: *Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen*. Hrsg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995, S. 91: 30. Dezember 1926. – Es war Nanny Wunderly-Volkart, die Rilke bis zuletzt

Wie leid thut es mir Sie und Ihren Bruder, die ich beide so gerne gesehen hätte, jetzt in Wien zu manquiren![29] Ich bleibe noch bis in April hier, es ist aber recht kalt, nicht das gewöhnliche römische Wetter, was für meine Nevralgien nicht sehr gut ist.

Nochmals tausend Dank, liebe Frau von der Mühle, und die allerherzlichsten Grüsse von

Ihrer

MarieTaxis·

Rom pal. Borghese
14 /III 27[30]

Liebe Frau von der Mühle – ich danke Ihnen innigst für Ihren lieben Brf und allen details die mir so unendlich werthvoll waren.[31] Indessen habe ich auch von Frau Wunderly-Volkart mein gewisses Büchel mit Gedichten[32] und einen Theil meiner Briefe erhalten.[33] Auch photog⟨raph⟩s vom schönen Friedhof[34] der wirklich so friedlich und traumhaft liegt – aber auch so unendlich einsam –

begleitet hatte).Vgl. Génia Tchernosvitows Erinnerungen *Les derniers mois de Rainer Maria Rilke.* In: *Rainer Maria Rilke. Collection Les Lettres* (wie Anm. 1), S. 214-220.

29 Nach französisch: manquer: verfehlen. Während sich Carl J. Burckhardt mit seiner Frau bereits seit Ende 1926 in Wien aufhält (siehe oben Anm. 16), plant Theodora von der Mühll eine Reise dorthin für »Ende März«; das geht aus Hofmannsthals Antwort vom 2. März 1927 hervor (Rudolf Hirsch: *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a. M. 1995, S. 330; am 5. Mai 1927 wird Ottonie Gräfin Degenfeld berichten, die gemeinsame Freundin sei »sehr entzückt von ihrem Wiener Aufenthalt« gewesen und habe »so hübsch« erzählt »von allem was sie gesehen und gehört hatte«: Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld.* Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt a. M. 1986, S. 509). Im selben Brief vom 2. März bezieht sich Hofmannsthal auf eine wohl vorangegangene Bemerkung der Adresssatin über »Marie Taxis«, die er in Rom getroffen hatte, und die er »wirklich sehr gern habe (Sie können sie von einer kurzen Begegnung nicht wirklich kennen)«.

30 1 Blatt (wie Anm. 11), beidseitig mit Tinte beschrieben; ohne Umschlag.

31 Mit Bezug auf Theodora von der Mühlls ausführlichen Bericht vom 8. März 1927, in: *Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 958-961.

32 In dieses »Büchlein« hatte Rilke seit Ende 1909 über die Jahre hin für die Fürstin Gedichte und Prosa – »manche Kostbarkeit« (»d'autres perles«) – eingetragen (*Souvenirs* [wie Anm. 3], S. 48; Nachdruck, S. 40; deutsche Ausgabe, S. 21 bzw. S. 24 f.). Nanny Wunderly-Volkart hatte es ihr am 9. Februar 1927 mit den Worten zugesandt: »aus dem kleinen, blauen Büchlein hat mir unser Freund, diesen Sommer in Ragaz vorgelesen, darum habe ich es in Muzot erkannt, als ich mit Prof. Kippenberg im Januar einen Teil des schriftlichen Nachlasses Rilke's ordnen musste« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 952 f.).

33 In diesem Zusammenhang hatte Theodora von der Mühll am 8. März bestätigt: »Die Frau Wunderly beschäftigt sich mit Hingebung und Gründlichkeit damit, den Nachlass möglichst im Sinne des Verstorbenen zu ordnen. Sie schickt an alle Freunde die Briefe zurück, die Rilke, jahrgangweise zusammengebunden, in schönster Ordnung hinterlassen hat. Sie sagte mir, daß sie Ihnen das Paket nach Wien ⟨ins Stadtpalais der Fürstin in der Victorgasse 5a⟩ geschickt hat, ebenso einige Photographien« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 960).

34 Frau von der Mühll hatte am 8. März geschrieben: »Er bezeichnet den kleinen Kirchhof in Raron als die Stelle, wo er nach seinem Tode hingelegt werden möchte« (*Rilke – Taxis* [wie

Wegen dem Stein werde ich fragen, fürchte aber dass kaum was zu finden sein wird.[35] Und jedenfalls wäre es besser wenn sich etwas in der Schweiz fände – Das wird nicht leicht sein.

Mir ist schrecklich leid Ihren Bruder und seine junge Frau in Wien zu manquiren⟨,⟩ ich hätte ihn so gerne gesehen – und will ihm gerade schreiben ob wir uns nicht irgendwie in Duino rendez vous geben könnten. – Mit meiner Gesundheit bin ich nicht besonders zufrieden – auch ist das Wetter nicht recht darnach und ich weiss nicht recht wie ich mir es weiter eintheilen werde.

Nochmals, liebe Frau von der Mühle, meinen herzlichsten Dank und innige Grüsse von

Ihrer
MarieTaxis·

Anm. 3], S. 959). Damit stützt sie sich auf Rilkes »Letzten Willen« vom 27. Oktober 1925, den er zwei Tage später Nanny Wunderly-Volkart zu treuen Händen versiegelt übergeben hatte: Dort heißt es unter Ziffer 2 und 3: »Geschieht es, daß ich auf Muzot oder überhaupt in der Schweiz sterbe, so wünsche ich, weder in Sierre noch etwa in Miège beigesetzt zu sein. […] Sondern ich zöge es vor, auf dem hochgelegenen Kirchhof neben der alten Kirche zu Rarogne zur Erde gebracht zu sein. Seine Einfried[ig]ung gehört zu den ersten Plätzen, von denen aus ich Wind und Licht dieser Landschaft empfangen habe, zusammen mit allen den Versprechungen, die sie mir, mit und in Muzot, später sollte verwirklichen helfen« (*Rilke – Wunderly-Volkart* [wie Anm. 7], S. 1192).

35 Laut Dory von der Mühlls frei zitierter Wiedergabe hatte Rilke verfügt: »›da ich die geometrische Kunst moderner Steinmetzen verabscheue‹ so möchte er bitten dass man auf sein Grab einen alten Stein setze: ›vielleicht aus der Zeit des Empire‹ wie auf dem Grabe seines Vetters.« – Wörtlich heißt es im Testament: »Nun verabscheue ich die geometrischen Künste der heutigen Steinmetzen; es wird vielleicht möglich sein, einen *alten* Stein (etwa des Empire) zu erwerben (wie dergleichen, in Wien, für das Grab meines Vetters geschah).« (*Rilke – Wunderly-Volkart* [wie Anm. 7], S. 1192) – »Es ist nicht ganz leicht«, fährt Frau von der Mühll fort, »diesen Wunsch zu erfüllen. Ich wüsste in der Schweiz nicht einen Friedhof zu nennen welcher der Ausdehnung einer Stadt oder andern Gründen des modernen Lebens hätte weichen müssen. Ich dachte an Sie, verehrte Fürstin, als ich diese Bitte Rilkes las. Ob Ihre Freunde in Österreich, Böhmen oder Italien das finden könnten was Rilke sich wünscht?« (*Rilke – Taxis* [wie Anm. 3], S. 959 f.)

Ein Briefwechsel zwischen Rilke und der Violinistin Alma Moodie

Herausgegeben und kommentiert von Florian Gelzer

I. Alma Moodie: ein australisches Wunderkind

An Ostern 1923 erhielt Rainer Maria Rilke auf Château de Muzot Besuch vom »Burgherrn«, seinem Freund und Gönner Werner Reinhart (1884-1951). In dessen Begleitung erschienen zwei weitere Gäste, der Maler Edmund von Freyhold[1] sowie eine Rilke damals noch unbekannte Musikerin: die australische Violinistin Alma Moodie (1898-1943). Nach dem österlichen Treffen entspann sich zwischen dem Dichter und der Musikerin ein loser Briefwechsel, der mehrere Jahre andauerte. Rilkes Briefe an die Geigerin wurden nie publiziert.[2] Mindestens zwei davon sind auf Auktionen aufgetaucht,[3] die meisten jedoch haben bislang als verschollen gegolten.[4] Ein Teil des Briefwechsels befindet sich jedoch im Besitz von Frau Heidi Spengler-Bickel, der Schwiegertochter Alma Moodies, die es ermöglicht hat, ihn hier zu veröffentlichen.[5] Die insgesamt zwölf Briefe – fünf davon stammen von

1 Von Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold (1878-1944) stammt unter anderem das von Rilke sehr geschätzte, für Kinder bestimmte *Osterbuch* (1908), zu dem Christian Morgenstern Verse beigesteuert hat (vgl. Roland Stark: »Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold als Buchillustrator«. In: *Librarium* 40 [1997], S. 12-32).

2 Aus den einschlägigen Briefsammlungen wird im Folgenden mit Siglen und Seitenangaben direkt im Text zitiert: RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. 2 Bde. Zürich 1951 (= MTT); RMR: *Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Aus Rilkes Schweizer Jahren*. Hrsg. von Paul Obermüller. Wiesbaden 1953 (= GN); RMR: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1977 (= NWV); RMR: *Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp*. Hrsg. von Walter Simon. Frankfurt a. M. 1987 (= RU/ED); RMR: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919-1926*. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a. M. 1988 (= BwR); RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. 2 Bde. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991 (= BN); RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Erweiterte und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Rätus Luck unter Mitwirkung von Hugo Sarbach. Frankfurt a. M., Leipzig 1994 (= SchwF); RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906-1926.* Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Schaffenberg. 2 Bde. Leipzig 1995 (= AK); RMR/Sidonie Nádherny von Borutin: *Briefwechsel 1906-1926*. Hrsg. und komm. von Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin (Bibliothek Janowitz). Göttingen 2007 (= SNvB).

3 1992 war ein Brief Rilkes an Moodie vom 31.3.1924 beim Berliner Antiquariat Pels-Leusden im Angebot (*Katalog IV des Antiquariats Pels-Leusden*, S. 76 [vgl. SchwF 643]; s. unten, Anm. 61); 2004 wurde im Berliner Auktionshaus Stargardt ein Brief Rilkes an Moodie vom 3.4.1923 versteigert (siehe unten, Anm. 28).

4 Vgl. BwR 522: »Briefe Rilkes an Alma Moodie scheinen nicht erhalten oder zugänglich zu sein.«

5 Frau Heidi Spengler-Bickel sowie Herrn Dr. Karl Andres (beide Bern) sei herzlich für die Bereitstellung der Vorlagen sowie weiterer Dokumente gedankt. Frau Dr. Franziska Kolp

Rilke – können nicht nur den Briefwechsel des Dichters um einige Teilstücke vervollständigen. Seine Beziehung zu der australischen Musikerin erhält durch die Briefe genauere Konturen – darüber hinaus ermöglichen sie einige seltene Einblicke in das Tourneeleben einer jungen Berufsmusikerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Rilkes Begegnung mit Alma Moodie wird im Folgenden in groben Zügen nachgezeichnet; dabei erschien es sinnvoll, die Briefe in den Lauftext einzurücken, so dass der Zusammenhang des in ihnen Besprochenen aus der Chronologie der Ereignisse hervorgeht. Ergänzt wird der Briefwechsel durch Auszüge aus bislang ebenfalls unveröffentlichten Briefen Alma Moodies an Werner Reinhart.[6]

Zunächst: Wie kam die australische Musikerin überhaupt nach Europa, und wie ist der Kontakt zu Rilke entstanden? Alma Mary Templeton Moodie[7] wurde am 12. September 1898 in Mount Morgan geboren, einem kleinen Bergbauort im australischen Queensland.[8] Der Vater William Moodie, ein Eisenwarenhändler, stammte aus Schottland; die Mutter Susan, geborene McClafferty, war ein Kind irischer Immigranten und arbeitete als Klavierlehrerin. Ihren ersten Violinunterricht erhielt Alma Moodie bei Ludwig D'Hage (1863-1960), einem böhmischen Geiger,

vom Schweizerischen Literaturarchiv Bern danke ich für einschlägige Hinweise, Frau lic. phil. Katja Fries (Lausanne) für die Durchsicht des Textes.

6 Die entsprechenden Briefauszüge mit ihrer eigenwilligen, zwischen Englisch, Französisch und Deutsch abwechselnden Diktion werden im Folgenden nicht übersetzt. Mein Dank gilt Herrn Harry Joelson-Strohbach, dem stets hilfsbereiten Leiter der Sondersammlungen der Stadtbibliothek Winterthur, der es ermöglicht hat, die Briefe einzusehen und aus ihnen zu zitieren.

7 Die neuesten Auflagen der beiden wichtigsten Musik-Enzyklopädien – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* (1994 ff.) und der *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) – verfügen über keinen Artikel zu Moodie (vgl. aber den Eintrag von Kay Dreyfus in: *The Oxford Companion to Australian Music*. Hrsg. von Warren Bebbington. Melbourne u. a. 1997, S. 388). Die informativste Quelle ist ein ausführlicher monographischer Beitrag, auf den ich mich dankbar beziehe: Kay Dreyfus: »Alma Moodie (1898-1943)«. In: dies.; Margarethe Engelhardt-Krajanek; Barbara Kühnen: *Die Geige war ihr Leben. Drei Geigerinnen im Portrait* (Frauentöne; Bd. 4). Strasshof 2000, S. 233-315 (neben Moodie werden in dem Band auch die Violonistinnen Marie Soldat Roeger [1863-1955] und Mary Dickenson-Auner [1880-1965] porträtiert). Dreyfus hat eine englische Kurzfassung des Beitrags auf eigenwillige Weise erweitert (Kay Dreyfus: »Alma Moodie and the Landscape of Giftedness«. In: *Australasian Music Research* 7 [2003], S. 1-14). Die auf Fakten beruhende »biographical narrative« wird dort kontrastiert mit einer »archetypal narrative«, die Moodies Karriere als modernes Blaubart-Märchen versteht und nacherzählt. Problematisch an dem tiefenpsychologisch-biographischen Experiment ist nicht sein notwendigerweise spekulativer Charakter, sondern dass Quellendarstellung und interpretatorische Märchenerzählung – trotz typographischer Differenzierung – wohl ungewollt immer wieder ineinander übergehen: Musikwissenschaft als (Re-)Mythisierung! Ein Kapitel zu Moodie findet sich ferner in: Carl F. Flesch: *»… und spielst Du auch Geige?« Der Sohn eines berühmten Musikers erzählt und blickt hinter die Kulissen*. Zürich 1990, S. 149-161.

8 Vgl. die im Besitz von Frau Heidi Spengler-Bickel befindliche Geburtsurkunde. Das Geburtsdatum Moodies wird in der Literatur meist mit 1900 angegeben, so etwa in den Nachschlagewerken *Riemann Musik Lexikon* (Mainz 1959 ff.) und *La Musica* (Turin 1968 ff.) (beide verzeichnen zudem als Geburtsort unrichtigerweise Brisbane). Moodie selbst scheint das bereits zu ihren Lebzeiten verbreitete ›aufgerundete‹ Geburtsdatum jedoch nicht ungern unkorrigiert belassen zu haben.

der im benachbarten Rockhampton das »Orpheus Club Orchester« leitete. Bereits mit sechs Jahren gab das hochtalentierte Kind öffentliche Konzerte, und man beschloss, es zur weiteren Ausbildung nach Europa zu schicken. Zusammen mit ihrer Mutter – der Vater war kurz nach ihrer Geburt gestorben – reiste Moodie nach Brüssel, wo sie die Violinklassen von César Thompson (1857-1931) und dessen Schüler Oscar Back (1879-1963) besuchte. Schon bald trat sie in Brüssel, London und Paris sowie in deutschen Städten auf. 1913 wurde Max Reger (1873-1916), der zu dieser Zeit die renommierte »Meininger Hofkapelle« leitete, auf Moodie aufmerksam gemacht und begann mit ihr zusammenzuarbeiten. An den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen schreibt Reger, Moodie sei »das *größte* Geigentalent, das mir je begegnete«. Sie habe »in jeder Beziehung *vollendet* Bach'sche Solosonaten [gespielt], welche Bach'schen Solosonaten das *Schwierigste* sind, was wir in der ganzen Geigenliteratur haben«. »Ich schäme mich nicht zu gestehen, daß ich Thränen im Auge hatte, wie mir dies *schwächliche* 13jährige Kind vorspielte. Hier hat unser Herrgott mal wieder ein *Wunder* geschaffen.«[9] Unter Regers Leitung trat Moodie als »australisches Wunderkind«, unter anderem mit dem Brahms-Violinkonzert und Kompositionen Regers, in Thüringen auf und erzielte triumphale Erfolge. Leider starb der legendäre Meininger »Theaterherzog« 1914, was zur Auflösung des berühmten Orchesters führte.

Die Kriegsjahre verbrachte Moodie unter offenbar schwierigsten persönlichen und finanziellen Umständen in Brüssel.[10] 1916 starb Max Reger, zwei Jahre später ihre Mutter – Moodie war als mittellose Vollwaise nun ganz alleine auf sich gestellt. Ab 1918 tragen ihre Briefe plötzlich den Briefkopf »Wernigerode/Harz«: Unter nicht ganz geklärten Umständen war Moodie vom Fürsten Christian Ernst zu Stolberg-Wernigerode (1864-1940) auf dessen Schloss aufgenommen worden. Nun pflegte sie wieder intensiv das Geigenspiel und erhielt in Berlin weiteren Unterricht beim ungarischen Violinisten Carl Flesch (1873-1944), der sie in seinen *Erinnerungen* als seine Lieblingsschülerin und als »hervorragendste weibliche Geigerin ihrer Zeit« bezeichnet.[11] Unter Max von Schillings' (1868-1933) Leitung debütierte sie in Berlin, unter anderem mit Konzerten von Brahms und Paganini. Es folgte die Zeit

9 Max Reger: *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen.* Hrsg. von Hedwig u. E. H. Mueller von Asow. Weimar 1949, S. 419 (Brief vom 17.2.1913). In Wirklichkeit war Moodie bereits 15 Jahre alt (siehe Anm. 8).

10 »Da aber Frau Moodie [die Mutter Almas] kein deutsches Wort sprechen konnte, so begegnete man ihr doch bald mißtrauisch, und sie schieden von Meiningen. Nach manchen Umwegen wandten sie sich nach Brüssel« (Elsa Reger: *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen.* Leipzig 1930, S. 132).

11 »Unter den Schülern meiner Klasse war mir *Alma Moodie* am liebsten. Australisch-irländischen Ursprungs, hatte sie als Kind in Brüssel den Unterricht von Thompson und Back genossen. 1914 schickte sie Max Reger zu mir; doch kam es nicht zum Unterricht, denn sie verließ kurz darauf Deutschland. Bei Kriegsende war sie geigerisch arg heruntergekommen, jedoch ohne daß ihre Begabung wesentlich darunter gelitten hätte. Nun begann sie in intensiver Weise mit mir zu arbeiten, um zwei Jahre später mit aufsehenerregendem Erfolg zu debütieren. Wenngleich ihr dieser späterhin nicht immer in gleicher Weise treu geblieben ist, so muß man sie dennoch nicht zuletzt wegen ihrer allgemeinmusikalischen Begabung als die hervorragendste weibliche Geigerin ihrer Zeit, als ebenbürtige Nachfolgerin

der durchschlagenden internationalen Erfolge. Als auffälliges Markenzeichen trug Moodie stets ein Stirnband, was ihr auf Aufnahmen ein etwas exotisches Aussehen verleiht (s. Abb. 1). Mit ihrem – zeitgenössischen Rezensionen zufolge – energischen und kraftvollen Spiel trat Moodie in den zwanziger Jahren in ganz Europa auf und absolvierte dabei ein gewaltiges Pensum an Auftritten. Allein in der Saison 1922/23, in der sie mit Rilke zusammentraf, hatte sie 90 Konzerte bewältigt, »davon 70 in nur sieben Monaten auf einer Tour, die durch den Orient und die Schweiz, nach Norditalien, Paris und schließlich nach Berlin führte.«[12] In einem Brief klagt sie: »Tagtäglich woanders, Hetze, unangenehm verhandeln, Impressari [sic] … man verhungert ja zwischen den Menschen und ich sehne mich täglich nach Ruhe und Nicht-Spielen.«[13]

Im Laufe der Zeit kam Moodie nicht nur mit einer ganzen Reihe junger, avantgardistischer Komponisten in Berührung, sondern hat sich auch aktiv und hartnäkkig für moderne Musik engagiert: In Berlin war sie mit dem Kreis um Ferruccio Busoni (1866-1924) befreundet sowie mit dem Pianisten und Komponisten Eduard Erdmann (1896-1958), mit dem sie 1921 ein erfolgreiches Duo gründete, das über zwei Jahrzehnte bestehen blieb.[14] Besonders eng verbunden war Moodie mit dem österreichisch-tschechischen Komponisten Ernst Krenek (1900-1991), der ihr sein Violinkonzert Nr. 1, op. 29 (1924) widmete sowie eine Sonate für Solo-Violine, op. 23. Auch Paul Hindemith (1895-1963) komponierte ein Violinkonzert (op. 36/3, 1925) für die australische Geigerin. Etwas überraschend vielleicht ist Moodies gleichzeitiger, ebenso intensiver Einsatz für den spätromantischen Komponisten Hans Pfitzner (1869-1949), der einer anderen Generation zugehörte und wegen seiner deutschnationalen Einstellung bei den Komponisten um Reinhart teilweise auf heftigen Widerstand stieß.[15] Pfitzner widmete ihr das Violinkonzert, op. 34 (1923) und eine Sonate, op. 23. 1927 heiratete Moodie Alexander Balthasar Alfred Spengler (1889-1966), einen Kölner Rechtsanwalt, der ebenfalls auf Schloss Wernigerode wohnte. Das Paar zog nach Köln und hatte zwei Kinder. Moodie war die dritte von Spenglers insgesamt sechs Ehefrauen – den spärlichen Quellen zufolge scheint es eine unglückliche Ehe gewesen zu sein.[16] 1937 wurde Moodie an die Hochschule für Musik in Frankfurt am Main berufen, wo sie die Meisterklasse für Violine

der [Wilma] Norman-Neruda [1839-1911] betrachten« (Carl Flesch: *Erinnerungen eines Geigers*. Freiburg, Zürich 1960, S. 172).

12 Dreyfus 2000 (wie Anm. 7), S. 262.

13 Brief vom 7.3.1924 an Hans Pfitzner (zitiert in: Dreyfus 2000 [wie Anm. 7], S. 263).

14 »In Alma Moodie hatte Eduard Erdmann nicht nur die ideale Interpretin für seine Sonate gewonnen, sondern auch die charaktervolle Partnerin für gemeinsame Konzerte, und auch in puncto unbeugsamen Beharrens auf der eigenen Meinung stand ihm die 4 ½ [recte: 2 ½, siehe Anm. 8] Jahre jüngere keineswegs nach« (Heinz Tiessen: »Eduard Erdmann in seiner Zeit«. In: Christof Bitter; Manfred Schlösser [Hrsg.]: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Darmstadt 1968, S. 25-69, hier S. 42).

15 Vgl. etwa: Hermann Scherchen: *»… alles hörbar machen«. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939*. Berlin [Ost] 1976, S. 97 f.

16 Hierzu vor allem Dreyfus 2000 (wie Anm. 7), S. 285-294.

Abb. 1: Alma Moodie, ca. 1920 (Privatbesitz Heidi Spengler-Bickel)

leitete.[17] Zu dieser Zeit trat sie häufig mit dem Frankfurter Organisten und Cembalisten Helmut Walcha (1907-1991) auf. 1943 starb sie in Frankfurt unter ungeklärten Umständen.[18]

Zeitgenössischen Quellen zufolge war Moodie eine der bekanntesten und – so die einhellige Meinung – brillantesten Geigerinnen des frühen 20. Jahrhunderts. So erstaunt es, dass ihr Name heute sowohl im deutsch- wie im englischsprachigen Raum ganz in Vergessenheit geraten ist. Ein Grund mag darin liegen, dass ihre Karriere ihren Ausgang in Deutschland nahm und, wie es scheint, zeitweilig ein wenig planlos verlief. So wurde sie in der englischsprachigen Öffentlichkeit und in ihrer Heimat Australien erst spät und zaghaft entdeckt. Moodie ist überdies nie in den USA aufgetreten und nur selten in London – was die Bedingung für internationale Beachtung gewesen wäre. Zudem sind leider offenbar keinerlei Tonaufnahmen von ihr erhalten, obwohl Moodie nachweislich Aufnahmen für den Rundfunk eingespielt hat,[19] so dass ihr ebenso ungewöhnlicher wie spektakulärer Werdegang heute nurmehr anhand von Textzeugnissen und Photographien rekonstruiert werden kann.

Dass die australische Geigerin mit Rainer Maria Rilke in Kontakt kam, ist das Verdienst des Winterthurer Mäzens Werner Reinhart.[20] Ob Reinhart Moodie in Zürich oder anlässlich eines ihrer Konzerte in Deutschland kennengelernt hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Er war es jedenfalls, der sie mit dem Kreis der von ihm unterstützten Musiker wie Ernst Krenek, Hans Pfitzner, Igor Strawinsky (1882-1971), Hermann Scherchen (1891-1966) oder Arthur Honegger (1892-1955) näher bekannt machte. Am 25. Oktober 1922 spielte Moodie zum ersten Mal mit dem Winterthurer Musikkollegium, und zwar das Bach-E-Dur-Konzert unter der Leitung Hermann Scherchens, des ›ständigen Gastdirigenten‹ des Musikkollegiums.[21] In der Folgezeit war Reinhart *die* treibende Kraft in Moodies Karriere. Er schenkte ihr nicht nur eine erstklassige Violine; als eine Art Konzertmanager erwarb er Aufführungsrechte,[22] organisierte Auftritte im In- und Ausland und bot

17 In einem Artikel der *Frankfurter Zeitung* (Nr. 215 [15.12.1937]) über Moodies Berufung ist die Rede von »eine[r] Künstlerin von internationalem Ruf, die durch ihre Konzerttätigkeit auch hier schon wohlbekannt ist«.

18 Die in Dreyfus 2000 (wie Anm. 7) dokumentierten Quellen deuten auf Selbstmord hin.

19 Flesch (wie Anm. 7), S. 158.

20 Reinharts Wirken ist ausführlich dargestellt in der ausgezeichneten Dokumentation: Peter Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920-1950.* 3 Bde. (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur; 309, 310, 313). Zürich 1979, 1980, 1983. Vgl. ferner: Georges Duplain: *L'homme aux mains d'or. Werner Reinhart, Rilke et les créateurs de Suisse romande* (Visages sans frontières). Lausanne 1988.

21 Scherchen war zwischen 1922 und 1950 regelmäßig als Dirigent in Winterthur zu Gast (vgl. Nicole Kurmann: *Dem Provinziellen widerstehen. Das Musikkollegium Winterthur 1629-2004 im Musikleben der Stadt* [Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur; Bd. 335]. Zürich 2004, S. 67-77).

22 Vgl. hierzu etwa die Korrespondenz Reinharts mit Igor Strawinsky in Sulzer (wie Anm. 20), III, S. 66-70. Reinhart hatte Moodie an den Komponisten empfohlen und ihn gebeten, die Aufführungsrechte an der noch ungedruckten *Pulcinella*-Suite teilweise an Moodie abzutreten.

ihr über viele Jahre großzügige finanzielle Unterstützung.[23] Der Schweizer Freund ermöglichte Moodie auch regelmäßig Erholungsurlaube zwischen ihren Konzerttourneen. An Ostern 1923 leitete er nun also ein Treffen mit Rilke in die Wege. Bei der Ankündigung des Besuchs erwähnt Reinhart die Geigerin zum ersten Mal: Moodie wolle sich nach »eine[m] äußerst strapaziösen Konzertwinter« (BwR 325) in der Schweiz etwas ausruhen – dem Dichter ist die »Demoiselle-Violoniste dont je n'ai pas pu déchiffrer le nom« (NWV 884) damals offenbar noch völlig unbekannt.

Der Besuch auf Muzot, »durch das herrlichste Wetter begünstigt« (AK II, 287), dauerte vom 30. März bis zum 2. April 1923. Moodie gab für die kleine Runde exklusive Hauskonzerte. Offenbar spielte sie vor allem Solo-Sonaten von Bach; Rilke wiederum las aus den *Sonetten an Orpheus*. Die vier Beteiligten – Moodie, Rilke, Reinhart und Freyhold – gründeten an diesen Ostertagen einen Freundschaftsbund, den »Rote-Nelke-Orden«, auf den sie sich noch lange später berufen.[24] Überschwänglich erzählt Rilke seinen Freunden von dem tiefen Eindruck, den das Privatkonzert bei ihm hinterlassen hat. An Marie von Thurn und Taxis schreibt er am 7. April 1923 von den »eigenthümlich feierliche[n] Ostern«: Zwei Tage lang habe »lauter *Bach* bei mir geklungen in der herrlichen Geigenstimme, die die junge, auch in Wien bekannte[25] Geigerin, Alma Moodie zu erwecken weiß« (MTT 751). Am 11. April erzählt er Nanny Wunderly-Volkart – die Stelle ist berühmt geworden – von »dieser wunderbaren kleinen Alma Moodie, die eine große Künstlerin, ein großer Künstler ist!!!«. Muzot habe »seine große Musik-Taufe empfangen«:[26] Das

23 Den ebenso gönnerhaften wie enthüllungsfreudigen Memoiren Ernst Kreneks zufolge waren Moodie und Reinhart zudem über längere Zeit ein Liebespaar: »Was Werner Reinharts Privatleben betraf, so war es ein offenes Geheimnis, daß er eine Liebesaffäre mit der australischen Geigerin Alma Moodie hatte. Ihr offizieller Wohnort war Berlin, aber wann immer die Reiseroute dieser sehr erfolgreichen Solistin es zuließ, machte sie in Winterthur Halt und wohnte bei Werner Reinhart. Mir wurde nie ganz klar, warum die beiden nicht heirateten, denn beide schienen das zu wollen, jeder auf seine Art. Doch gleichzeitig hatten beide abwechselnd Hemmungen, einen solchen Schritt zu unternehmen – soweit ich sehen konnte –, und so wurde nichts draus« (Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne* [Originaltitel: *In the Breath of Time. Recollections of the Modern*, 1942-52]. Aus dem amerikanischen Englisch von Friedrich Saathen. Revidierte Übersetzung von Sabine Schulte. 2. Aufl., Hamburg 1998, S. 425). Kreneks Sichtweise soll hier nicht kommentiert werden. Es ist lediglich anzumerken, dass die überaus zahlreichen unveröffentlichten Briefe Moodies an Reinhart von einer jahrzehntelangen, von großem gegenseitigen Respekt begleiteten Freundschaft zeugen, welcher Kreneks Einschätzung kaum gerecht wird.

24 Zum Beispiel in einem Brief Rilkes an Reinhart (6.9.1923): »Grüße und herzlichstes Gedenken der Ordensschwester ›zur rothen Nelke‹, und den Ordensbrüdern« (BwR 346); vgl. auch die Eintragung im Gästebuch von Muzot: »Am ersten Jahrestag der Gründung des R. N. O. / Ostern (20. April) 1924«, unterzeichnet von Alma Moodie, Freyhold, Hans und Werner Reinhart (BwR, 526).

25 Moodie hatte sich in Wien 1921/22 vor allem mit Wiedergaben des Beethoven-Konzerts sowie der ihr gewidmeten Violinsonate von Hans Pfitzner einen Namen gemacht.

26 In einem Brief Rilkes an Baladine Klossowska (»Merline«) vom 21.4.1923 ist gleichfalls von der »baptême de musique« die Rede: »Pâques –, déjà loin! Werner était vraiment venu, avec

Geigenspiel Moodies »und die Sonette an Orpheus; das waren wie zwei Saiten derselben Stimme. Denn sie spielte meistens Bach! […] – *wie* erwacht diese Musik in dem kleinen Geschöpf, das ganz jung und kaum seit zehn Jahren in Europa ist. Werner bewundert sie sehr, sagte mir, sie sei vielleicht heute schon die *erste* Geigerin« (NWV 885 f.).

Auch Margot Sizzo schwärmt er einen Tag später von der »herrliche[n] Musik« vor: »ein Ereignis für mich, der ich so selten dazukomme, Musik aufzunehmen (und vielleicht mir auch gar nicht wünschte, oder es nicht wagte, ihr öfter offen zu sein)«. Man habe ihm versichert, dass Moodie »schon jetzt unter den besten und außerordentlichsten Künstlern ihres Instrumentes gälte«. Er lobt die »Erwachsenheit und Sicherheit der Geige«, die »Entschlossenheit« von Moodies Spiel und ergänzt: »*So* müssten Schicksale, so müßten Leben sein; aber nur im Schicksalslosen gibt es diese straffe Stärke, die das Sanfte in sich faßt und schützt, – und diese Genauigkeit« (BN II, 300). Den *kairos* der gemeinsam verbrachten Ostertage hebt Rilke auch in einem Brief an Reinhart vom 14. April hervor. Er nenne alles Schöne und Erfreuliche »gewissermaßen nur bei seinem Anfangsbuchstaben, wenn ich zurückdenke«. Daraus entstehe »eine schön verbundene und verschlungene Gruppe von Initialen«; das »österlich[e] Monogramm« werde vollendet durch »diese große, diese *herrliche* Krone von Musik!!! – das war mein wunderbarer Lohn für zwei Arbeitswinter« (BwR 328). Die gemeinsam auf Muzot verbrachten Ostertage scheinen somit sowohl für Rilke wie für die Gäste ein außerordentlich beglückendes Ereignis gewesen zu sein, auf das noch Jahre später immer wieder mit süßer Wehmut Bezug genommen wird.

II. Rückschau auf die »musikalischen Ostern« 1923

Die Erinnerung an das erste, denkwürdige Treffen überstrahlt den gesamten Briefwechsel zwischen Rilke und Moodie. Immer wieder wird an die glücklichen »musikalischen Ostern« 1923 erinnert. Die Korrespondenz beginnt damit, dass Rilke Moodie einige Briefe nachsendet, die sie im Hotel »Bellevue« in Sierre liegen gelassen hat:

Freyhold et une jeune (et déjà fameuse) violoniste qui jouait du Bach chez moi, ici, dans ma chambre! Muzot a reçu un magnifique baptême de musique, et moi je ne pouvais pas désirer de récompense plus grandiose et plus pénétrante que cette voix divine, héroïque et humaine qui semblait consentir à toutes les pensées [sic] de ma chère solitude …« (BKl 427).

[1] Rilke an Alma Moodie, 3. April 1923[27]

[gedruckter Briefkopf:]
CHÂTEAU DE MUZOT
sur SIERRE
valais
am 3. April 1923
(abends spät)

Hier rasch die im Bellevue vergessenen Briefschaften, die man eben heraufgebracht hat; hoffentlich war der Schrecken nicht zu arg, da ihr Fehlen entdeckt wurde. Für mich fast ein Gutes, denn ich komme darüber dazu, Sie noch ein zweites[x] Mal am selben Tag zu grüßen. Und thu's –, Sie fühlen, wie sehr!

Ihr
Rilke

[x] schriftliches: ich schrieb am Morgen schon!

Der zweite Brief, den Rilke in der Anmerkung erwähnt, befindet sich nicht in dem hier präsentierten Konvolut, er tauchte jedoch auf einer neueren Auktion auf.[28] Aus

27 1 Seite. [Briefumschlag:] Fräulein Alma Moodie, | Viktoria-Luise Platz 12 | Berlin W, 30. | (Mit, im Hôtel, vergessen zurückgebliebenen Briefschaften.)

28 Der betreffende Brief (ebenfalls vom 3.4.1923) wurde 2004 vom Berliner Auktionshaus Stargardt angeboten (vgl. *J. A. Stargardt. Katalog 679.* Berlin 2004, S. 116): »Ma chère Musique, | souffrez que, cette fois, je me serve de cette langue en vous parlant, pour laisser l'autre (celle qui me sert d'instrument et d'argile pure) seule dans les pages que ce petit mot, vers vous, accompagne. | Je rentre de la gare, par un long et admirable détour, et je m'étais agenouillé un petit instant à la Chapelle rustique du Village de Corin – une de ces chapelles qui consentent à tous les Dieux –, j'y ai prié qu'Ils vous bénissent, vos mains qui font chanter ce violon adulte et vigoureux, votre épaule qui sert de support à son innombrable Vibration –, et la sève même qui monte dans la profondeur de votre jeune force! | Et en rentrant, la première chose, pour commencer ma journée calme et recueillie, c'est de vous envoyer les ›Sonnets‹; vous êtes bien préparée à la lecture, mais, autant que je trouve un moment libre, je vous écrirai un tout petit commentaire pour vous rapprocher encore davantage de mon chant, vous qui, généreusement, m'avez tout entouré du vôtre. Commencez entre temps par l'Ex-voto du ›Cheval blanc‹ dont je vous avais parlé (page 26). En face, page 27, vous trouverez une petite Chanson printannière, Chanson d'enfante, qui m'a été dictée par un souvenir de musique …« [›Meine liebe Musik, ertragen Sie, dass ich mich diesmal dieser Sprache bediene, wenn ich zu Ihnen spreche, um die andere (die mir als Instrument und als reine Töpfererde dient) allein in den Seiten zu belassen, die dieses kleine Wort an Sie begleitet. Ich bin vom Bahnhof zurückgekehrt, über einen langen und prächtigen Umweg, und ich bin einen kurzen Moment in der ländlichen Kapelle des Dorfes Corin hingekniet – eine jener Kapellen, die allen Göttern zustimmen –, ich habe dort gebetet, dass sie Sie segnen mögen, Ihre Hände, die diese erwachsene und kräftige Geige zum Singen bringen, Ihre Schulter, die als Unterlage dient für ihre unzähligen Schwingungen, und sogar die Lebenskraft, die aus der Tiefe Ihrer jungen Stärke heraufsteigt! Und als ich zurückkehrte, habe ich als erstes, um meinen friedlichen und gesammelten Tag zu beginnen, Ihnen die ›Sonette‹ gesendet. Sie sind auf die Lektüre gut vorbereitet, ich werde Ihnen aber, sobald ich einen

der unveröffentlichten Korrespondenz Moodies mit Werner Reinhart geht hervor, weshalb dieser wichtige Rilke-Brief aus dem Konvolut ›herausgefallen‹ ist: Moodie benachrichtigt Reinhart zunächst vom Erhalt des Briefes sowie der *Sonette*.[29] In einem weiteren Schreiben erwähnt sie dann, dass sie Rilkes Brief vom 3. April (zusammen mit dem *Malte Laurids Brigge*) an Reinhart weitergesendet habe (»Rilke est irgendwie à vous«). Obwohl sie Reinhart in einem Postscriptum bittet, »Send Rilkes letter back | Some time please«, hat sie ihn offenbar nicht mehr zurückerhalten.[30]

Eduard von Freyhold hatte an dem österlichen Treffen mit einer stereoskopischen Kamera Aufnahmen gemacht (s. Abb. 2-4).[31] Werner Reinhart schreibt am 13. April 1923 nach Muzot, er hoffe, Rilke »die zum Teil recht gelungenen Aufnahmen von

freien Moment finde, einen ganz kleinen Kommentar schreiben, um Sie noch näher an meinen Gesang heranzuführen, Sie, die Sie mich großzügigerweise ganz mit dem Ihren umgeben haben. Beginnen Sie inzwischen mit dem Votivbild des ›Weißen Pferds‹, von dem ich Ihnen erzählt habe (Seite 26) [*Sonette an Orpheus* I,20]. Gegenüberliegend, Seite 27, finden Sie einen kleinen Frühlingsgesang, ein Kinderlied, das mir eine musikalische Erinnerung eingegeben hat [*Sonette an Orpheus* I,21]‹]. Es ist übrigens dieser Brief, den Angelloz ohne Nachweis zitiert (J.[oseph]-F.[rançois] Angelloz: *Rilke.* Paris 1952, S. 321).

29 Moodie an Reinhart am 7.4.1923: »[…] Have just been interrupted through the arrival of a small box. The writing seemed familiar … I opened it & what should it be but flowers from Rilke! All the sun, warmth & happiness of Sierre seems to have suddenly crept in to my working room & as I put them in a vase on my piano next to my own stand & just gently stroked them I knew for the second time that happiness can cause tears! What a dear thought of the man – & after all, its all you, Pussy Prince. I can't help being quite überwältigt over you, inspite of the fact that you are rather horrid – but that is just the nice part & the thought of Muzot being yours & that you are capable of giving it so to Rilke has something beautiful in it […]. If you had seen me this morning when my post came, you would have said: Dummes Ding! I was! For it wasn't only your letter but 1.) all the forgotten letters. The Indian Princes letters are never left about. What an uncomfortable thought. 2.) A letter from Rilke so charming & sweet & so full of kindness daß ich es kaum fassen kann! Man muss ihn sehr lieb haben. Dazu sein Buch mit einer entzuckenden [sic] Widmung u. die Aussicht auf einem [sic] Commentaire für die Gedichte. Es war reichlich, wasn't it?«

30 Moodie an Reinhart am 15.4.1923: »[…] I haven't got a chapelle rustique [vgl. Anm. 28] to talk about et doit [sic] par conséquent faire en sentiment, ce qui ne me sera pas bien difficile pour lui, mais enfin!! Je vous envois sa lettre. Ce n'est pas mon habitude mais enfin, Rilke est irgendwie à vous et vous aime d'une façon vraiment extraordinaire et puis, si la musique lui a vraiment fait plaisir c'est à vous qu'il le doit et je ne trouve que de juste que vous sachiez que cela lui a fait plaisir et à quel point. Vous trouverez à Sierre Malte Laurids Brigge. I believe remembering hearing you say you didn't know it, & I have just been reading it again with different eyes since I know Muzot & you must know it. Its sehr gruselig but I was quite erschüttert over the one description I have pencilled down. Now I can understand better how he loves it Muzot & his gratefulness to you for giving it to him. It must be a nice feeling for you to feel that you are able to make a man like him in one way perfectly happy. Darum beneide ich Sie doch – u. doch nicht, Ihnen gönne ich es! Denn Glück zu geben, mit beiden Händen zu geben ist wohl das Schönste was einem passieren kann, es kommt doch irgendwie zurück aber noch schöner – oder müsste – – – – – !!!! — — — — —«

31 Einige der im Schweizerischen Literaturarchiv Bern und im Deutschen Literaturarchiv Marbach archivierten Photographien des Treffens sind abgebildet u. a. in: Jacob Steiner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke und die Schweiz* (Reihe Strauhof Zürich; Bd. 6). Zürich 1992 (künftig: RuSchw), S. 44-46; eine weitere Aufnahme in: SNvB 563. In einem undatierten

Abb. 2: Alma Moodie, RMR und Werner Reinhart an Ostern 1923 in Sierre (im Hintergrund Nôtre-Dame des Marais) (Schweizerisches Literaturarchiv Bern)

Freyhold's sammt einem ›Guckkasten‹ senden zu können« (BwR 327). Er werde überrascht sein, »wie lebendig unsere Ostertage darin festgehalten sind« (ebd.); eine erste Serie habe er bereits an »Fräulein Moodie« geschickt (die zu diesem Zeitpunkt bereits wieder unterwegs zu einer Konzertreise in Polen war). Rilke antwortet, er freue sich außerordentlich auf die dreidimensionalen Bilder: »[D]as werden ja förmlich ›Reliefs‹ sein, an dem Denkmal unserer österlichen Erinnerung!« (BwR 329). Die Aufnahmen werden auch in einem Brief an Moodie erwähnt, in dem Rilke den Osterbesuch noch einmal in der Erinnerung aufleben lässt und den Freundschaftsbund der »Roten Nelke« bekräftigt:

Brief an Reinhart fragt Moodie: »How have the pictures turned out? Do ask Freyhold to try & let me have them before the 18th (departure for Poland).«

Abb. 3: Werner Reinhart, Alma Moodie und RMR an Ostern 1923 in Sion (im Hintergrund Château Tourbillon) (Schweizerisches Literaturarchiv Bern)

[2] Rilke an Alma Moodie, 25. April 1923[32]

Château de Muzot
sur / Sierre
(Valais) Suisse,
ce 25 avril 1923

Ma chère Alma Moodie,

vous faites, je crois, avec une telle rapidité vos voyages de »devoir« que je juge possible que ces quelques lignes que je vous adresse aujourd'hui, n'auront pas même longtemps à attendre votre retour à Berlin. Qu'il vous soit bon, ce retour! Il faut

32 4 Seiten. [Briefumschlag:] Einschreiben | Fräulein Alma Moodie, | Berlin W, 30 | (Deutschland) Viktoria-Luise Platz 12 [Poststempel:] Sierre 25.IV.23. [Rückseite:] Env: R. M. Rilke, | Château de Muzot | sur / Sierre | (Valais) Schweiz. [Siegel] [Poststempel:] Berlin 27.4.23.

Abb. 4: Werner Reinhart, Alma Moodie und RMR an Ostern 1923 im Garten von Muzot (Schweizerisches Literaturarchiv Bern)

que vous sachiez la joie, la grande joie, que j'avais de vous lire –, et vraiment il m'a fallu que vous vinssiez me parler un peu, car quelques jours avant, Werner Reinhart m'avait envoyé les photographies de M. Freÿhold avec l'appareil stéréoscopique, et d'un coup vous étiez là, tant, mais tant que c'était comme une provocation à la présence; (est-il permis d'être tant dans une petite boîte!). Heureusement les images de mon souvenir ne sont pas moindres et elles supportent la comparaison; que je les revois, ces jours de Pâques que nous sommes d'accord d'appeler bénis –, à tout jamais!

Et »die rothe Nelke«, chère Alma Moodie, qu' il soit réciproque, notre œillet rouge; il est possible que je le retiendrai longtemps sans vous le lancer, pour ne pas vous interrompre dans vos travaux et vos études auxquels vous avez tant désiré d'appartenir. Mais que ce soit alors à vous de me faire signe d'œillet, à l'instant qu'il vous serait doux de faire ce que vous nommez le »pélerinage« de Muzot. Et non seulement pour me rapporter, chère Amie, ce cadeau immense dont vous disposez et que vous augmentez incessament, – mais aussi pour vous reposer un peu ici, au jardin et dans cette chambre d'amis que vous connaissez (au dessus de mon cabinet de travail). Tout en n'étant pas le maître de Muzot, je me sens infiniment autorisé à cette invitation de tous temps: puisque le châtelain est notre ami commun; vous savez vous-même de quel cœur il consentirait, s'il entendait ma proposition. Donc que cela reste entendu!

Que je serais heureux de passer avec vous quelques jours calmes, en vous lisant tout ce que vous désirez …: car moi aussi, je voudrais vous donner —. Mon jugement, quant à votre art, ne pourra jamais vous rendre quelque chose, je n'ose pas d'en avoir et je n'en aurai jamais; tant la musique est pour moi hors des mesures dont je dispose pour les autres arts; elle me sera toujours pure matière-à-miracles …! Je sais seulement qu'à travers vous on la reçoit infiniment, et mon instinct a agi avec vous comme Napoléon avec certains de ses généraux: il vous a promu Maréchal dès votre première victoire!

Ici tout se passe comme d'habitude. Ma plume est attelée à faire une belle copie de mes traductions pour Paul Valéry. Dehors le jardin se garnit de plus en plus, maltraité toutefois par ces tempêtes de tous les jours, ouragans terribles qui fouettent les pauvres fleurs; c'est une néfaste superstition du climat valaisan que de vouloir de cette façon éviter toutes les pluies, même celles si bienfaisantes et si nécessaires du printemps.

En rentrant de la Pologne, vous le retrouverez encore à son commencement là-bas; puisse-t-il vous être doux, malgré la ville, malgré tout ce qui la défigure encore davantage à présent.

Je vous tends, Alma Moodie, de mes deux mains toute une vague de mon cœur reconnaissant.

À vous

Rilke

(Mes compliments à votre Amie.)

Übersetzung

Meine liebe Alma Moodie,

Sie legen, glaube ich, ihre »Pflicht«-Reisen mit einer derartigen Schnelligkeit zurück, dass ich es für möglich halte, dass diese wenigen Zeilen, die ich heute an Sie richte, gar nicht lange auf Ihre Rückkehr nach Berlin warten müssen. Auf dass sie Ihnen wohl bekommen möge, diese Rückkehr! Sie müssen von der Freude, der großen Freude wissen, die ich empfand, als ich Sie las –, und ich hatte es wirklich nötig, dass Sie ein bisschen mit mir sprechen, denn einige Tage zuvor hatte mir Werner Reinhart die Photographien von Herrn Freyhold geschickt, zusammen mit dem stereoskopischen Apparat, und auf einen Schlag waren Sie da, so sehr, aber wirklich so sehr, dass es wie eine Hervorrufung ihrer Anwesenheit war; (ist es erlaubt, so sehr in einem kleinen Kasten zu sein!).[33] Glücklicherweise sind die Bilder meiner Erinnerung nicht schwächer und halten einem Vergleich stand. Auf dass ich sie wieder-

33 In einem Brief an Werner Reinhart (1.5.1923) kommt Rilke ebenfalls auf die »vorzüglich gelungenen Stereoskop-Bilder« zu sprechen: »Es ist wirklich sehr reizend in diesen Bildern eine so sprechende und ein für alle Mal überzeugliche Erinnerung an die schönen Ostern von 1923 aufzubewahren –, was mir aber am meisten Genugtuung bereitet ist, daß die Bilder meiner eigenen inneren Erinnerung hinter diesen ›Beweisen‹ der Freyhold'schen Camera nicht zurückstehen, ja: mindestens in derselben Stärke, Gültigkeit und Lebhaftigkeit bestehen« (BwR 330).

sehe, diese Ostertage, die wir übereinstimmend als ›geweiht‹ bezeichnen – auf immerdar!

Und *»die rothe Nelke«*, liebe Alma Moodie, auf dass sie wechselseitig sei, unsere rote Nelke; es kann sein, dass ich sie lange zurückbehalten werde, ohne sie Ihnen zuzuwerfen, um Sie nicht in Ihren Beschäftigungen und Ihren Übungen zu unterbrechen, an denen Sie so sehr teilzunehmen gewünscht haben. Und so sei es also an Ihnen, mir das Zeichen der Nelke zu geben, sobald es Ihnen genehm sein wird, das zu tun, was Sie als »Pilgerreise« von Muzot bezeichnen. Und nicht nur, liebe Freundin, um mir diese ungeheure Gabe zu bringen, über die Sie verfügen und die Sie unaufhörlich vergrößern, – sondern auch, um sich hier etwas auszuruhen, im Garten und in jenem ›Freundeszimmer‹, das sie kennen (oberhalb meines Arbeitszimmers). Auch wenn ich überhaupt nicht der Herr von Muzot bin, fühle ich mich zu dieser Einladung auf jederzeit unendlich befugt: Denn der Schlossherr ist unser gemeinsamer Freund; Sie wissen selbst, mit welch Herzlichkeit er zustimmen würde, hörte er von meinem Vorschlag.[34] Dass dies also ausgemacht bleibe!

Wie froh wäre ich, ein paar ruhige Tage mit Ihnen zu verbringen, an denen ich Ihnen alles vorlesen würde, was sie wünschen …: Denn auch ich möchte Ihnen geben –. Was Ihre Kunst betrifft, wird Ihnen mein Urteil nie etwas zurückgeben können, ich wage nicht, darüber zu befinden und ich werde es auch nie; so sehr ist die Musik für mich jenseits der Maßstäbe, über die ich für die anderen Künste verfüge; mir wird sie immerzu reines Zauberwerk bleiben …! Ich weiß nur, dass man sie durch Sie auf unendliche Weise empfängt, und mein Gefühl ist mit Ihnen verfahren wie Napoleon mit einigen seiner Generäle: Er hat sie gleich nach ihrem ersten Sieg zum Feldmarschall befördert!

Hier verläuft alles wie gewohnt. Meine Feder ist eingespannt, eine schöne Kopie meiner Übersetzungen für Paul Valéry anzufertigen.[35] Draußen schmückt sich der Garten mehr und mehr, er wird allerdings misshandelt von den täglichen Gewittern, fürchterlichen Stürmen, welche die armen Blumen durchpeitschen; es ist ein verhängnisvoller Aberglaube des Walliser Klimas, auf diese Weise alle Regenschauer vermeiden zu wollen, sogar jene so wohltuenden und so unentbehrlichen des Frühlings.

Bei Ihrer Rückkehr aus Polen werden Sie ihn dort noch bei seinem Anbruch erleben; auf dass er Ihnen angenehm sei, trotz der Stadt, trotz allem, das sie momentan noch mehr entstellt.[36]

34 Moodie schreibt in einem undatierten Brief an Reinhart: »[…] I wanted to tell you, that I had another very long letter from Rilke …!! Mein Stein im Brett seems to be growing, for this time its an invitation to come soon (!) & spend some quiet days at Muzot with reading & what I liked. He feels sure you would feel happy over it – I'd feel lovly [sic]! Yes, you marchand de cotons, you!!! – !«

35 Vgl. in einem Brief an Auguste (»Gudi«) Nölke vom selben Tag: »[M]eine Feder ist ganz eingespannt, die ziemlich zahlreichen Übertragungen dieses Winters (Gedichte aus dem Buche Charmes von Paul Valéry) abzuschreiben« (GN 112) bzw. an Regina Ullmann (23.4.1923): »[A]ugenblicklich habe ich meine Feder ganz eingespannt, die Valéry-Übertragungen sorgfältig abzuschreiben« (RU/ED 204).

36 Rilke spielt auf die Folgen der dramatischen Inflation 1923 und die daraus erfolgenden Unruhen in Berlin an, die er auch in einem Brief an Elisabeth und Guido von Salis (28.3.1923)

Ich strecke Ihnen, Alma Moodie, mit beiden Händen eine Woge meines dankerfüllten Herzens entgegen.

Ihr
Rilke
(Meine Empfehlungen an Ihre Freundin.)[37]

Auch die weiteren Briefe Rilkes an die Geigerin drehen sich meist um die Erinnerung an die »durch die große Musik von Alma Moodie verherrlichte[n] Ostern« (BN II, 305). Pläne zu einer Wiederholung des Treffens werden geschmiedet oder weitere Wiedersehen geplant. Am 23. Mai 1923 fragt Rilke bei Reinhart an, ob man Moodie nicht erneut ins Wallis einladen könne: »Vielleicht wird auch Alma Moodie sich entschließen können, später ein paar Tage im Muzoter Freundes-Zimmer auszuruhen« (BwR 334). Vom 11. bis zum 18. Juni ist der Dichter dann zu Gast auf dem Reinhartschen Landgut »Fluh« in Maur am Greifensee (RuSchw 48). Von dort aus schreibt er an die Geigerin – die sich zu dieser Zeit in Frankfurt am Main aufhält – und nennt sie erneut »ma chère grande Musique«, »meine liebe große Musik« (s. Abb. 5):

[3] Rilke an Alma Moodie, 17. Juni 1923[38]

»Fluh«
Maur (Greifensee)
ce Dimanche, 17 Juin.

Ma chère Alma Moodie,

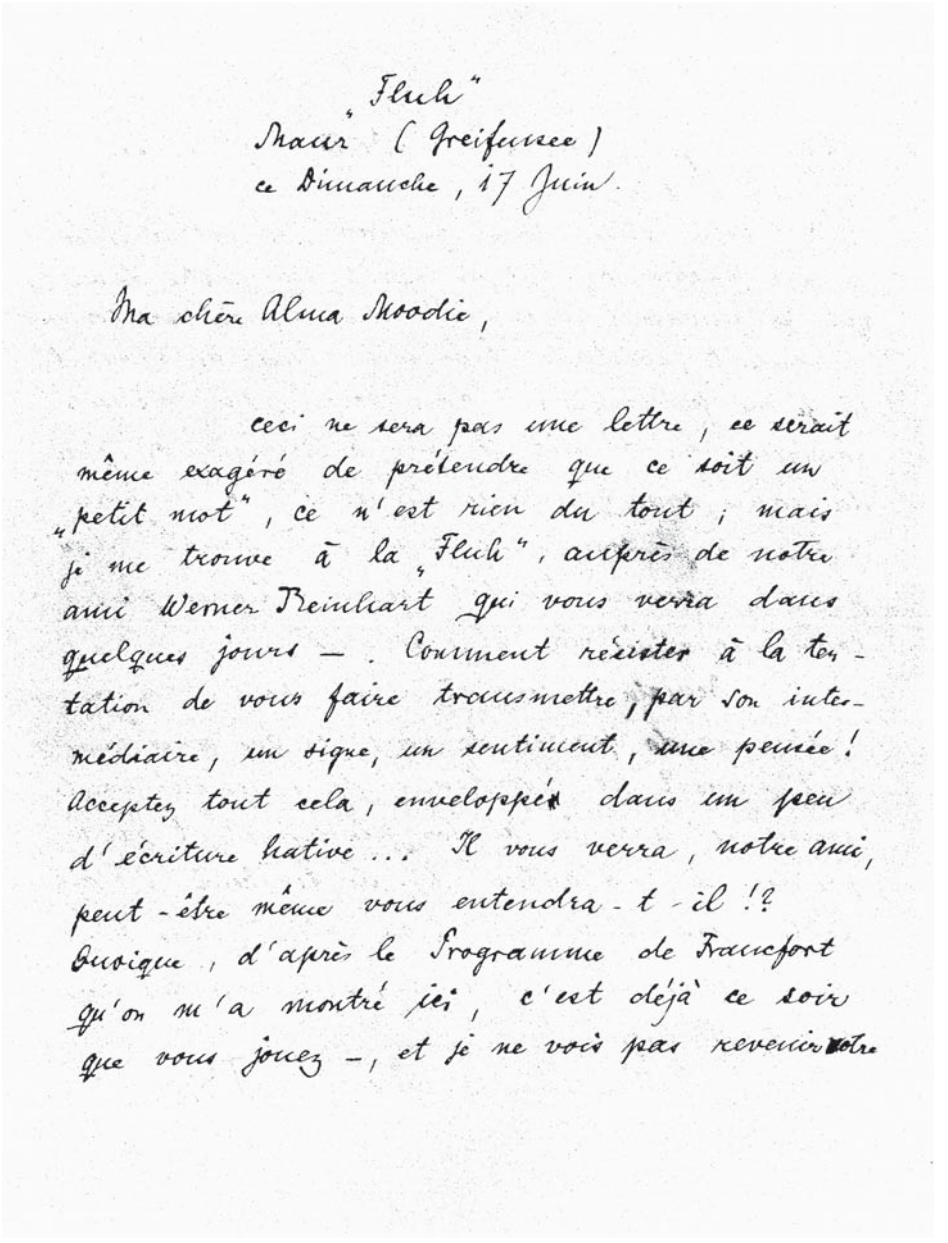
ceci ne sera pas une lettre, ce serait même exagéré de prétendre que ce soit un »petit mot«, ce n'est rien du tout; mais je me trouve à la »Fluh«, auprès de notre ami Werner Reinhart qui vous verra dans quelques jours –. Comment résister à la tentation de vous faire transmettre, par son intermédiaire, un signe, un sentiment, une pensée! Acceptez tout cela, enveloppé dans un peu d'écriture hative … Il vous verra, notre ami, peut-être même vous entendra-t-il!? Quoique, d'après le Programme de Francfort qu'on m'a montré ici, c'est déjà ce soir que vous jouez –, et je ne vois pas revenir votre nom les jours suivants. Donc: je penserai à vous ce soir.

Votre lettre, tant amicale, m'est arrivée à une époque où Muzot était un centre de visites qui se suivaient l'une l'autre après ma longue et complete solitude hivernale. Puis, au moment où je me préparais à vous écrire, une nécessité fâcheuse me forçait d'aller à Zurich où j'ai dû passer une quinzaine de jours. La semaine prochaine je

erwähnt: »Ja M^me^ Klossowska ist, leider, leider sammt den Kindern wieder in Berlin, seit Ende November; Sie können sich denken, was sie durchmacht!« (SchwF 349).

37 Gemeint ist Moodies Freundin und Gesellschafterin Duzzi Schrader, die Tochter der Ägyptologin Luise Klebs.

38 2 Seiten. [Briefumschlag:] Mademoiselle Alma Moodie, | (par la bonté de M. Werner Reinhart.)



„Fluh"
Haus (Greifensee)
ce Dimanche, 17 Juin.

Ma chère Alma Moodie,

ceci ne sera pas une lettre, ce serait même exagéré de prétendre que ce soit un „petit mot", ce n'est rien du tout; mais je me trouve à la „Fluh", auprès de notre ami Werner Reinhart qui vous verra dans quelques jours —. Comment résister à la tentation de vous faire transmettre, par son intermédiaire, un signe, un sentiment, une pensée! Acceptez tout cela, enveloppé dans un peu d'écriture hative ... Il vous verra, notre ami, peut-être même vous entendra-t-il!? Quoique, d'après le Programme de Francfort qu'on m'a montré ici, c'est déjà ce soir que vous jouez —, et je ne vois pas revenir votre

Abb. 5: Brief Rilkes an Alma Moodie vom 17. Juni 1923
(Privatbesitz Heidi Spengler-Bickel)

compte de rentrer à Muzot d'où je vous enverrai quelques lignes plus communiquatives et plus soignées …

Demain je serai à Winterthour –, où on continuera de parler de vous, ce que nous avons fait souvent ici, soutenus dans nos très vivants souvenirs par les photos »plastiques« et par la présence de leur auteur M. de Freÿhold. C'était parfois presque un peu »muzotien«, sans Muzot, sans Pâques et, helas! –, sans vous, ma chère grande Musique.

Bien, bien à vous Rilke

Übersetzung

Meine liebe Alma Moodie,

dies wird kein Brief werden, es wäre sogar übertrieben vorzugeben, dass es sich um ein »kleines Wort« handle, es ist überhaupt nichts. Aber ich befinde mich auf der »Fluh«, bei unserem Freund Werner Reinhart, der Sie in ein paar Tagen sehen wird –. Wie der Versuchung widerstehen, Ihnen durch seine Vermittlung ein Zeichen, ein Gefühl, einen Gedanken zu übermitteln! Empfangen Sie all dies, eingehüllt in etwas hastiger Schrift … Er wird Sie sehen, unser Freund, wird er Sie vielleicht sogar hören!? Obwohl, gemäß dem Programm von Frankfurt, das man mir hier gezeigt hat, spielen Sie ja bereits heute abend –, und ich sehe Ihren Namen an den folgenden Tagen nicht mehr auftauchen. Sodann: Ich werde heute abend an Sie denken.

Ihr Brief, ein so freundschaftlicher, ist zu einer Zeit bei mir angekommen, in der Muzot ein Mittelpunkt von Besuchen war, die einer auf den anderen folgten, nach meiner langen und vollständigen winterlichen Einsamkeit. Zudem hat mich, in dem Moment als ich mich daran machte, Ihnen zu schreiben, eine ärgerliche Notwendigkeit gezwungen, nach Zürich zu gehen, wo ich vierzehn Tage bleiben musste.[39] Ich rechne damit, nächste Woche nach Muzot zurückkehren zu können, von wo ich Ihnen einige mitteilsamere und gepflegtere Zeilen schicken werde …

Morgen werde ich in Winterthur sein –, wo man weiterhin von Ihnen sprechen wird, wie wir es hier oft getan haben, in unseren sehr lebendigen Erinnerungen unterstützt von den »plastischen« Photos und von der Anwesenheit ihres Autors, Herrn von Freyhold. Es war manchmal fast ein bisschen »muzotianisch«, ohne Muzot, ohne Ostern, und, leider! –, ohne Sie, meine liebe große Musik.

Alles, alles Liebe für Sie Rilke

Moodie bedankt sich rund einen Monat später und berichtet von ihrer hektischen Konzerttournee. Zu dieser Zeit arbeitete sie eng mit Hans Pfitzner zusammen und trat unter anderem in Berlin und München, am ersten Fest der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« in Salzburg[40] sowie in den Niederlanden auf. Nach

39 Die »ärgerliche Notwendigkeit« war eine zahnärztliche Behandlung (RuSchw 48).

40 Vgl. Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich 1982, S. 68, 480 f.

Beendigung der Konzertreise, versichert Moodie, wolle sie aber gerne nach Muzot kommen:

[4] Alma Moodie an Rilke (13. Juli 1923)[41]

Berlin.
Ce 13.7.1923

Mon cher grand Poète!

Vous ne vous imaginez pas la joie que m'a fait votre »rien du tout« que Werner Reinhart m'apporta à Frankfurt! J'adore de sentir qu'on a simplement pensé à moi et qu'on m'aime un peu et votre mot était si délicieusement plein de tout cela que cela m'a rendu toute heureuse. Et puis c'était une vraie joie de revoir Reinhart et comme il vous avait revu j'ai pu ressentir également un peu de »notre« atmosphère, je l'ai fait tout raconter et Sierre, Musot et les heures passées ensemble me sont revenues avec toute leur puissance et charme, regrettant seulement de ne pas en avoir été au »Fluh«. Maintenant vient une grande demande! Vous savez, n'est ce pas?, que le Höhepunkt de tout l'été sera mon retour à Sierre et j'espère que vous voudrez vraiment encore de moi un peu plus tard que j'avais d'abord pensé! La raison c'est que Reinhart a fait une figure trop envieuse et m'a dit »Ich möchte auch mitkommen können![«] Or, cela ne lui va que du 8 au 16. septembre. Cela vous va-t'il? Ma route fait le chemin de Berlin à Munich où je dois faire des répétitions pour Salzburg. Puis le 25 je serai chez Pfitzner. De là, Salzburg du 2 au 7/8 août. Et puis j'irai directement en Hollande à moins que je ne me décide d'attendre die Bauhauswoche in Weimar. Une chose fort tentante. J'étudirai encore le programme. Chose ennuyeuse, elle ne commence que le 15 et va jusque le 19 août. Mon repos sera de courte durée d'autant plus que même pendant les semaines il me faudra travailler, mais cela ne fait rien, je serai assez reposée pour pouvoir jouir de chaque minute chez vous. Dites-moi seulement si cela vous conviendra … et ne vous ennuiera pas trop. Vous verrez alors arriver quelque chose de long et noir, une autre courte et gaie, un tas de valises sur lesquelles il faudra faire peindre des œuillets rouges cela fera très interessant! – en tout dernier lieu un violon et ce qu'il chantera de bonheur, dites! Il fera sonner Musot et les Montagnes et ce sera toujours trop peu pour ce que je voudrai dire!

Alors, un tout petit mot à ce sujet me ferait plaisir. Je suis ici jusqu'à samedi de la semaine prochaine. Puis mon adresse est: z. H. Herrn D^{r}. Hans Pfitzner. Unterschondorf am Ammersee. Bayern.

Dites moi aussi si vous allez bien, et si vous êtes remis de votre voyage, et s'il fait beau et si le jardin fleurit. Travaillez-vous?

41 5 Seiten. [Briefumschlag:] Schweiz. | Herrn | Rainer Maria Rilke | Château de Musot | sur Sierre | Valais. [Rückseite:] exp. Alma Moodie. Berlin W. 30 | Viktoria Luise Pl. 12 [Poststempel:] Sierre 16.VII.23.

Chez nous il fait chaud à envier aux nègres leur costume!! La Sonate de Bartok sera certainement bien, l'œuvre est belle et je le travaille saintement. C'est à dire du sueur de mon front, mais cela ne fait rien, je me réjouis tant de la jouer.

Je vous envoie infiniment de choses

et suis de tout cœur
votre
Alma Moodie.

De qui est donc votre livre »Les bonnes choses de France?«

Übersetzung

Mein lieber großer Dichter!

Sie machen sich keine Vorstellung, welche Freude mir Ihr »kleines Nichts« bereitet hat, das mir Werner Reinhart nach Frankfurt überbracht hat! Ich liebe es zu spüren, das man einfach an mich gedacht hat und dass man mich mag, und Ihr Wort war so köstlich voll von all dem, dass es mich ganz beglückt hat. Zudem war es eine wahre Freude Reinhart wiederzusehen, und da er wiederum Sie getroffen hatte, konnte ich ebenfalls wieder etwas von »unserer« Atmosphäre spüren. Ich ließ ihn alles erzählen, und Sierre, Muzot und die gemeinsam verbrachten Stunden hatten mich wieder, mit all ihrer Kraft und all ihrem Zauber, und dabei habe ich einzig bedauert, dass ich auf der »Fluh« nicht dabeigewesen bin. Nun kommt eine große Bitte! Sie wissen – nicht wahr? – dass der *Höhepunkt* des ganzen Sommers meine Rückkehr nach Sierre sein wird, und ich hoffe, dass Sie mich auch noch etwas später sehen möchten, als ich zunächst gedacht habe! Der Grund ist, dass Reinhart eine allzu eifersüchtige Miene machte und zu mir sagte: *»Ich möchte auch mitkommen können!«* Nun, ihm geht es einzig vom 8. bis zum 16. September. Passt Ihnen das? Meine Route führt von Berlin nach München, wo ich Proben für Salzburg[42] abhalten muss. Am 25. werde ich dann bei Pfitzner sein. Von da in Salzburg vom 2. bis zum 7./8. August. Und dann werde ich direkt nach Holland gehen, es sei denn, ich entscheide mich, *die Bauhauswoche* in Weimar zu besuchen. Eine sehr verlockende Sache. Ich werde noch das Programm studieren. Leider beginnt sie erst am 15. und dauert bis zum 19. August.[43] Meine Erholungspause wird umso mehr von kurzer Dauer sein, da ich auch unter der Woche arbeiten muss, aber das macht nichts, ich werde genügend ausgeruht sein, um jede Minute bei Ihnen zu genießen. Sagen Sie mir lediglich, ob es Ihnen genehm wäre … und Sie nicht zu sehr langweilen wird. Sie werden also etwas Langes und Schwarzes ankommen sehen, als nächstes etwas Kleines und Fröhliches, einen Haufen Koffer, auf die man rote Nelken malen lassen

42 Moodie spielte in Salzburg unter der Leitung von Manfred Gurlitt die zweite Violinsonate von Béla Bartók (s. Scherchen [wie Anm. 15], S. 57 f.; Sulzer [wie Anm. 20], I, S. 144).

43 Die »Bauhauswoche«, eine umfassende Ausstellung des Weimarer Bauhauses mit Bühnenveranstaltungen wie Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett*, Konzerten von Busoni, Strawinsky, Hindemith und Scherchen sowie Vorträgen u. a. von Walter Gropius, fand im ganzen Reich große Beachtung.

müsste, das wäre sehr interessant! – und ganz zum Schluss eine Geige. Und was sie an Gutem spielen wird: Sagen Sie es! Sie wird Muzot und die Alpen zum Klingen bringen, und es wird immer zu gering sein für das, was ich sagen möchte!

Nun: Ein ganz kleines Wort diesbezüglich würde mich freuen. Ich bin hier bis zum Samstag nächster Woche. Meine Adresse lautet: z. H. Herrn Dr. Hans Pfitzner. Unterschondorf am Ammersee. Bayern.[44]

Sagen Sie mir auch, ob es Ihnen gut geht, ob Sie sich von Ihrer Reise erholt haben und ob das Wetter gut ist und ob der Garten blüht. Arbeiten Sie?

Bei uns ist es so heiß, dass man die Neger um ihre Kleidung beneiden möchte!! Die Sonate von Bartok wird sicherlich gut werden, das Werk ist schön und ich arbeite wie eine Heilige daran. Das heißt, mit Schweiß auf der Stirne, aber das macht nichts, ich freue mich so, sie zu spielen.

Ich sende Ihnen unendlich viele Dinge
und bin von ganzem Herzen

Ihre
Alma Moodie.

Von wem stammt noch einmal Ihr Buch »Die guten Dinge Frankreichs«?

Rilke, der in diesem Sommer die Malerin Baladine Klossowska (1886-1969) im Schlossturm beherbergt,[45] zeigt sich über die für den September angekündigte »Woche der Musik oder der Roten Nelke« höchst erfreut: »Die Zeit Ihres [Reinharts] Besuches steht, seit mir Alma Moodie die Daten schrieb, mit großen Initialen in meinem kleinen Taschenkalender aus- und angezeichnet« (BwR 343). Auch Moodie bestätigt er das Treffen im Herbst:

44 Hans Pfitzner hatte sich mit einem Geldgeschenk von Freunden zu seinem 50. Geburtstag ein Haus am Ammersee gekauft (vgl. die Abbildung in: Walter Abendroth: *Hans Pfitzner*. München 1935, vor S. 241). Bei dem Aufenthalt Moodies in Unterschondorf konkretisierten sich offenbar die Pläne zu dem ihr gewidmeten Violinkonzert (vgl. Peter Cahn: »Hans Pfitzners Violinkonzert«. In: Werner Keil [Hrsg.]: *Musik der zwanziger Jahre* [Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten; Bd. 3]. Hildesheim u. a. 1996, S. 59-85).

45 Vgl. Rilke an Guido und Elisabeth von Salis (16.7.1923): »Frau Klossowska [ist eben] eingetroffen, um im Wallis zu malen (wie nun schon seit zwei Sommern)« (SchwF 364). Baladine Klossowska hält sich bis zum 20.11.1923 auf Muzot auf.

[5] Rilke an Alma Moodie, 18. Juli 1923[46]

Château de Muzot
sur / Sierre
(Valais) Suisse,
ce 18 Juillet 1923

Ma très-chère Alma Moodie,

ayant votre bonne lettre, c'est avec un plaisir tout clair que j'aie noté sur mon calendrier la date de la »Semaine de la Musique ou de l' Œillet Rouge«. Du 8 au 16 Septembre! Merci de m'avoir dès à présent promis et annoncé cette joie vibrante que vous allez rapporter en vous même et en votre violon bien-aimée …, en ces deux intérieurs merveilleux qui correspondent d'une façon si parfaite.

Je ne suis à Muzot que depuis dimanche et je devrai repartir tout prochainement pour faire quelquepart une »cure« sérieuse; alors Muzot aura ses »semaines de peinture« –, car, comme les deux ans derniers, M^me^ Klossowska vient d' arriver pour peindre les paysages ineffables du Valais. Ainsi, Muzot possède sa saison de poésie (dont je porte les frais doux et douloureux en hiver), son été voué à la peinture –, et tout cela sera couronné par nos beaux jours de musique à l' approche de la vendange qui est la gloire, l'apothéose de ce pays.

Je vous souhaite, ma généreuse Amie, votre été doucement laborieux, rythmé de temps en temps par quelque repos aussi doux qu'inattendu. J'imagine que vous vous réjouissez surtout de rentrer chez Pfitzner; dites-lui mes hommages et ne manquez pas de lui conférer notre

»Œillet Rouge«.

Je vous rends de mon cœur tout ce que vous m'assurez du vôtre.

À vous
Rilke

»Les bonnes Choses de France« ont pour auteur Madame la Duchesse de Clermont-Tonnerre. J'ai commandé pour vous ce livre, vous l'aurez bientôt.

Übersetzung

Meine liebste Alma Moodie,

Nachdem ich Ihren guten Brief erhalten habe, habe ich mit hellem Vergnügen in meinem Kalender das Datum der »Woche der Musik oder der Roten Nelke« eingetragen. Vom 8. bis zum 16. September! Danke, dass Sie mir schon jetzt diese erregende Freude versprochen und angekündigt haben, die Sie durch sich selbst und

46 3 Seiten. [Briefumschlag:] Einschreiben | Fräulein Alma Moodie, | Berlin W. 30, | (Deutschland) Viktoria-Luise Platz 12 [Poststempel:] Sierre 18.VII.23 [Rückseite:] Env: R. M. Rilke, | Château de Muzot | s/ Sierre | (Valais) Schweiz. [Siegel] [Poststempel:] Berlin 20.7.23.

durch ihre wohlgeliebte Geige bringen werden …, in diesen beiden wundervollen Räumen, die auf eine so perfekte Weise harmonieren.

Ich bin erst seit Sonntag wieder in Muzot[47] und werde nächstens wieder abreisen müssen, um irgendwo eine ernsthafte »Kur« zu machen;[48] so wird Muzot seine »Wochen der Malerei« haben –, denn wie bereits in den zwei Jahren zuvor wird Frau Klossowska hierher kommen, um die unaussprechlichen Landschaften des Wallis zu malen. Auf diese Weise besitzt Muzot seine Saison der Dichtung (deren süße und schmerzhafte Kosten ich im Winter zu tragen habe), seinen der Malerei geweihten Sommer –, und all dies wird durch unsere schönen Musik-Tage gekrönt werden, zu Beginn der Weinlese, die der Ruhm, die Apotheose dieses Landes ist.

Ich wünsche Ihnen, meine großzügige Freundin, dass Ihr Sommer sanft arbeitsreich sei, von Zeit zu Zeit unterbrochen durch einige ebenso süße wie unerwartete Ruhepausen. Ich kann mir vorstellen, dass Sie sich bestimmt darauf freuen, zu Pfitzner zurückzukehren. Lassen Sie ihn grüßen und versäumen Sie nicht, ihm Grüße auszurichten von unserer

»Roten Nelke«.

Ich gebe Ihnen von ganzem Herzen all das zurück, was Sie mir von Ihrem versichern.

Ihr
Rilke

»Die guten Dinge Frankreichs« stammen von Madame la Duchesse de Clermont-Tonnerre. Ich habe das Buch für Sie bestellt, Sie werden es bald erhalten.[49]

III. Weitere Treffen des »Rote-Nelke-Ordens«

Wegen gesundheitlicher Probleme muss Rilke das Wallis im Spätherbst 1923 für eine Kur verlassen. Genau einen Monat lang – vom 22. August bis zum 22. September – hält er sich im Sanatorium »Schöneck« in Beckenried am Vierwaldstättersee auf; das lang ersehnte Wiedersehen muss also vertagt werden. »[W]ürde sich für

47 Rilke unternahm mit Baladine Klossowska einen Ausflug nach Leukerbad und kehrte am Sonntag, dem 15.7.1923 nach Muzot zurück (Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926.* 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Frankfurt a. M. 1996 [¹1975] [künftig: Chronik], S. 861).

48 Vgl. Rilke an Guido und Elisabeth von Salis (16.7.1923): »[Es] wird mir wahrscheinlich eine ernstliche ›Kur‹ (noch unbestimmt wo) nicht erspart bleiben« (SchwF 364).

49 Der *Almanach des bonnes choses de France* von Elisabeth Clermont-Tonnerre (1875-1954) erschien erstmals 1920. Vgl. Werner Reinhart an Rilke (25.7.1923): »Seit Ihre Elegien in meinen Händen sind, (sie kamen gleichzeitig mit dem reizenden ›Almanach des bonnes choses de France‹), hatte ich immer gehofft, einen ruhigen Moment zu finden, um Ihnen etwas mehr als ein bloßes Dankeswort zu schreiben« (BwR 336); Rilke an Reinhart (17.8.1923): »Das Alma Moodie bestimmte Exemplar der ›Bonnes choses‹ ist nun eingetroffen, aber ich finde, sie sollte es dann *hier* in Besitz nehmen, wenn wir an Muzot-Birnen und walliser Wein die ›bonnes choses de Valais‹ vergleichend erproben können!« (BwR 344).

Sie«, schreibt Rilke an Reinhart, »sowohl, wie für Alma Moodie, eine Verschiebung ermöglichen lassen, – ist nicht Gefahr, daß ich auf diese Weise Ihrer Beider Besuch überhaupt verliere?« (BwR 343). In einem längeren, mitfühlenden Brief aus Holland – sie ist bei Jan Tademas zu Gast – beruhigt Moodie Rilke, es werde sich eine Möglichkeit für ein Treffen finden lassen:

[6] Alma Moodie an Rilke (24.8.23)[50]

24.8.1923
[gedruckter Briefkopf:]
DE STEE
Aerdenhout près Haarlem.
Hollande.

Cher, très cher Ami!

Pardonnez moi de vous adresser ainsi sans façons mais cela m'est un besoin de vous écrire quelques mots pour ne rien dire du bien speciale si ce n'est que je pense bien à vous et que j'aimerais être une grande magicienne, car alors je vous transplanterais dans un endroit où il n'y aurait ni de maux ni sentiments corporels, où il n'y aurait que des amis capables de s'aimer sans exigences, où le travail ne demandrait que tout juste la quantité de mal nécessaire pour nous le rendre cher et tout cela de façon à ne pas s'en fatiguer mais en sentant chaque minute combien c'est bon et reposant! Croyez-vous que ce serait charmant pendant un petit temps? Il n'y aurait jamais de Sanatorium car il n'aurait aucun besoin et je ne souffrirais pas de vous voir ennuyé ou triste. Voilà ce qui m'est passé par la tête en lisant votre dernière lettre à Werner Reinhart, chez qui je viens de passer douze jours, car j'ai été, moi aussi, horriblement fatiguée et il me semble qu'on ne devrait pas devoir avoir du courage pendant un petit temps, pendant quelques jours, ne croyez-vous pas? J'espère que vous vous sentez mieux peu à peu maintenant et que vous aurez une grande tranquillité à Schöneck. Je me réjouis infiniment à l'idée de vous revoir mais Reinhart et moi n'aimerions pas que vous vous inquiétiez de la date fixée. Si votre cure vous demande un temps plus long il est évident que nous trouverons le moyen de venir plus tard ou de le remettre à une autre époque. Il faut que vous vous soignez avant tout et le chagrin que j'aurais à ne pas vous voir maintenant se changerait en une joie plus profonde puisque cela serait par affection pour vous et puis ce ne serait que remis, n'est ce pas? Me voilà chez de très chers amis de nouveau, mais je ne sais pas combien de temps j'y resterai. Cela dépendra de si Scherchen viendra au Rychenberg car s'il se décide à passer un petit temps là, j'y retournerai aussi désirant travailler avec lui et là il y aurait moyen en toute tranquillité.

50 7 Seiten. [Briefumschlag:] Schweiz. | Herrn Rainer Maria Rilke | Kuranstalt Schöneck | bei Beckenried. | Vierwaldstättersee. [Rückseite:] DE STEE | Aerdenhout [Poststempel:] Beckenried 27.VIII.23.

J'aurai de vos nouvelles par Werner Reinhart et j'espère de tout cœur qu'elles seront bonnes et que vous vous sentirez bientôt tel que je vous le souhaite, car alors je saurais que tout va bien.

A bientôt peut-être, en tout les cas croyez à toute mon affection

À vous de tout cœur

Alma Moodie.

Übersetzung

Lieber, liebster Freund!

Verzeihen Sie mir, dass ich mich auf diese Weise ganz ohne Umschweife an Sie wende, aber es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen ein paar Worte zu schreiben, nicht um Ihnen von etwas Besonderem zu erzählen, sondern lediglich davon, dass ich sehr an Sie denke und dass ich eine große Zauberin sein möchte, denn dann würde ich Sie an einen Ort verpflanzen, wo es keine körperlichen Übelstände und Gefühle gibt, wo es nur Freunde hätte, die imstande sind, sich ohne Einschränkungen zu lieben, wo die Arbeit nur ganz genau soviel Unannehmlichkeiten abforderte, um sie uns teuer werden zu lassen, und all dies auf eine Weise, die einen nicht ermüden macht, sondern dass man dabei jeden Augenblick spürt, wie gut und erholsam es ist! Glauben Sie nicht, das wäre angenehm für eine gewisse Zeit? Es gäbe überhaupt kein Sanatorium, denn es gäbe keinerlei Bedarf und ich würde nicht daran leiden, Sie belästigt oder traurig zu sehen. Dies war es, was mir durch den Kopf ging, als ich Ihren letzten Brief an Werner Reinhart las, bei dem ich soeben zwölf Tage verbracht habe,[51] denn auch ich war schrecklich müde. Und mir scheint, es sollte erlaubt sein, sich für eine kurze Zeit, während ein paar Tagen, einmal nicht tapfer halten zu müssen, meinen Sie nicht? Ich hoffe, dass Sie sich nun Schritt für Schritt besser fühlen und dass Sie in Schöneck große Ruhe haben werden. Ich freue mich unendlich beim Gedanken Sie wiederzusehen, aber Reinhart und ich möchten nicht, dass Sie wegen des vereinbarten Datums beunruhigt sind. Falls Ihre Kur Ihnen noch einen längeren Aufenthalt abverlangt, werden wir selbstverständlich einen Weg finden, um später zu kommen oder das Ganze auf einen anderen Zeitraum zu verschieben. Sie müssen sich vor allem erholen, und der Verdruss, den ich haben werde, weil ich Sie jetzt nicht sehen kann, wird sich in eine umso tiefere Freude verwandeln, denn es wird aus Zuneigung zu Ihnen sein und zudem ist es ja nur aufgeschoben, nicht wahr?

Ich bin hier einmal mehr bei sehr lieben Freunden, aber ich weiß nicht, wie lange ich bleiben werde. Es wird davon abhängen, ob Scherchen auf den »Rychenberg« kommt, denn wenn er sich dazu entscheidet, sich eine Weile dort aufzuhalten, werde ich ebenfalls zurückkehren, denn ich möchte gerne mit ihm arbeiten, und dort wäre Gelegenheit dazu in aller Ruhe.

51 Moodie war im August 1923 gemeinsam mit Arthur Honegger und seiner Gattin Andrée Vaurabourg (1894-1980) zu Gast im »Rychenberg« sowie auf der »Fluh« (vgl. Sulzer [wie Anm. 20], II, 89; III, S. 423 Anm. 39).

Ich werde durch Werner Reinhart Neuigkeiten von Ihnen erfahren und ich hoffe von ganzem Herzen, dass es gute sein werden und dass Sie sich bald so fühlen werden, wie ich es wünsche, denn dann werde ich wissen, dass alles in Ordnung ist.

Vielleicht auf bald, glauben Sie auf jeden Fall an meine ganze Zuneigung
von ganzem Herzen Ihre

Alma Moodie.

Da Rilkes Kuraufenthalt länger als geplant andauert und er noch nicht ins Wallis zurückkehren kann, bittet er Moodie um einen Aufschub des Besuchs, »der mir als das froheste Datum dieses Sommers oder Spätsommers feststand« (BwR 345). Er schlägt ihr vor, ihn stattdessen im »Schöneck« zu besuchen:

[7] Rilke an Alma Moodie, 28. August 1923[52]

Kuranstalt Schöneck
bei Beckenried
am Vierwaldstätter-See,
ce 28 Août 1923

Ma chère, ma généreuse Amie,

quel bel élan qui vous a dicté une si délicieuse lettre! Vous y étiez tant, que le danger était tout près qu'elle me fasse sentir et ressentir les cuisants regrets de nos beaux projets menacés; mais non: en les rendant plus présents, ces regrets, vous avez su en même temps les consoler, avec quelle parfaite douceur.

Il y a deux jours, j'ai dû en effet écrire à notre Ami, Werner Reinhart, que, selon toute probabilité, je ne pourrai pas être de retour à Muzot pour le 9 Septembre; le médecin fait mauvaise mine quand je parle de partir si tôt, et j'incline à lui donner raison malgrè moi. Il est vrai que ma nature, tant disposée toujours de suivre l'invitation vers la santé, profitera même de quinze jours, mais peut-être pas suffisamment, car j'ai trop tardé à la recourir. Ces malaises qu'on tâchera de corriger à présent, me sont venus de longue date, – sans doute eût-il été plus facile de les combattre avant qu' ils ne se soient si profondément enracinés …

Vous complètez, très chère Amie, ma cure d'une influence entre toutes salutaire, en m'assurant que je vous verrai, que je vous entendrai quand-même. Si cela se fait que vous passerez à Winterthour, nous pourrons aisément nous tenir en contact sur nos dispositions réciproques. Peut-être même (avec l'auto grise de Werner R. cela doit être l'affaire de quelques heures) peut-être viendrez-vous me faire (provisoirement) une petite visite ici; l'endroit est assez charmant, s'il ne pleut pas par hasard, pas trop »Sanatorium«, et les forêts tout autour nous permettraient de belles promenades. La »salle de Musique« (pourvue d'ailleurs d'un Bechstein et d'un harmo-

52 3 Seiten. Ohne Briefumschlag.

nium) vous amusera par ses décors, datant de 1860, et si naïvement impossibles qu'ils deviennent acceptables par répercussion.

Au revoir donc, ma chère Alma Moodie; rendez heureux vos amis hollandais par votre grande musique et par votre grand cœur qui fait tous les jours honneur à ce pur don. – Où que ce soit qu'il se réalise, votre beau violon ajoute aux mille rythmes de la vie sa juste abondance, et je dois le sentir, même de très loin, en m'ouvrant à eux!

Merci. Grand Merci, et

toujours à vous

Rilke

Übersetzung

Meine liebe, meine großzügige Freundin,

welch schöner Schwung hat Ihnen einen so köstlichen Brief diktiert! Sie waren so sehr darin, dass die Gefahr ganz nah war, dass er mich das brennende Bedauern fühlen und noch einmal fühlen lässt, unsere schönen Pläne seien bedroht. Aber nein: Indem Sie es gegenwärtiger erscheinen ließen, dieses Bedauern, wussten Sie es gleichzeitig zu lindern – und mit welch vollendeter Zärtlichkeit.

Vor zwei Tagen musste ich unserem Freund Werner Reinhart tatsächlich schreiben, dass ich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf den 9. September zurück in Muzot sein werde.[53] Der Arzt macht ein finsteres Gesicht, wenn ich davon rede, so früh aufzubrechen, und ich neige dazu, ihm gegen mich selbst recht zu geben. Es ist richtig, dass meiner Natur – die so sehr darauf eingestellt ist, immer einer Einladung zur Gesundheit zu folgen[54] – auch vierzehn Tagen von Nutzen sein würden, aber vielleicht nicht genügend, denn ich habe zu lange hinausgezögert, mich um sie zu kümmern. Diese Übelstände, die man sich momentan zu heilen bemüht, haben mich schon seit langem überfallen, – zweifellos wäre es einfacher gewesen, sie zu bekämpfen, bevor sie sich so tief eingewurzelt haben …

Sie vervollständigen, liebste Freundin, meine Kur durch einen außerordentlich heilsamen Einfluss, indem Sie mir versichern, dass ich Sie dennoch sehen und hören werde. Falls Sie also in Winterthur vorbeikommen sollten, könnten wir uns leicht über unsere gegenseitigen Verpflichtungen auf dem Laufenden halten. Vielleicht

53 Vgl. Rilke an Werner Reinhart (25.8.1923): »Ich kann Ihnen nicht sagen, lieber und werther Freund, wie *sehr* es mich betrübt, Sie und Alma Moodie um Aufschub Ihres Besuchs zu bitten, der mir als das froheste Datum dieses Sommers oder Spätsommers feststand. Nun sagen Sie mir nur bald, daß ich die schöne Aussicht darüber nicht völlig verliere. Darf ich darauf rechnen, daß *Sie* Alma Moodie die Verschiebung mittheilen, ich kann nicht viel schreiben in diesen Tagen, je mehr ich der Kur und dem Ausruhen, das sie nöthig macht, gehöre, je rascher werd ich mein Hiersein zu Erfolg bringen« (BwR 345).

54 Vgl. Rilke an Anton Kippenberg (30.8.1923): »Die Ärzte […] haben meine täglichen Pflichten so angeordnet, daß meine Natur, die ja gern jeder Einladung zur Gesundheit folgt, aus ihrer regelmäßigen Erfüllung sich, ohne Gewaltsamkeit, einigen Nutzen wird gewinnen können« (AK II, 303).

(mit dem grauen Auto von Werner R. dürfte dies eine Sache von ein paar Stunden sein) – vielleicht werden Sie mir sogar (behelfsmäßig) einen kleinen Besuch hier abstatten; der Ort ist ziemlich reizend, wenn es nicht gerade regnet, nicht zu sehr »Sanatorium«, und die Wälder rund herum würden schöne Spaziergänge erlauben. Der »Musiksaal« (übrigens ausgestattet mit einem Bechstein und einem Harmonium) wird Sie aufgrund seiner Verzierungen amüsieren, die auf 1860 zurückgehen und derart unmöglich naiv sind, dass sie durch ihre abstoßende Wirkung schon wieder annehmbar werden.

Auf Wiedersehen also, meine liebe Alma Moodie; erfreuen Sie Ihre holländischen Freunde mit Ihrer großen Musik und Ihrem großen Herzen, das dieser reinen Gabe täglich Ehre erweist. – Wo auch immer es sei, dass sie sich verwirklicht, ergänzt Ihre schöne Geige die tausend Rhythmen des Lebens mit ihrem gerechten Überfluss, und ich werde sie hören, auch von sehr ferne, wenn ich mich ihnen öffne!

Danke. Vielen Dank, und

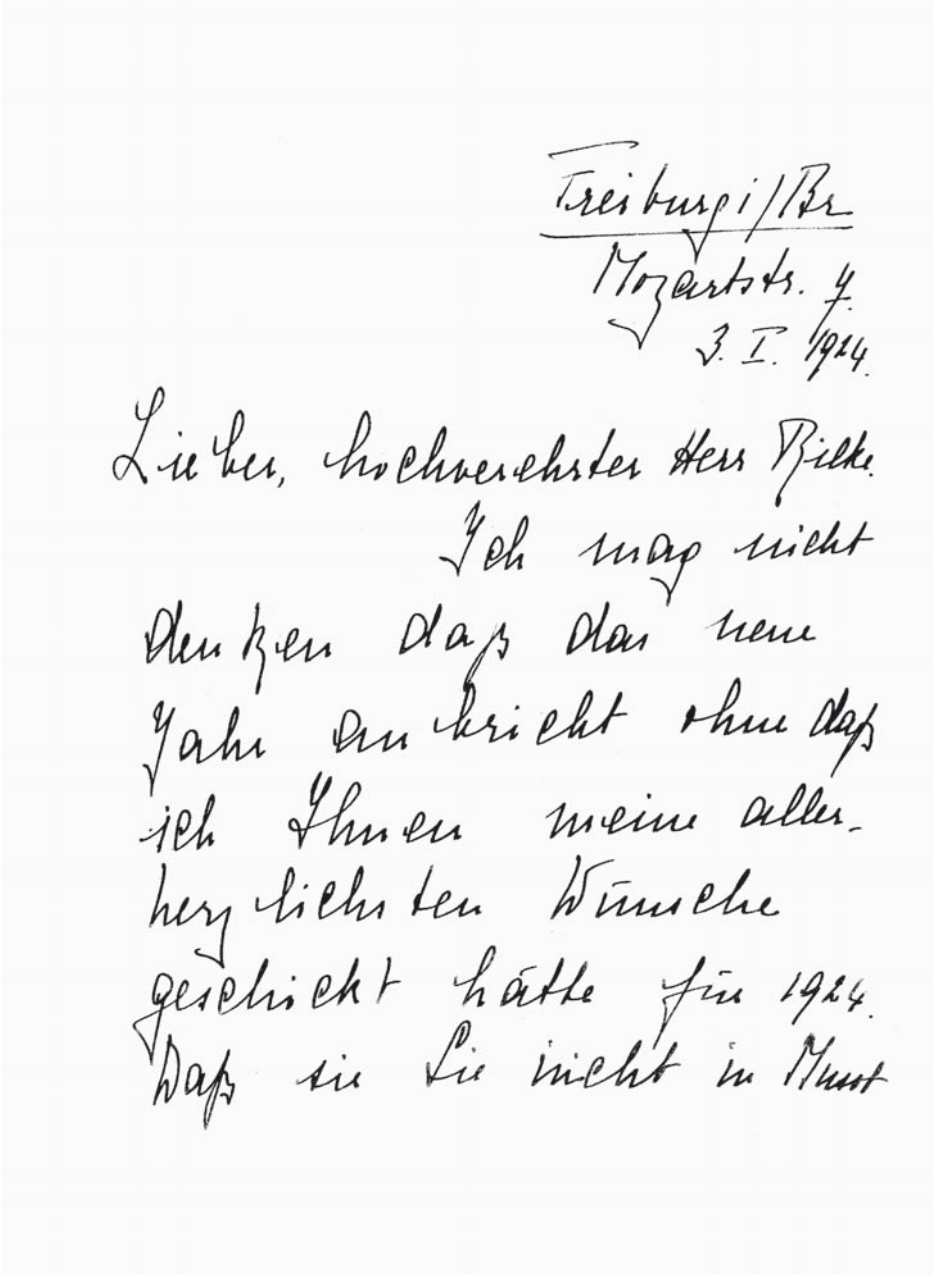
immer der Ihre

Rilke.

So findet das Wiedersehen schließlich nicht auf Muzot, sondern am 9. September am Vierwaldstättersee statt.[55] Die Freude über das Treffen der »Roten Nelke« – für das Rilke eigens rote Nelken besorgen wollte – war allerdings für den Dichter wegen seiner gesundheitlichen Probleme getrübt, wie er Nanny Wunderly-Volkart erzählt.[56] Reinhart schreibt jedoch am 6. Oktober an Rilke, Moodie sei »ganz erfüllt« gewesen von dem gemeinsam verbrachten Tag. Es falle ihr schwer, »sich in dem immer unhaltbarer werdenden Berlin« zurechtzufinden: »Sie denkt ja daran es aufzugeben und nach der Schweiz zu kommen« (BwR 349). An Weihnachten 1923 hält sich Moodie erneut in Zürich auf, zusammen mit Eduard Erdmann und Ernst Krenek, um im Stadthaus im Rahmen einer »Hilfsaktion für die geistig Schaffenden« (BwR 529) das Brahms-Konzert vorzutragen. »Wir sprachen viel von Ihnen und Muzot«, teilt Reinhart am 26. Dezember Rilke mit, »und Fräulein Moodie will Ihnen bald schreiben«. Sie habe eine überaus anstrengende Saison hinter und einen vollen Terminkalender vor sich. Sie wohne jetzt in Freiburg im Breisgau, »nachdem die Verhältnisse in Berlin für sie zu unhaltbar geworden waren« (BwR 358). Anfang 1924 schreibt Moodie an Rilke, der sich zu dieser Zeit in der Klinik Valmont oberhalb von Montreux zu einer erneuten Kur befindet, zum Jahreswechsel (s. Abb. 6).

55 Vgl. Rilke an Baladine Klossowska am 10.9.1923: »[C]'était une semaine de visites. Hier, dimanche, Werner Reinhart qui, par une nécessité subite, doit partir pour les Indes le 1er octobre, et qui voluait me causer avant« (BKl 447).

56 »Cela va mieux à présent, mais malheureusement la visite de Werner (dimanche) tombait sur le jour le plus pénible, c'est à peine que j'ai pu rendre agréables les quelques heures de leur court séjour aux trois compagnons de Pâques et de l'Œillet Rouge. Heureusement le temps y a mis tous ses frais; ils étaient charmés de l'endroit et de notre promenade à Emmeten, seulement c'est moi qui ai perdu la joie de me réjouir avec eux. (Impossible d'ailleurs de faire venir des œillets de chez Kraemer, le téléphone ne m'annonçait leur visite imminente que Samedi, très-tard.)« (NWV 912 f.).


Freiburg i/Br
Mozartstr. 4
3. I. 1924.

Liebes, hochverehrter Herr Rilke.
Ich mag nicht
denken daß das neue
Jahr anbricht ohne daß
ich Ihnen meine aller-
herzlichsten Wünsche
geschickt hätte für 1924.
Daß sie Sie nicht in Paris

Abb. 6: Brief Alma Moodies an Rilke vom 3. Januar 1924
(Privatbesitz Heidi Spengler-Bickel)

Auch sie spricht von »unerträglichen Zuständen« in Berlin und davon, dass sie mit ihrer Freundin – gemeint ist Duzzi Schrader – nach Freiburg im Breisgau umgezogen sei:

[8] Alma Moodie an Rilke (3.1.1924)[57]

Freiburg i / Br
Mozartstr. 7.
3. I. 1924.

Lieber, hochverehrter Herr Rilke.

Ich mag nicht denken daß das neue Jahr anbricht ohne daß ich Ihnen meine allerherzlichsten Wünsche geschickt hätte für 1924. Daß sie Sie nicht in Musot treffen ist sehr traurig – Der Grund weswegen Sie Ihren schönen Winter haben unterbrechen müssen, tut mir so Leid, u. ich hoffe daß es das einzige Mal in diesem Jahr sein wird daß Sie sich so wenig wohl fühlen werden.

Ich schwieg so lange weil ich nur Unangenehmes zu erzählen gehabt hätte. Ich war sehr müde u. das Leben sehr anspruchsvoll u. schwer. Mein Plan gänzlichst aus Deutschland zu gehen scheiterte daran daß meine Freundin nicht mit mir ins Ausland gehen wollte, ich verliesse sie auf keinen Fall u. erst als das Leben in Berlin gänzlichst unerträglich wurde Anfang November packten wir das Nötige u. zogen hierher. Es ist nah bei der Grenze was mir für meine Konzerte nötig ist, nah bei Winterthur, was besonders schön ist, ich habe immer so wenig Zeit. Ausserdem sind zwei gescheite Menschen hier an der Universität für Musikwissenschaft, u. das Resultat ist daß ich ein Quartett gegründet habe u. wir zunächst nur modernste Musik in der Universität aufführen. Dabei ist es so ruhig daß ich mich jeden Tag wo ich weg bin einfach danach sehne u. ich fühle mich in jeder Beziehung so wohl hier daß ich nicht so leicht wieder weg gehen werde. Freyholds sehe ich öfters, u. jedes mal sprechen wir von der Osterreise zu Ihnen, u. je weiter weg es rückt, je traumhaft schöner wird es. Für Alles, für Sie selber, für das Erlebnis daß Sie nur waren, sind wir Ihnen tief dankbar. Es war so schön.

Ich war kurz vor Weihnachten bei Werner Reinhart einige Tage. Es war prachtvoll, mein Freund, der Pianist Erdmann spielte ein ganz neues Konzert von Křenek,[58] der auch da war mit seiner Frau u. da wir uns alle gut kennen war es reizend. Einige Tage später spielte ich auch, was mich besonders freute da es das erste Mal war daß Reinhart mich dort gehört hat, dort wo ich hingehöre, – aufs Podium – seitdem er die Geige, die Sie kennen, zu der Meinigen gemacht hat, u. seitdem ist sie wirklich noch einmal so schön geworden.

Ich hoffe bald zu hören daß es Ihnen schon besser geht.

57 8 Seiten. [Briefumschlag:] Schweiz: | Herrn Rainer Maria Rilke. | »Valmont« | sur Territet (Vaud) [Poststempel:] Freiburg 4.1.24.

58 Die Uraufführung von Kreneks *Klavierkonzert in Fis-dur* mit Eduard Erdmann als Solist und Hermann Scherchen als Dirigent fand am 19.12.1923 statt (vgl. Sulzer [wie Anm. 20], I, S. 132 f.).

Nochmals alles Gute für 1924. u. mit vielen sehr herzlichen Grüssen alles Liebe von Ihrer Alma Moodie.

Eine weitere Konzertreise führt Moodie Anfang 1924 nach Rumänien. Von dort schickt sie Rilke einen Postkartengruß. Offenbar hatte ihr der Dichter im Jahr zuvor Marthe-Lucile Bibescos (1886-1973)[59] *Isvor, le pays des saules* (1923) geschenkt, eine Sammlung impressionistischer Skizzen über Rumänien, auf die Moodie nun Bezug nimmt:

[9] Alma Moodie an Rilke (16.2.1924)[60]

16.II.'24

Milles bonnes pensées d'»Isvor, le pays des saules« où j'ai appris à connaître et à aimer ce peuple que j'avais commencée à comprendre par le beau livre qui m'est resté de Pâques dernier. Je le reverrai en Avril et j'espère pouvoir un jour vous en raconter de vive voix. J'espère que vous êtes remis et que le séjour au Sanatorium vous aura fait du bien et vous prie de recevoir mes amitiés – de tout cœur à vous

Alma Moodie.

Übersetzung

Tausend gute Gedanken aus »Isvor, dem Land der Weiden«, wo ich gelernt habe, dieses Volk kennenzulernen und zu lieben, das ich bereits durch das schöne Buch zu verstehen begonnen habe, das mir von Ostern letzten Jahres geblieben ist. Ich werde es im April wieder sehen und ich hoffe, Ihnen eines Tages mündlich davon erzählen zu können. Ich hoffe, dass Sie sich erholt haben und dass Ihnen der Aufenthalt im Sanatorium gut getan hat und bitte Sie, meine freundlichen Grüße zu empfangen – aus ganzem Herzen die Ihre

Alma Moodie.

An Ostern 1924 wird das Treffen vom Vorjahr dann endlich in Muzot wiederholt.[61] Am 2. April kündigt Rilke Nanny Wunderly-Volkart den Besuch an: »In der Vor-

59 Die französische Schriftstellerin Marthe-Lucile Princesse Bibesco, die Tochter des rumänischen Außenministers Jean Lahovary, war die Ehefrau des rumänischen Prinzen Georg III. Valentin Bibescu. Im Februar 1925 hat Rilke sie in Paris besucht (Chronik 1393). Vgl. auch unten, Anm. 100.

60 [Adresse:] Suisse. | Monsieur | Rainer Maria Rilke | Musot s/ Sierre | Vallée du Rhône | Valais.

61 In dem Brief Rilkes an Moodie vom 31.3.1924 (wie Anm. 3) heißt es: »Devenant de plus en plus valaisan, j'entretiens à présent de bonnes, d'amicales relations avec les anciennes famil-

Osterwoche, so um den 16ten oder 17ten (denk ich), will Werner wiederkommen, wie voriges Jahr, mit Alma Moodie« (NWV 993). Ostern steht ganz im Zeichen einer Erneuerung des Treffens des Vorjahrs, wie auch aus einem Brief vom 14. April an Dory von der Mühll hervorgeht: »Augenblicklich steht der Besuch meines raren Hausherrn (Werner Reinhart's) bevor, der sich für die Ostern endlich einmal freizumachen versprach, und, so wie voriges Jahr, Alma Moodie mitbringt, die junge Geigerin, die so rasch ihren Weg gemacht hat« (SchwF 414). Auch Moodies Briefe an Reinhart zeugen von angespannter Vorfreude auf das Treffen.[62] Anstelle des Malers Edmund von Freyhold stoßen diesmal der Komponist Ernst Krenek mit seiner Frau Anna[63] – der Tochter von Gustav und Alma Mahler – sowie Werner Reinharts Bruder Hans dazu. Mit dem österreichischen Komponisten spielt Moodie im Hotel »Bellevue« in Sierre Mozart-Sonaten (BwR 529);[64] Rilke liest aus den *Duineser Elegien.* Werner Reinhart muss das Treffen vorzeitig verlassen, aber zu Rilkes großem Vergnügen bleibt Moodie einige Tage länger im Wallis.[65] An Nanny Wunderly-Volkart schreibt er am 25. April: »Alma Moodie était déjà venue un peu avant eux[66] [les Kreneks], pour me jouer du Bach et du Couperin; puis, après le déjeuner, je leur ai lu les Élégies (toutes)« (NWV 996). In einem Brief an die Gräfin von Thurn und

les du pays, ce qui me permet d'espérer que par leur intermédiaire on trouvera la personne capable de suivre au piano vos élans admirables.«

62 Am 4.3.1924 schreibt Moodie an Reinhart: »[…] Everything seems to be coming to a point with me & I am just living for two things now 1.) Easter & Sierre. I hope you won't ask »people« with you & that it will be quiet & nice. 2.) my work this summer. I read Rilkes Elegien & I read as if seales had fallen from my eyes. I have the feeling that at least the first three are about the best written since ages & now that I have his whole developpement in front of me I find he has risen in them to hights [sic] that his other works didn't even give a promise of, & that are hard to be compared with. Es ist ein volles Entfalten. Wie schön!« In einem Brief vom 17.3.1924 heißt es: »[…] It is sweet of you to stick to Easter – cela ne vous embêtera pas trop? If the weather were fine, how about taking the »tuff«? In any case dites bien des choses à Rilke. I think he is a bit hurt. I did not write as decently to him as to you!! & I would be very sad if he felt hurt about it!« Am 24.3.1924 fragt Moodie noch einmal bei Reinhart nach: »[…] Pussy, how I'm looking forward to you at Easter! — !! I am wondering about Rilke. I hardly think I was nice enough to him to make the idea of seeing me want to change his mind. I would be very sorry if he wasn't there.«

63 In SchwF (634) wird sie fälschlicherweise ebenfalls Alma genannt.

64 Vgl. Krenek (wie Anm. 23), S. 447: »Während unseres etwa einwöchigen Aufenthaltes in Sierre sahen wir Rilke mehrmals, und ich erinnere mich, daß ich ihm in einem der Salons des Hotels [»Bellevue«] etwas auf dem Klavier vorspielte. Wahrscheinlich begleitete ich Alma Moodie, die auch dort war, beim Vortrag einiger Violinstücke[.]« Vgl. auch die Abbildung des Eintrags im Gästebuch von Muzot in Sulzer (wie Anm. 20), I, nach S. 137.

65 »Alma Moodie *reste* jusqu'à vendredi, un peu pour moi, pour me jouer, et je ne veux pas déserter cette rare joie qu'elle m'offre d'un cœur généreux. (Elle nous a joué que vendredi soir, pendant une demie-heure). Hier soir Hans R.[einhart] est arrivé, venant du Tessin avec M. et Mme Krenek qui resteront aussi encore un ou deux jours: car Alma Moodie veut étudier une œuvre que M. Krenek (compositeur tchèque-autrichien) vient de composer pour elle; je suppose qu'après le travail ils monteront toujours à Muzot, donc pour cela aussi, il faut que je sois là« (NWV 995).

66 Vgl. Telegramm vom 16.4.1924 von Alma Moodie an Rilke (im Besitz von Heidi Spengler-Bickel): »Arrive demain midi ne puis pas vous dire ma joie. | Moodie.«

Taxis vom 12. Mai wird die Violinistin ebenfalls erwähnt: Die »junge, sehr bedeutende Geigerin«, habe sich erneut »zwischen ihren verschiedenen *tournées*, hier eingefunden« (MTT 801). Mit sympathischer Offenheit gesteht Rilke dann: »So war ein Klima von *Musik* entstanden, in dem ich, tauber Berg, mich recht felsig ausnahm, immerhin dankbar für die melodischen Angriffe und Zärtlichkeiten an allen Hängen meines Gefühls« (ebd.).

Aus dem Sommer desselben Jahres stammt eine Postkarte Moodies an Rilke aus Pura im Tessin, wo sie mit ihrer Freundin Duzzi Schrader ein Haus gemietet hatte.[67] Je länger, je mehr wird die Schweiz – und insbesondere der Schlossturm von Muzot – für die vielbeschäftigte Geigerin zum ersehnten Rückzugsort, in dem sie von den hektischen Konzertreisen Erholung sucht. Von ihrem dicht gedrängten Programm zeugt auch ein Brief Reinharts an Rilke (25. Mai 1924): Moodie werde »am 31. ds. nach Prag kommen um andern Tags das Konzert von Szymanowsky[68] zu spielen und dann am 2. Juni gleich wieder nach Nürnberg zurückzukehren, wo sie die Uraufführung des Pfitznerkonzertes hat« (BwR 369).[69] Im August 1924 hält sich Alma Moodie mit Werner Reinhart in Chandolin auf, einem kleinen Ort oberhalb von Sierre; Ernst und Anna Krenek, die sich ebenfalls im Wallis befinden, stoßen dazu. Vor der Abreise fragt Moodie bei Rilke an, ob sie auf einen kurzen Besuch in Muzot vorbeikommen dürfe:

67 Postkarte Alma Moodie an Rilke (im Besitz von Heidi Spengler-Bickel): »Einen lieben Pfingstgruss auf dem Wege nach Pura von Duzzi Schrader u. Alma.« Hierzu Krenek (wie Anm. 23), S. 454: »Bevor wir [Ernst Krenek und seine Eltern] dorthin [nach Österreich] fuhren, wurden wir jedoch eingeladen, ein paar Wochen in einem Haus mitzuwohnen, das Alma Moodie in Pura, einem Dorf am Westufer des Luganer Sees, gemietet hatte. Sie erschien dort mit einer Freundin, Duzzi Schrader, einer mageren, knochigen Deutschen, die die Rolle einer Art Gesellschafterin und Hofdame für die kapriziöse kleine Geigerin spielte«; vgl. auch ein Brief Kreneks an Werner Reinhart (14.6.1924): »In Zürich wollten wir uns diesmal nur einen Tag aufhalten, weil wir von Alma Moodie schon dringend nach Pura eingeladen wurden« (Sulzer [wie Anm. 20], III, S. 177).

68 Vgl. Flesch (wie Anm. 7), S. 153: »Szymanoswki war da und war mehr als entzückt«. Das Konzert mit dem Violinkonzert des polnischen Komponisten Karol Szymanowski (1882-1937) muss mit einer Gage von 1500 Goldmark außerordentlich gut bezahlt worden sein (vgl. Dreyfus 2000 [wie Anm. 7], S. 265).

69 Die Uraufführung des Violinkonzerts, op. 34 fand am 4.6.1923 unter der Leitung von Pfitzner selbst in Nürnberg statt. Vgl. Abendroth (wie Anm. 44), S. 256: Moodie habe das Violinkonzert aus der Taufe gehoben, »und zwar in so vollendeter Weise, daß keine Schwierigkeit des Verständnisses zwischen Werk und Publikum aufkam, sondern ungeheurer Enthusiasmus das spontane Echo der neuen Gabe des Genies und seiner berufenen Mittlerin war«.

[10] Alma Moodie an Rilke (5.8.1924)[70]

Chandolin.
5.8.1924.

Mon cher Grand Poète!

Je viens vous demander si vous êtes déjà ou encore à Musot et si vous me permetteriez de venir vendredi vous dire bonjour en passant. Je n'aimerai pas être à Sierre, vous sachant là et ne pas faire mon petit pèlérinage. Un mot me suffit et je partirai d'ici à temps d'être vers 10 hrs ½ chez vous car il me faut prendre le train de midi – je suis en route pour Bâle – Hollande.

Je serais si heureuse de vous voir et vous envoie mille chose bien affectueuses.

Alma.

Übersetzung

Mein lieber großer Dichter!

Ich wollte Sie fragen, ob Sie schon oder noch in Muzot sind und ob Sie mir erlaubten, am Samstag vorbeizukommen, um Ihnen beim Vorbeigehen guten Tag zu sagen. Ich möchte nicht gerne in Sierre sein und wissen, dass Sie da sind, ohne meine kleine Pilgerfahrt zu unternehmen. Ein Wort genügt mir und ich werde von hier losfahren, um gegen 10.30 Uhr bei Ihnen zu sein, denn ich muss den Mittagszug nehmen – ich bin unterwegs nach Basel–Holland.

Ich wäre so glücklich, Sie zu sehen und sende Ihnen tausend liebevolle Dinge.

Alma.

Nach diesem Treffen in Muzot am 9. August[71] hält sich Moodie Ende dieses Monats bei Werner Reinhart auf der »Fluh« am Greifensee auf – zusammen mit Ernst Krenek, der fortan zum engeren Freundeskreis um Reinhart gehört.

70 2 Seiten. [Briefumschlag:] Monsieur | Rainer Maria Rilke | Château de Muzot | s/Sierre. [Poststempel:] Sierre 5.VIII.24

71 Vgl. Telegramm an Rilke vom 7.8.1924 (im Besitz von Heidi Spengler-Bickel): »Viendrai chez vous car si je m'attarde il me reste un train à 15 heures me réjouis infiniment et vous envoie mille choses | Alma.« Moodie schreibt am 16.8.1924 aus den Niederlanden an Reinhart: »[…] I saw Rilke and spent such a nice day with him …! On était assez tendre … on était très gentil! I would rather like to come with you, when you go. We must talk it over. I am so glad you are going. I think Paris will soon swallow him up. I felt rather sad when he spoke about things, he's lonely you know!«

IV. Letzte Briefe

In diesem Herbst 1924 beschließt Moodie, sich für längere Zeit in der Schweiz niederzulassen.[72] Zusammen mit Duzzi Schrader bezieht sie ein Haus an der Susenbergstraße in Zürich, hoch über der Stadt am Zürichberg. In den oberen Stock zieht Ernst Krenek ein. In seinen Memoiren sieht er sich rückblickend »in Almas neuem Haus herumsitzen und zusehen, wie Duzzi Schrader und sie [Moodie] Vorhänge nähen, wobei sie Jazzplatten auf dem Grammophon spielen«.[73] Im September hält sich Krenek erneut im »Bellevue« in Sierre auf und besucht Rilke mehrfach – am 20./21. September ist er mit Alma Moodie und Reinhart auf Muzot zu Gast (BwR 533).[74] In dieser Zeit beginnt Krenek mit Alma Moodie ein Liebesverhältnis: »Zu meiner Überraschung war sie es, die in den ersten Tagen unserer Liebesbeziehung gelegentlich den Gedanken äußerte, daß wir heiraten sollten.«[75] Einerseits hatte Krenek – wie ein Biograph Anna Mahlers das komplizierte Verhältnis bündig zusammenfasst – »eine lebhafte junge Frau, die wenig Verständnis für ihn zeigte, andererseits war da eine wunderbare, einfühlsame Musikerin, die ihn sehr zu schätzen

72 Vgl. undatierten Brief Moodies aus Pura an Reinhart: »[…] Ich habe aber inzwischen ein Angebot eines Hauses bekommen für denselben Preis mit 8 Zimmern. Ausserdem bin ich wegen Duzzi noch ungewiss. Ich werde halt weich wie Butter an einem Tessiner Sommertag in bestimmten Fällen – u. nun gab es eine kleine Collision u. ich muss mal mit ihr reden in Ruhe. Möglich ist es nur unter bestimmte [sic] Voraussetzungen, denn eigentlich geht es garnicht u. ich rutsche zu Kreneks herüber da sie mir näher sind ganz unbewusst u. sie kann schwer auf uns eingehen u. will eben immer dabei sein. Also noch einige Tage dann habe ich Klarheit geschafft – Also dann hören Sie – you just are the darlingest pet in creation u. ich freue mich unsagbar auf dies Umziehen nach Zürich. Es wird bestimmt ganz furchtbar nett werden, u. wohl mit Duzzi – – – !!!«

73 Krenek (wie Anm. 23), S. 462.

74 Moodie schreibt am 13.9.1924 aus Berlin an Reinhart: »[…] I don't know yet on what day I will go to Rilke. It will depend on how things go on in Zürich. However I will ring you up & hear what your news is & see if we can manage it about the same time. I will be coming back here end of the month.«

75 Krenek, (wie Anm. 23), S. 469. Ebd. S. 471: »Meine Beziehung zu Reinhart bekam einen etwas seltsamen Beigeschmack, denn offiziell galt er als Almas Liebhaber.« Einige Aspekte der Affäre sind offenbar in Kreneks Oper *Jonny spielt auf* (1927) eingegangen. Vgl. L. Stewart: *Ernst Krenek. The Man and His Music.* Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991, S. 402: »Some aspects of her [Moodie's] personality were used for Anita in [Kreneks] *Jonny spielt auf*«; Krenek selbst spricht davon, dass überdies ein damaliger Liebhaber Moodies – ein rumänischer Sänger – das Vorbild für eine Figur abgegeben habe: »[Er] ist in der Figur des Violinvirtuosen Daniello in meine Oper *Jonny spielt auf* eingegangen« (Krenek [wie Anm. 23], S. 543). In der Tat kann man, wenn man möchte, das Dreiecksverhältnis in der Oper gespiegelt sehen – mit umgekehrten Vorzeichen: Denn dort verliebt sich nicht eine Violinistin in einen Sänger, sondern umgekehrt eine Sängerin in einen Violinisten. Der grüblerische Komponist Max lernt – an einem Gletscher in den Hochalpen – die Sängerin Anita kennen, mit der er sich verbindet. Wegen ihrer Tourneeverpflichtungen oft abwesend, weckt sie seine Eifersucht und betrügt ihn mit dem Geiger Daniello (vgl. Ernst Krenek: *Jonny spielt auf. Oper in zwei Teilen*. In: ders.: *Prosa · Dramen · Verse*. München, Wien 1965, S. [59]-99).

schien und für die er komponierte«.[76] Im Dezember 1924 lässt sich Krenek von seiner Frau Anna scheiden: »Ich erinnere mich nicht mehr, ob ich, von Alma veranlaßt, als erster den Vorschlag machte, oder ob es, auf Betreiben ihrer Mutter, Annas Wunsch war.«[77] Bereits zuvor hatte sich Anna zeitweilig zu ihrer Mutter Alma Mahler-Werfel nach Italien zurückgezogen, die in Venedig einen Wohnsitz besaß;[78] später nahm sie in Rom Malunterricht bei Giorgio de Chirico.[79] Von diesen heiklen persönlichen Veränderungen ist in Moodies Briefen an Rilke nicht direkt die Rede. Zwischen den Zeilen scheinen die brisanten Verhältnisse allerdings durch. In einem Brief Moodies, in dem sie Rilke nach Zürich einlädt, erwähnt sie etwa, dass Kreneks Frau »einfach verschwunden« sei:

[11] Alma Moodie an Rilke (28.9.1924)[80]

Zürich 7
Susenbergstr. 100.
28.9.1924.

Mon cher Monsieur Rilke.

J'ai attendu jusqu'à aujourd'hui pour vous écrire ces mots désirant pouvoir vous orienter un peu quand aux jours que j'espère être à Zurich. Or, il ne me semble plus de danger que je ne sois ici si vous passez à la date mentionnée. J'ai à jouer en Allemagne le 4, 5 et 6 octobre et serai de retour du 7 au matin jusqu'au 12 après midi. Je ne puis vous dire la joie que je ressentirais à pouvoir vous voir chez moi – bien que ce chez moi aura un air un peu raide et neuf encore, je crains – mais ce sera un chez moi et je serai si heureuse de vous y offrir ce que j'ai à offrir – de la musique, de la musique et encore de la musique. Cela me pèse presque de vous devoir tant et d'avoir si peu à rendre.

Alors que vos plans seront fixés, voulez-vous m'envoyer un mot pour me prévenir de votre arrivée?

Křenek se trouve à l'autre bout de l'Allemagne – près de Hamburg, chez notre ami Erdmann. Sa femme a simplement disparu de l'horizon et nous sommes tous un peu inquiets car elle persiste à ne donner de ses nouvelles malgré lettres et telegrammes.

Werner Reinhart en rentrant de chez vous s'est mis au lit avec un rhume qui l'a empeché d'aller à Londres – Mon amie et moi nageons dans l'atmosphère de tout ce

76 Gregory Hurworth: »Aus Anna Koller wird Anni Krenek. Die Zeit mit Ernst Krenek 1922-1938«. In: Barbara Weidle; Ursula Seeber (Hrsg.): *Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause*. Bonn 2004, S. 33-46, hier S. 45.

77 Krenek, (wie Anm. 23), S. 475.

78 Krenek (wie Anm. 23), S. 447-449.

79 Vgl. Barbara Weidle: »Ich bin in mir selbst zu Hause. I: Anna Mahler in Rom, Paris und Wien 1924-1938«. In: Weidle/Seeber (wie Anm. 76), S. 47-71.

80 4 Seiten. [Briefumschlag:] Monsieur | Rainer Maria Rilke | Château de Musot | s/ Sierre. | (Valais) [Poststempel:] Zürich 28.IX.1924.

qu'il a d'agréable et désagréable à arranger et faire arranger une maison mais nous nous réjouissons infiniment à l'idée de l'hiver qui vient – nous espérons beaucoup travailler ici.

Je vous remercie de m'avoir si gentillement accueillie dimanche dernier, cela passa si vite! comme une chose entrevue en rêve.

Mon amie me prie de vous saluer et vous dire combien elle espère faire votre connaissance ici et mille et mille choses

de votre

Alma.

Übersetzung

Mein lieber Herr Rilke.

Ich habe bis heute gewartet, um Ihnen diese Zeilen zu schreiben, da ich wünschte, Sie etwas darüber zu unterrichten, an welchen Tagen ich voraussichtlich in Zürich sein werde. So schien mir die Gefahr gebannt zu sein, dass ich nicht hier bin, wenn Sie am erwähnten Datum vorbeikommen. Ich muss am 4., 5. und 6. Oktober in Deutschland spielen und werde am 7. mittags zurück sein bis zum 12. nachmittags. Ich kann Ihnen nicht sagen, was für eine Freude ich empfinde, Sie hier bei mir zu sehen – auch wenn dieses Zuhause noch ein etwas ungehobeltes und neues Aussehen haben wird, wie ich fürchte –, aber es ist ein Zuhause und ich werde so glücklich sein, Ihnen anzubieten, was ich anzubieten habe: Musik, Musik, und noch einmal Musik. Es ist mir beinahe eine Last, Ihnen so viel zu schulden und so wenig zurückgeben zu können.

Wenn Ihre Pläne dann festgelegt sind, würden Sie mir ein Wort senden, um mir Ihren Besuch anzukündigen?

Krenek befindet sich am anderen Ende Deutschlands – in der Nähe von Hamburg, bei unserem Freund Erdmann. Seine Frau ist einfach wie vom Erdboden verschwunden, und wir sind alle etwas beunruhigt, da sie überhaupt keine Neuigkeiten von sich gibt, trotz Briefen und Telegrammen.

Werner Reinhart hat sich, als er von Ihnen zurückkam, mit einem Schnupfen zu Bett gelegt, der ihn daran hinderte, nach London zu reisen.[81] – Meine Freundin und ich schwimmen in einer Atmosphäre von all dem Angenehmem und Unangenehmem, wenn man ein Haus einrichtet und einrichten lässt, aber wir freuen uns unendlich auf die Vorahnung des kommenden Winters – wir hoffen, hier viel zu arbeiten.

Ich danke Ihnen, dass Sie mich am vergangenen Sonntag so liebenswürdig empfangen haben,[82] es ist so rasch vorbeigegangen, wie eine Traumerscheinung![83]

81 Vgl. Rilke an Werner Reinhart (1.10.1924): »[G]estern las ich in einem guten Briefe Alma Moodie's, daß Ihre londoner Reise durch eine Erkältung vereitelt worden ist« (BwR 387).

82 Gemeint ist der Besuch mit Ernst Krenek vom 20./21.9.1924 (BwR 533).

83 Vgl. einen undatierten Brief Moodies an Reinhart: »[…] I'm only going to think of the nice things – for instance, today a week ago we were with Rilke. How beautiful it was. More like a dream than reality & all the other beautiful things we saw. As you say c'est par la distance qu'il faut juger les choses – & I relive daily so much & it was beautiful.«

Meine Freundin bittet mich, Sie zu grüßen und Ihnen zu sagen, wie sehr Sie hofft, hier Ihre Bekanntschaft zu machen, und tausend und tausend Dinge
von Ihrer
Alma.

Ob es zu diesem Zürcher Treffen gekommen ist, lässt sich nicht mehr feststellen.[84] Im November tritt Moodie mit dem Pfitzner-Konzert unter anderem in München auf.[85] Ihr letzter bekannter Brief an Rilke stammt vom Jahresende 1924 (s. Abb. 7). Er ist außerordentlich emotional gehalten: Die Beziehung zu Ernst Krenek, der sich nach der Scheidung in einer tiefen Krise befand, war offenbar schwierig und belastend. Moodie zeigt sich auch betroffen darüber, dass Rilke Muzot erneut für eine Kur hat verlassen müssen – und berichtet von einer Konzerttournee durch Deutschland, England und Schottland:

[12] Alma Moodie an Rilke (29.12.1924)[86]

Zürich.
Susenbergstr. 100
29.12.1924.

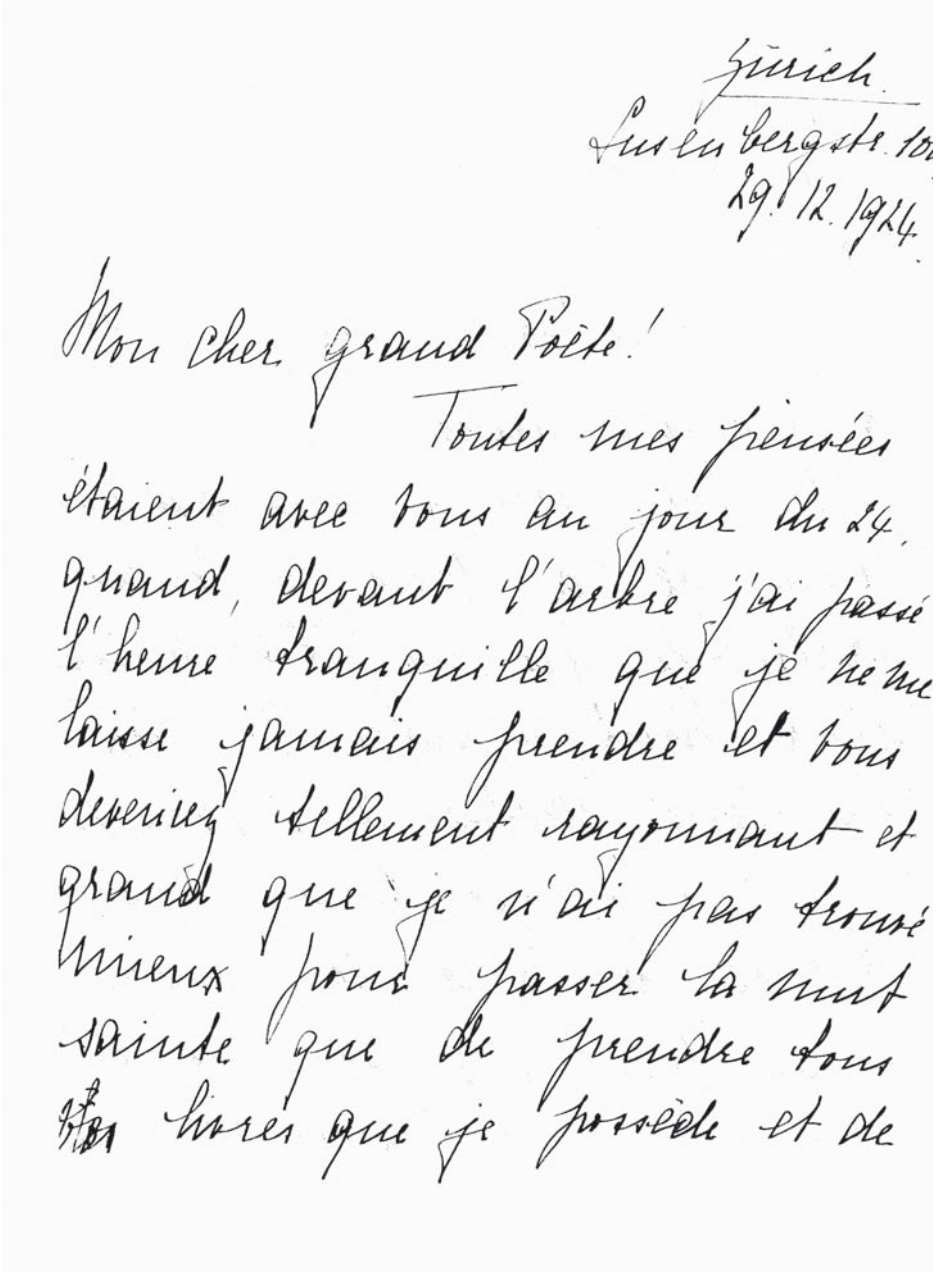
Mon cher grand Poète!

Toutes mes pensées étaient avec vous au jour du 24. quand, devant l'arbre j'ai passé l'heure tranquille que je ne me laisse jamais prendre et vous deveniez tellement rayonnant et grand que je n'ai pas trouvé mieux pour passer la nuit sainte que de prendre tous les livres que je possède et de lire, lire et lire assise par terre à la lumière des bougies et il me semble que la lettre qui arrivera chez vous, dans vos mains, au commencement de l'année, ne doit être rien d'autre qu'un signe de la plus profonde gratitude qu'un être puisse avoir pour l'autre. Je veux que vous sachiez que sans vous je ne sais pas d'où j'aurais trouvé la force de passer par toute une catégorie de crises, qui s'étaient accummulées en un bloc qui, se déchargeant faillit être trop mais laisserant une paix, qui goûte une peu de lassitude et de choses mortes – mais qui est une paix tranquille et sereine – et c'est si bon!

84 In einem Brief aus Erfurt an Reinhart vom 15.10.1924 spricht Moodie von einem weiteren Brief Rilkes: »[…] Ich hatte ein bezaubernder [sic] Brief von Rilke – viel zu nett für mein Gewissen …..!! u. er schickte mir das Band von Wissen u. Leben mit den Ubersetzungen [sic] von Valéry! Es war doch lieb von ihm! Solche Kleinigkeiten können mich so sehr rühren. Haben Sie es schon? Aber die Reise ist verschoben auf Gott weiss wann! Er hat Valéry's Eupalinos übersetzt ›pour ruser avec ma nature qui pendant toutes ces semaines encore m'afflige d'un très persistant malaise physique …![‹] Es ist schon beunruhigend finde ich!«

85 Vgl. Abendroth (wie Anm. 44), S. 258.

86 9 Seiten. [Briefumschlag:] Monsieur | Rainer Maria Rilke | Château de | »Musot« sur Sierre | (Valais) [Poststempel:] Zürich 30.XII.24.


Zürich.
Luisenbergstr. 10
29. 12. 1924.

Mon cher grand Poète!

Toutes mes pensées étaient avec vous au jour du 24. grand, devant l'autre j'ai passé l'heure tranquille que je ne me laisse jamais prendre et vous devenez tellement rayonnant et grand que je n'ai pas trouvé mieux pour passer la nuit sainte que de prendre vos livres que je possède et de

Abb. 7: Brief Alma Moodies an Rilke vom 29. Dezember 1924 (Privatbesitz Heidi Spengler-Bickel)

J'ai été profondement affligée d'apprendre que vos malaises vous ont forcée à quitter Musot. Tous mes vœux tout vers vous pour que ceci ne soit pas le cas cet [sic] année! Avez-vous découvert ce qui en est la cause? Ne pourrons-nous rien faire pour vous aider? Votre lettre et l'envoi des traductions m'avaient fait une joie très très grande – en les lisant, je vous entends et vous vois, lisant, tout en me demandant ce qui est plus admirable, l'œuvre ou la traduction ou tous deux réunies. A part cela j'ai en à travailler – et bien que cette vie d'horaires de trains, en elle-même dépourvue d'une façon effrayante de charme et bonté, m'ait fait beaucoup souffrir jusqu'à ce que j'aie trouvé le moyen de me reffermer et de ne plus avoir conscience du fait que Magnifique – et encore une fois ce caractère de tristesse hautaine, sombre, haute et partout la grande ligne, à l'âme ouverte. C'est tout près de Hollywood [sic] – le château de Mary Stuart, que j'ai trouvé ces petites tasses que je vous ai envoyées, qui me semblaient comme autant de petites fleurs qui souriaient dans cette froideur. J'espère que vous leur trouverez une petite place – elles ne sont qu'une pensée.

Me voilà depuis le 21. de retour à ce Zürich et la petite maison à laquelle je m'attache beaucoup. Samedi je repars pour longtemps – !!

Irez-vous à Paris? Musot vous retient-il encore?

Quand vous avez un jour un peu de temps et que cela ne vous cause pas de fatigue – dites-moi comment vous vous portez. Vos amis j'agis par heures et minutes – il me semble que ces derniers mois ont été particulièrement interessante. Je livre des batailles pour Pfitzner et me suis trouvé en contact avec des musiciens grands – avec un contact nouveau et plus conscient et de l'Allemagne, je suis repartie pour l'Angleterre et L'Ecosse. Tous deux pays m'ayent laisse une impression énorme. London que j'ai senti et compris pour la première fois, avec sa laideur presque magnifique – si forte et simple dans sa force et avec une forme qui m'a semblé très belle maintenant qu'une certaine désinvolture s'est introduit en ce qui etait une chose en elle-même – raide et peu vivante avant la guerre. Puis L'Ecosse – Glasgow horrible, mais tout près des lacs – Loch Lomond par exemple où il m'a semblé voir ce qu'est un paysage romantique, sombre, à l'alentour des lignes grandioses – et d'une profondeur âpre et passionnante! Puis Edinburgh à Bâle, les von der Mühll-Burckhardt ont été charmants.

Et puis – voilà, c'est tout! hors que je suis et reste votre très devouée

Alma Moodie.

Übersetzung

Mein lieber großer Dichter!

Alle meine Gedanken waren bei Ihnen am Tag des 24., als ich vor dem Baum meine ruhige Stunde verbrachte, die ich mir niemals nehmen lasse, und Sie sind so strahlend und groß geworden, dass ich nichts besseres finden konnte, die Heilige Nacht zu verbringen, als alle Bücher zu nehmen, die ich besitze und zu lesen, lesen und lesen, beim Schein der Kerzen auf dem Boden sitzend, und es scheint mir, dass der Brief, der bei Ihnen ankommen wird, in Ihren Händen, zum Jahresbeginn, nichts anderes sein darf als ein Zeichen der tiefsten Dankbarkeit, die ein Lebewesen gegen-

über einem anderen empfinden kann. Ich möchte, dass Sie wissen, dass ich nicht weiß, woher ich ohne Sie die Kraft genommen hätte, eine ganze Reihe von Krisen zu überwinden, die sich zu einem großen Block angehäuft hatten, der, nachdem er sich abgewälzt hatte, zwar nicht zuviel war, aber eine Stille hinterließ, die etwas nach Überdruss und toten Dingen schmeckt – die aber eine ruhige und friedliche Stille ist – und das ist so gut!

Ich war tief betroffen zu vernehmen, dass Ihre Beschwerden Sie gezwungen haben Muzot zu verlassen.[87] All meine Wünsche für Sie, dass dies in diesem Jahr nicht der Fall sein sollte! Haben Sie herausgefunden, was der Grund dafür ist? Können wir nichts tun, um Ihnen zu helfen? Ihr Brief und die Übersendung der Übersetzungen[88] haben mir eine ganz, ganz große Freude bereitet – wenn ich sie lese, dann höre und sehe ich Sie, und ich frage mich stets dabei, was bewundernswürdiger ist: das Werk oder die Übersetzung oder die beiden vereint. Abgesehen davon habe ich zu arbeiten – und trotz diesem Leben aus Zugfahrplänen, dem es an sich schon auf angsterregende Weise an Charme und Güte fehlt und wegen dem ich viel habe leiden müssen, habe ich einen Weg gefunden mich abzukapseln und mir keiner Sache als dem Großartigen mehr bewusst zu werden – sowie einmal mehr dieser Art von hochmütiger Verdrossenheit, düster, erhaben und überall der großen Linie, mit offener Seele. Ganz nahe bei Hollywood, dem Schloss von Mary Stuart,[89] habe ich diese kleinen Tassen gefunden, die ich Ihnen geschickt habe, die mir ganz wie kleine Blumen erschienen, die in dieser Kälte lächeln. Ich hoffe, dass Sie einen kleinen Platz für sie finden – sie sind nichts weiter als ein Gedanke.

Ich bin nun seit dem 21. zurück hier in diesem Zürich, in dem kleinen Haus, dem ich sehr verbunden bin. Am Samstag verreise ich für lange Zeit – !![90]

Werden Sie nach Paris gehen?[91] Hält Sie Muzot noch zurück?

Falls Sie eines Tages etwas Zeit haben sollten und wenn es nicht ermüdend für Sie ist – sagen Sie mir, wie es Ihnen geht. Für Ihre Freunde wirke ich jede Stunde und Minute – die letzten Monate scheinen mir besonders interessant gewesen zu sein. Ich führe ganze Schlachten für Pfitzner[92] und habe die Bekanntschaft großer Musiker gemacht – mit einem neuen Kontakt und selbstbewusster, und von Deutschland

87 Rilke hält sich vom 24.11.1924 bis zum 6.1.1925 im Sanatorium Valmont sur Terittet auf (RuSchw 65).

88 Die Rede ist von Rilkes Übersetzungen von Paul Valérys *Charmes*.

89 Gemeint ist nicht Hollywood, sondern *Holyrood* House, der Palast der schottischen Königinnen und Könige in Edinburgh und offizieller heutiger Sitz der britischen Königin in Schottland.

90 Moodie bereitete zu dieser Zeit die Uraufführung des Violinkonzerts von Ernst Krenek vor. Vgl. den Brief von Franz von Hoesslin an Werner Reinhart (29.12.1924): »[D]ie Hauptprobe u. Uraufführung des Krenek-Konzerts ist nun am 5. Jan. [in Dessau] die Berliner Aufführung des Viol. Konzerts am 10. Jan.« (Sulzer [wie Anm. 20], III, S. 181). Weitere Auftritte in Berlin, St. Gallen, Köln, Duisburg und Genf folgten (vgl. Dreyfus 2000 [wie Anm. 7], S. 280).

91 Rilke hält sich vom 7.1.1925 bis zum 18.8.1925 in Paris auf.

92 Am 31.3.1925 ist Pfitzner zusammen mit Moodie in München aufgetreten (vgl. Abendroth [wie Anm. 44], S. 264).

aus bin ich nach England und Schottland aufgebrochen.[93] Beide Länder haben einen gewaltigen Eindruck bei mir hinterlassen. London, das ich zum ersten Mal gefühlt und verstanden habe, mit seiner beinahe großartigen Hässlichkeit – so stark und einfach in seiner Stärke und mit einem Äußeren, das mir jetzt sehr schön schien, da sich eine gewisse Ungezwungenheit dort eingebürgert hat, was zuvor eine Sache für sich war – steif und wenig lebendig vor dem Krieg. Dann Schottland – Glasgow grässlich, aber ganz nahe an Seen gelegen – Loch Lomond zum Beispiel, wo ich zu verstehen meinte, was eine romantische Landschaft ist, düster, umgeben von erhabenen Konturen – und von einer herben und leidenschaftlichen Tiefe! Nach Edinburgh dann Basel; die von der Mühll-Burckhardts[94] waren liebenswürdig.

Und dann – das wäre alles! außer dass ich ich Ihnen immer sehr ergeben bin und bleiben werde

Alma Moodie.

Der Ton der letzten beiden Briefe Moodies an Rilke ist nicht mehr so heiter und unbeschwert wie in den früheren Briefen, die noch im Bann des Freundschaftsbundes der »Roten Nelke« und der glücklichen Ostertage standen. Moodie spricht nun auch von Erschöpfungszuständen und seelischen Krisen. Offenbar war Rilke für die Geigerin mehr als nur eine prominente Bekanntschaft aus dem Kreis von Werner Reinhart, sondern eine Art verlässlicher Vertrauter, an dessen Schicksal sie großen Anteil nahm. Rilkes Briefe an Moodie lassen sich leicht in das bisher bekannte engmaschige Korrespondenznetz einfügen. Sie zeugen von der sorgfältigen Disziplin und der taktvollen Konversationskunst des Dichters. Auch wenn die in den Briefen besprochenen Ereignisse teilweise auch in anderen, bereits bekannten Briefen erwähnt werden, wiederholt sich Rilke nie, sondern findet in jedem Brief eine eigene Formulierung, um denselben Sachverhalt mit anderer Nuance zu beschreiben. Auch in den Briefen mit Moodie entsteht so der Eindruck einer schwebenden, formvollendeten Freundlichkeit, die von großem Respekt und weltgewandter Eleganz zeugt. Rilke antwortet in der Regel postwendend auf Moodies Briefe, vergisst nie, sich zuverlässig an Vereinbarungen und Daten zu erinnern und ist freundschaftlich um das Wohlergehen der Geigerin besorgt.

Moodies Briefe hingegen sind von erfrischender, impulsiver Direktheit. Auch sie beherrscht Französisch ebenso gut wie Deutsch – beides nicht ihre erste Sprache – und berichtet dem verehrten Dichter spontan und offenherzig von ihren Konzertreisen. Bemerkenswert dabei ist ihre ungewöhnlich kräftige, in spitzen Enden auslaufende Handschrift, deren Größe erstaunlich variiert. Der Kontrast zwischen Rilkes fein ziselierter, luzider und stets perfekt auf die Bögen gesetzten Handschrift und den impulsiven, sehr dynamischen Zeilen Moodies führen zu einem eindrückli-

93 Moodie spielte unter der Leitung von Felix Weingartner in Glasgow Beethoven sowie – nach einem Abstecher nach Moskau – in London auf Einladung von Bruno Walter Brahms (Dreyfus 2000 [wie Anm. 7], S. 284).

94 Gemeint sind der Architekt Hans von der Mühll und seine Frau Theodora (»Dory«) von der Mühll-Burckhardt, die Schwester von Carl J. Burckhardt. Die Familie besaß das Gut »Schönenberg« bei Pratteln in der Nähe von Basel, auf dem Rilke mehrfach zu Gast war.

chen Kontrast. Die unterschiedliche Lebensweise – hier das beschauliche Leben in der friedlichen Schweiz, dort das rastlose Hetzen von Termin zu Termin – scheint sich in den jeweiligen Handschriften zu spiegeln. Auffallend ist, dass Moodie im direkten Kontakt mit Rilke kaum ja auf dessen Lyrik zu sprechen kommt – auch nicht auf seine privaten Lesungen etwa der *Sonette an Orpheus*. Aus Briefen an andere Adressaten geht jedoch hervor, dass sie sich intensiv mit seinen Werken auseinandergesetzt hat und sie als regelmäßige Lektüre mit sich führte.

Aus den Jahren nach 1925 sind offenbar keine Briefe mehr erhalten; Rilke und Moodie scheinen sich zunehmend aus den Augen verloren zu haben.[95] Moodie berichtet allerdings in einem Brief an Reinhart aus Oviedo, dass sie Rilke in Paris getroffen habe. In der mondänen, von der intimen Schweizer Beschaulichkeit so verschiedenen Pariser Salonatmosphäre scheint ihr Rilke eher fremd geworden zu sein (»il m'a parlé de trois princesses en quatre minutes«).[96] In einem Brief an Dorothea von der Mühll-Burckhardt vom 27. Februar 1926 kommt Rilke en passant auf die australische Geigerin zu sprechen. Noch einmal hebt er ihre großen künstlerischen Fähigkeiten hervor: »[J']avais dès le premier moment de nos rapports, une conviction extrême de sa profonde et pure volonté d'art« (SchwF 481). Sie spiele gerade in Zürich das Konzert, das Krenek ihr gewidmet habe:[97] »Admirable élan dans ce petit corps« (ebd.). Im September 1926 schreibt Rilke, wiederum an Frau von der Mühll, er habe seit langem nichts von Moodie gehört (sie befand sich zu dieser Zeit auf Tournee in Russland); offenbar sei sie erkrankt: »Mais j'ignore tout d'elle par elle-même.« Und beinahe erschrocken heißt es: »Quelqu'un voulait savoir qu'elle s'était mariée!« (SchwF 509). Ein weiteres Treffen hat offenbar nicht mehr stattgefunden.

*

95 Auch der Kontakt zu Ernst Krenek bricht ab: »Ich [Krenek] habe sie [Moodie] seit dem [dem letzten Besuch in Zürich] nie wieder gesehen. Etwas später hörte ich, daß sie in Köln einen gewissen Dr. Schröder [recte: Spengler] oder so ähnlich geheiratet hatte. Ich weiß nicht, wieviel später das geschah, aber jedenfalls traf ich sie nicht wieder, obgleich ich in den folgenden Jahren häufig nach Köln kam. Ich hörte, daß dieser Schröder ein Geschäftsmann sei, eine etwas zwielichtige Erscheinung, und daß er sich später als Nazi entpuppte. Es scheint, daß Alma sich ihren fortdauernden prodeutschen Neigungen entsprechend vollkommen assimilierte. Es kann gut sein, daß es Werner Reinhart war, der mir die Nachricht von ihrer Heirat übermittelte« (Krenek [wie Anm. 23], S. 588).

96 Moodie an Reinhart (18.2.1925): »[…] [Je] suis arrivée tout juste à temps pour voir Rilke. Très mondain, il m'a parlé de trois princesses en quatre minutes, très charmant – ayant une mine assez indifferente. Il m'a donné un volume de ›Commerce‹ et a dit qu'il fallait que vous vous y abonniez. Il ne compte rentrer que vers le 10-15 mars, selon le temps qu'il fera et ne sera en tous les cas pas là fin février si vous y allez. J'ai rencontré Carl Burckhardt chez lui – un garçon un peu trop formal tout en bavardant beaucoup et quoique ne disant que des choses assez intelligentes.« Und weiter: »J'ai avec moi une de vos plus charmantes lettres, retournée par hasard, en plus une petite photo, celle faite par Frida à Musot de vous, Rilke et moi que j'aime beaucoup.«

97 Alma Moodie spielte unter Leitung des Schweizer Dirigenten Volkmar Andreae (1879-1962) (vgl. Sulzer [wie Anm. 20], III, S. 190, 415 Anm. 45). Vgl. Werner Reinhart an Rilke (2.3.1926): »Gestern war ich mit Nanny Wunderli im Konzert in Zürich, wo Alma Moodie, trotz einer heftigen Erkältung wieder ganz herrlich gespielt hat« (BwR 414).

Am 29. Dezember 1926 stirbt Rilke in Valmont.[98] An der Beisetzung am 2. Januar 1927 nehmen nur wenige Gäste teil. Für die musikalische Untermalung ist diejenige Musikerin angereist, die bei Rilke die vielleicht nachhaltigsten musikalischen Eindrücke hinterlassen hat: »Orgelspiel und die Meistergeige Alma Moodies erfüllten den Raum mit der Musik Johann Sebastian Bachs.«[99] Es ist die letzte Hommage der »chère Musique« an den verehrten Freund. An Pfingsten desselben Jahres schreibt Moodie aus Bukarest an Reinhart und erinnert noch einmal an die glücklichen Zeiten mit Rilke: an die gemeinsam verbrachten Ostertage, an Prinzessin Bibescos *Isvor* und das geliebte Wallis.[100] Und sie schließt mit den Worten: »Altogether, Reinhart, isn't Rilke something wonderful to think about? So beautiful & then so abgeschlossen. How thankful I am to you that you brought me to him – he really is one of the things that just make all the difference.«

98 Vgl. Telegramm von Werner Reinhart aus Glion an Alma Moodie in Castagnola/Lugano vom 29.12.1926 (im Besitz von Heidi Spengler-Bickel): »rilke heute früh sanft entschlafen bestattung zweiten Januar nachmittags raron bin morgen abend wieder rychenberg = reinhart =.«

99 J.[ean] R.[udolf] von Salis: *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre* (Die Schweiz im deutschen Geistesleben; Bd. 23). 2. Aufl., Frauenfeld, Leipzig 1938, S. 204.

100 Moodie an Reinhart (15.4.1927): »[…] Easter is so bound up with you, Rilke & Sierre that it only seems natural that I relive them, all the more here, for I can hardly imagine that you remember that the first time we went to Sierre Rilke gave me the princesse Bibescos Isvor to read, that delightful book that shows how delightful parts of the nature of these people can be & gave me such pleasure, & this year it is late enough & the weather is so glorious that I suddenly realised much of it. Everything combined to a feeling of happiness, you Rilke, the book, Sierre […].« Und am 4. Januar 1928 schreibt sie: »I too had my thoughts all these days with Rilke & it was with a heart overflowing with gratitude & deepest admiration & love that I thought of him marvelling at the wonder of ›entscheidende Bedeutung‹ that hours can be for oneself when one comes in contact with such a man! The fact of having known him is one of the great great things of my life, Reinhart! & what a good feeling it must be for you to think of all the difficulties you & your cusin [sic] wiped away for him giving him the possibility of breathing out all these wonders of song.«

Rosemarie Moor

»Ein so reines wie genaues Bild«
Einblick in Rilkes Briefwechsel mit Olga Quaas-von Eisenstein

Rilke antwortet auf eine Bitte um ein Erinnerungsbild mit dem im Januar 1912 auf Schloß Duino entstandenen *Marien-Leben*.[1] Er widmet Olga Quaas-von Eisenstein ein Exemplar (Abb. 1) und gerät dabei ins Nachdenken über sich selbst und nimmt die Erinnerung an seine Zeit in St. Pölten dankbar auf. Er schreibt an Olga Quaas-von Eisenstein einen dreiseitigen Brief[2]:

Paris, 17, rue Campagne Première,
am 3. Nov. 1913

Verehrte gnädige Frau,

mit großer Verspätung führe ich heute die Absicht aus, Ihnen ein kleines Buch zu senden; möge es bei Ihnen gütig aufgenommen sein, wenn es auch kein Bild mitbringt von dem, der in Ihrer Erinnerung, weiß Gott wieso, eine kleine Stelle einnimmt durch soviel Jahre. Es hat mich eigens gerührt, dass der damalige triste und trübe Junge noch irgendwo in einem Bewusstsein sich erhalten hat, wo er doch selbst denen, die ihn wirklich kannten, längst dürfte entschwunden sein.

Nur die mit ihm umgingen, in Liebe oder Sorge oder Missbilligung, haben wohl auch nie ein so reines und genaues Bild seiner Figur in sich hervorgebracht, wie es jenes sein mag, das ein äußerer Anlass in Ihnen einen Moment aufscheinen ließ.

Es wäre mir fast schmerzlich, dieses in Ihre Erinnerung geglittene Knabenbild durch ein wirkliches, späteres, äußeres zu ersetzen, das umsoviel zufälliger und rechthaberischer wäre als jener absichtlos innere Widerschein. Ich bin beinah besorgt um ihn, dass er dann aufhörte, sich abändern, sich ersetzen ließe. Nun ist es zum Glück so, dass ich in Wahrheit, allem Photographieren abgeneigt, kein Bild von mir besitze und das, was ich heute bin, nur unmittelbar durch eine Hervorbringung, zur Anschauung zu geben vermag. Und da freut michs, dass meine letzte abgeschlossene Arbeit, dieses »Marienleben« zu dem Jungen in der St. Pöltner Uniform irgendwie sich wird in Einklang bringen lassen, wenn ich mich nicht irre. Denn so schwer ichs eben dadurch habe, dass ich einmal »Er« war, so möcht ich um Gotteswillen doch niemals mit ihm entzweit sein und in Widerspruch stehen.

In aller Herzlichkeit dieser besonderen Beziehung, begrüßt Sie aufs Ergebenste

Rainer Maria Rilke

1 RMR: *Das Marien-Leben*. Leipzig 1913 (*Insel-Bücherei* Nr. 43); Erstausgabe mit Vermerk: Duino, Januar 1912.

2 Format: Bogen auf 13,25 × 17,5 cm gefaltet. Brief und Widmungsexemplar in Privatbesitz. [Briefumschlag: 20 × 14 cm] Recommandée [mit Postkleber] | Amérique du Sud | République Argentine [Zahlen mit fremder Hand und Poststempel] | Señora Olga Quaas-Eisenstein, Characas 2640, dép. 3 | Buenos-Aires | (Argentinien); [kleiner Briefumschlag gefüttert: 14,5 × 9,5 cm] Señora Olga Quaas-Eisenstein | Buenos-Aires.

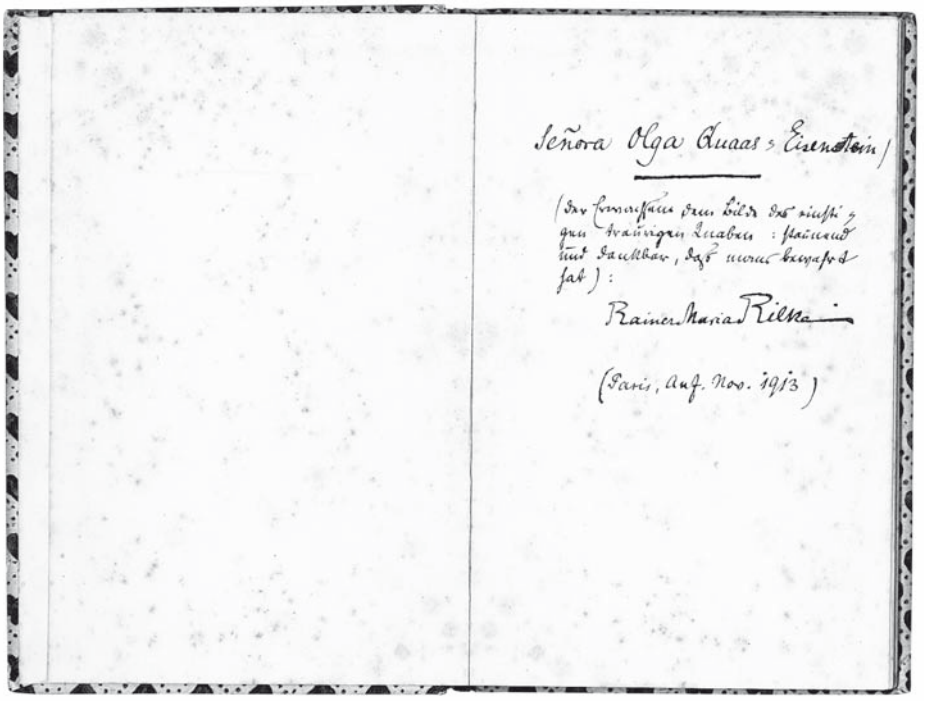


Abb. 1: Widmung im Marien-Leben

Die Widmung im *Marien-Leben:*
Señora Olga Quaas-Eisenstein /
(der Erwachsene dem Bilde des einstigen traurigen
Knaben: staunend und dankbar, dass mans bewahrt hat):
Rainer Maria Rilke
(Paris, Anf. Nov. 1913)

Der Inhalt des Briefes weist deutlich nach St. Pölten, wo René Rilke nach der Trennung seiner Eltern vom 1. September 1886 bis zum Schuljahrende 1890 die Militär-Unterrealschule besucht hat (Abb. 2). Dort trifft er Erich Eisner von und zu Eisenstein. Erich hat eine um fünf Jahre ältere Schwester namens Olga.[3] Von Olga, der späteren Olga Quaas-von Eisenstein,[4] ist bis anhin nur bekannt, was Rudolf Delling mitgeteilt hat,[5] und zwar zu dem Brief Rilkes an Olga Quaas-von Eisenstein vom 3.

3 Einträge in die Taufregister der röm.-cath. eccl. par. St. Elisabeth in Wien liegen der Verfasserin in Kopie vor.
4 Die Ehe-Urkunde ist amtlich nicht mehr nachweisbar.
5 Delling, Rudolf: »Ein Brief Rilkes an Olga Quaas-von Eisenstein«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 26, 2005, S. 230-231.

Dezember 1925. Diese Angaben lassen sich aufgrund von Hinweisen[6] und zahlreichen Anfragen erfreulicherweise etwas ergänzen:

Eisner von und zu Eisenstein:[7]
- Robert, geboren in Wien, 14. März 1827, gestorben daselbst 9. April 1882, gewesener Primararzt im Krankenhaus auf der Wieden in Wien;
- Sophie, geb. Eisele, geboren in Wien, 4. November 1839, gestorben in Buenos Aires, 3. Oktober 1918;
- Olga, geboren in Wien, 19. März 1870, gestorben in Buenos Aires, 15. Dezember 1959;
- Erich, geboren in Wien, 15. Februar 1875, gestorben in Buenos Aires, 4. November 1927.

Diese Zusammenstellung der Lebensdaten macht gewisse Bezüge einsichtig: so haben etwa Erich und Rilke den gleichen Jahrgang, besuchen infolgedessen die gleiche Klasse und außerdem sind sie befreundet; denn René Rilke schreibt Erich im Juli 1890 zum Abschied ins Poesiealbum (Abb. 3):

Das Leben – ein steter Kampf,
kämpfe mutig – Du wirst siegen!
Erinnere Dich in späteren Tagen
an Deinen Freund
René Rilke
St. Pölten, im Juli 1890

Als der Vater, Robert, stirbt, ist Olga zwölf Jahre alt, ihr Bruder Erich sieben. Man bedenke, damals gab es bei einem Todesfall allenfalls ein Geschenk, eine Art Abfindung, aber keine Rente. Ein Faktum, das auch für die Mutter, Sophie, mit den zwei Kindern die Lebenssituation wesentlich beeinflußt haben dürfte. Jedenfalls wurde Olga mit achtzehn Beamtin der Postsparkasse, also schon drei Jahre bevor sie mit einundzwanzig von der Vormundschaft befreit wurde.[8] Es verwundert wenig, daß Berichte aus Brasilien, die politisch wie finanziell ein sorgloseres Leben versprechen, Hoffnung wecken. Die Familie wandert Ende 1893 aus. Mutter Sophie, Erich und Olga mit Ehemann Max Quaas erreichen São Paulo, wo sie alle vorerst bei Otto Rudolf Quaas, dem damals renommierten Photografen[9] und Bruder von Max woh-

6 Erich W. Schieber: Unveröffentlichter Bericht mit Dokumenten der Familie, Kapitel: »Erich von und zu Eisenstein« (das Material wurde dankenswerterweise von E. W. Schieber zur Verfügung gestellt).

7 *Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser Österreichs*. Wien, l. Jg., 1905, S. 188. – Das *Genealogische Taschenbuch* legt die Geburt der Olga auf den 25. März 1870, was aber laut Einträgen im Taufregister dem Tauftag entspricht; beurkundet ist: Olga Maria geboren am 19. März 1870.

8 Protokoll, Bezirksgerichte Landstraße (Wien) am 11.11.1891 (Abschrift).

9 Otto Rudolf Quaas' Photographien gelten heute als Raritäten. Vgl.: *Journal da Unicamp* 12.9.2004 (www.unicamp.br, eingesehen: 14. Mai 2009).

Abb. 2: Klassenphoto, St. Pölten 1890; Rilke hinterste Reihe dritter von rechts (Namenliste auf Rückseite der Photographie)

nen. In Brasilien verlaufen die ersten Jahre ordnend, und Olga wird Mutter. Doch der kleine Sohn erkrankt und stirbt.[10] Der Verlust und die Lebensumstände lasten. Und es wird erneut eine Veränderung angestrebt. Im Sommer 1899 ist es soweit: Mutter Sophie, Olga und Erich schiffen sich in Santos ein und landen am 2. Juli 1899 in der Hafenbucht von Buenos Aires. Dies ist zumindest für Erich auch amtlich bestätigt.[11]

Im Zusammenhang mit Rilke kann angenommen werden, daß Olga versucht hat, sich an heimatlich frühere Zeiten zu erinnern. Hat sie sich doch, wie der Brief zeigt, mit der Bitte um ein Bild an Rilke gewandt. Und diese »besondere Beziehung« war dann auch von Dauer, und zwar von lebenslanger Dauer.

Besondere Beachtung verdient die Tatsache, daß die zwei nun bekannten Briefe von Rilke an Olga Quaas-von Eisenstein die Zeitspanne von 1913-1925 umfassen, respektive einen Bogen spannen, nämlich von der Kindheit zum fünfzigsten Geburtstag Rilkes am 4. Dezember 1925. Nicht ohne Bedeutung mag auch sein, daß Rilke mit dem Brief vom 3. Dezember 1925 der »fernen Freundin« Photos geschickt hat, darunter auch ein Bild seiner Eltern zur Zeit von deren Verlobung. Allerdings

10 Der kleine Sohn und der Ehemann sollen an Malaria oder Gelbem Fieber gestorben sein (keine Nachweise zu erbringen).

11 C. E. M. L. A., Cetificado de arribo a América.

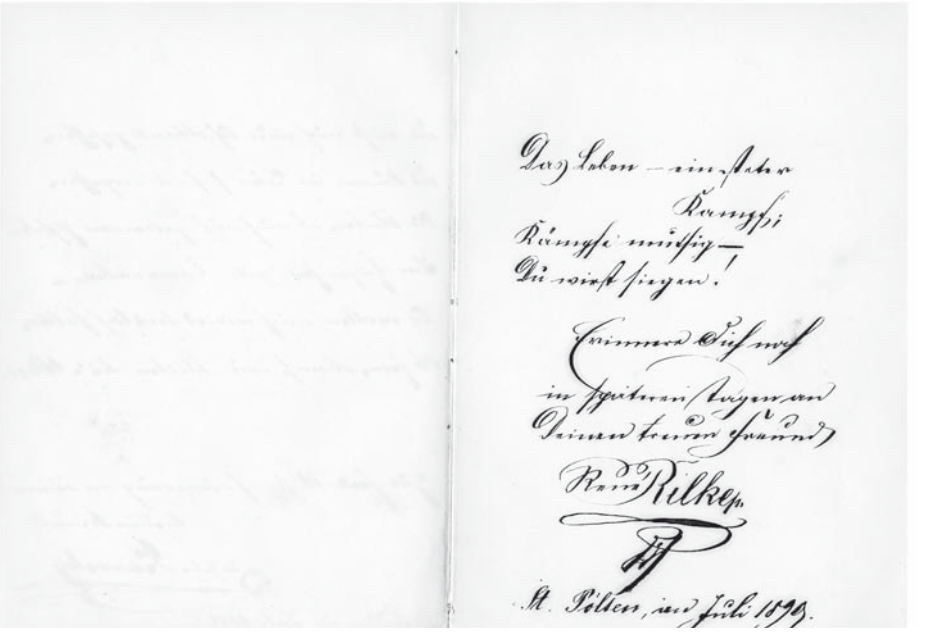


Abb. 3: Widmung im Poesiealbum

hat Rilke diese Photographie seiner Eltern nur leihweise nach Argentinien geschickt, was aus dem Brief Olga Quaas-von Eisensteins an Rilke vom 20. November 1926 hervorgeht;[12] darin fragt sie nach, ob Rilke das Bild seiner Eltern zurückerhalten habe, sie schreibt:

Buenos Aires, 20. Nov. 1926

Sehr geehrter Herr von Rilke,

ich frage mich ob Sie das Bild Ihrer Eltern erhalten haben. Ich schickte es anfangs August ab und adressierte es nach Ihrem Turm in der Schweiz. Vielleicht wohnen Sie nicht mehr dort und es ging verloren?

Ich bitte Sie herzlich mir es mitzuteilen, falls es nötig wäre zu reclamieren, kann ich habe es recommandiert geschickt.

Mit vielen guten Wünschen für 1927 grüsst Sie

Olga E. de Quaas

12 Rilke-Archiv im SLA, Bern. Signatur: Ms_A_242. – Briefbogen: 22 × 13,7 cm; Farbe: lila.

Dieser Brief[13] wurde nach Valmont[14] nachgeschickt, doch Rilke hat diesen nicht mehr beantworten können.

Aufgrund der nun zusammengetragenen Dokumente läßt sich zu der Beziehung Rilkes mit der »fernen Freundin« soviel sagen: Olga war sechzehn, Rilke elf Jahre alt, als sie sich im Zusammenhang des vierjährigen Schulbesuches Rilkes in St. Pölten kennenlernten. Seit 1890 scheint der Kontakt für viele Jahre abgebrochen, bekannt ist erst 1913 das Erinnern aufgrund des Briefes. Ein durchaus schmerzhaftes Erinnern, aber, wie der Brief Rilkes zeigt, nicht nur schmerzhaft. Rilke hebt hervor, wie einschneidend und prägend es für ihn gewesen ist, in dieser Militärschule zu einem namenlosem »Er« zu werden.[15] Eine wohl umso stärkere Prägung, als sie auf dem Hintergrund des Verlustes des Elternhauses und dem Wissen, daß sein Vater diese Schule für ihn gewählt hat, geschehen ist.

Rilke thematisiert seine Kindheit verschiedentlich in seinem Werk; in seinem Brief an Olga Quaas-von Eisenstein sagt er deutlich, daß er keinesfalls mit jenen Erfahrungen in Widerspruch stehen möchte. Er wollte auch dieses erinnerte Knabenbild nicht verändert wissen. Und er vertritt zudem die Ansicht, sein »im Andrang übergroßer Kräfte«[16] entstandenes Werk *Marien-Leben* zeuge deutlicher von seiner Persönlichkeit und seinem Dasein als Dichter als irgendein neues Bild. Hier greift Rilke auf seine 1910 im *Malte* formulierte Poetik der »Erfahrung«[17] zurück und zeigt, wie bedeutsam sie ihm ist; denn 1922 doppelt Rilke nach und beschreibt seine Verfassung von 1912 auf Schloß Duino, wo er gleichzeitig seine ersten *Elegien* verfaßt hat, folgendermaßen: »[…] und der Strom des begnadeten Geistes war so gewaltig in mir, dass ich, nebenan, auch noch die kleine Mühle des *Marien-Lebens* mit unter halten durfte.«[18]

Die Widmung für Olga sagt dies in anderen Worten und meint: die Wahrnehmung und das Vorhandensein starker innerer Kraft gegenüber dem damals traurigen Knaben. Und insgesamt freut Rilke sich darüber, daß das Bild des einst »tristen und

13 Briefumschlag: 15,5:8,0 cm, Farbe lila, violett gefüttert. Poststempel: 23. Nov. Buenos Aires. Adresse doppelt durchgestrichen, dreimal korrigiert; Brief ging erst nach Leipzig, dann nach Sierre (Valais) und erst dann nach Valmont s/Territet.

14 Clinique Valmont s/Territet: so lautete die Postanschrift damals. – Dazu: *L'Aventure Valmont sur 100 Ans* (www.cliniquevalmont.ch, eingesehen: 23. März 2009; zu Rilke S. 8-9).

15 Kim, Byong-Ock: *Rilkes Militärschulerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes*. Bonn 1973 (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 156).

16 Brief an Gräfin Manon zu Solms-Laubach, Schloß Duino am 12. Januar 1912. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Frankfurt a. M. 1987, Bd. 1, S. 313.

17 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Sämtliche Werke.* Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn Frankfurt a. M. 1955-1966, Bd. VI, S. 724.

18 Brief an Margot Sizzo vom 6. Januar 1922. In: RMR: *Die Briefe an Gräfin Sizzo*, 1921-1926. Hrsg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1977, S. 16-17. Das Zitat aus diesem Brief an Gräfin Sizzo umschreibt auch das Motto zum *Marien-Leben*, dessen übliche Übersetzung ungenau ist. Altphilologe Heinrich Reinhardt empfiehlt auf Anfrage: »Sturm/Wogengetümmel im Innern habend« und verweist auf den Kommentar, in: Ernst Zinn: *Viva Vox. Römische Klassik und deutsche Dichtung.* Hrsg. von Michael von Albrecht, Frankfurt a. M., 1994, (*Studien zur klassischen Philologie*, Bd. 80), S. 332-334.

Abb. 4: Olga um 1899 (links)

trüben Jungen« gegenwärtig ist und setzt diesem dichterische Schaffenskraft entgegen; ein Gegenüber, das in keinem Widerspruch steht, sondern Teil Rilkes ist, seine persönlichen Wirklichkeiten zum Ausdruck bringend. Infolgedessen darf durchaus gesagt werden, daß der Brief von 1913 an Olga Quaas-von Eisenstein auch eine Art Selbstreflexion ist, was ihm, Rilke, sehr wertvoll gewesen sein dürfte.

REZENSIONEN

August Stahl

Marginalien zur Rilke-Literatur
(Paris – September 2008)

Bis zum Todesjahr Rilkes 1926 waren schon acht Doktorarbeiten erschienen, Arbeiten, die sich mit seinem Leben und seinem Werk beschäftigten, in Deutschland, Österreich, der Schweiz, in England und in Frankreich.[1] Die französische Doktorarbeit von Geneviève Bianquis: *La Poésie Autrichienne de Hofmannsthal à Rilke* erschien 1926 in Paris. Geneviève Bianquis, Germanistin an der Universität Nancy, beteiligte sich auch an der Festschrift zu Ehren Rilkes *Reconnaissance à Rilke*,[2] die im gleichen Jahr gedruckt wurde wie ihre Thèse. Von ihr stammt auch ein Beitrag in dem Jahre später, 1943, herausgekommenen Band *Rilke et la France. Hommages et Souvenirs*. In diesem Band befaßt sich die Professorin Bianquis teils bewundernd (was die Prosa angeht), teils kritisch (was die Verse betrifft) mit Rilkes Übersetzungen aus dem Englischen, dem Italienischen und natürlich auch aus dem Französischen. Der Artikel *Rilke Traducteur* von Geneviève Bianquis[3] ist nicht erwähnt in einer 2004 erschienenen Dissertation, die sich mit Rilkes Übersetzung der *Lettres Portugaises* befaßt.[4] Das ist schade, weil man im Vergleich manches hätte erfahren können über die geänderten Erwartungen an eine Übersetzung. Die Vergessenheit der Arbeiten von Geneviève Bianquis sollte man sich merken als Trost und Mahnung. Man ist schnell vergessen, weil soviel Neues erscheint und man hat kaum noch Zeit, sich mit den älteren Arbeiten zu beschäftigen.

Die einzige dieser frühen Schriften, die immer wieder und bis zuletzt erwähnt wird, ist die Arbeit von Robert Heinz Heygrodt. Einer der Gründe dafür ist sicher, daß Rilke Heygrodts Arbeit über *Die Lyrik Rainer Maria Rilkes* von 1921[5] selbst in der Hand hatte und brieflich darauf reagierte mit Einwänden gegen seine frühen Dichtungen, mit Vorbehalten gegenüber der biographischen Deutung und mit dem Hinweis auf die Distanz, die er grundsätzlich wahre zu allen Äußerungen über sein Werk.

Rilkes Sorge galt der inneren Unabhängigkeit des Künstlers, und er sah die Gefahr, die aus dem Echo des Publikums für die eigene innere Stimme und für die nur vom Schaffenden zu erbringende Leistung erwachsen könnte. Es ging ihm um die

1 Vgl. Walter Simon: *Verzeichnis der Hochschulschriften über Rainer Maria Rilke*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978, S. 211.

2 Émile-Paul, Paris 1926. Darin: Geneviève Bianquis: *Rilke et Rodin* (S. 57-64).

3 Geneviève Bianquis : «Rilke Traducteur». In: *Rilke et la France, Hommages et Souvenirs*. Paris 1943, S. 172-197. Zum Beispiel bewundernd: *Die Liebe der Magdalena* und *Portugiesische Briefe*, kritisch: *Die vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé*.

4 Charlotte Frei: *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der* Lettres Portugaises *durch Rainer Maria Rilke*. Peter Lang Verlag, Bern, Berlin u. a. 2004.

5 Heinz Heygrodt: *Die Lyrik Rainer Maria Rilkes*. J. Bielefelds Verlag, Freiburg i. Br. 1921. Vgl. auch Rilkes Brief an Heygrodt vom 24. Dezember 1921, in: RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig 1991, Bd. 2, S. 194-197.

Authentizität des Werkes und die ausschließliche Verantwortung des Künstlers. Das Publikum war eine Gefahr, der Ruhm nur »der öffentliche Abbruch eines Werdenden«, der ›letzte‹ und ›äußerste‹ Versuch einer Einmischung von außen.[6] Ich verweise auf das Rodin-Buch von 1902, auf die *Briefe an einen jungen Dichter* von 1903/04, auf seine Kommentare zur Cézanne-Gedächtnisausstellung von 1907,[7] Schriften, in denen er immer wieder auf dieses Thema zu sprechen kommt und immer wieder das eine einfordert: die Unabhängigkeit der Kunst und die Freiheit des kreativen Menschen gegenüber den Erwartungen des Publikums und aller »nachgesprochene[n] Überlieferung«.[8]

Das hat natürlich alles nichts genutzt und Rilke hat auch selbst die Sammlung der Zeugnisse seiner öffentlichen Wirkung unterstützt und mit einer humorvollen Nachsicht die Publikation des Bandes *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes* und die erste Bibliographie seiner Werke[9] kommentiert.

Diese Toleranz galt aber niemals gegenüber fremder Einmischung in das Werden und die Gestalt des Werkes. Vom Druckbild über die Papierqualität bis zum Buchformat, ganz zu schweigen vom Text selbst, wollte er die einzig zuständige Instanz sein. Man versteht von daher seine Einwände gegen Illustrationen und Lesungen, und das auch noch mit Begleitmusik. Erinnert sei an seine Bedenken gelegentlich der von Helene von Nostitz Anfang 1915 arrangierten Aufführung des *Cornet*[10] und seine Einwände gegen die Angebote zur Illustration des Marien-Lebens von Heinrich Vogeler, Karl Friedrich Zähringer, Reinhold Rudolf Junghanns und Ernst Rinderspacher.[11]

Die Vorbehalte Rilkes sind die Folge seiner künstlerischen Ethik, deren Kern der Begriff der »Genauigkeit« war, die alles »Ungefähre« vermeiden mußte. »Er war ein Künstler« heißt es im Malte, und »haßte das Ungefähre«.[12] Das so Geschaffene soll ohne fremde Einmischung dem einzelnen Leser (und Betrachter) zugänglich sein, ungelenkt und ohne Steuerung. Nicht »anders als die Natur«, schrieb er an Lisa

6 Vgl. RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn (nachfolgend: SW). Bd. 6, S. 782 und S. 880.

7 RMR: *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von Clara Rilke. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1952, später als Insel Taschenbuch (it 672).

8 Rilke an Eva Cassirer, 6. August 1909. In: RMR – Eva Cassirer: *Briefwechsel.* Hrsg. Von Sigrid Bauschinger. Wallstein Verlag, Göttingen 2009, S. 34.

9 Fritz Adolf Hünich: »Verzeichnis der selbständig erschienenen Werke von Rainer Maria Rilke«. In: *Das Inselschiff* 1, 1919/1920, S. 151-158. Vgl. auch das Gedicht *Ich komme mir leicht verstorben vor*. In: SW 2, S. 250. 1921 gab Hünich den Band *Aus der Frühzeit R. M. Rilkes* heraus.

10 RMR / Helene von Nostitz: *Briefwechsel*. Hrsg. von Oswald von Nostitz. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1976, S. 88 f.

11 Alle diese Namen fallen in der Korrespondenz des Dichters mit Anton Kippenberg und Fritz Adolf Hünich. Gegenwärtig wären sie zu ergänzen durch einen Hinweis auf die Arbeiten von Christine Bak-Stalter (Deutschland), Madeleine Felber (Schweiz), Gertrud Manz (Schweden), Ernst Niemann (Deutschland).

12 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. SW 6, S. 863.

Heise, »steht [das Kunstwerk] dem Menschen gegenüber«.[13] Aber Distanz und Unabhängigkeit sind nicht leicht zu bewahren und zu erhalten. Die Störung des Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Betrachter kommt nicht nur von Büchern, die man liest, oder Kommentaren, die man einsieht; was sich einmischt, was sich zwischen Betrachter und das Kunstding drängt, das ist das Wissen, die Bildung, das sind die Gewohnheiten, die Sprache, das sind die Sehnsüchte des Lesers, seine Leiden, seine Ängste. Von alledem abzusehen, sich zu einer unverstellten Wahrnehmung durchzuringen des Kunstdings, heißt nichts Geringes verlangen. Man denke nur, was sich da aufbaut allein von unserem sprachlichen und kulturellen Erbe her. Ich erwähne beispielsweise einige bedeutungsschwere Begriffe wie Liebe, Tod, Gott, die auch im Werk Rilkes einen großen Stellenwert haben. Wie soll man sich da befreien von allem Eingeübten, von allen Erwartungen und Vorgaben, und das bei einem Dichter, der diese Begriffe alle umgetauft hat, so daß man die Worte nicht mehr so sagen kann, wie man sie zu sagen pflegte oder sie klingen »leer und hohl in der veränderten Akustik«.[14] Es darf niemanden wundern, wenn in einem eben in Frankreich erschienen Buch über Rilke die aristotelischen Seins-Kategorien außer Kraft gesetzt werden[15] oder in einem anderen die Zentralperspektive. Das sind Ordnungsmodelle, die nicht mehr gelten. Man muß lernen, mit ganz neuen Augen zu sehen und mit ganz neuen Ohren zu hören. Die eigene Wahrnehmung muß sich befreien von den vertrauten Mustern. Man muß einsehen, inwieweit unsere Wahrnehmung von Konstruktionen geleitet ist, die Rilke selbst in sich zu überwinden, zu dekonstruieren versucht hat. Das Leben als vergänglich zu akzeptieren, die Liebe unabhängig zu machen vom Gegenüber und den Glauben zu lösen von der Existenz Gottes, das sind Herausforderungen, denen man gewachsen sein muß. Man muß mit anderen Worten bei der Lektüre immer mit einem Mißverständnis rechnen, auf der Hut sein vor der Verführung. Man darf sich der Zeilen aus dem berühmten Herbstgedicht vom 21. September 1902 erinnern: »Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben.« Ist das die Klage eines Unbehausten zu Beginn der Winterszeit oder die beruhigend wahrgenommene Gewißheit, unabhängig zu sein vor bürgerlicher Vereinnahmung? Oder ist es beides: demütig und stolz bejaht: Glück und Not der Freiheit, der Raum zwischen den »Extremen des Erleidens und Freuens«?[16]

13 Brief vom 2. August 1919, In: RMR: *Briefwechsel mit einer jungen Frau.* Hrsg. von Horst Nalewski. Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig 2003, S. 8.

14 Erich Heller: *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*. Suhrkamp Taschenbuch 288, Frankfurt a. M. 1975, S. 89.

15 Michel Guérin: *Pour saluer Rilke*. Les éditions Circé, 2008, S. 88: «pour user du langage aristotélicien […]. Cause matérielle et cause formelle sont indiscernables». Rilke würde wohl auch noch auf die «causa efficiens» und die «causa finalis» verzichtet haben.

16 RMR: *Briefwechsel mit einer jungen Frau* (wie Anm. 13), S. 8.

A. Ausgaben

Nun muß man zugeben, daß der unbefangene und unbelastete Zugang zu Rilke-Texten auch eine Willenssache ist. Man muß ja nicht die Kommentare einsehen oder die Vorworte lesen. Die Begegnung mit einem Gedicht Rilkes oder einem Brief ist immer ohne Hilfsmittel möglich. Wenigstens bei der ersten Lektüre. Zwar haben die meisten Gedichte eine lange Überlieferungsgeschichte, aber es werden doch immer wieder neue Stücke entdeckt. Zuletzt hat Walter Simon in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* einige Gedichte veröffentlicht, Widmungsgedichte allesamt, die bislang zum großen Teil unbekannt und auch, jedenfalls die meisten, unveröffentlicht waren.[17] Vier von diesen Gedichten stammen aus Auktionskatalogen, zwei aus dem Marbacher Literaturarchiv, drei Stücke, darunter zwei Gedichte, aus der Festschrift für Joachim W. Storck,[18] andere aus Briefausgaben. Gut, daß die Sachen jetzt zusammenstehen und es ist zu hoffen, daß sonstwo Vorhandenes auch noch auftaucht, wie das eben gerade im Rilke-Forum aufgetauchte (wohl frühe) Gedicht Rilkes mit dem Titel *Herbst*.[19] Die beiden letzten Ausgaben der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* sind mit ihren *Dokumentationen* zu einem wichtigen Medium für die Edition neu entdeckter Briefe geworden. Verwiesen sei auf den von Arne Grafe vorgestellten wohl ersten Liebesbrief Rilkes an eine »Theuerste, süße Mia!« vom 2. November 1892.[20] Das ist ein Brief des noch 16jährigen Rilke, der in vielem dem zwei Monate (9.1.1893) später geschriebenen ersten Brief an Valerie von David-Rhonfeld gleicht. Diese Mia war bis jetzt ganz unbekannt, unbekannter noch als die geheimnisvolle Amelie, der man gelegentlich begegnet. Übrigens sind dem Brief an Mia auch zwei Gedichte eingefügt, von denen das erste bislang gleichfalls unbekannt war. Das auf Seite 223 wiedergegebene Faksimile der ersten Seite des Briefes an Mia ist schon ein Muster der Schreibkultur des verliebten jungen René.

Nicht weniger gewinnend sind die anderen Brieffolgen, die in den *Blättern* veröffentlicht sind. Das sind die Briefe an Ottilie Reylaender und die drei Briefe Rilkes

17 *Nachträge zu den Sämtlichen Werken R. M. Rilkes.* Zusammengestellt von Walter Simon. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 209-215.

18 *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstages*. Hrsg. von Rudi Schweikert. Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1999.

19 Herbst.
Warum zwei Bettelkinder gehn
immer die blassen Pappelalleen,
die sich bange im Winde biegen?
Dort wo die kranken Pappeln stehn
kann nicht ihre Heimat liegen.

Der Regen weht ihnen ins Gesicht.
Und das hilflose Mädchen wärmt sich dicht
an dem hilflosen Knaben.
Sie gehn durch die Pappeln und ahnen nicht,
daß die kein Ende haben.

20 Arne Grafe: »›Holder schönster Leistern meines Daseins!‹ Ein Brief des Gymnasiasten René Rilke aus dem Jahre 1892.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 216-223.

an Milly Becker, die Schwester von Paula Modersohn-Becker. Die Briefe an Milly Becker sind alle noch in den Worpsweder Kontext eingebunden, während die Briefe Rilkes an die Malerin Reyländer zwar von einer Begegnung in dem Malerdorf ihren Anfang nehmen, aber dann weit bis in die zwanziger Jahre reichen. Ich muß die Ausgabe nicht beschreiben und rühmen, ich brauche nur auf die Nummer 27/28 der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* zu verweisen.[21] Man kommt aus dem Staunen nicht heraus, weil die Beziehung Rilkes zu dieser Worpsweder Malerin beinahe unbemerkt geblieben ist.

Die von dem (für Rilke-Briefe zuständigen) Experten Joachim W. Storck besorgte Neuausgabe der Korrespondenz Rilke-Sidonie Nádherný von Borutin hat Rätus Luck ausführlich in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* (Band 29, 2008) vorgestellt. Ich möchte nur anmerken, daß Storck mit diesem Band einer immer wieder auch von ihm selbst aufgestellten Forderung nachkommt, nämlich Rilkes Briefe im Zusammenhang mit den Antworten seiner Partner (»Respondentin« in diesem Falle) herauszugeben. Man kann dann selbst überprüfen, inwieweit Rilke die Anliegen seines Gegenübers berücksichtigt und sich einläßt auf einen ausgewogenen Dialog beziehungsweise die Erscheinung des eigenen Selbst inszeniert. [22]

Nicht unerwähnt bleiben sollen einige Ausgaben, die vor allem durch den Preis, das Format, die optische Ausstattung und auch durch die thematisch (Liebe) oder motivlich (Frühling) orientierte Auswahl hoffentlich nicht nur zum Kauf einladen, sondern auch die Lektüre fördern und den Dichter Rilke noch bekannter machen.[23]

Welcher Stellenwert jeder Spur des Rilkeschen Arbeitens zugemessen werden muß und welche Aufregung (und Anregung) jeder Federzug, jede Anmerkung, jede Hervorhebung des Dichters vermitteln kann, das zeigt zum Beispiel die Doktorarbeit von Katja Brunkhorst,[24] die den Anstreichungen nachgegangen ist, den Lesespuren in Rilkes Ausgabe von Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, und das belegen auch Ausführungen von Karine Winkelvoss, die sich in ihrem letzten Buch mit einem unveröffentlichten Manuskript auseinandersetzt und den Notizen, die sich Rilke gemacht hat für eine geplante Biographie des venezianischen Admirals Carlo

21 RMR: *Die Briefe an Ottilie Reyländer 1908-1921*. Hrsg. Von Bernd Stenzig. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 27/28, 2007, S. 187-232.

22 *RMR – Sidonie Nádherný von Borutin: Briefwechsel 1906-1926.* Hrsg. Von Joachim W. Storck. Wallstein Verlag, Göttingen 2007. In diesem Zusammenhang sei auch verwiesen auf Erich Unglaubs Überlegungen zu »Rainer Maria Rilkes Briefe an Adelmina Romanelli.« In: Renate Stauf, Anette Simonis, Jörg Paulus (Hrsg.): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Verlag Walter de Gruyter, Berlin und New York 2008, S. 181-204.

23 RMR: *Du musst dein Leben ändern* (it 3218); *Es gibt nur – die Liebe* (it 3219); *Die Verwandlung der Welt ins Herrliche* (it 3220); *Der göttlichste Trost ist im Menschlichen* (it 3221); *Denn Bleiben ist nirgends* (it 3222). Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Baer. Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig 2006. RMR: *Frühling* (it 3255); *Sommer* (it 3266); *Herbst* (it 3288), *Winter* (it 3289). Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Thilo von Pape. Insel Verlag Frankfurt a. M. und Leipzig 2007).

24 Katja Brunkhorst: *›Verwandt – Verwandelt‹. Nietzsche's Presence in Rilke*. IUDICIUM Verlag, München 2006.

Ceno, Stellen, die er aus den *Annali d'Italia* Muratoris abgeschrieben, übersetzt oder paraphrasiert hat.[25] Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die von Walter Simon in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* (Band 25, 2004) herausgegebenen »Notes diverses«, die eine Fundgrube sind für das Verständnis der Genese zum Beispiel der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Die »Notes diverses« sind als erweiternde Ergänzung der Arbeitsliste in der Berner Handschrift der *Aufzeichnungen* zu lesen.

B. Literatur über den Dichter und sein Werk

Die Literatur zu Rilke befindet sich noch immer in einem dynamischen Wachstumsprozess, so daß ein Bericht darüber immer in Gefahr ist, das gerade Aktuelle zu übersehen, und um Geduld nachsuchen muß und Nachsicht für unvermeidliche Verspätungen und kaum voraussehbare Nachträge. In der Zeit zwischen der Fertigstellung des Manuskripts für den Vortrag in Paris und der Durchsicht des Manuskripts für den Druck erschienen zum Beispiel das kundige Buch von George C. Schoolfield über den jungen Rilke (*Young Rilke and His Time*),[26] die beiden Sammel-Bände *Rilke*: *Les jours d'Italie / Die italienischen Tage* und *Rilkes Welt*, die Doktorarbeiten von Martina King[27] und Britta A. Fuchs,[28] die Habilitationsschrift von Gísli Magnússon,[29] und etwa die deutsche Übersetzung der *Raadsels van Rilke,* um nur einige Beispiele zu nennen.[30] Hinzu kam die erweiterte Neuausgabe der *Rilke-Chronik*, das »Wunderbuch der Rilke-Forschung« (Manfred Engel) von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg.[31] In diesem Zusammenhang ist auch auf die (gerade) herausgekommenen Briefwechsel *Rilke – Norbert von Hellingrath*[32] und *Rilke – Eva Cassirer*[33] zu verweisen, auf die Ausgabe der mehr als tausend

25 »Rilkes historische Studien über Carlo Zeno – ein unveröffentlichtes Manuskript Rilkes aus dem Jahr 1912«. In: *Geschichte der Germanistik.* Mitteilungen, No 23/24 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach). Wallstein, Göttingen 2003, S. 45-50; Karine Winkelvoss: *Rainer Maria Rilke*. Éditions Belin, Paris 2006, S. 103-111.

26 George C. Schoolfield: *Young Rilke an His Time.* Camden House, Rochester-New York, 2009. (Siehe die Rezension im vorliegenden Band).

27 Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke.* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2009.

28 Britta A. Fuchs: *Poetologie elegischen Sprechens. Das lyrische Ich und der Engel in Rilkes »Duineser Elegien.«* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009.

29 Gísli Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009.

30 Alle Arbeiten mit deutlich über 400 Seiten (570, 421, 453). Das Buch *Raadsels van Rilke* von Paul Claes erschien zuerst 1996, jetzt aus dem Niederländischen ins Deutsche übersetzt von Marlene Müller-Haas, ATHENA-Verlag, Oberhausen 2009: *Rilkes Rätsel. Eine neue Deutung von Rilkes* Neuen Gedichten.

31 Ingeborg Schnack: *Rilke-Chronik*. Erweiterte Neuausgabe von Renate Scharffenberg. Insel Verlag, Frankfurt/ Main und Leipzig, 2009.

32 RMR – Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente.* Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Wallstein Verlag, Göttingen, 2008.

33 RMR – Cassirer: *Briefwechsel* (wie Anm. 8).

Briefe Rilkes *an die Mutter,*[34] auf das Buch von Otto Betz über *Rilke auf Reisen*.[35] Die Rilke-Literatur ist folglich zwar beinahe unübersichtlich umfangreich, aber es lassen sich doch einige Grundzüge erkennen.

Erstens: Die Rilke-Literatur ist international, und das Urteil ist schon erlaubt, wenn man die Arbeiten, die in Ungarn,[36] in finnischer Sprache oder auf Chinesisch, Hebräisch, Japanisch, in Korea oder Afrika erscheinen, nur ganz zufällig wahrnimmt und einrechnet.[37] Aber man muß doch wenigstens Französisch, Englisch, Spanisch und Italienisch verstehen, um einigermaßen auf dem Laufenden zu bleiben. Ein Muster für den interkulturellen Rilke-Dialog ist der von Patricia McCarthy herausgegebene Doppelband der Zeitschrift *Agenda* (Spring 2007).[38] In ihm finden sich zwei englischsprachige Beiträge muttersprachlich deutscher Spezialisten (Manfred Engel und Rüdiger Görner) und drei aus dem Französischen ins Englische übertragene »Essays on Rilke«. Aufgenommen wurden auch über vierzig Übertragungen Rilkescher Texte von fünfzehn verschiedenen Autoren und zahlreiche Gedichte »to, on and for Rilke«, wie es heißt. Das Buch enthält auch einige hilfreiche und aufklärende Artikel zu den Schwierigkeiten für Rilke-Übersetzer, die aus fremdsprachlicher Sicht dem deutschkundigen Leser des Originals vieles bewußt machen, weil sie ihm wunderbare Hilfen bieten bei der Diagnose vertrauter Texte. Erst wenn man mit Charlie Louth bemerkt hat, daß man im Deutschen den Konjunktiv einfach durch Abwandlung der Form bilden kann ohne Zuhilfenahme eines anderen Verbums (»fänden wir« statt: »could we find«) und daß die Deutschen auch noch Adjektive einfach substantivieren können (aus »menschlich« »Menschliches« machen können), dann liest man den Vers aus der 2. Elegie: »Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales / Menschliches« vielleicht bewußter, mit gesteigerter Sensibilität für das Medium der Dichtung: die Sprache.[39] Ganz in diesem Sinne ein

34 RMR: *Briefe an die Mutter 1896-1909 und 1910-1926.* 2 Bände. Hrsg. von Hella Sieber-Rilke. Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig, 2009.

35 Otto Betz: *›Jetzt, da ich sehen lerne …‹ Rilke auf Reisen. Von den Erfahrungen eines Dichters.* Verlag Karl Stutz, Passau 2009 (siehe die Rezension von Alexander Honold im vorliegenden Band).

36 Genauer gesagt: in ungarischer Sprache. In der gerade erschienenen *Gedenkschrift für Ferenc Szász* finden sich drei Beiträge zu Rilke. Vgl. *Konnte Rilke radfahren? Die Faszination des Biographischen in der deutschen Literatur. Gedenkschrift für Ferenc Szász*. Hrsg, von Imre Kurdi. Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. u. a. 2009.

37 Erwähnt seien beispielhaft die Beiträge von Brigitte von Witzleben: »Rilke-Rezeption in Finnland« und von Klaus Hirsch: »›Und mir war so bange hinzusehen‹. Afrikanische Blicke auf Rilke«. In: Andrea Hübener, Rätus Luck, Renate Scharffenberg, Erich Unglaub, William Waters (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag.* Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. u. a., 2009, S. 400-408 und S. 392-399. Byong-Ock Kim zählte 1993 schon 32 Übersetzungen der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ins Koreanische (»Zur Entstehungsgeschichte eines Instituts für Übersetzungsforschung zur deutschen Literatur. Ein Koreanischer *Malte* im Werden«. In: *Ponyok-Yongu* [Übersetzungsforschung] 1, 1993, S. 127-152, hier S. 143 und 128).

38 Patricia McCarthy (Hrsg): »A Reconsideration of Rainer Maria Rilke«. In: *Agenda* 42, Nos. 3-4, Mayfield, 2007.

39 Daß man sogar richtig etwas lernen kann, selbst wenn man die Sprache der Übersetzung nicht beherrscht, zeigt der Beitrag von Imre Kurdi (Budapest): »Ewige Blumen – falsche

Muster für die im interkulturellen Dialog das eigene Verständnis des Originals fördernde Lektüre ist die eben erschienene Übersetzung der *Geschichten vom lieben Gott* ins Englische.[40] Der von Jack Beacham herausgegebene Band bringt die 13 Geschichten und den fingierten *Brief des lahmen Ewald*[41] in englischer Übersetzung und in deutscher Sprache. Jede Übersetzung stammt von einer anderen Übersetzerin beziehungsweise einem anderen Übersetzer und jede Übersetzung ist von der Übersetzerin beziehungsweise dem Übersetzer kommentiert, erläutert, begründet, verständlich gemacht. Für den deutschen Leser ist die englische Fassung eine hilfreiche Anregung bei der eigenen Lektüre und die in den Kommentaren beschriebenen Schwierigkeiten und die Erklärung der gewählten Lösung eröffnet manche überraschende Einsicht in den originalen Text und verdeutlicht im Vergleich der möglichen Varianten die Identität des Originals und zugleich die Differenzen in den Vorgaben des sprachlichen Materials. Ein Musterbeispiel liefert Katarina Peters (S. 167-171), die die letzte der *Geschichten* übersetzt hat, wenn sie ihre Entscheidung erklärt, warum sie das Rilkesche »Dunkel« (*Eine Geschichte, dem Dunkel erzählt*) nicht mit »darkness« sondern mit »dark« (*A Tale told to the Dark*) übersetzt hat. Daß Frau Peters zur Erläuterung dieses einen Begriffs auch andere Textstellen einbezieht, eröffnet ihr nicht anders als dem Leser neue Einsichten und weckt mit dem Wunsch, das Leben und Werk des Dichters noch besser kennen zu lernen, zugleich die Bewunderung für diesen »wonderfully complex, enigmatic poet« (S. 171). Der Leser ist eingeladen, an dem Dialog teilzunehmen zwischen »Rilke himself«, […], the »characters in the story, and […] the translator«.

Die Einleitung in den Band von Patricia McCarthy ist nebenbei ein persönliches Dokument für die Wirkung Rilkes. »Möglicherweise«, schreibt Frau McCarthy, »ist meine Erfahrung ein Musterbeispiel dafür, wie Rilke jemandes Dichter wird: als ob er nur für dich da wäre und für sonst niemand anderes. Zufällig – oder war es eine Fügung des Schicksals – hatte ich Rilke in einem Laden für gebrauchte Bücher (einem secondhand bookshop) entdeckt in Washington D. C., wo ich gerade von England kommend eingetroffen war und die niederschmetternde Nachricht vom Unfalltod meines Vaters erhalten hatte. […] In meinem Kummer las und las ich diese Gedichte, getröstet und gestärkt und herausgeholfen aus meiner eigenen furchtbaren Hilflosigkeit von diesem Rilke, den ich sofort als meinen einzigen wahren Freund in diesem fremden Land beanspruchte.«[42] Dieses Bekenntnis erinnert an Ralph Olsens Erklärung im Vorwort zu seiner Dissertation: »Als 1989 meine Freun-

Freunde? Rilkes Apollo-Sonett in der ungarischen Übersetzung von Árpád Tóth«. In: *Rilkes Welt* (wie Anm. 37), S. 381-385.

40 Jack Beacham (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke ›Geschichten vom lieben Gott‹ / transleted into English as / ›Stories of God‹*. Includes essays on translation by each translator. Hudson, Ohio 2009.

41 SW 4, S. 938-943.

42 *A Reconsideration of Rainer Maria Rilke* (wie Anm. 38), S. 15. Ähnlich Karen Leeder in ihrer Einleitung zur Übersetzung der *Duineser Elegien* von Marty Crucefix (London 2006): »to feel directly addressed«. Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an das Buch von William Waters: *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Itaca and London 2003. Vgl. auch Wolfgang Braungart über Rilkes »Brauchbarkeit«, in: *Rilkes Welt* (wie Anm. 37), S. 168.

din Petra starb, war ich unvorbereitet. Diese Erfahrung führte zur eingehenden Auseinandersetzung mit dem Werk Rainer Maria Rilkes – insbesondere mit seiner künstlerischen Bearbeitung des menschlichen Todes/Sterbens.«[43] Vom Ernst (»high seriousness«) der Rilkeschen Dichtung und von seiner Aufmerksamkeit für Untergang und Tod bestimmt ist auch das (teilweise Früheres wieder aufnehmende) Buch von John Mood *Rilke on Death and other Oddities*. Seine erneute Beschäftigung mit »Rilke's Letters on Love« begründet John Mood wie Patricia McCarthy und Ralph Olsen mit einer ganz persönlichen Erfahrung: »the throes of a new love«.[44]

Neben dem Buch von Patricia McCarthy will ich doch wenigstens noch das eine oder andere Zeugnis für Rilkes Rezeption außerhalb Deutschlands erwähnen. In Spanien erschien vergangenes Jahr von Federico Bermúdez-Cañete, von dem es zahlreiche Rilke-Übertragungen gibt, die einführende Übersicht *Rilke. Vida y Obra.*[45] Keine Überraschung ist es, daß in der Festschrift zu seinen Ehren drei Rilke-Beiträge stehen – von Curdin Ebneter, Renate Scharfenberg und Joachim W. Storck. Unter Federico Bermúdez-Cañetes Übertragungen findet sich auch eine Anthologie mit Liebesgedichten Rilkes: *Poesía amorosa.* Dem wurde jetzt die Übersetzung von Vera Hauschilds Band *Rainer Maria Rilke: Über die Liebe* nachgereicht: *Sobre el Amor* von Carmen Gauger.[46] Ein Beispiel, das mich besonders gefreut hat, ein Beispiel für das Echo, das das Werk Rilkes weit über den deutschsprachigen Raum hinaus hat, ist das Tempo, mit dem die 2004 im Insel Verlag erstmals erschienenen frühesten Erzählungen *Silberne Schlangen* ins Französische (*Serpents d'Argent* – 2006), ins Spanische (*Serpientes de Plata y otros cuentos* – 2006) und ins Italienische (*Serpenti d'Argento* – 2008) übertragen wurden. Schnell ging auch Alfred de Zayas Übertragung der *Larenopfer* eben (2008) in die zweite Auflage, überarbeitet und erweitert durch ein »Foreword by Ralph Freedman«.

Zweitens: Die Dichtung Rilkes ist beinahe unantastbar geworden. Vorwürfe, wie sie Reinhold Grimm, Egon Schwarz oder Andreas Freisfeld formuliert hatten, der sozialen Kälte, der politischen Unachtsamkeit oder der unzeitgemäßen Ich-Bezogenheit werden allenfalls einleitend oder als Folie für die eigentliche und gültige Sicht erwähnt. Frau McCarthy zum Beispiel zitiert die Liste der bekannten Vorurteile einleitend und beruft sich dann auf David Young, den Übersetzer der *Duineser Elegien*, der zusammengefasst habe: »Er wurde verehrt und wurde geschmäht.« Und dann fährt sie fort: »Onto the worship, then.« Auf zur Verehrung, also.[47] Das Werk

43 Ralph Olsen: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke. Identitätsrelevante Grundlegung der Todesthematik aus wirkungsästhetischer Perspektive*. Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 11.

44 John J. L. Mood: *Rilke on Death and Other Oddities*. Xlibris Publishers, Bloomington 2007, S. 47 und S. 9.

45 Federico Bermúdez-Cañete: *Rilke. Vida y Obra*. Hiperión, Madrid, 2007.

46 Rainer Maria Rilke: *Sobre el Amor*. Selección de Vera Hauschild. Traducción de Carmen Gauger. Allianza Editorial, Madrid 2007 (RMR: *Über die Liebe. Gedichte und Geschichten.* Ausgewählt von Vera Hauschild. Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig, 2004).

47 *A Reconsideration of Rainer Maria Rilke* (wie Anm. 38), S. 14: »Why, then, are we focusing upon this ›Jerk‹, as John Berryman called him in one of his *Dream Songs,* upon this privileged, narcissistic, egotistical sycophant who could not sustain any full relationship, who had a string of aristocratic patrons and patronesses off whom he sponged, who was

Rilkes wird als gültiger und weitreichender Ausdruck des modernen, neuzeitlichen, von Verlusten heimgesuchten Menschen gewertet.

Ausnahmen gibt es, aber sie gehören nicht zu der Gattung, von der hier die Rede sein kann. Zu erwähnen wäre das Buch von Gunnar Decker: *Rilkes Frauen*,[48] ein Buch, das unterhalten will und nicht informieren, und dies auf Kosten aller Beteiligten und nachlässig im Umgang mit den Fakten. Ein fast unerträgliches Unternehmen ist der Rilke-Abschnitt in Steffen Jacobs' *Lyrik-TÜV*. Vom Leid des Dichters Rilke ist da die Rede wie von einer moralischen Verfehlung, die endlich enthüllt werden muß bis hinein in die orphische Bildlichkeit. Die *Sonette an Orpheus*, das ist bekannt, sind wie die *Elegien* nach einer langen Zeit des Schweigens wie in einem kreativen Rausch entstanden und die Form (sowohl die der Elegien wie die des Sonetts) hat Rilke frei und sehr abwechslungsreich und unabhängig von den vorgegebenen Mustern gehandhabt. Sie deshalb als »hemmungslos hingeworfene Etüden« zu charakterisieren und dem Dichter »die Kraft und kritische Selbstdistanz« abzusprechen, »richtige, echte Sonette im tieferen Wortsinn« zu formen (S. 111), das bleibt dem Autor des Lyrik-TÜVs vorbehalten, dem »das Klischee vom ach-so-feinsinnigen Poeten à la Rilke auf die Nerven geht« (S. 142). Das stilistische Niveau verfehlt die gebotene Sachlichkeit, will Spaß haben, und wäre es auf Kosten der Genauigkeit.[49]

Ernst und informiert geht es, wie gesagt, in den meisten Arbeiten zu. Dafür sorgen schon die Herausgeber etwa der *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, der *Études Germaniques*, der Festschriften oder natürlich der Status der Autoren, die promovieren oder sich habilitieren mit ihren Studien.

Daß man, wenn es um das Verhältnis Rilkes zu Frauen angeht, nicht gleich mißtrauisch werden muß oder polemisch, das hat Tina Simon gezeigt in ihrem Buch »*in Gefahr gewesen … und bis ans Ende gegangen« – Rilke als Mentor junger Künstlerinnen.*[50] Ich kann auf die Vorstellung des Buches durch Horst Nalewski in der letzten Ausgabe der *Blätter* hinweisen und auf die Rezension auch von Renate Scharffenberg im *Marburger Forum.* Ich möchte nur zwei Dinge anmerken. Das eine weiß ich nicht einzuordnen. Aber es hat mich Rilkes Benachteiligung durch das Leben fühlbar werden lassen. Außer Paula Modersohn-Becker, die früh starb, ha-

quite up himself about his art, was a dropout from economic realities and from the domestic realities of marriage and fatherhood, freeing himself from ties of any permanent residence and nationality, and saw the outbreak of war as little more than a disruption of his work?« Ein zufällig herausgegriffenes Beispiel für ein Urteil über den Rang: Durs Grünbein in der *ZEIT* (42, Oktober 2008, S. 48), gelegentlich seiner Besprechung einer neuen Übersetzung von T. S. Eliots *The Waste Land*: »Und dennoch dürfte Zbigniew Herbert, der polnische Dichter, groß in seiner Bescheidenheit, recht behalten mit seinem melancholischen Fazit: ›Nicht viel wird bleiben Richard wirklich nicht viel / von der Dichtung dieses Wahnsinnsjahrhunderts sicherlich Rilke und Eliot.‹«

48 Gunnar Decker: *Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe*. Reclam Verlag, Leipzig 2004.

49 Steffen Jacobs: *Der Lyrik-TÜV.* Frankfurt a. M. 2007 (siehe die Rezension von Theodore Fiedler im vorliegenden Band).

50 Tina Simon: *»in Gefahr gewesen … und bis ans Ende gegangen« Rilke als Mentor junger Künstlerinnen.* Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig 2007.

ben alle Frauen, die in dem Buch vorgestellt sind, den Dichter um viele Jahre überlebt. Sie wurden alt, ja drei sogar sehr alt. Anette Kolp wurde 97, Erika Mitterer wurde 95 und auch die kränkliche Angela Guttmann starb als 95jährige Greisin. Zweitens fiel mir auf, daß Rilke den Frauen persönlich begegnet ist oder aber der erste Brief von ihnen ausging. De Vries-Humes, Regina Ullmann, Anette Kolb und Erika Mitterer haben die Korrespondenz von sich aus begonnen. Dies darf gelegentlich erwähnt werden, wenn von Rilke und den Frauen die Rede ist. So war es übrigens auch im Falle von Editha Klipstein, die, wie man der Ausgabe von Rolf Haaser entnehmen kann, über die Vermittlung Ilse Erdmanns den Kontakt zu Rilke gesucht hat. Das Buch ›Rilke und die Frauen‹ könnte auch lauten: ›Die Frauen und Rilke‹.[51]

Es wäre sehr aufschlußreich, die Biographie Rilkes einmal aus dieser Perspektive zu betrachten und ihn zu beurteilen aus Zusammenhängen, in denen er nicht im Mittelpunkt steht. Die eben erschienene Darstellung Rolf Haasers über Editha Klipstein[52] wäre ein Ausgangspunkt, den man gegenwärtig ergänzen könnte durch die neueren Lebensbeschreibungen Paula Becker-Modersohns von Barbara Beuys und Rainer Stamm, und das mir zufällig in der »Arbeitsstelle für österreichische Literatur und Kultur der Universität des Saarlandes« aufgefallene Buch von Esther Dürr: *Erika Mitterer und das Dritte Reich*.[53] Obwohl diese Biographie erst 2006 erschien, taucht der Titel schon auf in Tina Simons Arbeit. Ein Zeichen ihrer Wachsamkeit und Aktualität.

Leider muß ich mich beschränken und kann das meiste nicht einmal, wie Rilke sich einmal ausdrückte, »mit dem oder jenem Beiwort […] erwähnen«,[54] aber ich will doch wenigstens eine Tendenz herausstellen, die in einigen neueren Arbeiten auffällt, die aber doch auch ihre Tradition schon hat. Es geht dabei um Rilkes Verhältnis zur Wirklichkeit oder zu seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit und den Schwierigkeiten, die sich da einstellen bei der künstlerischen Gestaltung von Welt. Eine kurze, aber klare Darstellung des Problems hat Manfred Engel im Schlußwort des *Rilke-Handbuchs* unter der Überschrift: *Rilke als Autor der literarischen Moderne* gegeben.[55] Wichtig ist für Manfred Engel wie für Karine Winkelvoss und Michel Guérin Rilkes Begegnung mit der Malerei Cézannes und die in Cézannes Malerei vorgeführte Distanz zur mimetisch-realistischen Tradition. Das Kunstwerk wird befreit von bestimmten Regeln der Perspektivierung, gelöst von vielen gewohnt-vertrauten Mustern der Wahrnehmung. In Peter Pors Überlegungen zur Poetik der *Neuen Gedichte* wird diese Distanz zur mimetischen Nachahmung, diese Befreiung und Lösung als die »Eigenmächtigkeit des schöpferischen Menschen« gefeiert, als

51 Ich verweise auf meine Besprechung des Buches *Rilkes Frauen.* In: *Germanistik 49*, N. 1/2, 2007, S. 424. Vgl. die wohl früheste Äußerung zum Thema: Claire Goll: «Rilke et les femmes». In: *Les Nouvelles Littéraires*, Paris 1927.

52 Siehe dazu Arne Grafe: »The Munic-Connection«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 27/28, 2006/2007, S. 292-295.

53 Esther Dürr: *Erika Mitterer und das Dritte Reich.* Praesens Verlag, Wien 2006.

54 RMR: *Moderne russische Kunst*. SW 5, S. 616.

55 Manfred Engel: »Rilke als Autor der literarischen Moderne«. In: *Rilke-Handbuch*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar 2004, S. 507-528.

»totale Weltschöpfung«.[56] Aus dieser Sicht versteht sich Rilkes »eigenmächtiger Umgang« mit den Gestalten der Bibel und der Mythen bis hin zu seinen »Freiheiten als Übersetzer« als konsequente Umsetzung des nur sich selbst verantwortlichen »Poeta-Creator«. Die Aufgabe der aristotelischen Differenz von Materie und Form, die Behauptung ihrer Ununterscheidbarkeit,[57] befreit das Kunstwerk von der Rücksichtnahme auf Bedingungen, die außerhalb seiner Ordnung liegen. Das Kunstwerk gewinnt an Autonomie, seine Wirklichkeit ist allein zu verantworten vom Künstler, der es gemacht hat. Auf die Dichtung übertragen, auf das Wortkunstwerk, heißt das, daß die Sprache den vorgegebenen Bedeutungen entwächst, die Signifikanten gegenüber den Signifikaten[58] in eine sehr labile Beziehung geraten sind. Der Dichter hat es mit Worten zu tun, die sich von den »Worten des bloßen Umgangs und der Verständigung gründlich, wesentlich unterscheiden«, wie Rilke an Gräfin Sizzo schrieb.[59] Welche Schwierigkeiten auch immer durch die semantische Verunsicherung, die Aufgabe der eingeübten Deutungen entstehen, sie werden aufgewogen im Werk Rilkes durch den Zauber seiner Verse, ihre rhythmische und klangliche Inszenierung. Die Defizite in seiner Ausbildung, seine Unfähigkeit zu erfolgreicher wissenschaftlicher Arbeit und seine chaotische Lektüre, son »incurable maladresse de lecteur«, wie es bei Karine Winkelvoss auf Französisch heißt,[60] man könnte den Eindruck haben, diese sogenannten Defizite, weit davon entfernt, ihn zu lähmen, hätten ihn gerade vor der Bevormundung bewahrt und ihm die Unabhängigkeit des chaotisch Kreativen erhalten. In dem wunderbar zu lesenden Kapitel 1.5 der Thèse *Rilke, la pensée des yeux* (S. 78-87) hat Frau Winkelvoss Rilkes Erinnerung an Petrarcas wissenden Blick vom Mont Ventoux und seine Lektüre der *Confessiones* dem von Rilke im Gedicht *Der Hund* skizzierten Tier gegenübergestellt, das vom Einsehen ausgeschlossenen ist und schließlich um der eigenen Rettung willen verzichtet:

> […] er vergißt,
>
> um dennoch immer wieder sein Gesicht
> hineinzuhalten, fast mit einem Flehen,
> beinah begreifend, nah am Einverstehen
> und doch verzichtend: denn er wäre nicht.[61]

56 Peter Por: *»Zu den Engeln (lernend) übergehen« Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den Neuen Gedichten und den Spätzyklen.* Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005.
57 Michel Guérin: *Pour saluer Rilke* (wie Anm. 15).
58 Ulrich Fülleborn in: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe.* 4 Bde. Band I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 598.
59 RMR: *Die Briefe an Grafin Sizzo*. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuausgabe. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1977, S. 29.
60 Winkelvoss: *Rainer Maria Rilke* (wie Anm. 25), S. 101.
61 SW 1, S. 641.

Wenn man in dem Hund, wie Karine Winkelvoss schreibt, ohne Schwierigkeiten (»aisément«) die Gestalt des Dichters erkennen kann,[62] so kann das nur heißen, daß im Verzicht der Mangel zu einer Tugend wird. Es ist nur konsequent, wenn das sich dem Verstehen Verwehrende auch schwer zu sagen ist. Die Paradoxie, das Unsagbare zu sagen oder in der Stille ein Hörender zu sein, führt zu verführerischen Formulierungen, in denen die ausbleibende Botschaft erfahrbar wird hinter irrealen und konditionalen Wendungen, die zudem die Inhalte entrücken und verklären und die Aufmerksamkeit ablenken hin nach dem Zauber der Klänge:

> O und der Frühling begriffe –, da ist keine Stelle,
> die nicht trüge den Ton der Verkündigung.[63]

Man möchte auf die *Briefe an einen jungen Dichter* hinweisen, in denen von der Differenz die Rede ist zwischen dem verbreiteten Glauben ans Faßbare und Sagbare und den Räumen, die »nie ein Wort betreten hat«, zwischen der »Konvention und Sitte« und der eigenen »Erfahrung und Kindheit und Kraft«, der Überlegenheit der Fragen allen Antworten gegenüber, um einzusehen, daß die Poesie Rilkes an keiner Stelle auf Bestätigung vorgegebener Gewißheit angelegt ist.[64]

Rilke kaufte, als er im Oktober 1920 nach Paris kam, ein Notizbuch. Es ist seit langem bekannt, daß er in dieses Notizbuch nur einen einzigen Satz einschrieb. Der hieß: »Ici commence l'indicible.« Hier beginnt das Unsagbare. Bislang hat es, wie es schien, niemand ernst genommen, welche Logik darin bestand, daß so ein Satz der einzige bleiben mußte und daß die leeren Seiten, die folgen, bestätigen, was im einen und einzigen Satz ausgesagt ist. Wenn das Unsagbare begonnen hat, kann ja nach den Gesetzen der Logik nichts mehr gesagt werden. Also ist es richtig und konsequent, daß das Notizbuch nur diesen einzigen Satz enthalten kann. Nun hat vor einiger Zeit Benjamin Hutchinson im Deutschen Literaturarchiv in Marbach Manuskripte und Artikel aus der *Frankfurter Allgemeinen* gefunden und ausgewertet, in denen sich Hans Blumenberg mit Rilke beschäftigt hat, unter anderem auch mit dem »Unsagbaren«, mit dem berühmten »weißen Blatt« und der Frage: »Wie kann das Unsagbare gesagt werden?« Unsere Sprache, so zitiert Hutchinson den Rilkelesenden Philosophen, unsere Sprache versagt, weil die Vorstellungskraft versagt. Und Blumenberg zeigt, wie Rilke versucht hat, die Grenze zugleich fühlbar zu halten und zu überschreiten. Eine entscheidende Funktion in diesem Spannungsfeld von Schweigen und Sagen kommt Rilkes Poetik des Werdens zu. Der Erhellung dieses Zuges hat Ben Hutchinson sein 2006 erschienenes Buch *Rilke's Poetics of Becoming* gewidmet.[65] Um die Fruchtbarkeit des Ansatzes anzudeuten, verweise ich auf Rilkes Begriff des werdenden Gottes, die Polemik gegen die fertig gekaufte Kirche

62 Vgl. auch Winfried Eckel: »Rilkes Begriff der Welt«. In: *Rilkes Welt* (wie Anm. 37), S. 17-30, hier S. 30, ebenda auch Anm. 65.

63 *Die siebente Elegie*, SW 1, S. 709.

64 RMR: *Briefe an einen jungen Dichter.* Insel-Bücherei Nr. 409, erste Auflage 1929. Briefe vom 17. Februar. 1903 und vom 16. Juli 1903.

65 Ben Hutchinson: *Rilke's Poetic of Becoming.* Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2006.

in der *zehnten Elegie*, auf Hutchinsons Analyse der linearen oder kreisförmigen Bewegung in der Lyrik Rilkes oder seine Anmerkungen zum »present participle«, zum Partizipium Präsentis (»Zwei Becken, eins das andre übersteigend […] und aus dem oberen Wasser leis sich neigend«) und seine Beobachtungen zu der »intransitive, open-ended nature« der Verben »schreiten« und »steigen« in dem Gedicht *Die Treppe der Orangerie*. Ben Hutchinsons Überlegungen sind immer nah an den Texten und sind dem Leser immer förderlich bei der eigenen Lektüre.

Die großen Biographien von Wolfgang Leppmann, Donald A. Prater und Ralph Freedman haben inzwischen ihre fiktionalen Nachfolger gefunden. In meinem letzten Bericht vor zwei Jahren in Dresden erwähnte ich den Roman von Ted Bishop (*Riding with Rilke*, Toronto 2005), dem Rilke-begeisterten Motorradfahrer, und den Roman von Béatrice Commengé (*En face du Jardin*, Flammarion, 2007), in dem Rilkes erster Parisaufenthalt nach dem Krieg (Oktober 1920) erzählerisch umgesetzt ist. Rilke wohnte damals (wie auch 1925) im Hôtel Foyot am Rande des *Jardin du Luxembourg.* Die fiktive Biographie von Béatrice Commengé beschränkt sich zwar von der Handlung her auf die sechs Tage der vorletzten Oktoberwoche von 1920, aber eingedacht sind die Erinnerungen an das zurückliegende Leben, die Begegnungen, die Stadt, das in Paris entstandene Werk.

Jetzt gerade erschienen ist V*erlorener Sohn*, *Lost Son* von M. Allen Cunningham.[66] Cunninghams *Lost Son* ist, wie es im Untertitel heißt, ein Roman, *A Novel* wie *Riding with Rilke* und *En face du Jardin*, aber er unterscheidet sich sehr von den Werken Bishops und Commengés. Das wenigste ist noch der Zeitraum. Gegenüber den 6 Tagen, die den äußeren Rahmen von *En face du Jardin* ausmachen, befaßt sich dieses Buch mit dem Leben Rilkes von der Geburt der Schwester 1874 in der Prager Heinrichsgasse 19 bis ins Frühjahr und den Spätherbst 1917 (April 1917: Besuch der Tochter Ruth, November 1917: Tod Rodins) und andeutungsweise ins Jahr 1918, die letzte Münchener Adresse, Ainmillerstrasse 34^{IV}, ohne daß diese Beschränkung und der Verzicht auf die letzte Lebensphase plausibel wird. Das Besondere aber, das gar nicht anders zu leisten ist als in einer poetischen Imagination, ist die Perspektive. Sie ist bestimmt von dem Ton persönlicher Nähe, weniger zum Werk, hauptsächlich gegenüber dem Dichter, das »human being«,[67] den Menschen Rainer Maria Rilke. Für das cunninghamsche Erzähler-Ich ist Rilke das menschliche Gegenüber, dem alle Aufmerksamkeit, alle Bewunderung und, das vor allem, Verständnis und Schonung entgegengebracht werden. Die chronologische Ordnung wird immer wieder ergänzt, überlagert wenn man so will, von wichtigen Themen wie Liebe und Einsamkeit und Begegnungen mit Lou Andreas-Salomé, mit Rodin und der blonden Malerin, und von Rückblenden. Das erste Kapitel zum Beispiel, das überschrieben ist »Paris, Prag – Rainer, René / 1874 – 1902«, ist als Rückblende inszeniert. Der Einsatz mit der Geburt der frühverstorbenen Schwester ist verständlich. Denn diese Schwester, die schon vor Rilkes Geburt gestorben war, hat einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Selbsterfahrung unseres Dichters gehabt. Eingeblendet in dieses

66 M. Allen Cunningham: *Lost Son.* A Novel. Denver, Colorado 2007.

67 Ein um Verständnis werbendes Wort George C. Schoolfields. In: G. C. Schoolfield: *Rilke's Last Year*. University of Kansas Libraries 1969, S. 46.

erste Kapitel ist die Worpsweder Zeit, die Begegnung mit Heinrich Vogeler, Paula Becker und Clara Westhoff natürlich. Alles dies ist erinnert in dem ärmlichen Hotelzimmer der rue Toullier nach der Ankunft in Paris Ende August 1902.

Stilistisch besonders wirksam ist der große Teile des Romans prägende Ton der emotionalen Annäherung und Vertraulichkeit. Wenn Rilke, der Dichter, mit »Du« (»you«) angesprochen wird, entsteht ein gelegentlich sentimentaler Ton, der die Einsamkeit und die Not lindern und Nähe vermitteln soll. Man erinnert sich an das Buch *Poetry's Touch* von William Waters, in dem die Berührung durch das »du« in Rilkes Dichtung untersucht wird. Besonders rührend ist die am Schluß des Buches entworfene Szene einer Begegnung des erzählenden Ichs mit dem Dichter in der Ainmillerstrasse 34. Achtzig Jahre nach dem Tod Rilkes steht das sich erinnernde Erzähler-Ich vor dem Haus Nr. 34 und überlegt, wie es den Dichter ansprechen soll, wenn dieser gleich um die Ecke biegen wird:

> »Ich will Sie nicht um viel bitten. Ich möchte Sie nur anhalten und über Jahre, die weit weg liegen von denen, die Sie jetzt quälen, möchte Sie um ein Geringes bitten: um den Weg vielleicht zur Kirche von der heiligen Ursula.«

Fühlbar wird Rilkes menschliche Seite in Szenen, die sich zweifellos ereignet haben, von denen aber keine Details bekannt und überliefert sind. Beispielhaft verweise ich auf die vielen Bahnhofszenen. Rilke holt seine Frau Clara in Paris ab, begrüßt die »kastanienbraune Malerin«; oder viel später in München wartet er auf seine Tochter Ruth; oder 1905: Rilke reist zu seinem Vater nach Prag, besucht ihn im Krankenzimmer. Es sind dies alles Szenen, die in ihrer konkreten Gestaltung Cunninghams Sicht des Dichters als eines zärtlichen Ehemanns, eines guten und verläßlichen Freundes, eines braven Sohnes und eines besorgten Vaters, umsetzen in anschaulich wirksame Bilder. Man muß nur Praters kurzen Bericht über die gelegentlich von Rilkes Prager Vortrag im Oktober 1905 mit dem »Vater verbrachte Zeit« (S. 319 f.) mit Cunninghams Erinnerung an das Gespräch mit dem kranken Vater (312-316) vergleichen, und man entdeckt die Umsetzung der biographischen Tatsache in eine die Einbildungskraft fesselnde Inszenierung. Gerade für die Kenner der Vita des Dichters ist das Buch anregend und ein Anlaß, das eigene Verständnis zu überprüfen, zu korrigieren oder zu verteidigen. Das Buch fingiert einen Erzähler voller Bewunderung für den rücksichtslos ehrlichen Menschen Rilke (»relentlessly single-minded«) und es entgeht nicht der Gefahr, die Beteiligten, nicht nur den Dichter, allzu sehr den Erwartungen des erzählenden Ichs anzupassen, mitunter zu verharmlosen.[68]

Die Zeichnung der Welt Rilkes in den Romanen von Florence Weinberg, Béatrice Commengé, Ted Bishop und jetzt von M. Allen Cunningham, die Anspielungen, Zitate und Übernahmen in den »Movies«, ja sogar das Tattoo auf »Lady GaGas Innenarm«[69] zeugt von einer Resonanz, die man nicht bedauern muß, sondern wer-

68 Verwiesen sei auf die kritische Sicht Georg Lucks in: *Rilkes Welt* (wie Anm. 37), S. 409-414.

69 Zu lesen im Internet am 27. November 2009 (www.glamour.de/articles/stars/star-news/lady-gaga/2009/08/11/17144): »Was Styling betrifft, hat Lady GaGa bald alle vorstellbaren und unvorstellbaren Kreationen durch. Zeit für was Neues! Das hat sich die Sängerin vermutlich während ihrer Promo-Tour durch Japan gedacht – und sich tätowieren lassen. Das frische Tattoo auf Lady GaGas Innenarm ist ein Zitat von Rainer Maria Rilke und lautet:

ten kann als Ausdruck der Wirkung seiner Dichtung. Da kann noch immer gelten, was Theodore Fiedler vor 15 Jahren gelegentlich seiner Überlegungen zu Rilke in Filmen wie *Little Man Tate* (Judie Foster, 1991), *Awakenings* (Penny Marshall, 1990), *Another Woman* (Woody Allen, 1989) und *Sister Act 2: Back in the Habit* (Bill Duke, 1993) an Verständnis und Einsicht formuliert hat: Man könne diese Berufungen auf Rilke als prosaisch und unangemessen bejammern, aber sie bezeugten doch »auch die Lebenskraft seines Werks, die Macht der ihm zugrundeliegenden und entschiedenen Bedeutung für den Einzelnen, für ihre oder seine Bestimmung, gerade die kulturellen Grenzen zu überschreiten, die Rilke selbst unüberwindbar schienen.«[70]

Rilke, der die Kunst freihalten wollte von aller Verpflichtung und gegenüber jedem Anspruch von außen, als er die Teilnahmslosigkeit des Kunst-Dings forderte,[71] hat in dieser Unabhängigkeit gleichwohl eine »Schatzkammer unerschöpflicher Tröstung« entdecken wollen.

Die schon erwähnten Beispiele (McCarthy, Olsen, Mood) belegen, daß die Diagnose Rilkes von der helfenden Wirkung der (seiner) Kunst durchaus bestätigt werden kann. Es ist wohl seine Einstellung zu Leid und Vergänglichkeit, sein Einstehen gegen jede Form der Verdrängung und die von ihm geforderte Befreiung von den Zwängen der Konvention, der religiösen Überlieferung, sein Widerstand gegen soziale Verklärungen und sein Werben für die Annahme der existentiellen Gefährdungen, die die tröstliche Wirkung entfalten. Verluste waren ihm nie ein Einwand gegen das Leben, sondern der Auftrag des Dichters, der die Verheißungen des Christentums in den Verfügungsbereich des Menschen zurückverlagern wollte. Darum klingen seine Verse den Leidenden und Ratsuchenden wie ein rettender Zuspruch und wie eine Ermunterung. Die mit Verunsicherung und Verlust versöhnende Dichtung erscheint vielen Lesern als die Eröffnung des bestätigenden Zugangs zur eigenen Lage und zu sich selbst. In den *Briefen an einen jungen Dichter* ist die Aufnahme des Ratsuchenden in die solidarische Gemeinsamkeit mit dem Ratgebenden schon ein wesentlicher Teil der Hilfe:

> »Wir haben keinen Grund, gegen die Welt Mißtrauen zu haben, denn sie ist nicht gegen uns. Hat sie Schrecken, so sind es *unsere* Schrecken, hat sie Abgründe, so gehören diese Abgründe uns, sind Gefahren da, so müssen wir versuchen, sie zu lieben.«[72]

›Prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: Fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: Muss ich schreiben?‹ / Lady GaGas Lieblingsdichter / Die Zeilen stammen aus einem Brief, den der deutsche Dichter im Jahr 1903 an einen Freund geschrieben hat. Ihre Zuneigung zu ihrem Lieblingsdichter hat Lady GaGa damit eindrucksvoll bewiesen.«

70 Theodore Fiedler: »Rilke at the Movies«. In: *Rilke-Rezeptionen – Rilke Reconsidered*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Francke Verlag, Tübingen und Basel 1995, S. 171-188, hier S. 187.

71 RMR: *Briefwechsel mit einer jungen Frau* (wie Anm. 13), S. 8: »Das Kunst-Ding kann nichts verändern und nichts verbessern, so wie es einmal da ist, steht es dem Menschen nicht anders als die Natur gegenüber, in sich erfüllt, mit sich beschäftigt (wie eine Fontäne), also, wenn man so will: teilnahmslos.«

72 RMR: *Briefe an einen jungen Dichter* (wie Anm. 64), Brief vom 12. August 1904.

Rätus Luck

Der Briefwechsel zwischen Rilke und Norbert von Hellingrath

Rainer Maria Rilke/Norbert von Hellingrath: Briefe und Dokumente. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen, Wallstein Verlag[1]

Der Band ist der erste der *Neuen Folge* von *Castrum Peregrini*, Fortsetzung der Zeitschrift gleichen Namens, die Anfang 2008 nach 57 Jahren ihr Erscheinen eingestellt hat. Herausgeberin bleibt die Stiftung Castrum Peregrini in Amsterdam, nun zusammen mit dem Wallstein Verlag Göttingen,Themenschwerpunkt Stefan George und seine Zeit. Den Druck hat die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften unterstützt. Der Band ist dem Andenken Hermann Fröhlichs gewidmet; das muss hier erwähnt werden, weil Dr. Fröhlich, 2008 verstorben, seit 1990 Geschäftsführer des Boehringer Ingelheim Fonds, langjähriger Schatzmeister der Hofmannsthal-Gesellschaft, auch in der Internationalen Rilke-Gesellschaft ein hoch angesehene Persönlichkeit gewesen ist.

Klaus E. Bohnenkamp, 1996 bis 2000 Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft, ist ein Herausgeber von bemerkenswerter Reputation: Mit Ernst Zinn hat er Rudolf Kassners *Sämtliche Werke* (10 Bände, 1969-1991) ediert, als ›Nebenprodukt‹ Kassners *Gesammelte Erinnerungen* an Rilke (1976) herausgegeben und wieder mit Ernst Zinn Kassners *Briefe an Tetzel* (1979). Im Rahmen der kritischen Hofmannsthal-Ausgabe war er beteiligt an den Bänden 7: *Alkestis; Elektra* (1983) und 8: *Ödipus und die Sphinx; König Ödipus* (1997). 1997 veröffentlichte er die Dokumentation *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner: Freunde im Gespräch*, 2004 Rilke: *Gedichte an die Nacht* und 2005 Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: *Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal.* Bohnenkamps umfassende Kenntnisse der Epoche und ihrer Protagonisten, sein erprobter editorischer Spürsinn und Sachverstand kommen auch diesem neusten Band zugute.

*

Der Band[2] bietet viel mehr als den eigentlichen Briefwechsel zwischen Rilke und Norbert von Hellingrath. Für sich genommen, würde die Korrespondenz kaum einen Druckbogen ausmachen. Um die beiden Namen gruppieren sich viele weitere: aus dem George-Kreis, aus Rilkes Umfeld. Man sieht sich auf beiden Seiten einem Phänomen gegenüber, das man heute als Netzwerk bezeichnet, einem ausgedehnten

1 *Castrum Peregrini*. Neue Folge, Band 1. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Ernst Osterkamp. 244 S. 11 Abb.

2 Im Folgenden zitiert mit Seitenzahl bzw. Anmerkungsnummern.

Geflecht von Beziehungen und Bezügen. Dementsprechend zahlreiche Quellen hat Bohnenkamp herangezogen, ungedruckte (S. 205 f.) und gedruckte (S. 209-224).[3]

Die benutzten handschriftlichen Bestände sind a) im Hellingrath-Nachlass in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Hölderlin-Nachlass und Handschriftenabteilung) Rilkes Briefe an Hellingrath, an die Familie Hellingrath und an Imma von Ehrenfels, Hellingraths Braut, Helligraths Tagebuchaufzeichnungen, sein Briefwechsel mit Friedrich von der Leyen und Friedrich Hergt, verschiedene Briefe an Angehörige, Freunde und weitere Empfänger, Antworten von diesen sowie Dokumente, Hellingrath betreffend, u. a. Erinnerungsblätter von Imma von Ehrenfels,[4] b) in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Handschriftenabteilung) Rilkes Brief zu Hellingraths Tod an die Mutter, die Mehrzahl von Rilkes und Rudolf Kassners Briefen an Elsa Bruckmann, Nachrichten Elsa Bruckmanns an ihren Neffen Hellingrath und ihre Tagebuchaufzeichnungen; c) im Rilke-Archiv Gernsbach die Briefe Hellingraths, seiner Mutter und Elsa Bruckmanns an Rilke; d) in der Stadtbibliothek München (Monacensia) Photokopien von Briefen Rilkes an Heinrich Jaffe; e) im Deutschen Literaturarchiv Marbach: verschiedene Briefe von und an Rilke.

*

Norbert von Hellingrath, der kongeniale Entdecker des späten Hölderlin, ist längst nicht mehr nur ein Gerücht.[5] Sein Lebensgang, den Bohnenkamp in der »Einführung« resümierend und dann begleitend zum Briefwechsel nachzeichnet,[6] ist kurz: 1888 geboren, fällt er als Leutnant der Feldartillerie am 14. Dezember 1916 vor Verdun.[7] Dazwischen liegen das Studium der Germanistik und Altphilologie in München bei Friedrich von der Leyen, Otto Crusius und Franz Muncker, die Anstel-

3 Nachdem diese Rezension abgeschlossen war, ist erschienen: Wolfgang Martynkewicz: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900-1945* (Berlin 2009). Das Buch beschreibt das Haus des Ehepaars Hugo und Elsa Bruckmann als Mittepunkt nicht nur der geistigen, sondern auch der an die Macht gelangenden und gelangten politischen Elite. Neben einer grossen Zahl gedruckter Quellen (darunter der hier beprochene Band) hat der Verfasser umfangreiche Materialien aus dem Nachlass »Bruckmanniana« und »Bruckmanniana Supplement« in der Bayerischen Staatsbibliothek in München herangezogen, u. a. den Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Elsa Bruckmann in der Transkription von Klaus E. Bohnenkamp (ebenda, S. 527).

4 Sie hat noch im Herbst 1951 Herbert Singer für seine Dissertation *Rilke und Hölderlin* (Köln und Graz 1957) mündlich Auskunft über Hellingrath gegeben.

5 Vgl. den Artikel über Hellingrath von Ute Oelmann und die dort genannte Literatur in *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Johann Kreuzer. Stuttgart und Weimar 2002, S. 422-425. Wie die Literatur über Hellingrath wächst, zeigt http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1911_hellingrath.html.

6 Nur indirekt erwähnt Bohnenkamp das lesenswerte Lebensbild Hellingraths von Heinrich Karlen: *Der unbestechliche Philologe. Zum Gedächtnis Norbert von Hellingraths* (*Hölderlin-Jahrbuch,* 27. Band, 1990-1991, S. 181-209), indem er das bei Karlen wiedergegebene Gutachten Hermann Pauls über Hellingraths Dissertation zitiert (Anm. 36).

7 Viele Mitglieder der Familie leben bis weit ins 20. Jahrhundert hinein: der Vater, Generalmajor Maximilian von Hellingrath, 1864-1948; die Mutter, Marie, geborene Prinzessin Cantacuzène, 1866-1954; die Tante, Elsa Bruckmann, 1865-1946; die Braut, Imma von

lung als Lektor für Deutsch an der Ecole Normale Supérieure in Paris, die er, von seinen Münchner Professoren nachdrücklich empfohlen, von Oktober 1910 bis Dezember 1911 versieht (Anm. 38-40, 43-45, 50-52), und die Arbeit an der von ihm initiierten historisch-kritischen Hölderlin-Ausgabe. Bei Kriegsausbruch meldet Hellingrath sich als Freiwilliger. Nach Kasernen- und Ausbildungsdiensten wird er als Leutnant in die französischen Vogesen versetzt, nicht an die gefährlichen Frontabschnitte in Serbien, wie er sich gewünscht hat. Am Ende des ersten Kriegsjahrs verlobt er sich mit Imma von Ehrenfels; sie wird neun Jahre nach Hellingraths Tod den Schriftsteller Wilhelm von Bodmershof heiraten und sich ihrerseits als Autorin einen Namen machen.

In den Quellen erscheint Hellingrath als »barocker Kauz«, als »eckiger dickschädeliger Bayer», der »eigenbrötlerische Züge besass und mit offensichtlicher Lust entwickelte«. Er ist daher im Kreis um Stefan George, wo Karl Wolfskehl ihn im November 1909 einführt, ein eher ungewöhnlicher Gast.[8] In der Familie und bei den Freunden heisst er »Knurr«, »Norbs«, »Norbi«, »Nöps«, »der Knabe Norbert«, »der kleine Hellingrath«, »der sonst oft Stille«, »der gutmütige Hellingrath«. Er ist »raubeinig bis zur Unhöflichkeit«, was ihm eine Zurechtweisung Harry Graf Kesslers einträgt (S. 51), kann aber, »zumal gegenüber Frauen, gerade jene Formsicherheit, wie sie bei Angehörigen alter Geschlechter nicht selten begegnet, unvermutet an den Tag legen«.[9] »Ganz rührend unreif«, so das Urteil Rudolf Kassners (Anm. 315). Er kommuniziert per Kleinschreibung, verwendet Schrägstrich statt Komma und hält an beidem eigensinnig auch für den Druck seiner Dissertation fest. Er gibt sich ironisch, selbstironisch. Im Brief an Friedrich Gundolf vom 8. Juli 1911 über die Buchausgabe seiner Dissertation bemerkt er: »Endlich nachdem er sie acht monate im schosz getragen / hat nun Diederichs meine dissertation ans Licht geboren. Pariunter[10] montes. und ich eile mich Ihnen das arme mäuschen zu schicken dem man wirklich nicht ansieht dass acht monate dran gearbeitet und acht monate dran verlegt worden ist.« Im Mai 1916 schreibt er Friedrich Seebaß, dem Miteditor der Hölderlin-Ausgabe: »(…) nichtser als leutnant im ruhigen stellungskrieg kann nichts sein.«[11] 1915 skizziert Lou Albert-Lasard den »fesselnden Kopf« Hellingraths und lässt Rilke bei ihm anfragen, ob er ihr für ein Porträt sitzen würde: »Bitte in Uniform«. Das Ergebnis ist dermassen »schauerlich«, dass die Familie das Bild wegstellt – es ist nicht mehr auffindbar (S. 147-154; zur Physiognomie Hellingraths siehe die Fotografien im Band).

*

Ehrenfels, verheiratete von Bodmershof, 1895-1982. Hellingraths akademischer Lehrer Friedrich von der Leyen ist 1966 im Alter von 93 Jahren gestorben.

8 Edgar Salin: *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*. Zweite, neugestaltete und wesentlich erweiterte Auflage. München und Düsseldorf 1954, S. 101.

9 Salin (wie Anm. 8), S. 96.

10 »Pariunter« verschrieben für »pariunt« oder scherzhafte Verballhornung?

11 Siehe auch Hellingraths Vergleich des Kasernendienstes mit »einer zweiten Gymnasialzeit« (S. 125).

Gemessen an der kurzen Dauer seines Lebens ist Hellingraths wissenschaftliche Leistung beachtlich. Schon durch seine Beschäftigung mit Nietzsche zu Hölderlin geführt,[12] findet er aufgrund einer Fussnote in der Hölderlin-Biographie von Carl Litzmann[13] im Nachlass Hölderlins in Stuttgart und in Homburg[14] Hölderlins Pindar-Übertragungen und seine bisher kaum zur Kenntnis genommen oder als Produkte geistiger Umnachtung verworfenen späten Gedichte. Hellingrath veröffentlicht die Übertragungen 1910 in Georges *Blättern für die Kunst. Neunte Folge,* und im gleichen Jahr selbständig im Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin (Anm. 56). Sie sind Gegenstand seiner Dissertation: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* (Pflichtexemplare Leipzig 1910, Ausgabe für den Buchhandel Jena 1911).[15] 1911 veröffentlicht er in der 2. Auflage von Stefan Georges und Karl Wolfskehls Anthologie *Deutsche Dichtung III. Das Jahrhundert Goethes* Hölderlins Hymne *Wie wenn am Feiertage* (1800) als »in diesen tagen aufgefunden«.

Nach der Rückkehr aus Paris arbeitet Hellingrath an der Hölderlin-Ausgabe, wobei er in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek die vorübergehend dorthin transferierten Handschriften benützen kann, und er besucht die »Hölderlin-Orte« Jena, Bordeaux, Bad Driburg, Hauptwil. Als Verhandlungen mit Eugen Diederichs scheitern, übernimmt Georg Müller in München die Ausgabe in seinen Verlag.[16] Zunächst erscheint der Ende 1912 ausgelieferte Band V: *Übersetzungen und Briefe. 1800-1806.* Er wird von Stefan George wegen der Vorrede und der Beibehaltung von Hölderlins Schreibweise kritisch, von Jonas Fränkel in der *Deutschen Literaturzeitung* begeistert aufgenommen (Anm. 160).[17] In der Zeitschrift *Euphorion* publiziert Franz Zinkernagel, der zeitgleich Hölderlins Werke im Insel-Verlag herausgibt,[18] 1914 eine ausführliche Rezension. Hellingraths Edition ist für ihn ein

12 Vgl. Gunter Martens: *Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches – Stationen der Aneignung eines Dichters*, in: *Hölderlin-Jahrbuch*, 23. Band, 1982-1983, S. 61-64.

13 Carl C. T. Litzmann: *Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin.* Berlin 1890, S. 613, Anm. 1. Die Pindar-Übersetzungen Hölderlins waren auch dem mit Hellingrath befreundeten Karl Wolfskehl bekannt (Anm. 34).

14 Die Handschriften wurden erst 1975 in der der Württembergischen Landesbibliothek zusammengeführt.

15 Mit normalisierter Orthographie und Interpunktion in *Norbert von Hellingrath. Gefallen am 14. Dezember 1916 vor Verdun. Hölderlin-Vermächtnis. Forschungen und Vorträge. Ein Gedenkbuch zum 14. Dezember 1936.* Eingeleitet von Ludwig von Pigenot [München 1936], 2. vermehrte Auflage München 1944, S. 19-95. Die S. 1-25 der Ausgabe 1911 auch unter www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1911_hellingrath.html. Zur negativen Beurteilung der Arbeit durch Hermann Paul und Rudolf Borchardt und zu Hellingraths Einfluss auf Walter Benjamin s. Anm. 36.

16 Zum Konzept der Ausgabe siehe Anm. 112. Zur Editionsarbeit, soweit der Kreis um George daran Anteil nimmt, siehe Anm. 198 bzw. Edgar Salin (wie Anm. 8), S. 96, 102-104.

17 Zu Georges eigener, auch durch Hellingrath vermittelter Hölderlin-Rezeption siehe Anm. 235 und die Beiträge von Bernhard Böschenstein, Ute Oelmann und anderen Autoren in *Friedrich Hölderlin. Zu seiner Dichtung.* Hrsg. von Christoph Fricker und Bruno Pieger. Amsterdam 2005 (*Castrum Peregrini.* 206-207).

18 *Sämtliche Werke und Briefe. Kritisch-historische Ausgabe*. 5 Bände. Leipzig 1913-1926; die Bände des Apparats sind unveröffentlicht geblieben.

»krasser Fall buchhändlerischer Konkurrenz«, der ein »widerwärtiges Wettrennen in der Benutzung des handschriftlichen Materials« verursacht habe. Er bezeichnet Hellingrath als »blutjungen Anfänger« und »jugendlichen Enthusiasten«, stellt die Bedeutung des späten Hölderlin grundsätzlich in Frage und bringt Hellingraths »Absurdität« mit dem George-Kreis in Verbindung. Hellingrath liest und kommentiert die Rezension erst im Juli 1916. Da tituliert er Zinkernagel seinerseits als »Hölderlinpächter«, den man »nicht allein wirtschaften« lassen dürfe (Anm. 311). Im November 1913 folgt der von Friedrich Seebaß besorgte Band I: *Jugendgedichte und Briefe 1784-1794*. Im Juli 1914 erhalten Freunde und Bekannte, darunter Rilke, von Hellingrath einen in 100 Exemplaren hergestellten »vertraulich mitgeteilten« Sonderdruck aus Band IV: *Gedichte. 1800-1806* (265 Seiten, ohne Einleitung und textkritischen Apparat); Hellingraths Onkel, der Verleger Hugo Bruckmann, hat ihn finanziert (Anm. 181, 186, S. 99 und Anm. 193). Vollständig erscheint dieser Band erst nach Hellingraths Tod. Die Bände II, III und VI, von Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigenot ediert, folgen 1922 und 1923 (Anm. 160).[19]

Am 15. Februar 1915 hält Hellingrath in München im Rahmen der »Kriegshilfe für geistige Berufe« den Vortrag *Hölderlin und die Deutschen*, am 27. Februar 1915 an gleicher Stelle einen zweiten Vortrag: *Hölderlins Wahnsinn;*[20] den zweiten wiederholt er am 6. April 1915. Eine Hölderlin-Biographie und ein »Barock-Buch«, die er plant, kann Hellingrath nicht verwirklichen.

*

Ein genaueres Bild der Beziehung zwischen Rilke und Hellingrath konnte bisher aus früher veröffentlichten vor allem brieflichen Quellen gewonnen werden.[21] Dazu gehören:

Briefe Rilkes an Hellingrath (Duino, 13.2.1912; Leipzig 24. und 27.7.1914), an Imma von Ehrenfels (München, 20.2.1917) und Marie von Hellingrath (München, 26.10.1914), an Hellingraths Grossmutter Caroline Cantacuzène, geb. Gräfin Deym von Střitež (München, 28.2.1915), an Elsa Bruckmann (Duino, 14.12.1911 und

19 Franz Zinkernagel lässt 1924 der abgeschlossenen Ausgabe im *Euphorion* nochmals eine, verschärfte, Kritik angedeihen. 1943 erscheinen die Bände I-IV im Propyläen-Verlag Berlin in einer 3. Auflage, mit Nachträgen, »die neben notwendiger Textkritik die wenigen Gedichtneufunde der letzten zwei Jahrzehnte bringen« (Band IV, S. XXII; hier S. 402 die in diesem Punkt positiven Urteile über Hellingraths Textherstellung Franz Zinkernagels und Friedrich Beißners). Eine neue Auflage der Bände V und VI unterblieb, da in diesem Jahr 1943 Beißners »Große Stuttgarter Ausgabe« zu erscheinen begann. Zu einer Einschätzung von Hellingraths Ausgabe siehe Bruno Pieger: »Hölderlin-Ausgaben - aus der Perspektive eines Leser«. In: *Friedrich Hölderlin. Zu seiner Dichtung* (wie Anm. 17), S. 154-180, und – erwähnt nur schon um auf diese fabelhafte Edition hinzuweisen – Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto* (Milano 2001), S. CXVI.

20 Beide Vorträge gedruckt München 1921 und in *Hölderlin-Vermächtnis* (wie Anm. 15), S. 116-184.

21 Vgl. die Briefkonkordanz von Ferenc Szasz: www.rilke.ch/brief-konkordanz.pdf.

11.4.1912; Toledo bzw. Ronda, 28.11.1912 und 4.1.1913; München, 28.2., 13.7. und 19.7.1915) und, für Rilkes Hölderlin-Rezeption besonders wichtig, der Brief an eine unbekannte Empfängerin vom 5.9.1914. Weitere relevante Zeugnisse zitiert die Rilke-Chronik von Ingeborg Schnack[22] oder finden sich in der Korrespondenz zwischen Mitgliedern des George-Kreises, in Rilkes Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis, Thankmar von Münchhausen, Sidonie Nádherný von Borutin, Rudolf Kassner und anderen.

In der Ausgabe Bohnenkamps kommen jetzt hinzu:

Rilkes Briefe an Hellingrath aus Algier, 26.1.1910, Paris 7.5. und 19.7.1911, Duino 23.1.1912 und aus München 5.3.1915 sowie zwei Postkarten vom 20.10.1915 bzw. 16.10.1916, die Rilke mit unterschreibt, die Briefe Hellingraths an Rilke,[23] Tagebucheintragungen Hellingraths und weitere Dokumente aus dem Umkreis der Familie und von Freunden Hellingraths, so in Abschrift der Brief Rilkes vom 30.4.1911 an Marie von Sladovich (Anm. 107).
Als halbwegs veröffentlicht können Briefe gelten, die, meist auszugsweise, in Auktionskatalogen weniger er- als kurz aufscheinen, wenn sie nicht von einer öffentlichen Bibliothek erworben und verfügbar gemacht werden; Bohnenkamp hat eine ganze Reihe entsprechender Hinweise zusammengetragen:

Clara Rilke an Freddie Döhle betreffend die Scheidung von Rilke, 1.11.1911 (Anm. 146); Rilke an Ernst Jaffe, 16.3.1922 (Anm. 158); Rilkes Zueignung des *Insel-Almanachs auf das Jahr 1914* an den Verleger und Übersetzer Jacob Hegner (Anm. 170); Franz Werfel an Eva Martersteig, undatiert (Anm. 170), Rilke an Lou Albert-Lasard, 5.10.1916 (Anm. 209), Rilke an Willibald Keller, den kaufmännischen Direktor des Insel-Verlags, 21.9.1914 (Anm. 224); Rilke an Lucy von Goldschmidt-Rothschild, 6.2.1915 (Anm. 253), 9.3.1915 (Anm. 257) und 24.11.1915 (Anm. 319), an Hedwig Jaenichen-Woermann, 8.9.1916 (Anm. 327), an Else Michel, 25.8.1916 (Anm. 329).

Als verloren gelten müssen:

eine Karte Rilkes an den Concierge der Rue de Varenne 77 vom 26.11.1910 (Anm. 57), Hellingraths Antwort vom 7.2.1912 auf Rilkes Brief vom 23.1.1912, seine Antwort auf Rilkes Brief vom 13.2.1912 (S. 71) und der Brief Rilkes an Marie von Hellingrath vom 16.2.1915.

Nicht erhalten oder auffindbar sind:

22 RMR: *Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926.* Erweiterte Neuausgabe hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 2009.

23 Den Brief Hellingraths von Anfang August 1911 (S. 53) datiert der Herausgeber auf den 6.8. (Anm. 98) bzw. auf den 8.8. (S. 205 f.). Er liegt in der Briefmappe, die Rilke im Mai 1912 in Duino zurückliess; siehe Ulrich von Bülow: »Rilkes Duineser Briefmappe«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51, 2007, S. 24-48.

das Exemplar von Hellingraths Dissertation, das Rilke am 5.7.1911 erhält, und die Bände I und V der Hölderlin-Ausgabe Hellingraths, die Rilke bei der Buchhandlung Jaffe in München bestellt (diese Bücher wurden vermutlich mit dem Grossteil von Rilkes Eigentum zu Kriegsbeginn in Paris versteigert, s. Anm. 88, 160); das Hellingrath zugeeignete Exemplar des *Kentauern* (Anm. 127), Abschriften seiner Gedichte, die Hellingrath Rilke am 17.10.1912 schickt (Anm. 143).

Die erweiterte Quellenlage - einige Unklarheiten haben Anfragen bei Einwohnermeldeämtern beseitigt – ermöglicht dem Herausgeber auch die Korrektur von Irrtümern, die sich in der Rilke-Forschung gewissermassen eingenistet haben.[24]
Das betrifft schon die erste persönliche Begegnung Rilkes mit Hellingrath. Sie wird häufig auf den November 1910 und nach Paris datiert. Tatsächlich begrüssen sie sich zum ersten Mal am 2.10.1910 in München im Haus des Verlegers Hugo Bruckmann und seiner Frau Elsa (Anm. 22). Rilke kommt dorthin auf Empfehlung von Rudolf Kassner, der ihn kurz zuvor auf Duino kennen gelernt hat.

In der ersten Hälfte November 1910 begegnen sich Rilke und Hellingrath dann verschiedentlich in Paris. Als Rilke nach Nordafrika abreist, hat Hellingrath Zutritt zu Rilkes Wohnung an der Rue de Varenne 77 und nimmt am 7. März 1911 von dort unter anderem die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (erschienen im Mai 1910) und die *Neuen Gedichte* (erschienen Ende 1907 bzw. November 1908) mit. Sein Urteil im Brief vom 12. März 1911 an Elsa Bruckmann: »ich holte seine aufzeichnungen, die mich erst mit der furchtbaren wahrheit ihrer Parisiana quälten und ängstigten, dann mit manchen helleren und ruhigeren oder stärkeren bildern versöhnten. im ganzen ist aber so etwas doch ausschweifung, und es wäre vielleicht *noch* mehr verdienst daran, so etwas *nicht* zu schreiben oder doch wieder zu verbrennen, wenn man *schreiben* muss. im ersten band seiner neuen gedichte fand ich jetzt wirklich wunderschönes, das ihn ganz ebenbürtig neben Hofmannsthal stellt, aber daneben wieder tolle, heillose dinge. übrigens als ganzes ein durcheinander von gedichten, aphorismen, (erkenntnissen), malerhaften studien.« Als »wunderschön« empfindet Hellingrath offensichtlich das Gedicht *L'Ange du Méridien:* Er erwähnt es auf der Ansichtskarte, die er am 26. März 1911 Friedrich von der Leyen schickt und auf der der Engel an der Südwand der Kathedrale abgebildet ist; auf einer gleichen Karte schreibt er das ganze Gedicht ab (Anm. 68).

Ende April und Anfang Mai 1911 ergeben sich in Paris weitere Begegnungen. Gesprächsthema sind Rilkes Übersetzung von Maurice Guérin: *Le Centaure* und Hölderlins Ode *Chiron*, die Hellingrath seit langer Zeit beschäftigt. Er schickt Rilke in diesem Zusammenhang das Pindar-Fragment 166 mit Hölderlins Übersetzung. Die Anmerkungen zum Brief Hellingraths vom 5. Mai 1911 (Faksimile S. 42 f.) und zu Rilkes Antwort vom 7. Mai 1911 sind nur ein Beispiel für Bohnenkamps kompetente Kommentierung. Den *Kentauern* liest Rilke Hellingrath vermutlich am

24 Auch Ergänzungen wird man sich notieren, so für den Band Rilke/Rodin: *Der Briefwechsel und andere Dokumente …* (Frankfurt a. M. und Leipzig 2001) den Brief Rilkes an Hellingrath vom 13.2.1912 (S. 69) und den Brief Hellingraths an Thankmar von Münchhausen vom 27.2.1912 (Anm. 129).

13. Mai 1911 vor. Am 19. September 1911 dankt er brieflich für das überbrachte Exemplar der Dissertation und kündigt im Gegenzug am 23. Januar 1912 aus Duino das Hellingrath »in herzlichster Erinnerung« zugeeignete Exemplar des *Kentauern* an; Hellingrath hat aber schon 10 Tage vorher im Hause Bruckmann Originaltext und Übersetzung vorgelesen, da dort ein Exemplar früher eingetroffen ist. Am 13. Februar 1912 äussert sich Rilke, immer noch aus Duino, zu der offenbar von Hellingrath aufgeworfenen Frage, ob für ihn »Paris durchaus nöthig« sei, indem er seine eigene Erfahrung der »Multiplizität« der Stadt und den Beistand schildert, der ihm Rodin zur Bewältigung »dieses summenden Schwarms« gewährt habe.

Im Oktober 1912 sehen sich Rilke und Hellingrath mehrfach in München, so am 17. Oktober im Englischen Garten. Hellingraths Tagebuch erwähnt Gespräche über El Greco, Paul Cézanne, über die Herkunft der Familie Rülke/Rülcke/Rülike, über George und Hölderlin (Anm. 137-139); Rilke rezitiert Verse Hellimgraths, der ihm am gleichen Tag weitere seiner Gedichte schickt. Bei Bruckmanns trägt Rilke am 22. Oktober 1912 die tags zuvor niedergeschrieben erste der *Duineser Elegien* vor und die Ende Januar/Anfang Februar 1912 entstandene zweite. In diesen Münchner Wochen vertieft sich die Freundschaft zwischen Hellingrath und Rilke; längst ist aus den brieflichen Anreden die frühere Förmlichkeit gewichen, oder sie fehlen, bei Hellingrath, ganz. Am 8. März 1913 bestellt Rilke aus Paris beim Buchhändler Heinrich Jaffe in München die erschienenen Bände von Hellingraths Hölderlin-Ausgabe. Die Vermutung, Rilke habe den damals vorliegenden Band V und den im November 1913 erscheinenden Band I von Hellingrath selbst oder von Hellingraths Mutter erhalten, trifft nicht zu (Anm. 160).[25]

Hellingrath seinerseits sucht nach Büchern Rilkes; Thankmar von Münchhausen weist ihn am 31. März 1913 auf einen Katalog des Auktionshauses Paul Graupe in Berlin hin, das »verschiedene Rilke, sehr teuer« anbiete (Anm. 159). Begegnungen ergeben sich Ende September 1913 wieder in München. Von November 1913 an ist Hellinrath in Heidelberg und arbeitet am Band IV der Ausgabe. Rilke verbringt den Winter 1913/1914 in Paris, ist zwischen dem 19. April und dem 4. Mai 1914 mit Magda von Hattingberg auf Duino, wo er Hölderlin-Gedichte vorliest, unter anderem *Brot und Wein*, *Der Rhein, Schicksalslied*. Am 24. Juli 1914 bittet er von Leipzig aus um den Sonderdruck von Band IV, den ihm Hellingrath am 26. Juli 1914 zustellt. Auf die freien Seiten am Schluss des Bandes trägt er am 2./3. August 1914, in Irschenhausen bei München, sechs Gedichte ein, von denen fünf als die *Fünf Gesänge* im *Kriegs-Almanach 1915* (*Insel-Almanach*, erschienen 1914) veröffentlicht werden.[26] Das Einleitungsgedicht *Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn* geht in Abschrift an Elsa und Hugo Bruckmann, der es Hellingrath und Carlo Placci, einem

25 Rilke las Hölderlin auch in andern Ausgaben, zum Beispiel in derjenigen von Wilhelm Böhm, den Hellingrath bei der Wiedergabe von Hölderlins Pindar- und Sophokles-Übersetzungen beriet (Anm. 112, 178, 185).

26 Das sechste damals nicht veröffentlichte Gedicht ist in mehreren Entwürfe erhalten; siehe RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Band 2: *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (KA II), S. 513. Hier S. 510-514 weitere Briefstellen und Kommentar zu den *Gesängen*.

Freund Rilkes aus Florenz, vorliest. Abschriften bekommen auch Lou Andreas-Salomé und Thankmar von Münchhausen.

Eine zentrale Äusserung über Hölderlin, wie ihn der Band IV und die Lektüre des *Hyperion* ihm nahe bringen, enthält Rilkes Brief an die unbekannte Adressatin aus Irschenhausen vom 5. September 1914: »Der Versuch zur Arbeit gelingt nur ab und zu, selbst Lesen ist nicht ganz natürlich, – zum Glück ist mir Hölderlin seit einem Jahr herrlich und immer herrlicher: der Hyperion hat wunderliche Anklänge an den uns überwältigenden Geist und entrückt doch darüber hinaus, da er, von Krieg und Liebe handelnd, jedes in den über ihm ziehenden Himmel versetzt und eigentlich die großen Stern-Bilder hervorbringt, die nach diesen unsrigen Erscheinungen heißen. Hellingrath hat kürzlich, in einem Vordruck für Freunde zunächst, den vierten Band seines Hölderlin ausgegeben, da steht nun das erhabene lyrische Werk in einer Fülle und Blüthe da, wie man's nie gewahrte: an 1500 unbekannt gebliebener Verse sind hinzugekommen, Fragmente ferner von einer Schönheit der Masse und der Bruchflächen, die an die Gedichtstücke der Sappho denken lassen, wenn man überdies über den Bereich hölderlinscher Innen-Welt hinauszudenken sich zugeben mag. Ist es möglich, sagt ich mir noch diesen Morgen im Wald, (wohin ich den Band, lesend oder nicht lesend, täglich mittrage) ist es möglich, dass dieses Alles, Unendliches, ausgesagt, ausgefühlt, *da* ist – und wie leben die Menschen und könnens doch nicht brauchen und sind so unbeschreiblich dieselben, mit solchem Trotz und solcher Beharrnis dieselben, – wo doch jedes dieser Gedichte gewaltiger ist als nur Schicksal wirkender,[27] wenn man sich nur so zu ihm verhielte, wie man sich zum mindesten Schicksal verhält –. Diese wohin, an wen, verschwendeten Dichter –, bei Hölderlin wirds so ergreifend stark, wie verschwendet er ist, weil er für sich nichts nahm, weil er seine Gedichte selbst nicht nöthig hatte, sondern nur nöthig hatte, sie hervorzubringen, indem er von einem zum anderen, unbeirrt, die Bahn seines Herzens beschrieb. Lesen Sie ihn viel? Ist es nicht so? Ich glaube, es ist so, wärs anders, stünden wir nicht unter den jetzigen Schrecknissen, oder das Schrecknis wäre nicht so dunkel, sondern strahlend.«[28] Ebenfalls in Irschenhausen entsteht im September 1914 der Anfang (Verse 1-6) des Gedichts *An Hölderlin*, ebenfalls eingetragen auf den leeren Seiten am Schluss des Vorausdrucks von Band IV. Eine Abschrift schickt Rilke am 26. Oktober 1914 an Marie von Hellingrath, im Nachgang zu einem Besuch bei der Familie in Sendling am 25. Oktober, wo Hellingrath Gedichte Hölderlins vorträgt. Rilke nimmt bei dieser Gelegenheit das Buch von Wilhelm Michel: *Friedrich Hölderlin* (München 1912) mit. An diesem 25. Oktober bringt er auch die Verse 7-30 des Gedichts zu Papier (Faksimile von Brief und Gedicht S. 120-123).[29]

27 Vorschlag des Rezensenten, »Schicksal wirkend« zu lesen.

28 Zu diesem seit längerer Zeit bekannten »an Unbekannt« gerichteten Brief (S. 111-113) und mögliche Adressatinnen siehe Anm. 216; Faksimile in RMR: *Briefe in zwei Bänden.* Hrsg. von Horst Nalewski. Band 1: *1896-1919* (Frankfurt a. M. und Leipzig 1991), S. 546-549 (hier Seiten 2 und 3 vertauscht).

29 Vgl. KA II, S. 523-526, wobei S. 524 zu berichtigen ist, dass Rilke nur den zweiten von Hellingraths Hölderlin-Vorträgen gehört hat.

Am 8. und 22. Februar 1915 hält Alfred Schuler in München im Rahmen der »Kriegshilfe für geistige Berufe«, einer bis Mitte 1919 bestehenden und von Elsa Bruckmann geförderten Organisation (Anm. 251), die zwei ersten Vorträge *Über die biologischen Voraussetzungen des Imperium Romanum*. Hellingrath ist anwesend, Rilke nicht; er hört aber am 8. März 1915 den dritten Vortrag Schulers. Den zweiten Vortrag besucht auch Clara Rilke, die seit 1912 bei der Familie Hellingrath gut eingeführt ist (Anm. 146, 150 und S. 183-185) und eine Porträtbüste von Hellingraths Schwester Elisabeth anfertigt (Anm. 363).

Hellingrath selbst spricht am 15. Februar 1915 im Rahmen der »Kriegshilfe« über *Hölderlin und die Deutschen*, zu dem Hellingraths Mutter Rilke am 10. Februar 1915 brieflich einlädt. Am 27. Februar 1915 folgt Hellingraths Vortrag *Hölderlins Wahnsinn.*

Die »heillose Verwirrung« in der Forschung betreffend die Daten von Hellingraths Vorträgen und die Teilnahme Rilkes hat Bohnenkamp aufgrund der Einladungskarten und der Briefe Rilkes an Hellingraths Grossmutter und Tante, an Marianne Mitford und Thankmar von Münchhausen geklärt (S. 136-147): Rilke folgt der Einladung der Mutter vom 10. Februar 1915 nicht. Im verlorenen, durch den Umschlag aber nachgewiesenen Brief an Marie von Hellingrath vom 16. Febraur 1915 entschuldigt er sich vermutlich für sein Fernbleiben und sagt die Teilnahme am zweiten Vortrag zu, wo er tatsächlich unter den Zuhörern ist. Den zweiten Vortrag hören auch Regina Ullmann, Clotilde von Derp und Lou Albert-Lazard, die in den folgenden Tagen, wie erwähnt, Hellingraths Porträt malt. Als Hellingrath am 6. April 1915 den Vortrag *Hölderlins Wahnsinn* wiederholt, ist Rilke wahrscheinlich nicht anwesend.

Nach einer letzten Begegnung mit Hellingrath und Thankmar von Münchhausen in Sendling am 27. August 1915 wendet sich Rilke noch auf zwei Feldpostkarten an Hellingrath: am 20. Oktober 1915 zusammen mit Familienangehörigen und Kassner, der »eben« von Hölderlin *Hälfte des Lebens* und *Wie wenn am Feiertage* vorgelesen hat, und ein Jahr später, am 16. Oktober 1916, als er mit Imma von Ehrenfels, dem Ehepaar Bruckmann und Thankmar von Münchhausen unterschreibt.

Hellingrath fällt am 14. Dezember 1916 vor Verdun. Die Todesanzeige der Familie ist vom 15. Februar 1917 datiert. Offiziell wird der Tod Hellingraths erst am 12. April 1917 bestätigt. Rilke kondoliert Marie von Hellingrath und Imma von Ehrenfels am 20. Februar 1917. Am 7. März 1917 besucht er Mutter, Schwester und Braut in Sendling (S. 183). Weitere Besuche schliessen sich an. Die Zuschreibung an Hölderlin des Gedichts *In lieblicher Bläue*, das Wilhelm Waiblinger am Schluss seines Romans *Phaëthon* (1823) abdruckt, ist Thema eines kurzen Briefwechsels zwischen Rilke (6. Februar 1918) und Imma von Ehrenfels (8. März 1918) (S. 199-203 und Anm.). Eine wohl letzte namentliche Erwähnung Hellingraths überliefert Charles Du Bos in der Aufzeichnung seines Gesprächs mit Rilke in Paris am 29. Januar 1925: Ihm erzählt Rilke, wie sehr sich Hellingrath um die Vollendung der Hölderlin-Ausgabe gesorgt habe (S. 187, Anm. 370).

*

Die Bilanzen ihrer Begegnung fallen für Rilke und Hellingrath unterschiedlich aus. Hellingrath ist »verliebt« in Rilke, weil »er so klein ist«, wegen »seiner entzückenden Tapferkeit«, weil er von Rilke »die dinge und menschen erkennen lernen« kann, »von ihnen wissen und darüber auskunft geben […], das kann mir nicht schaden, wenn's nicht zuviel wird«. »[…] dabei weiss ich so gut wie immer dass eine welt mich trennt von ihm, und dass in solcher trennung fast feindschaft ist. aber solche feindschaft bleibt im werk und legt sich gar nicht zwischen die menschen. dabei ist er, wenn ich kaum die möglichkeit begreife, irgendwie wirklich ein dichter. […] ich glaube jetzt mehr als früher dass viel zusammen sein mit Rilke unmittelbar mir *geben* könnte, vielleicht wär es mir ganz gesund von ihm die dinge in sich erkennen zu lernen, ich weiss nicht sicher.« Aber Hellingrath sagt auch: »Den Rilke hab ich in Paris gar nicht mehr erlebt, er wacht seine Sylvesternacht in ›strenger Einsamkeit‹, die er sich solange wünschte […] zwischen Meer und Karst in alten Mauern eines Schlosses Duino, ganz Rilke also. Ein bisserl romantisch.« Hellingrath ist ein aufmerksamer Zuhörer, wenn Rilke rezitiert: »[…] er ist so leicht und seine kleine stimme steigt so himmelan – man kann nur an einen singvogel denken oder an seinen Cornet, wie er allein in die feinde reitet und in dem leichten flackern eines tuches aufflammt zu den wolken und nicht mehr da ist. es muss entzückend sein so leicht sein und flattern zu können.« Und: »Besonders liest er wirklich gut, tapfer und leicht als höb es ihn von selber hoch, ich muss da immer an den Cornet Rilke denken und an seinen tod. auch von mir hat er einiges vorgelesen. dass er das überhaupt gekonnt hat daran kann man sehen wie ich trotz allem wenig ›Blätter für die Kunst‹ bin. im wählen und vorziehen der gedichte gehen wir, wie es ja sein muss, ziemlich auseinander« (aus Briefen an Marie von Sladovich, S. 77-79, 65). Diesen Eindruck bestätigt die Schilderung einer Lesung Hellingraths von einem Dritten: »[…] er las Stefan George: auch er liturgisch psalmodierend, noch feierlicher als Friedrich Wolters, denn er tat es, in seinem biedermeierlichen perlgrauen Gehrock, vor einem richtigen brokatüberzogenen Gebetpult und erhob dazu segnend die Arme wie der Priester beim Evangelium« (Anm. 232).[30]

Rilke verdankt Hellingrath eine intensive Wiederbegegnung mit Hölderlin. »In den beiden bisherigen Bänden Ihres Hölderlin habe ich gerade während der letzten Monate mit besonderer Bewegung und Hingabe gelesen: sein Einfluss auf mich ist groß und großmüthig wie nur der des Reichsten und innerlich Mächtigsten es sein kann«, schreibt er am 24. Juli 1914 und am 29. Juli 1914: »Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr das Wesen dieser Gedichte mir einwirkt und unsäglich kenntlich vor mir steht.« Die Rilke-Forschung spricht vom »Schicksalshaften« dieser Begegnung, von einem »Hölderlinschock«, vom »Einbruch« Hölderlins bzw. der »Hölderlinwelt« in Rilkes Dichtung (Anm. 4 und 235): Rilke wird hingewiesen auf die »harte« im Unterschied zur »glatten Fügung«, ein Verfahren, das Hellingrath bei Pindar und Sappho, bei Klopstock und Hölderlin konstatiert und das für Rilke, sehr ver-

30 Vgl. auch Rilkes Brief an Thankmar von Münchhausen vom 6.3.1915 nach Hellingraths Vortrag *Hölderlins Wahnsinn* (S. 145 f.).

einfacht gesagt, Anstoss und Legitimation bedeutet, in seine Lyrik ungewohnte Wortstellungen und Versfügungen einzuführen (S. 49-51).

*

Der Band ordnet die Dokumente und Zwischentexte in zeitlicher Folge. Von dieser Timeline weicht der Herausgeber ab, wo er bei einzelnen Personen anhält und in Exkursen auf sie eingeht. Das betrifft zum Beispiel Jenny Oltersdorf (Anm. 53), El Greco (Anm. 137), Paul Cézanne (Anm. 138), Clara Rilke (Anm. 146), Jakob Wassermann (Anm. 148), Victor Emil von Gebsattel (Anm. 149), Felix Noeggerath (Anm. 150), Friedrich Sieburg (Anm. 169), Paul Claudel und Hellerau (Anm. 170), Franz Marc (Anm. 209), Alfred Schuler (Anm. 248 f., 252, 254-258), die unbekannte Empfängerin des Briefs vom 5.9.1914 (Anm. 216), ferner die Geschichte der Familien Rilke (Anm. 139), Rilkes Musterung und Militärdienst (S. 161, 165; Anm. 319-329), die »Rutzsche Methode« (Anm. 396).

Diese Exkurse, an die sich der Leser rasch und gern gewöhnt, so dass er sie vermisst, wo sie einmal ausbleiben,[31] sind Teil des praktischen Nutzens, den der Band bietet. Man sieht sich einem wirklichen Reichtum von zuverlässig recherchierten Informationen, klar rekonstruierten Zusammenhängen gegenüber; editorische Sorgfalt wird auch in der drucktechnischen Gestaltung sichtbar, die hier ungewöhnlich hohe Ansprüche gestellt hat.

Der Reichtum muss gehoben werden: Der Herausgeber macht das dem Leser nicht ganz leicht. Der Band gliedert sich, vertikal, in Einführung, Briefe, verbindende Texte, die weitere Briefe und Briefzitate einschliessen, sowie den Anhang – horizontal gliedert er sich in dieses Korpus einerseits, den Bereich der Anmerkungen, des »Kleingedruckten«, andererseits. Eine gewisse Fingerfertigkeit ist also erforderlich, wenn man Bezugsstelle und zugehörige Fussnote nicht aus den Augen verlieren will. Man ist in der Lage des Quadrigalenkers, der die Innenpferde (laufenden Text) mit Zeigefinger und Daumen regiert, die Aussenpferde (Anmerkungen) mit den kleinen Fingern zügelt oder umgekehrt. Vielleicht wäre es möglich gewesen, im Anmerkungsappart untergebrachten Details in den fortlaufenden Text aufzunehmen und den Apparat von ausführlichen Rückweisen auf Quellen, die ohnehin im Literaturverzeichnis aufgelistet sind, zu entlasten. Solche kleinen Handicaps werden natürlich durch den Gewinn bei weitem überwogen, den von der Ausgabe hat, wer sich mit Rilke, Hellingrath, mit Hölderlins Werk, seiner Überlieferung und Wirkung befasst. Klaus Bohnenkamp gebührt für diese Ausgabe uneingeschränkt Anerkennung und Dank.

31 Zum Beispiel im Fall von Friedrich Seebaß (erwähnt S. 60 u. ö.), Ludwig von Pigenot (S. 9 u. ö.), Alfred Walter Heymel (S. 127).

Roman Lach

Kritiker des Subjekt-Kults, Erforscher des Subjektiven

Paul Valéry in der Biographie von Michel Jarrety

Michel Jarrety: Paul Valéry. Paris: Fayard, 2008

»Der Autor, der eine Biographie *verfaßt*, kann versuchen, seinen Helden zu *erleben* oder aber ihn zu *konstruieren*. Und zwar verhalten sich diese beiden Verfahren gegensätzlich zueinander. *Erleben* heißt: sich ins Unvollständige einverwandeln. Das Leben, in diesem Sinne genommen, besteht ganz in Anekdoten, Einzelheiten, Augenblicken«[1], so bemerkt Paul Valéry in einer der Randnoten, die er in den Jahren 1929 und 30 seiner *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci* (1894) hinzugefügt hat. Selbstverständlich wählt der Programmatiker des Rationalismus, der Anhänger Descartes', die Konstruktion:

> »Diese *Art von Logik* ist es, die aufgrund sinnlich wahrnehmbarer Erfahrungen zur Bildung dessen führt, was ich weiter oben ein *umfassendes Ganzes* genannt habe […]. Alles in allem handelt es sich darum, vom Denkmöglichen Gebrauch zu machen, bei möglichst strenger Kontrolle durch das *Bewußtsein*.«[2]

Michel Jarrety hat das andere Verfahren, das des Erlebens gewählt. Er hat eine Unmenge von bisher weitgehend unveröffentlichtem Material zusammengetragen. Das ordnende Prinzip seines Mosaiks aus Augenblicken ist das neutralste, die Chronologie.

So werden auf über 1200 Textseiten Kleinigkeiten zusammengetragen, Ereignisse, Begegnungen, Dinge, ja: Stimmungen, die vor dem Erwartungshorizont einer »gewöhnlichen« Biographie zunächst nichts beizutragen scheinen zu einem Bild, eben jenem »Ganzen«. Der zur »Lust am Text« begabte Leser von Jarretys Valéry-Biographie jedoch begibt sich in ein Labyrtinth von faszinierenden Einzelmomenten.

Etwa die Traurigkeit, in die Valéry die letzten Briefe des verehrten Vorbildes Mallarmé versetzen, wenn dieser ihm im Juni 1898 schreibt: »ich fange wieder an, ein bisschen zu arbeiten, aber vor allem, alt zu werden. Ein Indiz, seltsam und gewiß, ist, dass ich seit zwei Monaten das Segel des Bootes nicht aufgezogen habe. Ich steuere es vielmehr in meiner Erinnerung und auf Ihren Versen. Ich erwarte Sie, um dies zu tun, an einem klarem Sonntag Ihrer Wahl, mit Nord-Ost; ja? Denken Sie bald drüber nach.«[3] Und Valéry, der Mallarmé auch sogleich am 14. Juli besucht, berichtet, wie der »artifizielle Poet« bei einem Spaziergang, »die naivsten Blumen

1 Paul Valéry: *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*. In: *Werke* in 7 Bänden (Frankfurter Ausgabe). Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste.* Hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1995, S. 10.

2 Ebenda.

3 Stéphane Mallarme: *Correspondance*. Hrsg. von Henri Mondor und Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 11 Bde., 1959-1985, Bd. 10, S. 231, zit. nach Michel Jarrety: *Paul Valéry*. Fayard 2008, S. 233. Hier und in der Folge, wenn keine dt. Ausgabe genannt, m. Übers., R. L.

pflückte. Kornblumen und Klatschmohn lagen in unseren Armen. Die Luft brannte; vollkommener Glanz. Die Stille voller Taumel und Tauschen.«[4]

Und weiter geht es in der Chronologie, die keine Zeit läßt zu Erörterungen über das Verhältnis zwischen diesen beiden Dichtern, die auf je verschiedene Weise für eine Arbeit an den Grenzen der Dichtung stehen, an den Rändern der Bedeutung und über diese hinaus. Denn dies ist keine Biographie, die die Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand und seinen Schriften erübrigen will. Wer noch nichts oder wenig über Paul Valéry weiß, wird Schwierigkeiten haben, ein Bild aus ihr zu gewinnen. Für den, der in Valéry bisher nur den geheimnisvollen kalten Klassizisten, den Verweigerer von Fiktion und Phantasie sah, bietet Jarretys Buch dagegen viele Überraschungen und schließt die großen Lücken, die für das Publikum im Leben dieses Autors klafften, ohne damit ein Geheimnis lüften zu wollen.

Walter Benjamin hat Paris die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« genannt. Paul Valéry, so erklärt sein Biograph Michel Jarrety in der Einleitung zu seiner Lebensbeschreibung, könne als der »Haupt-Zeitgenosse« des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Weit mehr, aber auch ganz anders als André Gide, auf den André Malraux dieses Wort einmal gemünzt habe.

Wer Thesen sucht, findet hierin womöglich die These dieser Biographie. Die Menschen, die mit Valéry in Verbindung stehen, die Ideen, die er reflektiert, sind in ihrem Mit- und Untereinander ein Bild des 20. Jahrhunderts. Valéry erscheint hier nicht als der Purist und Verweigerer, der kalte Klassizist, der das Unreine von Fiktion und Fantasie scheut, sondern als ein großer Schwamm der alles aufnimmt – und die Summe zieht. So erhält eine kleine Schrift wie die kurze Rezension der drei großen Romane von Huysmans, als Gefälligkeitsarbeit abgetan, eine eminente Bedeutung dadurch, daß Jarrety sie in die Nähe seiner Analysen über die Funktionen des menschlichen Geistes stellt, die er in diesem Jahr 1898 vornimmt. Huysmans wäre dann Gegenstand eines Interesses an den Grundvoraussetzungen von Form, Kunst, Schaffen, Menschsein überhaupt, einer ethisch-ästhetischen Recherche. Valéry der Logiker, der sich in respektvoller, ja ängstlicher Distanz, dem Mystiker nähert:

> »Ebenso wie der Mathematiker außerhalb jeder möglichen bildlichen Vorstellung, im speziellen Bereich des bloß Denkenbaren, des reinen Verbalismus und der ihrer Eigenkraft überlassenen Schrift imaginären Quantitäten und metageometrischen Räumen Existenz verleiht, verschiebt der Mystiker im Reich des Vorstellbaren die sichtbaren Grenzen und macht aus innerem Wandel Wirklichkeit. Vielleicht wäre, wenn die Gesetze der Vorstellung bereits erfunden wären, wenn man das Ergebnis der von der Imagination geleisteten Arbeit und der Umwandlungen eines dem Bewußtsein gegebenen Objektes abschätzen könnte, wenn man andererseits das vage und spezielle, strenge und undeterminierte Vokabular zu entziffern verstünde, vielleicht wäre dann die mystische Literatur das kostbarste Dokument für einen umfassenden Bereich des Geistes.«[5]

4 Paul Valéry: *Œuvres*. Hrsg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 Bde., 1957 und 1960. Bd. 1, S. 633, zit. nach Jarrety, S. 234.

5 Paul Valéry: *Durtal*. In: *Werke*. Bd. 3: *Zur Literatur*. Hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1989, S. 398. Vgl. Jarrety (wie Anm. 3), S. 230.

Auf die Spuren einer taghellen Mystik (die auch bei Robert Musil, dem Erfinder dieser Formel, nicht ohne den Einfluss von Huysmans' *A rebours* zu denken wäre) wird Valéry von Huysmans geführt, der für ihn andererseits alles repräsentiert, was er an der Literatur ablehnt: »Doch was soll man tun, wie nicht zu Gesuchtem seine Zuflucht nehmen […], wenn man sich erst spät einem schon reif und reich gewordenen literarischen System anschließt und es immer noch darum geht, zu beschreiben, nach einem ganzen Jahrhundert von Beschreibungen […]?«[6]

Ebensowenig kann auch die These vom Desinteresse am deutschen Autor Rilke, der selbst wiederum entscheidende Impulse von Valéry empfing (»Ich war allein, ich wartete, mein ganzes Werk wartete. Eines Tages las ich Valéry, ich wusste, dass mein Warten ein Ende hatte«,[7] für Jarrety stehen bleiben. Auch hier findet er eine eigentümliche Mischung von befremdeter Distanz und Faszination, die sich durchaus als Sympathie äußert.

> »Zwar wird Rilke den *Cimetière marine*, *Eupalinos* und sechzehn Gedichte der *Charmes* übertragen, während dagegen Valéry sich niemals wirklich mit seinem Werk befassen wird, so daß ihre Beziehung natürlich immer im Ungleichgewicht sein wird. Aber beider erste Begegnung wird eine herzliche, von wachsender Wertschätzung auf Seiten Valérys getragene Verbindung eröffnen, der sich nach und nach davon überzeugte, dass Rilke der größte lebende Dichter deutscher Sprache sei. Und, bei aller ihm sonst eigenen Zurückhaltung im Lob für Zeitgenossen, wird er Rilke zwei kleine Texte freundschaftlicher Anerkennung widmen.«[8]

Zu Recht, so scheint es, zweifelt Jarrety an der vermeintlichen ironischen Ablehnung Valérys gegenüber Rilke, wie sie auch der Schweizer Diplomat Carl Jacob Burckhardt beobachtet haben will, der gegenüber Hofmannsthal bemerkt:

> »Der arme Rilke, ihm geht es so schlecht, er hat jetzt etwas Ergreifendes an sich, so hoch hinan bemüht er sich in seinen Elegien, bis über seine Kräfte. Er liebt und bewundert Valéry über alle Maßen, darin ist er völlig ein Deutscher, daß er nicht spürt, wie viel Reserve, Fremdheit, ja Kälte seiner fast weiblichen Hingebung an den immer höflichen Franzosen entgegenwirken. Menschliches kann nur in der letzten Diskretion an den Sohn der lichterfüllten Griechenstadt Cette herantreten, nur in französischer Dosierung, und bei Rilke ist so viel deutsche Bohème haften geblieben, mit diesen Spuren des alles durchdringenden Gemütsexhibitionismus, der bei aller vornehmen Tendenz des Pragers doch ein Relikt der fast alle deutsche Literatur durchdringenden, kleinbürgerlichen Vertraulichkeit ist.«[9]

Solchen Aussagen, die das Bild des kalten Klassizisten Valéry nur bestätigen, möchte Jarrety keinen Glauben schenken. Als Valéry am 6. April 1924 (Jarrety weicht tatsächlich niemals ab von der Chronologie, um etwa Stränge zu bündeln, oder die Entwicklung der Beziehung zu Einzelnen zu Episoden zusammenzuziehen. Um

6 Paul Valéry: *Erinnerung an J.-K. Huysmans*. In: Jarrety (wie Anm. 3), S. 389-390.
7 Rilke an Monique Saint-Hélier, zit. nach Jarrety (wie Anm. 3), S. 496.
8 Jarrety (wie Anm. 3), S. 497.
9 Brief vom 30. Juli 1926. In: Hugo von Hofmannsthal, Carl J. Burckhardt: *Briefwechsel*. Hrsg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Frankfurt a. M. 1991, S. 201-202. Vgl. Jarrety (wie Anm 3), S. 587.

solche Zusammenhänge herzustellen, muß der Leser die Hilfe des Registers in Anspruch nehmen) Rilke im Château de Muzot besucht, erschließt sich ihm zugleich, was ihn von diesem trennt, wie auch das, was ihn an Rilke ebensosehr wie an Huysmans oder Mallarmé fasziniert hat:

> »Ein sehr kleines Schloss, das schrecklich einsam vor gewaltigen, recht traurigen Bergen steht. Altertümliche und vergrübelte Zimmer mit dunklen Möbeln, mit kurzen Tagen, es preßte mir das Herz zusammen. Meine Imagination konnte nicht anders, als in Ihrer Behausung den unendlichen Monolog eines gänzlich isolierten Bewußtseins zu hören, das durch nichts von sich selbst und dem Gefühl, einzig zu sein, abgelenkt wird. Ich konnte mir keine abgetrenntere Existenz vorstellen, ewige Winter in einem derartigen Mißbrauch des Einverständnisses mit der Stille, soviel Raum, der Ihren Träumen gelassen wird, den essenziellen und allzu konzentrierten Geistern, die in den Büchern sind, den unbeständigen Genien des Schreibens, den Kräften der Erinnerung. Lieber Rilke, der Sie mir eingesperrt schienen in der reinen Zeit, ich fürchtete mich für Sie vor dieser Transparenz eines zu gleichförmigen Lebens, die durch immer gleiche Tage hindurch deutlich den Tod erkennen läßt.«[10]

Eine Bedenklichkeit gegenüber dem in den Mauern der eigenen Phantasie befangenen Dichter und gewisse Vorstellungen vom romantischen Deutschen scheinen Valéry in dieser zwei Jahre später gemachten Äußerung zu bewegen, die doch von Anteilnahme und Mitleid zeugt. Wie in Huysmans sieht er in Rilke den Mönch und den Mystiker, dessen Hingabe an die Leere er bewundert und fürchtet.

Immer wieder zeigt Valéry, dessen Konzept einer überpersönlichen Dichtung Rilke auf den Weg der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* brachte, sich in Jarretys Biographie als anteilnehmender, als mit sensiblem Empfangsorgan ausgestatteter Kritiker des romantischen Subjekt-Kults, der zugleich einer der passioniertesten Erforscher des Subjektiven und der Imagination ist, dessen Purismus sich nicht ängstlich vor der Fülle und dem Sprachüberschwang des fin de siècle verschließt, sondern in diesem seinen eigenen Anfang und Anlaß erkennt, der, wie sein Vorbild Leonardo, wie sein anderes Vorbild Descartes, die Gefahren der Sinnlichkeit kennt, aber das Sinnliche zugleich als die Voraussetzung aller Form akzeptiert. Kein kalter Klassizist, sondern lebendig, klassisch.

10 Ebenda, S. 565.

Friederike Günther

Bernhard Böschenstein: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Es gibt sie noch, die Bücher, die einen klüger machen. Der Band mit Bernhard Böschensteins ausgewählten Aufsätze zählt zu diesen Büchern. Es handelt es sich nicht nur um eine Zusammenstellung von äußerst genauen und wegweisenden Lyrikinterpretationen aus dreißig Jahren eines Forscherlebens, die hier mit einem Griff zugänglich sind. Die Aufeinanderfolge der Einzelinterpretationen demonstriert zudem eindrucksvoll das Schicksal einer spezifisch deutschen messianischen Tradition der Lyrik, die im 18. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt, im 20. Jahrhundert aufgenommen und schließlich in ihr Gegenteil verkehrt wird. Das Hölderlin-Zitat »Von Morgen nach Abend« gibt insofern bewußt eine Tonlage in Moll vor: es handelt sich hier um die Nachzeichnung des Auf- und Untergangs einer poetischen Erlösungshoffnung – ein Weg, der, so legt es der Band nahe, mit Hölderlin beginnt und mit Celan endet.

Die Aufsätze folgen, wie der Autor in der Einleitung formuliert, »dem geschichtsphilosophischen Rhythmus des poetischen Selbstverständnisses« (S. 9) von sechs vorrangig untersuchten Dichtern: Friedrich Hölderlin, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl und Paul Celan. Die Dichter verbindet ein Netz von Bezügen und Bezugnahmen, die Böschenstein, der im Französischen ebenso zuhause ist wie im Deutschen, um den europäischen Horizont erweitert. Programmatisch für sein methodisches Vorgehen stellt er dem Buch das Hölderlin-Motto voran: »Schön / und lieblich ist es zu vergleichen«. Die hohe Kunst, durch Vergleichen Zusammenhänge und Differenzen, historische Linien und Abbrüche herauszuarbeiten, wird durchgängig vorgeführt. Besonders erhellend ist diese hermeneutische Methode, wenn Böschenstein Autoren behandelt, die als Übersetzer hervorgetreten sind. Er macht überzeugend deutlich, daß die Übersetzungsarbeit für diese Autoren keine Nebenbeschäftigung war, sondern ins Zentrum ihrer Poetologie führt. Die Art des Übersetzens und auch die Veränderung der Übersetzungstechnik variiert zwischen totaler Anpassung und Widerstand bis hin zu einer synthetisierenden Form der Übersetzung. In »Göttliche Instanz und irdische Antwort in Hölderlins drei Übersetzungsmodellen« zeigt Böschenstein, wie Hölderlin einerseits Pindar gegenüber »ein Äußerstes an Treue, an unterworfener Hingabe an den fremden Text« beweist (S. 56), während in seiner Übertragung der *Antigone* die Texttreue zugunsten einer Übersetzung zurücktritt, die nun den Gegensatz zwischen Gegenwart und antiker Position hervorbringen soll: »Hier gehört […] Abweichung oft zum festen Programm« (S. 57). Das Durchprobieren von Übersetzungsvarianten dient der poetologischen Selbstfindung der Dichter: »Übersetzung als Selbstfindung« nennt Böschenstein daher auch einen für den Band zentralen Beitrag zu den Übersetzungen von George, Rilke und Celan. Wiederum wird deutlich: Wenn sowohl Rilke als auch Celan an Übersetzungen der von beiden geschätzten Lyrik Paul Valérys feilen, erarbeiten und artikulieren sie ihr eigenes poe-

tisches Selbstverständnis. So wird Celans Ablehnung von Valérys Kunstprinzipien dadurch verdeutlicht, daß seine Übersetzungen gekonnt die Syntax der Vorlage aufbrechen. Böschensteins treffende Formulierung, daß Celan die Erbschaft des Vorgängers »aus Treue in solcher Untreue fortsetzt« (S. 306), führt ihn wie auch bei den anderen Dichtern auf die Frage zurück, welches Erbe hier sowohl übernommen als auch verworfen wird.

Das durchlaufende geschichtsphilosophische Modell, das sich aus Böschensteins Analysen bis hin zu Celans markantem Abbruch herauskristallisiert, ist das eines Rückgriffs auf das Vergangene, um aus ihm eine Hoffnung für die Zukunft zu ziehen. Allen sechs Dichtern ist die Diagnose des Niedergangs gemeinsam; die Gegenwart erscheint gegenüber dem Vergangenen oder Zukünftigen als defizitär. Bei dieser Abwertung des Gegenwärtigen spielt immer der Aspekt der Zeitlichkeit mit, und zwar als Gewißheit, daß die Gegenwart, vor allem auch die eigene, endlich ist. Die implizit den Band grundierende Frage ist, welchen Umgang die Poeten mit dieser Diagnose finden. Der in der Mitte des Buches stehende Aufsatz »Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan« faßt zusammen, wie sich die genannten Lyriker zu der Tradition einer poetischen Vision der Erlösung von der Endlichkeit stellen. Hölderlin erscheint als Gründervater des Prometheischen Geistes der Neuzeit, der mittels der Dichtung eine Annäherung der menschlichen Sphäre an das Göttliche, Unendliche und Vollkommene als Zukunftsversprechen sucht. Es ist das besondere Verdienst dieses Buches, daß sein Verfasser, der sich dieser poetischen Tradition zweifellos nahe fühlt, auch deren fatale politische Konsequenzen in den Stimmen der Dichter aufarbeitet. Denn Hölderlin bereitet als Identifikationsfigur einem poetischen wie auch politischen Messianismus den Weg, der sich insbesondere bei George zuspitzt, der »Hölderlin als den Propheten der von ihm erhofften Zukunft einsetzt« (S. 79). Mit der Vision der Auflösung des einzelnen Lebens in einem vergangenen oder zukünftigen Ideal ist der individuelle Tod ausgeklammert, völkisch gewendet ist hier der kollektive Heldentod im Ersten Weltkrieg und die messianische Verehrung der Führerfigur im Nationalsozialismus vorausgedacht (S. 104).

Zu den Höhepunkten des Bandes zählt diesbezüglich Böschensteins Analyse der Rilkeschen Auseinandersetzung mit Hölderlin. Rilke erscheint in einer Zwischenposition – weder betreibt er die »Verkündigung eines Wahren durch die Priesterin Germania« wie George mit Bezug auf Hölderlin (S. 104), noch verabschiedet er den idealisierenden Rückgriff auf das Vergangene so vehement wie später Celan. Rilkes *Fünf Gesänge* von 1914 intonieren noch seine zeitgenössische Sehnsucht nach dem überwältigenden völkischen Gemeinschaftserlebnis, doch markiert die Interpretation auch den Umkehrpunkt dieser Emphase. Nach dem emphatischen Nachvollziehen einer »bestürzenden Entselbstung im Zeichen des ›Kriegs-Gotts‹«, so Böschenstein, bleibt es doch der Einzelne, auf den Rilke sich zurückgeworfen sieht. So heißt es abschließend in Rilkes *Fünf Gesängen*: »Nun seid ihr aufs Eigne wieder beschränkt. Doch größer / ist es geworden.« (S. 83) Diese Konzentration auf das Individuum weist bereits auf Celan hin, dessen Poetologie, wie die Celan-Interpretationen im letzten Drittel des Bandes deutlich machen, im Zeichen der unüberwindbaren Geschichtlichkeit des Einzelnen steht. Doch Rilke bleibt der skizzierten poetischen

Tradition dennoch weitaus stärker verbunden als Celan, denn der Duktus der Überhöhung durch den Rückgriff auf Vergangenes bleibt bei ihm bestehen. Im Aufsatz »Rilkes Briefe aus Capri vom Januar 1907« zeigt Böschenstein, daß Rilke zwar nicht auf eine geschichtliche Vision abzielt, aber doch auf eine mythische Welt mit ägyptischen Anklängen, die eine die Grenzen der Zeitlichkeit sprengende Rückkehr des Menschen in den Tod visualisiert.

Einen solchen Ausgriff in eine Mythenwelt, das wird in Böschensteins wegweisendem Vergleich »Celan und Rilke« mehr als deutlich, erlaubt sich Celans Poesie bei aller lebenslangen Affinität zu Rilke nicht. Das Historische bleibt bei ihm Bedingung und Beschränkung des Individuums, Dichtung ist nur aus individueller Befangenheit möglich und der Tod nicht zu »überstehn« (Rilke) oder zu bewältigen: »Der Tod […] ist für Celan geschichtlich-einmalig, für Rilke geschichtslos-ewig« (S. 222). Der Rückgang in den Tod birgt bei Rilke das Versprechen eines neuen Blühens in sich, während der Weg ins Anorganische bei Celan, wie Böschenstein in mehreren Interpretationen zeigen kann, als Versteinerung unumkehrbar gemacht wird: »Mit dem Stein ist die Versuchung des neuen Blühens gebannt« (S. 228). Celan unterbindet damit jede »idealistische Verklärung der Wirklichkeit« durch die Kunst (S. 309), wie die Deutung seines Hölderlin-Gedichts *Tübingen, Jänner* in Böschensteins paradigmatischem Aufsatz »Involution« zeigt – ein aus der Biologie stammender Terminus, der die Rückbildung der Organe bezeichnet. Bei Celan wird aus Hölderlins poetisch-idealisiertem Rückgriff in die Vergangenheit eine Rückbildung der sprachlichen Organe, bis nur noch ein Röcheln bleibt: »Pallaksch. Pallaksch«, so endet bekanntlich sein Gedicht, womit laut Böschenstein ein Schlußstrich unter die in diesem Band nachvollzogene Heilserwartung im Poetischen gezogen wird: Der »Rückwärtsgang« führt bei Celan nicht in die Utopie einer geschichtlichen Erlösung, sondern vielmehr unumkehrbar »in letzter Konsequenz zu den Toten« (S. 352).

In der historischen Linie, welche durch die Zusammenstellung dieser zu sehr verschiedenen Zeiten entstandenen Arbeiten überzeugend sichtbar wird, liegt der Erkenntnisgewinn der Lektüre und damit der besondere Wert dieses Aufsatzbandes. Wenn man sich auch manchmal ein näheres Eingehen auf den gegenwärtigen Forschungsstand wünschte, so ändert das nichts an der Tatsache, daß mit dem Band ein Meilenstein der Lyrikforschung vorliegt.

Die Sorgfalt, die der Autor seinem Gegenstand angedeihen läßt, findet auf Seiten der editorischen Arbeit des Verlags leider keine Entsprechung. So ist es unverständlich, warum Formatierungen und Siglen nicht vereinheitlicht wurden oder warum die Forschungsliteratur das eine mal in den Anmerkungen, dann wieder als angehängtes Literaturverzeichnis erscheint. Besonders ärgerlich ist, daß einem so umfangreichen und aus verschiedenen Bausteinen komponierten Werk kein Register beigefügt ist. Dieser schöne Band hätte ein aufmerksameres Lektorat verdient.

Alexander Honold

Das Reisen als poetische Kunst betrachtet.
Rilkes Aufzeichnungen und Berichte von unterwegs

Otto Betz: Jetzt, da ich sehen lerne … Rilke auf Reisen. Von den Erfahrungen eines Dichters. Passau: Karl Stutz, 2009

Ein passionierter Reisender ist Rainer Maria Rilke zeitlebens gewesen. Die ortsgebundene Existenz kannte er nur als Provisorium. Der Sohn eines Bahnbeamten pflegte als Dichter ein Dasein ›unterwegs‹, in beständiger Neugier auf neue, unbekannte Gegenden und vor allem in unablässiger Suche nach Orten, Anwesen und Häusern, deren Ambiente ihm dichterisch zuträglich war.

Rilkes Reisen führten ihn in die mediterrane Welt Spaniens, Südfrankreichs, nach Venedig, Florenz und Rom; er gelangte nach Algier und Tunis und besah die Kulturdenkmäler Altägyptens, ihn beeindruckten die Landschaften Skandinavien und die religiösen Stätten Russlands. Nicht immer war seine Wahl von Reisezielen und Aufenthaltsorten originell; wie viele andere Künstler und Schriftsteller begeisterte sich auch Rilke für Paris, dessen Parks und Strassenszenen er freilich so intensiv in sich aufnahm wie kaum ein anderer; auf Capri oder in Venedig hingegen vermochte der Dichter den äußeren Wahrnehmungen und den besichtigten Orten nicht leicht etwas eigenes abzugewinnen. Ein verlassenes Kirchlein dort, ein verwunschenes Gärtchen hier, solcher kleinen Funde bedurfte es schon, um in einer von vielen anerkannten und angeeigneten, je schon touristischen Situation das eigene Ich als eigenständiges Sensorium verorten zu können. Der spannungsvolle Gleichgewichtszustand von Außen- und Innenwelt, erlebten Wahrnehmungen und empfundenen Eindrücken war je aufs neue wieder herzustellen, was teils beträchtliche Anstrengungen erforderte.

Der Pädagoge Otto Betz hat Rilkes Berichte, Briefe und Aufzeichnungen von den Reisen und Stationen seines Lebens zu einem geschmackvoll angeordneten Lesebuch zusammengestellt. Der Anspruch des Bandes zielt nicht darauf, literarische Exegese zu betreiben; mit neuen Funden oder originellen Thesen aufzuwarten, ist ebensowenig der Ehrgeiz dieser Sammlung. Doch was ihre Lektüre zu einem grossen Gewinn und vergnüglichen Erlebnis werden lässt, ist eine staunenswerte Verdichtung des Reise-Aspekts, der die Betrachtung von Rilkes Leben in ein neues Licht rückt und zugleich zu Reflektionen anregt über die Kulturtechniken des Reisens und über die poetische Bedeutung der Auseinandersetzung mit Orten und Landschaften. So treten in der Zusammenrückung bestimmte Züge Rilkes nochmals deutlicher hervor, etwa sein sehnsüchtiges und schwärmerisches Verlangen nach herrschaftlichen Landgütern und vergangenheitsgetränkten Gebäuden in wehrhafter Anmutung, vorzugsweise Schlösser, Burgen und Türme. Von der Besteigung des Strassburger Münsterturmes über das Turm-Anwesen von Burghausen bis zur letzten und wichtigsten Zuflucht im Walliser Rhonetal zieht sich das leitmotivische Thema der ›Turm-Sehnsucht‹ durch Rilkes Wanderleben hindurch. Auf Gut Böckel

in Niedersachsen, im hessischen Schloss Friedelhausen, auf der Burg der von Salis zu Soglio und vielen weiteren fürstlichen Anwesen war Rilke auf Einladung vermögender Gönner zu Gast. Er wählte solche markanten Domizile in weltabgekehrter und doch exponierter Lage, um sich in eine besondere Disposition dichterischer Inspiration zu versetzen.

Legendär geradezu war das Ringen um die Formung der Elegien auf Schloss Duino; an dieses fragmentarisch gebliebene grosse Werk machte sich Rilke nach dem Einschnitt des Weltkrieges in mehreren Anläufen erneut. Mit verzweifeltem Scheitern auf Schloss Berg in der Nähe von Schaffhausen, ein Jahr später mit unendlich begünstigterem Resultat in dem ersten Walliser Winter von Muzot. Eine Art Gegenkraft zu Rilkes Faible für mächtige alte Gemäuer stellt seine lebenslange Faszination für das bewegte Wasser dar, für Springbrunnen vor allem, in welchen die auch für das poetische Kunstwerk entscheidenden Tendenzen von Herausdrängen und Fassung in idealer Balance vereinigt sind. Das Ragazer Heilwasser linderte Rilkes letzte, krankheitserfüllten Krisenphase, über das fliessende Gewässer des Rhone-Stroms fühlte sich Rilke in seiner Walliser Zuflucht auf eine sinnlich-geographische Weise mit der Provence und der Welt des Südens verbunden. All diese Zusammenhänge eines Lebens und Dichtens im unablässigen Reisezustand sind aufgeblättert und versammelt in diesem von Otto Betz mit Bedacht und Zurückhaltung arrangierten Lesebuch, das für den Eintritt in die Motivwelt Rilkes einen kenntnisreichen, anregenden Cicerone bietet.

August Stahl

George C. Schoolfield: Young Rilke and His Time, Camden House, Rochester. New York 2009 (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*).

Die Beschäftigung mit dem jungen Rilke ist ein nicht mehr überraschender Aspekt der aktuellen Aufmerksamkeit für den Dichter der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und der *Duineser Elegien*. Die rasch hintereinander publizierten Übersetzungen der ganz frühen Erzählungen (*Silberne Schlangen* – 2004) ins Französische (*Serpents d'argent* – 2006), Spanische (*Serpientes de plata* – 2006) und Italienische (*Serpenti d'argento* – 2008) kann man als Beispiele nehmen. Auch die Übersetzung der *Larenopfer* (*Offerings to Lares*) ins Englische von 2005 erschien schon 2008 in zweiter Auflage. Zur Illustration wäre auch auf Alberto Destros Studie *Rilke. Il Dio oscuro di un giovane Poeta* (2003) zu verweisen und etwa auf Sascha Löwensteins Doktorarbeit (*Poetik und dichterisches Selbstverständnis – 2004*), die dem Untertitel entsprechend *Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884 – 1906)* ist. Rilkes Vorbehalte und Einwände gegen die Produktionen seiner Frühzeit sind bekannt. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang vor allem auf seinen Brief an Robert Heinz Heygrodt (24.12.1921), der schon 1921 über die *Lyrik Rainer Maria Rilkes* promoviert und mehr als die Hälfte seines Buches dem Frühwerk gewidmet hatte, und etwa auf Rilkes Einwände gegen die Sammlung *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes*, die Fritz Adolf Hünich (ein Freund Heygrodts übrigens) ebenfalls 1921 gegen alle Bedenken des Dichters zusammengestellt und herausgebracht hatte.

Die Hünich 1919 angedrohten »unwillkürlichsten Widerstände« (»most unconditional oppositions« – S. 237) hat der erfahrene und intensive Rilke-Leser und Rilke-Interpret George C. Schoolfield natürlich nicht übersehen, aber sie haben ihn nicht davon abgehalten, die frühen und ganz frühen Zeugnisse zurückschauend von den späteren Schöpfungen her und vorausschauend auf ihre Spiegelung der vollendeten Werke hin zu betrachten. Ein Musterbeispiel dafür sind Schoolfields Erläuterungen zu *Der alte Invalid* aus *Leben und Lieder* von 1894 (S. 237-248). Das einzig in den *Sämtlichen Werken* (Band 3, S. 11-13) 1959 wieder abgedruckte Gedicht erscheint im Zusammenhang des biographisch-familiären, des zeitgeschichtlich-österreichischen, des werk- und motivgeschichtlichen Kontextes als Beweis für die innere Identität und Kontinuität von Dichtung und Leben. So erfährt man, was diese »unbeholfen zusammen gebastelten Verse« an Personen und Ereignissen erinnern, wie sie sich anlehnen an bekannte, hymnisch inszenierte Verklärungen (Kaiserhymne, Radetzkymarsch) und wie sehr sie, weit über die eigene (Sankt Pölten) und väterliche (Kadettfeuerwerker) Vergangenheit hinaus, Rilkes »Old Austrian background« vergegenwärtigen. Selbstverständlich werden auch die Spuren dieser Erfahrungen im Werk aufgezeigt, angefangen vom *Cornet*, über das *Jugend-Bildnis meines Vaters* (1906), die *Kavallerie-Parade* (1913) bis hin zu der *Erinnerung* von 1914, die sich einläßt auf die Leiden in der Militärunterrealschule (1886-1890). Die »reizende Miniatur vom alten Radetzky« (»charming miniature«, S. 241), die Clara

Rilke zu Weihnachten 1913 der Fürstin Marie von Thurn und Taxis schickte und die aus dem Besitz von Rilkes Großtante, der »Majorin Reiter«, stammte, vermittelt eine Ahnung vom unauslotbaren In- und Miteinander des Unübersehbaren und Entlegenen wie des Bekannten und Vertrauten.

Dem Detailreichtum dieser Beschreibung kommt die jahrelange Beschäftigung des Verfassers mit Werk und Leben Rilkes zugute.

Das gilt zum Beispiel auch für die erneute Vorstellung von Rilkes Ballade *Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine* aus dem *Buch der Bilder*, ein Text mit dem sich G. C. Schoolfield schon vor über 50 Jahren auseinander gesetzt hat.[1] Berührungspunkte gab es dann auch einige Jahre später (1972) in dem Aufsatz »Rilke and Heidenstam«. Die Ausdauer und Beständigkeit in der Beschäftigung mit Rilke zahlt sich aus in einer Übersicht, die viele und ganz zerstreut und weit voneinander auftauchende Details zusammenschaut und zusammenfügt.

In seinen Briefen an Valerie von David-Rhonfeld unterschreibt Rilke häufig mit »Dein Kater« oder »Dein Kater Hidi«, »Dein Hidigeigei« oder »Dein ganz ganz kleiner grauer Hidigeigei«. Der Kater Hidigeigei ist eine Figur aus Joseph Viktor von Scheffels *Der Trompeter von Säckingen,* einer Liebesgeschichte in Versen, die 1882 die 100. Auflage erreicht hatte. Das kann man schon in der Ausgabe der Briefe an Vally erfahren. Aber in dem Buch über den jungen Rilke erfährt man auf zwei Seiten (und den Anmerkungen 16 und 17) Zusätzliches, nicht nur erstaunliche Züge der Liebesgeschichte und des Katers, die Renés Übernahme des Namens sentimental aufladen, sondern man findet auch Zeugnisse, die die allgemeine Bekanntheit des Katers Hidigeigei vermitteln, Liedertexte zum Beispiel (»Behüet dich Gott! es wär' zu schön gewesen«) oder die Anmerkung im Baedeker für *Italien von den Alpen bis Neapel* (»sixth edition, 1908«), daß es auf Capri ein »coffee house and beer hall« namens »Zum Kater Hidigeigei« gab. Man kann mit Herrn Schoolfield vermuten, daß Rilke das Café und die Schenke »Zum Kater Hidigeigei« 1906/07 wie 1908 gemieden hat wie die Pest (»avoided like the plague« – S. 9). In »Young Rilke« wird dafür aber auch noch ein Beweis geliefert. Zitiert wird aus Leopold von Schlözers *Rainer Maria Rilke auf Capri* eine Begegnung mit deutschen Touristen, die sich lautstark verabredeten: »Auf Wiedersehen heute abend, im Hidigeigei, Sie kommen doch hin? Da kriegt man wenigstens leidliches Bier.« »Ich sah mich um«, schreibt Schlözer weiter, »– der Dichter war verschwunden.«[2] Man könnte anfügen, daß auch die französische Ausgabe *L'Italie des Alpes à Naples* von 1905 den Hidigeigei erwähnt: »Cafés et Brasseries: *Hidigeigei (Morgano), bon et pas cher, avec un magasin d'épicérie«[3] Der Stern (*) besagt, daß das genannte »établissement« einer besonderen Erwähnung würdig ist (»digne d'une mention particulière«).

Die Beobachtungen zum »Kater Hidigeigei« finden sich im ersten Abschnitt des Buches und dieser Abschnitt (*Vally, Hidigeigei, and Others*) bildet mit dem »Kommentar« zu *Larenopfer* das erste der vier Kapitel des Bandes. Dieses erste Kapitel ist Rilkes »Prager« Zeit gewidmet, der ersten großen, der Prager Liebe, der Beziehung

1 MLQ, 16, 1955, S. 258-267: »Charles XII Rides in Worpswede«
2 Leopold von Schlözer: *Rainer Maria Rilke auf Capri.* 2. Aufl., Dresden 1932, S. 28.
3 *L'Italie des Alpes à Naples,* 1905, S. 418.

zu Valerie von David-Rhonfeld (I, 1) und dem Gedichtband, der die Geschichte, die Sehenswürdigkeiten, die Welt von Rilkes Geburtsstadt thematisiert.

Das zweite Kapitel (II, 3) ist mit den *Tagebüchern aus der Frühzeit* (Florenz, Schmargendorf, Worpswede) befaßt, die in der Zeit zwischen April 1898 bis Dezember 1900 entstanden. Einbezogen wird dann das Tagebuch Lou Andreas-Salomés (II, 4), das während der russischen Reise von 1900 geschrieben wurde und das den Titel trägt »*Rußland mit Rainer*«: *Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900*. Der letzte Abschnitt schließlich (II, 5) kommentiert das 2000 erschienene Tagebuch von Westerwede und Paris. Die letzte Eintragung darin trägt das Datum vom 26. November 1902.

Dieser Zeitrahmen wird in *Young Rilke* nur in ganz wenigen Fällen des dritten Kapitels überschritten. Dieser Teil des Bandes kommentiert Rilkes Rezensionen, darunter einige, die 1903 (Bang, Geijerstam) bzw. 1904 (zu Reventlow, Obstfelder) entstanden. Das ist insofern berechtigt, als Rilkes Rezensententätigkeit danach keine Rolle mehr spielt und gewissermaßen eine Gattung der Übergangszeit darstellt. Das Kapitel ist zweigeteilt, bringt erst eine Beschreibung der Rezensionen der deutschsprachigen (III, 6), dann eine der skandinavischen (III, 7) Literatur.

Das vierte Kapitel schließlich beschäftigt sich mit Gedichten (IV, 8-20), die bis auf eine Ausnahme in der Zeit vor 1900 entstanden sind. Die Ausnahme (*Sturm*) ist nicht eindeutig zu datieren, erinnert aber vom Motiv her durchaus an das 1900 entstandene *Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine*. Vom Thema und vom Motiv her überschreiten natürlich viele Gedichte den Zeitrahmen von 1902 und es ist ein großer Gewinn für die späteren reiferen Schöpfungen, wenn sie von früheren Kreationen her einsehbarer werden. So erscheint das *Auswanderer-Schiff* von 1907 im Rückblick auf das 13 Jahre vorher geschriebene *Auswandrerschiff* (und die Prosafassung *Phantasie*) in einem wenn nicht ganz neuen Licht, so doch in einer an der Differenz neu verdeutlichten, profilierteren Identität. Der Vergleich von Zeugnissen aus verschiedenen Werkstufen wird dem Thema entsprechend (»and his Time«) auch in diesem Falle fruchtbar ergänzt durch einen Blick in den historischen Kontext (Freiligrath, Dehmel, Frenssen, Overbeck).

Das umfangreiche Register (S. 399-433) macht die Arbeit zu einem hilfreichen Instrument, zu benutzen wie ein Lexikon. Unter dem Stichwort »Baedeker, Karl« sind 22 Fundstellen angegeben und man entdeckt, daß dieser Reiseführer nicht nur ein hilfreiches Medium war, sondern gelegentlich auch als eine unerwünschte Bevormundung empfunden werden konnte (von Rilke zum Beispiel).

Young Rilke and his Time erscheint vierzig Jahre nach einer der frühesten, noch immer lesenswerten Studien von Professor Schoolfield. Sie trägt den Titel *Rilke's Last Year* und wurde 1969 gedruckt.[4]

4 George C. Schoolfield: *Rilke's Last Year.* Lawrence. University of Kansas Libraries 1969.

Anthony Phelan

Rilkes Stunden-Buch in einer neuen Übersetzung ins Englische

Rainer Maria Rilke's The Book of Hours. A New Translation with Commentary. Translated by Susan Ranson. Edited with and Introduction and Notes by Ben Hutchinson. Camden House. Rochester New York. 2009. XLIV + 240 S.

Rilke's *Stunden-Buch* has maintained considerable popularity among English-speaking readers. Stevie Krayer's version, produced in the academic context of the Salzburg Studies in English Literature in 1995 was followed a year later by *Rilke's Book of Hours: Love Poems to God*, translated by Anita Barrows and Joanna Macy, in a Penguin Books edition; and in 2001 Annemarie Kidner's translation *The Book of Hours. Prayers to a Lowly God* appeared with Northwestern. Clearly, the *Stunden-Buch* continues to attract translators and readers – or so the publishers must believe.

The attraction of this early collection in the Anglo-Saxon world is probably best demonstrated by the evident popularity of the Barrows Macy version. Joanna Macy is a well-know ecological activist and Buddhist teacher, Anita Barrows a poet, psychologist and peace activist. In their hands Rilke becomes a devotional resource for spiritual seekers. And it is perhaps no accident that Kidner first encountered the *Stunden-Buch* while living with religious and that her academic background is theological. The new translation of the collection, by Susan Ranson with introduction and commentary by Ben Hutchinson, offers a scholarly framework for the poems, so that they can be appreciated broadly as a stage in Rilke's poetic and aesthetic development, and at the same time provides English versions of Rilke's poems that are striking in themselves but also astonishingly close to some of his most colourful effects.

Ben Hutchinson, whose study *Rilke's Poetics of Becoming* (2006) illuminated the processes and theme of development (Werden) in Rilke's verse up to the *Neue Gedichte*, suggests in his introduction that in the case of the *Stunden-Buch* Rilke failed to establish any of the biographical context which he habitually set up to accompany and in some degree to control the reception of later collections and cycles. The experience of Russia and of Lou Andreas-Salomé behind the role-play of the artist-monk of the poems is suggestively re-told. This provides the foundation for a more rigorous discussion of Rilke's religious gestures in what Hutchinson describes as the »relentlessly subjective and emotional« »rhythms and cadences« of this verse. Far from providing a kind of New Age spirituality, Rilke's need for a poetic persona or mask reveals the extent to which self-projection is more significant than any authentically religious sense in the collection. Hutchinson gives a very plausible account of the autobiographical elements concealed in the poems, whether this is in their »poetics of pregnancy«, as part of Rilke's anxieties about fatherhood, or in the proximity of some texts (»Lösch mir die Augen aus«) to love lyrics. In this way, Rilke's inverted theodicy, perhaps rather uncomfortably, »seeks to justify both his art and his existence« (p. xxvii).

The introduction concludes with remarks on the problem of translation, particularly if Rilke's entire project is an attempt to »translate the untranslatable« Divine. As Hutchinson points out and Rilke recognised, his art demonstrates »a vanity that prayer does not possess« as it mimes a pursuit of mystical insight. In these terms an appeal to Walter Benjamin's *Die Aufgabe des Übersetzers* smuggles some kind of real presence back into Rilke's stylish pastiche. Susan Ranson's »Translator's Note«, on the other hand, confronts the practical difficulties of her task less arcanely. She is acutely aware of Rilke's crowded imagery and of the complex sound-effects of rhyme and assonance that make Rilke's acoustic awkward for a modern English taste that is »intolerant of regularity«. Acknowledging that Rilke's luxuriant use of rhyme and assonance throughout the text can »camouflage« his insistent rhythms, Ranson successfully indicates how English versions have to find appropriate but distinct ways of orchestrating Rilke's virtuoso performances, without losing his sense of sonority or his willingness to experiment.

As Hutchinson points out, the very first poem from »Das Buch vom mönchischen Leben« demonstrates the boldness of Ranson's approach. »Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem metallenen Schlag: …« is a good example of the camouflage the translator had noted: the break across the line, and the continued /a/ sounds in line two yield a longer rhythmic unit than the tetrameter/trimeter we first hear. Ranson's version launches the book with terrific style: »Bright with metallic strike, the hour / tilts, and touches me: …«. Even retaining the /ei/ sound of the original in »Bright« and »strike«, the version emphasizes the enjambment of the original in a formulation across the line end that *stages* the sense (»tilts«) in a very Rilkean way, while finding its own alliterative equivalent in »metallic«, »tilts«, »touches« to the sibilance of »Stunde« and »Schlag« in the original. It's a remarkable opening to the collection and sets the standard for what follows.

The neologistic use of »strike« in this example, giving an acoustic parallel, is dramatic in a way that »beats« (Kidner) or the more obvious »stroke« fail to be; and it is a feature of Ranson's own poetic style that verbs are given nominal force – a couple of pages later »wie ein Gewebe / von hundert Wurzeln« becomes »roots of secret weave«. These is no more than the necessary inventive license of the translator, and the careful use of adverbs to open up German compound nouns, and more generally a flexibility of grammatical form, join with the judicious inclusion of rhymes or half-rhymes to give the English reader a real sense of »what Rilke is like«. Occasionally an association is evoked that Rilke did not intend: when »Du freust dich Aller, die dich gebrauchen / wie ein Gerät« becomes »rejoice in all whose hands reserve / you for a tool« the English reader is likely to associate the reserved sacrament of Catholic tradition; or when in *An den jungen Bruder* »meine Kraft /schaut nach den Hügelrändern« yields »my strength refills / and gazes towards the hills«, it will be hard to avoid an allusion to Psalm 121. In neither of these cases is the new allusion irrelevant, however: they demonstrate the life that Rilke's verse takes on in its new language; and at their best these translations suggest an intimacy and intensity of thought alongside the Rilke's that leads to original implications in the English version.

For the considerable achievement of the translations Hutchinson also provides a

commentary, introducing each of Rilke's three books with a summary of their origins and a sketch of their arguments, and occasionally recalling Rilke's original prose commentaries. These notes are genuinely helpful where they reconstruct lines of continuity and coherence through the sequences of poems, underlining major themes and contrasts. This certainly yields a sense of progress, though it occasionally wears a bit thin when commentary seems little more than shorthand paraphrase. Similarly cross-referencing can seem unnecessary, as between »Gerüchte gehen …« in Book 2 and the opening text of »von der Armut und vom Tode«, for example, where the parallel mining imagery seems obvious. And although the seasoned reader of Rilke will not need to be reminded of Rodin's »il faut travailler« when reading of »der in die Arbeit Eingekehrte«, the note usefully reasserts the biographical dimension of poetry than can so readily seem ungrounded and metaphysical. Malte, after all, insisted that »Verse … sind Erfahrungen«.

It is a pity that the biblical reference cited to elucidate the line »in mir ist Davids Dank verklungen: ich lag in Harfendämmerungen« is misleading. As given on p. 211 »*Chronicles* 1: 15/16« is meaningless. It seems likely that 1 Chronicles 15-16 was intended, with its 2 Samuel 6 parallel. For the most part, however, the commentary is measured and judicious and will serve only to enhance the power of Susan Ranson's striking translation.

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 hemdsärmligen 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, Rühmkorf 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 Boliden[3],

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 Kulturschnöselei 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 weitausholende 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 kulturerneuernden Künstlergeneration voraussetzt, zu verstehen. Die zweite Strophe des Gedichts – »Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, / und ich kreise jahrtausendelang; / 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 erschienenes 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 Gewaltsamen, 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 aufgepfropt«. 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 ›Geschenktext‹ 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 abgesehn 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«, widersetzten, 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 Coneligano 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 auseinandersetzten, aber, um Jacobs zu zitieren: »So geht das nicht« (S. 85).

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

Dirk De Cock

Rainer Maria Rilke: Sieben Nedersaksisch. Enschede. Duits, Gronings, Drents, Twents, Nederlands. AFdH Uitgevers 2007.

Bei diesem Buch handelt es sich um eine sehr sorgfältig konzipierte und gestaltete Ausgabe. Sie wurde vom »Prins Bernhard Cultuurfonds Groningen«, dem »Prins Bernhard Cultuurfonds Overijssel« sowie von der Gemeinden Enschede und der Stiftung »Saxion« unterstützt. Das Konzept stammt von Paul Abels und Martien Frijns, fürs Layout sorgte Martien Frijns, der auch für die Bearbeitung eines Rilke-Portraits von Paula Modersohn-Becker zuständig war. Die übrigen Illustrationen stammen von Künstlern, die als Dozenten an Kunstakademien in der »nedersaksischen« Region tätig sind.

Sieben Nedersaksisch enthält sieben Gedichte Rilkes in dieser Reihenfolge: *Letzter Abend*, aus *Neue Gedichte (1907)*, *Der Tod der Geliebten* aus *Der Neuen Gedichte anderer Teil (1908)*, *Aus einer Kindheit* aus *Das Buch der Bilder (1902-1906)*, *Der Panther* aus *Neue Gedichte*, *Pont du Carroussel* aus *Das Buch der Bilder*, *Herbsttag* aus *Das Buch der Bilder* sowie das Gedicht *Lösch mir die Augen aus …*, ein Fragment aus dem *Stundenbuch (1905).* Daran schließen sich die sehr gut gelungenen Übersetzungen der Gedichte in »nedersaksischer« Mundart an, einer Gruppe von Dialekten, die gegenwärtig in den Provinzen Groningen, Drente und Overijssel sowie in den Geldrischen Bezirken »de Verluwe« und »Achterhoek« ein regelrechtes Revival erleben (die »nedersaksische« Mundart wurde vom Niederländischen Parlament zusammen mit der friesischen Sprache und der limburgischen Mundart als Minoritätensprache anerkannt). Die »nedersaksischen« Übertragungen stammen von dem Groninger Dichter und bildenden Künstler Jan Glas, der Drenter Lehrerin, Dichterin und Politikerin Marga Kohl und dem Twenter Theologen und ehemaligen Dozenten der Kommunikationswissenschaften an der Rijksuniversiteit Utrecht Anne van der Meiden; der Dichter und Journalist Henny Hamhuis besorgte die niederländische Übertragung der Gedichte. Abgerundet wird die Edition durch eine DVD, auf der die Übersetzer aus ihren Übersetzungen vorlesen. Zusätzlich wurden zwei der Twenter Texte von dem Komponisten Frank Deiman vertont. Auch diese Kompositionen finden sich auf der beigefügten DVD.

Die Übersetzungen der Gedichte Rilkes repräsentieren jeweils eine Variante des »nedersaksischen« Dialektes. Vergleichen wir die erste Strophe von *Der Panther:*

DER PANTHER
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Nedersaksisch (aus Groningen; Übersetzung: Jan Glas):

DE PANTER
(Ien Jardin des Plantes, Paries)

Zien blik is van aal laans toalies goan
zo muud worden, dat alles hom ontgaait.
t Is of der veur hom doezend troalies stoan
en achter doezend troalies gain wereld bestaait.

Nedersaksisch (aus Drente; Übersetzung: Marga Kool):

DE PANTER
(*In de Jardin des Plantes, Parijs*)

Zien blik is van 't alsmar langes komen van de tralies
zo muu eworden, dat e niks meer vastholdt in zien kop.
Het is hum net alsof der duzend tralies bint
en achter duzend tralies holdt de wereld op.

Nedersaksisch (aus Twente; Übersetzung: Anne van der Meiden):

N PANTER (IN ZIEN HOK)

De ogen bint um ja so meu, hoast bleend
van 't steurig lopen langes 't stielen-hek,
't is um ja net of der wal doezend stielen zeent,
meer achter doezend stielen gef 't gin' weerld.

Niederländisch (Übersetzung: Henny Hamhuis):

DE PANTER
(In de Jardin des Plantes, Parijs)

Zijn blik is van het lopen langs de tralies
zo moe geworden dat elk beeld op 't netvlies strandt.
Het is of duizend tralies steeds verschuiven
En achter al die tralies is een niemandsland.

Da das Deutsche im Vergleich zum Niederländischen beziehungsweise den niederländischen Mundarten die ›kompaktere‹ Sprache ist, ergeben sich in den Übersetzungen interessante ›Verbreiterungen‹ des Textes. Nur in der Variante aus Groningen gelingt es, die Reimstruktur nachzubilden. Inhaltlich werden aber alle Fassungen dem Original gerecht. Für alle Rilke-Interessierten ein empfehlenswertes Buch.

MITTEILUNGEN

Rätus Luck

Professor Dr. Jacob Steiner (1926-2009)

Am 3. Februar 2009 ist in Ittigen bei Bern, im Seniorenheim Tertianum, wo er die letzte Lebenszeit verbracht hat, Professor Dr. Jacob Steiner gestorben. Er war, 1982 auf Schloss Duino gewählt, bis 1993 Präsident der Rilke-Gesellschaft und danach ihr Ehrenpräsident. Es ist in den letzten Jahren sehr ruhig um Jacob Steiner geworden, wie man es nicht erwartet hätte, wenn man seine Biographie, sein akademisches Curriculum ansieht.

Jacob Steiner wurde am 1. Oktober 1926 geboren; er war Bürger der Berner Gemeinde Innerbirrmoos-Linden, die man heute auf der Karte vergeblich sucht, da sie 1946 mit zwei anderen in der Gemeinde Linden aufgegangen ist.

Nach der 1945 bestandenen Matura am Literargymnasium Bern studierte Jacob Steiner an der Berner Universität Deutsche Sprache und Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie. Er wurde Mitglied der Freistudentenschaft Bern, die damals legendär war für die wissenschaftlichen Vorträge und Autorenlesungen, die sie organisierte. In der *Freistudentischen Zeitschrift*, die er eine Zeitlang auch redigierte, veröffentlichte er Beiträge zu Literatur und Kunst, unter anderem im Oktober-Heft 1947 den Aufsatz *Von Rainer Maria Rilkes Verhältnis zu Dänemark,* mit der Schilderung eines Besuchs bei Inga Junghanns.

1948 setzte Jacob Steiner das Studium in Zürich fort, wo er 1954 mit der Dissertation *Sprache und Stil in Goethes Wilhelm Meister* (Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte. Hrsg. von Rudolf Hotzenköcherle und Emil Staiger, Bd. 7, Zürich und Freiburg im Breisgau 1959) promovierte. Er gehört zur Gruppe prominenter Schüler Emil Staigers wie Beda Allemann, Bernhard Böschenstein, Peter von Matt, Adolf Muschg, Karl Pestalozzi, Peter Szondi.

1951-1953 wirkte Jacob Steiner als Hauptlehrer für Deutsch an der Dolmetscherschule Zürich und 1952-1955 als Assistent am Deutschen Seminar der Universität. Von 1956 an war er Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Uppsala; er promovierte hier 1960 zum »Filosofie licentiat« und habilitierte sich im gleichen Jahr. 1960 erhielt er die Venia legendi der Universität Stockholm für sein Fach und wurde zum Dozenten ernannt; 1961-1964 lehrte er an dieser Universität als Extraordinarius.

1963/1964 versah Jacob Steiner eine Gastprofessur an der Universität München und vertrat eines der Ordinariate. Im Herbst 1964 erhielt er einen Ruf an die Universität Münster/Westfalen und übernahm die Leitung des Germanistischen Instituts. 1968 wurde er als Ordinarius und Direktor des Seminars für Deutsche Philologie an die Universität Göttingen berufen, 1972 als Direktor des Instituts für Literaturwissenschaft an die Universität Karlsruhe. 1974-1979 war er hier Dekan, 1979-1983 Prodekan, ab 1985 Wahldekan der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften. Nach seiner Emeritierung Ende Sommersemester 1992 kehrte Jacob Steiner in die Schweiz zurück, wo er sich in Trimbach über Olten niederliess. Im gleichen Jahr übernahm er, bis 1999, das Präsidium des neu gegründeten Vereins zur

Förderung des Schweizerischen Literaturarchivs. Seit ihrer Gründung 1986 gehörte er dem Stiftungsrat der Fondation Rainer Marie Rilke an, der die Aktivitäten des Musée Rilke in Sierre begleitet.

Die Liste der wissenschaftlichen Publikationen Jacob Steiners ist lang; sie umfasst Arbeiten zu Goethe, Mörike, Storm, Keller, Fontane, George, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Dürrenmatt, aber auch zu Johann Peter Hebel und Josef Victor Scheffel.

Den Nachlass Scheffels betreut der Scheffelbund, aus dem die Literarische Gesellschaft Karlsruhe hervorgegangen ist; ihr war Jacob Steiner als Beirat verbunden, aber auch über seine Frau, Dr. Beatrice Steiner, die im Auftrag der Gesellschaft verschiedene Publikationen herausgegeben hat, unter anderem *Kostbarkeiten. Essays und Laudationes zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (1981) und, zusammen mit dem Schriftsteller E. Y. Meyer, *Geräusche. Eine Schweizer Anthologie* (1982).

Zum 60. Geburtstag Jacob Steiners 1986 hat die Literarische Gesellschaft Karlsruhe unter dem Titel *Rilke. Vorträge und Aufsätze* zehn seiner Arbeiten zu Rainer Maria Rilke herausgegeben. Im gleichen Jahr erschien eine eigentliche Festschrift: *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart,* herausgegeben von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Mitarbeiter Jacob Steiners am Institut für Literaturwissenschaft. Die mehr als 30 Beiträge, deren Autoren sich über die ganze Welt verteilen, bezeugen, wie weit sich das Netz seiner akademischen Beziehungen und Freundschaften gespannt hat; so war er 1976 und 1983 Visiting Max Kade Professor an der University of Kansas.

Ein gutes halbes Dutzend Aufsätze der Festschrift befassen sich mit Rilke. Rilke war eines der Hauptthemen von Jacob Steiners wissenschaftlicher Arbeit. An den Band *Rilkes Duineser Elegien* (1962, 1969), den immer noch aktuellen Stellenkommentar, braucht man kaum zu erinnern. Um aus einem Gutachten Emil Staigers für die Königliche Universität Stockholm zu zitieren: »Steiners Untersuchungen der ›Duineser Elegien‹ wird in der Rilke-Literatur einen ersten Platz einnehmen und unentbehrlich sein für jeden, der sich künftig an diese schwierigen Texte heranwagt.« Die Auswahlbibliographie in der Festschrift und die Rilke-Bibliographie in den *Blättern der Rilke-Gesellschaft* nennen die wichtigsten weiteren seiner Beiträge zur Rilke-Forschung. Hier sei nur noch auf den Vortrag *Zeit und Raum in den Duineser Elegien* hingewiesen, den er in Venedig, Genua, Neuchâtel und 1992 in Zürich, an der Jahresversammlung der Rilke-Gesellschaft gehalten hat. Im gleichen Jahr war im Strauhof in Zürich die Ausstellung *Rainer Maria Rilke und die Schweiz* zu sehen, die Jacob Steiner zusammen mit seiner Frau im Auftrag der Präsidialabteilung der Stadt Zürich gestaltet hat. Er hat auch den Begleitband herausgegeben. Ausstellung wie Katalog zeigten bzw. zeigen eine Reihe bisher unbekannter Dokumente, die Jacob Steiner dank seiner ausgezeichneten Verbindungen zu Hella und Christoph Sieber-Rilke und zu Rilke-Sammlern nach Zürich bringen konnte.

Seine Rilke-Forschungen, seine gewinnende Persönlichkeit, sein Organisations- und Delegationstalent machten Jacob Steiner, der 1974 der Rilke-Gesellschaft beigetreten und 1980 in den Vorstand gewählt worden war, zum idealen Präsident. Er folgte auf den Gründungspräsidenten Dr. Peter von Roten und er hat die Gesellschaft zu Tagungen nach Linz, Saas-Fee, Prag, Darmstadt, Sierre, Venedig/Duino, Lund, Leipzig/Weimar, Paris, Zürich und Budapest geführt. Die Gesellschaft hatte

in ihm einen Chef, der sich auf jedem Parkett bewegen konnte: sei es in Duino, wo er gegenüber dem gastgebenden Principe di Torre e Tasso keinen Augenblick kleinbürgerliche Hemmungen an den Tag legte – sei es in Darmstadt, wo er am Empfang Ihrer Königlichen Hoheit Margaret, Prinzessin zu Hessen und bei Rhein im Schlossmuseum eine formvollendete Ansprache hielt. In Lund beeindruckte er durch seine in geläufigem Schwedisch vorgetragene Dankesrede an die Adresse der Gastgeber und Organisatoren Gad und Birgit Rausing, Professor Åström und Margaretha Hofstetter. In Saas-Fee fühlte er sich als leidenschaftlicher Bergsteiger – wer hätte nicht seinen Schilderungen gewagter Touren sozusagen atemlos gelauscht! – ohnehin heimisch, und er liess, sagte man, als die Gesellschaft dort tagte, den einen oder andern Vortrag zugunsten der Besteigung eines Viertausenders ausfallen.

Jacob Steiner ist es schliesslich zu danken, wenn die *Blätter der Rilke-Gesellschaft* von 1985 an am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe eine solide Basis erhielten, indem sein Assistent Hansgeorg Schmidt-Bergmann die Redaktion übernahm und die *Blätter* aus ihrer bisherigen Aschenputtel-Existenz heraus hob und zu einem professionell geführten Organ machte.

Neben der wissenschaftlichen Tätigkeit schuf Jacob Steiner auch als bildender Künstler beachtliche Werke. Von ihm gestaltete Eisenplastiken standen im Garten seines Hauses in Gaggenau-Oberweier, Plastiken und Bilder waren dann im Haus des Emeritus in Trimbach zu sehen; sozusagen öffentlich zugänglich sind sie als Frontispiz der Festschrift (»Namenlos«), als Umschlagbild der gesammelten Rilke-Studien (»L'Ange du Méridien«) und als Illustrationen im Bändchen *Lyrik – Prosa* von Monika Cämmerer, das Beatrice Steiner im Auftrag der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe 1987 herausgegeben hat.

Wenn Oberweier und Trimbach erwähnt werden, dann ist ein preisendes Wort über die Gastgeber Beatrice und Jacob Steiner am Platz. Wer je die Füsse unter ihren Tisch gestellt hat, wird nicht ablassen, die Kochkünste Beatrice Steiners zu rühmen: Ihre Gerichte waren unvergleichlich, und der Hausherr blieb, was Weine, Spirituosen und geistvolle Unterhaltung betraf, nicht hinter ihr zurück.

In den letzten Jahren haben die Mitglieder der Rilke-Gesellschaft ihren Ehrenpräsidenten aus den Augen verloren. Das ist schmerzlich, wenn man an seine Verdienste denkt: Er hat den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Horizont der Gesellschaft geweitet; ihm gelang es, auch banale Vorgänge mit Eleganz, deswegen aber nicht weniger effizient abzuwickeln, mit einem Wort: Er hatte Stil. Wer von den Mitgliedern unserer Gesellschaft ihm begegnet ist, wird Jacob Steiner in guter, dankbarer Erinnerung behalten. Wir können die Begegnung mit ihm erneuern oder herbeiführen, indem wir lesen, was er über Rilke geschrieben hat. »Scripta manent«: Das ist am Ende einer Rückschau auf sein Leben ein tröstlicher Lichtblick.

Gloria Kaiser

Rilke in Salvador, Brasilien

Als im Jahr 1990 in Salvador, Bahia, die Iniciativa Cultural Austro-Brasileira (ICAB) gegründet wurde, eine Plattform für Vermittlung und Austausch österreichischer Kultur in Brasilien, war ein guter Kontakt zur Universidade Federal de Bahia, dem Instituto de Letras, eine der ersten Aufgaben, die zu erfüllen war.

Dem Auftrag des österreichischen Außenministeriums entsprechend sollte in den ersten Jahren der Aktivitäten der ICAB zunächst festgestellt werden, welche österreichischen Autoren ins Portugiesische übersetzt worden sind und ob es sich dabei um angemessene Übersetzungen (beziehungsweise im Falle von Dichtung: Übertragungen) handelt. Im Dezember 1995 fand hierzu im Museu de Arte in Salvador ein sehr erfolgreiches Symposion statt: »A Literatura – Ponte entre Culturas«. Neben Vorträgen über die Theorie der literarischen Übertragung (von einer Kultur in die andere, von der Ausgangssprache in die Zielsprache, vom Genotext zum Phänotext) wurden auch Beispiele untersucht, unter anderem von Rainer Maria Rilke, gleichsam dem Schirmherrn und Patron der österreichischen Literatur am Institut und *das* Thema für Studierende der österreichischen, deutschsprachigen Literatur. Eine der Passagen, über deren Entsprechung intensiv diskutiert wurde, waren die Verse »[…] Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält«[1] – lassen sich diese Rilke-Worte adäquat durch »Aquele que essa morte / eternamente sustenta com ternura em suas mãos« übersetzen?

Auch in allen folgenden Literaturveranstaltungen der ICAB (unter anderem zu Trakl, Schnitzler und Hofmannsthal) war Rilke ein fester Bestandteil, in Auszügen aus seiner Korrespondenz, in Lesungen und Zitaten.

Im Jahr 2006 wurde ein neuer Veranstaltungsort gefunden, das Rodin-Museum in Salvador. Es befindet sich in einem von einem einzigartigen tropischen Garten umgebenen Prachtbau aus dem Jahr 1912, der 2005 restauriert und in einen von den brasilianischen Architekten Marcelo Ferraz und Francisco Fanucci entworfenen Museumskomplex integriert wurde. Dort setzte die ICAB mit »Rilke e Rodin« (2007) und »Rilke e as Mulheres, Imagem de Anjos« (2008) weitere Glanzpunkte, unter anderem in Form von Fotoausstellungen und Lesungen. Im Dezember 2010 wird die ICAB mit »Rilke e Cézanne, ›… da ist alle Wirklichkeit auf seiner Seite‹« an diese höchst erfolgreichen Veranstaltungen anknüpfen. Wie die Person Rilke sind diese Programme gekennzeichnet von Zurückhaltung, Beständigkeit und leisen Tönen. Doch sie haben Bedeutung: durch den Blick der Außenstehenden und durch die Wahrnehmung in den Medien, in denen die Bewunderung für das Sprachgenie Rilke, die Faszination seines Werkes, mit ununterbrochenem Interesse kommentiert wird.

1 RMR: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. Bd. 1, S. 282-283, hier S. 283.

Silke Schauder · Michel Itty

Les Colloques de Cerisy

»Der Abschied von Cerisy-la-Salle und den freundlichen Gastgebern fiel nicht leicht – aber man nahm sehr viel mit, das in den nächsten Tagen und Wochen zu verarbeiten war: so schieden wir reich beschenkt.« (Renate Scharffenberg)

Die Tagung *Blickwechsel Rainer Maria Rilke: Leben und Werk* hat vom 13. bis zum 20. August 2009 sechzig Personen aus acht verschiedenen Ländern versammelt und so dem internationalen Auftrag des Kulturzentrums von Cerisy-la-Salle entsprochen. Es war die erste im Schloß von Cerisy stattfindende dreisprachige Tagungswoche zu Person und Werk von Rainer Maria Rilke. Diese Premiere hatte einen ganz besonderen Charakter, denn die Tagungen stehen in einer besonderen Tradition. Von 1910 bis 1914 und von 1922 bis 1939 organisierte Paul Desjardins in der ehemaligen Zisterzienserabtei von Pontigny (Bourgogne) die berühmten ›Dekaden‹, die renommierte Persönlichkeiten versammelte, um Themen der Kunst, Literatur, Gesellschaft und Politik zu diskutieren, darunter: Gaston Bachelard, Ernst Robert Curtius, André Gide, Bernhard Groethuysen, Alexandre Koyré, André Malraux, Roger Martin du Gard und Paul Valéry. Rilke wurde 1910, 1922, 1923, 1924, 1925 und 1926 auf Vorschlag von André Gide eingeladen. Doch die – auch politischen – Umstände waren nicht so, daß er den Einladungen folgen konnte. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Tage der Begegnung von den ›Freunden von Pontigny‹ als ›Kolloquien‹ von Cerisy in der Normandie wieder belebt. Mit der Veranstaltung im Sommer 2010 ist Rainer Maria Rilke nach langer Zeit doch noch, wenn nicht als Person, so doch über sein Werk als Thema in diesem renommierten kulturellen Zirkel empfangen und aufgenommen worden. In folgenden Rubriken wurde referiert und diskutiert:

– Rainer Maria Rilke, sa vie, son œuvre
– Rilke et les Beaux-arts
– Rilke voyageur
– Rilke et les femmes
– La correspondance de Rilke
– Editer Rilke en allemand, Rilke écrivant en français
– Rilke et la critique d'art
– Rilke parle, Rilke par le cinéma
– L'héritage de Rilke

Alle deutschsprachigen Vorträge wurden dank der Zusammenarbeit mit dem Pariser Institut Supérieur d'Interprétation et de Traduction (ISIT) ins Französische übersetzt. Die Beiträge der 28 internationalen Referenten entwickelten sich in einer besonders produktiven und glücklichen Atmosphäre. Es verbanden sich Vorträge, künstlerische Veranstaltungen und Diskussionen in einer fruchtbaren Synergie, die auf Forschungsfortschritt und multidisziplinäre Offenheit abzielte.

Die Beiträge von unterschiedlichen Wissenschaftlern, universitären Disziplinen, Museumsleitern, Psychoanalytikern, Übersetzern, Philosophen und Schauspielern sowie Filmemachern, Photographen, Malern und Schriftstellern bildeten sich nach einem kaleidoskopartigen Konzept. Zwischen subtilen Textanalysen und künstlerischen Veranstaltungen – Ausstellungen und Theateraufführungen, die vor allem von der Fondation d'Entreprise La Poste und dem Forum Culturel Autrichien unterstützt wurden – herrschte jene seltene Harmonie, die nicht nur gegenseitige Ergänzung, sondern wahre Dynamik und neue Erkenntnisse hervorbringt. Besonders bemerkenswert war, neben der Vielfalt und dem Formenreichtum der Vorträge, die Spannweite der Generationen – der älteste Teilnehmer war 89, der jüngste 27 Jahre alt, was sehr konkret das aktuelle Erbe Rilkes verdeutlicht.

Intelligenz, Sensibilität und Mitteilung waren die Schlüsselworte dieser Tagung die, dem Herzen des dichterischen Werkes selbst entnommen, wie die Rose im Herzen von Rilkes Leben, auf das unendliche Entfalten der Blütenblätter deutet.

Michel Itty und Silke Schauder bereiten den Tagungsband vor, der 2010 die Vorträge der Teilnehmer, alle Résumés in deutscher, französischer und englischer Sprache, ausgewählte Fotografien sowie Angaben zu den Autoren versammelt. Hinweise auf die Fachliteratur ergänzen die Dokumentation.

Über die Autorinnen und Autoren

Helmut Berthold, Dr. phil., ist seit 1999 Geschäftsführer der Lessing-Akademie in Wolfenbüttel. Publikationen u. a.: »Celan und das Zeigen«. In: *Le texte et l'idée.* Centre de Recherches Germaniques de l'Université de Nancy II, 4, 1989; *»Die geistige Vertretung, die ich sozusagen übernommen habe*. Zu literarischen Urteilen Gottfried Benns«. In: *Griffel*, 5, 1997; *Die Lilien und den Wein. Gottfried Benns Frankreich.* Würzburg 1999; *Vom Herrn Leßing*. Wolfenbüttel ²2001; (Hrsg.): *›ihrem Originale nachzudenken‹. Zu Lessings Übersetzungen.* Tübingen 2008. Darin (S. 129-146): *Übersetzung Riccobonis, Auszug aus Sainte-Albine – Aspekte des Illusionsbegriffs*.

Klaus E. Bohnenkamp, geboren 1942, Studium der Klassischen Philologie und Germanistik in Tübingen und Gießen. Von 1970-1994 Mitarbeiter am *Thesaurus linguae Latinae* in München; ab 1974 gemeinsam mit Ernst Zinn Herausgeber der *Sämtlichen Werke* Rudolf Kassners in 10 Bänden (abgeschlossen 1991); 1992 bis 1999 Referent für Öffentlichkeitsarbeit beim Boehringer Ingelheim Fonds in Stuttgart und Mitherausgeber der Zeitschrift *Futura*. Von 1996 bis 2000 Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft. Veröffentlichungen: Neben Beiträgen zur Klassischen und Deutschen Philologie (unter anderem zu Rilke, Hofmannsthal und Kassner) die Edition der Dramen *König Ödipus* (1983) und *Alkestis* (1997) im Rahmen der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe; Rudolf Kassner: *Rilke* (1976); Rudolf Kassner: *Briefe an Tetzel* (1979); Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner: *Freunde im Gespräch* (1997); Rainer Maria Rilke: *Gedichte an die Nacht* (2004); Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: *Briefe und Dokumente* (2005); Rainer Maria Rilke und Norbert von Hellingrath: *Briefe und Dokumente* (2008).

Bernhard Böschenstein, geboren 1931, ist emeritierter Professor für neuere deutsche Literatur und vergleichende Literatur an der Universität Genf; Gastprofessuren in den USA, in Deutschland, Italien und der Schweiz. Von 1967 bis 2004 Mitherausgeber des *Hölderlin-Jahrbuchs*. Mehrere Aufsätze über Rilke, insbesondere über die französischen Gedichte. Buchpublikationen in Auswahl: *Hölderlins* Rheinhymne (1959, ²1968); *Konkordanz zu Hölderlins Gedichten nach 1800* (1964); *Studien zur Dichtung des Absoluten* (1968); *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan, Wirkung und Vergleich* (1977, ²1982); *»Frucht des Gewitters«. Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution* (1989); *Paul Celan*, Der Meridian. *Endfassung – Entwürfe – Materialien.* Tübingen Ausgabe (Mithrsg. 1999). *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan* (2006). Zahlreiche Aufsätze über die deutsche Literatur um 1800, um 1900 und über die deutsche und französische Lyrik des 20. Jahrhunderts; über deutsch-französische und deutsch-griechische literarische Beziehungen.

Günter Cibis, Jahrgang 1956, ist von Beruf Verwaltungsbeamter. Seit Anfang der 1970er Jahre beschäftigt er sich mit Astronomie.

Pierre Civil ist Vizedirektor für Forschung der Sorbonne Nouvelle in Paris.

Dirk De Cock ist studierter Germanist; er war Lehrer und Flämischer Landrat und ist gegenwärtig stellvertretender Bürgermeister der Gemeinde Lebbeke in der Provinz Ostflandern, Belgien.

Curdin Ebneter, geboren 1949 in Sierre. Studium der Romanistik und Slavistik in Zürich und Padua. Seit 1987 Kurator der Fondation Rilke in Sierre, Sekretär der Rilke-Gesellschaft seit 1993. Übersetzer und Winzer. Aufsätze zu Rilke-Themen. Für die Fondation Rilke und ihr Museum hat C. Ebneter die folgenden zweisprachigen Ausstellungskataloge verfaßt bzw. herausgegeben: *Ciel renversé / Cerul răsturnat. Rilke illustré par Vasile Baboe* (1992); *Rilke & Rodin, Paris 1902-1913* (Hrsg., 1997); *«Le pur espace et la saison»: Rilke en Valais / Rilke im Wallis 1921-1926* (2000). *Rilke und Ägypten / Rilke et l'Égypte* (2004); *Amitiés russes / Russische Freundschaften: Rilke – Zwetajewa – Pasternak* (Hrsg., 2006); *Rilke: Les jours d'Italie / Die italienischen Tage* (Hrsg., 2009). Übersetzer der Rilke-Biographie von Ralph Freedman: *Life of a Poet* (*Der junge Dichter,* 2001; *Der Meister,* 2002. Frankfurt a. M.: Insel).

Theodore Fiedler ist Professor of German Studies und Leiter des Department of Modern and Classical Languages, Literatures and Cultures an der University of Kentucky. Von 1993 bis 2002 war er und seit 2006 ist er erneut Herausgeber von *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik.* Seine Veröffentlichungen zu Rilke reichen von Rilkes Briefwechsel mit Ellen Key (1993) und Aufsätzen über Rilkes Nietzsche-Rezeption im Florenzer Tagebuch und die Thematisierung von Sexualität in seinen Werken zu Beiträgen über Rilke und Skandinavien und Rilke und die Psychoanalyse. Gegenwärtig arbeitet er an einem Buch über Peter Handke und Jugoslawien.

Norbert Fischer, geboren 1947. Studium der Philosophie, der Theologie und der Germanistik in Mainz und Freiburg; Promotion und Habilitation in Philosophie (Mainz). Professuren in Mainz und Trier. Lehrstühle in Paderborn und Eichstätt (seit 1995). Ausgewählte Publikationen: *Augustins Philosophie der Endlichkeit* (1987); *Die philosophische Frage nach Gott. Ein Gang durch ihre Stationen* (1995); *Die Confessiones des Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretationen zu den 13 Büchern* (1998, 2. Auflage 2004); *Metaphysik aus dem Anspruch des Anderen. Kant und Levinas* (1999); *Kants Metaphysik und Religionsphilosophie* (2004); *Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens* (2 Bände, 2009); *Kants Grundlegung einer kritischen Metaphysik. Einführung in die ›Kritik der reinen Vernunft‹* (2010).

Ralph Freedman wurde 1920 in Hamburg geboren und emigrierte 1939 nach England, 1940 in die Vereinigten Staaten. Doktorat: Yale University, 1954. Er lehrte als Professor an der University of Iowa (1953-65) und an der Princeton University (1966-88), danach zwei Jahre (1988-90) an der Emory University in Atlanta. Ralph

Freedman veröffentlichte u.a. zwei Biographien, *Hermann Hesse, Pilgrim of Crisis* (1978, deutsch, übers. von Ursula Michels-Wenz, 1982) und *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* (1996), (deutsch in 2 Bänden übers. von Curdin Ebneter, 2001 und 2002).

Florian Gelzer, Dr. phil., ist Oberassistent für Neuere Deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Bern. Autor von *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland* (Tübingen 2007) sowie zahlreicher Studien unter anderem zum Barockroman, zur Literatur der Aufklärung, zu Christoph Martin Wieland, Arno Holz, Alfred Döblin, Marieluise Fleißer und Joseph Roth. Laufendes Forschungsprojekt: *»Das Zwischengebiet Drama-Roman«. Gattungspoetische Studien zu Werken von Döblin, Feuchtwanger und Brecht vor 1933.*

Friederike Felicitas Günther, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Philologie der Universität Würzburg. Buchpublikation: *Rhythmus beim frühen Nietzsche.* Berlin und New York 2008.

Stéphane Hessel, geb. 1917 in Berlin, ist der Sohn des Schriftstellerehepaars Franz Hessel und Helen Hessel (geb. Grund). 1924 zog er mit seinen Eltern und seinem Bruder Ulrich nach Paris, studierte an der École normale supérieure und wurde 1937 französischer Staatsbürger. 1941 schloß er sich der Résistance an, wurde 1944 von der Gestapo gefaßt und in das KZ Buchenwald deportiert. 1945 gelang ihm die Flucht. Nach dem Krieg war er an der Formulierung der Charta der Menschenrechte beteiligt und über viele Jahre im diplomatischen Dienst als Ambassadeur de France tätig. Publikationen: *Tanz mit dem Jahrhundert.* Erinnerungen. Aus dem Französischen von Roseli und Saskia Bontjes van Beek. München und Zürich 2000; *Ô ma mémoire. Gedichte, die mir unentbehrlich sind.* Übersetzt von Michael Kogon. Nachwort von Bernd Witte. Düsseldorf 2010 (zuerst Paris 2006).

Peter Höfle, Dr. phil, arbeitete bis 2009 als Lektor im Suhrkamp- und im Insel Verlag in Frankfurt am Main. Seit 2010 unterrichtet er an einem Hofheimer Gymnasium. Publikationen u. a.: *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, München 1998, sowie zahlreiche Editionen und Literaturkommentare zu Goethe, Eichendorff, Mörike und Kafka.

Alexander Honold, geboren 1962 in Valdivia/Chile, ist Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel; Forschungsaufenthalte an der New York University (1997) und an der Stanford University (1998). Buchveröffentlichungen u. a.: *»Die andere Stimme«. Das Fremde in der Kultur der Moderne.* Köln und Weimar 1999 (Mhg.); *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike.* Berlin 2002; *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800.* Berlin 2005. *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen 2009 (Mhg.); *Das erzählende und das erzählte Bild.* München 2010 (Mhg.).

Michel Itty, geboren 1950, hat nach seinem Abschluß an der Pariser Kunsthochschule (ENSBA) verschiedene Tätigkeiten in der Normandie und in Paris ausgeübt, u. a. als Multimedia-Künstler, Photograph, Schriftsteller, Galerist, und Leiter von Festivals und Ausstellungen in Museen Frankreichs und der Schweiz. 1994 war er Preisträger des Umweltministeriums. Gegenwärtig Zusammenarbeit mit dem Rodin-Museum im Rahmen eines Photo-Projektes über die Beziehungen zwischen Camille Claudel und Rodin, Rilke und Rodin (2005), zuvor schon zwischen Camille und Paul Claudel (2003).

Gloria Kaiser lebt in Graz und Salvador, Brasilien; sie ist Autorin von historischen Romanen und literarischen Biographien, u. a.: *Dona Leopoldina. Die Habsburgerin auf Brasiliens Thron* (1994), *Anita Garibaldi* (2001); *Saudade. Königin Maria-Glória von Lusitanien* (2003); Forschungstätigkeit an der Library of Congress. Forschungsthemen: deutschsprachige Einwanderungsströme in Brasilien, Exil-Literatur, Leitung der Iniciativa Cultural Austro-Brasileira.

Ralph Köhnen, geb. 1961, studierte Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte in Bochum, Berlin und München. Promotion (1994) mit einer Arbeit über *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*; Habilitation (2006) zum Thema *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. Weiterhin Publikationen zur Didaktik der Literatur und Literaturgeschichte; *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft* (mit B. Jeßing) (2003/2007); Herausgeber u. a. von: *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling* (2001). Kunstjournalismus. Seit 1999 ist er Oberstudienrat im Hochschuldienst am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum.

Roman Lach ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft (Fachgebiet Deutsche Literatur) der TU Berlin. Publikationen u. a.: *Characters in motion – Einbildungskraft und Identität in der empfindsamen Komödie der Spätaufklärung*. Heidelberg 2004; *»Entstellte Ähnlichkeit und ästhetischer Snobismus – Walter Benjamin und Prousts ›Recherche‹«*. In: *Bausteine der Moderne. Eine Recherche*. Hrsg. von Cord-F. Berghahn und Renate Stauf. Heidelberg 2007, S. 111-132; *»Vom Drum und Dran im Roman. Georges Perec auf dem Wellenkamm der Romankrise«.* In: *Experiment Postmoderne. Lektüren.* Hrsg. von Andrea Hübener, Jörg Paulus und Renate Stauf. Heidelberg 2010.

Justus Lange, geb. 1968. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Spanischen Philologie an den Universitäten Würzburg und Salamanca. Promotion mit einer Arbeit zum Frühwerk Jusepe de Riberas. Anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Museen Kassel. Von 2004 bis 2009 Kustos der Sammlung Malerei, Graphik und Skulptur des Städtischen Museums Braunschweig. Seit Dezember 2009 Leiter der Gemäldegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel. Forschungsschwerpunkte: Malerei des 16. und 17. Jahrhundert, Bildende Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert. Publikationen u. a.: *Dostojewskij im deutschen Expressionismus* –

Wilfried Otto: Die Raskolnikoff-Mappe von 1921 (Ausstellungskatalog), Martin von Wagner-Museum. Würzburg, 1998; *»Die Erfindung der Welt« – Martin Schaffners bemalte Tischplatte von 1533* (Ausstellungskatalog), Staatliche Museen Kassel, 2002; *»opere veramente di rara naturalezza« – Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626.* Würzburg 2003; »Wilhelm Raabe und die Kunstgeschichte – einige Anmerkungen zu seinen Zeichnungen«. In: *Wilhelm Raabe. Das zeichnerische Werk.* Hrsg. von Gabriele Henkel. Hildesheim u. a. 2010 (im Druck).

Sophie Levie, geboren 1951, studierte Russisch, Italienisch und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universtät von Amsterdam (Promotion 1988). Seit 2001 ist sie Professorin für Literaturwissenschaft und Allgemeine Kulturwissenschaft an der Radboud Universiteit Nijmegen. Beiträge zur internationalen Literatur des Interbellums in französischen, italienischen und niederländischen Zeitschriften. Im Auftrag des Archivio Caetani in Rom bereitet sie mit einer Gruppe internationaler Spezialisten die Publikation der Briefe und Dokumente um die Zeitschrift *Commerce* (1924-1932) vor. Veröffentlichungen (Auswahl): *Commerce 1924-1932. Une revue internationale moderniste*. Roma, 1989; »›*Ouvert à tous, difficile cependant à ouvrir‹ – la revue Belge* Le Disque vert, *1921-1941«*. In: Sophie Levie (Hrsg): *Reviews Zeitschriften Revues*. Avant Garde Critical Studies 9. Amsterdam – Atlanta 1994, S. 97-137; *Het alfabet van Valéry*. Amsterdam 2002 (Antrittsrede Radboud Universiteit Nijmegen). »Jean Paulhan, rédacteur en chef *de La nouvelle revue française* de 1925 à 1930«. In: *Études Littéraires* 40,1, Hiver 2009, Université Laval, S. 55-73; »Exile and Assimilation: Some Notes on Vladimir Nabokov's Journey through Space and Time«. In: *Arcadia*, 2009,2 (im Druck).

Rätus Luck, geboren 1937 in Bern, Dr. phil. Bibliothekar, Wissenschaftlicher Berater der Schweizerischen Landes(jetzt National-)bibliothek. Editionen und Publikationen u.a. zu Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer (Sämtliche Werke, HKA, Bd. 12: Clara. Entwürfe. Kleine Schriften. Bern 1985), Carl Spitteler, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke (Prosaübertragungen in: Werke, KA, Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Frankfurt am Main und Leipzig 2003), Robert Walser (Robert Walser im Helveterhaus Bern, in: Helvetia. Zentralblatt der Schweizerischen Studentenverbindung Helvetia, 1996/4, 2008/1 und 2). 1993-2003 Präsident der Internationalen Rilke-Gesellschaft.

Stéphane *Michaud,* Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Sorbonne Nouvelle, Paris III, Gastprofessor an der Universität Wien im WS 2009-2010. Forschungsschwerpunkte: Lou Andreas-Salomé, moderne und zeitgenössische Lyrik in Frankreich und in Deutschland (Baudelaire, Bonnefoy, Deguy, Rilke, Celan, Wulf Kirsten). Hauptpublikationen zu diesem Themenkomplex: *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie.* Paris 2000. (Hrsg): *Lou Andreas-Salomé: Russland mit Rainer, 1900.* Marbach 1999. (Hrsg. zusammen mit Gerald Stieg): *Rilke et son amie Lou Andreas-Salomé à Paris.* Paris 2001. (Hrsg.): *Quatre poètes dans l'Europe-monde: Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász,*

Wulf Kirsten. Paris 2009. Übersetzer einer Anthologie der Lyrik von Wulf Kirsten ins Französische: *Graviers.* Paris 2009.

Rosemarie Moor, geboren 1942; Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Basel und Montreal. Befristete Lehraufträge, Lektoratsmitarbeit, freischaffend in den Fachbereichen Deutsche Lyrik und Poetik: Rezitation und Edition.

Wolfgang G. Müller, geboren 1941. Emeritiert. Lehrstuhl für Anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Jena 1992 bis 2006. Promotion und Habilitation an der Universität Mainz. Forschungsgebiete: Lyrik (*Rilke's Neue Gedichte*, 1971; *Das lyrische Ich*, 1979), Shakespeare und die Renaissance-Literatur (*Die politische Rede bei Shakespeare*, 1979; *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, 2004; Ausgabe von *Hamlet* in der Studienausgabe der Werke Shakespeares, 2005), Stiltheorie (*Topik des Stilbegriffs*, 1981), die *Quijote*-Tradition in der Literatur, Rhetorik, Intertextualität, Briefliteratur, die Geschichte des Romans, Probleme der Narratologie.

Horst Nalewski, geboren 1931 in Ostpreußen, Studium der Germanistik und Musikwissenschaft in Leipzig. Promotion über Hölderlin bei Hans Mayer, Habilitation über Rilke 1984. Lehrtätigkeit am Institut für Literatur in Leipzig 1959-1967, seit 1967 an den Universitäten Leipzig, Kairo, Bukarest, Berlin, Warschau, in Leipzig bis 1994. Arbeitsgebiete: Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, DDR-Literatur, zu Hölderlin, zu Rilke – Werkausgabe, Monographie, Briefausgaben – und Stefan George. Vorstandsmitglied der Rilke-Gesellschaft von 1992 bis 2004. Mitherausgeber der Kommentierten Ausgabe der Werke Rilkes (Bd. 4).

Jörg Neugebauer wurde 1949 in Braunschweig geboren. Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichte in München und Tübingen. Bis 2002 Lehrtätigkeit an einem Ulmer Gymnasium, seither schriftstellerisch tätig. 2007 Preis der Jury beim Irseer Pegasus. 2008 Förderpreis des Freien deutschen Autorenverbands. Lyrikbände: *Brüllende Apparate* (mit einem Nachwort von Erich Unglaub), Bonn 2004; *Die langen Ruder*, Schweinfurt 2007; *Denksagung*, München 2007/08; einzelne Gedichte in mehreren Jahrgängen des *Jahrbuchs der Lyrik*. Sonstige Veröffentlichungen: *Kopf und Körper*. Roman. Waldburg 2005; *Dionysos – der immerzu kommende Gott*. Versepos. Neu-Ulm 2005. Essays zu Hölderlin, Hegel, Schelling im *Marburger Forum*. Seit 2007 zahlreiche Bühnenauftritte zusammen mit Elvira Lauscher im gemeinsamen Projekt *Wortkunstlauf,* darunter eine *Hommage an Ernst Jandl.*

Jörg Paulus, Dr. phil., ist Akademischer Rat am Institut für Germanistik der TU Braunschweig. Publikationen und Editionen zur Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts; zuletzt u. a.: »Theoretische Philologie. Annäherung an eine disziplinäre und methodische Leerstelle«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59.1, 2009, S. 33-49.

Yves Peyré, geboren 1952, ist französischer Kunsthistoriker, Schriftsteller, Lyriker, Doktor und Direktor der Pariser Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Anthony Phelan ist »Fellow and Tutor in German«, Keble College, Oxford, und Professor der deutschen Literatur – Schwerpunkt Literatur der deutschen Romantik. Veröffentlichungen zur Literatur der Goethezeit, der Romantik und der Moderne: u. a. *Rilke's Neue Gedichte.* London (Grant & Cutler) 1992; *Reading Heinrich Heine.* Cambridge 2007; Neuere Aufsätze: »Prose Fiction of the German Romantics«. In: *The Cambridge Companion to German Romanticism.* Hrsg. von Nicholas Saul. Cambridge 2009, S. 41-66; »Rilke and his Philosophical Critics«. In: *The Cambridge Companion to Rilke.* Hrsg. von Karen Leeder & Robert Vilain. Cambridge 2010, S. 174-188.

Peter Por, geboren 1940, lebte bis 1979 in Ungarn, dann in Deutschland und in Frankreich. Interessengebiete: Stiltheorie, Literatur und Kunst des Fin de siècle, die europäische Lyrik zwischen Baudelaire und der Avantgarde. Zu seinen Rilke-Forschungen vgl. die Anmerkung 1 seines Beitrags in diesem Band. Weitere wichtige Bücher: *Der Körper des Turmes. Essays zur europäischen Literatur von Schiller bis Valéry* (Frankfurt a. M. 1988); *Stilepoche: Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute* (Frankfurt a. M. 1990); *Léted felirata* (Budapest 2002) (*Inschriften deines Daseins. Ausgewählte Essays*); *Voies hyperboliques. Figures de la création poétique des Lumières à la modernité* (Paris 2003).

Rita Rios ist Brasilianerin, wurde an der Genfer Universität in Germanistik promoviert und habilitierte sich in Literaturtheorie an der Universidade Estadual de Campinas. In ihren akademischen Studien kommentiert sie die Beziehung zwischen der Literatur und anderen Künsten. Teil dieser Produktion sind *Das Echo der Bilder* (Universität Genf, 2003) und *Gedicht und Stein. Gedicht aus Stein* (*Poemas e Pedras. Poesia em Pedra.* Edusp 2009). Rita Rios übersetzte verschiedene Gedichte Rilkes (Ateliê Editorial 2009) und das Werk *Über den Tod,* mit Texten von Elias Canetti (Estação Liberdade 2009).

Silke Schauder (geb. 1963) ist Psychoanalytikerin, Doktor der Klinischen Psychologie und seit 1998 Dozentin an der Pariser Universität 8 Saint Denis-Vincennes. In diesem Rahmen ist sie für zwei Diplome, Klinische Psychologie und Kunsttherapie, verantwortlich. Ihre wissenschaftlichen Veröffentlichungen haben auf internationaler Ebene die Metapsychologie der Kunst und Kreativität u. a. bei Shakespeare, Michelangelo und Camille Claudel zum Thema. Sie hat insgesamt 10 interdisziplinäre Tagungen organisiert und den Tagungsband zu Camille Claudel bei L'Harmattan herausgegeben (2008). Die jüngste Tagung fand im August 2009, in Zusammenarbeit mit Michel Itty, zum Thema »Blickwechsel: Rainer Maria Rilke, sein Leben, sein Werk« im *Centre Culturel International von Cerisy* statt.

August Stahl, geboren 1934, Studium der Germanistik und Romanistik. Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft in Saarbrücken, Gastprofessor in den USA, Polen und Ungarn; seit 2004 Präsident, zuvor Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft (seit 1995). Wichtigste Veröffentlichungen zu Rilke: *»Vokabeln der Not« und »Früchte der Tröstung«. Studien zur Bildlichkeit im Werke Rainer Maria Rilkes* (1967); *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk* (1978); *Rilke-Kommentar zu den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk* (1979); Balthus – Rilke, *Mitsou* (Hrsg. 1995); Mitherausgeber der *Kommentierten Ausgabe* der Werke Rilkes in vier Bänden (1996); *»Sieh Dir die Liebenden an«. Rainer Maria Rilkes Briefe an Valerie von David-Rhonfeld* (Mithrsg. 2003); RMR: *Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß* (Hrsg. 2004).

Gerald Stieg, geboren 1941 in Salzburg. Studium der Theologie, Altphilologie, Geschichte und Germanistik an den Universitäten Innsbruck, Graz und Paris. Seit 1969 am Institut d'Allemand der Sorbonne Nouvelle tätig. Emeritierung 2009. – Forschungsschwerpunkte: Lyrik der Moderne (Rilke, Trakl) und österreichische Satire (Nestroy, Kraus, Canetti). Publikationen: *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus.* Salzburg 1976; *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand.* Wien 1990; *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Kolloquium 1987.* Gemeinsam mit Rémy Colombat. Innsbruck 1995; Herausgeber der *Œuvres poétiques* von Rilke in der Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1997.

Joachim W. Storck, geboren 1922, Honorarprofessor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Mannheim, Lehrtätigkeit an den Universitäten Cambridge, Freiburg i. Br. und Mannheim; 1971–1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter am deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar; 1973–1995 Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft. Buchveröffentlichungen unter anderem: *Als der Krieg zu Ende war* (1973), *Rainer Maria Rilke. 1875 1975* (1975), *Max Kommerell* (1985), *Rainer Maria Rilke in Österreich* (1986), *Martin Heidegger/Elisabeth Blochmann. Briefwechsel* (Hrsg. 1990); *Rainer Maria Rilke in Bad Rippoldsau* (2000); *Hertha Koenig, Erinnerungen an Rilke. Rilkes Mutter* (Hrsg. 1992, 2000); *Rilke in Jasnaja Poljana* (2001); *Max Kommerell. Kasperle-Spiele für große Leute* (Hrsg. 2002); *Rainer Maria Rilke/ Thankmar von Münchhausen. Briefwechsel* (Hrsg. 2004), *Rainer Maria Rilke/ Sidonie Nádherný von Borutin. Briefwechsel* (Hrsg. unter Mitarb. von Waltraud u. Friedrich Pfäfflin, 2007).

Ivo Theele, geboren 1980 in Bremen, Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und Sportwissenschaft. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität Paderborn. Dissertationsprojekt zum Thema »Poetische Inszenierung von Weiblichkeit im frühen Werk Rainer Maria Rilkes«. Weitere Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne, Bertolt Brecht und das Politische Theater.

Erich Unglaub, geboren 1947 in Friedberg/Bayern, ist Professor für Deutsche Literatur und ihre Didaktik am Institut für Germanistik der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig. Vizepräsident der Rilke-Gesellschaft. Forschungen v. a. zur Literatur der klassischen Moderne und zu deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen.

Karin Wais, Studium der Philosophie, Germanistik und Romanistik in Köln und Tübingen mit Aufenthalten in Paris und Oxford. Promotion 1965 bei Ernst Zinn über Rilkes Verhältnis zu Paul Valéry. Publikationen: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen.* Tübingen 1967; Mitarbeit an der Übertragung der Tagebücher von Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*, 1987-1990 (Bd. 1: *Ego Scriptor*, Bd. 4: *Affektivität*). und Mitherausgabe von R. M. R.: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, 1997; Michelangelo: *Sonette*, Hrsg. 2002, *Die Schillerchronik* (unter Mitwirkung von Rose Unterberger).
Karine Winkelvoss ist Dozentin für deutsche Literatur an der Universität Rouen (Frankreich). Bücher: *Rilke, la pensée des yeux*. Vorwort von Georges Didi-Huberman. Paris 2004, und *Rainer Maria Rilke*. Paris 2006. Auf deutsch erschien der Aufsatz »Rilkes historische Studien über Carlo Zeno – ein unveröffentlichtes Manuskript aus dem Jahr 1912«. In: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* (Deutsches Literaturarchiv Marbach) 23/24, 2003, S. 45-50 und »Atemfeld und Windinnres. Überlegungen zur Luft in Rilkes Welt«. In*: Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener, Rätus Luck, Renate Scharffenberg, Erich Unglaub, William Waters, Frankfurt a. M. 2009, S. 31-38. Auf französisch erschienen diverse Aufsätze zu Rilke, Trakl, Thomas Mann und Peter Handke.

Ralph Winter, geboren 1979, studierte in Göttingen und Lyon Germanistik und Romanistik. Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien 2005. Stipendien des DFG-Graduiertenkollegs »Generationengeschichte« der Universität Göttingen und der Gerda-Henkel-Stiftung. Promotion 2010 über das Thema *Inszenierungen von Generationalität. Die Gruppe um Klaus Mann und die Gruppe der* Inquiétude *im Vergleich.*

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