1974

Rainer Maria Rilkes Begriff der besitzlosen Liebe : Probleme und Interpretationen

Kenn Allen Johnson
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Johnson, Kenn Allen, "Rainer Maria Rilkes Begriff der besitzlosen Liebe : Probleme und Interpretationen" (1974). *Dissertations and Theses*. Paper 1965.
<https://doi.org/10.15760/etd.1964>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Kenn Allan Johnson for the
Master of Arts in German presented in May, 1974.

Title: Rainer Maria Rilkes Begriff der besitzlosen Liebe:
Probleme und Interpretationen.

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

H. F. Peters, Chairman

Frank Eaton

Franz Langhammer

The topic of this thesis is the problem of love in the work and life of Rainer Maria Rilke, especially his notion of "non-possessive love" which has given rise to a great deal of controversy in the Rilke-Literature.

The essential motive underlying the thesis is my concern for the relationship between art and life, and specifically the conflict between the demands of intellectual and spiritual development and the biological-social imperatives to which the artist, like all human beings, is subject. To speak in general terms, my interest in Rilke's view of love is part of a broad study of alienated and rebellious individualists, bent on developing themselves at all costs in an environment which is

hostile to their inner impulses, and for whom the problem of love has been a focal point of their conflict with themselves and the world. The view of love put forth by such individualists as Kierkegaard, Baudelaire, Nietzsche, Shaw, Unamuno, Camus, Sartre, - to name only a few authors mentioned in my Bibliography - despite their many individual variations, have at least these characteristics in common: they are penetrating, uncompromising, unsentimental and disquieting. The same holds true for Rilke's view of love. Rilke emphatically opposed the values implicit and explicit in the notions and practices of his culture in the areas of the relations between the sexes, the institution of marriage, the status of women and the function of sex in the life of the individual. Furthermore, his own experience, which, as he often pointed out, was by no means meant to be exemplary or typical, led him to investigate and reflect upon the nature of love as a principle of nature and of the human psyche. The fruit of this preoccupation was a fascinating, very complicated body of writings in which the problem of love plays a major role.

In investigating this theme my primary aim has been to accurately represent and illuminate what Rilke meant by his provocative and often obscure statements about love; that is, it is first and foremost an interpretive paper. But at the outset I have had to deal with the controversy concerning the concept of non-possessive love among students and critics of Rilke and, in dialogue with them, to define my own standpoint. As I have explained in my first chapter, Rilke's concept of

love has aroused chiefly misgivings, especially among the psychoanalytically oriented critics, who hold that despite the aesthetic merit of his work Rilke was a neurotic misfit whose view of love is essentially infantile and narcissistic. Opponents of this negative attitude, such as Jacob Steiner, have found it necessary to defend Rilke against such attacks by questioning the validity of psychoanalytic methods in literary criticism, but at the cost of relegating his view of love to a subordinate position. For my part, I wish neither to praise nor to condemn Rilke's view of love, but rather to acknowledge it as one of the essential themes around which Rilke's work revolves, and to attempt to show how Rilke himself dealt with the problem, all the negative aspects of which he was very aware of, in his works. In the second chapter I have investigated the development of Rilke's concept of love mainly up until the time when he began the Duino Elegies. My findings were that under the intense pressures of his artistic calling he found it necessary to eschew the security and also the responsibilities of a domestic situation and that he developed a mystique of unfulfilled love which he accepted as a catalyst to spiritual development. He was, however, well aware that the demands he made upon himself bordered on the superhuman or the inhuman, and until the last years of his life he was unable to overcome feelings of guilt and ambivalence. In the third chapter, dwelling on the late works, especially the Duino Elegies and the Sonnets to Orpheus, I have attempted to show that Rilke was at last able to incorporate his view of

love, with its necessary pain and unfullment, into an affirmative view of life, - a tragic sense of life which persists in the affirmation of even the most painful truths.

The topic of the thesis was first suggested in 1970 when I was studying the work of Rilke under Dr. H. F. Peters. The bulk of my research in the Rilke-Literature was done while I was studying in Salzburg, Austria 1972-1973.

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES

The members of the Committee approve the thesis of
Kenn Allan Johnson presented in May, 1974.

H. F. Peters, Chairman

Frank Eaton

Franz Langhammer

APPROVED:

R. Carol Healy, Chairman, Department of Foreign Languages

David T. Clark, Dean of Graduate Studies

May, 1974

RAINER MARIA RILKES BEGRIFF DER BESITZLOSEN LIEBE:
PROBLEME UND INTERPRETATIONEN

by
KENN ALLAN JOHNSON

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS
in
GERMAN

Portland State University
1974

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL

I	KÜNSTLER UND PROPHET.....	1
II	EINE LANGE ARBEIT.....	14
III	SCHAUKELE DES HERZENS.....	3543
	Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens....	40 43
	Aufenthalt der Liebe.....	48 59
	BIBLIOGRAPHIE.....	51 75

ERSTES KAPITEL

KÜNSTLER UND PROPHET

Der Titel dieser Arbeit, „Rilkes Begriff der besitzlosen Liebe“, weist im voraus auf die zwei grossen Interpretationsgebiete hin, die die Problematik der Arbeit enthalten. Das erste Gebiet ist das Problem der Liebe überhaupt als literarisches Thema. Das Bewusstsein literarischer Traditionen auf diesem Gebiet soll dazu dienen, die Eigentümlichkeiten von Rilkes Liebesauffassung und -erlebnis zu betonen; positiv gesehen wird das Bewusstsein des historischen Zusammenhangs wichtige Gestalten moderner europäischer Geistesgeschichte mit Rilke in Verbindung bringen und dadurch das Bewusstsein einer einheitlichen modernen Tradition fördern. Dieser Aspekt der Arbeit steht aber nicht im Mittelpunkt und soll nicht als durchgehende Analyse einer Tradition genommen werden; sondern er bildet ein Leitmotiv der Arbeit, indem Rilkes Liebesauffassung von Zeit zu Zeit mit den Auffassungen einiger seiner Zeitgenossen verglichen wird. Das zweite Gebiet, der eigentliche Brennpunkt der Untersuchung, ist der spezifische Fall Rilke, seine eigene Behandlung des Liebesthemas und sein Erlebnis der Liebe; beide haben eine nicht unerhebliche Rolle in der Rilke-Literatur gespielt. Der Ausdruck ‚besitzlose Liebe‘, der viele Auseinandersetzungen und Kontroversen verursacht hat, bezeichnet die schwierige und umstrittene Liebesauffassung,

die in Rilkes Dichtungen und Briefen zu finden ist, und die für Rilkes Leben von grosser Bedeutung war. Dieser Ausdruck, 'die besitzlose Liebe', oder wie er öfters formuliert wird, 'die Lehre von der besitzlosen Liebe', ist ein Versuch, Rilkes Liebesauffassung, oder ein wichtiges Element derselben, zu kennzeichnen, - und trotz des Misstrauens, das er hervorgerufen hat („Es sagt aber kaum etwas über Rilke und viel über die materialistische Saturiertheit der Liebesauffassungen derer, die dieses Wort verwenden“¹), führt er direkt in die Mitte des Problems, denn er ist in der Härte und Unverblümtheit der Formulierung eine Herausforderung, der eigentlichen Bedeutung der Liebe nachzusinnen. Rilke wollte in der Tat nichts weniger als eine gründliche, unversöhnliche Erörterung des Phänomens der Liebe, und diese Erörterung hat bei Rilke zum grossen Teil eine Umwertung konventioneller Liebesauffassungen zur Folge gehabt. Rilke war keineswegs ausschliesslich ein reiner Lyriker, wie er oft angesehen wird, sondern auch ein prophetischer Künstler; nicht nur ein mit sich selbst beschäftigter Narziss (obgleich er narzissistische Züge hatte), sondern der Besitzer eines beharrlichen historischen Bewusstseins. Sein Gefühl der Beauftragung und Verantwortlichkeit richtete sich nicht bloss auf den Dienst des künstlerischen Wortes an und für sich, sondern auch auf den Gebrauch des Wortes als Mittel, seine Beschwerden, seine Kritik, und andererseits seine Programme und Alternativen auszudrücken. Also ist die Kunst Rilkes nach der

¹Jacob Steiner, Rilkes Duineser Elegien (Bern: Francke Verlag, 1962), S. 22.

Bestimmung von Jean-Paul Sartre² nicht rein lyrisch, sondern sie hat auch die Eigenschaften der Prosa.

Eudo C. Mason³ unterscheidet zwischen Rilke als Dichter einerseits und Rilke als Verkünder, als Programmatiker, als Verführer andererseits. Diese zwei Aspekte von Rilkes Werk haben dem Rilke-Forscher vom Anfang an viel zu schaffen gemacht. Die ausserordentlich mannigfaltige Rilke-Literatur ist zum grossen Teil eine Geschichte extremer Stellungnahmen und Versuche, diese Extremen zu versöhnen. Viele haben Rilke als Entwerfer einer allgemeinen Lebenshaltung und -philosophie, als Heiligen, ja, als Erlöser angesehen. Besonders vor dem Zweiten Weltkrieg stand der Rilke-Kult in voller Blüte. Aber die unvermeidbare Reaktion setzte ein. Diese Reaktion nahm verschiedene Formen an, aber vor allem zwei: erstens gab es die Tendenz, Rilke zu „säkularisieren“ und den Mythos des heiligen Dichters vorzüglich durch Aufzählung seiner allzumenschlichen Eigenschaften zu zertrümmern. Vertreter dieser Tendenz sind, unter anderen, Erich Simenauer⁴ und Eudo C. Mason. Zweitens gab es im Zusammenhang mit der von Kayser und Staiger gegründeten textkritischen Schule der Literaturwissenschaft die Tendenz, sich

²What is Literature? (New York: Philosophical Library, 1949), S. 12.

³Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk, Kleine Vanderhoeck-Reihe, 192/194, (Göttingen: Vanderhoeck, 1964), S. 134.

⁴Rainer Maria Rilke: Legende und Mythos (Frankfurt am Main: R. Haupt, 1953).

nur auf strukturelle Aspekte des rilkeischen Kunstwerks zu konzentrieren und dabei historische, biographische und psychologische Erwägungen so weit wie möglich auszuschalten.

Jacob Steiner nähert sich dieser zweiten Position, indem er die Rilke-Schwärmer der ästhetischen Sünde der Verwechslung eines Dichters mit einem Prediger beschuldigt - und dabei auch der Behandlung der emotionellen Sprache der Dichtung mit der logischen Sprache einer Predigt oder einer Flugschrift. Steiner kritisiert auch die biographischen und psychologischen Forscher dafür, dass sie sich übermäßig mit nichtästhetischen Einzelheiten befassen und dabei, trotz interessanter Entdeckungen, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, vom geschriebenen Wort, ablenken.⁵

Diese Polarisierung ist kein Zufall; denn Rilke war in der Tat sowohl Lyriker als Prophet (es gibt übrigens wenige „reine“ Lyrik, d. h. ohne Einmischung von Dramatik oder Didaktik); und wie alle polarisierten Menschen, die nach einem einheitlichen Weltbild in einer quasi- oder nichtlogischen Symbolik streben, schwankte er. Er nahm manchmal die Position des reinen Künstlers ein, dessen Werke und deren Gehalte Eingebungen übermenschlicher Mächte seien; er konnte in Bezug auf den Sinn seiner Dichtungen sehr ausweichend sein. Und dennoch interpretierte er seine Dichtungen nicht selten für daran interessierte Menschen; es gibt viele Briefe, worin Rilke seine Dichtungen in kohärente Prosa zu „übersetzen“ versuchte, und seine Interpretationen

⁵Steiner, S. 7.

sind oft geradezu pedantisch und belehrend. Sogar in seiner Lyrik gebraucht er manchmal eine „eminent pädagogische Formulierung“,⁶ wie Steiner einräumt, obgleich er den Leser ermahnt, dieses Phänomen nicht für ein Verfallen in „logische Sprache“ zu halten. Dies ist aber das in der neueren Literatur häufig begegnete Syndrom des Dichters, der einerseits seine Stelle als nichts-sagen-wollendes Instrument verteidigt und andererseits gleichsam hinter seinem Rücken gezwungen wird, trotz seiner behaupteten Unschuld vor dem Werk, seine „Botschaft“ zu verkünden.

Rilkes Liebesauffassung nimmt eine besondere Stelle in dieser Situation ein, denn während seine tragisch-heroische Lebensbejahung meistens Bewunderung und Begeisterung hervorgerufen hat, hat seine Liebesauffassung die Tendenz gehabt, negative Reaktionen zu erregen; - von Mitleid bis zu mehr oder minder zynischen Darstellungen seines Liebeserlebens, gewöhnlich mit einer Sammlung von psychologischen bzw. psychopathologischen Ausdrücken begleitet. Der didaktische Aspekt von Rilkes Formulierung der Vorstellung der besitzlosen Liebe hat viele Kritiker besonders beschäftigt; Mason hat sie (humorvoll) als die verführerische Wahnvorstellung eines intellektuellen Don Juans bezeichnet;⁷ Simenauer hat sie als einen zwanghaften Versuch, die Welt durch Verbreitung seiner verkehrten Ideen zu

⁶Steiner, S. 7.

⁷Mason, S. 86.

pervertieren, angeprangert.⁸

Ich teile diese Meinungen nicht, sondern ich sehe Rilkes Liebesauffassung als einen positiven Teil seiner lebensbejahenden Weltanschauung. Aber das Misstrauen der Kritiker beruht auf legitimen Versuchen, Rilkes Liebesbegriff vom Gesichtspunkt seines Nutzens und seiner Nachteile für das Leben abzuschätzen. Die „pädagogische“ Seite von Rilkes Werk ist von grosser Bedeutung; es handelt sich nicht um einen zufälligen und überflüssigen Zuschlag, sondern um eine gründliche Beschäftigung mit Problemen der Kultur, um eine ernsthafte und unversöhnliche Umwertung von Grundfragen menschlicher Existenz vom Standpunkt eines Aussenseiters, eines Rebellen (in Sinne Albert Camus'⁹), eines unbeugsamen Individualisten. Dieser Rilke interessierte sich, wie schon betont, nicht nur für Worte an sich und für sich, sondern er war auch ein gewissenhafter Denker, dessen Worte gewisse Sachen und Begriffe, und nicht andere, ausdrücken - dessen Worte also Mittel zum Zwecke sind.

Die von Steiner kritisierte Tendenz, in Rilke „den Programmatiker der Lebensführung, den Entwerfer einer allgemeinverbindlichen Weltanschauung oder gar den Stifter einer neuen Religion“¹⁰ anzusehen, ist also, trotz allem, gar nicht lächerlich. Nicht nur in seinen Briefen, sondern auch in seiner

⁸Simenauer, S. 604.

⁹Albert Camus, The Rebel (New York: Vintage Books, 1964), S. 253.

¹⁰Steiner, S. 7.

Lyrik und seiner künstlerischen Prosa braucht Rilke nicht nur eine ‚emotive‘ oder metaphorische Formulierung, sondern vielfach eine argumentative, oft polemische Rhetorik. Die Tatsache, dass diese Art von Formulierung innerhalb eines lyrischen Ausspruchs vorkommt, ist freilich eine zusätzliche Schwierigkeit, da dieses lyrische Ich vom philosophierenden doch unterschiedlich ist; jedoch schliessen sie sich nicht gegenseitig aus; im Gegenteil, der Philosoph spielt oft mit Bezügen, die weder logisch formuliert noch logisch nachweisbar sind, und der Dichter lässt seine lyrische Maske nicht selten fallen und predigt. Wenn man entgegnet, das sei unreine Lyrik, so ist die meiste Lyrik unrein, Rilkes mitinbegriffen. Aber was das betrifft, so ist seine Lyrik gerade wegen ihrer „Unreinheit“ umso mehr wichtig und herausfordernd. Ich ziehe es vor, anzuerkennen, dass Rilkes Dichtung nicht nur eine Kunst der Bilder, Figuren und emotiven Sprache ist, sondern auch eine Kunst von Ideen und ihren Gestaltungen. Dabei leiste ich Widerstand gegen eine Hauptströmung in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft, welche die Künste und die geistigen Wissenschaften der Philosophie und Historiographie (und der Kritik, welche eine Verbindung beider Wissenschaften ist) als symbolische Formen betrachtet, die in Ursprung, Mittel und Tragweite ganz heterogen seien. Solch eine Scheidekunst hat heuristischen Wert, aber da sie doch von Begriffen und nicht von den Phänomenen ausgeht, vermag sie die Lage des Dichters kaum zu verstehen, denn er findet sich in einem Universum, das eine verwirrende Mischung

von Logik und Metapher, von Empfindungen und Gedanken, ist. Es gilt von Rilke, wie auch, unter anderen, von Nietzsche, dass „ihre Misstrauen und Gegnerschaft gegen gültige Unterscheidungen aus ihrer legitimen Abneigung gegen die eine ungültige Unterscheidung stammen, an die sich ihr Zeitalter mit religiöser Zähigkeit klammerte: die Unterscheidung zwischen Denken und Fühlen.“¹¹ Ein Aspekt der doppelten Natur von Rilkes Lyrik ist, dass er selbst nicht selten den Dienst des Kritikers leistet und die Bilder, Figuren oder den Gehalt seiner Dichtung selbst interpretiert oder erläutert. Dies geschieht sogar manchmal im Gedicht selbst, trotz seiner nicht sehr lyrischen Ermahnung an den verstorbenen Dichter Kalckreuth, den Fluch der Dichter zu vermeiden, „die sich beklagen wo sie sagen wollten, die immer urteilen über ihr Gefühl, statt es zu bilden.“¹² Diese Idiosyncrasie ist besonders in den Neuen Gedichten auffällig, worin ein Bild, das für sich doch sprechen könnte, von einem Kommentar gefolgt wird; das drückt die Unfähigkeit des Dichters aus, das Gedicht für sich selbst sprechen zu lassen ohne es zu „unterzeichnen.“

Die Sache ist etwas leichter in Bezug auf die Briefe, worin Rilkes didaktische Absichten ganz offen hervortreten; er predigt und empfiehlt seine nichtbesitzende Liebe ohne

¹¹Erich Heller, Enterbter Geist (Berlin: Suhrkamp, 1954), S. 206.

¹²Rainer Maria Rilke, Werke in drei Bänden (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966), Bd. I, S. 419. Hienach als „Werke“ zitiert.

Vorbehalte. Dadurch, dass Rilke in seinen Briefen auf seine lyrische Maske manchmal verzichtet, liefert er uns Prosa-Kommentare zu seinen oft zweideutigen lyrischen Aussprüchen über die Liebe. Das Element der byronischen Pose muss auch berücksichtigt werden; aber wie bei Byron ist Rilkes Pose kein vollkommener Betrug, sondern die Stilisierung oder Übertreibung von Gesinnungen, Zuständen oder Gefühlen, die wirklich erlebt worden sind.

Es sei im voraus zu betonen, dass es sich hier nicht um eine blosse theoretische Streiterei handelt, noch etwa um eine Kritik der Kritik, sondern um die Situation eines Dichters. 'Situation' bedeutet hier zweierlei: erstens, den kulturhistorischen Zusammenhang, aus dem Rilke stammte und aus dem er, indem er sich mit ihm auseinandersetzte, die Hauptthemen seines Werkes entwickelte; zweitens aber die Existenzprobleme eines eigenartigen und schwierigen Genies, dessen Leben vor allem durch seine inneren Impulse bedingt und gestaltet wurde und mehr ist als die Gesamtheit der Einflüsse von aussen.

Was sein kulturelles Milieu betrifft, so gab es in der Zeit, da Rilke seine Gedanken und seine Kunst zu entwickeln anfang, eine unerhörte Gärung in Fragen der Liebe und des Geschlechts, und zwar in der Politik, in den Wissenschaften und in den Künsten. Die Frauenbewegung, die Bewegung für sexuelle Freiheit und Aufklärung, und die neue Wissenschaft der Psychoanalyse lagen in der Luft. Und Rilke atmete diese Luft mit Begeisterung ein. Es wird sich zeigen, dass er sich

schon früh als Umwerter der Werte sah, als Kämpfer gegen veraltete Ansichten über die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, die Stellung der Frau, das Wesen der Ehe und vor allem das Verhältnis zwischen Liebe und geistiger Produktivität; - und als Vorkämpfer eines zwar nicht „populären“, aber für progressiv gehaltenen Standpunktes.

Die Bedeutung von Lou Andreas-Salomé in der Entwicklung von Rilkes Liebesauffassung, und in Rilkes Leben überhaupt, kann kaum überschätzt werden. Als Rilke ihr 1897 in München begegnete, gab es wenige Frauen, ja wenige Menschen überhaupt in den deutsch sprechenden Ländern, die so eine intime und tätige Erfahrung im geistigen Leben der Zeit gehabt hatten wie sie; sie kannte sich aus in der literarischen Bohème Berlins, Wiens, Münchens und Paris; sie war im Kreise der Freien Bühne und des „Simplizissimus“ tätig gewesen; sie war eine Freundin Friedrich Nietzsches gewesen und Verfasserin eines Buches über ihn, das mit der zunehmenden Anerkennung von Nietzsches Bedeutung auch berühmt wurde; sie war eine Freundin von führenden Geistern wie Gerhardt Hauptmann, Wilhelm Bölsche, Albert Langen, Frank Wedekind, Knut Hamsun, Richard Beerhoffman, Arthur Schnitzler, Peter Altenburg und Hugo von Hoffmannsthal gewesen; und schliesslich war sie selber eine berühmte Schriftstellerin, emanzipierte Frau und femme fatale, die mit ihrem scharfen und ausgebildeten Geist und ihrer ungewöhnlichen Vitalität auf geniale Männer eine ausserordentliche Anziehungskraft ausübte. Der junge Rilke war keine Ausnahme. Wir wollen

nicht in die Einzelheiten der Liebe und geistigen Freundschaft zwischen Rilke und Lou eingehen; aber für beide war es wahrscheinlich die wichtigste Begegnung des Lebens. Besonders für Rilke war Lou eine Geliebte, eine Mutter, eine alles verstehende Seelenschwester, eine überlegene Lehrerin. Er betete sie an - aber er lernte auch viel von ihr. Durch sie wurde Rilke mit den Schriften Ibsens, Hauptmanns, Tolstoj's, Nietzsches und Dostojewskijs, mit geistigen Strömungen in der Religion, in der Philosophie, und in der Psychoanalyse bekannt gemacht. Und die grosse Wirkung ihrer Persönlichkeit auf Rilke war das wichtigste von allem; sie war ihm ein überlebensgrosses Muster eines freien, nach den eigenen Gesetzen lebenden Menschen, deren Ansichten über die Ehe, über die Rolle des Geschlechts im Leben, über das Verhältnis zwischen Lebenskunst und Kunstleben in dem nicht unerfahrenen aber unfertigen Dichter einen Widerhall fanden. Wir werden im Laufe der Arbeit sehen, dass Rilkes Liebesauffassung vielfach mit Lou verbunden ist.

Andere wichtige Einflüsse waren wahlverwandte Geister, nicht immer Zeitgenossen, die Rilke im Lauf seines Lebens entdeckte und deren Werke seine eigenen bestätigten und unterstützten. So zum Beispiel die Dichtungen von Michelangelo Buonarroti und Gaspara Stampa, die Werke der Dänen Jens Peter Jacobsen und Sören Kierkegaard und der französischen Dichter von Baudelaire bis zu Proust und Valéry; - weniger bekannte Gestalten wie Louise Labé und Marianne Alcoforado und, unter seinen Zeitgenossen, Rudolf Kassner und Alfred Schuler. Rilke

besass die scheinbar sich widersprechenden aber eigentlich allen grossen Geistern gemeinsamen Eigenschaften, äusserst, ja hartnäckig unabhängig, und zu gleicher Zeit den Gedanken und Leistungen anderer Menschen sehr empfänglich, zu sein. Aber alles, was er übernahm, war schon Rilke. Das gilt im hohen Grade für die Frauen, die Rilkes Kult der grossen Liebenden ausmachten. Er hielt mit geradezu fanatischem Ernst auf die Kontinuität seines inneren Gefühls,¹³ das nur in seiner Kunst bewahrt werden konnte. Dieses Gefühl der eigenen Sendung und Auszeichnung ist eines der häufigsten Motive in allen Lebensäusserungen Rilkes - verschiedentlich als Schicksal, Verpflichtung, Auftrag, Verantwortlichkeit, Berufung bezeichnet. Und dieses Verantwortlichkeitsgefühl war vielleicht die Hauptquelle nicht nur von der Genauigkeit und Gründlichkeit, die Rilkes Werk kennzeichnen, sondern auch der Ängste, Unsicherheiten und Selbstvorwürfe, die ihn plagten.

Der kulturelle Zusammenhang ist nicht unwichtig für das Verständnis von Rilkes Liebesauffassung, und er wird besonders im zweiten Teil der Arbeit öfters erörtert, um die frühe Entwicklung von Rilkes Begriff der besitzlosen Liebe zu erhellen; aber der innere Antrieb des Dichters, seine unversöhnlichen Anforderungen an sich selbst und die daraus entspringende Feindschaft zwischen Leben und Arbeit - sie spielen eine weitaus

¹³Rainer Maria Rilke, Gesammelte Briefe, Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Karl Sieber, 6 Bände, (Leipzig: Insel Verlag, 1936), S. 183. Hienach als „Gesammelte Briefe“ zitiert.

grössere Rolle in seinem dauernden Suchen nach einer gültigen Antwort zur Spannung zwischen Lebenskunst und Kunstleben; und dieser Aspekt, der menschliche Hintergrund seiner Liebesauffassung, wird im letzten Teil durch Analyse der späten Dichtungen dargestellt werden.

ZWEITES KAPITEL

EINE LANGE ARBEIT

„Jungen Menschen möchte ich immer nur dieses sagen... dass wir uns immer an das Schwere halten müssen; das ist unser Teil.“¹⁴ Das ist eine Grundhaltung Rilkes als Mensch und als Künstler. Seine Auffassung des Lebens als Arbeit, als Aufgabe, als beständiger Kampf gegen bequeme Konventionen und Missverständnisse, vor allem gegen den Grundsatz moderner europäischer Zivilisation - dass das Leben leicht, glücklich, sicher sein soll - ist in allen Aspekten seines Werkes zu finden, nicht zuletzt in seiner Behandlung des Liebesproblems. Das Leben war für ihn problemreich, die Liebe schwierig. So wie der kranke Mensch oft durch die Selbstgefälligkeit des gesunden sieht, oder vielmehr des Menschen, der sich für gesund hält, wenn er in Wirklichkeit nur das problematische Wesen seines Daseins und seiner Handlungen übersieht, so wurde der Aussenseiter Rilke zum Psychologen des Oberflächlichen und Unzulänglichen; - und nicht nur seiner eigenen, sondern der der „normalen“ Menschen.

In einem Brief an F. X. Kappus (Briefe, S. 54) unter-

¹⁴Rainer Maria Rilke, Briefe, Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Karl Altheim, 2 Bände, (Wiesbaden: Insel, 1950), S. 419. Hienach als „Briefe“ zitiert.

streicht Rilke diese Stellungnahme: „Das Geschlecht ist schwer, ja. Aber alles ist schwer, was uns aufgetan wurde, fast alles Ernste ist schwer, und alles ist ernst...Lassen Sie sich nicht beirren durch die Oberflächen; in den Tiefen wird alles Gesetz.“

In den Tiefen liegt das Gesetz, und es ist Auftrag und Verpflichtung des Künstlers, das Oberflächliche zu vermeiden und das innere Gesetz zu offenbaren. Die Überzeugung von der eigenen Sendung und Verantwortlichkeit für die „Versäumnisse“ der übrigen Menschen äussert sich am gewaltigsten in der berühmten Stelle in Malte Laurids Brigge:¹⁵

Ist es möglich...dass man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat?...Ist es möglich, dass man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist?...

Ist es möglich, dass die ganze Weltgeschichte missverstanden worden ist?...

Ja, es ist möglich.

Wenn aber dieses alles möglich ist, auch nur einen Schein von Möglichkeit hat, - dann muss ja, um alles in der Welt, etwas geschehen. Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muss anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun; es ist eben kein anderer da...

Diesselbe verzweifelnde Gründlichkeit und dasselbe Gefühl der eigenen Sendung sind auch für Rilkes Auseinandersetzung mit Problemen der Liebe kennzeichnend. In der Zeit zwischen der Auflösung seines Verhältnisses mit Lou und dem endgültigen Entschluss, nicht mehr zu seiner Familie zurückzukehren, also zwischen 1901 und ungefähr 1906, wurde die Liebesproblematik

¹⁵Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Frankfurt am Main: Insel, 1966), S. 23-25. Hienach als „MLB“ zitiert.

zu einem Hauptthema seines Werkes. In Dichtungen, und noch mehr in Briefen, zu dieser Zeit entwickelten sich Rilkes Auffassung der Ehe und des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern; die Betonung liegt in dieser Zeit auf Kritik der üblichen Liebeshaltung und Ansätze zu einer positiven, neuen Liebeshaltung, besonders in seinem „Kult“ der grossen Liebenden (Frauen), welcher in Malte eine bedeutende Rolle spielt.

Ein Brennpunkt für die Auseinandersetzung mit Problemen der Liebe zwischen den Geschlechtern ist die Frage der Ehe. Kennzeichnend in dieser seiner frühen Periode ist vor allem seine Abneigung gegen konventionelle, „normale“ Liebesauffassungen; dagegen stellt er einen strengen Ethos der Liebe als Arbeit auf:

Liebe ernst nehmen und wie eine Arbeit lernen, das ist es, was jungen Menschen not tut, - Die Leute haben, wie so vieles andere, auch die Stellung der Liebe im Leben missverstanden, sie haben sie zu Spiel und Vergnügen gemacht, weil sie meinten, dass Spiel und Vergnügen seliger denn Arbeit sei; es gibt aber nichts Glücklicheres als die Arbeit, und Liebe, gerade weil sie das äusserste Glück ist, kann nichts anderes als Arbeit sein. (Briefe, S. 74)

In demselben Brief äussert er den Wunsch, einmal ein Buch über die Liebe für junge Leute zu schreiben, und dabei gesteht er sich pädagogische Absichten zu, die noch 1923 in einem Brief an Gräfin Margot Sizzo (Gesammelte Briefe, Bd. 4, S. 406) nachdrücklich ausgedrückt werden:

...Mehr als einmal habe ich Ihnen angedeutet, wie ich mehr und mehr in meinem Leben und in meiner Arbeit nur noch von dem Bestreben geführt bin, überall die alten Verdrängungen zu korrigieren, die uns die Geheimnisse entrückt und nach und nach entfremdet haben, aus denen wir unendlich aus dem Vollen leben könnten.

Im Grunde also verändert sich die Position in Malte Laurids Brigge nicht mehr: der Künstler steht in radikaler Opposition zur Richtung seiner Kultur und sieht es als seine Aufgabe, das Falsche und Missverstandene in dieser Kultur zu korrigieren.

Die konventionellen Begriffe, welche Rilkes Widerspruch erregt haben, sind zunächst alle diejenigen Begriffe, die eine Vereinigung zweier Menschen als wünschenswert voraussetzen. Die Vereinigung von zwei Menschen, welche in landläufigen Begriffen ja entweder für den wichtigsten Aspekt der Liebe oder sogar für das Wesen und den Sinn der Liebe überhaupt gehalten wird, hält Rilke nicht für wünschenswert, und im Grunde nicht für möglich. An den jungen Dichter Kappus (Briefe, S. 76-77) schrieb er: „Lieben ist zunächst nichts, was aufgeben, hingeben und sich mit einem Zweiten vereinen heisst (denn was wäre eine Vereinigung von Ungeklärtem und Unfertigem, noch Ungeordnetem?)“ Aber Rilke leugnet im voraus die Möglichkeit von Erfüllung oder von der Transzendenz menschlicher Unvollständigkeit durch die Liebe, eine Möglichkeit, die in früheren Liebesbegriffen vorausgesetzt wurde, die auf der Vorstellung von zwei unvollkommenen,

sich ergänzenden „Hälften“ fussten.¹⁶

Ein beständiges Thema in Rilkes Liebesauffassung tritt hier hervor: das Zusammenstreben, das Streben nach Vereinigung mit dem geliebten Gegenstand, wird als negativ aufgefasst. Bei alledem soll betont werden, dass Rilkes Misstrauen nicht um physische, sondern um geistige oder seelische Vereinigung geht. Rilkes Liebesauffassung ist nichts weniger als asketisch, und darin unterscheidet sie sich von früheren Liebesauffassungen, welche die Ehe verpönt hatten. Beispiele von Rilkes Äusserungen über eine „besitzlose Ehe“ sind häufig. Kurz nach seiner Heirat schrieb er an Emanuel von Bodmer (Briefe, S. 29):

Es handelt sich in der Ehe für mein Gefühl nicht darum, durch Niederreissung und Unterstützung aller Grenzen eine rasche Gemeinsamkeit zu schaffen, vielmehr ist die gute Ehe die, in welcher jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt und ihn dieses grösste Vertrauen beweist, dass er zu verleihen hat. Ein Miteinander zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit, und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Ubereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit beraubt...

Deshalb muss ich also dieses als Massstab gelten lassen bei Verwerfung oder Wahl: ob man an der Einsamkeit eines Menschen Wache halten mag, und ob man geneigt ist, diesen selben Menschen an die Tore der eigenen Tiefen zu stellen, von der er nur erfährt durch das, was festlich gekleidet heraustritt aus seinem grossen Dunkel.

Ein solcher Begriff der Ehe musste und muss einer bürgerlichen Auffassung der Ehe als frohe, praktische, zweckmässige

¹⁶Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, 3. unveränderte Auflage, (Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1966), S. 34.

Gemeinsamkeit oder andererseits der romantischen Auffassung der Zusammenschmelzung zweier Menschen zu einer ewigen Einheit fremd bleiben. Rilke war sich dessen wohl bewusst und sah seinen Begriff der Liebe der landläufigen Liebesauffassung gegenüber als fortschrittlich und progressiv, anti-bürgerlich und anti-romantisch:

Wir kommen ja doch eben erst dazu, das Verhältnis eines einzelnen Menschen zu einem zweiten Einzelnen vorurteilslos und sachlich zu betrachten, und unsere Versuche, solche Beziehungen zu leben, haben kein Vorbild vor sich. Und doch ist in dem Wandel der Zeit schon manches, das unserer zaghaften Anfängerschaft helfen will... (Briefe, S. 79)

Rilke meint vorzüglich die Frauenbewegung und begrüßt die Befreiung der Frau vom entstellenden Einfluss des anderen Geschlechtes:

...eines Tages wird das Mädchen da sein und die Frau, deren Name nicht mehr einen Gegensatz zum Männlichen bedeuten wird, sondern etwas für sich, etwas, wobei man an keine Ergänzung und Grenze denkt, nur an Leben und Dasein -: der weibliche Mensch.

Dieser Fortschritt wird das Liebe-Erleben, das jetzt voll Irrung ist (sehr gegen den Willen der überholten Männer zunächst), verwandeln, zu einer Beziehung umbilden, die von Mensch zu Mensch gemeint ist, nicht mehr von Mann zu Weib. Und diese menschlichere Liebe (die unendlich rücksichtvoll und leise und gut und klar in Binden und Lösen sich vollziehen wird) wird jener ähneln, die wir ringend und mühsam verbreiten, der Liebe, die die darin besteht, dass zwei Einsamkeiten einander schützen, grenzen und grüssen. (Briefe, S. 80)

Für Rilke gab es, streng genommen, keine Mehrzahl, sondern nur Einzelne; kein Miteinander, sondern nur ein Nebeneinander; die Einsamkeit ist nicht etwas „was man wählen oder lassen kann. Wir sind einsam. Man kann sich darüber täuschen und tun, als wäre es nicht so. Das ist alles" (Briefe, S. 94). Der

Mann-Frau Gegensatz soll in Rilkes Ehe der Zukunft gewissermassen aufgehoben werden. Das bedeutet nicht etwa die Geschlechtlosigkeit oder den Hermaphroditismus oder die Vertauschung geschlechtlicher Rollen (wie zum Teil in Friedrich Schlegels Lucinde), sondern im Grunde die Vorherrschaft anderer Kategorien über die geschlechtlichen im Liebe-Erleben; nämlich, die Kategorien von „Leben und Dasein.“ Die Liebe soll vor allem eine „Sammlung zu Höhepunkten“ (Briefe, S. 53) sein, ein „erhabener Anlass für den Einzelnen, zu reifen, in sich etwas zu werden, Welt zu werden für sich um eines anderen willen“ (Briefe, S. 77). Rilke will den Unterschied zwischen den Geschlechtern nicht leugnen; er sieht ihn aber vor dem Hintergrund des wichtigsten Ziels, des Reifens, der Vollendung, des Fortschritts und der Verwandlung a l s M e n s c h e n, nicht als Männer oder als Frauen. Weiter behauptet er, dass „man sogar dieses scheinbar Gemeinsamste, das die Liebe ist, nur allein, abgetrennt ganz ausentwickeln und gewissermassen vollenden kann...“ (Briefe, S. 271). Die gute Ehe ist also die Ehe, worin jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt; aggressiver formuliert, ist sie der Ausdruck der höchsten Liebe: ein „fortwährendes Aufstellen kühner und grossmütiger Anforderungen an den anderen“ (Briefe, S. 271).

Wie wir bereits im ersten Kapitel angedeutet haben, ist Rilkes Liebesauffassung vielfach mit den Gedanken einiger seiner grossen Vorgänger und Zeitgenossen verbunden. Ein Vergleich drängt sich auf mit der Auffassung der Liebe, die

Nietzsches Zarathustra verkündet:

Du bist jung und wünschst dir Kind und Ehe. Aber ich frage dich: bist du ein Mensch, der ein Kind sich wünschen darf?

Bist du der Siegreiche, der Selbstzwinger, der Gebieter der Sinne, der Herr deiner Tugenden?

...Ich will, dass dein Sieg und deine Freiheit sich nach einem Kinde sehnen. Lebendige Denkmale sollst du bauen deinem Siege und deiner Befreiung. Über dich sollst du hinausbauen. Aber erst musst du mir selber gebaut sein, rechtwinklig an Leib und Seele.

Nicht fort sollst du dich pflanzen, sondern hinauf!... Ach, diese Armut der Seelen zu zweien! Ach, dieser Schmutz der Seelen zu zweien! Ach, dieses erbärmliche Behagen der Seelen zu zweien!

...Eure Liebe zum Weibe und des Weibes Liebe zum Manne: ach, möchte sie doch Mitleid sein mit leidenden und verhüllten Göttern! Aber zumeist erraten zwei Tiere einander.

Aber auch noch eure beste Liebe ist nur ein verzücktes Gleichnis und eine schmerzhaftige Glut. Eine Fackel ist sie, die euch zu höheren Wegen leuchten soll!

Über euch hinaus sollt ihr einst lieben! So lerne erst lieben! Und darum musst ihr den bitteren Kelch der Liebe trinken. Bitternis ist im Kelch auch der besten Liebe: so macht sie Sehnsucht zum Übermenschen, so macht sie Durst dir dem Schaffenden!

Durst dem Schaffenden. Pfeil und Sehnsucht dem Übermenschen...

Heilig heisst mir solch ein Wille und so eine Ehe...¹⁷

Wie Rilke hebt Nietzsche die Gefahren und negativen Aspekte der Liebe hervor; - die Vorläufigkeit einer Verbindung unfertiger Menschen, die in der Liebe von sich selbst und ihrer Freiheit fliehen oder sich im Wunschbild der Geliebten verlieren. Und wie Rilke lehrt Zarathustra die Liebe als Aufgabe auffassen, als Fackel, die zu höheren Wegen leuchten soll. Auch darin, dass er auch in der besten Liebe nur ein

¹⁷Friedrich Nietzsche, Werke, Hg. von Karl Schlechta, 3 Bände, (München: Hanser, 1966), Bd. 2, S. 331-333.

„verzücktes Gleichnis“ sieht, nämlich ein Gleichnis tieferer Bezüge, nimmt Nietzsche viele von Rilkes Einsichten in das Wesen des Liebeserlebnisses vorweg. Auch das Bild des Pfeils als Symbol der Sehnsucht, mehr zu sein als man ist, kommt in einer bekannten Formulierung von Rilkes besitzloser Liebe vor, in der Ersten Elegie. Es ist wahrscheinlich, dass Rilke diese Stelle in Zarathustra kannte; aber es geht nicht so sehr um eine Frage des Einflusses als um ähnliche Stellungnahmen, um ähnliche Wertschätzungen und Zielsetzungen.

Auch die Frage des Verhältnisses zwischen Lou Andreas-Salomé und Rilke zeigt nicht nur gegenseitigen Einfluss, sondern auch eine tiefliegende Wahlverwandschaft. Aber die Wirkung der ausserordentlichen Persönlichkeit von Lou auf Rilke darf nicht unterschätzt werden; - und zwar ihre persönliche Lebens- und Liebeshaltung und die Macht ihrer Gedanken, durch die sie auch nach der Auflösung ihres Liebesverhältnisses Rilke in Briefen beeinflusste.

Bei Lou zeigt sich eine starke Wahlverwandschaft mit Nietzsche in Fragen der Liebe. Wie Nietzsche und später Rilke sah sie die Liebe als Gleichnis übermenschlicher Bezüge; für sie war der Partner theoretisch weniger wichtig als die Entwicklungsmöglichkeiten des Einzelnen im Liebeserlebnis. Und daher ihr nicht unverdienter Ruf als femme fatale, als intellektueller Vamp, der seine Männer aufbrauchte und dann verliess. Sie hatte schon früh im Leben das Phänomen in der Liebe bemerkt, dass sowohl die höchste Liebe wie die krasseste Sinnenbegierde

den Gegenstand der Liebe gleichsam vorbeigeht und den Weg ins eigene Ich erst öffnet.¹⁸ Auch für sie war die Gestalt des Narziss wichtig; die Liebe sollte vor allem den Weg bereiten für das Gefühl der „ewigen Selbstheit.“¹⁹ Und schliesslich kommt ihr Ideal und ihre Praxis der Seelenfreundschaft, worin zwei Liebende nach einem gemeinsamen seelisch-geistigen Ziel streben, in den Schriften von Nietzsche und Rilke zum Ausdruck.

Einzelne Beispiele von Lous Einfluss auf Rilke sind aufschlussreich. Ihre Ehe mit Friedrich Carl Andreas könnte ohne Übertreibung als Musterbeispiel der besitzlosen Liebe bezeichnet werden. Und Rilkes eigene Ehe sah sie misstrauisch an, als eine Flucht vor der Konfrontation mit seinem „dunklen Gott“; Clara Rilke musste mit Schmerzen anerkennen, dass bei ihrem Manne Lous Wort mehr galt, als ihr eigenes. Abgesehen von diesem kurzen, unglücklichen Versuch, als Ehemann und Familienvater zu leben, entwickelte sich sein Ehebegriff, wie wir gesehen haben, in der Richtung, die Lous „besitzlose Ehe“ angebahnt hatte. Auch Rilkes eigentümlicher Don-Juanismus ist vielfach auf Lou zurückzuführen. Er ist selber Opfer ihrer Gewohnheit, Liebesverhältnisse mit einer grausamen Plötzlichkeit und Entschiedenheit abubrechen, gewesen. Lous letzter Zuruf an Rilke nimmt zahlreiche Abschiedsbriefe des Dichters an verschiedene Geliebten vorweg: „Und weiss nun sehr klar und

¹⁸Rudolph Binion, Frau Lou: Nietzsche's Wayward Disciple (Princeton: Princeton Univ. Press, 1966), S. 207.

¹⁹Ibid., S. 206.

rufe Dir zu: gehe denselben Weg, Deinem dunklen Gott entgegen! Er kann, was ich nicht mehr tun kann an Dir."²⁰ Und ein 1918 geschriebener Brief von Rilke an eine junge Frau, die er in die Einsamkeit führen wollte: „Hab ich denn so Helles in Dir entfacht? Solchen Herz-Brand? Liebes Kind, und fühlst nun zu mir zurück - statt weiter fort ins Offene, wohin es Dich doch hinreisst."²¹ Wir sehen also in der hohen Herzensbrecherei der femme fatale Lou eine Vorahnung der späteren Liebeshaltung ihres Schülers.

Clara Rilke spielte bei alledem eine ziemlich passive Rolle; vielleicht wichtiger für Rilkes Entwicklung war seine Begegnung mit der begabten und gleichgesinnten Malerin, Paula Modersohn-Becker. Man könnte sogar die Beziehung zwischen Rilke und Paula als ein Beispiel der besitzlosen Liebe betrachten, obgleich es sich mehr um künstlerische Kamaradschaft handelt (der Unterschied ist freilich nicht leicht darzustellen). Paula Becker war eine begeisterte Leserin Nietzsches; ihre Tagebücher zeigen eine intensive Beschäftigung mit der Problematik der Liebe, und besonders deren Verhältnis zum Künstlertum. Auch sie kämpfte gegen die „Illusion, dass

²⁰Zitiert von Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Monographien, 22, (Hamburg: Rowohlt, 1971), S. 46.

²¹Ibid., S. 132.

es eine Schwesterseele gäbe";²² sie strebte mit einer unversöhnlichen Unbedingtheit nach Unabhängigkeit und sah „das unentwegte Brausen dem Ziel zu, die Konzentration auf das eine“, als „das Schönste im Leben.“²³ Rilkes Briefe an sie (worin er sie immer mit „Sie“ anredet) sind ein Zeugnis dafür, dass er sie als Kollegin betrachtete, das heisst, als Künstlerin im Sinne Rodins und Rilkes, die „keine anderen Verwirklichungen verlangen und suchen dürfte als die des Werkes“ (Briefe, S. 60). Rilkes eifersüchtige Sorgen um ihre Einsamkeit, sein Misstrauen gegen ihre Ehe mit dem Maler Otto Modersohn und seine verständnisvolle Begrüssung ihrer vorläufigen Trennung von ihrem Manne erinnern nicht wenig an Lous Haltung gegenüber Rilke während seiner Ehe mit Clara.

Sein inniger Anteil an Paulas Schicksal und die Bedeutung ihres Lebens und ihrer Kunsthaltung für ihn werden im „Requiem für eine Freundin“ (Werke, I, S. 403-412) grossartig ausgedrückt. Das 1908 geschriebene Gedicht enthält nicht nur eine Klage um die im Kindbett gestorbene Malerin, sondern es ist auch eine Zusammenfassung von Rilkes Gefühlen und Gedanken über das Liebe-Erleben, besonders für den Künstler. Das Klagelied über die „frühe Entrückte“ wird zur Anklage gegen die „falsche“ Liebe, die sie von ihrem Fortschritt zurückgerufen hat und ihren

²²Heinrich Wigand Petzet, Das Bildnis des Dichters. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1957), S. 54.

²³Petzet, S. 75.

Tod verursacht hat. Der Fall Paula Becker wird zu einer Art Schreckensbild der Gefahren der Frau und auch des Künstlers, der in derselben Gefahr steht: nämlich in der Gefahr, durch die „besitzende Liebe“ von seiner Arbeit entrückt und entfremdet zu werden.

Das Requiem beginnt mit einer Toten-Beschwörung. Von allen Toten, die der Dichter um sich fühlt, ist nur die eine, die Malerin, eine Ursache der Unruhe; sie kommt zurück und fordert ihn auf, bittet ihn, ihr Schicksal zu deuten. Dass gerade s i e, „die mehr verwandelt hat als irgendeine Frau“, dass gerade ihr Los ihn so quälen soll, das ist es, was den Dichter beunruhigt. Denn seine Hochachtung für sie und ihre Kunsthaltung ist offensichtlich. Sie wird im Requiem als heilige Künstlerin dargestellt, völlig über sich und über ihrer Arbeit gebeugt, dann plötzlich aus ihrem „fernsten Fortschritt“ zurückgerissen. Die Stelle, wo Paulas Haltung als Künstlerin dargestellt wird, ist aufschlussreich:

Denn das verstandest du: die vollen Früchte. Die legtest du auf Schalen vor dich hin und wogst mit Farben ihre Schwere auf. Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun und sahst die Kinder so, von innen her getrieben in die Formen ihres Daseins. Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht, nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst dich vor den Spiegel, liessest dich hinein bis auf dein Schauen; das blieb gross davor und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist. So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen und so besitzlos, von so wahrer Armut, dass es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.

Diese rilksche Kunsthaltung, die auch Paula Becker teilte, kann für das Verständnis unseres Themas nicht stark genug betont werden. Die Vorstellung eines Schauens o h n e

Neugier, besitzlos, ohne Begehr, auch nach sich selbst; - ein nacktes Anschauen ohne die entstellende Wirkung anthropomorphisch oder persönlich gefärbter Urteile, welche der Mensch in die Gegenstände seiner Wahrnehmung hineinprojiziert; - alles, auch sich selbst, von innen her zu erleben -: das war ein Ideal, nach dem Rilke unentwegt strebte und welches ein beständiges Motiv in seinem Werke ist, vom Stundenbuch bis zu den Duineser Elegien („Werbung nicht mehr, nicht Werbung, entwachsene Stimme, sei deines Schreies Natur“) und den Sonetten an Orpheus („Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes“). Nun wird die Malerin aus dieser Haltung von heiliger Vertiefung in sich selbst, aus dieser Verschmelzung des Schauenden mit dem Angeschauten in einem reinen Bezug, von dem auf Besitz erpichten Mann zurückgezogen. Rilkes Darstellung der besitzergreifenden Liebeshaltung des Mannes und ihrer schlimmen Folgen für die Künstlerin sind bezeichnend: „Lass uns zusammen klagen, dass dich einer aus deinem Spiegel nahm“ Und: „Doch jetzt klag ich an:/ den einen nicht, der dich aus dir zurückzog,/ (ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle)/ doch klag ich in ihm an: den Mann.“ Der Mann wird dieser irrtümlichen Liebeshaltung beschuldigt, während die Frau als in-sich-geschlossen, vollkommen, einer höheren Daseinsstufe gehörend, gesehen wird - wie eine Frucht, das Symbol der Vollkommenheit und Reife. Charakteristisch identifiziert sich der Dichter mit der Frau; selbstverständlich nicht physisch, sondern seelisch. Die

in-sich-geschlossene Haltung der Malerin ist die einzig gerechtfertigte: die falsche, bzw. besitzende, Liebe, „die, bauend auf Verjähren wie Gewohnheit, ein Recht sich nennt und wuchert aus dem Unrecht“, verstrickt nur in Schuld. Rilkes „Lösung“: „Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:/ einander lassen; denn dass wir uns halten,/ das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen.“ -Eine zugespitzte, lehrhafte Formulierung, welche die tiefe Bitterkeit und Desillusionierung mit dem Wagnis der Liebe zeigt, die Rilke quälten.

Die besitzende Liebe ist also nicht nur die Ursache des Unterganges und Todes einer einzelnen Frau, sondern eine irrtümliche Haltung überhaupt. Einerseits ist sie eine unmögliche Aufgabe („keiner kanns, es ist zu schwer für uns“), andererseits ist sie gleichsam eine biologisch-sozial bedingte Gewohnheit („denn dass wir uns halten, das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen“), die alle (besitzenden) Liebenden ihrer Freiheit und Innerlichkeit beraubt. Am Ende des Requiems werden alle diese Aspekte des Problems mit der Künstler-Problematik zusammengebracht. Die besitzende Liebe ist der Brennpunkt der Feindschaft zwischen dem Leben und der grossen Arbeit; die meisten Menschen, die mit solcher Arbeit nichts zu tun haben, leiden stumm oder halbbewusst an dieser „falschen“ Liebe, aber der Künstler leidet bewusst und deshalb intensiver; durch die Kunst allein vermag er seine Schmerzen zu sublimieren: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.“ Das Requiem wird

gegen Ende zu einer leidenschaftlichen Bitte des Künstlers, dass er diese Feindschaft zwischen Kunst und Leben überleben möge und die Falle vermeide, die ihn von seiner Arbeit zurückziehen droht, wie Paula Becker vom besitzergreifenden Mann von ihrem Spiegel zurückgenommen wurde.

...Hilf mir. Sieh, wir gleiten so,
nicht wissend wann, zurück aus unserm Fortschritt
in irgendwas, was wir nicht meinen; drin
wir uns verfangen wie in einem Traum
und drin wir sterben, ohne zu erwachen.
Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
kann es geschehen, dass ers nicht mehr hochhält,
und dass es geht nach seiner Schwere, wertlos.
Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
zwischen dem Leben und der grossen Arbeit.
Dass ich sie einseh und sie sage: hilf mir.

Das ‚sie‘ in der letzten Zeile bezieht sich auf ‚Feindschaft‘; die Tote wird beschworen, den Dichter durch ihr Beispiel zu ermahnen, was geschieht, wenn der Künstler sich aus seinem Spiegel zurückziehen lässt. Gibt es denn überhaupt eine positive Lösung? Oder soll der Künstler überhaupt auf Liebe verzichten? So weit geht Rilke nicht: „Die Frauen leiden: lieben heisst allein sein,/ und manchmal ahnen Künstler in der Arbeit,/ dass sie verwandeln sollen, wo sie lieben.“ Lieben heisst allein sein: das will nicht sagen, man muss allein sein, anstatt zu lieben, sondern dass man, wenn man mit seinem ganzen Wesen liebt, erst zur „ewigen Selbstheit“ gelangt. Man erinnere sich an das Lied in Malte Laurids Brigge (S. 215): „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.“ Dies ist die herbe, eisige Herr-

lichkeit, die Rilke an seinen grossen Liebenden rühmt. Um zu der aus dem Requiem zitierten Stelle zurückzukehren, heisst es auch nicht, dass Künstler verwandeln sollen, anstatt zu lieben, sondern dass sie gerade in der und durch die Liebe die Kraft zur Verwandlung gewinnen sollen. Die volle Bedeutung dieses Gedanken wird erst im letzten Teil dieser Arbeit ersichtlich sein. Klar ist wenigstens, dass der Künstler *n i c h t* in einem Liebeserlebnis wachsen kann, wenn er sich an dem Gegenstand seiner Liebe hält oder von ihr gehalten wird. Die Freundin wird um Hilfe gebeten: wie soll sie ihm helfen?

Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
Doch hilf nur so, dass es dich nicht zerstreut,
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.

Sie hilft ihm also, indem sie nicht zurückkommt, indem sie ihn allein lässt mit seiner Erinnerung, mit ihrem Beispiel in ihm, die ihm manchmal unerwartet helfen mögen: vor allem darin, dass er durch sie an seine künstlerische Aufgabe ermahnt wird und dadurch zu seiner höchsten Möglichkeit reift.

Um die „Tendenzen“ des Requiems zusammenzufassen: zunächst sehen wir eine Radikalisierung von Rilkes Liebes-Auffassung (Wir haben, wo wir lieben, ja nur das: einander lassen), die Rilkes Bitterkeit und Desillusionierung mit allen Formen der besitzenden und ehelichen Liebe ausdrückt; aber zugleich finden wir immer noch das Suchen nach einer gütigen Liebeshaltung, worin die Unzulänglichkeiten des Liebeserlebnisses in einen positiven Zustand umschlagen (...und manchmal ahnen Künstler in der Arbeit, dass sie verwandeln

sollen wo sie lieben). Kennzeichnend und aufschlussreich ist auch Rilkes Abneigung gegen die männliche Liebeshaltung und seine Hervorhebung der Überlegenheit des weiblichen Herzens: („...die Lehre von der enormen, alles Männliche weit hinter sich lassenden Fühlkraft der Frau, die hier mit den inneren Errungenschaften der Künstlerin gleichgesetzt wird.“²⁴)

Paula Becker war ein Vorbild für Rilke; und er brauchte solche Vorbilder, gleichsam als persönliche Heilige, die ihn in seinem innerlich und äusserlich schwierigen Lebenskampf bestärkten und trösteten. Sein Lob der grossen Liebenden ist ein lehrreiches Beispiel von diesem kultischen Gebrauch vorbildlicher Gestalten.

Denn Rilkes vielbesprochener Kult der Liebenden ist eine andächtige Beschäftigung des Dichters mit Frauen, die an einer unglücklichen Liebe gelitten haben; aber, wie so oft, wertet Rilke die übliche Wertung dieses beliebten literarischen Motivs um; - die traditionelle Behandlung des Motivs der unglücklich Liebenden war eine sentimentale oder tragische, die voraussetzte, dass die „erfüllte“ Liebe, als Ziel der Unglücklichen, alle Leiden und alle Tragik aufheben würde. Rilke aber verschiebt die Betonung und fügt neue Elemente hinzu. Zwar wird er von der bitter-süssen Atmosphäre angezogen, aber nicht um ihrer selbst willen, wie die Sentimentalisten, sondern weil das süsse Gift unbefriedigter Liebe ausserordentlichen Entwicklungs-

²⁴Holthusen, S. 66.

möglichkeiten in sich schliesst. Rilkes Liebende verkümmern nicht durch ihre unbefriedigte Liebe; sie erwecken nicht Sympathie, sondern sie werden zu Riesengestalten seelischer Intensität; ihr Leid schlägt um in eine „herbe, eisige Herrlichkeit, die nicht mehr zu halten war“ (MLB, S. 121). Sie werden zu Vorbildern, Ideal-Gestalten, woran Rilke Begeisterung, Trost und Anregung fand.

Die Liebenden sind vor allem eine auserwählte Gruppe von Frauen, deren Werke Rilke in der einsamen Periode nach der Trennung von seiner Frau entdeckt hat. Diese grossen Liebenden erscheinen als Personifikationen erhabener, intensiver Daseinstufen, die Rilke als Ziel und Erlösung des seelisch verkümmerten europäischen Menschen hervorhebt. In der Ersten Elegie werden sie als „Verlassene“ gekennzeichnet, die fast beneidenswert erscheinen, da sie irgendwie intensiver, l i e b e n d e r sind als diejenigen, die ihren Gatten gefunden und gehalten haben - die „Gestillten.“ In Malte Laurids Brigge hatte er sie als die wenigen dargestellt, die aus den kollektiven Leiden des weiblichen Geschlechtes hervorgegangen sind, die imstande sind, ihre Liebesschmerzen in eine unsagbare Herrlichkeit zu verwandeln, die den unbegreifenden Mann weit übertrifft.

Über das Wesen solcher vorbildlich Liebenden äussert sich Rilke weitläufig in einem Brief an eine seiner adligen Verehrerinnen, kurz nach seiner Entdeckung der Briefe der portugiesischen Nonne, Marianne Alcoforado (Briefe, S. 145):

...Wir kommen dazu, in des Lebens Händen alles gelten zu lassen, in abwartender, in williger, noch anfängerhafter Gerechtigkeit. Denn das Welken und Welk-sein und Sich-daran-Hingeben ist eine Schönheit mehr neben der Schönheit dessen, was kommt und treibt und fragt, wie das Klagen eine ist, und das Bang-sein, und das Sich-Preisgeben und das Unnütze und Sich-Erniedrigende. Flehen, wenn es so gewaltig kommt, so unaufhaltsam hinstürzend über das Gefälle eines Herzens, wie es bei der portugiesischen Schwester geschah:- 'Ein klein wenig klein und unklug' war es ja, dieses Anflehen und Sich-Verringern und -Herabsetzen in der Verschmähung, aber es war doch so reich, so sehr der Fortschritt und die Herrlichkeit dieses Herzens, dass es...über den Gegenstand hinaus gross und gültig wurde...Nur im Vergleiche mit dem unbedeutenden und stumpfen Gegenstande war es unrecht und unverhältnismässig, solche Hingabe zu beweisen. Mit den Massen der Hingabe selbst gemessen, existiert ihr Gegenstand nicht mehr; es ist Raum geworden, und die inständige Klage geht durch ihn durch und auf keinen mehr zu. Und in diesem Moment wird es offenbar, dass sie wieder in eine Hoheit gegangen ist, jenseits der scheinbaren Niedrigkeit. - Darum ist dem Frauenschicksal die Einsamkeit so angemessen, welche so oft seine Leiden ins Unzählbare vermehrt: nur weil innerhalb dieser Abgeschlossenheit eine solche Verklärung möglich ist.

Zusammengefasst: es gibt ein schmerzliches Hingeben ohne Erfüllung so intensiv, so vollkommen, dass es dem Gegenstand, der es erweckt hat, völlig entwächst. Das Unerfülltsein schlägt um in - ja, in was? In einen neuen, positiven Zustand, den Rilke verschiedenartig benennt. In diesem Brief, eine „Hoheit, jenseits der scheinbaren Niedrigkeit," oder „Verklärung." In Malte, eine „herbe, eisige Herrlichkeit." Alle diese Ausdrücke rufen die Vorstellung eines Zustands hervor, die nur angedeutet werden kann, - als Transzendenz der Demütigung, der Schmerzen, der Frustration der unbefriedigten Liebe. So viel ist klar: für Rilke ist es die höchste Funktion der Liebe, den Weg für diese Transzendenz, diese

Erweiterung der menschlichen Seele zu bereiten; und paradoxerweise geschieht diese Erweiterung nicht in der befriedigten, sondern in der unbefriedigten Liebe, nicht im Zusammensein, sondern in der Einsamkeit.

Eine gewaltige Erläuterung dieser Position ist in der Ersten Elegie zu finden (Werke, I, S. 447). Im gegensatz zum zerstreuten, unzulänglichen Dasein des sich beklagenden poetischen Ich am Angang der Elegie stehen die grossen Liebenden, die gleichsam eine höhere Daseinsstufe vertreten:

...Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, dass irgend ein Mädchen,
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: dass ich würde wie sie?
Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen
fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, dass wir
liebend
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn,
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im
Absprung
m e h r zu seine als er selbst? Denn Bleiben ist
nirgends.

Die Liebende soll sich zum geliebten Gegenstand verhalten wie der Pfeil zur Sehne; die (oder der) Liebende braucht den Gegenstand als Mittel, um sich zu sammeln, um sich zu übersteigen. Wie im Requiem und in den meisten Äusserungen Rilkes über die Liebe, die wir erörtert haben, wird der Moment der Entwicklungsmöglichkeit in der Liebe als eigentlicher Sinn der Liebe angesehen. Sich an den Gegenstand der Liebe zu klammern ist schlechthin Missverständnis, ist Missbrauch übermenschlicher Kräfte. Rilkes Liebende vermögen, den Geliebten als eine Art Stimulans zu gebrauchen, um ihre eigene Fühlkraft zu steigern:

...mit dem sublimen Ausdruck der Nonne: „Meine Liebe hängt nicht mehr davon ab, wie Du mich behandelst“ – war der Mann, als Geliebter, abgetan, erledigt, wenn man es rücksichtlich sagen soll, durchgeliebt, wie ein Handschuh durchgetragen ist.²⁵

Das erinnert wieder an Lous Liebesauffassung: weniger rücksichtsvoll ausgedrückt ist der Gegenstand der Liebe, der geliebte Mensch, an sich unwichtig; wichtig hingegen die Kraft des Gefühls selbst, die Genialität des Gefühls, das nicht ins bloss Erdachte weiterläuft, sondern in sich zurückfällt. Rilkes Liebende sind also diejenigen, die „möglichst viel in ihre Liebe einzubeziehen vermögen.“²⁶ Anstatt der gewöhnlichen Verschwendung der produktiven Kräfte in der Liebe, haben die rilkischen Liebenden darin die Energie der Produktivität gewonnen: es ist ihnen gelungen, die ältesten Schmerzen fruchtbar zu machen. Eine Verwandlung ist vorgegangen: die leere Stelle, die einst der verlorene Geliebte ausgefüllt hat, gerät in Schwingung. Wie in der Ersten Elegie der Trost der Musik im erschreckenden Tod eines Jünglings seinen Ursprung hat, so ist der Überfluss der Produktivität ein Konsequenz der Unerfülltheit. Es handelt sich um das Prinzip des Umschlags, das für Rilke eine Art Naturgesetz war. Seine Werke sind voll von Beispielen dieser gesetzmässigen Kompensation, die im menschlichen Leben herrscht. Zwei Stellen aus den Sonetten an Orpheus sind in diesem

²⁵Zitiert von Dieter Bassermann, Der späte Rilke, Zweite durchgesehene Auflage, (Freiburg: Chamier, 1948), S. 329.

²⁶Steiner, S. 22.

Zusammenhang lehrreich: „Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel der Trennung" (SO, II, 12); und:

Jubel weiss, und Sehnsucht ist geständig, -
nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.
(SO, I, 8)

Das Prinzip des Umschlags liegt dem Kult der Liebenden auch zugrunde. Freilich ist es eines, den Geliebten zu verlieren, und ein anderes, willkürlich sich vom Geliebten zu befreien. Und es ist dieser Unterschied, der das Misstrauen und die Empörung der Kritiker erregt hat. Vom „gesunden" Standpunkt eines Eudo Masons oder eines Erich Simenauers aus handelt es sich um einen gründlichen Mangel Rilkes an Liebesfähigkeit, um einen pathologischen und gefährlichen Narzissismus und um einen bedenklichen, charakterlosen Versuch, verkehrte Liebesvorstellungen zu verbreiten. Rilke selbst klagte über diese Sachlage; Marie von Thurn und Taxis²⁷ berichtet:

Und noch eine schmerzliche Erfahrung hatte er in Paris machen müssen. Er wusste, dass er auf meine innige Freundschaft bauen konnte, und sprach offen von dieser Wunde, die ihn so bitter schmerzte. Die Liebe, die grosse Liebe, die er an anderen so bewunderte - er hielt sich für unfähig, sie jemals wahrhaft zu empfinden. Ein Augenblick der Freude, Begeisterung und leidenschaftlichen Glut - und darauf vollständige Enttäuschung, Abscheu und Flucht.

²⁷Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe. Erinnerung an Rainer Maria Rilke, Insel Bücherei, 888, (Frankfurt am Main: Insel, 1966), S. 85.

Kann Rilkes Lehre der besitzlosen Liebe also ein Konsequenz von Liebesunfähigkeit sein, ein Ausdruck seines eigenen Versagens in der Liebe? Andere Äusserungen Rilkes deuten auf so eine Interpretation hin:

Ich hätte vieles zu sagen auf Herzen, aber ich werde mit der Zeit immer misstrauischer gegen mich, Monstrum, das im Grunde nie um irgend ein Wesen so tief und quälend und unablässig besorgt gewesen ist wie um sich selbst.²⁸

Das Schuldgefühl des hauptsächlich mit sich selbst und dem eigenen inneren Zustand beschäftigten Künstlers ist die Kehrseite des stolzen Selbstbewusstseins des überlegenen Aussen-seiters; in Perioden der Niedergeschlagenheit fühlte Rilke, dass das Künstlerleben und die Kunst selbst „die leidenschaftlichste Inversion der Welt“²⁹ sei, und Eudo Mason nimmt diese Formulierung als Kennzeichnung von Rilkes Liebesauffassung überhaupt: „Auch die Lehre der besitzlosen Liebe ist ganz und gar der Einfall eines grossen Verführers“ (S. 133). Und: „Er scheint den Menschen zu allem Kuriosen und Vertrakten, was sonst ewig in ihren Herzen verborgen geblieben wäre, Mut zu machen“ (S. 134). Weitläufiger äussert sich Simenauer (S. 604):

Seine Innerlichkeit ist die des isolierten Einzelgängers und darf nicht mit der Innerlichkeit im Sinne der Besorgung um den anderen verwechselt werden; sie ist nicht humanistisch, noch hat sie etwas mit der allumfassenden und allesverstehenden Innerlichkeit des Liebenden gemeinsam; sie ist nicht christlich. Rilkes Leben sei nicht nur nicht vorbildlich, sondern gefähr-

²⁸Zitiert von Simenauer, S. 551-552.

²⁹Thurn und Taxis, S. 18.

lich, gefährlich vor allem weil er sein Versagen mit schönen Worten umgab und sich wahnhafte Konstruktionen schuf, um nicht tun zu müssen, was das Leben von ihm verlangte: Mensch zu sein unter Menschen.

Also antihumanistische, vertrackte, verführerische Wahnvorstellungen eines pathologischen Einzelgängers und Aussen-seiters. Simenauers Auffassung nach handele es sich bei Rilke nicht um die Sache, die gemeinhin mit dem Wort ‚Liebe‘ gemeint wird, sondern um einen *contradicto in adjecto*, ein hölzernes Eisen, das nur als eine Konstruktion eines zwar künstlerisch grossen, aber kranken Dichters zu verstehen sei.

Ein solcher Gedankengang war dem Dichter selbst keineswegs fremd. Wie die bereits zitierten Stellen aus Rilkes Briefen und Gesprächen zeigen, hätte er so eine Diagnose wahrscheinlich angenommen. Und war nicht das Scheitern Maltes schliesslich ein Scheitern an der Liebe? 1910-1913, also zwischen der Veröffentlichung von Malte Laurids Brigge und dem ersten „Anfall“ der Elegien, überlegte sich Rilke mit vollem Ernst, ob er sich psychiatrischer Behandlung unterziehen sollte; er sprach von der Möglichkeit, nichts mehr zu schreiben, wollte Arzt werden, seine Teufel austreiben und als Bürger leben. Wie viele deutsche Dichter, zwischen *l'art pour l'art* und der alten humanistisch-didaktischen Tradition schwankend, wurde Rilke vom Gefühl geplagt, dass seine Kunst dem Leben, der „normalen“ menschlichen Gesellschaft entgegengesetzt sei; er fühlte sich von der unwissenden aber irgendwie bewundernswerten Übereinstimmung mit dem Leben ausgeschlossen, die der Philister, für ihn gleichzeitig ein Gegenstand von Verachtung und von Neid, genoss.

Dieses Gefühl des Künstlers, vom Leben ausgeschlossen zu sein, die schmerzliche Erfahrung, die Nuancen des Gefühls genau darstellen zu können aber niemals in voller Unschuld und Echtheit erleben zu können, ist in Balzacs vielzitiierter, melancholischer Bemerkung über die Mutter und ihr Kind verkörpert: dass sie „im Wahren“ seien, während der unmenschliche Künstler, des echten Gefühls unfähig, eine einsame, narzisstische, unwahre Existenz führt. Dies wird anerkannt als führendes Thema moderner Dichtung überhaupt, besonders zwischen Baudelaires „Fleurs du mal“ und dem Ersten Weltkrieg. Viele Künstler dieser Zeit gehörten zum Typus des unabhängigen Aussenseiters: „the auto-emotional man, the highly cultivated narcissist who, unrelated to all human community, builds a universe out of his sensations, perceptions and dreams, and whom, in consequence, life passes by.“³⁰ Der Verfasser fährt fort, indem er diese Haltung bestimmt als „the development of the ivory-tower attitude which poets and artists began to adopt when the emerging bourgeois society left them without a function to perform.“

Die Erkenntnis der Exklusivität, des Anders-Seins, drückt sich im Künstler in einem Schwanken zwischen stolzem Selbstvertrauen und Verachtung der normalen Menschen und einem Minderwertigkeitsgefühl aus. Letzteres überwiegt in einem Brief Rilkes an den Psychiater Gebtsattel aus dem Jahre 1912

³⁰Walter H. Sokel, The Writer in Extremis (Stanford: Stanford Univ. Press, 1959), S. 29.

(Gesammelte Briefe, Bd. 2, S. 171):

Es liegt in der Natur dieses Zustandes, dass er eine völlige Abnormität wird, wenn er lange vorhält, und ich frage mich jeden Tag, ob ich nicht verpflichtet bin, ihn, um jeden Preis, so oder so zu beenden.

Jedoch schrieb er innerhalb einer Woche an Gebtsattel:

Nun muss ich mir aber zugeben, dass es mit solchen Plänen nie ganz ernst gewesen ist, dass ich mich vielmehr, hinter solchen Ausflüchten, doch unendlich stark an das einmal begonnene, an alles Glück und alles Elend, dass es mit sich bringt, gebunden fühle, so dass ich, streng genommen, keinerlei Änderung wünschen kann, keine Erleichterung, es sei denn die im Überstehen und in der endlichen Leistung einheimische.
(S. 183-4)

Er unterzog sich nie einer Psychoanalyse. Am Ende zog er sein unglückliches, unsicheres Leben, samt seinen „Teufeln“, einem bürgerlichen Leben vor, worin nicht nur seine Teufel, sondern auch seine Engel poetischer Inspiration überflüssig und störend wären.

Wir haben festgestellt, dass Rilkes Liebesauffassung radikal ist, dass sie, gewissermassen wie Nietzsches Zarathustra, für Alle und Keinen ist; und trotzdem liegt seinem Misstrauen und seinen Einwänden gegen die Liebe, wie sie zu seiner Zeit in Europa aufgefasst wurde, nicht bloss künstlerischer Egoismus, sondern vielmehr scharfe psychologische Beobachtung zugrunde. Rilke war weder der erste noch der letzte, der bemerkt hat, dass die Menschen geneigt sind, durch Domestizierung auf ihre höchsten Entwicklungsmöglichkeiten zu verzichten. Aber gerade das darf der Künstler nicht tun. George Bernard Shaw, dessen Werke vielfach um Fragen der Beziehung zwischen dem überlegenen Menschen und seiner Gesell-

schaft kreisten, macht folgende Bemerkung:³¹

Those who can produce really impressive artworks are men of genius; that is, men selected by Nature to carry on the work of building up an intellectual consciousness of her own instinctive purpose. Accordingly, we observe in the man of genius all the unscrupulousness and all the "self-sacrifice" (the two things are the same) of Woman;...The artist is a sublime altruist in his disregard for himself, an atrocious egotist in his disregard for others. Here Woman meets a purpose as impersonal, as irresistible as her own; and the clash is sometimes tragic.

The world's books get written, its pictures painted, its statues modelled, its symphonies composed, by people who are free from the otherwise universal domination of the tyranny of sex. Which leads us to the conclusion that art, instead of being before all things the expression of the normal sexual situation is really the only department in which sex is a superceded and secondary power, with its consciousness so confused and its purposes so perverted that its ideas are mere fantasy to the ordinary man.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Künstler und dem „normalen“ Menschen und die Anerkennung verschiedener „Situationen“ für beide sind die Grundsätze von Shaws und von Rilkes Liebesauffassungen. Aber Shaw vermag, seine Lage heiter und ohne Bedenken anzunehmen, während Rilke ambivalent und schwankend blieb; wenn er auch in sein Los bewusst einwilligte, so war es auf Kosten eines schlechten Gewissens.

Wir haben uns bis jetzt hauptsächlich mit Rilkes Auffassung der Liebe beschäftigt, besonders mit seiner vielbesprochenen „Lehre“ der besitzlosen Liebe. Die wesentlichen Kennzeichen seiner Auffassung sind eine Opposition gegen eine für oberflächlich gehaltene Liebesauffassung und der Versuch,

³¹George Bernard Shaw, Seven Plays (New York: Dodd, Mead, 1951), S. 498-499.

eine Alternative zu finden. Aber Rilkes frühe Versuche zeigen eine zwar tief gefühlte aber ungenaue Vorstellung der Transzendenz der negativen Aspekte der „besitzenden Liebe“ durch absichtliche, gewollte Unerfülltheit. Die grossen Liebenden verkörpern die Intensität des Gefühls, die von der unbefriedigten Liebe herrührt; sie verwandeln die ungeheueren Kräfte, die im Liebeserlebnis entfesselt werden, in die Energie der Produktivität. Sie sind ein Beispiel und eine Ermahnung an den Künstler, dass er die „Energie“ der Liebe für künstlerische Tätigkeit verwenden soll.

Im Dritten Kapitel werden wir uns mehr mit Rilkes *E r l e b n i s* der Liebe beschäftigen, vor allem in seiner späten Entwicklung. Wir werden sehen, dass sich Rilkes Liebeserlebnis gegen den Hintergrund der allumfassenden Aufgabe und Verantwortlichkeit des Künstlers abspielt. Die rothensche Auffassung des Künstlers als Handwerker, der nichts sucht als unaufhörliche Arbeit, wird durch eine Tendenz erweitert, die als messianisch bezeichnet werden kann: der Künstler wird als Schöpfer von Kunst-Dingen angesehen, die die „vorläufige, hinfällige Erde“ (Briefe, S. 482) im Weltinnenraum des Künstlers verwandeln und verewigen. Aber der sieghafte amor fati der späten Gedicht-Zyklen läuft gleichsam parallel zur schwierigen und unversöhnlichen Bekenntnis-Lyrik, worin Rilkes bitteres Erlebnis der Liebe die grösste Rolle spielt. Im Dritten Kapitel werden wir diesen Kontrapunkt darstellen und analysieren.

DRITTES KAPITEL

SCHAUKEL DES HERZENS

Man kann Rilkes Pariser Zeit, bis zur Veröffentlichung von Malte Laurids Brigge, als Lehrjahre bezeichnen, die Zeit danach, als Wanderjahre. Mit den Neuen Gedichten war Rilke durch strenge Ausübung des rodinschen Arbeitsethos zum Meister der Dichtkunst geworden; mit Malte hatte er eine Antwort auf seine schwierigen Pariser Erlebnisse gegeben, die seine Stellung als unübertrefflicher Diagnostiker der Unruhe und der Angst in der modernen europäischen Kultur gesichert hatte. Auch als Mensch war er härter geworden; die Armut, die Einsamkeit und die drei Flüche der Romantiker - Heimatslosigkeit, Familienlosigkeit und Berufslosigkeit - sind eine Probe gewesen, die er nur durch Geduld und Selbstdisziplin bestehen konnte. Er hat sie bestanden. Und trotzdem war er nicht zufrieden. Er fühlte, dass er mit Malte alles gesagt hatte, was er sagen konnte, dass er jetzt, „vorbereitet und zum Ausdruck erzogen, eigentlich ohne Berufung bleibe, überzählig.“³² Zwischen Malte Laurids Brigge und der endgültigen Veröffentlichung der Duineser Elegien hat er nur ein einziges Buch, Das Marienleben, veröffentlicht. Er, der im Dienst der Kunst sich allen Gefahren

³²Zitiert von Holthusen, S. 102.

und Schmerzen des Künstlerlebens ausgesetzt hatte, fühlte sich nun als Künstler unerfüllt und überflüssig. Sogar die Idee seiner 1912 begonnenen grossen Arbeit, der Elegien, bot ihm eher Schrecken als Trost; die Elegien blieben zehn Jahre fragmentarisch, und es war, als stünde er vor einem Zauber-
kasten, der das Geheimnis seines Lebens enthielte, aber zu dem er den Schlüssel verloren hatte. Unruhe, Reiselust, oder vielmehr wiederholte Reisen aus Unlust (Zwischen 1910-1914 hat er sich an rund fünfzig verschiedene³³ Orten aufgehalten), finanzielle Sorgen; innere Zerrissenheit wegen seiner schöpferischen Dürre; die Schrecknisse des Kriegs - alles das kennzeichnete die Jahre 1912-1922; und nicht am wenigsten quälte ihn das Liebesproblem, welches doch immer der Brennpunkt der Feindschaft zwischen dem Leben und der Arbeit gewesen war. Jetzt, da ihm auch die Arbeitsfähigkeit genommen war, wurde der Zwiespalt noch schmerzlicher und komplizierter als während seiner früheren Periode.

Eine wichtige Rolle im Leben Rilkes nach 1910 spielte die Fürstin Marie von Thurn und Taxis. Diese grossartige Frau nahm Lous Stelle als Helferin und Beraterin des Dichters ein, und ihr Erinnerungsbuch gibt ein intimes Bild des Lebens und Charakters Rilkes. Wie eine ältere Schwester sorgte sie sich um den exzentrischen, impulsiven und immer wieder gefährdeten Doctor Seraphicus, oder Serafico, wie sie ihn nannte; und er,

³³Holthusen, S. 103.

seinerseits, war ein treuer Freund, der ihr in Gesprächen und Briefen alles sagte: Reisebeschreibungen, Kunstansichten, persönliche Angelegenheiten, seine tiefsten Sorgen, Ängste und Klagen, aber auch seine Hoffnungen, Jubel, Siege teilte er ihr mit. Sie war der erste Mensch, an den Rilke nach Vollendung der Elegien schrieb, und die Widmung der Elegien lautet: „Aus dem Besitz der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe.“ Marie von Thurn und Taxis wusste von den hohen Ansprüchen von Rilkes Kunst und von den menschlichen Verlusten, die sie verursachte; voller Angst und Misstrauen verfolgte sie seine selbstquälerischen Versuche, sich ins Leben zurückzufinden, und sie versuchte, ihn mit gesundem Menschenverstand zurück in seine eigene und eigentliche Welt zu lenken:

Dichter, der du nicht verstehen kannst, dass ein eifersüchtiger Gott dich lenkt und für dass Geschenk, das er dir gegeben, dein Leben verlangt; Dichter, der du nicht verzichten kannst, der du immer wieder mit so viel Angst versuchst, dich in den Strom zu stürzen und gleich den Anderen an der Quelle des Lebens zu trinken - aber immer verwehrt es der Gott, der dich zu eigen haben will, und er träufelt dir in den süßen Quell Bitternis, unsagbare Bitternis.³⁴

Sie hat die Ambivalenz beobachtet, die in Rilkes Lebens- und Liebeshaltung herrschte. Einerseits wollte er sich ganz seiner Kunst widmen, und doch verstrickte er sich wiederholt in ein Liebesverhältnis nach dem anderen; sie misslangen ohne Ausnahme und machte ihn nur unglücklicher: „...Er seufzte nach Einsam-

³⁴Thurn und Taxis, S. 91.

keit und Ruhe, und zugleich doch nach jenem Leben, das er so leidenschaftlich ersehnte und nicht ertragen konnte."³⁵ Als er nicht arbeiten konnte, wurde er für fremde Einwirkungen äusserst empfänglich. Die Aufzeichnungen der Fürstin berichten:

Armer Serafico, wie angstvoll hat er immer wieder gefragt, ob ich nicht glaubte, dass es irgendwo ein liebendes Wesen gäbe, bereit, in dem Augenblick zurückzutreten, da die Stimme ihn rief? Die Antwort war schwer. Die Frau, die ihr ganzes Herz herschenkt, ohne je etwas für sich zu fordern - nichts anderes verlangte er...

Und doch kann er nicht sein, ohne um sich die Atmosphäre einer Frau zu spüren - ja, ich bin oft betroffen über die ungewöhnliche Anziehungskraft, die Frauen auf ihn ausüben; er hat mir oft gesagt, dass er nur mit Frauen...wirklich gern umgeht; aber dann kommt der Augenblick der Flucht, der Augenblick, da er sich jeder Bindung entzieht....und dann wieder der alte Schmerz, das gleiche Leid.³⁶

Rilke war also keineswegs einer von jenen Dichtern, deren Lippen singen, aber nicht küssen können. Er wurde allzu leicht und oft von Frauen angezogen, und trotz seiner schwächtigen und zarten Erscheinung und seiner empfindsamen Manieriertheit war er ein stürmischer und erfolgreicher Werber, der sich ebenfalls impulsiv und ohne Rückhalt hingeben konnte. Überall von Anbeterinnen umgeben, hatte er genug Gelegenheit, zu verführen und verführt zu werden.

Indessen hat er nichts unterlassen, um Liebe zu erwecken, „Ja, ich weiss“, sagte er mir eines Tages

³⁵Ibid., S. 53.

³⁶Ibid., S. 107.

ganz schüchtern, als ob er einen Makel bekenne, „ich weiss, ich habe eine grosse Verführung.“ Er hatte sogar mehr als das: das Bedürfnis, zu verführen und verführt zu werden.³⁷

Die Fürstin wusste, seinen Don Juanismus und das Selbstmitleid, das seine Abenteuer unfehlbar begleitete, entscheidend und doch taktvoll zu schelten:

Es kommt mir vor, D. S., dass der selige Don Juan ein Waisenknabe neben Ihnen war - und Sie tun immer solche Trauerweiden aussuchen, die/ aber gar nicht so traurig sind in Wirklichkeit,/ glauben Sie mir.³⁸

Und was ist die Tragweite dieser Liebeshaltung für den Verkünder der Lehre der besitzlosen Liebe? Die Gefahren, wogegen die Lehre gerichtet war, nämlich die Aufdringlichkeit des Aggressors und andererseits die grenzlose Hingabe des oder der Verliebten an den geliebten Menschen, und dadurch die Verschwendung eigener schöpferischer Kräfte - das sind Probleme, womit Rilke nicht fertig wurde. Die Lehre der besitzlosen Liebe war eine Entwicklungsstufe gewesen, ein Versuch, Heilung oder Erlösung aus seinem Zustande zu finden; aber auch diese Lehre ist keine Lösung oder Erlösung gewesen, sondern sie hat die Spannung genährt und unterstützt. Denn wenn man nicht darauf verzichten kann, zu verführen und sich verführen zu lassen, so vermag man bestenfalls eine Art Schuld durch eine andere zu ersetzen: anstatt die Geliebte in Besitz zu nehmen

³⁷Lou Albert-Lazard, Wege mit Rilke (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1952), S. 141-142.

³⁸Zitiert von Holthusen, S. 106-107.

und sie aus sich selbst zu ziehen, wird der Mann zum Vampir oder zum Don Juan, der eine Liebe erweckt, die wenigstens in einem gebräuchlichen Sinne unerfüllt bleiben muss. Schon die Don Juan-Gestalt in den Neuen Gedichten wird in diesem Sinne ausgedacht:

...und es steht geschrieben,
dass du viele führen wirst
zu der Einsamkeit, die diesen
tiefen Eingang hat. Lass ein
die, die ich dir zugewiesen,
dass sie wachsend Heloisen
überstehn und überschrein. (Werke, I, 373)

Seine Selbstvorwürfe in diesem Zusammenhang sind bekannt: „...sie können ja nicht wissen, wie wenig Müh, im Grunde, ich mir mit ihnen gebe, und welcher Rücksichtslosigkeit ich fähig bin.“³⁹ Wir haben sein Gefühl, ein „Monstrum“ zu sein, das sich nur um sich kümmert, schon erwähnt. Und trotzdem gelang es ihm, seine Liebeshaltung zu rechtfertigen und zu bejahen; eine Leistung, die, wie wir sehen werden, ein bedeutender Teil der Aufgabe der späten Lyrik ist -: ein Durchbruch zum heiteren amor fati, der dem Dichter immer als Zweck und Ideal vorgeschwebt hatte.

Der Kontrapunkt zwischen Klage und Jubel, zwischen Verneinung und Bejahung, der besonders im Spätwerk so gewaltig hervortritt, ist auch für die Liebesproblematik entscheidend. Die Voraussetzungen des Frühwerks verändern sich im wesentlichen nicht mehr, nur wird das Spiel der Bezüge differenzierter und

³⁹Zitiert von Holthusen, S. 103.

reicher, bis sie zuletzt in den Elegien, den Sonetten und den anderen späten Gedichten in ein grossartiges polyphones Gewebe zusammengefasst werden. Es ist meine Absicht, diesen Kontrapunkt darzustellen, indem ich die Spätlyrik unter zwei Rubriken betrachte. Die erste, „Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens“, stammt von einem 1914 geschriebenen Gedicht, das wehmütig und geheimnisvoll die Vereinsamung des Dichters ausdrückt. Hier herrschen finstere und zum Teil bittere Aufzählungen der Unzulänglichkeiten menschlicher Liebesversuche, die in der Fünften Elegie gipfeln. Andererseits aber bricht heitere Bejahung alles Fragwürdigen, Unzulänglichen und Schmerzlichen hervor; die grosse Kraft des Eros und die enorme Gefühlsleistung des menschlichen Herzens werden gerühmt und gelobt. Die Sechste Elegie enthält die zweite Rubrik, die hier angewandt wird: „Aufenthalte der Liebe“ – womit die Vergänglichkeit und die Einmaligkeit der Liebe positiv gewertet sind – als Entwicklungsstufen des Heroischen oder des Göttlichen im Menschen. Die heitere, manchmal spielerische Behandlung der Liebesproblematik (z. B. im Briefwechsel mit Erika Mitterer) wird durch einen alles verstehenden Sinn für die hinter dem Heiteren stehenden Tragik temperiert.

I AUSGESETZT AUF DEN BERGEN DES HERZENS

Die Irrungen und Wirrungen von Rilkes Liebesleben sind vielfach besprochen worden. Die durchgehende Ambivalenz, die Marie von Thurn und Taxis so anschaulich geschildert hat – einerseits ausserordentliches Liebesbedürfnis, andererseits,

der Impuls, sich vom geliebten Gegenstand zu befreien - zeigt sich auch in der Lyrik. Der Zusammenhang dieser Sachlage mit Rilkes Dichtertum ist schon betont worden. Es handelt sich um das Motiv des vom Leben ausgeschlossenen Schauenden, der durch seinen Trieb nach Genauigkeit und sein Verantwortlichkeitsgefühl zum Zuschauer des Lebens wird. Das Bewusstsein des „Anders-Seins“ ist von den frühesten Werken Rilkes bis zum Ende ein Grund für Ambivalenz gewesen. Er spürt mit Schmerzen die Distanz, die ihn als Schauenden vom Angeschauten trennt, und doch weiss er, dass diese Distanz die Bedingung für seine Kunst ist. Der Dichter vermag, das Vergängliche in ein Bild zu fassen und es dadurch zu verewigen; aber der Preis dafür ist das Gefühl, dem Leben immer gegenüberzustehen. So heisst es schon im Buch der Bilder (Werke, I, 131):

Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen
 das zu s a g e n, was ihr einsam s e i d;
 und sie lernen leben an euch Fernen
 wie die Abende an grossen Sternen
 sich gewöhnen an der Ewigkeit.

Keine darf sich je dem Dichter schenken,
 wenn sein Auge auch um Liebe bat;
 denn er kann euch nur als Mädchen denken:
 das Gefühl in euren Handgelenken
 würde brechen vom Brokat.

Alles Seiende, Lebende, Existierende ist stumm. Um das Mädchen anzuschauen und es s a g e n zu können, wie es niemals innig meinte zu sein, bedarf der Dichter des Abstands. In diesem Gedicht wird der Begriff des Abstands stilisiert: der Dichter soll das Angeschaute nur als Mädchen denken können, - die Betonung liegt auf ‚denken.‘ Die Mädchen werden gewarnt, sich

nie dem Dichter zu schenken, d. h. sie sollen nicht versuchen, ihm menschlich zu nähern; sie sollen Modelle bleiben. Im „Gesang der Frauen an den Dichter“ (Werke, I, 251) wird dieser Sachverhalt von seiten der Frau ausgedrückt:

Sieh, wie sich alles auftut: so sind wir;
denn wir sind nichts als solche Seligkeit.
Was Blut und Dunkel war in einem Tier,
das wuchs in uns zur Seele an und schreit
als Seele weiter. Und es schreit nach dir.
Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht
als sei es Landschaft: sanft und ohne Gier.
Und darum meinen wir, du bist es nicht,
nach dem es schreit. Und doch, bist du nicht der,
an den wir uns ganz ohne Rest verlören?
Und werden wir in irgend einem m e h r?
Mit uns geht das Unendliche v o r b e i.
Du aber sei, du Mund, dass wir es hören,
du aber, du Uns-Sagender: du sei.

Die Frau will zunächst den M a n n reizen, anziehen; aber die weibliche Seele wird vom Dichter aufgenommen, als sei sie Landschaft; der Abstand ist spürbar; zur Enttäuschung der Frau ist sie dem Dichter nicht vor allem ein Gegenstand geschlechtlichen Begehrens, sondern zunächst ein Ding, gleich einem Tisch, einem Klavier, einem römischen Sarkophag. Ihre erste Reaktion ist negativ: „darum meinen wir, du bist es nicht, nach dem es schreit.“ Aber die Anziehungskraft des Dichters für die Frau ist dennoch stark; denn sie weiss, dass nur er die Macht hat, sie zu verewigen. Das Unendliche – die weibliche Seele – geht mit den Frauen vorbei: denn es ist nicht begreifbar, sehbar, hörbar, es stirbt mit ihnen. Nur der Schauende, der Dichter, vermag, das herrliche aber stumme Wesen der Frau zu sagen und es dadurch gleichsam zu erlösen.

Als Mann fühlt sich der umworbene Dichter geschmeichelt, und doch ist er sich der Fragwürdigkeit der Liebe allzu bewusst. Die Liebe ist immer in Gefahr, ein „Tun ohne Bild“ zu werden, eine Handlung, deren Sinn durch Gewohnheit und Bequemlichkeit vergeht oder verhüllt wird. Der Schauende lebt unter dem Fluch, niemals n i c h t schauen zu können, niemals sich und seinen inneren Zustand vergessen zu können, und deshalb ist er von der Spontaneität und Gläubigkeit (man könnte eigentlich sagen: dem Willen zur Täuschung) in der Liebe ausgeschlossen:

Liebende, s e i d ihrs dann doch? Wenn ihr
einer dem anderen
euch an den Mund hebt und ansetzt -: Getränk
an Getränk:
O wie entgeht dann der Trinkende seltsam der
Handlung.
(Werke, I, 447)

Der Dichter aber entgeht der Handlung nicht, wenigstens nicht für lange. Im Gegenteil, der Dichter, der dem Geheimnisvollen und Sinnreichen immer offen ist, wird vom Liebeserlebnis z u w e i t getragen. Die Geliebte, die sein Gefühl erweckt hat, verschwindet im grossen Spiel der Bezüge, welches das Liebeserlebnis hervorruft. So in der Vierten Elegie (Werke, I, 454):

...Und ihr, hab ich nicht recht,
die ihr mich liebtet für den kleinen Anfang
Liebe zu euch, von dem ich immer abkam,
weil mir der Raum in eurem Angesicht,
da ich ihn liebte, überging in Weltraum,
in dem ihr nicht mehr wart...

Wichtig ist hier vor allem der Begriff ‚Raum‘; nicht die Geliebte oder selbst das Angesicht der Geliebten wird als eigentlicher Gegenstand der Liebe gesehen. Nicht der Mensch

aus Fleisch und Blut ist der Gegenstand der Liebe, sondern der Raum, etwas Unsichtbares, gleichsam ein Energie-Feld, das imstande ist, andere „Felder“ zu berühren: „Die Antennen fühlen die Antennen,/ und die leere Ferne trug.“ (Werke, I, 494) Rilkes Bild des Menschen kann nicht mit wenigen Worten gekennzeichnet werden; aber er neigte oft dazu, den Menschen als eine Art Radiosender und -empfänger zu sehen, der Störungen im Raum verursacht und selber solchen Störungen empfänglich ist. Verhältnisse zwischen Menschen sind in diesem Sinne Berührungen verschiedener Energie-Felder; und für Rilke sind wir nicht da, uns etwa an einem einzigen „Feld“ zu halten, sondern wir müssen uns immer offen halten, offen zu der „ununterbrochenen Nachricht, die aus Stille sich bildet“ (Erste Elegie). Das fortwährende Vorhandensein eines anderen Menschen bedeutet also eher Störung und Zerstreuung als Harmonie. Der Liebesanfang ist zwar herrlich; weite Ausblicke in vorher ungeahnte Räume tun sich auf, ein Wald von Bezügen, die Wahlheimat der dichterischen Phantasie, ragt empor. Aber die Geliebte, die alle diese „correspondances“ hervorruft – ist im voraus verloren. Das heisst, sie wird auf der Flut der Bilder weggetragen, als wäre sie niemals da gewesen.

Nicht mehr versuch ich, dich, wenn das Kommende wogt,
zu erkennen. Alle die grossen
Bilder in mir, im Fernen erfahrene Landschaft,
Städte und Türme und Brücken und un-
vermutete Wendung der Wege,
und das Gewaltige jener von Göttern
einst durchwachsenen Länder:
steigt zur Bedeutung in mir
deiner, Entgehende, an. (Werke, II, 79)

Das Schuldgefühl des Dichters wegen der Entmenschlichung dieses menschlichsten Verhältnisses überwiegt in dem 1914 geschriebenen Fragment, „Waldteich, weicher, in sich eingekehrter“ (Werke, II, 79-82). Der Dichter, der sich einem isolierten Teich im stillen Wald vergleicht, fragt sich düster, was im Spiegel seines Inneren überwiegt:

Schauernd berg ich meine Stirn,
denn ich weiss: die Liebe überwöge.

Wo ist einer, der sie kann?
Wenn ich innig mich zusammenfasste
vor die unvereinlichsten Kontraste:
weiter kam ich nicht: ich schaute an;
blieb das Angeschaute sich entziehend,
schaut ich unbedingter, schaute knieend,
bis ich es in mir gewann.

Die Frage ist rhetorisch: wie im Requiem soll die Antwort heissen: keiner kanns, es ist zu schwer für uns. Aber für ihn, den Schauenden, ist die Geliebte immer vor allem das Angeschaute, ein sich entziehendes Ding-an-sich, das der Anschauende erst in sich, im Weltinnenraum, erzeugen, aber niemals in der Welt, begreifen kann.

Fand es in mir Liebe vor?
Tröstung für die aufgegebenne Freie,
wenn es sich aus seiner Weltenreihe
wie mit unterdrücktem Schreie
in den unbekannten Geist verlor?

Darf der Schauende seine Empfindung überhaupt als Liebe bezeichnen? Hier wird der Vorgang als ein Sich-Verlieren des Schauenden in den geliebten (bzw. angeschauten) Menschen charakterisiert, als aufgegebenne Freiheit, deren Aufopferung Tröstung verlangt. Und das Angeschaute, die Geliebte, was

hat sie als lebendiges Wesen mit dem Schauenden, dem Dichter,
der sich als in-sich-geschlossenes Anschauensvermögen sieht,
zu tun?

Hab ich das Errungene gekränkt,
nichts bedenkend, als wie ichs mir finge,
und die grossgewohnten Dinge
im gedrängten Herzen eingeschränkt?
Fasst ich sie wie dieses Zimmer mich,
dieses fremde Zimmer mich und meine Seele?

Die Kälte der dichterischen Verfassung, die alles in sich nimmt,
als sei es Landschaft, wird hier am bittersten beklagt; die
Dichterseele „enthält“ die Geliebte wie sein fremdes, teil-
nahmsloses Zimmer ihn selbst enthält.

„Ist der Künstler überhaupt ein Mann?“ So fragt im
Sinne Rilkes Thomas Manns Tonio Kröger, der auch das Los beklagt,
„das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzu-
haben.“⁴⁰ Diesselbe übertriebene aber tiefgefühlte Frage
musste sich Rilke immer wieder stellen. Kurz nach dem Wald-
teich Gedicht wurde das Gedicht „Wendung“ geschrieben
(Werke, II, 83-84), das eine Wendung in der Lebenshaltung des
Dichters verkünden sollte; aber charakteristisch ist diese
Selbstbeschwörung zweideutig und scheint im Grunde den Dichter
nur tiefer in sein Problem zu verstricken.

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk.

⁴⁰Thomas Mann, Sämtliche Erzählungen (Frankfurt am Main:
S. Fischer, 1972), S. 233.

an den Bildern in dir, jenen gefangenen: denn du
 überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
 Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
 dieses errungene aus tausend Naturen, diese
 erst nur errungene, nie
 noch geliebte Geschöpf.

Die Grenze des Anschauens, die das Thema der zwei eben erwähnten Gedichte ist, soll überschritten sein. Oder? Wie soll man das empfohlene Herz-Werk verstehen? Der „innere Mann“, das „innere Mädchen“: es handelt sich hier um Bilder, um Vorstellungen. Der in diesem Gedicht beschriebene Vorgang ist eine „Liebe“ zwischen Bildern; das noch-nie-geliebte Geschöpf kann immer noch nur als „inneres Mädchen“ geliebt werden. Das Gedicht kann kaum als Durchbruch ins Leben gesehen werden, sondern bestenfalls als eine Selbstbeschwörung, seine inneren Bilder zu lieben, anstatt sie bloss darzustellen.

Sich aus dem Zauberkreis seiner Dichterwelt zu erheben, vermag Rilke nicht, und trotz der echten Gefühle von Selbstvorwurf und Sehnsucht nach dem Leben haben seine Selbstbeschwörungen mehr den Charakter von „Vokabeln seiner Not“ als von ernsthaft programmatischen Sätzen. Die Bezeichnung ‚Narzissmus‘ oder ‚Narzissismus‘ ist von verschiedenen Kritikern auf diese scheinbare Unfähigkeit, sich „aus seinem Spiegel“ zu ziehen, öfters angewandt worden. Mason schreibt (S. 92): „Rilke war ein extremes Beispiel für das, was man ‚Narzissmus‘ nennt.“ Die Verbindung zwischen diesem Narzissmus und seiner Liebesauffassung ist von Simenauer betont worden (S. 472):

Für diesen bisher unbekannt gebliebenen Zug (Rilkes Versagen in der Liebe) drängt sich schon im voraus der Name Narkissos auf, nicht deshalb, weil die Lehre von der besitzlosen Liebe schon an sich eine narzissistische sein muss, sondern weil in Rilkes Äusserungen die Forderung der verzichtenden Liebe mit narzissistischen Zügen hundertfach verbunden ist.

In einer neuen Untersuchung des Narziss-Motivs bei Rilke versucht Marcel Kunz⁴¹, diesen Zug zu bestimmen:

...Die Sorge um die Vergänglichkeit des Ich, das Bemühen um ein Finden und Bewahren der eigenen Person in einem höheren Bereich, um die ja Rilkes ganzes Werk kreist, der Wille, die Umwelt als Abdruck aufzufassen, das ist es, was wir bei Rilke als ‚narzissistisch‘ bezeichnen können.

Nach Kunz gleicht für Rilke die transitive Liebe „dem Verströmen, und es ist narzissistisches Bedürfnis, dieses nach aussen hin sich Verlierende zum Ich zurückzuführen...Solche Liebe ist aber letztlich am Du nicht interessiert, obwohl sie nur im Du möglich wird...“⁴² Rilkes Narziss-Gedichte sind ein gutes Beispiel für diese Haltung, und auch die Engel-Gestalt in den Elegien, das Ideal vollkommenen Daseins, hat eindeutig narzisstische Züge: „...und plötzlich, einzeln,/ S p i e g e l: die die entströmte eigene Schönheit wieder-schöpfen zurück in das eigene Antlitz“ (Zweite Elegie).

Aber der Begriff des Narzissmus, so aufschlussreich er auch ist für einen grossen Teil der rilkischen Liebeshaltung,

⁴¹Marcel Kunz, Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes, Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft, 100, (Bonn: Bouvier, 1970), S. 79.

⁴²Ibid., S. 83-84.

umfasst sie bei weitem nicht. Die Gestalten von Don Juan und Orpheus sind ebenso wichtig für ein volles Verständnis der Liebesproblematik bei Rilke, wie wir in der nächsten Abteilung sehen werden. Von den Sonetten, und besonders von der Stelle: „Wer sich als Quelle ergiesst,/ den erkennt die Erkennung“ schreibt Eudo Mason (S. 126): „Es ist, als ob Narziss sich vom eigenen Spiegelbild losrisse.“ Bei der Erörterung von Rilkes späten Helden-Gestalten werden wir diese Polyphonie von Motiven bestätigen können.

Und übrigens sind manche Äusserungen Rilkes über die Liebe, besonders in den Elegien, allgemein, und sollen nicht mit Sublimierungen persönlicher Unzulänglichkeiten verwechselt werden. Wenn Rilke in der Fünften Elegie (Werke, I, 457-461) von den Fahrenden spricht, von den Flüchtigen und Unzulänglichen, im Leben Gescheiterten, diesen grossartigen Symbolen menschlicher Ängste und Unvollständigkeiten, spricht er vor allem von der Liebe:

Wo, o w o ist der Ort - ich trag ihn im Herzen -,
 wo sie noch lange nicht konnten, noch von einander
 abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
 paarige Tiere; -

Dieses gewaltige, groteske Bild des Unvermögens, richtig zu lieben, wird ergänzt durch die viel umrätselte Stelle:

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
 die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
 unbegreiflich verwandelt -, umspringt
 in jenes leere Zuviel.

Das reine Zuwenig, die Sehnsucht des unvollkommenen Liebenden nach Ergänzung und Vollständigkeit in der Liebe, schlägt im

Liebeseerlebnis um - aber in ein leeres Zuviel: in einen Überfluss an Gefühl, an Intensität, die leer ist, das heisst, nicht geistig verwendbar. Die vielstellige Rechnung geht zahlenlos auf: man hat darauf gerechnet, durch Sammlung aller Freude der Liebe reich zu werden, aber die Summe rinnt durch die vergeblich sich mühenden Finger.

Die hoffnungsvollen Schlusszeilen der Fünften Elegie drücken Rilkes eigene „Lösung“ nicht aus. Der ersehnte Platz, wo die Liebende endlich konnten, wo ihr Münzen des Liebesglücks gültig wären, bleibt ein zwar herrliches, aber „unwirkliches“ Wunschbild. Rilkes Weg zur Bejahung der Liebe, die in der Sechsten Elegie einen starken Ausdruck bekommt, geht auf einsamen Pfaden, nur durch die Landschaft der h i e s i g e n Welt, wo alle Hoffnung sich auf Schmerz gründet und aller Jubel eine Anerkennung der unausweglosen Tragik menschlichen Lebens voraussetzt.

II AUFENTHALTE DER LIEBE

Die Sechste Elegie (Werke, I, 462-464) ist auch, wie die meisten anderen, bis Februar 1922 fragmentarisch geblieben. Nach dem ersten Ansatz in Duino 1912 wurden die ersten 31 Zeilen Winter 1913 in Ronda geschrieben; die letzten drei Zeilen der endgültigen Fassung folgten Spätherbst 1913 in Paris. Erst 9 Februar 1922 in Muzot wurde sie vollendet. Diese Helden-Elegie, wie Rilke sie nannte, wurde von Anfang an als „Wendung“ gedacht; ihre Stelle am Anfang der zweiten Hälfte

des Zyklus ist nicht zufällig. Denn die Helden-Gestalt ist ja eine positive Antwort zu den düsteren Existenzfragen der ersten vier Elegien, um von der später geschriebenen Fünften ganz zu schweigen – ein Frühlingsduft nach der dunklen Winterlichkeit der ersten Hälfte des Zyklus. Schon in der Ersten Elegie waren die jungen Toten eine Quelle der Hoffnung und des Trostes; der Mythos vom Ursprung der Musik, „die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft“, in der Klage um den frühgestorbenen, göttlichen Linos, bringt die Elegie zu einem unelegischen, positiven Schluss. Nun heisst es in der Sechsten Elegie:

Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich
 Toten. Dauern
 ficht ihn nicht an. Sein Aufgang ist Dasein; beständig
 nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild
 seiner steten Gefahr. Dort fänden ihn wenige. Aber,
 das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte
 Schicksal,
 singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden
 Welt.

Der Held ist von vornherein ein Gegenstück zum klagenden und beklagten poetischen Ich der Elegien; für den Helden ist das Leben ein beständiges Zunehmen an Dasein; wie die „zeitig entschlossene Frucht“ des Feigenbaums reift er geheimnisvoll und früh, ohne die mühseligen Anstrengungen derjenigen, die zum Blühen verführt sind. Er fragt nicht, er zögert nicht: er tritt ins veränderte Sternbild seiner steten Gefahr und wird verklärt. Der erste Fragment endet nach dieser Charakterisierung des Helden mit sehnsüchtigen Äusserungen des Dichters:

Hör ich doch keinen wie i h n...

... O wär ich,
wäre ich ein Knabe und dürft es noch werden und
sässe
in die künftigen Arme gestützt und läse von Simson,
wie seine Mutter erst nichts und dann alles gebar.

Aber worin besteht das Wesen des Helden überhaupt, oder besser, wie unterscheidet sich der Held von den übrigen Menschen?

Rilke sucht eine bestimmte Antwort, ein spezifisches Beispiel;
und, wie der zweite Fragment uns zeigt, die Antwort liegt im
Gebiet der Liebeshaltung:

Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der
 jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herz-
 abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln,
 - anders.

Wir erkennen das rilksche Motiv, von jedem „ihn meinende Herzschlag“ abgewendet zu sein: die Lage des Dichters, der sich dem Offenen entgegenhält und daher die ihn meinende Geliebte in einer Flut von „correspondances“ verliert. Doch ist der Held anders, er wird gleichsam auf den Wellen der Liebe getragen, über die Schmerzen hinweg. In der Liebe ist das Lächeln ein Vorspiel, eine „Verführung zum Blühen“, aber der Held ist schon „dem eigenen Lächeln voran“, er steht schon am Ende der Lächeln, hinaussehend ins Offene. Das Bild des Helden wird dann in Muzot ergänzt:

War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann
nicht
dort schon, in dir, seine herrische Auswahl?
Tausende brauten im Schoss und wollte er sein,
aber sieh: er ergriff und liess aus, - wählte und
konnte.

...O Mutter des Helden, o Ursprung
 reissender Ströme! Ihr Schluchten, in die sich
 hoch von dem Herz-Rand, klagend,
 schon die Mädchen gestürzt, künftig die Opfer dem
 Sohne.

Dieser gewaltige Einfall überbrückt die zwei Fragmente: schon im Schoß der Mutter ist das Schicksal des Helden vorgezeichnet. Die Befruchtung ist nicht zufällig; der Held stürmt ins Dasein im Kampf mit Tausenden, die das Ei durchdringen wollten; schon in den Schreien der Mutter auf dem Kindbett verkünden sich die Klagen der Mädchen, die er in die Einsamkeit führen wird. Man erinnere sich an die Verse von Hölderlin über den Halbgott:

Ein Rätsel ist Reinentssprungenes. Auch
 Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
 Wie du anfangst, so wirst du bleiben,
 So viel auch wirkt die Not
 Und die Zucht; das meiste nämlich
 Vermag die Geburt...⁴³

Der rilkeische Held bleibt auch ein Rätsel, ein reines Geheimnis, eine Quelle der Tröstung und Begeisterung für den im Allzumenschlichen verstrickten Dichter. Wir finden in der Liebeshaltung des Helden eine Exemplifikation der heiteren, alles bejahenden Haltung, die Rilke mehr und mehr angestrebt hat; - der Fähigkeit, die Liebe durchzulieben, sie „wie einen Handschuh“ zu gebrauchen, um am Ende dem Offenen gegenüberzustehen. Es handelt sich um das schon angedeutete Ideal des „homme fatal“, aber mit einer rilkeischen Wendung: sich selbst und anderen tödlich, ist der Held dennoch keine Schreckensgestalt, sondern

⁴³Friedrich Hölderlin, Werke (Salzburg: Das Bergland Buch, n.d.), S. 357-358.

vielmehr ein Musterbeispiel der Fähigkeit, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren: die Einmaligkeit des Lebens, die Überflüssigkeit des Blühens, den absoluten Wert der Intensität; - und dabei nicht von Selbstvorwürfen wegen Egoismus oder Unmenschlichkeit untergraben zu werden. Wie wir sehen werden, ist Rilkes eigene Lösung im Grunde eine Bejahung der Macht des Eros, der göttlichen Macht, die sich im Menschen offenbart und ihn gleichsam als Instrument gebraucht, um ihre reine Lebenskraft zu spenden. Seine frühen Versuche, eine Lehre der besitzlosen Liebe zu formulieren, wirken pedantisch und unüberzeugend neben diesen späten Verherrlichungen der tödlichen aber göttlichen Macht der Liebe.

Die Bedeutung der Don Juan-Gestalt in Rilkes Liebeshaltung ist schon erwähnt worden. Besonders kennzeichnend war das Gedicht „Don Juans Auswahl“, worin Rilke

den Gedanken entwickelte, solche höhere Herzensbrecherei, wie er sie betreibe, konnte ein göttlicher Auftrag sein, ihn von verborgenen Mächten auferlegt, die einen vermehrten Vorrat an Eloisen benötigt. Bei alledem war ihm aber nicht ganz wohl zumute, und der Anblick von Rodins „zu etwas Groteskem und Lächerlichem Alter“ liess ihm etwas von den Gefahren ahnen, denen er selbst ausgesetzt war.⁴⁴

Aber die doppelte Natur dieser Gefahren ist nicht zu übersehen; Rilke konnte seine Schwierigkeiten in der Liebe wehmütig beklagen, aber andererseits als positiv empfinden, indem er sich als Werkzeug einer hohen Macht ansah, die die Geliebte zum Weltgeheimnis hinreisst: „Hab ich denn so Helles

⁴⁴Mason, S. 86.

in Dir angefacht? Solchen Herz-Brand, liebes Kind, und fühlst nun zu mir zurück - statt weiter fort ins Offene, wohin es Dich doch hinreisst."⁴⁵ Es ist leicht, das Fragwürdige, das Komische, das Groteske an dieser Haltung blosszustellen; schwieriger ist es, sie als Symptom einer im Grunde positiven Lebenshaltung und Weltauffassung anzusehen. Ich halte aber das für den Verdienst und die Errungenschaft Rilkes. Diejenigen, die an Rilkes Liebeshaltung nur das Groteske, das Tragikomische, das Unzulängliche zu sehen vermögen, sehen nur gleichsam das Negativ derselben; nichts könnte unberechtigter sein, als Rilke einen zwar künstlerisch begabten, aber „geschlechtlosen“ Dichter zu nennen,⁴⁶ oder von ihm zu behaupten, dass er die beste Liebe für „the epistolary exchange of two solitudes“ oder „worship at a safe distance“ hielte;⁴⁷ man konnte das vielleicht über den Verfasser der pädagogischen Briefe an Friedrich Westhof oder an seine adligen Verehrerinnen schreiben, aber nicht über den Dichter der phallischen Gedichte von 1915 oder der Elegien oder über den Verfasser des „Briefes des jungen Arbeiters.“ Darin zeigte sich Rilke als Verkünder der

⁴⁵Holthusen, loc. cit.

⁴⁶Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Erweiterte Neuausgabe, Rowohlt's Deutsche Enzyklopadie, 25, (München: Rowohlt, 1971), S. 171.

⁴⁷Henri Peyre, "Baudelaire as a Love Poet," in Baudelaire as a Love Poet and Other Essays, by Lois Boe Hyslop, ed., (University Park, Penn.: Univ. of Pennsylvania, 1969), S. 14.

Befreiung des Eros von den Ketten christlicher Askese und, wichtiger, als Darsteller und Psychologe des Erotischen im Menschen überhaupt.

Die Dritte Elegie (Werke, I, 449-452), zum Beispiel, ist eine grosse Darstellung männlicher Erotik, eine bilderreiche Beschwörung des „Flussgotts des Bluts“, der „Herren der Lust“, die, einer unkenntlichen Quelle entstammend, den Mann überwältigen und hinreissen. Die Geliebte ist zwar die Katalyse des Geschlechtstriebes, aber sein Ursprung liegt viel tiefer:

Nicht an dir, ihn fühlendes Mädchen, an dir nicht
 bog seine Lippen sich zum fruchtbaren Ausdruck.
 Meinst du wirklich, ihn hatte dein leichter Auftritt
 also erschüttert, du, die wandelt wie Frühwind?

...Siehe, wir lieben nicht, wie die Blumen, aus
 einem
 einzigen Jahr; uns steigt, wo wir lieben,
 unvordenklicher Saft in die Arme. O Mädchen,
 d i e s: dass wir liebten i n uns, nicht eines,
 ein Künftiges, sondern
 das zahllos Brauende; nicht ein einzelnes Kind,
 sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs
 uns im Grunde berühren; sondern das trockene Fluss-
 bett
 einstiger Mütter -; sondern die ganze
 lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder
 reinen Verhängnis -: dies kam dir, Mädchen, zuvor.

Die Liebe ruft das überwältigende Bewusstsein der grossen Kette des Seins hervor, von der der einzelne Mensch nur ein Glied ist. Jahrtausende von Dasein, zusammengehalten durch das Geheimnis des Geschlechts. Ein Liebespaar ist zugleich ein Metapher der ganzen Schöpfung und eine Konkretisierung des élan vital, welcher alle lebende Wesen verbindet. Die Gewalttätigkeit und Grausamkeit des Triebes werden nicht verschwiegen; deswegen fleht der Dichter das Mädchen an, den Mann zu

verhalten. Eros kann vernichten, sowohl wie beleben. Eines ist aber sicher: er steht mitten im Geheimnis unseres Lebens und darf weder verleugnet noch verdrängt werden:

Welcher Wahnsinn, uns nach einem Jenseits abzu-
lenken, wo wir hier von Aufgaben und Erwartungen
und Zukünften umstellt sind. Welcher Betrug, Bilder
hiesigen Entzückens zu entwenden, um sie hinter
unserem Rücken an den Himmel zu verkaufen: O, es
wäre längst Zeit, dass die verarmte Erde alle jene
Anleihen wieder einzöge, die man bei ihrer Selig-
keit gemacht hat, um Überkünftiges damit auszu-
statten...

Und hier, in jener Liebe, die sie mit einem
unerträglichem Ineinander von Verachtung, Begierlich-
keit und Neugier die „sinnliche“ nennen, hier sind
wohl die schlimmsten Wirkungen jener Herabsetzung
zu sehen, die das Christentum dem Irdischen meinte
bereiten zu müssen. Hier ist alles Entstellung und
Verdrängung, obwohl wir doch aus diesem tiefsten
Ereignis hervorzugehen und selber wieder in ihm die
Mitte unserer Entzückungen besitzen.⁴⁸

Aus dieser Stelle spricht ein Geist, der etwa mit einem
D. H. Lawrence vieles gemeinsam hat. Dieser Aspekt von Rilkes
Werk soll in keiner Darstellung seiner Liebesauffassung
vergessen werden.

Die dunkle Gewalt des Eros wird noch einmal in einem
1924 geschriebenen Gedicht beschwören (Werke, II, 107):

Masken! Masken! Dass man Eros blende.
Wer erträgt sein strahlendes Gesicht,
wenn er wie die Sommersonnenwende
frühlingliches Vorspiel unterbricht.

Wie es unversehens im Geplauder
anders wird und ernsthaft...Etwas schrie...,
und er wirft den namenlosen Schauder
wie ein Tempelinnres über sie.

⁴⁸Zitiert von Holthusen, S. 129-130.

Oh verloren, plötzlich, oh, verloren!
 Göttliche umarmen schnell.
 Leben wand sich, Schicksal ward geboren,
 und im Innern weint ein Quell.

Eros ist unwiderstehlich, er bricht durch alle Masken gesellschaftlicher Gebräuche - harmloses Geplauder schlägt plötzlich um - das Dionysische zersprengt die Schranken, die der Wille zur Ordnung und Zivilisierung es auferlegt hat, es nimmt Besitz und verschwindet mit stürmischer Plötzlichkeit. Die Stille nach dem Sturm wird mit dem Bild des weinenden Quells herrlich ausgedrückt. Tränen begleiten alle erhabenen Stufen des Lebens: die Geburt, die Liebe, den Anblick des Schönen und Schrecklichen, den Tod. Der Sturm des Eros überwältigt den Menschen wie ein plötzlicher Regenschauer die Erde überrascht. Und wie auf der Erde Flüsse aus dem plötzlichen Übermass sich bilden, so weint der Mensch innerlich aus dem Übermass an Leben, das das Hereintreten des Flussgotts des Bluts mit sich bringt. Aber Eros schenkt u n d nimmt zurück. So eine Intensität vermag der Mensch nicht lange zu ertragen. Die Leere folgt dem Überfluss. Für Rilke war Eros nichts, was domestiziert werden konnte; trotz aller seiner Bemühungen, ein Programm zu machen, fühlte er sich in der Liebe wie in seiner Dichtkunst als Instrument, worauf unbekannte Götter ungerufen und plötzlich ihre Töne spielen und ebenso plötzlich verschwinden.

Die Tragweite von Rilkes Begriff des Eros für unser Thema zeigt sich im Gedicht „Schaukel des Herzens“, 1923 mit

einer Widmung an Baladine Klosowska, Malerin und Geliebte Rilkes, geschrieben (Werke, II, 206-207):

Schaukel des Herzens. O sichere, an welchen unsicht-
baren
Aste befestigt. Wer, wer gab mir den Stoss,
dass du mit mir bis ins Laub schwangst.
Wie nahe war ich den Früchten, köstlichen.
Aber nicht Bleiben
ist im Schwunge der Sinn. Nur das Nahsein, nur
an immer zu Hohen plötzlich das mögliche
Nahsein. Nachbarschaften und dann
von unaufhaltsam erschwungener Stelle
- wieder verloren schon - der neue, der Ausblick.
Und jetzt, die befohlene Umkehr
zurück und hinüber hinaus in des Gleichgewichts
Arme.

Das Herz wird mit einer Schaukel verglichen, einem Vehikel, das von einer unbekannten Gewalt gestossen, den Menschen ins Laub schwingt. Der Stoss ist ein Metapher für das Zunehmen an Intensität, an psychischer Energie, die dem Menschen bei der Begegnung mit der Geliebten zuströmt. Aber die „Richtung“ zielt nicht nach der Geliebten, sondern hinauf, nach den Früchten. Die Frucht - Symbol der Vollkommenheit, Schoss, worin der Keim eines neuen Lebens schläft, wie der Schmetterling in einer Puppe; - hier auch Umschreibung für das Versprechen der Liebe, die Sehnsucht nach Erfüllung und Vervollkommnung des Einzelnen im Liebeserlebnis. Aber: die Früchte sind unerreichbar; sie dürfen nicht besessen werden; - man darf nicht bei ihnen bleiben. Nicht das Bleiben ist im Schwunge des Herzens der Sinn, sondern das Nahsein; nicht Verweilen, sondern Aufenthalte der Liebe, wobei man einen flüchtigen Ausblick ins Offene erringt. Die Geliebte ist ein

Werkzeug des Eros, der uns zu einem Blick in die „correspondances“ verhelfen kann, die den Menschen mit den Geheimnissen des Lebens vertraut machen können. Wir kennen schon die Formel für das rilksche Liebeserlebnis, die in der Vierten Elegie vorkommt wo: „der Raum im Angesicht der Geliebte übergeht in Weltraum, in dem sie nicht mehr ist.“ Die Geliebte ist also wieder im voraus verloren, aber der Ausblick ins Offene, das Ziel des Dichters, wird durch die Intensität des Liebeserlebnisses gestattet. Die wesentlichen Kennzeichen der besitzlosen Liebe sind hier wieder erkennbar: die Intensität des Liebesanfangs, die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit des Besitzens; das Bewahren der Grenzen zwischen Liebenden und Geliebten; die Verwendung der Energie, die durch das Liebeserlebnis entfesselt wird, um zur Erkenntnis zu erlangen. Und doch ist das Problem positiver aufgefasst als vorher, das Bild des Liebeserlebnisses anschaulicher. Es handelt sich nicht mehr um den Umschlag des reinen Zuwenigs ins leere Zuviel, sondern um eine echte Berührung mit sinnreichen Bezügen, die uns hinreißen, trösten und helfen können. Die Bewegung der Schaukel bildet einen Halbkreis, ein unaufhörliches Schwingen zwischen den zwei Polen der Attraktion und der Repulsion -: die Grenzen des irdischen Daseins. Und doch hat der Schaukelnde einen Ausblick ins Offene getan, einen Ausblick, der nicht mehr als leer oder als negativ empfunden wird, sondern:

Wieder wie anders, wie neu! Wie sie sich beide
 an den Enden des Seils, diese Hälften der Lust. beneiden
 Oder wag ich es: Viertel? -Und rechne, weil er
 jenen, den Halbkreis hinzu, der die Schaukel sich weigert,
 Nicht ertäusch ich mir ihn, als meiner hiesigen verstösst?
 Spiegel. Errat nichts. Er sei einmal hiesigen
 neuer. Aber von Endpunkt zu Endpunkt Schwünge
 meines gewagtesten Schwungs nehm ich ihn schon in
 Überflüsse aus mir stürzen dorthin und erfülln ihn, Besitz:
 spannen ihn fast. Und mein eigener Abschied,
 wenn die werfende Kraft an ihm abbricht,
 macht ihn mir eigens vertraut.

Der zweite Halbkreis in diesem Gedicht ist eine *Verschreibung*. ^{K-J} (1953)
 für das zweite Bereich, das im Spätwerk als Gegenstück und
 Ergänzung der hiesigen Welt vorkommt. In dem berühmten Brief
 an seinen polnischen Übersetzer, Witold Hulewicz, erläutert er
 seinen Begriff dieses zweiten Bereiches (Briefe, S. 481):

Wir, diese Hiesigen und Heutigen, sind nicht einen
 Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie
 gebunden; wir gehen immerfort über und über zu den
 früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die
 scheinbar nach uns kommen. In jener "offenen" Welt
 sind alle, man ^{von} nicht sagen "gleichzeitig",
 denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, dass sie
 alle sind. Und so sind alle Gestaltungen des
 Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern
 soweit wir vermögen, in jene überlegene Bedeutung
 einzustellen, an denen wir Teil haben.

Wir wollen nicht versuchen, den Begriff des zweiten Bereiches
 auszulegen. Für unseren Zweck genügt es, zu bemerken, dass
 in Rilkes Weltbild die Triebkräfte unserer Seelen einem
 Bereich angehören, das zu unserem zeitlich und räumlich
 begrenzten Universum sozusagen parallel läuft. Die grossen
 Störungen unseres Gemüts, wie zum Beispiel in der Liebe,

erweitern unsere geistigen Horizonte, indem sie uns einen
~~ahnungsvollen~~ Ausblick in dieses zeitlose Bereich gewähren.

Die Liebe ist also ein gewaltiges Stimulans, durch dessen Kraft der Liebende den ganzen Kreis, - das begrenzte Hiesige und das unbegrenzte Offene, das Immanente und das Transzendente, in Besitz nimmt.

Diese Motive sind, wie schon gesagt, in den frühen und mittleren Werken im wesentlichen vorhanden. Aber im Spätwerk werden alle Fäden in ein zusammenhängendes Weltbild gebracht. Dies ist die grosse Leistung der Elegien und der Sonette an Orpheus. Darin wird die Liebe als Urtrieb der Natur überhaupt gesehen, der den Menschen mit der Ganzheit des Universums verbindet.

Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene
 Stimme,
 sei deines Schreies Natur; zwar schrieest du
 rein wie der Vogel,
 wenn ihn die Jahreszeit aufhebt, die steigende,
 beinah vergessend,
 dass er ein kümmerndes Tier und nicht nur ein
 einzelnes Herz sei,
 das sie ins Heitere wirft, in die innigen Himmel.
 Wie er, so
 würdest du wohl, nicht minder -, dass, noch
 unsichtbar,
 dich die Freundin erfür, die stille, in der
 eine Antwort
 langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt,
 - deinem erkühlten Gefühl die erglühte Gefühlin.
 (Werke, I. 465)

Der Vogelschrei ist der Ruf des Flussgottes des Bluts, eine Stimme, die rein aus der Jahreszeit selbst, aus dem Frühling, hervorgeht. Keine aufdringliche, auf einen besonderen Gegenstand gerichtete Werbung, sondern ein spontaner Ausruf in die

trotzdem entgeht der Liebende allzu leicht d^e Handlung. Auch die Liebe, ja, besonders die Liebe, wird dann ein „Tun ohne Bild, Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt“ (Zehnte Elegie). Nur dadurch, dass man ein inneres Äquivalent für das Erlebte aufbringt, erfüllt man die Aufgabe des Menschen als „Bienen des Unsichtbaren..." (Briefe, S. 482):

Nur wir vergessen so leicht, was der lachende
 Nachbar
 uns nicht bestätigt oder beneidet. Sichtbar
 wollen wirs heben, wo das sichtbarste Glück uns
 erst zu erkennen sich gibt, wenn wir es innen
 verwandeln.
 Nirgends, Geliebte, wird Welt sein als innen.
 Unser
 Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
 schwindet das Aussen... (Werke, I, 467)

Die Liebe, wie überhaupt alles Irdische, kann nur „allein und abgetrennt aussentwickelt und gewissermassen vollendet werden" (Briefe, S. 271), im Weltinnenraum, worin das Gegensatz zwischen Immanenz und Transzendenz im Kunstwerk aufgehoben wird.

Freilich bedeutet das, was die Liebe betrifft, wieder eine Zurückbeziehung der Erotik auf das eigene Innenleben, auf den Weltinnenraum, welcher als ^{(p) KJ. 1993} Matrix aller Symbole, die dem Leben einen Sinn geben können, um jeden Preis geschützt werden müssen. Der Dichter, der diese Symbole künstlerisch zu gestalten vermag, muss sich hinter die Grenzen seiner Einsamkeit zurückziehen. In der Siebenten Elegie wird diese notwendige Einsamkeit des Künstlers nicht mehr mit Selbstmitleid und Klagen ausgedrückt, sondern mit stolzer Unabhängigkeit:

...Glaub n i c h t, dass ich werbe.
Engel, und würbe ich dich auch! Du kommst nicht.
Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein
gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weitauf. (Werke, I, S. 469)

Mit diesem monumentalen Bild wird die Haltung eines Menschen ausgedrückt, dessen höchster Besitz seine Einsamkeit ist. Die Tore seiner Einsamkeit sind bewacht, niemand darf eintreten; - diese schmerzliche aber notwendige Wahrheit endlich zu bejahen, war die grosse Errungenschaft von Rilkes späten Gedichten.

Neurose, o Rainers Widerspruch:
Lust, niemandem Schlaf zu gestatten
mit Deinen messerscharfen Liedern.
Und doch sich mit Molly Bloom zu begatten.

BIBLIOGRAPHIE

- Albert-Lazard, Lou. Wege mit Rilke. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1952.
- Bassermann, Dieter. Der späte Rilke. Zweite, durchgesehene Auflage. Freiburg: Chamier, 1948.
- Baudelaire as a Love Poet and Other Essays. Ed. Lois Boe Hyslop. University Park, Pa: Univ. of Pennsylvania Press, 1969.
- Binion, Rudolph. Frau Lou: Nietzsche's Wayward Disciple. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.
- Brecht, Arnold. Schicksal und Auftrag des Menschen. München: Ernst Reinhardt, 1949.
- Camus, Albert. The Rebel. New York: Vintage Books, 1964.
- Friedrich, Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuauflage. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 25. Hamburg: Rowohlt, 1971.
- Heller, Erich. Enterbter Geist. Berlin: Suhrkamp, 1954.
- Hocke, Gustav Rene. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 50/51. Hamburg: Rowohlt, 1957.
- Hölderlin, Friedrich. Werke. Salzburg: Das Bergland-Buch, n. d.
- Holthusen, Hans Egon. Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Monographien, 22. Hamburg: Rowohlt, 1971.
- Kierkegaard, Sören. Either/Or. 2 vols. New York: Anchor Books, 1959.
- Kluckhohn, Paul. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Dritte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.
- Kunz, Marcel. Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 100. Bonn: Bouvier, 1970.

- Mann, Thomas. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972.
- Mason, Eudo C. Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk. Kleine Vanderhoeck Reihe, 192/194. Göttingen: Vanderhoeck, 1966.
- Nietzsche, Friedrich. Werke. Hg. von Karl Schlechta. 3 Bde. Hamburg: Hanser, 1966.
- Peters, H. F. Masks and the Man. Seattle: Univ. of Washington Press, 1960.
- Peters, H. F. My Sister, My Spouse. New York: Norton, 1962.
- Petzet, Heinrich Wigand. Das Bildnis des Dichters. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1957.
- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt am Main: Insel, 1966.
- Rilke, Rainer Maria. Briefe in zwei Bänden. Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden: Insel, 1950.
- Rilke, Rainer Maria. Gesammelte Briefe. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Karl Sieber. 6 Bde. Leipzig: Insel, 1936-1939.
- Rilke, Rainer Maria. Werke in drei Bänden. Frankfurt am Main: Insel, 1966.
- Sartre, Jean-Paul. What is Literature? New York: Philosophical Library, 1949.
- Shaw, George Bernard. Seven Plays. New York: Dodd, Mead, 1951.
- Simenauer, Erich. Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos. Frankfurt am Main: R. Haupt, 1953.
- Sokel, Walter H. The Writer in Extremis. Stanford: Stanford Univ. Press, 1959.
- Steiner, Jacob. Rilkes Duineser Elegien. Bern: Francke, 1962.
- Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie von. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Insel Bucherei, 888. Frankfurt am Main: Insel, 1966.

Unamuno, Don Miguel de. Tragic Sense of Life. New York:
Dover, 1954.

Wilson, Colin. The Outsider. New York: Dell, 1967.

Wilson, Colin. Religion and the Rebel. Boston:
Houghton-Mifflin, 1957.