universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Das Todesproblem bei Rainer Maria Rilke

Brugger, Ilse T. M. de

1930

III. Kapitel. Von der Todesruhe des Ostens zur Todesnot des Westens

urn:nbn:at:at-ubi:2-1856

III. Kapitel.

Von der Todesruhe des Ostens zur Todesnot des Westens.

Wir hatten Russland als das erste wirklich grosse Erlebnis für Rilke charakterisiert, das massgebend wurde für die menschliche und künstlerische Entfaltung des Dichters. Mit dem Jahre 1902 beginnt nun eine neue Entwickelungsperiode. Man könnte sie vielleicht: das Erlebnis Frankreich überschreiben, aber es läge doch die Gefahr von zu geringer ~~Kriti~~ Präzisierung vor, denn das, was jetzt in Rilkes Leben eindringt, ist eigentlich ein Doppeltes. Einmal das Erlebnis von Paris, der modernen Grossstadt und andererseits der Einfluss Rodins, des grossen Plastikers. Gewiss sind das beides Äusserungen französischer Kultur, französischen Geistes. Aber im Innersten werden sie sogar ~~als~~ von Rilke selbst als absoluter Antipoden erlebt und charakterisiert. Rodin steht ja eigentlich in bewusstem Gegensatz zu seiner Zeit und zu deren Kulturwillen und Kulturschaffen, dass man nach Rilkes Auffassung vielleicht nur als Zivilisation bezeichnen dürfte. Es wird nicht zuviel behauptet sein, wenn man annimmt, dass - und im besonderen Ausmass für das Todesproblem - der starke Dualismus, der Leben und Werk des Dichters immer ~~stärker~~ mehr bestimmt, sich hauptsächlich zurückführen lässt, auf die Gegensätzlichkeiten von Paris einerseits, Rodin andererseits, wobei natürlich die innere Struktur Rilkes, die

die Erlebnisse empfing und weiter verarbeitete, nicht übersehen werden darf.

Selbstverständlich müssen wir festhalten, dass der Übergang von Russland zu Paris, vom Osten zum Westen wirklich Übergang im weitesten Sinne war und sich im Grunde auf eine längere Zeitspanne ausdehnte, ja, vielleicht niemals ganz vollzogen wurde, dass nur eine möglichst grosse Vereinigung der beiden Gegensätze eintrat. Russland ist aus dem Leben Rilkes in keiner Weise zu streichen, und die Sehnsucht danach, lässt sich auch in späteren Jahren nicht unterdrücken. So schreibt der Dichter einmal aus Paris am 17.Oktober 1902:

"Ich habe nie so viel Heimweh nach Russland gehabt.." [1)]

Und am 17.August 1904:

"Sie kennen meine Furcht vor den sehr grossen Städten; auch werde ich wohl nie weiter nach dem Westen gehen, da doch alles immer wieder mich nach Russland ruft. Wenn einmal irgendwo etwas wie Heimat mir gegeben werden könnte, so wird es dort sein, in diesem weiten Leid ~~vor dem~~ wollen Land." [2)]

Man kann vielleicht sogar sagen, dass der Übergang vom Osten zum Westen schwer und schmerzvoll war und nur bejaht wurde aus der inneren Einstellung heraus, sich an das Schwere zu halten, wenn es zugleich als das Notwendige gesehen oder auch nur geahnt wurde. Wenn wir heute die Entwickelung Rilkes überblicken und wirklich willens sind, die inneren Umwandlungen des Dichters mitzuleben, selbst auf die Gefahr hin, an dunkle, beinahe unzugängliche Gebiete zu ge-

langen, dann wird uns die Bedeutung, besonders auch des ersten Pariser Aufenthaltes ohne weiteres bewusst. Und der Weg vom Osten nach Westen, wie ihn Fritz Strich[3] so fein herausgearbeitet hat, stellt sich uns als ein wesentlicher Faktor zum Verständnis des Dichters dar. Es lässt sich tatsächlich bei Rilke verfolgen, dass (wie Strich feststellt) die grösste Kultur dann geleistet wird, wenn Ost und West zusammenkommen. Und wenn Strich sagt, dass die Entwickelung des 19. Jahrhunderts dahin ging, dass der Osten die Gestalt, der Westen aber die Religion verlor, dass, während Russland den Ruf nach religiöser Wiedergeburt erschallen liess, Frankreich "l'art pour l'art" auf den Schild erhob,[4] dann tritt klgr hervor, dass in einer Synthese beider eine sehr viel günstigere Künstentwicklung beschlossen sein muss, als in ihrer Trennung.
Es wird hier vielleicht schon verständlich, dass auch für das Todesproblem massgebende Anknüpfungspunkte in dem Gegensatz von Osten und Westen zu finden sind. Wenn z.B. W.Rehm, anknüpfend an Nietzsche feststellt, dass die Furcht vor dem Tode östlichen Völkern gegenüber eine "europäische Krankheit" sei,[5] und wenn wir andererseits im Laufe dieses Kapitels das Anwachsen der Angst vor dem Tode in den Werken des Dichters bis zu einem beinahe unerträglichen Höhepunkt miterleben werden, so erscheint es selbstverständlich, dass letztere Tatsache zum mindestens zum grossen Teil begründet ist in dem wieder stärkeren Verwurzeln Rilkes in westliches Fühlen

und westliche Gedankenkreise.

Wir hatten jedoch schon früher betont, dass die neuen Erlebnisse dualistisch bestimmt sind. Wenn Paris die Nachtseite des Lebens darstellt, so tritt mit Rodin der erhöhte Lebensantrieb, die Tagseite in Rilkes Werden und Erleben ein. Die Jahre bis zur Beendigung der "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" sind nicht nur in Frankreich verbracht worden. Verschiedene Reisen haben den Dichter umhergeführt. Aber das ist für unsere Betrachtung jetzt nebensächlich. Dagegen: Paris und Rodin, das sind die grossen Angelpunkte, um die sich alle Entwickelung dreht.

Wenden wir uns zunächst dem zu, was Paris bedeutete. Wie diese Erlebnisse, oft in streng naturalistischer Färbung in die Werke, d.h. vor allem in die "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" übergingen, wird uns erst später zu beschäftigen haben. Aber auch wenn man sich vorläufig nur auf die Briefe beschränkt, wird das Eindrucksmässige klar genug.

Es ist nicht nur der übergrosse Lärm von Paris "von dem die Dinge zittern" und wo deshalb "alles anders anklingt und verhallt", wie sich Rilke in einem Brief äussert, ~~der ein erschreckendes Bild von Paris vermittelt.~~ 6) Dazu kommt vielmehr die Traurigkeit und Hoffnungslosigkeit, die über allem liegt:"

"Diese Stadt ist sehr gross und bis an den Rand voll Traurigkeit...." 7)

"Paris (wir sagen es uns täglich) ist eine schwere, schwere, bange Stadt. Und die schönen Dinge, die da sind, machen mit ihrer strahlenden Ewigkeit doch nicht ganz gut, was man durch die Grausamkeit und Wirrheit der Gassen und die Unnatur der Gärten, Menschen und Dinge leiden muss. Paris hat für mein geängstigtes Gefühl etwas Unsäglich-Banges. Es hat sich ganz verloren, es rast wie ein bahnverirrter Stern auf irgend einen schrecklichen Zusammenstoss zu. So müssen die Städte gewesen sein, von denen die Bibel erzählt, dass der Zorn Gottes hinter ihnen emporstieg, um sie zu überschütten und zu erschüttern."[8]
Wenn es auch nicht ganz klar ausgedrückt wird, so liegt doch hinter allem der Begriff der leidenden Stadt und zugleich der sündigen Stadt, die sich an den Werten des Lebens und Seins im Tiefsten vergreift. Leiden: Es ist die Stadt der Sterbenden und Kranken.
"Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind. Ich verstehe, warum sie bei Verlaine, bei Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen. Man sieht Kranke, die hingehen oder hinfahren, in allen Strassen. Man sieht sie an den Fenstern des Hotel-Deieu in ihren seltsamen Trachten, den traurigen blassen Ordenstrachten der Krankheit. Man fühlt auf einmal, dass es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten.

Ich habe das noch in keiner Stadt gefühlt und es ist seltsam, dass ich es gerade in Paris fühle, wo (wie Hollitscher schrieb), der Lebenstrieb

stärker ist als anderswo. Lebenstrieb ist das - Leben ? Nein - Leben ist etwas Ruhiges, Weites, Einfaches. Lebenstrieb ist Hast und Jagd. Trieb, das Leben zu haben, gleich, ganz, in einer Stunde. Davon ist Paris so voll und darum so nahe am Tod. Es ist eine fremde, fremde Stadt."[9)] Aus dieser Briefstelle geht klar hervor, wie nach Rilkes Auffassung Paris schuldig wird, durch diesen überstürzten, überhastenden Lebenstrieb, der dem Tod nur immer grössere Vollmacht einräumt.

So erlebt Rilke im praktischen Leben immer wieder den kleinen, armseligen, fabrikmässigen Tod, denn das ist der Tod von Paris, wie er aus jeder Strassenecke, in jeder Strassenbahn plötzlich entgegenspringen kann. Sinnlos, unverständlich. Und umso sinnloser, umso unverständlicher, je mehr in nächster Nähe das lachende, gierige Leben tobt.

Diese Erlebnisse haben schwer auf Rilke gelastet. Wir sehen es etwa aus den Briefen, die sich nicht gerade mit Rodin und den seelischen und künstlerischen Antrieben, die Rilke von ihm empfing, beschäftigen. Einige Briefstellen von Paula Modersohn-Becker, mögen dieses Bild vervollständigen. Die Malerin schreibt aus Paris am 12.2.1903: "Eben waren Rilkes da und machten mir ihren Gegenbesuch. Gestern abend war ich bei ihnen. Sie waren sehr freundlich zu mir. Aber Paris plagt sie beide mit viel unheimlichen Ängsten." Es stehtn Stimmen auf der in der Nacht". Es herrscht über diesen beiden Menschenkindern

immer dasselbe freudlose Verhältnis. Und diese Freudlosigkeit kann ansteckend wirken.[10)]"

Und am 14.II. 1903:

"Wenn sie (Rilkes) doch ein bisschen fröhlicher wären! Aber sie blasen Trübsal und sogar auf zwei Pfeifen."[11)]

Das geht so weit, dass Rilke eines Tages von Worpswede aus an Lou Andreas-Salomé schreibt:

"Ich möchte Dir sagen, liebe Lou, dass Paris eine ähnliche Erfahrung für mich war wie die Militärschule; wie damals ein grosses banges Erstaunen mich ergriff, so griff mich jetzt wieder das Entsetzen an vor alledem, was wir in einer unsäglichen Verwirrung Leben heisst".[12)]

Angst vor dem Leben ? Und dennoch gibt es in jener Zeit wohl kaum eine Frage, mit der sich Rilke eingehender, ja ehrfürchtiger beschäftigt, als mit der Frage nach dem Leben. Seltsamer Gegensatz ! Aber er wird erklärt durch die Persönlichkeit Rodins.

"Zu alledem (Bangen der Stadt) ist Rodin ein grosser, ruhiger, mächtiger Widerspruch, die Zeit fliesst von ihm ab, und wie er so arbeitet, alle, alle Tage seines langen Lebens, scheint er unantastbar, sakrosankt und beinahe namenlos."[13)]

Rodin ist also der Gegenpol gegen die Ängste und Unruhen der grossen Stadt. Er ist mehr, er ist für einige Jahre zum mindesten der Mittelpunkt von Rilkes Leben und endlich: Meister und Lehrer auch für seine Kunst.

Gerade das, was Rodin Rilke gibt, ist von grösster Wichtigkeit nicht nur für seine Entwickelung schlechthin, sondern vor allem auch für seine Stellungnahme zum Tode. - Wenn wir zunächst feststellen können, dass Rilke, Rodin die Weitung und Vergrösserung seines Lebensbegriffes verdankte, sodass Leben und nicht Tod scheinbar jetzt im Mittelpunkt steht, müssen wir uns erinnern, an die Erwägungen im Anfang dieser Arbeit, die zu beweisen suchten, dass auch das Verhältnis zum Leben bei Behandlung der Stellung zum Todesproblem stärkste Berücksichtigung verdient.

Rilke hat bis zu dem Pariser Zeitpunkt doch immer in einer gewissen vorsichtigen und abwartenden Stellung dem Leben gegenüber gestanden. Wohl konnten wir schon einige Ansätze zu einer anderen Haltung beobachten, aber im Grunde genommen, hatte er doch eine östliche Einstellung, die sich das Leben geschehen lässt, statt sich selbstätig, selbst eingreifend in den Kreislauf alles Daseins einzuordnen. Diese tätige Stellung dem Leben gegenüber entsprach unbedingt einer Seite von Rilkes Wesen. Das wird auch klar aus der glühenden Ergreifung dessen, was ihm Rodin bietet, aber es musste doch erst durch ein so starkes Erlebnis geweckt und existenzfähig gemacht werden. Da war es notwendig, dass Rilke einen kennenlernte, der "überquellende Bejahung des Lebens" sein Eigen nannte.[14] Was in dem Verhältnis zum Leben Rodin für Rilke bedeutete, ist sehr klar ausgedrückt im Vorwort der Briefe

von 1902 bis 1906:

"Rodin lebte mit allen seinen Sinnen. Zu ihm kam der 27 jährige, auf die Gesundheit seines Lebens ängstlich bedachte und aus der tiefen Versunkenheit des zweiten Teiles des "Stundenbuches" auftauchende Rilke: Und da lernt er das sehen, was er bisher nicht sehen konnte: das "offene" Leben. Rodin, der so frei ist von Angst vor dem Tode, der "vor sich Gott" hat, zeigt Rilke das Leben. Was schon unter dem grossen Himmel der Worpsweder Landschaft begann, der Einfluss von Natur und offen lebenden Menschen, es setzt sich verstärkt bei Rodin fort. - - - [15] Es ist ja auch Rodin, der einmal geschrieben hat: "la vie, cette merveille"[16]. Oder wie es an anderer Stelle von Rodin heisst:

"Er kam mit weissglühenden Sinnen, als ein Suchender des Lebens, in die grosse Wirrnis dieses Ringens, und was er sah, war; Leben. Es wurde nicht eng um ihn, klein und schwül. Es wurde weit. Die Atmosphäre der Alkoven war fern. Hier war das Leben, war tausendmal in jeder Minute, war in Sehnsucht und Weh, in Wahnsinn und Angst, in Verlust und Gewinn.- [17]

Für Rodin bedeutet Leben ein immer neu Fliessendes, ein täglich Beginnendes. Wie Rilke einmal an ihn schreibt: " ..... vous qui commencez tous les jours la vie."[18]

Wenn Rodin sich aber auch ~~da~~ völlig ergreifen lässt, von der Grösse des Lebens, so doch nicht in dem Sinne des Romantikers, der in dem Unendlichen untertaucht, glück-

lich, nur ein Glied der Strömung zu sein. Nein, Rodin meistert das Leben, packt es an und fügt es in seinen Dienst, in seine Kunst. Rilke beschreibt z.B. seinen ersten Eindruck von den Kunstwerken in Meudon:

"Gross ist dieser Eindruck, übergross. Man sieht, noch ehe man eingetreten ist, dass alle diese hundert Leben e i n Leben sind, - Schwingungen einer Kraft und eines Willens."[19] 90)

Dieses Verhalten dem Leben gegenüber ist für Rilke ein grosses, neues Erlebnis. Das will er ebenfalls lernen. Vielleicht weil er zu tief fühlt, wie notwendig er es braucht. Denn: "Ich bin ein Ungeschickter des Lebens", klagt er einmal.[20] Und es klingt wie eine Verwunderung über sich selbst, wenn er schreibt.

"Es rauscht von Kräften, die in einem einströmen, es kommt eine Lebensfreude, eine Fähigkeit zu leben über einem, von der ich keine Ahnung hatte...."[21]

Aber dieser neue Weg zum Leben lässt sich nicht sofort finden, und es wird sich auch später zeigen, dass Rilke ihn nie ganz zu Ende geht, gar nicht zu Ende gehen kann, aus Grenzen seiner innersten Natur heraus. Aber es ist schon sehr bedeutsam, dass er es überhaupt versucht, einen Zugang zum Leben zu finden. Dazu benutzt er vor allem die Zeit, da er Rodins Sekretär ist.(September 1905 bis Mai 1906).

"Und da ist mein Leben. Ein wenig als Sekretär Rodins, sehr verwerfliche französische Briefe schreibend, vor allem aber bei seinen erwachsenen Dingen und in seiner grossen heiteren Freundschaft dieses lernend, langsam lernend; leben,

Geduld haben. ...."[22)]

Rilke bewundert dieses Leben nicht nur bei Rodin, sondern, indem er es sich selbst anzueignen sucht, verfolgt er es auch bei den anderen Menschen, mit denen er in jener Zeit in Berührung kommt. So etwa auf seiner dänischen Reise. Er sagt einmal von einem Bekannten, Norlind: "Er konnte gut (....) Leben gross schreiben, grösser als alles andere und gleichsam mit einem tiefen Atemholen im L. - So fühlt er es auch, sucht es, findet es, um es tief zu leiden und freudig zu ahnen."[23)]
Und von Ellen Key sagt er einmal, dass sie "ihre unzähligen Briefe beantwortet, an lauter junge Mädchen und junge Frauen und junge Männer, die von ihr wissen wollten wo das Leben anfing."[24)]
Man hat das Gefühl, dass Rilke auf einmal ein neues Organ bekommen hat, um die Menschen und ihre Äusserungen zu erfassen, die in wirklich tiefer Beziehung zum Leben stehen.

Ausserdem lernt er aber auch noch die Rodin'sche Auffassung oder besser Stellungnahme dem Tode gegenüber kennen. Es ist ja nicht so, dass Rodin zu den Menschen und Künstlern gehört, die aus Lebensbejahung heraus, den Tod, wenn auch nicht einfach negieren wollen, weil das an der Wirklichkeit scheitern muss, doch auf die Seite schieben, als etwas, was lästig ist und in ihr Lebensbild uneinfügbar. Nein, Rodin stellt sich dem

Tode gegenüber und besiegt ihn (so mag es Rilke scheinen) aus innerer Notwendigkeit. Helene Nostitz schreibt vom "sterbenden Dichter", der, wie Viktor Hugo, von Musen umgeben, den Tod nur in seiner Schönheit schaut.[25] ("Der sterbende Dichter" ist eine Plastik von Rodin.) Rilke bemerkt in seinem Buche über den Bildhauer:

"Die Federzeichnuhg, die neben das Gedicht (von Baudelaire) "La mort des pauvres" gestellt ist, reicht mit einer Gebärde von so einfacher, fortwährend wachsender Grossheit über diese grossen Verse hinaus, dass man meint, sie erfülle die Welt von Aufgang nach Untergang."[26]

Rilke stellt fest, dass bei Rodin, die Todesfurcht überwunden wird. "

"Und in allen Lastern, in allen Lüsten wider die Natur, in allen diesen verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein eigen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die die grossen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht..... Das alles steht in dem Werke Rodins."[27]

Rilke erlebt staunend, dass Tod und Todesfurcht zunichte werden vor der Grösse der Lebensbejahung und dem Vertrauen auf die eigene Kraft:

"..... Kam die grosse Ungeduld der Werdenden zu ihh, die Furcht eines frühen Todes, oder die Drohung der täglichen Not, so fand das alles in ihm schon einen stillen, aufrechten

Widerstand, einen Trotz, eine Stärke und Zuversicht, alle die noch nicht entfalteten Fahnen eines grossen Sieges."[28] Im Grund liegt Rilke diese Einstellung ja nicht, und wir werden sehen, wie sie ihm im Kampf mit den Ängsten, die z.B. Paris einflösst, nicht unbedingt zu helfen vermag.

Die stärkste Todüberwindung liegt (in praktischer Hinsicht) bei Rodin wohl aber ~~auch~~ noch in einer etwas anderen, wenn auch im Grunde in der ersten enthaltenen Lösung. "Travailler c'est vivre sans mourir," so hat es Rilke von ihm verstanden.

"Ce n'est pas seulement pour faire une étude, que je suis venu chez vous,-c'était pour vous demander: comment faut-il vivre? Et vous m'avez répondu: en travaillant. Et je le comprends bien. Je sens que travailler c'est vivre sans mourir. Je suis plein de reconnaissance et de joie. Car depuis ma première jeunesse, je ne voulais que cela. Et je l'ai essayé. Mais mon travail, p a r c e q u e j e l' a i m a i s t a n t , est devenu pendant ces années une chose solennelle, une fête, attachée à des inspirations rares; et il y avait des semaines où je ne faisais rien qu'attendre avec des tristesses infinies l'heure créatrice. C'était une vie pleine d'abîmes....."[29]

Die unentwegte Arbeit, wie sie im Leben Rodins Platz hat, erscheint Rilke als das beste Mittel zu leben.

"Denn wer i m m e r arbeitet, k a n n auch leben, muss es können."[30]

Und einmal schreibt Rilke an Rodin:
"Soyez béni, mon cher Maître, de tous ceux, à qui vous donnez non seulement du bonheur, mais de la force, de la solitude et le désir de vivre une vie plus concentrée et pleine de traivail."[31)]
Es scheint wirklich, als ob bei Rodin, dessen "Leben geht wie ein einziger Arbeitstag"[32)], die stärkste Gegnerschaft zwischen Leben und Tod beseitigt ist, als ob er mit diesem Immer-Arbeiten es vermocht hätte, auch das Grösste sich gefügig zu machen.
"Man wird einmal erkennen, was diesen grossen Künstler so gross gemacht hat: Dass er ein Arbeiter war, der nichts ersehnte, als ganz, mit allen seinen Kräften, in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeuges einzugehen. Darin lag eine Art von Verzicht auf das Leben; aber gerade mit dieser Geduld gewann er es: denn zu seinem Werkzeug kam die Welt."[33)]
Arbeit erscheint nach Rodin als die Hauptstütze gegen alles Schwere, gegen alle Traurigkeit.
"Avez-vous bien travaillé?"- ist die Frage, mit der er jeden begrüsst, der ihm lieb ist; denn wenn die bejaht werden kann, so ist weiter nichts mehr zu fragen, und man kann beruhigt sein: Wer arbeitet, ist glücklich."[34)]
Darum die grosse Wertschätzung, die Rilke von nun an hat für das Wort Arbeit, die Sehnsucht, selbst arbeiten zu lernen in einem konzentrierten Masse, ohne Warten auf Zeit und Gelegenheit, aus der Demut des Schaffens heraus.

"Arbeiten muss ich lernen", arbeiten, Lou, das fehlt mir so! Il faut toujours travailler - toujours - sagte er mir einmal, als ich ihm von den bangen Abgründen sprach, die zwischen meinen guten Tagen aufgetan sind; Er konnte es kaum mehr verstehen; er, der ganz Arbeit geworden ist (so sehr, dass alle seine Gebärden schlichte Bewegungen sind, aus dem Handwerk genommen!) - Vielleicht ist es nur eine Art von Ungeschicklichkeit, die mich verhindert zu arbeiten, d.h. zu sammeln aus allem, was geschieht..... Es muss ein Handwerk stehen, auch unter dieser Kunst; eine Treue, tägliche Arbeit, die alles verwendet, muss doch auch hier möglich sein!...."[35)]

Rilke will mit ganzer Seele, mit ganzer Kraft die Rodin'sche Arbeitswelt ergreifen, sie sich zu eigen machen, weil er an einem Grossen sieht, dass hier Hilfe für alle Ängste und Todesnöte aufgespeichert ist. Und dennoch: Es geht nicht. Für ihn ist es nicht die Lösung. Nicht der Weg, der ihn zu seinem Ziele führt. Das werden uns die Werke jener Zeit in ihren eigentümlichen Gegensätzen, in der Stärke ihres Dualismus zeigen. Rein theoretisch können wir das heute schon aus zweierlei verstehen. Einmal aus der Verschiedenheit des Arbeitsvorganges bei Rodin und bei Rilke und andererseits aus der Verschiedenheit der beiden Naturen. Es wird überhaupt wichtig für uns sein, die Rodin'sche Arbeitskraft (wie Rilke sie sieht) und die Kunstauffassung des Bildhauers

etwas näher zu betrachten, denn daraus resultieren später verschiedene Züge im Rilke'schen Werk, gerade auch für das Todesproblem in dem Augenblick, wo wir eine stärkere Hinwendung zur Form nicht nur als Formalismus bezeichnen, sondern uns sagen, dass das, was durch die Vermittlung einer Form sichtbar ist, Symptom ist, für das unter der Oberfläche pulsierende Leben, für das uns die direkten Erfassungsmöglichkeiten nun einmal in den meisten Fällen fehlen.

Wie stellt sich Rodins Kunstauffassung dar ? Zunächst in engster Verknüpfung mit der Tatsache des Lebens. Das Werk, die Kunst ist das Primäre, das man in Einklang bringen muss mit dem Leben. Wie Rilke es ausdrückt:

"Nur die ganz Grossen s i n d Künstler in jenem strengen, aber einzig wahren Sinn, dass die Kunst eine Art zu Leben für sie geworden ist..."[36)]

Eine Art zu leben. Aber freilich auch in dem Sinne, dass man alles andere dafür aufopfert.

"Man soll arbeiten und Geduld haben, nichts rechts, nicht links schauen. Das ganze Leben in diesen Kreis hineinziehen, n i c h t s haben ausserhalb dieses Lebens. Rodin hat das so gemacht. J'ai y donné ma jeunesse, sagte er. Es ist sicher so. Man muss das andere opfern. Der unerquickliche Hausstand Tolstois, die Unbehaglichkeit in den Zimmern Rodins, das deutet alles auf das selbe hin: dass man sich entscheiden muss, entweder das oder jenes.

Entweder Glück oder Kunst. On doit trouver le bonheur dans son art ..... so ungefähr sagte Rodin auch. Und das ist ja alles so klar, so klar. Die grossen Menschen alle haben ihr Leben zuwachsen lassen wie einen alten Weg und haben alles in ihre Kunst getragen. Ihr Leben ist verkümmert, wie ein Organ, das sie nicht mehr brauchen...."[37)]

Diese Haltung entspricht unbedingt der Rilkes, von dem wir schon sahen, dass er immer mehr in die Einsamkeit kommt. Immer stärker sich ausscheidet aus den Kreisen der Menschen, um "sein" Leben zu leben.

Abgesehen von dieser mehr allgemeinen Haltung des Künstlers Rodin hat uns aber auch noch seine spezielle Haltung in der Ausübung seiner Kunst zu beschäftigen. Um hier nicht zu weit zu gehen, möchte ich als eine Art Zusammenfassung von dem, was die Kunst Rodins am wesentlichsten bestimmte, eine Stelle bei Geneviève Bianquis anführen. Da heisst es: "Le secret de Rodin, c'est d'avoir compris que nous ne connaissons rien de l'univers que des surfaces, mais qu'elles expriment tout: la vie sous-jacente, la douleur, le désir, la passion, la force, l'élan, la tendresse."[38)]

Man versteht, dass mit dieser Art zu arbeiten ein Versuch gemacht wird, in unbekanntes Land vorzudringen und dem Unsagbaren dennoch eine Ausdrucksmöglichkeit zu geben. Und es ist ganz selbstverständlich, dass Rilke sich von diesem Vorgehen grösstes Versprechen musste. Der Künstler erlangt die Fähigkeit, Leben und Sein in ganz besonde-

rem Masse an die Oberfläche zu rufen.
"Rodin aber, der durch die Erziehung, die er sich gegeben hat, weiss, dass der Körper aus lauten Schauplätzen des Lebens besteht, eines Lebens, das auf jeder Stelle individuell und gross werden kann, hat die Macht, irgend einem Teil dieser weiten schwingenden Fläche, die Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen zu geben."[39)]

Besonders stark ist die Stellung, die in diesem Künstlerschaffen den Dingen zuerkannt wird. Das Ding wird gefasst als Symbol für alles Weltgeschehen, und es kann sein, dass man "an seinem Dasein, an seinem Irgendwieaussehen, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten, alles Menschliche erlebt, bis tief in den Tod hinein."[40)]
Es ist nur natürlich, dass Rilke auch hier höchste Möglichkeiten vor sich sieht, und dass er wohl auch hofft, in einer mehr deskriptiven Kunst, in der Beschreibung des Dinges, der Erscheinung, wie sie sich darbietet, zur letzten Problemstellungen und-Lösungen zu kommen. Dass er glaubt, auf diese Weise in die Werkstatt des Lebens schauen zu können und die Wirkung aller Seinsvorgänge (also auch in höchster Weise des Todes) zu erkennen.

Von hier aus lässt sich vielleicht auch, das durch Rodins Kunst begründete, jetzt einsetzende Interesse für die Antike erklären. Man wird vielleicht von vorneherein voraussetzen, dass Rilke im Grunde seines Wesens nichts mit klassischer Kunst zu tun haben

kann, dass sie aber dennoch für ihn eine notwendige Schulung bedeutet, ein Hindernis vor dem Versinken ins Unabsehbare. Und so erfasst Rilke die Kunst der Antike mit ganzer Seele als Lebenskünderin.

"Dann suche ich auch Wege zur Antike. Ich habe wunderschöne Dinge im Louvre gesehen, und manches verstehe ich jetzt besser, wenngleich ich erst ganz, ganz am Anfang bin.

Die Venus von Milo ist mir zu modern. Aber die Nike von Samothrake, die Siegesgöttin auf dem Schiffrumpf mit der wunderbaren Bewegung und dem weiten Seewind im Gewand ist mir ein Wunder und wie eine ganze Welt. Das ist Griechenland, das ist Strand, Meer und Licht, Mut und Sieg."[41)]

Doch in gewisser Gegensätzlichkeit hierzu schreibt er am 15.Juli 1905 aus Berlin an Clara Rilke:

"..... Ich habe hier auch griechische Tragödien in Übersetzungen gelesen: Sophokles' Ödipus und Aischylos' Orestie; aber mit dem Lesen ist das kaum getan, es ist ein weiter Weg dazu hin, und zum Begreifen jener Welt, aus der die Nike und der kleine Panther stammen, hilft auch das nicht hin. Weiss Gott, was das für ein Land war und was für Menschen und Arbeiter. Wir wissen nichts davon; mit Götternamen ist das nicht erklärbar, und das grosse Geheimnis dieser Fruchtbarkeit geht nicht wieder auf. Aber dass es auch das Schwere war, was alles:Himmel von Göttern und Werke wie Sterne, wie Stern um Stern sich erzwang,

daran zweifelt man, je mehr man weiss, je weniger; ein "heiteres" Griechenland hat nie existiert."[42)]
Es scheint, dass auch Rilkes Interesse für die Antike, das in Frankreich erwachte, ein neuer Versuch ist, zu den tiefsten Geheimnissen zu gelangen, weil er, wie aus den Briefen hervorgeht, in dieser Kunst eine spezifische Art der Seinserfassung ahnte.

Ein neues Verhältnis dem Leben und dem Tode und ein neues Verhältnis der Kunst gegenüber gewinnt Rilke durch Rodin. Wenn er auch das Geschaute und Geplante nicht restlos durchführen kann, dazu sind die Künste und Persönlichkeiten zu verschieden, so ist doch, was er von Rodin erfuhr, zu einem wichtigen Markstein in seiner menschlichen wie künstlerischen Entwicklung geworden.
Die Verschiedenheit der Künste, sowie der Persönlichkeiten wird uns am besten aus den Ausführungen von Lou Andreas-Salomé klar.
"In der Tat: Er (Rilke), wurde "zum Ausdruck erzogen", zum Meister gemacht in s e i n e r Kunst: Dem romantisch Zagenden vor dem Wirklichen, dann dem Zutraulichgewordenen vor dem Wirklichen, war nun die grosse Hingabe der Sachlichkeit gefolgt, der sich aus dem Wirklichen erst dessen dichterische Vollendung im Ausdruck erschloss. Aber einen Umstand gab es ja dabei, der diesen wichtigen und notwendigen Weg zum Ziel zu einem nicht gefahrfreien werden liess: Das war die Gegensätzlichkeit der beiden

Kunstwelten, die zu innersten Verwechslungen verleiten konnten. Denn jene "Immervorhandenheit" des plastischen Materials, die dem Bildhauer die Stetigkeit seiner Arbeitsweise auch ausserhalb der aussetzenden "Inspiration" ermöglicht, ist ihm ja nur dadurch gegeben, dass es sinnenfällig ihm vorliegt. Dem Dichter steht an dieser Stelle das W o r t - also etwas vom Wirklichen, den Sinnen Fassbaren, weit Abgeleitetes, ein blosses Zeichen, dass der logisch-praktischen Verständigung dient. Er muss es erst zu demjenigen Material m a c h e n , woran Dichterisches sich vollzieht. Die Bereitschaft der Sinne, ... enthielt sozusagen nur erst den S c h a u p l a t z , auf dem das neue, sachliche Verhalten vor sich ging; denn sachlich hiess hier: eine nur umso t i e f e r e , über alles Gefühlsbetonten noch tief, tief hinabreichende Einfühlung - eine, die dadurch jede, auch die sentiment-beladene G e g e n - ü b e r s t e l l u n g aufhebt - eben dadurch das W o r t das Aussenzeichen, gleichsam zu dem zu Sagenden selbst werden lässt, zur B e s c h w ö r u n g , zur S c h ö p - f u n g ."[43)]

Kurz darauf geht Lou Andreas-Salomé dann auf die Verschiedenheit der beiden Menschentypen ein.

"Zweifellos war Rodin der markant maskuline Mensch, was ungefähr soviel heisst, wie: trotz der Gewalt, womit er sich seiner Kunst hingab - und eben dies hatte ihn ja für Rilke so unendlich bedeutsam gemacht - besass er seine Kunst und nicht sie ihn. Das heisst, er vermochte es,

sein Wesen derart zu gliedern, dass er ihr viel, fast alles, überliess und dennoch des Restes auch noch auf andere Weise froh werden konnte, ohne bei allem des bindenden Mittelpunktes zu bedürfen. Auch falls dies Schaffen nach irgend einer Seite zu weit übergriff, gleichsam verstümmelnd, schädigend, konnte er es nach irgend einer anderen Seite wieder gut machen - oder gar noch besser. Man verstand das unmittelbar, wenn man ihn betrachtete: Den Untersetzten, Starknackigen, Sinnen- u n d Geiststrotzenden, etwas wie eine brutale Kraft u n d durchgeistet in gleicher Ungehemmtheit, als können nur Macht von ihm ausgehen. Rilkes Mannheit war die andere, die gerade daran aktiv wird, dass sie ihre Totalität zusammenhält, dass sich zum Zeugnis ihrer schöpferischen Kraft beide Geschlechtlichkeiten in eins vereinigen und dass alles, was dabei zur Seite oder anders verwendet bliebe, einen Abbruch, eine Minderung bedeuten müsste, denn Werk bedeutet hier mehr noch als Mensch ...."[44)]

Man kann die allmähliche Änderung des Verhältnisses zu Rodin, das im Jahre 1906 einen gewissen Bruch erleiden sollte, aus dieser Verschiedenheit der beiden Künstler erklären. Es ist aber auch möglich, dass hier ein anderes dazu kommt, die schon länger in Rilke angelegte innere Notwendigkeit, sich von jeder Bindung an Menschen zu befreien, um allein bis zum Äussersten seinen Weg zu gehen. So hatten wir schon früher gesehen, wie seine Ehe eigentlich nur ein Eintreten in neue

Einsamkeiten bedeutete. Und dieses Sichlösen von jeder Bindung wurde stärker und stärker mit den Jahren. Jeder sogar oft wiederholte Versuch, den Menschen wieder näher zu kommen, stärker teilzunehmen an ihrer Gemeinsamkeit, brachte Rilke noch mehr zurück in die eigene Einsamkeit.[45)]

"..... sehr allein und sehr verlassen gehe ich meinen Weg; und das ist ja gut; ich habe es nie anders gewollt."[46)]

Wie notwendig für Rilkes Arbeiten diese Einsamkeit andererseits war, geht aus einem Brief hervor, den er an Karl von der Heydt schrieb. Der Brief ist datiert aus Paris vom Mittwoch nach Ostern 1906, zu jener Zeit also, da er seine Stellung bei Rodin schon als eine drückende Bürde zu empfinden begann. Wir erfahren aus diesem Brief zugleich, dass, was von der Biographie jener Zeit für uns wirklich wichtig ist.

"Was ich, meinem Gefühl und meinem Wissen nach, nötig hätte, das ist: Ein, zwei Jahre nur für mich arbeiten zu können unter Umständen, wie ich sie damals eine Weile in Rom hatte; allein, nur mit meiner Frau in der Nachbarschaft, die auch arbeitete, so dass wir uns gar nicht täglich sahen, aber doch einander halfen. Ohne Amt, fast ohne Verkehr. (Damals entstanden die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge zu denen ich noch nicht wieder zurückgekehrt bin, und es wollte anders kommen. Aber der Aufenthalt musste abgebrochen werden.) Ich kam dann zu den Freunden nach Schweden, die mir alles boten, was die

offenste Gastfreundlichkeit geben kann, aber doch das nicht geben konnten, dieses unbegrenzten Alleinsein, dieses jeden Tag wie ein Leben nehmen, dieses Mit-allem-Sein, kurz den Raum, den man nicht absieht und in dem man mitten drinnen steht, von Unzähligen umkreist.

So ist die Zeit in Schweden mehr Aufnahmszeit geworden, wie es später Friedelhausen war, in all seiner legendenhaften Schönheit, und wie es jetzt, wieder auf andere Art, Meudon ist. Aber nach alledem und nach gewissen bangen und tiefen Ereignissen, die alles, was war, eigentümlich verknüpft und gedeutet haben, müsste, muss eine Zeit für mich kommen, mit meinem Erleben allein zu sein, ihm zu gehören, es umzubilden: denn schon drückt mich all das Unverwandelte, und verwirrt mich unverwirklicht."47)

Zugleich taucht bei Rilke auch noch die Erkenntnis auf, dass er sich von allem frei machen müsse, dass er in keiner Bindung leben dürfe. Wenn nachher im Malte Laurids Brigge der Gedanke der besitzlosen Liebe gerade auch als eine Lösung für das Todesproblem auftritt, so hat Rilke schon viel früher versucht, ihn selbst praktisch zu leben. In einem Brief heisst es:

".....Gestern und vorgestern verging in Besorgnis um den kleinen Hund, den sie hier im Hause so gerne hatten; er war plötzlich erkrankt und ist gestern abend unter vielen Qualen gestorben; das ist traurig und schwer für Lou und ihren Mann. Und ich fühlte es wieder deutlich, dass man die Möglichkeiten zu solchen Sorgen und Verantwortungen,

die nicht notwendig sind, nicht in sein Leben hereinziehen darf, wie ich das schon als Knabe fühlte, damals, als mir das Kaninchen starb."[48)]

Die inneren Nöte, die naturgemäss aus der selbstgewählten Einsamkeit hervorgehen mussten, wurden noch vermehrt durch ein anderes. Durch eine labile Gesundheit, die Rilke immer wieder zu schaffen machte. (Vielleicht kann man die Beschäftigung mit Fragen des Todes auch etwas zurückführen auf rein körperliche Grundlagen). Es sei hier verwiesen auf den Bericht, den Lou Andreas-Salomé gibt, und der vor allem die Diskrepanz zwischen Arbeits- und Durchgeistigungswillen und körperlicher Schwäche aufzeigt.[49)]

Die Verfasserin sagt, nachdem sie verschiedene Briefstellen des Dichters als Belege angeführt hat:

Die Vorstellung des Absperrenden, Beengenden versucht umsonst, den Tod zu überwinden in einem All-Lebenswunsch, indem die Wände sich weiten, zur ersehnten Ganzheit; es bleibt die Trostlosigkeit...."[50)]

Auf Näheres einzugehen, erübrigt sich an dieser Stelle. Verschiedenes wird noch zur Sprache kommen bei Betrachtung des Malte Laurids Brigge, wo wir zugleich zu untersuchen haben werden, wie weit Rilke mit seinem Helden zu identifizieren ist.

Als Quellgrund für die Entstehung der Werke jener Zeit müssen wir festhalten, dass Rilke innerlich den Weg vom Osten zum Westen ging und damit zugleich hineinbezogen wurde in eine stärkere, aktivere Erfassung des Lebens, aber auch

in alle Nöte und Ängste des modernen westeuropäischen Grossstadtmenschen. Das tiefste Erlebnis jener Tage und zugleich der grösste Kampf scheint es zu sein, eine Synthese im Leben und im Werk zu finden, auch Synthese im Aufbau der eigenen Persönlichkeit, wie sie z.B. im "Selbstbildnis aus dem Jahre 1906" erstrebt wird, wo es nach Beschreibung der eigenen Gesichtsformen (als Äusserungen des Innenlebens) heisst:

"Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefasst zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant."[51)]

Dass es Rilke immer mehr um das Ernste, Wirkliche ging, zeigt auch die Frucht jener Pariser Jahre, die "Neuen Gedichte", die 1907 und 1908 herauskamen und damals schon bis auf ganz geringe Änderungen ihre heutige Form hatten, und die "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" vom Jahre 1910. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass das Todeserlebnis Rilkes, sein Ringen darum, zu einer abgeschlossenen Stellungnahme zu kommen, im Wesentlichen hervorgeht, aus den Gegensätzlichkeiten dieser beiden Hauptwerke, unter deren einzelnen Gesichtspunkte sich kleinere Werke jener Zeit wie z.B. die "Requiem" mit Leichtigkeit einordnen lassen.

Es scheint, als ob die "Neuen Gedichte" sich zu den"Aufzeichnungen" verhalten, wie die Tagseite zu den Nachtseiten des Lebens. Die Neuen Gedichte sind im Grossen und Ganzen mehr ein Weg in das Licht, in eine kristallklare Atmosphäre, bei der jede Zacke fernster Bergesgipfel erkenntlich werden müsste, wie etwa an gewissen Stellen bei Jacobsen. Und wenn man, was das Todesproblem betrifft, über die neuen Gedichte ein Motto setzen wollte, so könnte es vielleicht einerseits lauten: travailler c'est vivre sans mourir. Und andererseits mit den Worten Rilkes: ".... es gibt nichts, was uns ängstigen oder quälen sollte. Wir sind ins Leben gesetzt, als in das Element, dem wir am meisten entsprechen, und wir sind überdies durch Jahrtausendelange Anpassung diesem Leben so ähnlich geworden, dass wir, wenn wir stille halten, durch ein glückliches Mimikry von allem, was uns umgibt, kaum zu unterscheiden sind. Wir haben keinen Grund gegen unsere Welt Misstrauen zu haben, denn sie ist nicht gegen uns. Hat sie Schrecken, so sind es u n s e r e Schrecken, hat sie Abgründe, so gehören diese Abgründe uns, sind Gefahren da, so müssen wir versuchen, sie zu lieben. Und wenn wir nur unser Leben nach jenem Grundsatze einrichten, der uns rät, dass wir uns immer an das Schwere halten müssen, so wird das, welches uns jetzt noch als das Fremdeste erscheint, unser Vertrautestes und Treuestes werden."[52)]

Die "Neuen Gedichte" sind wohl in

ihrer Gesamtheit ~~so~~ zu verstehen, aus dem (bis jetzt noch unerprobten) Vertrauen zum Leben heraus, aus der Hoffnung, bei einer Erfassung des Lebensprozesses in allen seinen Auswirkungen auch näher heranzukommen an den Tod, und ihm in der Klarheit des Tages einen Teil oder auch die Gesamtheit seiner Schrecken zu rauben. Wie sich das im Einzelnen auswirkt, werden wir sehen. Natürlich muss auch hier wieder betont werden, dass reinliche Scheidungen dem Kunstwerk gegenüber unmöglich sind. Aber um der Einheitlichkeit der Problemerfassung willen, wird es sich empfehlen, das, was z.B. in den "Neuen Gedichten" der Grundstimmung der "Aufzeichnungen" mehr entspricht, im Zusammenhang mit letzteren näher zu betrachten und umgekehrt.

Als wir feststellten, was die Pariser Jahre für Rilke bedeuteten, haben wir bereits erkannt, dass es sich hier zum grossen Teil um ein Formerlebnis in vertieftem Sinne des Wortes handelt, dass Rilke hofft, durch eine Veränderung des Handwerkszeuges auch das bis jetzt Unsagbare in seiner Kunst erfassen zu können. So entspricht der zunächst scheinbar rein äusserlichen Formveränderung, eine Veränderung des Gesamtmenschen und Schauenden, erkennenden Künstlers, die für das Todesproblem nicht ohne Einfluss bleiben sollte.

Es wird sich daher empfehlen, zunächst einmal die grundlegenden Neuerungen in der Komposition der Neuen Gedichte zu betrachten, d.h. wie Rilke sein Handwerkszeug benutzt, und was damit erzielt und bezweckt wird. Natürlich muss rein

Stilistisches hier nach wie vor unberücksichtigt bleiben. Aber wenn z.B. Buchheit feststellt, es herrsche zur Zeit der Entstehung der neuen Gedichte bei Rilke "der tragische Drang nach Reinigung und Klärung aller grossen Welterscheinungen"[53], so muss gefragt werden, wie dieser Drang sich ausdrücken liess. Wir hatten schon früher gesehen, dass Rilke unter Rodins Einfluss die Möglichkeit erkannte, durch Schilderung der Oberflächen, der Lebensschauplätze zu tieferen Grundfragen ~~sich~~ vorzudringen. Wie Behrendt sich ausdrückt: (allerdings für die Aufzeichnungen).

"Angst und Beruhigung, Tod und Leben, Ruhm und Glaube werden so in Sinneseindrücke umgewandelt."[54]

Es entsteht das "Dinggedicht". - Dinggedicht in doppeltem Sinne. Einem erweiterten, der sich etwa deckt mit dem Gedanken des Waltenlassens der Form. Der also ein Selbstentäussern, ein Objektivierendes Subjektiv-Geschauten ermöglicht, sodass das Ding in seiner Erscheinungsform die stärkste Berücksichtigung erfährt. Anna Tumarkin sieht es etwa so:

"Im Selbstentäussern erhebt sich die reine Kunst über den Rauch individueller Leidenschaft. Dadurch tritt sie erst in die Reihe höherer Idealwerte; denn Selbstentäusserung setzt alle geistige Kultur voraus."[55]

Anna Tumarkin will diese Selbstentäusserung auf dem Gebiete der Kunst charakterisieren, als das "Waltenlassen der Form."[56] Es ist aber klar, dass dieses Verhältnis zur

Form bei Rilke nichts rein Äusserliches sein, sondern nur einer kongruenten Haltung den tiefsten Lebenswerten gegenüber entspringen kann, so dass diesem Begriffe des Dinggedichtes, wie wir ihn eben herauszuarbeiten suchten, in den Gedichten die Erkenntnis einer Formvollendung des Lebenshaushaltes entspricht. In dem Sinne: "Das Leben hat recht, auf alle Fälle."[58)]

Wir können an dem Beispiel Rilkes ~~aber~~ den Begriff: Dinggedicht aber noch in viel engerem Sinne des Wortes fassen. Rilke gab dem Dinge als solchem eine unendlich erhöhte und wichtige Stellung, wobei zu beachten ist, dass für Rilke Ding nicht nur das von Menschen Geschaffene, sondern auch die organische Existenz im Naturhaushalt bedeutet. Kurt Oppert sagt:

"Rilke und seine Nachfolger haben nicht bei eigentlichen Dingen Halt gemacht (wozu wir die Tiere ohne Bedenken rechneten) w e i t e r e Themen, Seelenbilder, psychologische Porträts, sind in der selben sachlichen Weise behandelt worden und zählen unter die Dinge, so gut, wie Rilke Rodins "Balzac" dazu rechnet."[58)]

Mag sein, dass Rilke sich mit seinem Vorgehen einen Schutzwall gegen Ängste schuf, die er immer näher an sich herankommen fühlte, dass Paul Zech recht hat, wenn er bei Besprechung der Neuen Gedichte (bei einem Vergleich Rodins mit Rilke) sagt:

"Auch er unterband den Rückfall an ein magisches Grauen vor den Mächten des Chaos durch die Verdinglichung des

Seelischen."[59]

Tatsächlich sucht Rilke in den Dingen die Erklärungen, die ihm bis jetzt noch versagt schienen. Fritz Strich geht so weit, dass er die neue Kunst Rilkes als religiösen Dienst an den Dingen bezeichnet. Es sei ihre tiefste Eigenart gewesen, dass sie Ewiges in einen Augenblick, Wesen in sichtbare Gebärde bannte.[60] Ich weiss nicht, ob es sich hier wirklich um einen Dienst an den Dingen handelt, nicht vielmehr um einen Dienst an den grossen Lebensmysterien, die durch die schärfere Erkenntnis der Dinge ihre Lösung erhalten sollen. Rilke schreibt selbst an F.X.Kappus: "Hier, wo ein gewaltiges Land um mich ist, über das von den Meeren her die Winde gehen, hier fühle ich, dass auf jene Fragen und Gefühle, die in ihren Tiefen ein eigenes Leben haben, nirgend ein Mensch Ihnen antworten kann; denn es irren auch die Besten in den Worten, wenn sie Leisestes bedeuten sollen und fast Unsägliches. Aber ich glaube trotzdem, dass Sie nicht ohne Lösung bleiben müssen, wenn Sie sich an Dinge halten, die denen ähnlich sind, an welchen jetzt meine Augen sich erholen. Wenn Sie sich an die Natur halten, an das Einfache in ihr, an das Kleine, das kaum einer sieht, und das so unversehens zum Grossen und Unermesslichen werden kann; wenn sie diese Liebe haben zu dem Geringen und ganz schlicht als ein Dienender das Vertrauen dessen zu gewinnen suchen, das arm scheint, dann wird Ihnen alles leichter, einheitlicher und irgendwie versöhnender werden, nicht im Verstande, vielleicht, der staunend zurü aber in Ihrem inner-

sten Bewusstsein, Wach-sein und Wissen."[61])

"Man sieht hieraus schon leicht, dass es sich bei der Umwandlung Rilkes nicht um artistische Kunststücke handelt, sondern um die ernste, demütige Bemühung zur Erfassung der Dinge, die durch die russische Grundhaltung immerhin als vorbereitet gelten kann. Dinge sind Zeichen und Symbol für Leben und Sterben. In dem Vortrag über Rodin 1908 sagt Rilke: "Sehr frühe schon hat man Dinge geformt, mühsam, nach dem Vorbild der vorgefundenen natürlichen Dinge; man hat Werkzeuge gemacht und Gefässe, und es muss eine seltsame Erfahrung gewesen sein, Selbstgemachtes so anerkannt zu sehen, so gleichberechtigt, so wirklich neben dem, was war. Da entstand etwas, blindlings, in wilder Arbeit und trug an sich die Spuren eines bedrohten offenen Lebens, war noch warm davon, - aber kaum war es fertig und fortgestellt, so ging es schon ein unter die Dinge, nahm ihre Gelassenheit an, ihre stille Würde und sah nur noch wie entrückt mit wehmütigem Einverstehen aus seinem Dauern herüber. Dieses Erlebnis war so merkwürdig und so stark, dass man begreift, wenn es auf einmal Dinge gab, die nur um seinetwillen gemacht waren. Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem, das man sah, ein Nichtmitsterbendes zu formen ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: Ein Ding."[62])

Also Todüberwindung durch die Dinge, deren Dasein aber doch so im Menschlichen verwurzelt ist, dass ihnen menschliches Erleben wie es der Tod z.B, bedeutet, nicht fremd ist,

zumindesten spiegelt sich alles Menschliche in den Dingen. So sagt Rilke in dem eben angeführten Vortrag.
"Sie haben an ihm (d.h. irgend einem kleinen Gegenstand aus der Kinderzeit) an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-aussehen, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten alles Menschliche erlebt, bis tief in den Tod hinein."[63)]

Aus dieser neuen Einstellung Rilkes folgt zugleich ein anderes Verhalten zum Stoff, denn wenn das Grosse, beinahe oder ganz Unsagbare in allem enthalten ist, kommt es ja gar nicht mehr darauf an, was man schildert, sondern nur noch, w i e man es schildert, d.h. ob man es versteht, die Oberfläche so darzustellen, dass zum Vorschein kommt, welche inneren Vorgänge sich darunter vollziehen./
"Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist, was wir vor uns haben und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: (Anmerkung: Es könnte hier genau so gut das Wort Tod stehen). Ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts ? Und wer uns das geformt geben will, muss er sich nicht an das Greifbare halten, das seinen Mitteln entspricht, an die Form, die er fassen und nachfühlen kann? Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben? Alles, was ~~wir~~ je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war, oder gar keinen

Namen haben kann in seiner unsagbarwn Geistigkeit ? "[64]
Ja, der Stoff sinkt sogar zu einer gewissen Bedeutungslosigkeit herab. "Denn ob etwas ein Leben werden kann, das hängt nicht von den grossen Ideen ab, sondern davon, ob man sich aus ihnen ein Handwerk schafft, ein Tägliches, etwas, was bei einem aushält bis ans Ende."[65]
Daher darf es nns nicht Wunder nehmen, wenn wir in den "Neuen Gedichten" jener Kunstform der Oberflächenbeobachtung (wenn man so sagen darf) die Behandlung des Todes und auch des Lebens (als das augenblicklich Rilke mindestens so wichtige) nicht reflektiv erfolgt, dass höchstens die Darstellung ihrer Auswirkungen versucht wird, wie zum Beispiel in "Leichenwäsche".[66] Wir werden auch kaum Lösungen finden, mehr Ansätze dazu. Rilke stellt sich eben hier als Beobachter der Erscheinungsformen hin, aber unter der scheinbaren Ruhe und Gleichmässigkeit w einer mehr klassischen Kunstübung spüren wir dennoch hin und wieder den todesbangen und todesnahen Dichter und seine zitternde Frage: Wer bist Du, Tod ? Und von der genauen Beobachtung des Panthers etwa[67] zieht es ihn doch auch wieder hin zu der Atmosphäre des Todes wie: in einem fremden Park".

"Zwei Wege sinds. Sie führen keinen hin.
Doch manchmal, in Gedanken, lässt der eine
dich weitergehen. Es ist, als gingst du fehl;
aber auf einmal bist du im Rondell
allein gelassen wieder mit dem Steinen

und wieder auf ihm lesend: Freiherrin
Brite Sophie - und wieder mit dem Finger
abfühlend die zerfallne Jahreszahl. -
Warum wird dieser Finden nicht geringer.

Was zögerst du ganz wie zum ersten Mal
erwartungsvoll auf diesem Ulmenplatz,
der feucht und dunkel ist und nie betreten?

Und was verlockt dich für ein Gegensatz,
etwas zu suchen in den sonnigen Beeten,
als wärs der Name eines Rosenstocks?

Was stehst du oft? Was hören deine Ohren?
Und warum siehst du schliesslich wie verloren,
die Falter flimmernd um den hohen Phlox? "[68]

Der Dichter vermag es letztlich doch nicht, die Beschäftigung mit dem Tode an sich aus dem Leben zu streichen. Das eben angeführte Gedicht ist auch noch deshalb bedeutsam, weil es wohl absolut aus dem persönlichen Erlebnis hervorgegangen zu sein scheint und man Rilke wohl mit dem angeredeten Du identifizieren kann. Man vergleiche dazu einen Brief an Clara Rilke aus Borgeby gard vom 9.Juli 1904, wovon ~~im~~ den verwitterten Denksteinen im Park und gerade auch von dem für Brita Sophie die Rede ist[69].

Aus der engen Vertrautheit mit dem Werke Rodins und dem Bemühen Rilkes, die Technik Rodins in seine Kunst zu übernehmen, folgt wohl die mehr visuelle Darstellung, die in diesem Zusammenhang immerhin einige Beachtung verdient. Denn es scheint, als ob die verschiedenen Typen (hier ist zunächst an den visuellen und den akustischen gedacht), auch verschiedene Grundeinstellungen dem Leben gegenüber einnehmen. Wenn Unger feststellt, dass Herder "wie alle Dämmerungsmenschen, also auch wie alle echten Romantiker, dem akustischen Vorstellungstypus" angehörte[70], so sind wir versucht, auch Rilke zunächst unter diese Gruppe zu rechen. Die Neuen Gedichte zeigen aber Rilke unbedingt als die visuell gerichtete Natur, und man darf wohl annehmen, dass seine musikalische Einstellung um jene Zeit ganz zurücktrat. Ribot sagt über diese Erscheinung im allgemeinen:

"Wenn die musikalische Phantasie rege ist, sind die visuellen Bilder Ausnahme; ist die musikalische Phantasie nur schwach, so sind sie Regel."[71]

Rilke war auch als künstlerische Persönlichkeit reihh genug, um den einen und den anderen Typus in sich zu vereinigen und je nach dem in Wechselbeziehung bald den einen, bald den anderen zur Herrschaft kommen zu lassen.

"Über <u>die Verbreitung</u> der Typen findet man bei Versuchen allgemein, dass die Fälle eines ausgesprochen einseitigen Typus sehr selten sind, und eher als ein Ausfall zu gelten haben. Das Gewöhnliche ist, dass ein bestimmter

Typus bloss vorherrscht, "sagt Josef Fröbes.[72)]

Es lassen sich hier interessante Zusammenhänge aufweisen. Abgesehen vom Einfluss des rein Bildhauerischen, muss man berücksichtigen, dass, wie immer wieder betont wurde, Rilke in jener Zeit dem Leben zugewandt war, sodass hierdurch Ungers Hypothese eigentlich keine Einschränkung erfährt. Wir hatten schon früher hervorgehoben, dass es sich bei Rilke der Musik gegenüber um eine Art Selbstwehr handelt. Im Grunde ist der akustische Typ, der der Musik vielleicht näher steht, als der bildenden Kunst (um das genau festzustellen, bedürfte es eigener Untersuchungen). Rilke kommt auch von den Problemstellungen der Musik gegenüber, gerade in Hinsicht auf Fragen des Todesproblemes am allerwenigsten los. Das zeigen später die "Sonette an Orpheus", wenn man es nicht schon in allen früheren Werken erkennen würde. In der Pariser Zeit handelt es sich, wie gesagt, um reine Selbstwehr, weil der Dichter fürchtet, dass ein Versinken in die Musik die Klarheit der Erkenntnisse verhindern könne, die Klarheit der Erkenntnisse auch gerade dem Tod gegenüber. Malte sagt:

"Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so misstrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern weil ich gemerkt hatte, dass sie mich wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein.)..."[73)]

Man vergleiche hierzu auch die Ausführungen Rilkes im

Brief an Lou Andreas-Salomé aus Oberneuland vom 8.August 1903 [74] und Brief an Clara Rilke aus Borgeby gard am 24.Juli 1904.[75]

Eine ähnliche Entwickelung ist ja auch bei Nietzsche festzustellen, dessen innige Verbindung mit der Musik in seinen Jugendjahren und in der Freundschaft mit Wagner bekannt ist, und der sich dennoch auf einmal gegen diese Musik wendet, weil er in ihr Gefahren wittert.

"Schon früher hat ers gefasst, und immer deutlicher kommt es heraus: Die Musik stammt aus dem Geist, den er hasst, und geht gegen den Geist, den er will. .... Und endlich kommt es heraus: Ist Musik nicht schon décadence?"[76]

Man darf wohl annehmen, dass der Begriff Nietzsches, Musik sei vielleicht schon décandence innerlich dem Rilke'schen Gedankengang, der seine Abwehrstellung zur Musik begründete, verwandt war.

Wenn festgestellt werden konnte, dass der neuen westlichen Einstellung gegenüber das Todesproblem von Rilke wieder andere Lösungsversuche fordern musste, so ist das natürlich nicht in dem Sinne einer völligen Neuorientierung zu verstehen. Die äusseren Symbole bleiben im Grossen und Ganzen dieselben, Ja, es könnte sogar scheinen, als ob hinsichtlich des Todesproblemes die Änderung gar nicht so stark sei, so dass also die neuen Gedichte mehr eine formale Umänderung

bedeuteten. Es wird auch nicht schwer sein, das Überbleibende der russischen Einstellung, mit der schon eine so klare Lösung verbunden zu sein schien, aufzudecken.

So finden wir in Gedichten des "Buches der Bilder",(die in die Pariser Zeit zu rechnen sind), wie in einzelnen Stücken der "Neuen Gedichte" unbedingt dieselbe Auffassung, wie sie in der ersten Auflage des "Buches der Bilder" und im "Stundenbuch" massgebend war. Man fühlt z.B. ganz stark die Gegenüberstellung des fremden und des eigenen Todes in dem Gedicht: Der letzte Graf von Brederode entzieht sich türkischer Gefangenschaft. Wo es zu Beginn heisst:

"Sie folgten furchtbar; ihren bunten Tod
von ferne nach ihm werfend...."

Er aber entzieht sich der Verfolgung:

"Ein Lächeln adeliger Frauen goss
noch einmal Süssigkeit in sein verfrühtes

vollendetes Gesicht. Er zwang sein Ross,
gross wie sein Herz zu gehen, sein blutdurchglühtes:
es trug ihn in den Strom wie in sein Schloss"[77].

Das ist Vollendungstod, vielleicht etwas stilisiert, aber doch klar herausgearbeitet, wie etwa in der "Weise von Liebe und Tod." Im Zyklus:"Die Stimmen"[78] dagegen scheint hinter allem Elend und aller Not auch noch der mehr oder weniger sinnlose Tod zu stehn und wird genau so empfunden wie etwa in den Anfangsseiten der "Aufzeich-

nungen des Malte Laurids Brigge", wenn es heisst:
"Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird eben so selten sein, wie ein eigenes Leben."[79)]
Rilke beobachtet jetzt die Menschen noch viel feiner, und es scheint, als ob ihm immer klarer wird, wie weit sie abweichen von dem geschauten Ideal des eigenen Lebens und eigenen Todes. Selbst die Menschen, die vom Schicksal in irgendeinem Augenblick erhöht worden sind, kehren wieder gar zu gern in ihr tägliches, kleines Leben zurück, wenn sie ihm auch im Grunde fremd geworden sein müssten. Es sei hier als Beispiel das Gedicht: "Ein Frauenschicksal" zitiert:

"So wie der König auf der Jagd ein Glas
ergreift, daraus zu trinken, irgendeines, -
und wie hernach der, welcher es besass,
es fortstellt und verwahrt, als wär es keines:

so hob vielleicht das Schicksal, durstig, auch,
bisweilen Eine an den Mund und trank,
die dann ein kleines Leben, viel zu bang
sie zu zerbrechen, abseits vom Gebrauch

hinstellte in die ängstliche Vitrine,
in welcher seine Kostbarkeiten sind
(oder die Dinge, die für kostbar gelten).

Da stand sie fremd wie eine Fortgeliehne
und wurde einfach alt und wurde blind
und war nicht kostbar und war niemals selten."[80)]

Genau so ist es z.B. mit: "Eine Welke".[81)]
Ist Rilke auf einmal durch die verstärkte Beobachtung der Wirklichkeit der Gedanke gekommen, seine Lösung habe mit den Tatsachen des wirklichen Lebens wenig zu tun und sei nur unerreichbares Ideal, oder hängt es damit zusammen, dass er über der ethischen Forderung eine metaphysische Erklärung der Lebens- und Todestatsachen hinten angestellt hatte, wenn er nun in den Neuen Gedichten auf einmal betont, dass wir eigentlich gar nichts wissen vom Tod? Wie es heisst in "Todeserfahrung".

"Wir wissen nichts von diesem Hingehen, das
nicht mit uns teilt. Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Hass
dem Tod zu zeigen....."[82)]

Oder wie Rilke am 14.Mai 1904 an den jungen Dichter schreibt: "Wer ernst hinsieht, findet, dass, wie für den Tod, der schwer ist, auch für die schwere Liebe noch keine Aufklärung, keine Lösung, weder Wink noch Weg erkannt worden ist; ....[83)]"
Freilich kann sich eine Natur wie Rilke nicht mit dem einfachen Konstatieren der Unerforschtheit des Todes zufrieden geben. Und wenn dieselbe in dem Gedicht: "Der Schwan" zum Ausdruck kommt, so zeigt der Schluss des Gedichtes, doch schon wieder eine Hoffnung, selbst in das

Grosse, Unerforschte einzumünden mit der Selbstverständlichkeit einer organischen Lösung:

"Diese Mühsal durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehen
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen -:

In die Wasser, die ihn sanft empfangen,
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
Während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht."[84)]

In den "Neuen Gedichten" erhalten wir weder ein klargezeichnetes Bild des Todes, noch einen eigentlichen Hinweis darauf, wie ihm zu begegnen sei. Denn Rilke überträgt die Methode des Beobachtens auch auf die Frage nach dem Tode. Und der Gang scheint rein induktiv zu sein, vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Erfahrbaren zur Abstraktion. In den "Neuen Gedichten" ist es zunächst das Besondere und empirisch Fassbare, das uns entgegentritt. Der stark ethischen Einstellung des Dichters, ganz besonders da, wo es sich um Letztes handelt, entspricht es aber, dass er die Forderungen

Es folgt S. 193

an die eigene Persönlichkeit in diesen Augenblicken des Zuwartens nicht ausschaltet, sondern sie vielleicht noch verstärkt, indem er von sich selbst eine Grundhaltung verlangt, die ebenso ehrlich vorgeht, wie sie geduldig auf den Erfolg wartet. Der Weg, den Rilke jetzt zum Tode einschlägt, ist der Weg der Wahrheit und der Geduld. Nur so glaubt Rilke, an letzte Fragen heranzukommen. "J'ai dû encore vous dire l'autre jour que je parviens à me servir de plus en plus de cette longue patience que vous m'avez enseignée par votre tenace exemple; cette patience qui, disproportionnée à la vie ordinaire qui semble nous commander la hâte, nous met en rapport avec tout ce qui nous surpasse."[85)]

Und Wahrheit: ".... je suis fier d'être assez avancé dans mon travail pour savoir partager votre glorieux et simple désir de la vérité, que je cherche moi aussi de tout mon coeur, de toutes mes forces, sans demander de la vie une autre récompense qu'un progrès lent et sincère vers ce but suprême."[86)]

Dora Heidrich-Herxheimer berichtet, Rilke habe einmal zu ihr vor Notre Dame gesagt:

"Die Kunst muss aus der erlebten Notwendigkeit geboren werden. So nur konnte das Leben dieser Kathedralen entstehen, denn: nur das Wahre ist gross, das wirklich Ehrliche - und das wird ewig bleiben."[87)]

Rilke fand wirklich Leben und Tod auf dieser Grundlage des Wahren. Das zeigt das Gedicht: "Die Kathedrale". Da heisst

es nach der Einleitung, in der die kleinen Städte beschrieben werden:

"In jenen kleinen Städten kannst du sehen,
wie sehr entwachsen ihrem Umgangskreis
die Kathedralen waren. Ihr Erstehn
ging über alles fort, sowie den Blick
des eigenen Lebens viel zu grosse Nähe
fortwährend übersteigt und als geschähe
nichts anderes: als wäre d a s Geschick,
was sich in ihnen aufhäuft ohne Massen,
versteinert und zum Dauernden bestimmt,
nicht d a s was unten in den dunkeln Strassen
vom Zufall irgendwelche Namen nimmt
und darin geht, wie Kinder Grün und Rot
und was der Krämer hat als Schürze tragend.
Da war Geburt in diesen Unterlagen,
und Kraft und Andrang war in diesem Ragen
und Liebe überall wie Wein und Brot,
und die Portale voller Liebesklagen.
Das Leben zögerte im Stundenschlagen,
und in den Türmen, welche voll Entsagen
auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod."[88)]

Das Wahre und Ehrliche ist zugleich das Grosse. Jedoch im Menschenleben findet Rilke eine Diskrepanz. Man hat die Wahrheit beiseitegeschoben und spielt nun Theater, und endlich fern dem Wirklichen, zu dem der Tod gehört wie das Leben. "In "Todeserfahrung" heisst es

weiter:

"Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.
So lang wir sorgen, ob wir auch gefielen,
spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt.

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt,
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.

Wir spielen weiter. Bang und schwer Erlerntes
hersagend und Gebärden dann und wann
aufhebend; aber dein von uns entferntes,
aus unserem Stück entrücktes Dasein kann

uns manchmal überkommen, wie ein Wissen
von jener Wirklichkeit sich niedersenkend,
so dass wir eine Weile hingerissen
das Leben spielen, nicht an Beifall denken."[89)]

Rilke glaubt also daran, dass an sich auch der Mensch, vielleicht gerade er, an das Wirkliche heranreichen kann. Nur hat er es in den meisten Fällen verlernt und blickt erst auf von seinem unwirklichen Leben, wenn das Grosse: Die Lebens- oder Todestatsache ganz nahe an ihn herantritt. Wie dieses Grosse in das Leben eintritt, das ist jetzt eins von Rilkes Hauptthemen und gehört zu dem, was in den Gedichten zu zeigen versucht wird. Nun

will er selbst nachbilden, was er bei Rodin gesehen hat: "..... eines Tages alt s e i n und noch lange nicht alles verstehen, nein, aber anfangen, aber lieben, aber ahnen, aber zusammenhängen mit Fernem und Unsagbarem, bis in die Sterne hinein: Ich sage mir: Wie gut, wie köstlich muss das Leben sein, wenn ich diesen alten Mann so gross davon sprechen, so rauschend davon schweigen höre."(Diesen alten Mann: Rodin)[90] .

Das Grosse, vor dem Rilke staunend, beobachtend steht, äussert sich in zweierlei. In der Grösse der Lebenstatsache und in der Verbindung von Grösse und Tod. Für das erste spricht eigentlich die Gesamtheit der Neuen Gedichte, denn sie beschäftigen sich so intensiv mit den Äusserungen des Lebens, dass sie nur einer wirklichen Hochschätzung desselben entspringen können. Da hat es wenig zu bedeuten, wenn das Leben nicht immer direkt genannt wird. Höchstens dann und wann als etwas Überwältigendes beschworen, wie in dem zweiten Gedicht von: "David singt vor Saul", das beginnt:

"König, der du alles dieses hattest
und der du mit lauter Leben mich
überwältigest und überschattest."[91]

Ein Versuch, das Unsagbare auszusprechen, liegt im "Gesang der Frauen an den Dichter". Der Beginn lautet:

"Sieh, wie sich alles auftut: So sind wir;"

und später heisst es:

"..... 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."[92)]

Hier scheint das Leben konzentriert zu werden und das sich rasch Verändernde einem dauernde Gestalt zu erhalten, eingegliedert in die Masse aller Seinsvorgänge. Wir können hier nur ahnen und in der Praxis zu erfassen suchen, was wir aus den rein theoretischen Äusserungen des Dichters zum Teil schon früher entnommen haben.

"Dort aber, in Paris, griff alles Hässliche und Schwere mich wie Schönes an, war Welt in einem grossen ewigen Raume, und es gab keine Abkehr davon, wie es keine Abkehr vom Leben gibt, das das einzige ist, wohin wir sehen."[93)]

Um noch klarer zu machen, wie Rilke jetzt an das Leben herantritt, seien zwei der ihm verwandtesten Dichter mit ähnlichen Äusserungen angeführt: Jakobsen und Maeterlinck.

In Niels Lyhne sagt die sterbende Frau:

"Ich sterbe so ungern," seufzte sie vor sich hin. "Weisst Du, woran ich dachte, während all der schlaflosen Nächte, als der Tod so furchtbar nahe erschien? .... Was mir von allem das Schwerste war ? Dass es so viel Schönes und Grosses da draussen in der Welt gibt von dem ich wegsterben sollte, ohne es gesehen zu haben."[94)]

Und Maeterlinck sagt einmal: "Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans de fait seul de vivre."[95)]

Grösse und Tod lassen sich vielleicht an Hand der neuen Gedichte in stärkerem Masse verdeutlichen, schon deshalb, weil der Tod als ein Einschnitt, als ein Durchgang (man mag es nennen, wie man will) auftritt, das Leben dagegen einen ewigen Fluss und Ablauf darstellt. "Mir scheint es oft, als wäre Tod und Grösse nur ein Wort;"[96)] Wenn Rilke das schreibt, so wird deutlich, dass hier mehr gesucht wird, als nur eine beliebige Verbindung, dass er hier wieder zum mindesten die Möglichkeit einer Lösung sieht, indem er das Mysterium Tod unter die Mysterien stellt, die über das Menschenleben ragen und nur von einem wesentlich erhöhten Aspekt aus, Berücksichtigung finden können. Freilich wäre hier immer noch an die Möglichkeit zu denken, dass die Grösse des Todes über die Erkenntnisfähigkeit des Menschen herausreicht. Hier Klarheit zu schaffen, scheint ein Teil der Bemühungen Rilkes in dieser Zeit zu sein, wenn er alle Erscheinungsformen des Todes, die sich zu wirklicher Grösse in Beziehung setzen lassen, beobachtet. Gehen wir zunächst einmal aus von der Definition der Grösse, wie Rilke sie ausspricht. In dem Zyklus "Marienleben", der zwar aus dem Jahre 1913 stammt, den wir aber doch zur Erklärung schon jetzt heranziehen können, da er im Grunde in der Art der neuen Gedichte gehalten ist. Da heisst es bei der Geburt Christi:

" "Hast du dir ihn grösser vorgestellt?

Was ist Grösse? Quer durch alle Masse,
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
Selbst ein Stern hat keine solche Strasse,
siehst du, diese Könige sind gross....."[97]

Grösse, die alle Masse durchstreicht, Tod, der alle Masse menschlichen Lebens vernichtet, so stellt es sich dar. Das geht so weit, dass der Mensch an der Grösse sterben kann, dass also die geheimnisvolle Verbindung von Grösse und Tod auch wirklich in die Praxis des Menschenlebsn übergreift. So ist es bei Esther, die geht:

"Um gleich, gelegt auf ihre Kammerfrauen,
am Ende ihres Weges d e n zu schauen,
an dem man stirbt, wenn man ihm naht."[98]

Und in "Frühherr Apollo" heisst es:

".....so ist in seinem Haupte
nichts, was verhindern könnte, dass der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;"[99]

Tödlich kann es sogar schon werden, wenn das Wesensfremde und damit Überwältigende auf den Menschen eindringt. So in "Schlangenbeschwörung."

".....
und dann genügt ein Blick: so hat der Inder
dir eine Fremde eingeflösst

in der du stirbst. Es ist, als überstürze
glühender Himmel dich. Es geht ein Sprung

durch dein Gesicht, es legen sich Gewürze
auf deine nordische Erinnerung,
die dir nichts hilft. Dich feien keine Kräfte,
die Sonne gährt, das Fieber fällt und trifft;...."[100)]

Dabeimdarf man aber nicht übersehen, dass es dennoch Menschen gibt, die auch Grösse überstehen, freilich Menschen, die schon über die Erfahrungswelt hinausgerückt erscheinen, in den Bezirk der Heiligen. So ist es bei "Buddha".

"Und er ist Stern. Und andere grosse Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her."

Aber es ist die Frage, ob er uns überhaupt sehen würde zu seinen Füssen, uns, d.h. alles Menschliche, das den Stempel einer täglichen Welt an sich trägt.

"Denn das, was uns zu seinen Füssen reisst,
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergisst, was wir erfahren,
und der erfährt, was uns verweist."[101)]

Zu denen, die überstehen, gehört ferner Maria. Das wird besonders zum Ausdruck gebracht in dem Gedicht: Die Darstellung Mariä im Tempel." Da wird die unendliche Grösse und Majestät des Tempels geschrieben und es heisst darauf:

"..... aber das Fernste Ziel
in dich hinein mit seinen graden Strahlen -,
und wenn jetzt Schein aus klaren Flammenschalen
auf langsam nahenden Gewänden spielt:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um dieses alles anzuschauen....."
Und dann:
".....Doch sie ging durch alle,
klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle
schon fertig war, und schwerer als das Haus."[102)]

Dadurch, dass Tod gleich Grösse gesetzt ist, wird doch schon wieder eine Art Todüberwindung in ein Hineinwachsen in das Grösse geahnt. Das wird noch verstärkt, durch die Tatsache, dass der Tod in grössere Nähe zum Leben gerückt ist. Diese Lebensnähe wirkt sich vielleicht zunächst darin aus, dass auch das Tote als ein Seiendes betrachtet wird. So, wenn es einmal heisst:

"Voller Gier und Handlung ist das Tote."[103)]

Oder wenn in "Leichenwäsche" von dem Toten gesagt wird:

".....Und einer ohne Namen
lag bar und reinlich da und gab Gesetze."[104)]

Damit sind wir aber zugleich bei etwas Neuem angelangt, was dennoch in engstem Zusammenhang mit dem bis jetzt besprochenen Grossen und Wirklichen steht: Dem Gesetzmässigen, dem Organischen, wie es aus der Natur ganz selbstverständlich hervorgeht, wie es die Werke Rodins für Rilke verkündeten. Dieses Gesetzmässige wird zunächst zu erforschen gesucht, um dann das Weltbild Rilkes entsprechend zu färben und dem Tod seine Stellung darin anzuweisen.

"Wie Leben entsteht, wie es wirkt in den geringen Wesen, wie es sich verzweigt und ausbreitet, wie Leben blüht, wie es trägt: Alles das zu lernen, verlangt mich."[105)]
In Rilke entsteht der feste Glaube an die Sinn- und Zweckmässigkeit allen Geschehens, dessen Äusserungen er etwas mehr vom Standpunkt des Naturforschers zu betrachten beginnt. Er wird sich der tiefen Wechselbeziehungen zwischen Werden und Vergehen bewusst, er erfährt: "Dass das Leben unendliche Erneuerungsmöglichkeiten hat. Ja, aber auch dieses: dass Kraftverbrauch in gewissem Sinne doch auch immer Kraftsteigerung ist; denn es handelt sich im Grunde nur um einen weiten Kreis: alle Kraft, die wir fortgeben, kommt, erfahren und verwandelt, wieder über uns."[106)]
Auch alles Leben, das fortgegeben wird im Tode, wird nicht nutzlos fortgegeben, sondern ist dem Kreislauf allen Seins unterworfen und wenn das Grab den Menschen weitergibt, "an das Alles", wie Sappho zu Eranna sagt[107)], so ist das nicht nur äusserlich zu verstehen, sondern auch auf das Geistige zu übertragen:

"Und wir fallen endlich wie ein Regen,
und es blüht, wo dieser Regen fiel." [108)]

Durch das Prinzip der Generationen und Geschlechter wird der Mensch hinausgehoben über seine Sterblichkeit und beinahe dem Grossen, Unwandelbaren, den Gestirnen gleichgestellt:

"Wenn wir uns nur aneinanderhalten,
du am Jungen, König, ich am Alten,

sind wir fast wie ein Gestirn, das kreist."[109)]

Dass selbst durch den Tod kein wirklicher Wert verloren geht, ist ein beruhigender Gedanke. Alles ist eingefügt in den Lauf der Entwickelung:

"Geduld! es kreist der leise Zeiger,
und was verheissen ward, wird sein."[110)]

Das Schutzmittel gegen den Tod, wie es die ersten Menschen schon kannten, ist die Geburt. Somist es bei Adam:

"..... Gott war schwer zu überreden;

und er drohte ihm, statt zu gewähren,
immer wieder, dass er sterben werde.
Doch der Mensch bestand: sie wird gebären."[111)]

Freilich, der Widerstreit zwischen Tod und Geburt bleibt unaufhebbar. Wenn das Leben durch die Geburt gewonnen hat, so fordert seinerseits auch der Tod seinen Tribut. Das ist z.B. der Fall: "Geburt der Venus." Die Göttin wird geboren in der Fülle des Lebens der Natur, doch:

"Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
hob sich das Meer noch einmal auf und warf
einen Delphin an jene selbe Stelle.
Tot, rot und offen."[112)]

Jedoch dadurch, dass der Tod verstanden wird aus den Gesetzmässigkeiten der Natur heraus, wird er dem Menschen vertrauter. Und der "Tod des Dichters", der "e i n e s war mit allem diesen" d.h. der Welt und dem von ihr wissen ist immer noch von der Weite des Lebens

umgeben, und erst ganz allmählich erfolgt die Scheidung und Trennung davon.

"O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen, wie die Seinnenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt."[113)]

Freilich darum, dass die Frucht an der Luft verdirbt, kommt Rilke nicht herum. Man kann das mit Oskar Walzel als einen vollständigen Verlust durch den Tod auffassen. Walzel sagt über dieses Gedicht:
"Beziehung auf Beziehung tut sich auf. Die Frucht, die nur geöffnet, ihren ganzen Reiz erschliesst, die aber, wenn sie eröffnet der Luft ausgesetzt bleibt, ungenutzt verdirbt. Und der Dichter, dem im Tode mit höchster Steigerung zu-teil wird, was sein Leben ausmacht: offen zu sein für die Welt, und dem nun diese höchste Steigerung seines empfangenden Verhaltens zur Welt gleichfalls ungenutzt verdirbt."[114)] - Ich weiss nicht, ob man sich der Meinung Walzels ganz anschliessen kann, denn was verdirbt, ist ja eigentlich nur die Maske, während kein Wort davon gesagt wird, dass das Wirkliche, das tiefinnerste Besitztum nicht erhalten bliebe.

Im Sinne antiker Masse, aber wohl auch aus dem Entwickelungsgedanken herausgenommen, erscheint dann aber die ruhevolle Darstellung, die der Tod in "Orpheus, Eurydike, Hermes," erfährt. Eurydike

findet schon nicht mehr den Weg in das Leben zurück. Naturgemässe, organische Entwickelungen kann man nicht rückgängig machen:

"Sie war schon aufgelöst, wie langes Haar
und hingegeben wie gefallener Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel."

Man sieht, wie stark hier ein gewisses biologisches Prinzip eingreift. Und dieses Einswerden mit der Natur verhindert Eurydike eigentlich auch, den Weg ins Leben wieder zu finden.

"Sie war in sich und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süssigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum,
Und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwähnt, dass selbst des leichten Gottes
~~Gottes~~ unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit."[115)]

Zusammenfassend lässt sich über die Gestaltung des Todesproblemes in den "Neuen Gedichten" etwa

Folgendes sagen (wobei zu berücksichtigen ist, dass einzelne Fragen erst in Verbindung mit den Aufzeichnungen angeschnitten werden sollen.) Rilke beginnt eigentlich noch einmal ziemlich von Neuem (wenn auch die Grundeinstellung zum Tode bleibt). Er betrachtet den Tod in seinen Erscheinungsarten und in seiner Verknüpfung mit dem Lebensprinzip, das durch Rodins Einfluss in den Vordergrund gerückt zu sein scheint. Über die einfache Erscheinung hinweg versucht er, das Grösse und Wirkliche wahrheitsgetreu zu fixieren, um so dem Mysterium des Todes näher zu kommen. Die innere Beruhigung, deren er wie jeder Mensch dem Tode gegenüber bedarf, versucht er aus der Gesetzmässigkeit organischer Zusammenhänge abzuleiten. Im Ganzen muss aber betont werden, dass die Neuen Gedichte in ihrer Gesamtheit wohl einen interessanten Versuch enthalten, dem Tode näher zu kommen, dass aber die teilweise antike Klarheit im Grunde dem Wesen des Dichters nicht entspricht, und dass in dieser Stellungnahme dem Tode gegenüber weder eine vollständig ethisch befriedigende Lösung liegt, noch ein Schutz gegen die Ängste, wie sie in den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" ihr ergreifendes Denkmal erhalten.

Wenn man berücksichtigt, dass "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" noch während des Aufenthaltes in Rom begonnen worden sind, dann ihren Abschluss aber erst später, als die "Neuen Gedichte"

fanden, sow wird uns doch die Annahme nahe gelegt, dass die Arbeit an diesen beiden Hauptwerken jener Zeit nicht nur rein chronologisch nebeneinander herlief, sondern dass zwischen den Werken auch Zusammenhänge innerer Art bestehen können. Das wird sich bei der Besprechung der Aufzeichnungen ergeben, obgleich es zuerst scheinen mag, dass der Unterschied zwischen den beiden Werken, von denen das eine sich bildhauerischer Klarheit befleissigt, das andere jedoch in Tiefen der Mystik herabzusteigen scheint, ein aussergewöhnlich grosser ist. Scheinbar, und den Grund für diesen zunächst in die Augen fallenden Unterschied kann man vielleicht darin sehen, dass in den Aufzeichnungen derselbe Stoffgegenstand, wie in den "Neuen Gedichten" anteilvoller vorgetragen wird. (So will es wenigstens Walzel verstehen, der zum Beweise den Abschnitt in Malte über die Duse neben das Gedicht "Bildnis", das derselben Künstlerin gewidmet ist, stellt.[116])
Es scheint, als ob man diesen Unterschied auch für das Todesproblem geltend machen könnte. Jedenfalls tritt Rilke dem Problem genau so forschend und fragend gegenüber in den Neuen Gedichten wie im Malte, nur dass er die eigene Anteilnahme in den Aufzeichnungen stärker durchblicken lässt, wozu sicher auch die Form des Ichromanes beiträgt.

Wir hatten vorher festgestellt, dass Rilke in den "Neuen Gedichten" den Tod als Stoffgebiet verhältnismässig etwas zurückstellt, um an der Gesamtheit der Erscheinungen ein Bild zu erhalten von der Wirkungsweise

des Undinglichen. Das wird nun freilich wieder anders. Der Tod wird im Gegenteil so in den Vordergrund gerückt, dass Nadler berechtigt zu sein scheint, wenn er schreibt: "Rilke erlebt sich hier als armen und kranken Letzten eines Geschlechtes, dessen Sinn und Zweck es ist, sich in der Kunst des Sterbens zu üben."[117)]

Vielleicht ist es etwas zu weit gegangen, das als den Hauptzweck des Buches anzugeben, umsomehr als dagegen die Aussage von Lou Andreas-Salomé steht, die doch den Dichter wohl mit am besten gekannt hat, und die meint, der Hauptantrieb zu Malte sei der Wille Rilkes gewesen, seine "Kindheit noch einmal zu leisten".[118)]

Seitdem, wie es ihm wolle, ich glaube nicht, dass da eine eigentliche Schwierigkeit liegt. Man könnte den Sinn des Malte noch in allen möglichen anderen Punkten suchen und würde auch damit wahrscheinlich recht haben, weil wir hier wohl wieder an einem Grenzgebiet dichterischen Schaffens stehen, wo die Einzelzwecke und-Ziele zusammenströmen zum Verstehen- und Beschreibenwollen der Fragen, die das Erlebnis vom Sein in seinen mannigfachsten Äusserungen dem Dichter vorstellt.

Sobald wir uns aber darüber klar sind, dass das Seinsmässige dem ganzen Buch seinen Stempel aufgedrückt hat, dürfen wir ohne weiteres die bevorzugte Stelle, die der Tod darin erhält, hervorheben. Wie es Daniel Rops ausdrückt:

"L'essentiel des Cahiers de Malte Laurids Brigge est

certainement là, dans cet examen constant de la mort."[119]
Aber auch Rops kommt dazu, dass Todbetrachtung nicht das Einzige ist, worum es sich in den Aufzeichnungen handelt:
"Cette considération incessante de la mort a - t - elle amené R.M.Rilke au problème métaphysique? De toute évidence, oui".[120]
Denn so scheint die Grundfrage des Buches zu lauten:
"Ist es möglich, ... dass man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat ? Ist es möglich, dass man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und dass man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot isst und einen Apfel?[121]"
Dass zu diesem Wirklichen und Wichtigen vor allem der Tod gehört, ist selbstverständlich, wenn man Rilke näher kennt. Und von unserem Standpunkt aus muss der Tod die Hauptrolle spielen, aber immer indem wir uns vor Augen halten, dass:
"Analyser, énumérer les thèmes inspirateurs de cette oeuvre, c'est donc presque en négliger l'essentiel. Et l'on n'a rien dit si, l'ayant décomposée en ses éléments, on n'a su exprimer sa tonalité dominante, l'élan qui la porte, l'étrange sensibilité de l'homme qui lui donna naissance comme malgré lui.[122]

Bei der Frage nach dem Todesproblem bei Rilke müssen wir doch einmal der Überlegung näher treten, wie weit, abgesehen vom rein Künstlerischen, der per-

sönlichen Anteil Rilkes am Schicksal seines Helden reicht. Ein schwieriges Unterfangen, umso schwieriger, als der Dichter selbst derartige Untersuchungen etwas von sich gewiesen hat mit den Worten:

"Die gute Ellen Key hat mich natürlich umgehend mit dem Malte verwechselt und aufgegeben; aber niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wieweit er mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermassen, um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreisst und hinübertreibt..."[123)]

Damit ist aber noch nicht die Tatsache persönlicher Zusammenhänge nach der einen oder anderen Seite bestimmt.

Lou Andreas-Salomé sagt selbst:

"So erscheint das Malte-Buch wie umblitzt von Hoffnungen und Schrecknissen, gewisterhaft sich Ankündigendem; Persönliches noch umbiegend in Erfundenes und das Unpersönliche der Einsichten belichtend an der Breite von Erlebnissen wirklicher Tage."[124)]

Es ist selbstverständlich, dass man hier nur sehr vorsichtig vorgehen darf, und rein künstlerisch wird vielleicht die Ansicht Oskar Walzels am sympathischsten sein, wenn er sagt:

"Ich gebe die Möglichkeit zu, dass in den "Aufzeichnungen" einzelne Tagebuchblätter Rilkes Unterkunft gefunden haben. Trotzdem möchte ich das Werk nur als Kunstwerk sehen.

Mir ist nicht darum zu tun, verschiedene Stärke des persönlichen Anteils und seines Ausdrucks zwischen dem Menschen und dem Dichter Rilkes zu erweisen. Der Mensch bleibe aus dem Spiele. Ich wenigstens fühle mich nicht gefördert, wenn mir Malte durchaus Rilke selbst vorstellen soll.[125)]

Etwas anders liegt die Sache aber dennoch für unsere Untersuchung. Es ist nicht dasselbe, ob die Todesängste Maltes nur eine künstlerische Fiktion darstellen, oder ob sie aus dem Erlebnis Rilkes stammen, Ich glaube, dass Letztere bejahen zu sollen. Es wäre hier zwar müssig, auf fast völlige Übereinstimmungen zwischen den Aufzeichnungen und Briefen aus den Jahren 1902 bis 06 näher einzugehen. Es genügt die Feststellung, dass sie sich mit Leichtigkeit aufzeigen lassen. Dagegen glaube ich, dass man unbedingt darauf hinweisen sollte, dass eine starke Verwandtschaft zwischen Maltes und Rilkes Todeserleben besteht. Allerdings auch wieder mit dem Unterschied, dass Rilke übersteht und Malte nicht. Wie Rilke einmal schreibt:

"Ich denke an Malte Laurids Brigge, der das alles geliebt hätte wie ich, wenn er die Zeit seiner grossen Bangnis hätte überstehen dürfen..."[126)]

Aber die Einstellung Rilkes zum Tode mag doch sehr ähnlich gewesen sein. Zumindesten so, dass die künstlerische Einfühlung in die Schmerzen und Nöte des Malte kaum mehr abwich von dem eigenen Erleiden. Rilke stand selbst in nächster Nähe des Unterganges und eine Briefstelle aus

dem Jahre 1912 dürfen wir wohl ohne Gefahr der Vergewaltigung auch auf jene frühere Zeit der Entstehung des Malte anwenden.

"Seltsam, Lou, dagegen erreiche ich in den Untergang, wo er sich zeigt, mit so heftigem Verstehen, dass es kein Aufhalten gibt; zufällig las ich neulich Abends den Brief, in dem Montaigne den Tod seines Freundes de la Boëtie berichtet: Ich konnte hernach vor Weinen nicht einschlafen."[127)]

Das hätte auch Malte schreiben können.

Es scheint mir, als ob die Frage der Entstehung und inneren Verwandtschaft der Aufzeichnungen mit Rilke dieselbe sei wie beim "Werther". Ganz abgesehen von der Wirkung, die später der Malte hervorrief, und die aus einem Brief Rilkes noch folgende Beleuchtung erfährt:

"J'ai dû reprendre souvent le bouquin de Malte à des jeunes gens, en leur defendant de le lire. Car ce livre qui semble aboutir à peu près à demontrer que la vie est impossible doit être lu, pour ainsi dire, c o n t r e s o n c o u r a n t . S'il contient d'amers reproches, ce n'est point à la vie qu'ils sont adressés: au contraire c'est la constatation continuelle que c'est par manque de force, par distraction et par des erreurs héréditaires que nous perdons presque entièrement les innombrables richesses d'ici qui nous furent destinées."[128)]

Dieser Brief erinnert stark an die Folgen, die der Werther in manchen Kreisen nach sich zog, und gegen die Goethe in ähnlicher Weise wie Rilke ankämpfte. - Aber sehen wir davon

UB INNSBRUCK
+C78133906

ab, so wird uns doch manches bei Malte klarer, wenn wir uns sagen, dass dieses Buch ebenso wie der Werther eine Befreiung seines Schöpfers von dem bedeutete, was ihn rein geistig bedrohte, so dass der Dichter dadurch, dass er einen Helden eigener Erfindung an seine Stelle setzte, sich den Ereignissen gegenüber in stärkerer Weise objektivierte und nun über dem stand, dem er rein erlebnismässig gesehen, zu erliegen drohte. Dass bei diesem objektivierenden Vorgehen sehr viel nicht persönlich Erlebtes einfloss, ist nur natürlich. Aber für die Grundhaltung bei Beginn der Problemerfassung (das bedeutet noch nicht dem Ausgang gegenüber) muss doch dasselbe Erlebnis für Malte und Werther in irgend einer Form festgehalten werden.
Mit dieser Feststellung ist natürlich keineswegs eine Ähnlichkeit des Todeserlebens bei Werther und bei Malte behauptet worden. Es bestehen dabei absolute Gegensätzlichkeiten. Denn das Todeserlebnis Goethes war nicht das Rilkes. "Werther" entspricht dem natürlichen Weltschmerz des jungen Menschen, die "Aufzeichnungen" dagegen sind entstanden aus der Erlebniswelt des reiferen Menschen, für den der Tod die Frucht war, "um die sich alles dreht". Gerade was den Tod angeht, ist Goethe unbedingt "ästhetischer Kompromissmensch"[129], der das Prinzip hat, "Gedenke zu leben"[130]. Auf die gegensätzliche Spannung der beiden Werke kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden, aber ich glaube, dass es doch wichtig ist, den Unterschied Goethe-Rilke zu betonen, weil auch die Stellung, die Rilke zu Goethe einnimmt,

vielleicht zu erklären ist aus dem Goethe'schen Verhalten der letzten Konsequenz gegenüber. Wir wissen, dass Goethe es vermieden hat, dem näher zu kommen, was in unmittelbarer Beziehung zu dem Tod stand. Dass er sich davon zurückzog, und um der Geschlossenheit seines Werkes und Lebens willen.

Rilke schreibt einmal: ".....Ich habe kein Recht, m e h r zu sagen als dieses: dass mir das Organ fehlt, um von Goethe zu empfangen; mehr weiss ich ....wirklich nicht."[131)]

Wenn wir noch etwas tiefer gehen um Rilkes Goethefremdheit zu erklären (wir dürfen das an dieser Stelle, denn sie ist vielleicht mitbegründet in Rilkes Lehre vom eigenen Tode, so gibt uns eine Stelle im Malte-Auskunft. Da wird von der grossen Liebenden Bettina gesprochen, und es heisst mit Bezug auf Goethe: "Aber vielleicht wird es sich einmal zeigen, dass hier die Grenze seiner Grösse war. Diese Liebende ward ihm auferlegt, und er hat sie nicht bestanden. Was heisst es, dass er nicht hat erwidern können? Solche Liebende bedarf keiner Erwiderung, sie hat Lockruf und Antwort in sich; sie erhört sich selbst. Aber demütigen hätte er sich müssen vor ihr in seinem ganzen Staat und schreiben, was sie diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Pathmos, knieend. Es gab keine Wahl dieser Stimme gegenüber, die "das Amt der Engel verrichtete;" die gekommen war, ihn einzuhüllen und zu entziehen ins Ewige

hinein. Da war der Wagen seiner feurigen Himmelfahrt. Da war seinem Tod der dunkle Mythos bereitet, den er leer liess."[132)]

Das ist eine Stelle, die noch besser verständlich wird, nach einer Analyse des Todeserlebnisses im Malte, die aber dennoch schon hier die Unterschiede zwischen beiden Dichtern erklären sollte.

Von verschiedenen Rilke-Interpreten ist gerade für die Aufzeichnungen auf Verwandtschaften und Einflüsse, besonders auch von Jakobsen und Sigbjörn Obstfelder hingewiesen worden. Sie scheinen mir aber für unsere Behandlung des Todesproblemes nicht von überragender Bedeutung zu sein, und dieser kurze Hinweis genügt deshalb vielleicht. Am wichtigsten wäre es vielleicht noch, dass man eine Verwandtschaft feststellen kann, in der Darstellung der Todesstunde Ulrik Christians in "Frau Marie Grubbe" und der Zeichnung des langen, schrecklichen Sterbens, des alten Kammerherrn in den Aufzeichnungen." Aber auch das scheint mir einer tieferen Bedeutung für unsere Feststellungen zu entbehren, da gerade der Tod des Kammerherrn vollkommen Paradigma geworden ist, für eine spezifisch Rilke'sche Darstellung. Es wird im Rilke'schen Werk ja überhaupt immer weniger möglich, von direkten Einflüssen zu sprechen, nur noch Verwandtes kann man erwähnen. Und das ist natürlich auch fühlbar. Wenn wir heute feststellen können, dass man gerade in Frankreich mit das feinste Verständnis für bewiesen hat für die Behandlung des Todes bei Rilke, so

lässt sich das ohne weiteres darauf zurückführen, dass man die Verwandtschaft mit französischen todesnahen Dichtern spürte und Rilke mit diesen in Beziehung setzte, ohne darum schon zu vergewaltigen. Es würde nur hier zu weit führen und vor allem das eigentliche Todesproblem bei Rilke wenig berühren, wollte man den zum Teil recht interessanten Äusserungen, wie sie etwa in den Cahiers du mois und bei Maurice Betz stehen[133] weiter nachgehen.

Es war schon früher erwähnt worden, dass die eigentlich treibende Kraft in Bezug auf das Todesproblem die Ängste sind, Ängste, die sich zunächst auf alles Grosse beziehen, um sich dann zu verdichten der Wahrheit des Todes gegenüber. Nicht Ängste des kleinen, alltäglichen Menschen, sondern Ängste, mit denen man ringen muss, auf Leben und Tod.

"Er kannte Ängste, deren Eingang schon
wie Sterben war und nicht zu überstehen."[134]

Es gibt keine elementare Kraft, (und elementar sind diese Ängste) die auf einmal hervorbrächen, unvermutet, ohne jede Vorbereitung, wie es bei der Lektüre der Aufzeichnungen scheinen möchte. Sondern diese Ängste haben unter der Oberfläche der Ruhe eines östlichen Glaubens schon immer ihr Leben geführt, um durch das Pariser Erleben, durch die Rückkehr in westliche Denk- und Empfindungskomplexe nun vielleicht d i e Hauptsache zu werden.

Es wird richtig sein, hier auf die Linie hinzuweisen, die sich - wenig auffällig verhält-

nismässig - vom "Buch der Bilder" bis zu den "Aufzeichnungen" zieht. Linie der Ängste, die einerseits verquickt sind mit der Nacht und andererseits schon viel bestimmter in Beziehung gesetzt werden, zu dem Mysterium des Todes. Es ist nun so, dass die Todesangst in der Nacht vielleicht beim Malte erst richtig auftaucht, dass aber die Grundvoraussetzungen dafür schon viel früher geschaffen worden sind, in dem Masse, mit dem gerade auch die Nacht in den Umkreis des Geheimnisvollen gerückt worden ist. Das ist der erste Schritt, so wenn es im "Buch der Bilder" heisst:

"Die Nächte sind nicht für die Menge gemacht,
Von deinem Nachbar trennt dich die Nacht,
und du sollst ihn nicht suchen, trotzdem ....
.....
Die Menschen sind furchtbar vom Licht entstellt,
das von ihren Gesichtern träuft, ~~xxxxxx~~
und haben sie nachts sich zusammengesellt,
so schaust du eine wankende Welt
durcheinandergehäuft...."[135].

Der zweite Schritt, (wenn sich das überhaupt graduell bestimmen lässt) ist die Verbindung von Nacht und Tod. (Ein Vorgehen, das wir ja aus der Zeit der Romantiker zur Genüge kennen.) Als Beispiel mögen unter anderem die "Blätter aus einer Sturmnacht" dienen.[136]

Aber noch ist die Verbindung mit dem Überirdischen ganz selbstverständlich, ein Feststellen, kein Fürchten. So z.B. in dem "Siebentem Blatt".

"In solchen Nächsten werden die Sterbenden klar,
greifen sich leise ins wachsende Haar,
dessen Halme aus ihres Schädels Schwäche
in diesen langen Tagen treiben,
als wollten sie über der Oberfläche
des Todes bleiben.
Ihre Gebärde geht durch das Haus
als wenn überall Spiegel hängen;
und sie geben - mit diesem Graben
in ihren Haaren - Kräfte aus,
die sie in Jahren gesammelt haben,
welche vergingen."[137)]

Und auch im Stundenbuch ist es nichts als ein einfaches Feststellen von Tatsachen, wenn der gemordete Abelknabe sagt:

"An mich hat die Nacht gedacht;
an ihn nicht." [138)]

Noch ist Nacht - Tod, nichts Furchtbares, denn:

"Ich glaube an Nächte".[139)]

Aber schon spürt man dann und wann von ferne die Angst durch:

"Ich möchte sterben. Lass mich allein.
Ich glaube, es wird mir gelingen,
so bange zu sein, dass
dass mir dien Pulse zerspringen."[140)]

Schon wird Unbekanntes mit der Angst in Verbindung gebracht:

"Eh duw wieder Wald wirst und Wasser und wachsende Wildnis
in der Stunde der unerfasslichen Angst,
da du dein unvollendetes Bildnis
von allen Dingen zurückverlangst."[141)]

Und kurz darauf sagt der einsame Beter:

"So bin ich nur als Kind erwacht, ~~xxxxxxxx~~
so sicher im Vertraun,
nach jeder Angst und jeder Nacht
dich wieder anzuschaun."[142)]

"Nach jeder Angst und jeder Nacht". Noch überwindet der starke Glaube die schweren Gesichte. Aber sie werden grösser, je mehr die Städte Macht gewinnen:

"Oder ist das die Angst, in der ich bin?
die tiefe Angst der übergrossen Städte,
in die du mich gestellt hast bis ans Kinn?"[143)]

Sie werden schliesslich übergross bei Malte, den die Grossstadt zu erdrücken scheint. Nicht als ob sie nur dadurch hervorgerufen würden, der Grund ~~und Klang~~ in Maltes Wesen ist die Angst überhaupt, aber sie erhält neue Nahrung durch das Erlebnis: Paris."Alle verlorenen Ängste sind wieder da."[144)] Angst vor allem:

"Die Angst, dass ein kleiner Wollfaden, der aus dem Saum der Decke heraussteht, hart sei, hart und scharf wie eine stählerne Nadel; die Angst, dass dieser kleine Knopf meines Nachthemdes grösser sei, als mein Knopf, gross und schwer; die Angst, dass dieses Krümmchen Brot, das jetzt von meinem Bette fällt, gläsern und

zerschlagen unten ankommen würde, und die drückende Sorge, dass damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer; die Angst, dass der Streifen Rand eines aufgerissenen Briefes etwas Verbotenes sei, das niemand sehen dürfe, etwas unbeschreiblich Kostbares, für das keine Stelle in der Stube sicher genug sei; die Angst, dass ich, wenn ich einschliefe, das Stück Kohle verschlucken würde, das vor dem Ofen liegt; die Angst, dass irgend eine Zahl in meinem Gehirn zu wachsen beginnt, bis sie nicht mehr Raum hat in mir; die Angst, dass das Granit sei, worauf ich liege, grauer Granit; die Angst, dass ich schreien könnte, und dass man vor meiner Tür zusammenliefe und sie schliesslich aufbräche; die Angst, dass ich mich ~~schliesslich~~ verraten könnte und alles das sagen, wovor ich mich fürchte, und die Angst, dass ich nichts sagen könnte, weil alles unsagbar ist, - Und die anderen Ängste. .... Die Ängste."[145)]

Man sieht also, Angst vor allem, in beinahe pathologischer Form. Aber die Angst vor dem Fassbaren, Sagbaren ist doch noch nicht die schlimmste Angst. Furchtbarer sind die Ängste Christi im Ölgarten, der sich nicht mehr findet und nicht mehr den Vater:

"Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche gross.
Die Sich-Verlierenden lässt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schoss.[146)]"

Rilke kennt aus eigenstem Erleben die Furchtbarkeit

solcher Ängste:

"Hätte ich die Ängste, die ich so erlebte, m a c h e n können, hätte ich Dinge bilden können aus ihnen, wirkliche stille Dinge, die zu schaffen Heiterkeit und Freiheit ist und von denen, wenn sie sind, Beruhigung ausgeht, so wäre mir nichts geschehen. Aber diese Ängste, die mir aus jedem Tage zufielen, rührten hundert andere Ängste an, und sie standen in mir auf wider mich und vertrugen sich, und ich kam nicht über sie hinaus. Im Bestreben, sie zu formen, wurde ich schöpferisch an ihnen selbst; statt sie zu Dingen meines Willens zu machen, gab ich ihnen nur ein eigenes Leben, dass sie wider mich kehrten und mit dem sie mich verfolgten, weit in die Nacht hinein...."[147].

Im Malte Laurids Brigge finden nun diese Ängste ihre künstlerische Formung, doch so, dass man ganz unmittelbar das bang schlagende Herz des Menschen durchfühlt. Vielleicht ist es ein Mittel, diese Angst zu bekämpfen, dass der Dichter ihre Analyse versucht. Wie Jaloux es auffasst:

"Mais il y a autre chose encore chez Rainer Maria Rilke: il y a une terrible et sincère et poignante analyse de l'angoisse. La peur est un des instincts que les écrivains ont le moins etudiés, comme s'ils craignaient eux-mêmes d'aborder ce problème. Il y a cependant peu de sentiments humains qui n'aient la peur à leur origine,-cette peur à demi métaphysique, dont la vie morale de l'homme est presque entièrement née ....."[148]

Auch hier ist das Vorgehen im Grunde wieder organisch, Malte "wächst verängstigt in die Tiefe und Unendlichkeit, in die Seele des Menschen und in das geheimste Wesen der Dinge."[149)]

Das Zentrum aller dieser Ängsten ist aber die Todesangst. Wie Ellen Key von Malte sagt:

"Der Tod flüsst ihm den allerhöchsten Grad von Furcht ein, und all das Verwirrte und Zerstörte das ihn im Leben quält, wird zu nichts vor der Gewissheit, dass jeder seinen Tod in sich trägt, wie die Frucht ihren Kern".[150)]

Aber hören wir die Äusserungen Maltes selbst über die Todesfurcht. Er spricht einmal von dem überwältigenden Erlebnis, das er hatte, als er einem Sterbenden gegenübersass.

".....ich wusste, dass er erstarrt war vor Entsetzen. Ich wusste, dass das Entsetzen ihn gelähmt hatte, Entsetzen über etwas, was in ihm geschah. Vielleicht brach ein Gefäss in ihm, vielleicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein, vielleicht ging ein grosses Geschwür auf in seinem Gehirn, wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte.... So sass er da und wartete, bis es geschehen würde. Und wehrte sich nicht mehr.

Und ich währe mich noch, Ich wehre mich, (obwohl ich weiss, dass mir das Herz schon heraushängt und dass ich doch nicht mehr leben kann..."

Wie graute mir immer, wenn ich von

einem Sterbenden sagen hörte: Er konnte schon niemand mehr erkennen, Dann stellte ich mir ein einsames Gesicht vor, das sich aufhob aus Kissen und suchte, nach etwas schon einmal Gesehenen suchte, aber es war nichts da. Wenn meine Furcht nicht so gross wäre, so würde ich mich damit trösten, dass es nicht möglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung. Ich bin ja noch gar nicht in dieser Welt eingewöhnt gewesen, die mir gut scheint."[152]
Man achte abgesehen von allem anderen hier auf die unbedingt westliche Einstellung. Viel später erzählt Malte noch einmal von dem Sterben Christian IV., der immer wieder fragt nach dem einen Namen, und als er nicht die richtige Antwort bekommt ihn selbst ausspricht in seiner Todesfurcht: Döden, Döden. (der Tod)
Malte fährt fort:
"Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; wenn zum Beispiel jemand auf einer Bank verging, und alle standen herum und sahen ihm zu, und er war schon über das Fürchterliche hinaus: dann hatte ich seine Furcht."[153]
Nun folgen Beispiele vom Tode eines Mädchens in der

Strassenbahn, vom Tode eines Hundes, schliesslich vom Tode der Fliegen nach den ersten Nachtfrösten. Und endlich schreibt Malte:

"Aber sogar wenn ich allein war, konnte ich mich fürchten. Warum soll ich tun, als wären jene Nächte nicht gewesen, da ich aufsass vor Todesangst und mich daran klammerte, dass das Sitzen wenigstens noch etwas Lebendiges sei: dass Tote nicht sassen. Das war immer in einem von diesen zufälligen Zimmern, die mich sofort im Stich liessen, wenn es mir schlecht ging, als fürchteten sie, verhört und in meine argen Sachen verwickelt zu werden. Da sass ich, und wahrscheinlich sah ich so schrecklich aus, dass nichts den Mut hatte, sich zu mir zu bekennen. Nicht einmal das Licht, dem ich doch eben den Dienst erwiesen hatte, es anzuzünden, wollte von mir wissen. Es brannte so vor sich hin, wie in einem leeren Zimmer. Meine letzte Hoffnung war dann immer das Fenster. Ich bildete mir ein, dort draussen könnte noch etwas sein, was zu mir gehörte, auch jetzt, auch in dieser plötzlichen Armut des Sterbens. Aber kaum hatte ich hingesehen, so wünschte ich, das Fenster wären verrammelt gewesen, zu, wie die Wand. Denn nun wusste ich, dass es dort hinaus immer gleich teilnahmslos weiterging, dass auch draussen nichts als meine Einsamkeit war. Die Einsamkeit, die ich über mich gebracht hatte, und zu deren Grösse mein Herz in keinem Verhältnis mehr stand. Menschen fielen mir ein, von denen ich einmal fortgegangen war, und ich begriff nicht, wie man Menschen verlassen konnte.

Mein Gott, mein Gott, wenn mir noch solche Nächte bevorstehen, lass mir doch wenigstens einen von den Gedanken, die ich zuweilen denken konnte. Es ist nicht so unvernünftig, was ich da verlange; denn ich weiss, dass sie gerade aus der Furcht gekommen sind, weil meine Furcht so gross war. Da ich ein Knabe war, schlugen sie mich ins Gesicht und sagten mir, dass ich feige sei. Das war, weil ich mich noch schlecht fürchtete. Aber seitdem habe ich mich fürchten gelernt mit der wirklichen Furcht, die nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. Wir haben keine Vorstellung von dieser Kraft, ausser in unserer Furcht. Denn so ganz unbegreiflich ist sie, so völlig gegen uns, dass unser Gehirn sich zersetzt an der Stelle, wo wir uns anstrengen, sie zu denken. Und dennoch, seit einer Weile glaube ich, dass es u n s e r e Kraft ist, alle unsere Kraft, die noch zu stark ist für uns. Es ist wahr, wir kennen sie nicht, aber ist es nicht gerade unser Eigenstes, wovon wir am wenigsten wissen? Manchmal denke ich mir, wie der Himmel entstanden ist und der Tod: dadurch, dass wir unser Kostbarstes von uns fortgerückt haben, weil doch so viel anderes zu tun war vorher und weil es bei uns Beschäftigten nicht in Sicherheit war. Nun sind Zeiten darüber vergangen, und wir haben uns an Geringeres gewöhnt. Wir erkennen unser Eigentum nicht mehr und entsetzen uns vor seiner äussersten Grossheit. Kann das nicht sein ?" 154)

Man sieht hier die steigernde Zusammenfassung einer Angst, die früher vorgeahnt war, aber zugleich auch den Versuch, diese Angst zu erklären. Denn sie zunächst zu erklären und dann ein Mittel gegen sie zu erfinden, das wird ein Hauptziel Rilkes. Bliebe er hier stehen, so folgte aus dieser Angst mit Notwendigkeit die Verzweiflung, und zwar eine Verzweifelung, die der von Rilke sehr hochgeschätzte Kierkegaard bezeichnet hat, als die "Krankheit zum Tode", die schlimmer sei als der Tod selbst.[155)]
Er sagt: "Die Verzweifelung ist die Krankheit zum Tode im strengsten Sinn, ist die Krankheit, bei welcher der Tod das letzte ist und das letzte bleibt. Man stirbt nicht von dieser Krankheit und sie endet nicht mit dem leiblichen Tode, sondern sie ist die Krankheit zum Tode, sodass der Tod bleibt."[156)]

Wie aber kann man sich von dieser schädlichen und schädigenden Angst befreien? Es liegt nicht in Rilkes Art, einfach darüber hinwegzusehen und das, was ihn bedrängt, beiseite zu schieben. Das Entsetzliche lässt das auch nicht zu.
"denn alles, was sich an Qual und Grauen begeben hat, auf den Richtplätzen, in den Folterstuben, den Tollhäusern, den Operationssälen, unter den Brückenbögen, im Nachtherbst: alles das ist von einer zähen Unvergänglichkeit, alles das besteht auf sich und hängt, eifersüchtig auf alles Seiende, an seiner schrecklichen Wirklichkeit. Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen; ihr Schlaf feilt sanft über

solche Furchen im Gehirn, aber Träume drängen ihn ab und ziehen die Zeichnungen nach. Und sie wachen auf und keuchen und lassen einer Kerze Schein sich auflösen in der Finsternis und trinken, wie gezuckertes Wasser, die halbhelle Beruhigung. Aber, ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit. Nur eine geringste Wendung, und schon wieder steht der Blick über Bekanntes und Freundliches hinaus und der eben noch so tröstliche Kontur wird deutlicher als ein Rand von Grauen."[157]
Nein, sich etwas zu schenken, ist nicht Rilkes Art. Darum scheut er selbst in der Darstellung nicht vor Krassem zurück. Sei es in der Sprache der Ironie mit einem immerhin gemässigten Legendenton, wie in dem Gedicht: "Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten",[158] oder sei es in der Sprache des unbedingten Realismus, wenn der Dichter etwa über den Onkel berichtet, dem ein oder zweimal Leichen zugesandt wurden, die er dann auf geheimnisvolle Weise präparierte,[159] oder wenn er ganz genau beschreibt, wie der Herzstich bei Maltes eigenem Vater ausgeführt wurde.[160] Aber hinter der knappen, kühlen Beschreibung spürt man doppelt das Grauen des Erzählers.
Realismus und Ironie erscheinen Rilke aber zugleich als ein Hilfsmittel und eine Befreiung. Er hat sich selbst einmal geäussert:
".....Ironie: Lassen sie sich nicht von ihr beherrschen, besonders nicht in unschöpferischen Momenten.

In schöpferischen versuchen Sie es, sich ihrer zu bedienen, als eines Mittels mehr, das Leben zu fassen. Rein gebraucht ist auch sie rein und man muss sich ihrer nicht schämen; und fühlen Sie sich ihr zu vertraut, fürchten sie die wachsende Vertraulichkeit, mit ihr dann wenden Sie sich an grosse und ernste Gegenstände, vor denen sie klein und hilflos werden. Suchen Sie die Tiefe der Dinge: dort steigt Ironie nie hinab, - und wenn Sie so an den Rand des Grossen führen, erproben Sie gleichzeitig, ob diese Auffassungsart einer Notwendigkeit Ihres Wesens entspringt, Denn unter dem Einfluss ernster Dinge wird sie entweder von Ihnen abfallen (wenn sie etwas Zufälliges ist) oder aber sie wird (so sie wirklich eingeboren Ihnen zugehört) erstarken zu einem ernsten Werkzeug und sich einordnen in die Reihe der Mittel, mit denen Sie Ihre Kunst werden bilden müssen".[161)]

So wird die Ironie mit in den Dienst der Erforschung der tiefsten Wahrheit gestellt. Denn aus all den verschiedenen Darstellungen des Todes sucht wohl Rilke zu lernen, ebenso wie aus den eigenen Erfahrungen, die sich aufdrängen. Er schreibt z.B. in einem Brief an Frau von Schlözer über den Tod einer Frau Fähndrich, bei der er im Frühjahr 1907 in Capri gewohnt hat:

"Sie können denken, wie auch mir der plötzliche Riss in alledem, der quer durch die Mitte ging, unbegreiflich und schmerzlich war. Man hat keinen Halt solchen Ereignissen gegenüber, die tun als wäre die Welt unbewohnt, rücksichtslos wie sie sind. Langsam und mühsam muss man in

sich zu dem Ausgleich kommen, der doch eintreten muss, weil der Tod nicht unrecht haben kann, wenn das Leben recht hat. Auch um mich herum häufen sich die Todeserfahrungen der letzten Jahre: ich versuche von ihnen zu lernen: dies ist der einzige Ausweg zur Bewältigung."[162)]
So sind wohl auch die ausgedehnten Erzählungen im Malte über Sterbestunden, über Todeserfahrung zu verstehen; Rilke will davon lernen, wie er es schliesslich auch schon in den "Neuen Gedichten" wollte, nur in den Aufzeichnungen mit einer unmittelbar gesteigerten Anteilnahme aus der Dringlichkeit der Ängste heraus.

Man könnte beinahe sagen, dass uns der Dichter eine Geschichte des Todeserlebnisses gibt. Er beginnt mit jenen Zeiten, den Blütejahren alter Adelsgeschlechter, wo der Tod noch die dem Menschen unmittelbar angeborene und nur zu ihm gehörige Erscheinungsform hatte. Zum Beispiel der Tod des Kammerherrn Brigge wird mit liebevoller Eindringlichkeit geschildert.[163)] Es ist ja ein entsetzlicher Tod, der da auf Ulsgaard liegt und brüllt, brüllt, dass im Dorfe bei Nacht keiner schlafen kann, dass die Kühe nicht mehr kalben können und tote Furcht haben, ja, dass endlich der Pfarrer Gott nicht mehr zu begreifen vermochte über diesem langen furchtbaren Tode. Aber es ist der Tod, der dem Stolz und Willen, kurz der ganzen Lebensführung des Kammerherrn entspricht und darum als Erscheinung gut, wenn er auch rein ästhetisch gesehen, nicht verdienstvoll ist.

"Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben, als diesen. Er starb seinen schweren Tod."[164)]
"Und wenn ich an die anderen denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: Es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt, diese Männer, die ihn in der Rüstung trugen, innen, wie einen Gefangenen, diese Frauen, die sehr alt und klein wurden und dann auf einem ungeheurem Bett, wie auf einer Schaubühne vor der ganzen Familie, dem Gesinde und den Hunden diskret und herrschaftlich hinübergingen. Ja die Kinder, sogar die ganz kleinen, hatten nicht irgend einen Kindertod, sie nahmen sich zusammen und starben das, was sie schon waren, und das, was sie geworden waren."[165)]
Man sieht, wie eng sich Rilke hier mit Äusserungen des "Buches der Bilder" und des "Stundenbuches" berührt. Nur dass das, was dort Abschluss war, hier den Ausgangspunkt bildet. Und dass Rilke sich hier mehr an die Ausmalung konkreter Fälle hält.
Diese starken Menschen aus alten Geschlechtern, haben sich dabei nicht einmal übermässig viel um ihren Tod gekümmert, das zeigt das Beispiel der Kammerherren, die nicht einmal an ~~ihr~~ Kranksein erinnert werden wollte.
"In jenem Herbst, als Maman starb, schloss sich die Kammerherrin mit Sophie Oxe ganz in ihren Zimmern ein und brach allen Verkehr mit uns ab. Nicht einmal ihr Sohn wurde angenommen. Es ist ja wahr, dieses Sterben fiel recht unpas-

send. Die Zimmer waren kalt, die Ofen rauchten, und die Mäuse waren ins Haus gedrungen; man war nirgends sicher vor ihnen. Aber das allein war es nicht, Frau Margarethe Brigge war empört, dass Maman starb; dass da eine Sache auf der Tagesordnung stand, von der zu sprechen sie ablehnte; dass die junge Frau sich den Vortritt anmasste vor ihr, die einmal zu sterben gedachte, zu einem durchaus noch nicht festgesetzten Termin. Denn daran, dass sie würde sterben müssen, dachte sie oft. Aber sie wollte nicht gedrängt sein. Sie würde sterben, gewiss, wann es ihr gefiel, und dann konnten sie ja alle ruhig sterben, hinterher, wenn sie es so eilig hatten."[166]

Diese Menschen herrschten also über den Tod. Gerade weil es ihr eigener war, konnten sie ihm mit der Fülle ihrer Willenskraft einen gewissen Termin setzen. Wie es Felix Arvers in seiner Geistigkeit fertig brachte, den Tod, den er auf sanfte und gelassene Weise starb, um einen heraus zu schieben, Nonne, die ein Fremdwort falsch aussprach, noch verbessern zu können.[167] Diese Menschen wurden wie mit ihrem eigenen Tod, auch mit dem der anderen Menschen fertig, mehr noch: auch die Erscheinungen von Toten hatten für sie nichts Furchtbares mehr. Ihre Welt umfasste ganz selbstverständlich das Reich der Lebenden wie der Toten. Der moderne Mensch kann das schon nicht mehr aushalten. Als die längstverstorbene Christine Brahe durch das Esszimmer geht, wo man bei Tisch sitzt, ist es einzig der Grossvater, der ihren Anblick mit Ruhe ertragen kann.

"Das Gesicht meines Vaters war jetzt zornig, voller Blut, aber der Grossvater, dessen Finger wie eine weisse Kralle meines Vaters Arm umklammerten, lächelte sein maskenhaftes Lächeln. Ich hörte dann, wie er etwas sagte, Silbe für Silbe, ohne dass ich den Sinn seiner Worte verstehen konnte. Dennoch fielen sie mir tief ins Gehör, denn vor etwa zwei Jahren fand ich sie eines Tages unten in meiner Erinnerung, und seither weiss ich sie. Er sagte: "Du bist heftig, Kammerherr, und unhöflich. Was lässt du die Leute nicht an ihre Beschäftigungen gehen?""Wer ist das?" schrie mein Vater. "Jemand, der wohl das Recht hat, hier zu sein. Keine Fremde, Christine Brahe.""....[168]

Dieser Grossvater, der alte Graf, lebt schon in einer Welt, wo Tote und Lebende eigentlich nicht mehr geschieden sind. Er spricht besonders gern von Längstverstorbenen und gibt ihnen so wieder neues Leben.

"Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seiner Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das Geringste ändern. Mehrere Jahre später, nach dem Tode des alten Herrn, erzählte man sich, wie er auch das Zukünftige mit demselben Eigensinn als gegenwärtig empfand. Er soll einmal einer gewissen jungen Frau von ihren Söhnen gesprochen haben, von den Reisen eines dieser Söhne insbesondere, während die junge Dame, eben im dritten Monat ihrer ersten Schwangerschaft, fast besinnungslos

vor Entsetzen und Furcht neben dem unablässig redenden Alten sass."[169])

Hier ist die Einstellung zu Tod und Toten noch gesund und kraftvoll, aber der Mensch steht an einer gefährlichen Grenze, und der Schritt zum Dekadenten ist nur noch klein. So ist das Erlebnis der Mutter Maltes, die ihre kleine gestorbene Tochter wiedererscheinen fühlt, schon wesentlich anders. (Berücksichtigen muss man allerdings die nordische Atmosphäre, ~~Existenz~~, die den Menschen noch aufnahmefähiger für solche Dinge macht.) In dieser Erzählung der Mutter liegt schon eine etwas krankhafte Steigerung, ein Sich-selbst-hineinbringen in das Überirdische.[170]) (Wenn man von einer krankhaften Übersteigerung spricht, muss man allerdings Ausführungen Rilkes in einem Brief über Malte anführen: "(denn - scheint mir - auch das, was man "krankhaft" nennt, ist richtig, d.h. inständig, um der Gesundheit Willen erlebt, nur eine Unbeholfenheit: Und das Grosse, das nichts zu fürchten hat, kann dann auch davon angezogen und erbeten werden.-)"[171])

Von diesem seltsam verworrenen Todeserleben der Mutter bis zu Maltes Ängsten ist nur noch ein Schritt. Umsomehr, als die Mutter den Sohn selbst zur Beschäftigung mit solchen Fragen angestachelt hat. Sie schildert ihm z.B. das Sterben Ingeborgs und sagt dann:

"Ob du das einmal verstehen wirst, wenn du gross bist, Malte? Denk daran später, vielleicht fällt es dir ein. Es wäre ganz gut, wenn es jemanden gäbe, der solche Sachen versteht."....

"Ich werde ja nie darauf kommen, Malte," sagte sie manchmal mit ihrem eigentümlich kühnen Lächeln, das von niemandem gesehen sein wollte, und seinen Zweck ganz erfüllte, indem es gelächelt war. "Aber, dass es keinen reizt, das herauszufinden; wenn ich ein Mann wäre, ja gerade, wenn ich ein Mann wäre, würde ich darüber nachdenken, richtig der Reihe und Ordnung nach und von Anfang an. Denn einen Anfang musss es doch geben, und wenn man ihn zu fassen bekäme, das wäre immerhin schon etwas. Ach Malte, wir gehen so hin, und mir kommt vor, dass alle zerstreut sind und beschäftigt und nicht recht acht geben, wenn wir hingehen."[172)]
Und nun folgt Malte (vielleicht ungewollt) ihrem Rat. Er versucht es, solche Sachen wie den Tod zu verstehen. Es ist nicht so, dass er alles Heil in der Vergangenheit sähe. Auch da gab es Zeiten des Todesgrauens, Zeiten unendlicher Wirrsal. Es gab die Tage der avignonesischen Christenheit, ein Jahrhundert, das "in der Tat Himmel und Hölle irdisch gemacht", hatte,[173)] und das aus Furcht vor dem überall lauernden Tode in den stärksten Aberglauben verfiel. - - - - Rilke glaubt auch dem Tod gegenüber an Fortschritt und Werden (wie bei Gott etwa). In Malte heisst es z.B. von den Frauen früherer Zeit: "Die Frauen hatten ihn (den Tod) im Schoss...."[174)] und: ".....was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem grossen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren z w e i Früchte: Ein Kind und ein ~~Kind~~ Tod. Kann das

dichte, beinahe nahrhafte Lächeln in ihrem ganz ausgeräumten Gesicht nicht davon herkommen, dass sie manchmal meinten, es wüchsen beide?"[175]
Aber im Requiem, das der Dichter Paula Modersohn-Becker gewidmet hat, stellt er ein anderes Ideal auf. Dort hält er diesen Tod für die m o d e r n e K ü n s t l e r i n nicht mehr für den richtigen. Rilke schrieb darüber an Heller, den Wiener Buchhändler: "Das Schicksal, das mit dem Requiem nachzusagen und zu beklagen versucht worden ist, (und dessen unabwendbares Verhängnis auch Sie aus schmerzlicher Nähe erkannt haben): ist vielleicht der eigentliche künstlerische Konflikt: das Widerspiel und der Widerspruch von sachlichem und persönlichem Genuss der Welt..."[176]
Das Zurückgehen zu ihrer Frauenbestimmung (Paula Modersohn-Becker starb bei der Geburt ihres ersten Kindes) reisst nach Rilke die Künstlerin aus der Welt ihrer Geistigkeit, die so beschaffen war:

".....Deiner Tränen Kraft und Andrang
haft du verwandelt in dein reifes Anschauen
und warst dabei, jeglichen Saft in dir
so umzusetzen in ein starkes Dasein,
das steigt und kreist, im Gleichgewicht und blindlings." [177]

Aber:

"Da riss ein Zufall dich, dein letzter Zufall,
riss dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt
in eine Welt zurück, wo Säfte w o l l e n .

Riss dich nicht ganz; riss nur ein Stück zuerst,
doch als um dieses Stück von Tag zu Tag
die Wirklichkeit so zunahm, dass es schwer ward,
da brauchtest du dich ganz: da gingst du hin
und brahhst in Brocken dich aus dem Gesetz
mühsam heraus, weil du dich brauchtest. Da
trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens
nachtwarmem Erdreich, die noch grünen Samen,
daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner,
dein eigener Tod zu deinem eigenen Leben.
Und assest sie, die Körner deines Todes,
wie alle anderen, assest seine Körner,
und hattest Nachgeschmack in dir von Süsse,
die du nicht meintest, hattest süsse Lippen,
du: die schon innen in den Sinnen süss war."....[178)]

Und dieser Rückläufigkeit der Bewegung musste sich auch der Tod anpassen:

"So starbst du, wie die Frauen früher starben,
altmodisch starbst du in dem warmen Hause
den Tod der Wöchnerinnen, welche wieder
sich schliessen wollen und es nicht mehr können,
weil jenes Dunkel, das sie mitgebaren,
noch einmal wiederkommt und drängt und eintritt."[179)]

Der Tod wandelt sich also zugleich mit dem Menschen (was ja auch der Idee vom eigenen Tod entspricht,) und die Umänderung des modernen Menschen könnte genau so gut ein Fortschritt sein in eine stärkere Geistig-

keit, wie Rilke ihn bei Paula Modersohn-Becker angelegt glaubte. Das Schädliche am Modernen ist erst die Verflachung des Menschen, das nicht mehr Ernst machen, einerseits unter dem Druck rein wirtschaftlicher Verhältnisse, andererseits durch den Verlust der einzig richtigen Masstäbe.
Der Druck des Wirtschaftlichen, die Schädigungen eines technischen Zeitalters machen es unmöglich, dass der Mensch noch seinen eigenen Tod stirbt. Man stirbt fabrikmässig im Hotel-Dieu in 559 Betten, banal, ohne alle Umstände. Die Armen, "sind froh, wenn sie einen (Tod) finden, der ungefähr passt. Zu weit darf er sein; man wächst immer noch ein bisschen. Nur wenn er nicht zugeht über der Brust, oder würgt, dann hat es seine Not."[180]
Aber auch die Reichen, die es sich leisten könnten, haben den Masstab für den richtigen Tod verloren. Sie werden nachlässig und gleichgültig, man will sich vor allem nicht anstrengen und so stirbt man, wie es gerade kommt. Man stirbt einfach den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat. Un in den Sanatorien stirbt man einen Tod, der an der Anstalt angestellt ist.[181]

Ein tiefer Grund dafür ist eben der, dass man nicht mehr den richtigen Lebensmasstab hat. Vielmehr, dass man sich auch gar nicht bemüht hat, ihn zu gewinnen und dadurch, dass, was von der Natur aus selbstverständlich gegeben war, zerstört hat. Man kann hier wohl an eine Art Verderben der ursprünglichsten Instinkte denken. Das ursprünglich gegebene ist zerstört worden. Im "Buch

der Bilder" (erst in der Auflage von 1906) gibt das Gedicht: "Der Einsame" darüber Aufschluss:

"Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr,
so bin ich bei den ewig Einheimischen;
die vollen Tage stehen auf ihren Tischen,
mir aber ist die Ferne voll Figur.

In mein Gesicht reicht eine Welt herein,
die vielleicht unbewohnt ist, wie ein Mond,
sie aber lassen kein Gefühl allein,
und alle ihre Worte sind bewohnt.

Die Dinge, die ich weither mit mir nahm,
sehn seltsam aus, gehalten an das Ihre, -:
in ihrer grossen Heimat sind sie Tiere,
hier halten sie den Atem an vor Scham."[182)]

Wir wissen ja, dass die Dinge für Rilke in jener Zeit die reinste Widerspiegelung allen grossen Geschehens bedeuten, und dass daher der Mensch, indem er ihnen die Ursprünglichkeit nimmt, erst recht zu den Mysterien des Lebens in eine falsche Stellung gerät. Vielleicht war das Grosse den Menschen unerträglich, dass er es auf seine Weise verstümmeln musste: "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 man sogar diese Oberfläche, die noch immerhin etwas gewe-

sen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so dass sie aussieht, wie die Salonmöbel in den Sommerferien?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, dass die ganze Weltgeschichte missverstanden worden ist ? Ist es möglich, dass die Vergangenheit falsch ist, weil man immer von ihren Massen gesprochen hat, gerade, als ob man von einem Zusammenlauf vieler Menschen erzählten, statt von dem Einen zu sagen, um den sie herumstanden, weil er fremd war und starb?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, dass man glaubte, nachholen zu müssen, was sich ereignet hat, ehe man geboren war ? Ist es möglich, dass man jeden einzelnen erinnern müsste, er sei ja aus allem Früheren entstanden, wüsste es also und sollte sich nichts einreden lassen von den anderen, die anderes wüssten?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, dass alle diese Menschen eine Vergangenheit, die nie gewesen ist, ganz genau kennen? Ist es möglich, dass alle Wirklichkeiten nicht sind für sie; dass ihr Leben abläuft, mit nichts verknüpft, wie eine Uhr in einem leeren Zimmer - ?

Ja, es ist möglich....."[183)]

Indem die Menschen alles aus kleinen Motiven machten, haben sie sich immer weiter von der grossen Wirklichkeit entfernt. Es liegt im Sinne der Aufzeichnungen, wenn Rilke

einmal in einem Brief schreibt:
"So ist die Welt, aber hier und dort sind Maler, die Motive suchen, Maler, die aus dem grossen Mosaik fünf kleine Steine herausbrechen, um sie zu einer Harmonie zusammenzustellen. Und vielleicht sind nicht nur die Maler so (denn sonst müssten sie ja die gottverlassensten aller Existenzen sein), vielleicht sind die Menschen überhaupt so -: haben sie nicht auch das Leben aus kleinen Motiven gemacht, sind ihre Freuden und ihre Trübsale, ihre Berufe und Reichtümer nicht nur Motive ? Ach! und das wirkliche Leben ist wie die wirkliche Welt. Und liegt wie eine Weide Wiese da, von der abends warmes Atmen kommt und Duft und Menschenlosigkeit...."[184)]
Durch diese falsche Einstellung zum Leben kommt es wohl auch, dass die Menschen sich selbst nicht mehr natürlich geben können, sondern alle eine Maske tragen, die sie hindert, ihr eigenes Leben zu leben und ihren eigenen Tod zu sterben. Rilke spricht in dieser Zeit ziemlich häufig von der Maske bei den Menschen und im Leben. Vielleicht unter dem Einfluss Rodins.Dr.Siegfried Kawerau schreibt darüber:
"Und ich weisses nur aus dieser Gemeinschaft (mit Rodin) ganz deutlich zu machen, wenn auch einiges aus der Kindheit schon hinführt: dass Rilke s o die Maske im Leben erkannte."[185)]
Aus der Jugend ist wohl vor allem ein Erlebnis bedeutungsvoll in dieser Hinsicht, dass Rilke auch im Malte

anführt. Es ist die kleine Episode, bei der Malte sich verkleidet und zuerst, voll kindlicher Freude darüber, vor den Spiegel kommt, aus dem ihm auf einmal sein Bild so fremd entgegenschaut, dass er von Furcht überwältigt wird. Er könnte nun sein ganzes Leben lang aus dieser Maske nicht heraus, nie mehr in die Wirklichkeit zurückfinden. Er verliert schliesslich vor Schrecken die Besinnung.[186] Lou Andreas-Salomé hat uns davon berichtet, dass es sich um ein Kindheitserlebnis Rilkes selber handelt.[187] - Das Kind, das noch unverdorben und unverbraucht den Ereignissen gegenüber steht, hat die Gefahr der Lebenslüge unter der Maske schreckhaft gefühlt und sich auf jede Weise davon zu befreien gesucht. Beim erwachsenen Menschen ist das vielfach anders. Die Maske ist das Selbstverständliche geworden und im Augenblick, wo der Mensch sie abreissen wollte, wäre nichts mehr darüber, so hat er alle Lebenssäfte aus ihren eigentlichen Bahnen gezogen und in einen falschen Schein gezwungen. Jeder Mensch hat jetzt mehrere Gesichter. Manche Leute sind sparsam und tragen ein Gesicht jahrelang, bis es brüchig wird. Die anderen Gesichter heben sie sich auf, und ihre Kinder oder ihre Hunde gehen damit aus. Andere Leute setzen unheimlich schnell ihre Gesichter auf, eins nach dem andern, und tragen sie ab. Es scheint ihnen zuerst, sie hätten für immer, aber sie sind kaum vierzig: da ist schon das letzte. Das hat natürlich seine Tragik. Sie sind nicht gewohnt, Gesichter zu schonen, ihr letztes ist in acht Tagen durch, hat Löcher, ist an vielen Stellen dünn wie Papier, und da

kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht und sie gehen damit herum."[188)]

Das sind die kleinen Menschen. Es gibt aber auch Menschen grossen Formats, bei denen die Maske die letzte Konsequenz wird, ihr Besitztum und Eigentum. So bei dem "Abenteurer". Besonders klar wird das in dem zweiten Teil des Gedichtes:

"In den Tagen - (nein, es waren keine),
da die Flut sein unterstes Verliess
ihm bestritt, als wäre es nicht das seine,
und ihn, steigend, an die Steine
der daran gewöhnten Wölbung schliesst,

fiel ihm plötzlich einer von den Namen
wieder ein, die er vor Zeiten trug.
Und er wusste wieder: Leben kamen,
wenn er lockte; wie im Flug

kamen sie: noch warmen Leben Toter,
die er, ungeduldiger, bedrohter,
weiterlebte, mitten drinn;
oder die nicht ausgelebten Leben,
und er wusste sie hinaufzuheben,
und sie hatten wieder Sinn.

Oft war keine Stelle an ihm sicher,
und er zitterte: Ich bin - - -

doch im nächsten Augenblicke glich er
dem Geliebten einer Königin.

Immer wieder war ein Sein zu haben;
die Geschicke angefangener Knaben,
die, als hätte man sie nicht gewagt,
abgebrochen waren, abgesagt,
nahm er auf und riss sie in sich hin;
Denn er musste einmal nur die Gruft
solcher aufgegebener durchschreiten,
und die Düfte ihrer Möglichkeiten
lagen wieder in der Luft." [189)]

(Man vergleiche hiermit auch die ausführliche Erklärung des Gedichtes von Oskar Walzel.[190)])

Das Sein kommt wohl über den Abenteurer, überfällt ihn, aber zugleich drängt ihn die Fülle der fremden Leben, die er alle übernommen hat, wieder davon ab. - Äusserste Konsequenz scheint auch in der Schilderung von dem Untergang des Grischa Otrepjow, des falschen Zaren zu liegen, der die Maske bis zum letzten Augenblick nicht fortgab.

"Ob es gesagt wird oder nicht, man muss darauf schwören, dass zwischen Stimme und Pistolenschuss, und endlich zusammengedrängt noch einmal Wille und Macht in ihm war, alles zu sein. Sonst versteht man nicht, wie glänzend konsequent es ist, dass sie sein Nachtkleid durchbohrten und in ihm herumstachen, ob sie auch das Harte einer Person stossen würden. Und dass er im Tode doch noch die Maske

trug, drei Tage lang, auf die er fast schon verzichtet hatte."[191])

Malte muss anerkennen, dass hier eine grosse, letzte Konsequenz liegt, aber ihm selber erscheint sie dennoch nicht als das Richtige. Deshalb gibt es für ihn nur eine Lösung: Er muss die Probleme leben, wie es der Dichter für sich selbst früher schon einmal gefordert hat. Er muss sie leben, und darf sie nicht überstehen. Aber - - - und hier liegt der Unterschied, der Malte vom Werther und allen ähnlichen Werken trennt, - - - er hat die - ich möchte sagen russische Demut, mit der er sich das Schicksal geschehen lässt, ohne doch selbst in irgend einer Weise einzugreifen und der Qual und den Nöten ein Ende zu machen, das nicht im Sinne des Lebens und einer lebenerfüllten Natur liegt. Malte geht zum Tode, immer tiefer hinein in das Dunkle, Ungewisse, aber nie käme er auf den S e l b s t m o r d , weil er weiss, dass nur aus dem zu Ende geführten Leben der Tod als Frucht erwachsen kann.

Hier stehen wir bei der Frage, welche Stellung Rilke (und mit ihm Malte) dem Selbstmord gegenüber einnahm. Er konnte ihn genau so wenig anerkennen wie den Mord, der die Kreise des Lebens gewalttätig zerstört. Einmal hat er seine Meinung darüber ganz klar ausgesprochen, im Requiem für Wolf, Graf von Kalckreuth. Ihm, der selbst Hand an sich gelegt hat, fragt er:

"..... War das so
erleichternd, wie du meintest, oder war

das Nicht-mehr-Leben doch noch weit vom Totsein ?"[192]

Und vorwurfsvoll sagt er:

"Was hast du nicht gewartet, dass die Schwere
ganz unerträglich wird: da schlägt sie um
und ist so schwer, weil sie so echt ist. Siehst du,
dies war vielleicht dein nächster Augenblick;
er rückte sich vielleicht vor deiner Tür
den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst.
O, dieser Schlag, wie geht er durch das Weltall,
wenn irgendwo vom harten, scharfen Zugwind
der Ungeduld ein offenes ins Schloss fällt."[193]

Dieser Zerstörung geht vielleicht durch das ganze Weltall, zieht sich durch gesunde Samen, lässt in gezähmten Tieren die Lust zum Morden wieder geil aufzucken. Denn das ist ein für allemal Tatsache geworden: "Dass du zerstört hast." Er hat das Werden zerstört, das in ihm auf die Vollendung wartete, wie der - "Tod von guter Art". Rilke, der Dichter, ruft dem anderen Dichter zu:

".....Hättest du nur e i n m a l
gesehn, wie Schicksal in die Verse eingeht,
und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird
und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr,
der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst,
zugleich ähnlich scheint und wieder nicht zu gleichen:
du hättest ausgeharrt."[194]

Aber dennoch will Rilke keinen eigentlichen Vorwurf aussprechen. Kalkreuth ist Kind seiner Zeit:

"Die grossen Worte aus den Zeiten, da
Geschehen noch sichtbar war, sind nicht für uns.
Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles."[195]

Rilke hat dem Selbstmord gegenüber seine eigene Stellungnahme. Man vergleiche da etwa Nietzsche: Vom freien Tode.[196] Selbst mit Maeterlinck hat Rilke in dieser Hinsicht keine Berührung. In seinem Buch: "Vom Tode" wendet sich Maeterlinck gegen das Vorurteil der Ärzte, auch der schlimmste Todeskampf müsse ausgekämpft werden.

"Eines Tages wird die Wissenschaft sich gegen ihren eigenen Irrtum kehren und nicht zaudern, unsere Qualen abzukürzen."[197] Man vergleiche hierzu den später zitierten Bericht vom Tod, den Rilke selbst auf sich nahm. (Schluss dieser Arbeit).

Kierkegaard dagegen scheint wesentlich mit Rilke übereinzustimmen, und seine Meinung sei deshalb hier zitiert, weil sie in der Gegenübersetzung von heidnischer und christlicher Auffassung die Persönlichkeitseinstellung noch schärfer hervorhebt.

"Hiervon (dass die Heiden sich nicht vor Gott bewusst sind, Geist zu sein) kommt es auch, dass die Heiden so merkwürdig leichtsinnig über den Selbstmord urteilen, ja ihn anpriesen, während es doch für den Geist die entscheidenste Sünde, Aufruhr gegen Gott ist, so aus dem Dasein auszubrechen. Dem Heiden fehlt das geistige Verständnis von ihm Selbst, deshalb urteilt er so über den S e l b s t mord."[198]

Nach der Seite des Selbstmordes führt also für Malte kein Weg. Er geht vielmehr in die tiefste Einsamkeit. Es geht ihm im Grunde genau so, wie dem Grafen Brahe." Er hielt es für Einbildung, wenn jemand behauptete, das Leben mit anderen zu teilen."[199)]

Die alte Idee Rilkes des Entwerdens und Alleslassens, wird nun für ~~Rilke~~ Malte wieder fruchtbar, und wie der Fremde in den Neuen Gedichten weiss er, "dass man nirgends bleibt."[200)]

Aber Malte zittert dennoch davor, zu den Fortgeworfenen gezählt zu werden. Denn sie sind ja nicht die eigentlich Armen, die das "Stundenbuch" sie preist.

"Denn das ist mir klar, dass das die Fortgeworfenen sind, nicht nur ~~die~~ Bettler; nein, es sind eigentlich keine Bettler, man muss Unterschiede machen. Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat..."[201)]

Vor allem kann ~~Rilke~~ Malte es innerlich nicht leisten, ganz arm zu werden, es bleibt bei der Erkenntnis von der Notwendigkeit zum Armwerden.

"Es ist nicht, dass ich mich von ihnen unterscheiden will, wenn ich in besseren, von Anfang an meinigen Kleidern herumgehe und darauf halte, irgendwo zu wohnen. Ich bin nicht so weit. Ich habe nicht das Herz zu ihrem Leben. Wenn mir der Arm einginge, ich glaube, ich versteckte ihn. Sie aber (ich weiss nicht, wer sie sonst war), sie erschien jeden Tag vor den Terrassen der Caféhäuser, und obwohl es sehr schwer war für sie, den Mantel abzutun und sich aus dem unklaren Zeug und Unterzeug herauszuziehen, sie scheute

die Mühe nicht und tat ab und zog aus, so lange, dass mans kaum mehr erwarten konnte. Und dann stand sie vor uns, bescheiden, mit ihrem dürren, verkümmerten Stück, und man sah, dass es rar war.
Nein, es ist nicht, dass ich mich von ihnen unterscheiden will; aber ich überhübe mich, wollte ich ihnen gleich sein. Ich bin es nicht. Ich hätte weder ihre Stärke, noch ihr Mass."[202)]
Wir kommen also hier zu einer Unterscheidung der Anlagen, der körperlichen und seelischen Konstitution. Wie soll dann aber der Letzte eines vornehmen Geschlechtes überhaupt der Lösung näher kommen? Gibt es nichts andres, als das vollkommene Armwerden ? In den Aufzeichnungen findet Rilke dieses andere: Das vollkommene Lieben, das in sich die Todüberwindung trägt.

Der Gedanke der Verbindung von Liebe und Tod ist ja kein Neuer.
"Oft ist der - ursprünglich mystische - Gedanke ausgesprochen worden von der inneren Verwandtschaft von Liebe und Tod: Ein Gedanke, der sich nach der physischen Seite durch den Zusammenhang zwischen Zeugung und Generationswechsel in der Biologie, nach der geistigen durch die in der Liebe, wie im Tod sich vollziehende Durchbrechung der Schranken, der Individuation rechtfertigt. Ja, von der Idee Simmels her, dass ein jeder seinen eigenen, ihm gleichsam eingeborenen Tod sterbe, liessen sich wohl noch innerlichere Beziehungen zwischen beiden Problemkreisen schliessen.

Freilich vollzieht sich jene Überwindung der Individuation hier und dort in sehr verschiedener Weise, und was angesichts des Todes von unserem irdischen Standpunkt aus, zunächst blosses Postulat bleibt, wird in der Liebe im weitesten Sinn, - sei es nun die Geschlechts-, die Eltern- und Kindes,- die Geschwister- und Familien-, die Freundes- und Stammes,-die Vaterlands- und Christen-, die Menschen- oder Gottesliebe, zum sichtbaren Ereignis, ja geradezu zu einer grundlegenden Tatsache, des gesamten sozialen und kulturellen Lebens, "stellt Rudolf Unger fest.[203)] Rilke knüpft aber das Band zwischen Liebe und Tod noch enger. Die Liebe wird zur Erlösung von den Ängsten des Todes. Liebe, die den Menschen so erhöht, dass er von selbst in das Grosse hineingerissen, die eigentlichste Erfüllung seines Lebens findet, dass nun auch der Tod kein Abbruch mehr zu sein scheint.

Im "Tod der Geliebten" ist das nur erst ganz leise und unvollkommen vorgeahnt. Der Tod verliert für den Liebenden die Schrecken oder vielmehr, das Land des Todes ~~mit~~ wird ihm vertraut, weil er die Geliebte dort weiss.

"Da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er liess die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gut gelegene, das immersüsse - .
Und tastete es ab für ihre Füsse."[204)]

Doch Liebe, die den Tod überwinden soll, muss noch tiefer gehen. Das Vorbild für die vollkommene Liebe findet Rilke (und mit ihm Malte) überhaupt nicht beim Manne, sondern bei der Frau, Vielleicht zunächst auf dem Weg über die Mutter, die es versteht, alle Ängste zu vertreiben.[205] Dann aber überhaupt bei der Frau, Sie hat durch alle vergangene Zeit hindurch die Liebe geleistet, freilich meist allein, ist es da ein Wunder, dass sie allmählich müde wird ?

"Sie haben Jahrhunderte lang die ganze Liebe geleistet, sie haben immer den vollen Dialog gespielt, beide Teile. Denn der Mann hat nur nachgesprochen und schlecht, und hat ihnen das Erlernen schwer gemacht, mit seiner Zerstreutheit, mit seiner Nachlässigkeit, mit seiner Eifersucht, die auch eine Art Nachlässigkeit war. Und sie haben trotzdem ausgeharrt, Tag und Nacht und haben zugenommen an Liebe und Elend. Aus ihnen sind, unter dem Druck endloser Nöte, die gewaltigen Liebenden hervorgegangen, die, während sie ihn riefen, den Mann überstanden; die über ihn hinauswuchsen, wenn er nicht wiederkam, wie Gaspara Stampa oder wie die Portugiesin, die nicht abliess, bis ihre Qual umschlug in eine herbe, eisige Herrlichkeit, die nicht mehr zu halten war. Wir wissen von der und der, weil Briefe da sind, die wie durch ein Wunder sich erhielten, oder Bücher mit anklagenden oder klagenden Gedichten, oder Bilder, die uns anschauen in einer Galerie durch ein Weinen durch, das dem Maler gelang, weil er nicht

wusste, was es war. Aber es sind ihrer zahllos mehr gewesen; solche, die ihre Briefe verbrannt haben, und andere, die keine Kraft mehr hatten, sie zu schreiben, Greisinnen, die verhärtet waren mit einem Kern von Köstlichkeit in sich, den sie verbargen. Formlose, stark gewordene Frauen, die, stark geworden aus Erschöpfung, sich ihren Männern ähnlich werden liessen und die doch innen ganz anders waren, dort, wo ihre Liebe gearbeitet hatte, im Dunkel. Gebärende, die nie gebären wollten, und wenn sie endlich starben an der achten Geburt, so hatten sie die Gesten und das Leichte von Mädchen, die sich auf die Liebe freuen. Und die, die blieben neben Tobenden und Trinkern, weil sie das Mittel gefunden hatten, in sich so weit von ihnen zu sein, wie nirgends sonst; und kamen sie unter die Leute, so konnten sie's nicht verhalten, und schimmerten, als gingen sie immer mit Seligen um. Wer kann sagen, wie viele es waren und welche. Es ist, als hätten sie im Voraus die Worte vernichtet, mit denen man sie fassen könnte."[206)]

Wenn die Mutter den Tod vernichtet, dadurch, dass sie neues Leben erzeugt, so die grosse Liebende in geistiger Form dadurch, dass sie alles Irdische übersteigt, dass sie ganz selbstverständlich in die Grösse hineinwächst, die nun nichts Fremdes, nichts Schreckhaftes mehr für sie hat. Denn sie hat ja eine so vollendete Hingabe geleistet, dass der Tod für sie keine Verminderung, keinen Bruch mehr darstellen kann. Liebe ist Hingabe, Tod ist Hingabe: Ein Dualismus ist nicht mehr vorhanden.

"Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben grösser ist als das Schicksal. Ihre Hingabe will unermesslich sein; dies ist ihr Glück. Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: dass von Ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken.
Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden; die beiden ersten Briefe Heloisens enthalten nur sie, und 500 Jahre später erhebt sie sich aus den Briefen der Portugiesin; man erkennt sie wieder, wie einen Vogelruf. Und plötzlich geht durch den hellen Raum dieser Einsicht der Sappho fernste Gestalt, die die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten."[207)]
Liebe, wird also in die Ebene des Lebens gestellt, und sobald sie vollkommen erfüllt ist, wird auch der Tod erfüllt. Somist es bei "Alkestis", die dem Tod nachfolgt an Stelle des jungen Gatten. Sie spricht zu dem Boten:

"Ich bin Ersatz, denn keiner ist zu Ende,
wie ich es bin. Was bleibt mir denn von dem,
was ich hier war ? Das i s t s ja, dass ich sterbe.
Hat sie dirs nicht gesagt, dass ich dirs auftrug,
dass jenes Lager, das da drinnen wartet,
zur Unterwelt gehört ? Ich nahm ja Abschied.
Abschied über Abschied.
Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja,
damit das alles, unter dem begraben,
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst.-.
So führ mich hin: Ich sterbe ja für ihn...."[208)]

In der Erklärung zu Alkestis sagt Géneviève Bianquis:
"Entre la mort et la vie il y a l'amour médiateur;
mais seule la tendresse de la femme est l'équivalent
de la mort acceptée, aucum amour viril n'en approche."[209)]
Alkestis wie Bettina, wie noch viele, viele andere gehören zu den Frauen, die den Tod derjenigen sterben,
"die der Gott einzeln anreizt, aus sich hinauszuliehen
ohne Erwiderung."[210)]
Doch aus der Feststellung dieser Frauenleistungen ergibt
sich der Vorwurf für den Mann, der dahinter weit zurückbleibt:

"Denn dieses Leiden dauert schon zu lang,
und keiner kanns; es ist zu schwer für uns,
das wirre Leiden von der falschen Liebe,
das, bauend auf Verjährung, wie Gewohnheit,
ein Recht sich nennt und wuchert aus dem Unrecht.
Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz ?
Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,
was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt
und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.
So wenig wie der Feldherr eine Nike
festhalten kann am Vorderbug des Schiffes,
wenn das geheime Leichtsein ihrer Gottheit
sich plötzlich weghebt wie in den hellen Meerwind:
so wenig kann einer von uns die Frau
anrufen, die uns nicht mehr sieht und die
auf einem schmalen Streifen ihres Daseins

wie durch ein Wunder fortgeht ohne Unfall:
er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.
Denn d a s ist Schuld, wenn irgend-
eines Schuld ist:
Die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einanderlassen; denn dass wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen."[211)]

Die Umstellung vom Geliebten zum Liebenden wird aber auch für Malte, den Mann zur unbedingten Notwendigkeit, will er den Tod und seine Ängsten überwinden. Wie Nietzsche einmal sagt:
"Wille zur Liebe: das ist, willig auch sein zum Tode. Also rede ich zu euch Feiglingen."[212)]
"Wie aber, wenn wir unsere Erfolge verachteten, wie, wenn wir ganz von vorne begännen, die Arbeit der Liebe zu lernen, die immer für uns getan worden ist ? Wie, wenn wir hingingen und Anfänger würden, nun, da sich vieles verändert?" sagt Malte.[213)] Das Wesen dieser Liebe hat ein Mann vollständig verstanden: Christus. Er kommt allerdings nur in den "Neuen Gedichten" vor, aber man spürt die tiefe Verbindung, wenn es heisst: In "Der Auferstandene".

"Sie begriff es erst in ihrer Höhle,
wie er ihr, gestärkt durch seinen Tod,
endlich das Erleichternde der Öle
und des Rührens Vorgefühl verbot,

um aus ihr die Liebende zu formen,
die sich nicht mehr zum Geliebten neigt,
weil sie, hingerissen vom enormen
Stürmen, seine Stimme übersteigt."[214])

(Freilich stand dieses Christusbild bei Rilke absolut nicht fest. Wir werden noch später über die gegensätzliche Haltung, die Rilke zu Christus einnimmt, zu reden haben.)(Man vergleiche auch die Übersetzung Rilkes von der "Liebe der Magdalena" auf die wir noch später zurückkommen [215]) und die Ausführungen von Paul Zech.[216]).

Aber auch in den Aufzeichnungen kommen Menschen vor, Männer, die das Geheimnis einer solchen Liebe begriffen haben und es nachzuleben suchen. So Karl VI. "Dies (Schlachten, Siege und Leichen) hatte man ihm eingeprägt als den Anfang seines Ruhms. Und er hatte es behalten. Aber wenn das damals der Triumph des Todes war, so war dieses, dass er hier stand auf seinen schwachen Knien aufrecht in allen diesen Augen: das Mysterium der Liebe. An den anderen hatte er gesehen, dass man jenes Schlachtfeld begreifen konnte, so ungeheuer es war. Dies hier wollte nicht begriffen sein; es war genau so wunderbar, wie einst der Hirsch mit dem goldenen Halsband im Wald von Senlis. Nur dass er jetzt selber die Erscheinung war, und andere waren versunken im Anschauen. Und er zweifelte nicht, dass sie atemlos waren und von derselben weichen Erwartung, wie sie einmal ihn an jenem jünglinglichen Jagdtag überfiel, als das stille Gesicht,

äugend aus den Zweigen trat. Das Geheimnis seiner Sichtbarkeit verbreitete sich über seine sanfte Gestalt; er rührte sich nicht aus Scheu, zu vergehen, das dünne Lächeln auf seinem breiten, einfachen Gesicht nahm eine natürliche Dauer an, die bei steinernen Heiligen und bemühte ihn nicht. So hielt er sich hin, und es war einer jener Augenblicke, die die Ewigkeit sind, in Verkürzung gesehen."[217)]

Das ist ein Beispiel. Noch einmal wird die Liebe heraufgehoben ins Gleichnisartige, in der Geschichte vom verlorenen Sohn, der von daheim fortzieht, um nicht wieder geliebt zu werden, um ohne jede liebesmässige Bindung seinen Weg zu Gott zu gehn.

"Was wussten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, dass nur Einer dazu im Stande sei. Der aber wollte noch nicht."[218)]

Der nicht wiederliebende Gott. Oder vielmehr: der noch nicht wiederliebende Gott, Der Weg ins Dunkle, der Weg in den Tod, der führt auch hier Rilke unweigerlich zu Gott. Freilich, was man beachten muss: nicht eigentlich zu Christus. Malte schreibt einmal von Abelone, die auch zu den grossen Liebenden gehörte und doch nicht den Weg zu Gott suchte.

"Oder wollte sie Christus vermeiden? Fürchtete sie, halbenwegs von ihm aufgehalten, an ihm zur Geliebten zu werden, dachte sie deshalb ungern an Julie Reventlow?

Fast glaube ich es, wenn ich be-

denke, wie an dieser Erleichterung Gottes eine so einfältige Liebende wie Mechthild, eine so hinreissende wie Therese von Avilla, eine so wunde wie die Selige Rosa von Lima, hinsinken konnte, nachgiebig, doch geliebt. Ach, der für die Schwachen ein Helfer war, ist diesen Starken ein Unrecht; wo sie schon nichts mehr erwarteten als den unendlichen Weg, da tritt sie noch einmal in spannenden Vorhimmel ein Gestalteter an und verwöhnt sie mit Unterkunft und verwirrt sie mit Mannheit. Seines stark brechenden Herzens Linse nimmt noch einmal ihre schon parallelen Herzstrahlen zusammen, und sie, die die Engel schon ganz für Gott zu erhalten hofften, flammen auf in der Dürre ihrer Sehnsucht.
(Geliebt sein, heisst aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebt werden ist Vergehen, Lieben ist dauernd.)"[219]
Lieben ist dauernd ! Hinter allem steht das Wort Ewigkeit, die nun durch Rilke für Christus gestört wird. Und dennoch ist der Geist in den Aufzeichnungen noch im tiefsten Sinne christlich:
"Hors de toute croyance définie, il y règne un esprit profondement chrétien, par le mépris des grandeurs terrestres, par la volonté d'abnégation, par la glorification des choses humbles et souffrantes, de la pauvreté, da la souffrance et de la mort."[220]
Die Lösung, die Rilke zur Überwindung des Todes gefunden hat, ist absolut christlich, Oder sagen wir statt Lösung besser: Versuch zu einer Lösung, denn am Ende der Aufzeich-

zeichnungen, steht der nicht wiederliebende Gott noch als ein grosses Dunkel, und das Gedicht: "Der Auszug des verlorenen Sohnes"endet.

"Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum) –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens ?"[221)]

Noch liegt Ungewissheit über allem, die Todesnot ist nicht vergessen, wenn sie auch leise abklingt. Der Mensch birgt sich erschauernd, aber doch im Innern schon beruhigt in der Grösse der Mysterien, die ihn übersteigen, und die er doch durch die vollkommene Liebe aktiv erreichen kann, triumphierend über den Untergang und hinausschreitend über den Tod. Freilich ob er diesen Wechsel auf die Zukunft auch einlöst, ist eine andere Frage und liegt nicht nur im Wollen des Menschen, sondern in der Gnade Gottes. "Der aber wollte noch nicht!"