

Rilke in Frankreich

von Gerald Stieg (Paris)¹

Um die außergewöhnliche Stelle, die Rilke in Frankreich einnimmt, zu charakterisieren, wähle ich eingangs zwei Phänomene, die im deutschen Sprachraum nur schwer ein Äquivalent haben dürften, sieht man ab von *Reclams Universalbibliothek*. Aber die Reclam-Uniform, die ich als Schüler zuerst hoffnungsvoll als Reklame gedeutet hatte, bevor ich enttäuscht dafür zahlen mußte, hat bis heute einen einebnenden akademischen Geschmack.

Die *Bibliothèque de la Pléiade*, 1931 gegründet, versteht sich als eine Bibliothek der Weltliteratur, als ein Pantheon der „hohen Werke“ aller Zeiten und Kulturen. Sie umfaßt heute mehr als 450 Bände, die alle mit derselben verlegerischen und druckerischen Sorgfalt gestaltet sind. In ihrem Zentrum steht natürlich die große französische Literatur. Eben darum hat das, was aus der Weltliteratur ausgewählt wird, ein ganz besonderes Gewicht. Die deutschsprachige Literatur ist relativ unterrepräsentiert: Zwei Bände Goethe (Romane und Dramen, keine Lyrik!), ein Band Hölderlin, zwei Bände Texte der Romantik, drei Bände Kant, vier Bände Marx! Dazu eine zweisprachige Anthologie *Poésie allemande*, um die Europäische Union zu feiern. Und das zwanzigste Jahrhundert? Vier Bände Kafka, zwei Bände Rilke! Das macht etwa vier Prozent des Gesamtvolumens aus, davon ein Drittel aus Prag. Ein einziger Band ist ausschließlich der Lyrik gewidmet: Rilke! Es ist also kein Zufall, wenn der Kritiker des *Figaro* seine Besprechung der *Pléiade* „Le Prince des poètes“ betitelt, was bedenkenlos übersetzt einen „Dichturfürsten“ ergäbe. Dieser Platz ist, wie man weiß, seit langem besetzt. Rilke hat also bloß Anspruch aufs viel ehrenwertere „Der Prinz unter den Dichtern“. Kein einziger nicht-französischer Lyriker hat je Anspruch auf solche Einzigartigkeit gehabt. Rilke in der *Pléiade* ist die logische Krönung einer intimen, einer sehr leisen, aber ununterbrochenen Erfolgsgeschichte besonderer Art, ich zögere nicht zu behaupten: einer Liebesgeschichte. Rilke in Frankreich, das ist das Gegenteil von Rilke in Deutschland, diesem ständigen „aufwärts oder hinab“ zwischen Hysterie des Ruhms und des Hohns, zwischen philosophischer Erhöhung und soziologischer Demütigung, zwischen Erhebung zum größten Lyriker deutscher Sprache durch Robert Musil und dem ständigen Kitschverdacht, zwischen dem Dichter der Enterbten und dem Faschismusverdacht. Selbstverständlich gab und gibt es auch in der französischen Rezeption Schwankungen, aber sie haben nie wirklich die Rolle des „Prince

1 Dieser Beitrag wurde am 22. Juni 1998 als Festvortrag für Othmar Costa in der Aula der Universität Innsbruck gehalten. – Gerald Stieg ist Mitherausgeber der französischen Rilke-Ausgabe, die bei der *Edition de la Pléiade* erschienen ist.

des poètes“ affiziert, wie das zum Beispiel zum hundertsten Geburtstag 1975 in der BRD unter dem lakonischen Titel „Rilke?“ geschah.

Eines ist die Krönung durch die *Pléiade*, ein anderes sind die Vorbedingungen dafür. Dazu gehört der AGON der Übersetzer. Daß bis heute allein Kafka und Rilke im deutschsprachigen Pantheon der *Pléiade* ihre Heimat gefunden haben, ist Ergebnis und Folge eines einzigartigen Rezeptionsprozesses. Kein einziges Werk Thomas Manns ist bisher ein zweites Mal übersetzt worden. Von Kafkas Romanen liegen dagegen heute vier Übersetzungen vor (alle als Taschenbücher erhältlich), von Rilkes *Malte Laurids Brigge* immerhin drei (ebenfalls als Taschenbücher verfügbar). Das Erstaunlichste aber ist folgendes: Es gibt heute zwölf komplette Übersetzungen der *Duineser Elegien* (oft mit den *Sonetten an Orpheus* gekoppelt), von denen mindestens drei in zweisprachigen Taschenbuchausgaben ständig auf dem Markt sind. Mir persönlich sind darüberhinaus vier Schubladenübersetzungen bekannt, die z.T. in der Hoffnung verfaßt wurden, in der *Pléiade* zu figurieren, ganz abgesehen von einer Fülle von Teilübersetzungen in Zeitschriften und Anthologien. Ich veranschlage die Zahl der veröffentlichten und apokryphen Übersetzungen der *Elegien* auf mindestens 20. Der einzige deutschsprachige Lyriker, der mit Rilke in Frankreich ernsthaft konkurrieren kann, heißt Georg Trakl. In der Zukunft wird Paul Celan – seit Herbst 1998 zweisprachig in der Reihe *Poésie* neben Rilke und Trakl gegenwärtig –, der beide ex negativo beerbt, der „Dritte im Bunde“ sein. Es gibt zwei relativ vollständige Übersetzungen Trakls ins Französische, darunter eine als Taschenbuch. Beide Übersetzer haben übrigens maßgeblich an der *Pléiade* Rilke mitgearbeitet: Jacques Legrand und Marc Petit. Die Celan-Übersetzung stammt von Jean-Pierre Lefebvre, dem Übersetzer der *Duineser Elegien*.

Das unerhörte Echo der *Duineser Elegien* – ich komme noch darauf zurück – ist seit langem verstärkt durch den Siegeszug eines Textes, über den man in deutschsprachigen Landen eher betreten schweigt. Es geht um die *Briefe an einen jungen Dichter*, die trotz ihres prosaischen Charakters in die Reihe *Poésie* bei Gallimard aufgenommen wurden. Es gibt dazu sogar kommentierte Schulausgaben, und aus authentischen Berichten darf ich schließen, daß dieses Büchlein, das erst nach Rilkes Tod vom Insel-Verlag konzipiert wurde, heute in Frankreich sein tiefwirkendstes ist. Es gehört zu jenen Büchern – man sollte das nicht für möglich halten! –, die ein jugendliches Eroto-Pharmakon besonderer Natur darstellen.

Seine offenbar weitgehend jugendlichen Leser sind Grenzgänger auf dem Grat der Sublimierung. (Selbst Goethes *Werther* in seiner zweisprachigen Ausgabe hat noch seine Aura, die von Jacques Doillon in einem Film eindrucklich inszeniert wurde, aber der „junge Dichter“ ist heute entschieden wirkungsmächtiger). Es gibt davon mehr Übersetzungen als vom *Malte*, aber mit den *Duineser Elegien* kann niemand auf der Welt konkurrieren.

Ich erlaube mir hier eine etwas rüde Hypothese: Wer die Lehren aus den Briefen an den jungen Dichter Franz X. Kappus, der den ganzen Aufwand nicht verdient hat, ernst nimmt, wird nicht als Dichter, sondern eventuell als Übersetzer oder Deuter der *Duineser Elegien* (ver)enden.

Um das editorische Problem abzuschließen, erlaube ich mir noch zwei ikonoklastische Überlegungen. Rilke hat auch Gedichte in französischer Sprache geschrieben. Eine Auswahl daraus, veranstaltet von dem Lyriker Philippe Jaccottet, einem der subtilsten, vielleicht zu subtilen Übersetzer Rilkes, existiert ebenfalls als Taschenbuch in der Reihe *Poésie*. Doch liegt auf der Hand, daß dieser französische Rilke, so stolz man immer auf ihn sein mag (Gide, Valéry, Cocteau u.a.), auch ein Ärgernis ist. Extrem formuliert: Er ist in diesen *Vergers* und *Quatrains valaisans*, *Roses*, *Fenêtres* und *Tendres impôts à la France* usw. das Gegenteil seiner selbst, wenn wir unter diesem „seiner selbst“ sein Eigenstes, die *Duineser Elegien* verstehen. Er kehrt, übrigens bewußt, zu seinen Prager Anfängen, dem *Larenopfer*, heim, als könnte noch einmal Kindheit sein, Kindheit in einer anderen Sprache, Neugeburt. Bisher ist kein wirklich ernsthafter Versuch unternommen worden, den französischen Rilke ins Deutsche zu „übersetzen“. Alles wehrt sich dagegen, am meisten die großen deutschen Gedichte gleichen Titels, z.B. „Eros“, „Das Füllhorn“ und „Gong“.

Neben dem eklatanten Taschenbuch-Ruhm Rilkes gab es seit 1972 eine dreibändige Rilke-Ausgabe der Editions du Seuil (Prosa, Poesie, Briefwechsel), die bis heute zu Recht nicht aus den Regalen der Buchhandlungen verschwunden ist. Der dritte Band (Briefwechsel) wird zusammen mit den Korrespondenzen Rilkes mit Lou Andreas-Salomé und der Fürstin von Thurn und Taxis auf lange Zeit die wesentliche Quelle biographischer Information in Frankreich bleiben. (Übrigens sind, was unseren Befund verstärkt, die Rilke-Biographien von Leppmann und Freedman sehr rasch übersetzt worden.)

Um die „Prosa“ hat sich beim Erscheinen des ersten Bandes der *Pléiade* eine Polemik entsponnen, die noch nicht abgeschlossen ist. Die Kritikerin und Übersetzerin Nicole Casanova hat die *Pléiade* als „Tombeau de Maurice Betz“ („Grab für Maurice Betz“) bezeichnet. Es geht vor allem um die Übersetzung des *Malte* durch Maurice Betz, die man bis heute als von Rilke autorisiert angesehen hat. (Ein jüngst aufgetauchtes Konvolut von Rilkes Hand zeigt, wie präzise Rilke in die Übersetzung eingegriffen hat, allerdings, wenn man's wirklich genau nimmt, nur in kaum 5% des Textes). Die punktuell sehr weitgetriebene Zusammenarbeit zwischen Rilke und Betz in der causa *Malte* ist äußerst aufschlußreich für Rilkes Angst vor einer Übersetzung seiner Lyrik ins Französische. Diese Angst ging so weit, daß er Maurice Betz die Übersetzung des „Lieds“ aus dem *Malte* verbot. Er übersetzte es nicht nur selbst, er nahm es sogar als „Chanson“ in seine eigenen Gedichte in französischer Sprache auf. Er vergriff sich dabei völlig im Register. Er, der im selben Zeitraum Valéry, der nicht Deutsch konnte, übersetzte, der sich an Louize Labbé, an Baudelaire, Mallarmé, aber auch Shakespeare und Michelangelo abmühte, duldet keine Übersetzung seiner eigenen Gedichte.

Das Lied lautet so:

Du, der ichs nicht sage, daß ich bei Nacht
weinend liege,
deren Wesen mich müde macht
wie eine Wiege.

Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht
meinetwillen:
wie, wenn wir diese Pracht
ohne zu stillen
in uns erträgen?

(kurze Pause und zögernd)

Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.

Die Übersetzung der *Pléiade* behält die Rilkesche Version bei, leider mit einem katastrophalen Druckfehler im letzten Vers: An Stelle von „je te tiens“ steht ein unsinniges „je le tiens“. Claude Porcell (in der Taschenbuchausgabe von GF-Flammarion 1995) hat versucht, eine neue gereimte Übersetzung vorzuschlagen. Denn der Schlüssel des Problems ist natürlich der Reim. Das Übersetzerteam der *Lyrik-Pléiade* wurde nach zwei Tagen leidenschaftlichster Konfrontation zwischen zwei „Schulen“ entschieden – einerseits der „russischen“, vertreten durch Efim Etkind, für die es ohne Reim kein Heil gibt, und einer französischen Schule gemäßigter Wörtlichkeit. Wir haben auf Grund der Entscheidung für den Primat des Sinnes, für die u.a. auch der Lyriker Jacques Réda gestimmt hat, einige ausgezeichnete Übersetzer verloren. (Es gibt übrigens eine hervorragende gereimte Übersetzung des „Panthers“, die ich zur Illustration des Problems in den Apparat der *Pléiade* aufgenommen habe. Es existiert aber auch eine komplette Übersetzung in Reimen der *Sonette an Orpheus* aus dem Geist der russischen Schule durch Charles Dobzynski.) Einer der Gründe, warum wir gegen Rilkes eigenen Willen entschieden haben, war eben die Übersetzung des „Liedes“, das übrigens unmittelbar in Anton von Webern einen kongenialen Komponisten gefunden hat. Ich begnüge mich mit einem einzigen Beispiel: „Ach, in den Armen habe ich sie alle verloren“ wird bei Rilke zu „Entre mes bras: quel abime qui s'abreuve de pertes“ („Zwischen meinen Armen: welcher Abgrund, in dem Verluste zergehen“). Solche stilistische Aufschwellung, die mit der Nüchternheit des Originals scharf kontrastiert, ist das Resultat der Logik des Reimzwangs. Was generell für die Lyrik gilt, galt auch für die Übersetzung der *Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke*. Gide wollte ursprünglich zu Rilkes Stolz den *Cornet* übersetzen, hat dann aber aufgegeben, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß das Ganze auf französisch zu einer Art Ballade im Butzenscheibenstil zu werden drohe. Mit diplomatischem Geschick wehrte Rilke in der Folgezeit, indem er sie gegeneinander ausspielte, die ihm u.a. von nahen Freundinnen angebotenen Übersetzungen ab. Es ist der Ton ihrer Briefe, die ihn schließlich überzeugt, in Suzanne Kra eine adäquate Übersetzerin des *Cornet* gefunden zu haben. Das Büchlein erschien allerdings erst nach Rilkes Tod.

Ausgewählte Übersetzungen von Rilke-Gedichten (Lou Albert-Lazard, Maurice Betz, der lange Zeit die zentrale Vermittlergestalt bleiben sollte) beginnen erst ab 1937 zu erscheinen. Marguerite Yourcenar erschienen sie wie Engel mit abgeschnittenen Flügeln. Statt also seine Lyrik einem französischen Publikum zu öffnen, offerierte Rilke mit der Komplizenschaft Valéry's, Gides, Cocteau's und der Malerin Baladine Klossowska „une voix presque mienne“ („eine Stimme, als wär's meine eigene“) einer vermutlich ironisch gestimmten Elite, die sich gewiß daran delectierte, daß Rilkes Bekenntnis zur französischen Sprache in Deutschland Haßorkane auslöste.

Hier sind einige Überlegungen über Rilkes Verhältnis zur deutschen und französischen Sprache angebracht. Rilke hat sich schon vor 1900 in Gedichten in französischer, aber auch russischer Sprache versucht. Im Juni 1926 widmete er Marina Zwetajewa-Efron eine Ausgabe der *Vergers* mit folgendem französischen Gedicht:

Marina: voici galets et coquillages
ramassés récemment à la française plage
de mon étrange coeur... (J'aimerais que tu connusses
toutes les étendues de son divers paysage
depuis sa côte bleue jusqu'à ses plaines russes.)

Auf deutsch:

Marina: hier hast du Kiesel und Muscheln,
gesammelt am französischen Strande
meines seltsamen Herzens... (Ich möchte du kenntest
alle Weiten seiner vielfältigen Landschaft
von seiner blauen Küste bis zu seinen russischen Ebenen).

Ein Versuch, den ich in der russischen Schule nach dem Motto „Reim dich oder ich fress' dich“ wage, ergäbe in etwa folgendes Resultat:

Marina, hier hast du von meiner Hand
Kiesel und Muscheln am französischen Strand
meines unheimlichen Herzens jüngst gefunden...
(Mögest du alle Winkel in seinem Land,
von Frankreichs Meer zu Rußlands Ebenen, erkunden).

Es geht. Geht es wirklich?

Daß sich hier höchst maniert der französische Konjunktiv II (connusses) mit „russe“ reimt, belegt, wie sehr ihm diese beiden Pole der europäischen Kultur am Herzen lagen. Die russische Dichterin, der Rilke seine letzte Elegie gewidmet hat, lebte im französischen Exil. Im Jahre 1943 hat der nationalsozialistische Germanist Franz Koch den gewaltsamen Versuch unternommen, Rilke zu germanisieren und von allem fremden, vor allem russischen Einfluß zu säubern. In den zwanziger Jahren hatte die französische Presse auf Rilkes und Nietzsches Affinitäten mit dem Slawischen verwiesen. Während Rilkes

Russischkenntnisse beschränkt blieben, hat er das Französische zu seiner zweiten Muttersprache gemacht. Neben der Lyrik gibt es ein umfangreiches Briefwerk in französischer Sprache, das Rilke als Stilisten von Rang ausweist. Dennoch hat er sich nie völlig sicher gefühlt. Ein sprechendes Zeugnis dafür ist der Umstand, daß er die kurze Vorrede zu *Mitsou*, einer Sammlung von Zeichnungen, die der elfjährige Balthus (Klossowski) zum Gedenken an seine Katze gefertigt hatte, zur Korrektur an Charles Vildrac schickte. Vildracs freundschaftliche Korrekturen an der „Préface à Mitsou“ inspirierten Rilke zu einer Beobachtung über eine spezifisch deutsche Misère, der Abwesenheit einer normgebenden Akademie: „... comme Stefan George l'a fait dans son oeuvre qui reste, avec celui de Goethe, la seule Académie allemande qui ait jamais existée ...“ Das steht auf französisch in einem Brief an Nanny Wunderly, der Nike der *Duineser Elegien*, einer Schweizer Mäzenatin. (Auf deutsch: „... was Stefan George in seinem Werk unternommen hat, das mit dem Goethes die einzige deutsche Akademie darstellt, die je existiert hat ...“) Im selben Brief (1921), wohl gemünzt auf die Rhetorik des Expressionismus, ist zu lesen:

Ce spectacle déplorable que donne la langue allemande, correspond parfaitement à celui que nous voyons se dérouler en grand, quand on considère le „Reich“; là aussi des forces dépareillées qui n'ont jamais été ordonnées et soumises à une vraie domination. Car d'avoir obéi à Bismarck et à Guillaume II c'est tout le contraire, ces „dompteurs“ n'étaient nullement, ni l'un ni l'autre, les représentants des lois, c'étaient des entêtés, des énergumènes obstinés, l'un brutal et autoritaire, l'autre autoritaire également, faible et ridicule.– Quelle misère –.

Gleichzeitig liest Rilke Proust.

Auf deutsch:

Dem erbärmlichen Schauspiel der deutschen Sprache entspricht im großen völlig das, was sich im „Reich“ abspielt; auch da gibt es die getrennten Kräfte, die nie geordnet und einer wahren Herrschaft unterworfen wurden. Denn der Gehorsam gegenüber Bismarck und Wilhelm II. ist das genaue Gegenteil davon: diese „Tierbändiger“ waren nie, weder der eine noch der andere, Vertreter des Gesetzes [des lois]; sie waren Starrköpfe, rasende Trotsköpfe, der eine brutal und autoritär, der andere gleichfalls autoritär, dabei schwach und lächerlich.– Welche Misère –.

Der Nietzsche-Ton ist unüberhörbar: Es ist auch bei Rilke von der Extirpation des deutschen Geistes durch die deutsche Macht die Rede.

Die Rolle der Sprache in diesem Konflikt ist zentral. Rilke optiert anhand eines an sich bedeutungslosen Beispiels – der Vorrede zu *Mitsou* – für die Überlegenheit eines Sprachsystems, das seit Jahrhunderten einer Gesetzesautorität untersteht. (Vergleichbares läßt sich aus Karl Kraus' Bewunderung der Sprache der Schuhputzer von Toulon ableiten). In der deutschen Literaturgeschichte haben die literarischen Revolutionen (Sturm und Drang, Romantik, Expressionismus) immer eine linguistische und politische Revolution als Korrelat gehabt: Sie sind gezeichnet durch bewußte Abweichungen von der gängigen Sprachnorm und getragen von einem radikalen Drang politisch-philosophischer

Veränderung. Im deutschen Sprachbereich finden Revolutionen vor allem in der Sprache statt.

Rilkes Haltung in dieser Sache ist extrem ambivalent. Einerseits läßt er sich natürlich nicht von ein paar nationalen Schreihälsen seine Eigenschaft als „deutscher Dichter“, d.h. Dichter in deutscher Sprache aberkennen. Andererseits ist sein Verhältnis zur deutschen Sprache von einem extremen Elitismus gekennzeichnet, der Hofmannsthal, den gesellschaftlich Denkenden, dazu bringt, eine Reihe äußerst negativer Urteile über das *Buch der Bilder*, die *Neuen Gedichte* und – vor allem – die *Duineser Elegien* abzugeben; privatim natürlich. Das Urteil, das konsequenterweise von Romano Guardini in einer vergleichbaren Perspektive öffentlich konfirmiert worden ist, läuft darauf hinaus, Rilke als illegitimen Bewohner des „Hauses der deutschen Sprache“ zu verurteilen. Jenen Rilke, der sich mit der Komplizenschaft Valéry's, Cocteau's, Gide's und erst recht Félix Bertaux' (*Panorama de la littérature allemande*, 1928) gleichsam ein Häuslein in der französischen Literaturlandschaft einrichtet, als einer, der dem deutschen – romantischen – Nebel definitiv im Namen der „clarté“, anders gesagt als Vertreter der europäischen latinitas, abhandengekommen sei. Gide ist in dieser Sache noch deutlicher: Den „dunklen“, germanischen *Elegien* zieht er die wallisischen *Vergers* vor.

Rilkes Haltung in dieser Doppelkontroverse ist bekannt. Einerseits reklamiert er für sich den Rang eines Dichters in deutscher Sprache, andererseits distanziert er sich radikal vom sonst noch gesprochenen und geschriebenen Deutsch. Die Entscheidung, im französischsprachigen Wallis zu leben, ist nicht zuletzt dadurch bestimmt, durch diese Ortswahl vor dem schlecht und faul gesprochenen Deutsch in Deutschland und Österreich gefeit zu sein. Französische Worte wie „Verge“ und „Paume“ wirken für ihn als Träger der Überlegenheit des Französischen über das – in diesen Fällen – uneuropäische Deutsche. „Vergers“ – vom lateinischen *viridarium* abgeleitet – erscheint ihm vielauthentischer und poetischer als der deutsche „Obstgarten“, der inzwischen zur Yoghurt-Marke heruntergekommen ist. Das gilt noch mehr für „Paume“, aus dem er selbst mit dem durchaus schönen, für ihn aber zweitrangigen „Handinnere[n]“ ein bedeutendes Gedicht gemacht hat. Mit diesen beiden Beispielen scheint Rilke den deutschen Komposita (Obstgarten, Handinneres) ihre Ursprünglichkeit im Namen einer griechisch-lateinisch-romanischen Filiation abzuerkennen. Es ist kein Zufall, daß Rilkes erste Gedichtsammlung in französischer Sprache den Titel *Vergers* trägt, also bewußt mit dem Phänomen der Unübersetzbarkeit spielt. In der Tat: Kann man sich einen deutschen Gedichtband Rilkes unter dem Titel „Obstgärten“ vorstellen? Wieweit Rilke dabei pseudo-etymologisch das dionysisch-phallische „verge“ mitgedacht hat, muß dahingestellt bleiben. Eines ist gewiß: seine larische „Verge“-Landschaft ist eindeutig panisch-dionysisch gestimmt.

Der eigentliche Kern von Rilkes Poetik läßt sich an zwei Äußerungen ablesen, die an Gewicht gewiß nicht vergleichbar sind. Trotz der relativ großen Zahl von Gedichten in französischer Sprache (*Vergers* (1924-25); *Les Quatrains valaisans* (1924); *Les Roses* (24 Gedichte zwischen 1924 und 1926), zu denen seltsamerweise der berühmte Grabspruch nicht gehört. Dieser findet sich nahezu identisch in dem Gedicht „Cimetière“ aus der zu Lebzeiten nicht publizierten Sammlung *Exercices et évidences*:

Veut-elle être rose-seule, rien-que rose? Sommeil
de personne sous tant de paupières?

Auf deutsch:

Will sie ihr pures Rosensein, nichts als Rosensein?
Niemandes Schlaf unter so vielen Lidern?

Mit diesem Gedicht berühren wir, was unser Thema nur sporadisch sein kann, zwei wichtige Aspekte der indirekten Präsenz Rilkes in Frankreich. Einerseits liegt auf der Hand, daß Paul Celans „Niemandrose“ („La rose de personne“) ohne Rilkes berühmte Grabschrift nicht denkbar wäre. (Rosen umranken bis heute den Grabstein, neben dem auf Marmor zu lesen steht, daß ein gewisser Helmut Kohl hier beschaulich Halt gemacht hat. Sein Nachfolger konnte sich nicht enthalten, bei seinem ersten Paris-Besuch ein Rilkegedicht zu zitieren). Andererseits gehört zu den Faktoren von Rilkes Ruhm in Frankreich, wie auch zu denen Trakls, Heideggers Essay *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*. Im Gegensatz zu Trakl und Celan hat Rilke diese fragwürdige philosophische Schützenhilfe nicht nötig gehabt, umso weniger, als Heidegger vor 1945 sich eher gegen eine Vermischung mit dem vaterlandslosen Dichtergesellen gewehrt hatte.

Der Zweite Weltkrieg und die Besatzungszeit (1940-1944) sind für die Rolle Rilkes in Frankreich in vieler Hinsicht aufschlußreich. Da es an profunden Studien fehlt, begnüge ich mich hier mit einigen hypothetischen Überlegungen, ausgehend von der Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte. Rilke war zwischen 1940 und 1945 ein viel übersetzter und publizierter Autor. Für die deutsche Kulturpolitik in Frankreich gehörte er gewiß zu den unantastbaren Autoren. Selbst wenn ich die radikalen Faschismusverdachts-Thesen, im besonderen bei Eugen Schwarz (*Das verschluckte Schluchzen*), nicht teile, liegt auf der Hand, daß man sich unter der Hand auf einen faschistisch brauchbaren Rilke – sit venia verbo barbaro! – einigen konnte. Hitler in persona teilte nicht die Verbalinjurien der SA-Presse gegen den „negroiden“ Internationalisten. Er hat sogar die bekannte Büste Fritz Hufs für den Berghof erworben.

Beinahe komisch mutet daher die heutige Situation auf dem französischen poetischen Rilke-Markt an: Einerseits ist die Erstausgabe der *Duineser Elegien* von 1936/1942 samt Kommentar als zweisprachige Taschenbuch-Ausgabe verfügbar. Ihr Autor, der Germanist Angelloz, der vermutlich als erster in Frankreich Rilke mit Heidegger assoziiert hat, war gewiß kein faschistischer Bösewicht, sondern ein gelehriger Mitläufer, dessen Übersetzungen ungewollt (unbewußt) einen bestimmten Epochengeist widerspiegeln. Wir kommen noch darauf zurück.

Andererseits hat man vor kurzem zu Recht eine Übersetzung des *Stundenbuchs* neu herausgebracht. Sie stammt von Arthur Adamov, war ursprünglich 1941/1942 in Genf und Algier (!) erschienen und gehört zu den Dokumenten des literarischen Widerstands in Frankreich. (Das Vorwort hat etwas vom *Brenner-Kraus-Ton*, dem in Frankreich ein Peguy-Bloy-Ton entspricht). Daß Rilke als Autor des französischen Widerstands gewertet

werden konnte, dafür sprechen nicht nur Adamov, sondern ein wichtiger Teil der Editions-geschichte, und erst recht manche „Schubladenautoren“, z.B. Joseph Rován.

Ich bin weit abgeglitten von der zentralen Fragestellung nach der Übersetzbarkeit der poetischen Sprache. Rilke hat sie auf seine Art extrem beantwortet. Daraus ist der Schluß zu ziehen, daß Dichtung, die diesen Namen verdient, nicht einmal in die eigene Sprache übersetzbar ist. Eines der wichtigsten poetologischen Zitate Rilkes, das u.a. gegen Dehmel und den Naturalismus gerichtet war, verlangte eine totale Trennung von poetischer Sprache und Sprache der Kommunikation. Rilke geht so weit, die Forderung aufzustellen, daß im Gedicht auch das geringste „mot outil“ (z.B. „und“) eine andere Funktion habe als in der Alltagssprache. So wird das Gedicht buchstäblich zum „Engel“, dem Spiegel des Narziß. Anders gesagt: Alles in allem genommen war der „Prince des poètes“ bis zum Erscheinen des *Malte* für den französischen Leser ein Unbekannter. An dem Mythos der Unübersetzbarkeit hatte Rilke bewußt gearbeitet, und zwar durch die Herausbildung einer poetologischen Forderung extremster Natur, die man aphoristisch so umschreiben könnte: Dichtung ist nicht einmal – vor allem nicht? – in ihre eigene Sprache übersetzbar. Was ja auch stimmt. Sie ist jene in den *Sonetten an Orpheus* beschworene Sprache der Fische:

Fische sind stumm ... , meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, ohne sie spricht?

Heute werden hier in Innsbruck die Madrigale Philippe Fénelons nach Auszügen aus den *Duineser Elegien* aufgeführt. Wie schon erwähnt, hat dieser „Urtext der Seele“ (Lou Andreas-Salomé) in Frankreich eine unerhörte Sonderstellung inne. Das geht so weit, daß Zitate aus den *Elegien* bei Feiern aller Arten, ja selbst als Motti bei Todesanzeigen in der Zeitung verwendet werden. Es ist Rilke, um mit Gadamer zu sprechen, gelungen, ein Mytho-Poet zu werden, noch dazu durch Übersetzungen. Es ist hier natürlich nicht der Ort, langwierige Übersetzungsvergleiche vorzunehmen. Doch gilt es zu zeigen, daß das Übersetzen kein neutrales Geschäft ist. (Eben kommt mir ein unglaubliches Beispiel unter die Augen: Anlässlich der Fußballweltmeisterschaft wurde eine Anthologie über Literatur und Fußball herausgebracht. Darinnen figuriert u.a. Rilke mit einem Gedicht, „Le ballon“ betitelt. Es handelt sich um das Gedicht „Der Ball“ aus dem zweiten Teil der *Neuen Gedichte*, das so beginnt:

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben fortgiebt ...

und so endet:

Um dann ... ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

Wenn auf einem Fußballfeld die Hand ins Spiel kommt, gibt es gewöhnlich eine „rote Karte“.)

Zurück zum duinesischen Ernst. Ich greife einige Beispiele heraus, die höchst symptomatisch sind dafür, wie eine Übersetzung den fremdsprachigen Leser in eine bestimmte Richtung drängt. Man kann ruhig sagen, daß in der Übersetzungsästhetik grundlegende Fragen zur Entscheidung gebracht werden. So gesehen darf ich die Behauptung wagen, daß mit der Übersetzung der *Duineser Elegien* durch Jean-Pierre Lefebvre, die ich abgeseget habe, ein neuer französischer Rilke-Ton angeschlagen worden ist, der sich bewußt vom existentialistisch-heideggerisierenden und vom religiös-mystifizierenden abhebt. Von manchen, nicht zuletzt einigen hochgestimmten und hochgesinnten Übersetzerkollegen, wird das als Brutalität, ja als Sakrileg gewertet. (Zu ihnen gehört nicht zuletzt Jean-Yves Masson, der übrigens sehr kompetent die Textauswahl für die Madrigale Fénelons besorgt hat.)

Meine Beispiele betreffen zwei Kernpunkte von Rilkes Position, die eindeutig durch Nietzsche und Freud bestimmt worden ist. Alles in Rilkes Werk verweist auf eine grundsätzliche Feindschaft gegen den christlichen Dualismus. Die *Duineser Elegien* sind wie die *Sonette an Orpheus* durch und durch heidnische Werke. Es gehört zu den seltsamen Konsequenzen der „Kunstreligion“, daß sie, vor allem in Paris, kultische Formen angenommen hat, daß in Krypten bei Kerzenschein und Harfenklang bis heute ein Rilke religiosus zelebriert wird. Über diesen Kultus, der früh eingesetzt und in den fünfziger Jahren seinen Höhepunkt erreicht hat, hat Gabriel Marcel in seinem Dramalet *La dimension Florestan (Die Wacht am Sein)* einige witzige Aperçus abgegeben. Z.B. die Szene, wo vor einer Vitrine mit Socken Rilkes zwei Damen der höchsten Pariser Gesellschaft um die Urheberschaft streiten. Das Stücklein, das in Innsbruck in den sechziger Jahren in Marcells und Fickers Anwesenheit aufgeführt wurde, beruht auf einer wahren Begebenheit, einer Rilke-Ausstellung unter den Auspizien Cocteaus und Jenny de Margeries. Es gab in Paris private Rilketempel, der vornehmste befand sich im Hause Jenny de Margeries, die Rilke noch persönlich gekannt hatte.

Nach diesem anekdotischen Umweg komme ich zu meinem ersten Beispiel. Am Ende der zehnten Elegie evoziert Rilke „den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr“. Mit wenigen Ausnahmen, darunter Lorand Gaspar, der mit „terre sombre“ übersetzte, galt dieses „Erdreich“ von 1936 bis 1994 als Gegenstück zum christlichen „Himmelreich“ und wurde dementsprechend mit „royaume (empire) de la terre“ übersetzt, also durch eine falsche Mythologisierung. Unsere Übersetzung löscht diese metaphysische Überhöhung, die man selbst aus „terre sombre“ noch herauslesen kann, durch das einzig wirklich entsprechende Wort, nämlich „humus“, sprich Gärtnererde, die dem „gärtnernden Tod“ verschwistert ist. Liegt doch auf der Hand, daß Rilke mit dem schroffen Dualismus aufräumen will, der, wie schon die erste Elegie deutlich sagt und die Sonette an Orpheus unterstreichen, uns Menschen zu rohen Grenzziehungen zwingt. Rilkes Bekenntnis zum nietzscheanisch gefärbten „Hier und jetzt“ unterliegt keinem Zweifel, wird sogar überbetont durch seinen Brief des jungen Arbeiters, der gleichzeitig mit der Vollendung der *Elegien* entstand und in dem Rilke mit der christlichen Verwerfung der Sexualität abrechnet.

Diese Sexualität ist das Thema der dritten Elegie, die zu Recht als „psychoanalytische“ gewertet wird. Während am Ende der zehnten Elegie eine Art metaphysisch-religiöser

Überinterpretation die meisten Übersetzer geleitet hat, herrscht, sobald das Tabu der Sexualität berührt wird, das Gegenteil vor, nämlich konsequente Unterinterpretation.
Rilke:

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Flußgott des Bluts.
Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er
selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft,
ehe das Mädchen noch linderte, oft auch als wäre sie nicht,
ach, von welchem Unkenntlichen triefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr.
O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack.
O der dunkle Wind seiner Brust aus gewundener Muschel.
Horch, wie die Nacht sich muldet und höhlt.

Bei solchen Rilketexten stehen Übersetzer und Interpret an einem „Kreuzweg“ nicht der Geister, sondern der Leiber.

Ich beschränke mich auf zwei Stellen:

Angelloz 1936: „Herr der Lust“= „Maître de la joie“.

Lefebvre 1997: „Herr der Lust“= „Seigneur du plaisir“.

Angelloz 1936: „Ecoute, comme la nuit se vallone et se creuse“ („muldet und höhlt“)

Lefebvre 1997: „Ecoute la nuit qui se creuse et s’invagine“.

Dem wäre noch hinzuzufügen, daß am Anfang der dritten Elegie eine mythopoetische Überhöhung der Masturbation inszeniert wird. Lefebvre hat sich nicht gescheut, durch seine Übersetzung das mythische Dunkel auf seine Wurzel zurückzuführen. Ich täusche mich vielleicht – niemand ist je wirklich endgültig in der „anderen“ Sprache zu Hause. Doch klingt der „maître de la joie“ von 1936 eher nach Schiller, „le seigneur du plaisir“ von 1997 dagegen eindeutig nach Freud, der in diesem Zeitpunkt direkt und indirekt in Rilkes Leben und Denken allgegenwärtig war.

Rudolf Kassner und Arno Schmidt sind auf ganz verschiedenen Wegen zu vergleichbaren Befunden gekommen: Kassner sah in Rilkes Werk eine „sublimierte Phallik“, Arno Schmidt ging sogar so weit, in den „phallischen Elegien“ (Nr. 3 und 5) den Triumph des „Priapussy“ über die christliche Sexualethik zu sehen. Richtig gesehen. Das war allerdings nie die französische Sicht auf Rilke, die deutsche übrigens noch weniger, aber die Deutschen brauchten ja keine Übersetzung. Meinten sie.

Unsere neue, von 1897 bis 1926 sämtliche Texte, inklusive auch der geringsten Fragmente, umfassende Übersetzung, hat bewußt diesen Teil der Rilkeschen Mytho-Poetik – manchmal vielleicht überdeutlich – herausgearbeitet. Doch wurden keine Übersetzungslügen bzw. -fehler geduldet. Begangen wurden in einem ersten Schritt viele, zum Teil groteske, der groteskeste verdankte sich einer „Fehlleistung“: Aus einem „Geweiheten“ wurde ein „Gehörnter“, genauer ein „Sechzehnder“.

Am anderen Ende des Spektrums dies: Eine Türangel, deren Tür leise ins Schloß fällt, verwandelt sich aufgrund einer engelischen Fehllesung in einen Engel, der leise in ein vermutlich verzaubertes Schloß eintritt.

Ich weiß aus Erfahrung, daß solche Übersetzungsfehler Legion sind, daß sie oft auf lange Zeit das Bild eines Dichters im jeweiligen Ausland bestimmen können, ja sogar, daß sie entgegen jeder philologischen Treue poetisch mächtig werden können. Hölderlin und Trakl sind Zeugen dieses Prozesses, auch Rilke selbst. Alle haben sie „falsch“ übersetzt oder sich „falscher“ Übersetzungen bedient. Doch gilt hier natürlich das eherne Gesetz des „quod licet jovi non licet bovi“. Was dem Dichter erlaubt ist, ist dem akademischen Ochsen nicht erlaubt.

Der neue französische Rilke geht also auf den Krücken des Sinns und der Bilder. Was davon falsch ist, wird der kritische Leser bald herausheben.