

Rüdiger Görner

Rainer Maria Rilke

Im Herzwerk der Sprache

ISBN-10: 3-552-05302-6

ISBN-13: 978-3-552-05302-1

Weitere Informationen oder Bestellungen unter
<http://www.zsolnay.at/978-3-552-05302-1>
sowie im Buchhandel

Dichter in bedürftiger Zeit: Warum Rilke?

Doch versucht euch an dem ganzen Rilke.

Marina Zwetajewa am 12. Mai 1926

Wer sich mit Rilke auseinandersetzt, fühlt sich entweder genötigt, dessen schiere Gegenwart zu betonen, ihn als „Dichter der Zukunft“ zu feiern, oder in ihm – bei aller postulierten Zeitgemäßheit - den „letzten Dichter“ zu sehen. Rilke gilt als Kultfigur, als Sprachmagier; unter manchen Literatur-Enthusiasmierten Kaliforniens sogar als Schutzpatron der New-Age-Bewegung und poetischer Engel in nachchristlicher Zeit.

Manche glauben noch immer, seine Dichtungen zelebrieren zu müssen – sehr zu ihrem Schaden: Rilke nur bei Kerzenschein zu lesen ist seiner Dichtung ebensowenig zuträglich wie es anno 1987 die Aufführung von dessen *Fin de Siècle*-Einakter *Die weiße Fürstin* im Pariser Théâtre de l'Escalier d'Or gewesen war, als man dieses Stück durch eine bewußt dekadent einschläfernde Darstellungsweise wiederbeleben wollte. Wie wenig Rilke-Leser wollen das Radikale an seiner Kunst wahrhaben, das Unbedingte, mit dem sich dieser Dichter zur Offenbarung der Sprache bekannte. Rilke – zum „unscheinbaren Schatten“ eines von Jan van Eyck gemalten Apfels wollte er werden. Oder in Kastanienwäldern gehen im Vertrauen darauf, daß sich eine Richtung ergebe. Eine späte Photographie zeigt ihn mit weißen Gamaschen auf einem geharkten Parkweg von Muzot im Halbschatten, im Gehen einen Brief öffnend, dabei aber in die Kamera blickend und wehmütig-melancholisch lächelnd. Was trieb ihn um auf solchen Wegen? Ein unsicheres Verhältnis zur Zeit?

Niemand weiß, wie spät es wirklich ist in seiner Zeit. Niemand, außer vielleicht dem Dichter. Zeit galt Rilke als sein „tiefstes Weh“. Er sah sie wie einen welken Rand eines Buchenblatts. Zeit verstand er als Auftrag, durch sie, in ihrem Raum die Dinge zu ordnen, ein Verhältnis zu ihnen aufzubauen. Was es mit diesem Ordnen auf sich hatte, beschrieb noch 1932 Virginia Woolf in ihrem Letter to a young poet. Der Dichter, so Woolf, solle Beziehungen zwischen Dingen herstellen, die auf den ersten Blick unvereinbar aussehen und die aber doch über eine insgeheime Affinität verfügen. Jede Erfahrung solle

der Dichter ganz in sich aufnehmen, und zwar furchtlos („... to absorb every experience that comes your way fearlessly“). Schon Hölderlin hatte in seiner Ode „Dichterberuf“ diese Furchtlosigkeit hervorgehoben. Furchtlos und einsam vor Gott habe der Dichter zu sein, furchtlos aber auch darin, seine eigene Angst einzubekennen, seine Seelennot, seine Verzweiflung. Gemeint war bereits in Hölderlins Ode der Mut zum Reflektieren der Angst vor dem Bodenlosen unserer Existenz, aber auch vor dem Ungeheuren seiner Möglichkeiten.

Warum Rilke? Klingt dieser Name – trotz aller Beteuerungen hinsichtlich seiner Gegenwart und Zukunft – nicht eher wie ein Gerücht aus einer anderen Welt? Weht uns hier nicht ein Name aus abgelebter Zeit an, ein „Duft von welken Rosen“, wie es in einem seiner frühen Gedichte („Auf dem Wolschan“) heißt? Ist er nur noch ein Geist aus einem „toten Traum“? Rilke – man denkt an blaßblaues Briefpapier, an Wappen ausgestorbener Familien, an hängende Gärten und Felsen bei Duino, an die langen Schatten von Pinien und an alte Fontänen? Warum sich noch einlassen auf seine „Mädchen“ und „Engel“, sein „Aufsingen“, seine „Spiegel“, warum mit dem oft unerträglich Manirierten seines frühen Dichtens weiter umgehen? Weil dadurch erkennbar wird, wie sich seine sprachlich einzigartig gebliebene Dichtung und die mit ihr verbundenen existentiellen Fragen entwickelt haben, etwa die Frage nach dem, was wirklich ist – in einer Beziehung, einer Erfahrung, einer Sichtweise. Es ging Rilke dabei nicht um die dialektische Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Illusion; wußte er doch, daß es sehr wohl Illusionen und Traumbilder gibt, die als Bestandteile einer Lebenserfahrung ganz und gar wirklich sein können. Nein, die Frage nach dem Wirklichen war für ihn Ausdruck einer Suche nach Authentizität, nach dem Genuinen, Wesentlichen, nach der Möglichkeit in unserer vom Technischen verstellten Welt, Leben (und Tod) als noch etwas Ursprüngliches, Eigenes zu erfahren.

„Sehen lernen“ und „verwandeln können“ und dafür die treffende Sprachform zu finden, so lauteten bekanntlich die Imperative in Rilkes Dichtkunst. Es war eine Kunst wider jegliche ideologische Verfestigung des Denkens oder Betrachtens. Statt dessen setzte er darauf, daß der Mensch Veränderungen gegenüber offenbleiben müsse und dabei stets bereit, die Wandlung zu wollen.

Authentisch sein, das bedeutete für Rilke – zumal in seiner zweiten Schaffenshälfte –, sich dem Verhältnis von Intuition und Wissen am Rande der existentiellen Bestürzung über den Stand der Dinge zu stellen. Aus dem „Sehen lernen“ mußte Reflexion werden. Nicht mehr das Auge lernte, sondern die Klage, wie er in den Sonetten an Orpheus sagen wird.

Rilke lesen bedeutet: einen Mythos sprechen hören, den Mythos vom Dichter, der beinahe verspätet, noch einmal das Orphische einklagt, noch einmal aufsingen will, mitten im Elend der Zeit, „wissenden Jubel“ wagt in einer Epoche, die schon bald den hysterischen Beifall propagandistisch erzwingen wird.

Als die wissenschaftliche Auseinandersetzung über die Folgen der Relativitäts- und Quantentheorie geführt wird, wartet Rilke mit Überlegungen zum Ur-Geräusch auf, mit einem Versuchsplan, der Kronennaht des Schädels mit einem Phonographen Töne zu entlocken. Nach dem Motto: jedem seine spezifische Kronennaht, jedem seinen unverwechselbaren Lebenston. Ließe sich aus diesen Tönen ein Zusammenklingen, eine Symphonie der Menschlichkeit gewinnen? Warum aber sollten wir uns heute mit dergleichen Abstrusitäten befassen, wir, die gelernten Genmanipulateure und modemerfahrenen Informationsvernetzer, die wir im letzten Jahrhundert jede nur denkbare Unschuld restlos verloren haben? Vielleicht wäre es dennoch angemessen, Rilkes Aufsatz über das Ur-Geräusch neben unseren Computer-Tastaturen aufgeschlagen liegen zu haben, neben unseren künstlichen Gehirnen, so ganz ohne Schädeldecke und Kronennaht, ohne Hoffnung auf authentische Lebenstöne. Und warum? Weil uns die Seiten dieses Versuches an das erinnern, woran es uns gebricht: an einem natürlichen Zugang zum Wissen. Rilkes Versuch, ja, große Teile seiner ganzen Dichtung sind eine Parabel über die Frage, ob wir zurückfinden können zu einem lebensnahen Wissen, ob wir noch Sinn haben für das kindliche Ausprobieren von Möglichkeiten und für das Erproben eines zentralen Widerspruchs in uns: Naiv und sentimentalisch zugleich zu sein, unschuldig und reflektiert, unmittelbar am Puls des Lebens und das Pulsierende in Frage stellend, eben an der Schwelle zum, wie es in den Sonetten an Orpheus heißt, „trotlos offenen Tor.“

Man hat Rilke kritisch bis abschätzig einen „Wie-Dichter“ genannt und von seiner Vergleichssucht gesprochen. Tatsächlich findet sich

ein Wie, wo immer man Rilkes Werk aufschlägt. Was als Manie ausgelegt werden kann, übrigens zu Recht im Falle des lyrischen Frühwerks, gewinnt in der reifen Lyrik einen eigenen Reiz. Wenn etwa der Torso „wie ein Kandelaber“ glüht, oder wenn sich das „Unsre wie Tau von dem Frühgras hebt“, gar „wie die Hitze von einem heißen Gesicht“, dann beschwören diese Vergleiche einen Zusammenhang, der in der modernen Zerfallswelt wenn überhaupt dann am ehesten noch durch Metaphern herzustellen ist.

Diesem nicht selten euphemistisch vergleichenden Wie stellte Rilke eine ganze Skala anderer Wies an die Seite, ein Wie der Intensität („wie er sich hingab“), ein Wie der ernüchternden Faktizität („wie es ist“), die besonders den ersten Teil des Malte Laurids Brigge bestimmt, Aufzeichnungen, die eine Anatomie großstädtischer Existenz liefern, die im Deutschen in dieser anspielungsreichen Prägnanz ohne Beispiel ist, in Form eines inneren Monologs über äußere Phänomene, ein Befund über Angst und Zeit, über traumatische Geschichtserfahrung und ein „Binnenleben“ zwischen Liebe und Tod.

Rilkes Wie scheint oft ein episches Ausgreifen einzuleiten, das sich aber im letzten Moment besinnt und zwingt, sich auf Vergleichsansätze zu beschränken, die Vergleiche nicht auszuführen und nicht auszumalen, wohin sie führen können. Friedrich Gundolf maß in seiner scharfsinnigen Würdigung Rilkes aus dem Jahre 1931 dieser Wie-Dichtung, er sprach sogar von Rilkes „Flucht ins Gleichnis“, einen „tragischen Sinn“ bei:

Die Gleichnissprache Rilkes bedeutet die Aktivierung alles Erscheinenden vom Ungeziefer bis zum Sternenhimmel, von Salonflittern bis zur Dornenkrone, weil das Ich so schlechthin abhängig, passiv, einlässig und durchlässig geworden ist, daß es keinem Windeshauch widerstehen will und darf. Jedes Stäubchen muß es sich einverwandeln, jeder Druck der Luft macht solche Dulder zum Spiel, zum Saitenspiel.

Wie auch immer man dies werten mag, eine weitere, sich Vergleichen eher entziehende Frage Rilkes bedrängt uns mit unverminderter Dringlichkeit: Wie besteht man die Zeit? Indem man sich ihr entzieht, um sich auf eine rein ästhetische Verwirklichung

des Daseins zu konzentrieren, oder indem man sich ihr aussetzt, ihrer schicksalhaften Politisierung nachgibt und sich selbst bei Gelegenheit politisiert? Rilke lernte bei Rodin, daß man die Zeit und ihren Anspruch nur arbeitend, schaffend bestehen könne. Bezeichnend genug, daß es dafür auch einen Rilke nahestehenden Mythos gab: Orpheus wurde schließlich mit den für den Ackerbau vorgesehenen Geräten erschlagen, weil er vergessen hatte, diese Dinge, die Werkzeuge der Arbeit, so zu besingen, wie er die Steine und Bäume besungen hatte.

Aber wie ist es um die ethische Rechtfertigung dieses unbedingten Willens zum Werk bestellt? Hat der Künstler das Recht, sich den zeitgeschichtlichen Verhältnissen zu entziehen? Oder müßte seine Kunst nicht verkümmern, wenn sie es versäumt, sich der Zeit zu stellen?

Es kostet einige Mühe, in unserem biographistischen Zeitalter, das sich an jeder dokumentierten oder kolportierten Lebensnuance weidet, zur Essenz des Rilkeschen Werkes vorzudringen, zwischen die glatten Reime zu hören, hinter das „Rühmen“, „Glühen“ und „Blühen“ und den Anschein gewisser „Helden“ zu blicken. Denn wer oder was steht dahinter? Ein Einsamer, dem in Muzot nur noch das graue Gemäuer zur Liebkosung blieb, einer, der schon früh geahnt hatte, daß Museen eigens für Einsame eingerichtet worden seien, ein Dichter, der nur zu genau Bescheid wußte über die Gefahren, vom eigenen Kunstwillen übermannt zu werden. Doch gerade Rilke, der den poetischen Vergleich wie nach ihm kein anderer quasi als Bindemittel aufgewertet hatte, um Zusammenhänge in einer zerrissenen Welt herzustellen, er, der stets reimfreudige Dichter der Sonette an Orpheus, kritisierte zwei Jahre vor deren Niederschrift den übermäßigen Gebrauch dieses Sprachkunstgriffs in einem Brief an Anita Forrer: „Ich kann gar nicht genug warnen vor der Suggestion des Reims, der unmerklich vergewaltigt und entfremdet, was man ihm anzuvertrauen meint, was aber, strenggenommen, auf dem Wege in die nichtgekonnte lyrische Verwandlung verloren geht. Es ist nicht unbedenklich für die eigene Wahrhaftigkeit, wenn man sich, dort, wo man sich am liebsten erkennen möchte, in eine Form mitbringt, die einen entstellt, verzärtelt und ein wenig herabsetzt.“

Diese Warnung vor dem Reim bedeutete nur bedingt Kritik an seiner eigenen Reimpraxis. Damit meinte Rilke vor allem das Erbe eines

Reimverfahrens, wie es am Ende des 19. Jahrhunderts von Epigonen wie Victor von Scheffel praktiziert worden ist. Noch in Muzot kam Rilke auf dieses Scheffel-Syndrom zu sprechen, mit dem er alle sprachlichen Untugenden im Deutschen assoziierte.

Den ungereimten Zeitgeist hatte Rilke freilich mit keiner anderen Dichtung genauer getroffen als mit seinem Malte. Dies kann ein Zitat illustrieren, das aus dem Malte-Jahr 1910 stammt und mittelbar jenes Kompositionsprinzip beschreibt, das Rilkes Malte-Aufzeichnungen zugrunde liegt, ein Wort des jungen Heidegger, eine Aufforderung zur zivilisationskritischen Selbstbesinnung: „Daß unsere Zeit der Außenkultur und Schnellebigkeit doch mehr rückwärtsblickend vorwärtsschaute!“

Eben das versuchte Rilkes Malte, nicht aber um nach kulturkonservativen Werten zu schürfen (das war Heideggers Interesse gewesen, das er mit seiner frühen Rückbesinnung auf Abraham a Sancta Clara verfolgte!), sondern um das Erschreckende an der Vergangenheit als Vorzeichen der Zukunft vorzustellen. Rilke hat in seinen Dichtungen Dimensionen aufgezeigt, die dem abstumpfenden Einerlei im Dasein, aber auch einem exaltierten Sensationalismus widerstehen; es gelang ihm, die Arten der Angst, die Stufen der Verwandlung im Dasein und die Formen und Intensitäten der Liebe sprachlich unverwechselbar zu gestalten, sie als „Herzwerk“ zur Sprache zu bringen. Diesem komplexen Vorgang geht die vorliegende Studie nach. Sie fragt danach, wie es Rilke gelang, die Sprache auf die Spitze zu treiben wie vor ihm nur Hölderlin und nach ihm nur Celan, wie er das Gefühl, das Sprachgefühl zuzuspitzen verstand, bis er schreiben konnte: „Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens“, das eben auch ein Ausgesetztsein auf den Gipfeln der Sprache war.

Wir wissen um die Einflüsse, die auf ihn wirkten, kennen inzwischen das ganze Ausmaß seiner immensen übersetzerischen Tätigkeit. Hier aber geht es vor allem um die Präsenz des Ichs im Wort, damit aber auch um den kaschierten Selbstverrat der Seele im Ausdruck, um die sprachliche Suche nach einem Du. Es geht um das Abenteuer Sprache in Rilkes Werk, aber auch – betont unwissenschaftlich gesagt – um das schiere Erstaunen vor dem, was in der deutschen Sprache möglich (gewesen) ist.

Und diese Studie handelt auch davon, ob es uns noch gegeben ist,

einen Sinn aufzubringen, um Rilkes Sprache angemessen zu verstehen. Denn unsere Worte gleichen nach dem letzten, allenfalls leidlich überstandenen, mühsam vergangenen Jahrhundert übernächtigten Augen; um viele unserer Worte haben sich Schattenringe gelegt und entsprechend entgeistert sehen diese Worte inzwischen aus.