

Im Schwarzwald
Uncollected Poems 1906–1911

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 31 (2012)



WALLSTEIN VERLAG

»Du, der ichs nicht sage...«

Lyrisches und sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906-1911

Was die schiere Produktivität betrifft, stellt der Zeitraum 1906-1911 einen Höhepunkt in Rilkes Schaffen dar. Schon seit seiner ersten Ankunft in Paris im Jahre 1902 hatte sich Rilke mit mehreren Projekten zugleich beschäftigt. Im Vergleich zu der Schaffensphase 1894-1902 veröffentlicht er allerdings weniger Aufsätze, und die Hoffnungen, die er für einen Erfolg im Theater gehegt hatte, hat er jetzt aufgegeben. Seit 1904 arbeitet er an den Gedichten, die 1907 unter dem Titel *Neue Gedichte* erscheinen: weitaus die meisten dieser Gedichte sind zwischen 1905 und 1907 entstanden. Gleichzeitig arbeitet Rilke auch an der zweiten, um 24 Gedichte ergänzten Ausgabe des *Buchs der Bilder*, die im Dezember 1906 veröffentlicht wird, sowie an der dritten Fassung des *Cornets*, die ebenfalls im Dezember 1906 erscheint. Die Texte der *Neuen Gedichte anderer Teil* entstehen in den Jahren 1907 und 1908. In seinem ausgiebigen Briefwechsel befinden sich bemerkenswerte Überlegungen zur Kunst, darunter die berühmte Reihe von Briefen über Cézanne, die ohne weiteres als selbständiger Aufsatz hätte erscheinen können. Die »verstreuten Gedichte« – eine größere Gruppe als man zunächst gemeint hat¹ – enthalten wichtige Texte wie die Capreser Lyrik aus dem Winter 1906/07, das Prosagedicht *Die Anstalt des Fischbändlers* (1907) und die beiden *Requiem*s (1908 und 1909). Neben all dieser Produktivität erstreckt sich die Arbeit an den *Anfzeichnungen des Malte Laurinids Brigade* von den ersten Entwürfen – einschließlich der ersten Fassung des Eingangs – im Jahre 1904 bis zum endgültigen Diktat des Manuskripts im Januar 1910 beim Verlag in Leipzig. Besonders intensive Arbeitsperioden kamen 1908 und Ende 1909 zustande. Diese vielen, sich teilweise überschneidenden Projekte Rilkes lassen sich gleichsam als tektonische Platten vorstellen, die manchmal horizontal aneinander vorbeigleiten, manchmal miteinander zusammentreffen, und manchmal sich unter oder über einander schieben. Diese Seismologie wird zum Teil verdeckt durch die separate Erscheinung des *Buchs der Bilder* und der zwei Bände der *Neuen Gedichte*. Wenn man nicht aus verständlichen Gründen die einzelnen Bände als geschlossene Einheiten behalten wollte, könnte eine Ausgabe der Gedichte in der Reihe ihrer Entstehung zu höchst faszinierenden Einsichten führen. Indem frühere Arbeiten neue, oft revidierte Auflagen erhalten, stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Kunstvorstellungen zurückliegender Werkphasen in besonders zugespitzter Form.

Manfred Engel stellt eine sehr treffende Überlegung an, wenn er in der *Kommen-tierten Ausgabe* schreibt, es liege nahe, die Texte des *Buchs der Bilder* daraufhin zu

befragen, »was ihnen zu einem kunstgerechten ›Neuen Gedicht‹ noch fehlen könnte« (KA 1, 797). Seine Antwort auf diese Frage besteht teilweise in der Beobachtung, daß die Texte des *Buchs der Bilder* all das enthalten, »was in der emotional unterkühlten, formal perfektionierten Sprechweise der *Neuen Gedichte* nicht sagbar war« (KA 1, 798). Eine vergleichbare Frage stellt sich im Zusammenhang mit den »verstreuten Gedichten«, vor allem bei denjenigen, die ein thematisches Verhältnis zu den gesammelten Gedichten dieser Epoche aufweisen. Es fragt sich zum Beispiel, warum die Gedichte *La Dame à la Licorne* (KA 1, 364) oder *Die Heiligen* (KA 1, 368), beide 1906 in Paris entstanden, nicht in die *Neuen Gedichte* aufgenommen wurden, haben sie doch ganz deutliche thematische Bezüge zu verwandten Texten der *Neuen Gedichte*. Warum schließt der erste Band der *Neuen Gedichte* mit dem Gedicht *Die Rosenschale*, während *Die Marren-Vase* (entstanden 1907) nicht in den zweiten Band der *Neuen Gedichte* aufgenommen wird? *Die Marren-Vase* unterscheidet sich zwar von den charakteristischen *Neuen Gedichten* dadurch, daß die Vase nicht als autonomes Ding dasteht: stattdessen spricht eine Gruppe von Freunden (»wir«) zu einer nicht genannten Frau, zu deren Ehre sie eine Vase mit Blumen in eine Nische stellen.² Anhand eines Gedichts wie *Die Rosenschale* wird aber deutlich, daß die *Neuen Gedichte* weniger »unterkühlt« sind als man sie sich vorstellt. Wie manche der *Neuen Gedichte*, vor allem die anderen längeren Gedichte am Schluß des ersten Bandes, enthält *Die Rosenschale* narrative Andeutungen:

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
zu einem Erwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte
wie ein von Bienen überfallnes Tier;
Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,
rasende Pferde, die zusammenbrachen,
den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß
als schälte sich der Schädel aus dem Maul. (KA 1, 508)

Diese als Kontrast zur in sich ruhenden Rosenschale gedachten Anfangsverse erin-nern eher an gewisse Szenen in Hofmannsthal's *Reitergeschichte* (1898) als etwa an das in der Tat unterkühlte Anfangsgedicht der *Neuen Gedichte*, *Früher Apollo*. Aber auch die anderen langen Gedichte am Schluß des Bandes – *Orpheus*, *Enrydite*, *Hermes*, *Alkestis* und *Geburt der Venus* – passen schwer zu den *Neuen Gedichten*, solange man diese auf eine typische Formel reduziert.

Die nachgelassenen Gedichte aus dem Zeitraum 1906 bis 1911 stellen in manchen Fällen ähnliche Rätsel auf. Es ist keineswegs der Fall, daß all diese Gedichte das dichterische Niveau der *Neuen Gedichte* nicht erreichen. Ich denke zum Beispiel an die Capreser Lyrik, vor allem an *Die Nacht der Frühlingsswende* (entstanden 1907). Warum hat Rilke diese doch sehr gelungenen Gedichte nicht veröffentlicht? Sonderbarerweise nimmt er hingegen ein anderes Gedicht aus der Capreser Zeit in die *Neuen Gedichte anderer Teil* auf: *Lied vom Meer*, das chronologisch früheste Stück

¹ Band II der *Sämtlichen Werke* teilt diese Gedichte in drei Gruppen auf: »Vollendetes«, »Widmungen« und »Entwürfe«. Die *Kommentierte Ausgabe* übernimmt diese in manchen Fällen etwas zweifelhafte Unterscheidung nicht (bei den meisten Widmungen handelt es sich ja um vollendete Gedichte).

² Das Gedicht hat Rilke ins Gästebuch der Villa Discopoli auf Capri eingetragen (vgl. KA 1, 867).

in diesem Band.³ Entstanden Anfang 1907 auf Capri, läßt sich das *Lied vom Meer* nur mit einiger Mühe in die *Neuen Gedichte* einreihen, denn es beschreibt nichts Dinghaftes, läßt Gefühle mitschwingen und wirkt nicht so streng stilisiert wie die meisten der *Neuen Gedichte*. Ulrich Fülleborn bemerkt allerdings, daß die »vollkommene strukturelle Übereinstimmung zwischen Aussage und Bauform«⁴ vielleicht für die Aufnahme des Gedichts in den zweiten Teil der *Neuen Gedichte* verantwortlich war. Wie viele der *Neuen Gedichte* ist *Das Lied vom Meer* ein leicht abgewandeltes Sonett, in diesem Fall ein Sonett mit kurzen Zeilen und einen Wechsel zwischen zwei- und dreihabigen Versen. So erhält das Gedicht einen ganz anderen Duktus als die meisten *Neuen Gedichte*:

Urtales Wehn vom Meer,
 Meerwind bei Nacht,
 du kommst zu keinem her;
 wenn einer wacht,
 so muß er sehn, wie er
 dich übersteht:
 uraltes Wehn vom Meer,
 welches weht
 nur wie für Ur-Gestein,
 lauter Raum
 reißend von weit herein ...
 O wie fühlt dich ein
 treibender Feigenbaum
 oben im Mondschein. (KA 1, 550)

Was hat Rilke dazu gebracht, dieses Lied in die *Neuen Gedichte anderer Teil* einzureihen? Es handelt sich beim Meerwind ja nicht um einen konkreten Gegenstand. Dagegen könnte man argumentieren, daß der an sich gestaltlose Meerwind im Feigenbaum eine plastische Form erhält. Umgekehrt bleibt der Feigenbaum überraschenderweise an diesem ungeschützten Ort bestehen und scheint dort noch zu gedeihen.⁴ Trotz des etwas entrückten Charakters der Szene werden die Gefühle eines anonymen Ich in der Apostrophe an den Wind und dem ekstrasächlichen »O«⁵ des letzten Abschnitts deutlich. Während des ganzen Gedichts bleibt das Ich in einem innigen Bezug zum »uralten Wehn vom Meer«. Als traditionelles Bild für die dichterische Inspiration, scheint der Wind eher auf eine lyrische als auf eine sachliche Einstellung zur Natur hinzuweisen. Das unmittelbar vorangehende Gedicht im zweiten Teil der *Neuen Gedichte*, *Römische Campagna* (KA 1, 549) läßt den Kontrast zwischen den beiden Modi deutlich hervortreten. Der Zusammenhang zwischen den beiden Gedichten scheint eher thematisch (im Motiv des Raums) als gattungsmäßig bestimmt.

³ Die ersten drei *Improvisationen aus dem Capriener Winter* sind im Dezember 1906 entstanden, das Lied vom Meer im Januar 1907, die vierte Improvisation wie auch das ebenfalls auf Capri geschriebene Gedicht *Ein Frühlingswind* im Februar und *Die Nacht der Frühlingsschwende* im März 1907.

⁴ Am besten gedeiht der Feigenbaum an einem windgeschützten Standort.

Das Lied *Du, der ichs nicht sage* ... stellt ähnliche Fragen. In diesem Fall hat Rilke das Gedicht zwar veröffentlicht, aber weder in einer Gedichtsammlung noch als eigenständiges Gedicht. Stattdessen erscheint es als eingeleitetes Lied in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Das Gedicht, das der Protagonist Malte als »ein unbekanntes deutsches Lied« bezeichnet (KA 4, 627), steht fast einzigartig in den Werken Rilkes da. Schon Rilkes erstes Gedichtband *Leben und Lieder* (1894) enthält trotz des Titels keine wirklich liebhaften Gedichte. *Du, der ichs nicht sage* entrand fast zwei Jahre später als das *Lied vom Meer*, im Dezember 1909, in der allerletzten Schreibphase des *Malte Laurids Brigge*. Diese beiden Gedichte scheinen dem Lyrischen näher zu kommen als die meisten anderen Gedichte des Zeitraums von 1906 bis 1911.

Rilkes Wort vom »sachlichen Sagen« fällt nur ein einziges Mal, und zwar in seinen Briefen an Clara über Cézanne vom Herbst 1907. Eine Art Vorstufe zu dieser Vorstellung taucht schon am 13. Oktober auf, als Rilke versucht, das Besondere an diesen Bildern zu identifizieren:

»Man merkt auch, von Mal zu Mal besser, wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist natürlich, daß man jedes dieser Dinge lieb, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beteiligt* es, statt es zu *sagen*.« (KA 4, 616)

Indem man das tut, so fährt Rilke fort, »hört man auf, unparteiisch zu sein« (ebd.). Am 19. Oktober führt er Baudelaire's Gedicht *Une Chanson* als Vorläufer von Cézannes Kunst an:

»Ich mußte daran denken, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen, die wir jetzt in Cézanne zu erkennen glauben, nicht hätte anheben können; erst mußte es da sein in seiner Unerbittlichkeit.« (KA 4, 624)

Inzwischen ist das Wort vom »sachlichen Sagen« zu einem feststehenden Kürzel für Rilkes ästhetisches Programm der Phase der *Neuen Gedichte* geworden. Meistens wird es ohne weitere Erklärung mit einer »objektiven« oder distanziernten Schwere gleichgesetzt. Für Hartmut Engelhardt bedeutet das »sachliche Sagen« die »Verwandlung des Dings in ein Bild.«⁵ Ted Gundel untersucht das Verhältnis des »sachlichen Sagens« zu Rilkes Prosa-Gedichten.⁶ Anhand einer subtilen Analyse der *Auslage des Fischhändlers* (1907) zeigt Gundel, wie Rilke das Augenmerk auf die Eigenschaften des Gegenstandes richtet, um vorgefaßte Vorstellungen zu vermeiden und das Verhältnis zwischen dem Gegenstand und dem Bewußtsein des Beobachters unter die Lupe zu nehmen. Anette Schwarz beschreibt das »sachliche Sagen« als Prozeß einer Verinnerlichung des Dinges und dessen Verwandlung in etwas, das vom alltäglichen Nutzwert gelöst und zu einem ästhetischen Ideal geworden ist.⁷ Was die *Neuen Gedichte* betrifft, weist Helen Bridge auf einen Widerspruch hin

⁵ Hartmut Engelhardt: *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*. Frankfurt a.M. 1973, S. 91-106.

⁶ Ted Gundel: »Rilke's Prose-Poetry as 'Sachliches Sagen'«. In: *Modern Austrian Literature* 15, 1982, H. 3/4, S. 91-111.

⁷ Anette Schwarz: »The Colours of Prose: Rilke's Program of Sachliches Sagen«. In: *Germanic Review* 71, 1996, H. 3, S. 195-210. Von ihrer These, daß Rilkes sachliches Sagen eine Verwandtschaft mit der Theorie der Melancholie aufweist, bin ich nicht ganz überzeugt.

zwischen Deutungen der Gedichte anhand einer von Rodins Skulpturen entwickelten Dingpoetik und im Zusammenhang mit dem Begriff des sachlichen Sagens aus den Briefen über Cézanne.⁸ Es fragt sich, wie viel Gewicht auf das sachliche Sagen gelegt werden soll. Inwiefern ist dieser Begriff tatsächlich für die Werkphase der *Neuen Gedichte* kennzeichnend? Es wäre vielleicht ratsam, neben den Rodinschen und Cézannischen Mustern dem Weiterbestehen früherer poetischer Modelle in diesem Zeitraum Rechnung zu tragen.

Mit der Hilfe seiner Frau hatte Rilke den ersten Band der *Neuen Gedichte* zusammengestellt, der seinen Verleger schon im frühen August 1907 erreichte. In einem intensiven Briefaustausch hat das Ehepaar besprochen, welche Gedichte im Band erscheinen sollten und in welcher Reihenfolge. Dabei übte Clara einen wichtigen Einfluß auf die Zusammenstellung des Buchs aus. Rilkes Sätze über das »sachliche Sagen« kamen jedoch erst Mitte Oktober zustande. Kein Wunder, daß dieser Band trotz der Aufnahme einer ganzen Reihe von Gedichten im neuen Stil (man denke etwa an *Gott im Mittelalter*, *Gazelle*, *Die Kurtisane*, *Quai du Rosaire* und andere Gedichte vom Juli 1907) nicht ganz so homogen ist, wie man sich das häufig vorstellt. Der zweite, in einem knapperen Zeitraum von ungefähr dreizehn Monaten geschriebene Band der *Neuen Gedichte* ist zwar in bezug auf Form und Stil viel einheitlicher. Aber auch hier fallen einige Gedichte aus dem Rahmen. Die rektionischen Platten der verschiedenen sich überschneidenden Projekte, mit denen Rilke zu dieser Zeit beschäftigt war, haben sicherlich einiges getan, um die Gestalt der beiden Bände der *Neuen Gedichte* aufzulockern.

Als einziges Gedicht im *Malte*-Roman ist *Du, der ichs nicht sage* ... gleichsam ein Überbleibsel der klassisch-romanischen Tradition, in der es üblich war, in längere Erzähltexte Lieder einzufügen. Im Gegensatz zu dieser Tradition handelt es sich hier aber nicht um ein Lied, das wie bei den Romantikern in der freien Natur gesungen wird: stattdessen wird es in einem venezianischen Salon vorgetragen, in »einem jener Salons, in denen Fremde sich vorübergehend um die Dame des Hauses versammeln, die fremd ist wie sie« (KA 4, 624). Die Episode findet gegen Ende des Sommers statt, im »weichen, opaischen Venedig«, das mit dem Kommen des Herbstes bald durch ein »wirkliches, waches, bis zum Zerspringen sprödes, durchaus nicht erträumtes« Venedig ersetzt werden soll. Die sich in Venedig aufhaltenden Ausländer wollen noch vor der Abreise einen letzten Augenblick zusammen genießen. In diesem Salon erscheint die junge Dänin, die Malte an seine Tante Abelone, die Schwester seiner verstorbenen Mutter, erinnert. Beim ersten Anblick erinnert sie ihn jedoch auch an Benedicte von Qualen, die Geliebte des dänischen Dichters Jens Immanuel Baggesen (Rilke kannte die Geschichte dieser Liebesbeziehung aus den *Reventlowpapieren*). Sie verbindet also Maltes Lektüre mit seinen Kindheitserinnerungen. Zunächst singt die Dänin »eines jener italienischen Lieder, die die Fremden für echt halten«, aber Malte meint zu bemerken, daß die Sägerin »nicht daran glaube« (KA 4, 627). Gegen diese Folie und nach einer kurzen Pause fängt die junge Dänin noch einmal zu singen an, diesmal auf deutsch:

194

JUDITH RYAN

»Eine Stille ergab sich, die eben noch niemand für möglich gehalten hätte; sie dauerte an, sie spannte sich, und jetzt erhob sich in ihr die Stimme. (Abelone, dachte ich. Abelone.)« (KA 4, 627)

Malte bemerkt, daß die Stimme der Sägerin »stark, voll und doch nicht schwer« klinge; nach dem neunten Vers entsteht jedoch eine kurze Pause, und nach dem zwölften eine längere. So sieht das in den *Aufzeichnungen* aus:

»[...] Es war ein unbekanntes deutsches Lied. Sie sang es merkwürdig einfach, wie etwas Notwendiges. Sie sang:

»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 errühen?
(kurze Pause und zögernd)
Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.«

Wieder die Stille. Gott weiß, wer sie machte. Dann rühren sich die Leute, stießen aneinander, entschuldigten sich, hüstelten. Schon wollten sie in ein allgemeines verwischendes Geräusch übergehen, da brach plötzlich die Stimme aus, entschlossen, breit und gedrängt:

»Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertrauschen.
Eine Weile bist dus, 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 geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.« (KA 3, 627f.)

Im ersten Band der *Kommentierten Ausgabe* (Gedichte 1895-1910) fallen die narrativen Teile weg und die beiden Pausen werden durch gebrochene Linien ersetzt: so erhält das Gedicht eine dreiteilige Struktur. In den *Aufzeichnungen* dagegen bleibt die Struktur unsicher: vom Reinschema her scheinen die Verse 1 bis 12 zusammenzugehören; es läßt sich jedoch schwer erkennen, ob der Teil nach der narrativen Unterbrechung auch zu diesem Lied gehört oder ob es sich bei den Versen 13 bis 20 um ein zweites Lied handelt. Bei seiner Einführung des Lieds hatte Malte behauptet, das Lied bestrehe »aus einem Stück, ohne Bruch, ohne Naht« (KA 3, 627). Umso überraschender wirken nach dieser Behauptung die zögernde Pause und die etwas längere Unterbrechung. Die Verlängerung der Verszeilen im letzten Teil unterstützt die Vorstellung, es handle sich um zwei Lieder; aber die thematischen Ähnlichkeiten und das Fortsetzen der Du-Anrede lassen vermuten, daß die beiden Teile

8 Helen Bridge: »Place into Poetry: Time and Space in Rilke's Neue Gedichte«. In: *Orbis Litterarum* 61, 2006, H. 4, S. 263-290. Hier: S. 265.

doch sehr eng miteinander verbunden sind. Diese Ambiguität gehört meines Erachtens mit zur Wirkung dieses nur scheinbar einfachen Texts.

Der Wechsel zwischen langen und kurzen Versen in den zwölf ersten Zeilen gibt dem Lied ein ausgesprochen lyrisches Gepräge, eine Fluidität, die mit den Gefühlswegungen des Ich anschwilt und wieder verblet. Etwas ähnliches läßt sich am *Lied vom Meer* beobachten.⁹ *Du, der ichs nicht sage* wird jedoch bei aller Flüssigkeit nicht nur durch die beiden Pausen unterbrochen, sondern auch durch kleinere rhythmische Unebenheiten nuanciert. Das kann beim Vortrag zu Unsicherheiten führen, wie beim 14. und 17. Vers. Im gekürzten 15. Vers entsteht eine kleine, suggestive Pause: »oder es ist ein Duft ohne Rest.« Malte beschreibt den Vortrag der Sängerin in diesen letzten Teil des Gedichts als »entschlössen«, aber der Leser des Texts bemerkt immer wieder ein laises Zögern. Diese Unregelmäßigkeiten führen zu den schlillernden Effekten, die das Faszinosum dieses Gedichts ausmachen.

Im Zusammenhang der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erhalten die Brüche und Lücken innerhalb des Gedichts eine zusätzliche Bedeutung, in der eine Art Parallele zur Mosaik der vielen Fragmente des Prosabuchs zum Ausdruck kommt. Der Leser wird herausgefordert, die Gedankensprünge des Gedichts zu verknüpfen und die disparaten Teile zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen. Dadurch treten jedoch die Ambiguitäten des Gedichts nur noch deutlicher hervor.

Ein wesentlicher Teil der Spannung in dieser Episode der *Aufzeichnungen* rührt dabei, daß das Lied ein Rollengedicht ist. Das lyrische Ich ist ein Mann, der eine geliebte Frau apostrophiert; aber im Kontext der *Aufzeichnungen* wird das Lied von einer Frau gesungen. Das männliche Ich ermöglicht Maltes Identifikation mit dem Gedicht: die Worte scheinen fast aus seiner eigenen Psyche herauszuströmen. Gleichzeitig ist er sich dessen bewußt, daß das Lied von einer Frau gesungen wird. Als die Sängerin mit den anderen Gästen in den Salon geht, bleibt Malte zurück, am Türhaken gelehnt. Die Sängerin hört er, aber er kann sie nicht sehen. Im »schwarzspiegelnden Türinneren« befindet er sich gleichsam im geheimen Raum des eigenen Bewußtseins. Indem er wie in einem inneren Aufschrei an Abelone denkt, erlebt er die junge Dänin als deren Doppelgängerin. Der Schlußvers des Gedichts, »weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest«, scheint ein Ideal der »intransitiven Liebe« auszudrücken, das Malte schon in vorausgehenden Aufzeichnungen eingeführt hat und das er im darauffolgenden Abschnitt an einer Reihe von historischen Beispielen – Mechtild, Teresa von Avila und Rose von Lima – ausführlicher darstellt.

Als drittelte Aufzeichnung des Prosabuchs nimmt die Venedig-Episode eine besondere Stellung ein. Die letzte Aufzeichnung des Prosabuchs ist bekanntlich die radikale Umdeutung der biblischen Geschichte des Verlorenen Sohnes, welche ebenfalls die Frage der erwiderten und nicht erwiderten Liebe aufgreift. Bei seinen Wanderungen durch weite Landschaften hat der Verlorene Sohn »geliebt und wieder geliebt in seiner Einsamkeit«: allmählich lernt er, »den geliebten Gegenstand mit

den Strahlen seines Gefühls zu durchschauen, statt ihn darin zu verzehren« (KA 3, 631). Diese neue Einstellung zur Liebe verbindet ihn mit den großen liebenden Frauen wie mit dem Liebespaar in *Du, der ichs nicht sage*. In den langen Hirtenjahren fängt der Verlorene Sohn an, sich »allgemein und anonym zu fühlen wie ein zögernd Gesessender« (KA 4, 632). Dieser Teil der Geschichte sollte meines Erachtens vor dem Hintergrund des Venedig-Liedes gelesen werden. In fast ekstatischen Augenblicken fühlt er sich »wie einer, der eine herrliche Sprache hört und febernd sich vornimmt, in ihr zu dichten« (KA 3, 633). Die »großen Veränderungen«, die während dieser Zeit in ihm stattfinden, haben wesentlich damit zu tun, daß er fast zu einem Teil der Landschaft wird. Verschiedene Metaphern verdeutlichen diesen Prozess: mal ist er wie ein Wurm, der im Raum »krumme Ausgänge ohne Ausgang und Richtung« zieht (KA 3, 633), mal entwickelt sich »die feste überwinternde Pflanze« aus den »Wurzeln seines Seins« (KA 3, 634).

Das Verhältnis der Liebenden im Lied der jungen Dänin läßt sich ebenfalls im letzten Teil nicht mehr mit bekannten Begriffen verstehen. Allmählich unterscheidet sich die Geliebte kaum mehr von der natürlichen Umgebung:

Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.

Das Motiv des Rauschens spielt selbstverständlich an auf die romantische Vorstellung einer in der Natur schlummernden Musik, zum Beispiel in Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* (1835). Bei Rilke erscheint diese Vorstellung in sehr vermittelter Form, zunächst in seinen unveröffentlichten, teilweise von Emerson angeregten *Notizen zur Melodie der Dinge* aus dem Jahr 1898. Hier schreibt Rilke von der »großen Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheit, Dämmerrungen und Sehnsüchte mitwirken« wie auch von den »einzelnen Stimmen, welche diesen vollen Chor ergänzen und vollenden« (KA 4, 107). Der »Eingeweihete des Lebens«, wie er es hier formuliert, muß sowohl »aus den rauschenden Tumuliten des Meeres den Takt des Wogenschlages ausschälen und aus dem Netzgewirr täglichen Gesprächs die lebendige Linie gelöst haben, welche die anderen trägt« (ebenda). Thema dieser Aufzeichnungen ist in erster Linie das Theater – vieles aus diesen Notizen ist in die beiden Aufsätze *Der Wert des Monologs* und *Noch ein Wort über den Wert des Monologs* (veröffentlicht 1898) eingegangen. Die Vorstellung des »breiten Lieds des Hintergrunds« (KA 4, 109) besetzt jedoch durchaus Relevanz für die Lyrik, wie ich noch im Zusammenhang mit dem Lied aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* darstellen möchte. Aber zunächst ein paar Bemerkungen zu Rilkes Verhältnis zur Musik im allgemeinen.

Rilke scheint kein besonderes Ohr für die Musik gehabt zu haben, jedenfalls nicht im Sinne der Gesangs- und Instrumentalkunst. Er war jedoch für den Sprachrhythmus sehr sensibel und sah im mündlichen Vortrag die ideale Aufführungsform der Lyrik. Das Gedicht *An die Musik* (1918) hat Rilke zwar nach einem Hauskonzert in das Gästebuch von Hanna Wolff eingetragen, aber die Musik wird dort trotz des konkreteren Anlasses höchst abstrakt dargestellt:

⁹ Wir haben schon festgestellt, daß das *Lied vom Meer* ein kurzzeitiges Sonett ist. *Du, der ichs nicht sage* ist kein eigentliches Sonett (der erste Teil besteht aus nur 12 Versen), aber es ähnelt in gewisser Weise dem Schweifsonett (vgl. Meyer, S. 79 Anm. 60).

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,

die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen. (KA 2, 158)

Weit entfernt davon, eine neue Wendung zur Musik im herkömmlichen Sinne zu sein, ist *An die Musik* vielmehr ein poetologisches Gedicht mit einem etwas mysteriösen Anflug. Was Vertonungen seiner eigenen Gedichte betrifft, verhielt sich Rilke im allgemeinen ablehnend. Er machte nur wenige Ausnahmen – so war er zum Beispiel damit einverstanden, daß der dänische Komponist Paul von Klenau den *Cornet*-Vertonen sollte. Wir wissen nicht, ob Rilke diese Vertonung je gehört hat.¹⁰ Viele Jahre später versah Rilke die Gedichtreihe *O Lacrimosa* (1923) mit dem Untertitel »Trilogie, zu einer künftigen Musik von Ernst Krenek«; Krenek hat tatsächlich im Jahr darauf die drei Gedichte vertont (Op. 48 für Gesang und Klavier).¹¹ Von diesen beiden Ausnahmen abgesehen, lehnte Rilke Vertonungen seiner Gedichte entschieden ab. In einem Brief an Anton Klippenberg vom 26. Januar 1912 äußert er sein Entsetzen über eine Vertonung, die ihm gerade geschickt worden ist: »Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht, was ihm gerade paßt, nehmen und in seinen Musikkonserven einlegen?« Man hört seine deutliche Entrüstung.¹² Es handelt sich in diesem Fall um eine Vertonung der Rilke »besonders lieben Verse aus dem ›M. L. Briggé, d. h. des Gedichts ›Du, der ichs nicht sage ...‹« durch Victor Junk. Was Rilke besonders ärgert, ist die Art und Weise, wie die Musik den Text »rückwärtslos verändert.«¹³ Es würde mich sehr überraschen, wenn Rilke die Noten in der Beilage der ihm vom Komponisten zugeschickten Zeitschrift hätte lesen können. Er konnte jedoch sehr deutlich erkennen, wo der Komponist den Wortlaut seines Gedichts und vielleicht auch den Rhythmus (etwa bei Silben, die auf mehrere Töne verteilt werden) geändert hatte. Man darf vermuten, daß Rilke bei einer Gedichtvertonung eine enge Fügung zwischen Wort und Musik erwartete. »Ich frage mich«, so fährt Rilke fort, »ob man nicht diesen Anlaß aufgreifen müßte, um zu diesen und ähnlichen Vorfällen Stellung zu suchen und zu überlegen, was etwa sich künftig dagegen bewirken ließe. Denn ein ungehöriger Eingriff ist es auf jeden Fall, nicht wahr?«¹⁴

Rilke hat nie Anton Weberns Vertonung der ihm »besonders lieben Verse aus dem ›M. L. Briggé« gehört. Auch diese Vertonung (Op. 48) hätte er wahrscheinlich nicht geliebt. Trotzdem kommt sie dem Gedicht sehr nahe, vor allem, weil der Gesang sich eng an die Worte anlehnt. Die Instrumente begleiten nicht den Gesang, sondern bilden eine komplexe Geräuschkulisse, die als Hintergrund für die Vokal-

¹⁰ Ich danke meinem Studenten John Gabriel, der in einer Seminararbeit vom Herbst 2011 Rilkés Einstellung zu Vertonungen des *Cornet* nachgegangen ist.

¹¹ Die Houghton Library der Harvard University besitzt eine ausgezeichnete Sammlung von Partituren zu Texten von Rilke: es würde sich lohnen, diese Sammlung näher zu untersuchen.

¹² *Ausgewählte Briefe*, Bd. 1, 1987-1914, S. 351.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

stimme fungiert und auf sehr subtile Art und Weise kleine wie auch längere Pausen ausfüllt, herstellt und unterstreicht. Die Instrumente sind sorgfältig ausgewählt: Klarinette, Horn und Trompete bilden eine Gruppe, Celesta und Harfe eine andere, Violine, Viola und Bratsche die dritte.¹⁵ Diejenigen Instrumente, die mit Dämpfer gespielt werden können, werden fast die ganze Zeit gedämpft; nur selten nehmen die Streicher den Dämpfer ab. Auch Pizzicato passages werden meistens mit Dämpfer gespielt, ebenso ist für Horn und Trompete in der Regel ein Dämpfer vorgeschrieben. Die Celesta und die Harfe lassen sich nur von Zeit zu Zeit hören. Die Metren wechseln häufig zwischen Dreivierteltakt, Zweivierteltakt, Sechschachteltakt und Draachteltakt. So wird die Vertonung den unregelmäßigen Rhythmen des Originals gerecht. Die raffiniert gesetzten Pausen machen das Zögernde am Vortrag der jungen Sängerin im *Malte* auf subtile, fast unterschwellige Weise hörbar.

Webern hat schon im Jahre 1910 die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gelesen, die er in einem Brief an Arnold Schönberg vom 7. Juli 1910 als »ein fabelhaft schönes *Prosa*-Buch von Rilke« beschreibt.¹⁶ Seine Entdeckung des Gedichts fällt in die Zeit seiner ersten Liebe zu seiner Kusine und späteren Frau Willhelmine. Vom Gedicht behauptete er: »das war so zwingend, dieses Gedicht, ganz meinen Gedanken gemäß. Ich habe es rasch komponiert u. instrumentiert.«¹⁷ Webern fasste die eingeleiteten Verse im *Malte Laurids Brigge* als zwei verschiedene Gedichte auf, eine Letztere, die sich durchaus rechtfertigen läßt. Schon am 10. August war eine erste Fassung seiner Vertonung des ersten Gedichts vollendet. Ende August hatte er das zweite Gedicht vertont. So lag Weberns Op. 8, »Zwei Lieder für Gesang und acht Instrumente nach Gedichten von Rainer Maria Rilke« schon im Erscheinungsjahr der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in einer ersten handschriftlichen Fassung vor.

Die zugrundeliegende Problematik des Textes wird im langen Revisionsprozeß sichtbar, dem Webern seine Komposition unterzog. Dazu schreibt Felix Meyer: »Bei wenigen anderen Werken von Anton Webern ist der jahrelange, minutöse Umarbeitungsprozeß [...] so detailliert und über einen so großen Zeitraum hinweg dokumentiert wie bei den beiden Rilke-Liedern op. 8.«¹⁸ Meyer identifiziert insgesamt 17 Entwicklungsstufen der Komposition, die in acht Handschriften festgehalten werden. Dieser sehr spannende Werdegang des Stückes erstreckt sich über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren und verdeutlicht Weberns Versuch, motivische und strukturelle Bezüge prägnanter zu artikulieren. Meyer zeigt, daß die Betonung »nicht als bloße ›Anlehnung‹ Weberns an seine literarische Vorlage, sondern als Zusammen treffen je eigenständiger musikalischer und textlicher Formprinzipien zu versteh-

¹⁵ In seiner sorgfältigen Analyse der verschiedenen Werkstufen des Op. 8 zeigt Felix Meyer daß Webern entgegen der allgemeinen Annahme zunächst an ein Orchester gedacht hat (»Im Zeichen der Reduktion: Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8«). In: *Quellenstudien I: Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin. Mit einem Anhang: Paul Sacher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Anfragen, Widmungswerte, Uraufführungen*. Hirsig, Hans Oesch Winterthur / Schweiz 1991, S. 53-100, hier: S. 58.

¹⁶ Ebenda, S. 54.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Ebenda, S. 53.

ist.«¹⁹ Wichtig ist vor allem die Instrumentierung, die erst allmählich auf eine Gruppe von acht Instrumenten reduziert wurde, die sich gerade noch d-dessus der Grenze des Hörbaren bewegen (Pierre Boulez spricht von »nuances at the edge of the audible«).²⁰ Oktaverdoppelungen der verschiedenen Instrumentalgruppen verschwinden, Notenwerte werden verkürzt und Pausen vermehrt. Die Vertönung tritt immer mehr vom Hörbaren zurück, so das nur flüchtige Andeutungen einer Geräuschkulisse bemerkbar werden: eine Art »Melodie der Dinge«, wenn man Rilkes Formulierungen aus dem Jahre 1898 aufgreifen darf. Der Rhythmus des Gesangs, der in den ersten Fassungen dem Gedicht eher syllabisch verfolgt, nähert sich schon in der vierten Fassung dem Metrum des Rilkeschen Originals. Aber Stimme und Instrumente entfernen sich zunehmend voneinander. Weder begleiten die Instrumente die Stimme noch bilden sie einen Kontrapunkt zum Gesang. Das ganze Stück wird auf sehr subtile Art und Weise mit kleinen und kleinsten Pausen durchbrochen, die im Gesangspart und den Instrumentalteilen in einem höchst raffinierten Verhältnis zueinander stehen. Daraus ergibt sich eine äußerst feine Fragmentierung oder »Durchlöcherung« der Komposition, die der poetischen Vorlage auf faszinierende Art entspricht.²¹

Wie häufig in dieser Schaffensperiode wähle Webern für die Rilke-Lieder eine »mildere Stimme« oder Mezzosopran.²² Erst in den späteren Fassungen führt er einige Tonlagen ein, die den Gesang eher für Sopran als für Mezzosopran geeignet machen. Man könnte jedoch auch argumentieren, daß diese hohen Töne – am deutlichsten an der Stelle »Ach, in den Armen habe ich sie alle verloren« (T. 10 des zweiten Liedes) – gerade die Problematik des Gedichts deutlich werden lassen. Denn das Verhältnis der Liebenden bleibt nur erhalten, indem sie voneinander keinen Besitz ergreifen. Auf der anderen Seite durchbrechen die hohen Tonlagen die Grunddynamik des Stücks, die als piano und pianissimo angegeben wird. In der Aufführung von Pierre Boulez mit der Sopranistin Halina Lukomska wird das Stück vorwiegend mittellaut gesungen,²³ wobei die mit forte bezeichneten Töne sforzando vorgetragen werden. Wie Rapaport erklärt, widersprechen die Dynamikangaben in Weberns Partitur der Tradition des Kunstlieds, nach der die Stimme den Text zum Vorschein bringen soll.²⁴ So wird Lukomska der Fragilität von Rilkes Gedicht nicht gerecht,

¹⁹ Ebenda, S. 99.

²⁰ Pierre Boulez: *Notes for an Apprenticeship*. New York 1968, S. 380.

²¹ In seiner Besprechung dieses Gedichts hebt Walter Busch hervor, wie der Sehnsucht der Liebenden nach einem Identischwerden durch die »Faktur des Textes« widersprochen wird. »Der Vortrag wird skandiert von ›Schweigen‹ und ›Pausen‹, an denen die Emotionen zu sich selbst in Differenz treten« (»Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes Malte Laurids Brigge«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21, 1995: *Malte-Lektüren*. Sigma- ringen 1997, S. 15-33, hier: S. 25).

²² Vgl. Anne C. Schreffler: *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on the Poems of Georg Trakl* (Oxford 1994), S. 128 n. 19.

²³ Pierre Boulez (Dirigent): *The Complete Works of Anton Webern*. Columbia Masterworks M455193 (CBS, 1978).

²⁴ Henman Rapaport: »Anton von Webern's ›Two Rilke Songs‹, op. 8«. In: *Is There Truth in Art?* 1997, S. 73. Das gleiche gilt m. E. für eine weitere von Boulez dirigierte Aufführung mit Françoise Pollet: *Boulez Conducts Webern. Songs and Choruses, Orchestral and Chamber Music*. Deutsche Grammophon GmbH, 1995. 437 786-2.

indem sie es sozusagen vor dem ständigen Verschwinden zu retten versucht, das nicht nur in Weberns Komposition, sondern auch im Text von Rilkes Prosabuch latent ist.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, den Sprung von diesem Gedicht zu einem späteren, nicht zu Rilkes Lebzeiten veröffentlichten Gedicht machen: *Du im Voraus / verlorne Geliebte*, geschrieben 1913/14 in Paris. In Anlehnung an Klopstock und Hölderlin stellt sich hier das Ich eine zukünftige, aber paradoxerweise schon von vornherein verlorene Geliebte vor, die sich nur noch flüchtig in der Landschaft, den Gärten, und den Gassen einer kleinen Stadt erblicken läßt. Oder genauer: sie scheint jedes Mal gerade um die Ecke verschwunden zu sein. Das Gedicht schließt mit den Versen:

[...] Wer weiß, ob derselbe
Vogel nicht hinklang durch uns
gestern, einzeln, im Abend? (KA 2, 90)

Eine Art Vorstufe zu *Du im Voraus* läßt sich im unveröffentlichten Widmungsgedicht für Sidonie von Nädherný erkennen. *Ach zwischen mir und diesem Vogel-Lant*, 1910 in Rom entstanden. Es handelt sich um eins der »verstreuten« Gedichte aus dem Zeitraum 1906-1911. Vier Monate nach dem Gedicht aus *Malte Laurids Brigge* entstanden, stellt es eine dringende Frage nach dem Verhältnis zwischen Ich und Natur:

Ach zwischen mir und diesem Vogel-lant:
was war verabredet? Ich weiß nicht mehr –
(ach zwischen mir und diesem Vogel-lant) (KA 1, 443)

Und später:

Sollte jetzt innen ein Gefühl in mir
anheben – ? Welches, welches? [...] (ebenda)

Das Widmungsgedicht für Sidonie von Nädherný kommt mir nicht besonders liedhaft vor, aber Rilke sah das anders: »Es ist fast ein Lied; könnte man es singen, würde es nicht einmal so traurig sein. Oder doch? Ich weiß nicht.« (KA 1, 896). Das Geheimnis des Lyrischen wird hier nicht gelüftet.