



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Stefan George und Rainer Maria Rilke

Kawerau, Siegfried

Berlin, 1914

II. Kapitel: Der Kreis der sinnlich-unpersönlichen Wirklichkeit

urn:nbn:de:hbz:466:1-33667

2. Kapitel.

Der Kreis der sinnlich-unpersönlichen Wirklichkeit.

1. Landschaft.

An einem herbstlichen Morgen geht Malte durch die Tuilerien. Noch ist der Kampf zwischen Grauem und Hellem. Aber „einzelne Blumen in den langen Beeten standen auf und sagten: Rot, mit einer erschrockenen Stimme.“

„Und draußen war ein Tag aus Blau und Grün mit einem Ruf von Rot an hellen Stellen.“

(Buch der Bilder, 1903.)

Es kommen bald die Tage, „wo alles um einen Licht ist, leicht, kaum angegeben in der hellen Luft und doch deutlich.“ Das ist jene Klarheit, wo Natur malt

„mit dem weichen Pinsel,
der ein firnisklares aufgelöstes
Lächeln glänzend zu enthalten schien.“

(1908, N. G., Die Parke). Dieses Glänzen findet sich, allerdings matter, schon in dem müden Gedicht

„und nur der Herbst hat dorten irgendwas
Verföhnliches und Fernes; manchesmal
sind seine Abende von sanftem Schmelze.“

(Die Frühen Gedichte 1909, wo das Lied aus dem Bande „Mir zur Feier“ deutlicher umgearbeitet ist.) Alles ist auf des Flächenhafte bezogen, das Nächste und das Ferne sind aufgemacht „wie auf Seide“.

So ist die Annäherung im Licht ähnlich bezeichnet wie früher die gleiche im Dämmern:

„bis sich die Dinge nicht mehr unterscheiden.
Und halb im Traume hauchen sie sich zu:
wie wir uns alle heimlich verkleiden,
in graue Seiden
alle uns kleiden, —“

(Mir zur Feier, 1899.) —

Winter ist's. Schlittenfahrt im Schnee. Nicht so wild, wie einst in St. Petersburg (1908, N. G.), aber still hinaus, „als führe man in ein weißes Blatt.“ Man ist im Park. Nur das Schlittengeläut tönt, „es war, als hängte es sich in Trauben rechts und links an die Bäume.“

Das ist dieselbe sinnlich=plastische Vorstellung wie beim Glockengeläut in Brügge:

„Und oben blieb? — Die Stille nur, ich glaube,
und kostet langsam und von nichts gedrängt
Beere um Beere aus der süßen Traube
des Glockenspiels, das in den Himmeln hängt.“

(1907, N. G.) Ähnlich wirklich, aber in anderer Wendung, heißt es schon früher vom Nachhall der Glocken:

„und nur Fäden ihres Klanges hingen noch
an den Türmen über der Dämmerung.“

(Gesch. v. I. Gott, 1904.) —

Es wird Frühling. Das sind solche Tage: „Der
Wind war erregt, neu, mild, und alles stieg auf:
Gerüche, Rufe, Glocken.“ „Fensterflügel oben öffneten
sich mit gläsernem Aufklang, und ihr Glänzen flog
wie ein weißer Vogel über die Straße.“

„Es war, als ob die Dinge sich bekränzten,
sie standen licht, unendlich leicht besonnt;
ein Fühlen war in jeder Häuserfront,
und viele Fenster gingen auf und glänzten.“

(Buch der Bilder.) Das war im Mai 1903 in Paris,
wo der gleiche Ton der Heiterkeit in diesem Aufgehen
war, wie wir ihn im „Malte“ finden; verwandt ist
der müde Ton aus dem Buche „Mir zur Feier“ (1899):

„Es schenken sich die müden Mauermassen
die letzten Fensterblicke, hell und heiß.“

Die Stimmung wird noch trüber in dem Gedicht „Aus
einem April“:

„aber nach langen, regnenden Nachmittagen
kommen die goldübersonnten
neueren Stunden,
vor denen flüchtend, an fernen Häuserfronten
alle die wunden
Fenster furchtsam mit Flügeln schlagen.“

(Buch der Bilder, 1902—1906.) —

Frühlingsabend: „Der Tagwind hatte sich ge-
legt, die Gassen waren lang und befriedigt; an ihrem

Ausgang schimmerten Häuser, neu — wie frische Bruchstellen eines weißen Metalls. Aber es war ein Metall, das einen überraschte durch seine Leichtigkeit.“

Eine solche knappe Schilderung mit dem Motiv des Offenen, des Aufgebrochenen und dabei mit dieser Leichtigkeit des Gefühls ohne jegliche Schwermut ist neu, noch 1908 ist der Ausgang der Ortschaft tragisch erfaßt, nur leise gemildert durch den

„Tropfen kühlen Blaus,
der die Nacht schon in den Abend mischt,
sodaß das von ferne Angefachte
fachte, wie erlöst, verlischt.“

(1908, N. G., Landschaft.) —

Und das Jahr steigt zur Höhe im Juli. Es ist eine Frühstunde, „eine neue, ausgeruhte“. „Die Dinge schwingen ineinander hinüber und hinaus in die Luft, und ihre Kühle macht den Schatten klar und die Sonne zu einem leichten, geistigen Schein.“ „In Abelonens kleiner Handlung aber war das Ganze nochmal.“ „Ihre im Schattigen hellen Hände“ arbeiteten flink und lösten die roten, runden Johannisbeeren von den Stengeln.

Man halte gegen diese meisterhafte Schilderung, die weiter nichts will, als das sagen, was ist, jene Poesie der Jugend, wo alles Übliche und Überflüssige gesagt ist, wo die Malerei nachgeahmt, aber das Wesentliche ausgelassen wird:

„Ich träume tief im Weingerank
mit meiner blonden Kleinen;
es bebt ihr Händchen, elfenschlank,
im heißen Zwang der meinen.“

So wie ein gelbes Eichhorn huscht
das Licht hin im Refleze
und violetter Schatten tuscht
ins weiße Kleid ihr Kleze.
In unsrer Brust liegt glückverschneit
goldsonniges Verstummen.
Da kommt in seinem Sammetkleid
ein Hummel — Segen summen...“

(Traumgekrönt, 1897.) —

Und nun, um den Reigen zu schließen, ein Herbst
in Venedig.

„Und eines Morgens ist das andre da, das wirkliche, wache, bis zum Zerspringen spröde, durchaus nicht exträumte: das mitten im Nichts auf versenkten Wäldern gewollte, erzwungene und endlich so durch und durch vorhandene Venedig. Der abgehärtete, auf das Nötigste beschränkte Körper, durch den das nachtwache Arsenal das Blut seiner Arbeit trieb...“

„Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick,...

Aber vom Grund aus alten Waldskeletten
steigt Willen auf: als sollte über Nacht
der General des Meeres die Galeeren
verdoppeln in dem wachen Arsenal...“

(1908, N. G., Spätherbst in Venedig.)

Das ist das vertraute Venedig, von dem es schon 1902 heißt: „Übrigens sind Sie den ersten Winter in Venedig?“ „Ja. Aber ich kann mir nicht denken, daß es jemals anders war.“ Und so wird die Stadt immer deutlicher erkannt: „Die Stadt der Paläste,

der Abenteuer und der blassen Lagunennächte, die wie keine anderen Nächte sonst, den Ton von heimlichen Romanzen tragen.“ (Gesch. v. I. Gott, 1904.) Sie ist wie eine Kourtiſane (1907, N. G.), es gibt einen Venezianischen Morgen (1904 und 1908), und es gibt einen so spröden, klingenden Herbst nach dem weichen „opiatischen“ Benedig des Sommers und Frühjahrs. Das Dunkel ist gehäuft in San Marco als Gegen- gewicht zu dem Licht, in dem die Dinge vergehn. Und das Sinnbild des Staates ist der Doge, dieses steinerne, an Größe wachsende Bild (alles 1908, N. G.).

Das ist die Stadt, das sind Landschaften im Wech- sel der Jahreszeiten, Landschaften, die nicht durch so- genannte Vermenschlichung belebt sind, sondern durch ein Erkennen des Charakteristischen, wie es nur bei namenloser Selbstverleugnung möglich, bei völligem Abtun aller eignen Wünsche und Stimmungen. Dabei ist der Dichter nicht der Gefahr erlegen, solche, einmal als deutlich erkannten Merkmale nun etwa stereotyp zu gebrauchen, sondern die Note wechselt, wie eben auch kein Frühlingstag dem andern gleicht. Man er- innere sich an das „erschrockene Rot=sagen“ und „das Rot=rufen“, an die Helligkeitsgrade der Herbsttage — „alles Licht“ — „firnisklar=glänzend“ — „sanfter Schmelz“ — „gläsern=spröde“, man denke an die Flächenbeziehung der hellen und dämmernden Stunden — „wie auf Seide“, „in grauen Seiden“, an das Schellengeläut und Glockengeläut wie „Trauben“ oder den Nachhall „wie Fäden“, man beachte die verschie- denen Schattierungen, die in das Bild kommen je nach der Art der aufgehenden Fensterflügel und schließ- lich das Motiv des Öffnen im Ausgang der Ortschaft.

2. Porträt.

Fast wie Landschaften sind auch die Porträts. Aber das Dingliche ist dem Meister stets wichtiger gewesen als das Menschliche, nur zögernd, sparsam, hat er es bisweilen unternommen, Gesichter zu zeigen. Und wenn er bei einem Antlitz verweilt, so springt er sofort über zum Größeren, zum Werk. Das Persönliche sind ihm „Orte und Daten, eingetragen in die Berg- und Flußkarte (des) Werkes“ (Rodin). Da hat er uns früher Rodins Mienen gezeichnet in verschiedenen Altersstufen. Da hat er sich selber 1906 porträtiert und seinen Vater (1907, N. G.), nun gibt er in kurzen Strichen Beethovens „wissendes Gesicht“. „Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen.“ Gelegentlich wird ein indirektes Moment genannt, aber das genügt auch, so z. B. bei der Zeichnung des Marquis Belmare:

„Für diese (seine) Augen hätte nichts da sein müssen, die hatten in sich. Du hast von Venedig gehört? Gut. Ich sage dir, die hätten Venedig hier hereingesehen in dieses Zimmer, daß es da gewesen wäre, wie der Tisch.“

Ähnlich heißt es früher von Balzac: „Das war der Mann, dessen Augen keiner Dinge bedurften; wäre die Welt leer gewesen: seine Blicke hätten sie eingerichtet.“ (Rodin.)

Und nun kommt das Bild des toten Vaters:

„Sein schönes Gesicht, darin die Augen geschlossen worden waren, hatten einen Ausdruck höflichen Erinnerns. Er war eingekleidet in die Jägermeisters-

Uniform . . . Die Hände waren nicht gefaltet, sie lagen schräg übereinander und sahen nachgemacht und sinnlos aus.“

Man vergleiche dazu das Jugendbild des Vaters:

„Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschmürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelforb und beide Hände —, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernesgreifenden, verschwänden..“

(1907, N. G.)

Solche Porträts sind bei Rilke selten, er schildert eigentlich nur indirekt oder wie Dinge: denn bei Beethoven ist's die Totenmaske, beim Vater die Leiche und ein Daguerreotyp aus der Jugendzeit. Und bei der Schilderung der Augen? Was ist von diesen direkt ausgesagt? Nichts. Nur von ihrem lebendigen Wirken ist etwas gesagt. So müßte eigentlich das Porträt zur Behandlung des Dinglichen gestellt werden. —

3. Historie.

Wenn nun ein solcher Meister sich zur Darstellung der Landschaft in der Zeit, der Geschichte, wendet, so wird er nicht die bekannten theatralischen Gesten und Staatsaktionen schildern, sondern er wird das Unbeachtete hervorziehen und von dort aus das Ewig-Menschliche in allem Geschehen deutlich machen.

Schon in dem Buch der Bilder begegnet uns ein Gedichtkreis „Die Zaren“ (1899 und 1906), wo er vom Merkwürdigen und vom Ungewöhnlichen dieser Lebenslust ausgeht; im „Stundenbuch“ (1899) heißt es:

„Mein Leben hat das gleiche Kleid und Haar
wie aller alten Zaren Sterbestunde“;

in den „Geschichten v. I. Gott“ grenzt Rußland gerade an Gott und erfährt den Verrat, weil ein Zar Gott betrügt; im zweiten Bande des „Malte“ findet sich die Schilderung des Endes des falschen Demetrius 1606. Alles dreht sich um die Bestätigung der Mutter: ob sie ihn als Sohn anerkennt. „Ob aber seine Unsicherheit nicht gerade damit begann, daß sie ihn anerkannte? Ich bin nicht abgeneigt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemandes Sohn mehr zu sein. (Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.)“

So wächst aus dem zufälligen Geschehen riesenhaft das Problem des „Verlorenen Sohnes“, das Problem vom Fortgehen und Lassen-können:

„Nun fortzugehn von alledem Verwornen,
das unser ist und uns doch nicht gehört..
und dann doch fortzugehen, Hand aus Hand
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse...“

(1907, N. G.)

Und einfacher wird daselbe Problem noch einmal im „Malte“ berührt bei der Schilderung der Mädchen, die fortgegangen sind aus der Familie. „Der Weg ist irgendwie enger geworden: Familien können nicht mehr zu Gott.“

Und zurück zu dem falschen Zaren: trotz der schließlichen Verleugnung durch die Zarin-Mutter raffte er sich noch einmal auf zum Willen, zum dämonischen Willen, der zu sein, der er vorgab — „sonst versteht man nicht, wie glänzend konsequent es ist, daß sie sein Nachtkleid durchbohrten und in ihm herumstachen, ob sie auf 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.“

Damit ist eine neue Problemstellung angeregt: von Leben und Maskerade. — „Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.“ (1907, N. G.) — Doch hierauf wird später einzugehen sein.

Und dann kommt die Geschichte vom Tode Karls des Kühnen 1477. Seine Gefahr ist sein Blut. „Es konnte ihm selber grauenhaft fremd sein, dieses behende, halbportugiesische Blut.“ „Es gehörte unglaubliche Vorsicht dazu, mit diesem Blute zu leben.“

Es ist die Zeit, in der das Blut in den Menschen gleichsam neu entdeckt ist und alle überwältigt. Es ist die Zeit Lorenzos de Medici, des Dichters des „Trionfo“. In ihm „wird, wie in den meisten Liedern jener Zeit, das Leben gefeiert, diese Geige mit den lichten, singenden Saiten und ihrem dunklen Hintergrund: dem Rauschen des Blutes.“ (Gesch. v. I. Gott, 1904.) Und noch Frauen im Ausgang des 16. Jahrhunderts brechen in die Klage aus:

Monna Lara spricht:

„Wie aber konntest du's
so lange tragen? Ich vermag's kaum mehr.“

Wenn ich mir denke, daß ich noch ein Jahr
herumgehn soll mit unerklärtem Blut,
unausgeruht — von meinem eignen Haar
hochmütig übersehen wie ein Kind,
allein und blind inmitten meiner Brände...“

Die weiße Fürstin spricht:

„Mein Blut war übervoll.
Oft rief es laut, daß ich davon erwachte,
mich weinend fand und in die Stille lachte
und in mein Kissen biß, bis es zerriß.“

(Die weiße Fürstin, 1909.)

Selbst die „Heilige“ tut Wunder durch die Liebe:

„Jetzt ging sie blühend über ihrem Blute,
und rauschend ging ihr Blut tief unter ihr.“

(Buch der Bilder, 1902—1906.)

Wie müde ist das Blut der Frau unserer Zeit, um
die der Dichter im „Requiem“ (1909) klagt:

„Du triebst es an, du stießest es nach vorn,
Du zerrtest es zur Feuerstelle, wie
man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer;
und wolltest noch, es sollte dabei froh sein.
Und du erzwangst es schließlich: es war froh
und lief herbei und gab sich hin.“

Anders war das Blut Karls des Kühnen, „aber
die Hörner von Uri verrieten ihn. Seither wußte
sein Blut, daß es in einem Verlorenen war: und wollte
heraus.“ Und dann kommt das Suchen nach dem Leich-
nam in der Nacht, keiner will an seinen Tod glauben.
„Alle diese Menschen, ohne es recht zu wissen, be-

standen jetzt auf ihn. Das Schicksal, das er über sie gebracht hatte, war nur erträglich durch seine Gestalt. Sie hatten so schwer erlernt, daß er war; nun aber, da sie ihn konnten, fanden sie, daß er gut zu merken sei und nicht zu vergessen.“ So wird der Tote wirklicher und stärker als der Lebende. Und als der Leichnam endlich gefunden und aufgebahrt ist, prunkvoll und deutlich, da macht der Narr seine Glossen am Toten, denn „der Tod kam ihm vor wie ein Puppenspieler, der rasch einen Herzog braucht.“ Auch der Tod spielt Theater. Wieder klingt es in die Ironie von der großen Maskerade, vom Spiel des Lebens und des Todes, aus:

„Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen,
spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt.“

(1907, N. G., Todes-Erfahrung.)

Daß die Stärke und Wirklichkeit eines Toten stärker sein kann als die eines Lebenden, ist eine Erfahrung, die unserer Zeit in ganz besonderem Maße eigen ist, sie entstammt aus dem Religiösen. So erklärt sich hier blitzhaft Rilkes Arbeit für den verstorbenen Maurice de Guérin, um den sich ausbreitet „die Legende derer, die früh hingegangen sind; das Gerücht, das um die jungen Toten rauscht; die lange Klage, die sie verdeckt; der Ruf hinter ihnen, der alte, in der Natur hinsuchende Ruf —: Das Linos-Lied, in dem sie beisammen sind und einander nicht sehen.“ (1911, Maurice de Guérin. Der Kentauer, übertragen durch R. M. Rilke.)

Und auch auf Rilkes letzte Übertragung „Die Liebe der Magdalena“ fällt von hier aus ein Schein. Die Liebe zu Jesus, dem Toten, zu Jesus, dem Auf-

erstandenen, ist wachsend ungestümer und verzehrend im Vergleich mit der Liebe zu dem Lebenden.

So liegt in der Geschichte Karls des Kühnen ein Keim, der in zunächst wunderbarlich erscheinenden Arbeiten aufgegangen ist. —

Und nun kommt das Größte: die Erzählung vom verwesenden, wahnsinnigen König Karl VI. (1380 bis 1422), „der sich erhielt unter seinem Wahnsinn wie Wachtblumen unter einem Glassturz.“ „So hielt er sich hin, und es war einer jener Augenblicke, die die Ewigkeit sind, in Verkürzung gesehen.“ Da erinnern wir uns der Verse vom „Ausfägigen König“:

„Da trat auf seiner Stirn der Ausfag aus
und stand auf einmal unter seiner Krone,
als wär er König über allen Graus, ...
als machte ihn nur immer unberührter
die neue Würde, die sich übertrug.“

(1908, N. G.)

In solchen Fürsten ist das Ewige eines Säulenheiligen, in dessen Wunden die Würmer wohnen:

„Und die Hirten, Ackerbauer, Flößer
sahn ihn klein und außer sich
immer mit dem ganzen Himmel reden.“ ...

(1908, N. G., Der Sthlit.)

So waren Himmel und Hölle in diesem Karl vereint wie in dem ganzen Jahrhundert seit Beginn der avignonesischen Zeit, die vor allem seit dem Pontifikat Johannes XXII. zu rechnen ist, dessen, der selber der Keterei beschuldigt wurde. Und dieses Gemisch von Himmel und Hölle, Treue und Verrat, wohnte

es nicht in aller Herzen in diesen Zeiten? Gaston de Foix tötete seinen eigenen Sohn durch „den grauenvollen Zufall, daß er das kleine scharfe Nagelmesser nicht fortgelegt hatte, als er mit seiner berühmt schönen Hand in zuckendem Vorwurf den bloßen Hals seines liegenden Sohnes streifte.“

Wer erinnert sich hier nicht, und hier wohl zum einzigen Male, an das Werk eines andern, an Jakobsens Frau Maria Grubbe? An den Anschlag der geschmeidigen, fagenartigen Hand, die mit dem Brotmesser spielt, auf Ulrik Frederik? „Vielleicht nur, weil das Messer kalt war und die Brust warm?“

„Doch während wir uns aneinander drücken,
um nicht zu sehen wie es ringsum naht,
kann es aus dir, kann es aus mir sich zücken:
Denn unsre Seelen leben von Verrat.“

(1907, N. G., Östliches Taglied.)

Und nun zum Schluß dieser historischen Landschaften sei einer merkwürdigen Stelle gedacht, wo im „Malte“ die Antike erlebt wird, „die konsequente Kultur,“ die heil war, weil die „himmlische Hälfte an die halbrunde Schale des Daseins gepaßt“ ward, „wie zwei volle Hemisphären zu einer heilen, goldenen Kugel zusammengehen.“ Das Gleichnis ist im „Malte“ schon einmal verwandt; es handelt sich um den voll und sicher in das Gewinde eingreifenden Deckel einer Büchse. Aber wie wenige Deckel sitzen so sicher und haben diese „nicht zu übertreffende Befriedigung.“

„Hier zeigt es sich so recht, wie verwirrend der Umgang mit den Menschen auf die Dinge gewirkt hat. Die Menschen nämlich, wenn es angeht, sie ganz vor-

übergehend mit solchen Deckeln zu vergleichen, sitzen höchst ungern und schlecht auf ihren Beschäftigungen.. — Die Dinge sehen das nun schon seit Jahrhunderten an. Es ist kein Wunder, wenn sie verdorben sind —“

„Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.“

(Mir zur Feier, 1899.)

So erwächst hier aus demselben, anders gewandten Bilde das Gleichnis unserer disharmonischen Zeit. Der Hinweis auf die heile Kultur der Antike in dieser Deutlichkeit findet sich meines Wissens hier zum ersten Mal, vielleicht, daß der Dichter schon damals sich mit dem „Pentauer“ beschäftigte, jedenfalls liegt hier ein zweiter Hinweis auf das nächste Werk, auf die schon erwähnte Übertragung der entzückenden kleinen Arbeit des Maurice de Guérin.

4. Dingliches.

Schon das letzte Gleichnis führte zu den Dingen, schon die Betrachtung der Porträts wies auf dieses Zentrum, nun stehen wir im Mittelpunkte des ersten Kreises, im Reich des Zuständlichen, Rilkes erster Heimat.

„Wozu sich gewöhnen an das, was a n d e r e glauben? Hat das etwa mehr Wahrheit, als was man glaubt im ersten starken Kindervertrauen? Ich kann

mich noch erinnern... da hatte jedes Ding einen besonderen Sinn, und es gab unzählbar viele Dinge. Und feins war mehr im Werte als ein anderes. Gerechtigkeit war über ihnen." (1902, Die Letzten.)

Malte ist nach Paris gekommen, er schreibt am 11. September: „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler.“ Er hat die Entbindungsanstalt, das Militärlazarett gesehen, und „es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Fodoforn, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst.“ Er hat das Nachtschl gesehen, ein „starblindes Haus“ und ein dickes, grünliches Kind mit häßlichem Ausschlag.

„Da leben Menschen, weißerblühte, blasser,
und sterben staunend an der schweren Welt...
Sie sind gegeben unter hundert Quäler,
und, angeschrien von jeder Stunde Schlag,
kreisen sie einsam um die Hospitäler
und warten angstvoll auf den Einlaßtag.“

(Stundenbuch, 1903.)

Daneben stehen freundliche Beobachtungen von starker Deutlichkeit: ein Handwagen mit einem Leierkasten und einem Kinderkorb. Wenn die Frau dreht, stampft die Kleine mit den Beinchen. Oder Malte geht an den Buchantiquaren in der Rue de Seine vorbei. Es ist dort das „frische oder vernutzte Gelb der Bücher, das violette Braun der Bände, das größere Grün einer Mappe.“ Und eine Kaze streicht die Bücherreihen entlang.

„Es dämmern im Bücherständer
die Bände in Gold und Braun...“

(Buch der Bilder, 1902. Erinnerung.)

Ein blinder Mann schiebt einen Gemüswagen, die Frau stößt ihn an, wenn er schreien soll. Dann schreit er: chou-fleur, chou-fleur.

Und dieses Gesicht wird überboten von einem größeren, vielleicht dem schrecklichsten. Denn ein Vorbeigehen ist nicht möglich, Auswahl und Ablehnung gibt es nicht. Das ist der Bericht über die Innenwand, die den Rest eines abgebrochenen Hauses enthielt: man sah die Stockwerke und den Gang der Abortröhre, man sah die vom Licht veränderten Tapetenfarben, die Umrisse der Bilder und Schränke, noch stand die Stubenluft aus den Winkeln heraus: Krankheiten und Ausgeatmetes und Ausdünstungen, „der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen und das Schwüle aus den Betten mannbare Knaben.“

Mir ist nichts bekannt, was sich mit der Intensität dieser wirklich-unwirklichen Zustände, ihrem Erleben und Schildern messen könnte. Aber so sehr ist diese Kunst über das höfische Empfinden unserer Gefühlschwäche hinausgewachsen, daß alles den Nachgeschmack des Ekels oder der Schämigkeit verliert, weil es so unendlich schlicht, nüchtern und deutlich gesagt ist. O über die Unkeuschen in der Kunst, die da glauben, mit Halbheiten oder Umwegen sich loskaufen zu können, mit einigen Brocken für das Humanitätsgefühl! Warum hat Rilke nichts erlebt von der Liebe der Mütter, die doch auch aus diesen Wänden hätte ausbrechen können? Weil sie eben nicht zu spüren war, weil es Tragik war ohne

die Galanterie für schwache Nerven, die die Spitzen der Hutnadeln sichert, weil nichts die Stärke dieses greifhaften Erkennens, weil nichts dieses Elend mildern darf, um uns den Zucker eines rührseligen Gefühls drüber zu streuen, der für den Künstler kränkend-unwahr wäre, ähnlich wie sich die Maler über die Liebes-szene im Mondschein ärgern:

„Da ist schon wieder dieses verdamnte
novellistische Element.“

(Gesch. v. I. Gott, 1904.)

Vorbereitet ist dieses Erleben in der großen Anklage gegen die großen Städte (Stundenbuch 1903) und ihre Lügenhaftigkeit, wo alles sich zum Gift umsetzt; die vielen Menschen leben in der Städte Schuld, sie könnten die großen Armen Gottes sein, sie sind aber nur „die Nicht-Reichen“.

„Zu ihnen drängt sich aller Staub der Städte,
und aller Unrat hängt sich an sie an. . . —
und doch: wenn deine Erde Nöte hätte:
sie reihte sie an eine Rosenkette
und trüge sie wie einen Talisman.“

Das mag trösten: daß in dieser absoluten Elendigkeit, Krankheit und Verkommenheit immer noch mehr Wahrhaftigkeit steckt als in aller mit Gefühlen ausgeschlagenen Bescheidenheit der Bemittelten. Und wenn es noch einer Entschuldigung bedürfte! Wie ist der Dichter gebrochen, wie tief ist sein Elend! Aber er ahnt es schon: „Die Zeit der andern Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem andern bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie

Wasser niedergehen.“ Muß sie nicht kommen, eine solche Zeit, da diesem Schauenden, diesem Willigen, der sich keiner Impression verschließt, auch die letzten Zusammenhänge der Dinge sich öffnen? Aber das wird nur den Unbedingten gegeben, nicht denen, die sich um die Wirklichkeit des Lebens im grauen Mantel der verzichtenden Höflichkeit herumdrücken. Bedarf es noch einer Erklärung, daß die Menschen dieser Räume dinghaft geworden sind von gleicher Deutlichkeit wie diese Stubenreste?

Malte trifft sie im Warteraum der öffentlichen Klinik, da sind sie alle beisammen: der dicke Mann „mit rotem, angeschwollenem Halse,“ der klatschend spuckt, das Kind, das die Beine an sich gezogen hat und Abschied von ihnen nimmt, die Frau mit der Grimasse des Lächelns und den beständig übergehenden wunden Lidern — und wie sie alle dasitzen in ihrer unzweideutigen Bestimmtheit. Und wie bei dem Anblick der Innenwand steigt in Malte die Furcht vor dem Großen, „das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag, das Große.“ Und dann fällt er in schwere Krankheit.

Von diesen Fortgeworfenen, zu denen Malte damals gezählt wurde, wird später noch etwas auszusagen sein. —

Es haftete noch allen diesen Dingen Menschliches an, scheinbar nach den überkommenen Begriffen von der Teilung des Lebens zwischen Mensch und Ding. Ein Leben für sich als Ding taucht im Malte zunächst verhältnismäßig wenig auf, weil sich das Ganze auf dieser Voraussetzung aufbaut. Denn eigentlich ist alles

in diese Art zu sehen hineingerückt: auch die Menschen (wie wir schon sahen und noch sehen werden), auch die Gefühle haben etwas Dinghaft-Begrenztes und darum Leichtes. Hier ist noch hervorzuheben die Betrachtung der Teppiche der Dame à la Licorne. Das hochmütige Steigen der Wappentiere kennen wir bereits aus der Wirklichkeit, von der Sterbezeit des Großvaters, wo die Windhunde sich „wie Wappenhunde“ aufhoben. Dem Einhorn mit seiner märchenhaften Gestalt ist ein besonderes Verstehen eigen: „aber rechts das Einhorn begreift,“ „das Einhorn aber ist schön, wie in Wellen bewegt,“ „das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du, sie zeigt dem Einhorn sein Bild. —“

„Das Maul mit seinem rosagrauen Flaum war leicht gerafft, sodaß ein wenig Weiß (weißer als alles) von den Zähnen glänzte; die Müstern nahmen auf und lechzten leis. Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte, warfen sich Bilder in den Raum und schlossen einen blauen Sagenkreis.“

(1907, N. G., Das Einhorn.)

Wie hier von dem Liebenden die Teppiche studiert werden mit tiefem Wissen, wie alles zum Symbol wird in der Liebe, so hat schon der Knabe staunend zu enträtseln versucht die Spizenmuster, die er mit seiner Mutter zusammen in festlichen Stunden betrachtet. Und auch damals steht das Gedächtnis an Ingeborg liebe-
weckend dahinter. Und der Knabe meint, „die sind gewiß in den Himmel gekommen, die das gemacht

haben.“ Und die Mutter erwidert: „In den Himmel? Ich glaube, sie sind ganz und gar da drin. Wenn man das so sieht; das kann gut eine ewige Seligkeit sein. Man weiß ja so wenig darüber.“

„Du Langvergangene und schließlich Blinde,
ist deine Seligkeit in diesem Ding,
zu welcher hin, wie zwischen Stamm und Kinde,
dein großes Fühlen, kleinverwandelt, ging?
... und endlich wurde doch, um jeden Preis,
dies Ding daraus, nicht leichter als das Leben
und doch vollendet und so schön als sei's
nicht mehr zu früh zu lächeln und zu schweben.

(1907, N. G., Die Spitze.)

So geht in die Dinge Schicksal ein. Ich erinnere noch an das Gleichnis von dem Deckel, der auf die Rundung sich einfügt und von dem, der nur schief und ungeschickt, bereit, herabzufallen und zu klappern, aufgesetzt ist. Da ist ferner jenes Schmucktui ein Gleichnis, es ist leer, man sieht deutlich die Schmuckrille, die etwas heller ist als der andere Samt. Aber alles zeigt nur: Leere. „Einen Augenblick war das auszuhalten. Aber vor denen, die als Geliebte zurückbleiben, ist es vielleicht immer so.“ Ähnlich ist das frühere Gleichnis von dem durch den Gebrauch des Königs geehrten Glas, das in die Vitrine gestellt ist, wie eine Frau, die einen schicksalsgroßen Augenblick erlebte, um dann das ganze Leben lang abseits zu stehen, geschont — aber „fremd, wie eine Fortgeliebene“ die einfach alt wurde. ((1907, N. G., Ein Frauen-Schicksal.)

5. Menschliches.

Fast unmerklich vollzieht sich der Übergang von diesen schicksalschweren Dingen zu dem dinghaften Wesen menschlicher Zustände, besonders zu den Armen und Elenden:

„Sie sind so still, fast gleichen sie den Dingen.“

(Stundenbuch, 1903.)

Einst fühlte sich der Dichter selber wie vom Leben verworfen unter die Schar der Ausgestoßenen, es erwuchs eine Vertraulichkeit zwischen jenen und ihm, die ihn wie Übergroßes zerbrach:

„Ich war zerstreut an Widersacher;
in Stücken war verteilt mein Ich . . .
In Höfen hab ich mich gesammelt
aus Abfall und aus altem Glas.“

(Stundenbuch, 1901) bis er sich aufbaute zu neuem Leben: „es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen.“ Was waren das für Verstoßene des Lebens, zu denen Malte herabzugleiten drohte? „Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespieen hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule.“ Und es verfolgt ihn eine Alte mit seltsamen Gebärden, und eine graue kleine Frau gibt ihm wunderliche Zeichen wie einem Eingeweihten:

„Abends manchmal (weißt du, wie das tut?)
wenn sie plötzlich stehen und rückwärts nicken

und ein Lächeln, wie aus lauter Flicken,
zeigen unter ihrem halben Hut.“

(1908, N. G., Eine von den Alten.)

„Dann gibt es diese verblichenen, alternden Mädchen, die sich fortwährend ohne Widerstand hinüberlassen, starke, im innersten ungebrauchte, die nie geliebt worden sind.“

„Die Menge drängt und denkt nicht, sie zu schonen, obwohl sie etwas zögernd sind und schwach, — nur scheue Hunde, welche nirgends wohnen, gehn ihnen leise eine Weile nach.“

(Stundenbuch, 1903.)

Es möchte manchen geben, der vielleicht auf Grund solcher Äußerungen einen Vergleich zu Dehmel ziehen möchte oder andern „sozialen“ Dichtern. Ja, es könnte ihn einer zu einem zweiten Jesus machen wollen, wenn er liest: „Es kommt mir vor, als wäre das das Entscheidende: ob einer es über sich bringt, sich zu den Ausfägigen zu legen und ihn zu erwärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte, das kann nicht anders als gut ausgehen.“ Aber nein, er sagt es dann selber: „Und doch, ich weiß, wenn einer nun versuchte, sie lieb zu haben (diese verblichenen Mädchen), so wären sie schwer an ihm wie Zuweitgegangene, die aufhören zu gehn. Ich glaube, nur Jesus ertrüge sie, ... aber ihm liegt nichts an ihnen. Nur die Liebenden verführen ihn.“

Ehe wir diese Frage nach dem „sozialen“ Gedanken entscheiden, ist noch der Fülle ähnlicher Stoffe und Gestalten zu gedenken, die gewiß bei Rilke häufig sind.

Da sind die Bettler: „Manchmal gebe ich ihnen

zwei Sous und zittere, sie könnten sie abweisen," denn die Bettler sind das Dauernde vor dem Fremden:

„Sie verkaufen
das Hohle aus ihrer Hand...
Es zergeht in ihren zerrührten
Augen sein fremdes Gesicht;
und sie freuen sich des Verführten
und speien, wenn er spricht.“

(1908, N. G., Der Bettler.)

Wie wird im Stundenbuch (1903) die Armut ge-
feiert: die Füße, die Hände, der Mund, die Stimme
der Armen, ihr Schlafen, ihr Leib, ihr Ausharren.
Und wie wird Gott gefunden in der Armut!

„Du aber bist der tiefste Mittellose,
der Bettler mit verborgenem Gesicht.“

Ich erinnere ferner an „Die Stimmen“ im Buch
der Bilder (1902—1906), an die Lieder des Bettlers,
des Blinden, des Trinkers, des Selbstmörders, der
Witwe, des Idioten, der Waise, des Zwerges, des Aus-
sägigen. Schon im König Bohus in den „Prager
Geschichten“ (1899) ist die Seele eines solchen Abseits-
stehenden einzufangen versucht. Ja, die älteste Novelle
Kilkes, die ich kenne, „Das Christkind“ (1893) zeigt das
Glend und die Seligkeit eines Stiefkinds. Wie wird
nun, in der Stadt des Glends, in Paris, mit klarem
Auge das Los dieser Stiefkinder der Natur erkannt
werden!

Da ist der Mann, der die Vögel füttert: „Wie
ein Leuchter steht er da, der ausbrennt, und leuchtet mit
dem Rest von Docht und ist ganz warm davon und hat

sich nie gerührt.“ Wenn die Zuschauer nicht störten, würde wohl ein Engel kommen und „den alten süßlichen Bissen aus der verkümmerten Hand“ essen.

„Er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche, um das von fern die Sternenstunde geht und der Gestirne stiller Mittelpunkt, denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.“

(Buch der Bilder, 1902—1906, Pont du Carrousel.)

Und dann die Verkrüppelten auf der Straße (wir kennen sie schon aus dem Warteraum), die ihren Armstumpf zeigen, sie, die „wie Ewige“ sind, denn sie erhalten sich geheimnisvoll, sind immer da, in Kälte und in Nebel. Sie vergehen nicht.

„Denn selig sind, die niemals sich entfernten und still im Regen standen ohne Dach.“

(Stundenbuch, 1903.)

Und vor allem die Blinden! Schon in dem ersten Novellenbändchen (1898) begegnen wir ihr, ihr, die so seltsame Stimme trägt wie ein Lied. „Sie sieht andere Schiffe auf einem andern Meer. Sie sieht in eine andere Welt. Darum ist ihre Stimme so.“ Dreimal ist die Blindheit im Buch der Bilder (1902—1906), der blinde Mann auf dem Pont du Carrousel, der von der Frau geführte Blinde, der singt, und schließlich das Gespräch mit der Blinden:

„Meine Blumen werden die Farben verlieren.

Meine Spiegel werden zufrieren.

In meinen Büchern werden die Zeilen verwachsen
... Nichts ist mehr mit mir verbunden.

Ich bin von allem verlassen. — ...

Dann wuchs der Weg zu den Augen zu.“

Wieder kehrt die Erblindete in dem ersten Teil der Neuen Gedichte 1907:

„Sie folgte langsam und sie brauchte lang,
als wäre etwas noch nicht überstiegen;
und doch: als ob nach einem Übergang,
sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen.“

Dann geht der Blinde durch die Gassen von Paris (1908, N. G.):

„Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,
die nicht ist auf seiner dunklen Stelle,
wie ein dunkler Sprung durch eine helle
Tasse geht..“

Und nun muß Malte an dem blinden Zeitungsverkäufer am Luxembourg-Garten vorüber. Den blinden Blumenkohlverkäufer, der immer ausschrie, hatten wir schon gesehen. Aber nun erinnert sich Malte des Zeitungsverkäufers und versucht, ihn sich vorzustellen aus der Einbildung: aber er erschöpft sich in der Anstrengung. Später vergleicht er mit dem Gedankenbild: „Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt, noch das Entsetzen, mit dem die Innen-seite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs. Möglicherweise hatte er Erinnerungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte.“

Warum führe ich diese verschiedenen Stellen so ausführlich an? (und doch noch längst nicht ausführlich genug!) Wir fragten, ob Rilke aus diesem Erkennen

der Elenden heraus als sozialer Dichter anzusehen sei. Nun gut! Man vergleiche diese Stellen von den Blinden. Zu Anfang, da ist's vom Standpunkt des Sehenden aus gesagt: sie hatte das nicht, was die andern hatten. Das ist die sentimentalische Betrachtung: das Gefühl des Gegenfäßlichen nach dem Urteil der eignen Grenzen. Wie entspricht das jener Mitleidsbetrachtung, die von unten her sieht, vom Menschlichen aus!

„Der Natur furchtbare Stimme siege,
und der Freude Wange werde bleich,
und der heil'gen Sympathie erliege
das Unsterbliche in euch!“

(Schiller: Ideal und Leben.)

Darüber ist der Dichter hinausgewachsen. Nicht, wie viele Erwachsene die Kinder begreifen als unvollkommene Erwachsene, nicht wie das Weib vom Manne beurteilt wird als das ins Schönlich=Lässige transponierte Männliche, nicht also begreift der Dichter die Blinden als die Nicht=Sehenden, sondern: die Kinder sind eine Art für sich, und die Frauen sind eine Art für sich, vielleicht jedes Kind einzeln, jede Frau einzeln, also sind auch die Bettler, die Blinden, die Verkrüppelten eine Art für sich, auch vielleicht jeder einzelne eine Art für sich. Das ist aber nicht „sozial“ gedacht. Das Soziale mißt nach dem Ideale des eignen, besitzenden, heilen Zustandes und empfindet schmerzhaft den Abstand der Geringeren, daraus wird Mitleid, ganz selten auch Kraft zur Abhilfe. Doch das hat nichts mit Kunst zu tun, denn jenes ist Tendenz, Tendenz, die vielleicht mit poetischen Mitteln arbeitet. Ähnliches war früher auch im jungen Rilke vorhanden, als er

seine Lieder noch allen schenkte. Diese Stimmung steigerte sich zu einer ganzen sentimentalen Epoche (wie sie auch Goethe durchlebte), die im Buch der Bilder unter Kämpfen abgeschlossen wurde. Nun ist die Kraft vorhanden, die er im Requiem für Wolf Graf v. Kalckreuth (1909) nennt, die Kraft

„hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmeß einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.“

Das ist weiter nichts als die Ehrfurcht vor dem Seienden, und solche Ehrfurcht des Künstlers macht im landläufigen Sinne unsozial. Das ist die Kraft der Selbstverleugnung, die im letzten Verzicht auf das Urteilen nur begreifen will, nur sehen will. Aber nicht äußerlich sehen, Farbenimpressionen wiedergeben, wie es der junge Rilke tat, sondern seelisch sehen, von dem Zentrum des mystischen Gotteserlebens aus die Schächte und Gänge aufwärts steigen, die an Gottes Oberfläche führen: in das Dingliche und in das Menschliche.

„Und so wie Früchte sahst du auch die Frau'n
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.“

(Requ., 1909.)

So wird von innen her, vom Sein her begriffen, nicht von außen her, nicht vom Reflex im Auge. Denn auch das Auge Rilkes, so fein es geübt ist, ist nur Organ der Seele geworden und sieht das seelische Erlebnis. Das ist

„daß Anschau,
das nichts begehrt, des großen Künstlers Anschau.“

(Requ. 1909.)

Wie hat sich aber alles verbunden, solches Anschauen zu verwirren. Die durch den Umgang mit den Menschen verdorbenen Dinge haben sich verbunden, um den Heiligen zu zerstreuen. Sind es nicht die gleichen Nöte, die des Schauenden und die des Heiligen? Alles ist gleicherweise verbunden, den Heiligen, der gleich mit Gott anfangen will, und den Schauenden, der erst die lange Arbeit tun will, die uns von Gott trennt, — gleicherweise ist alles verbunden, beide abzulenken.

Da geißelt sich der Heilige, die verdorbenen Dinge, die von den bereiten Sinnen empfangen werden, zu überwinden; aber er überstünde nicht, wenn nicht der Engel hülfe und alles zurück in ihn hineinwürfe.

„Daß er mit Geteufel und Getier
in sich weiterringe wie seit Jahren
und sich Gott, den lange noch nicht klaren
innen aus dem Säfen destillier.“

(1908, N. G., Die Versuchung.)

„Aber dafür, nach Zeit und Zeit, erfuhr
er auch das Glück, sich in die eignen Hände,
damit er eine Zärtlichkeit empfände,
zu legen wie die ganze Kreatur.“

(1908, N. G., Aus dem Leben eines Heiligen.)

So trägt der „Einsame“

„noch ein letztes, sehnenendes Gesicht
in das Nie-zu-Stillende verstoßen.“

(1908, N. G.)

Aber was ist nicht alles bereitet, den Einsamen in das Gewirr hinabzuziehen — Geräusche, Nachbarschaft! Noch tönt die Klage aus dem Stundenbuch:

„Wenn es nur einmal so ganz stille wäre.
Wenn das Zufällige und Ungefährere
verstummte und das nachbarliche Lachen,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen.“ —

(Stundenbuch, 1899.)

Da „rasen elektrische Bahnen läutend durch meine Stube“. Der Lärm der Straße, der Lärm des Hauses, der in der Nacht so viel härter ist in seiner Vereinzlung, alles greift in den Kopf und zerrt. Allein das Rücken zur Ofenglut und die von der Hitze gestraffte Stirnhaut — das genügt, um widerstandslos zu machen. Aber noch nie ist so ergreifend und so aus der Seele aller in der Stille Schaffenden das Klage lied vom Nachbar gesungen:

„Fremde Geige, gehst du mir nach? ...
Warum bin ich immer der Nachbar derer,
die dich bange zwingen zu singen
und zu sagen: das Leben ist schwerer,
als das Schwere von allen Dingen.“

(B. d. Bilder, 1902—1906.)

Der harmloseste Mensch — aber er ist Nachbar. Unwillkürlich horcht man auf seine Regelmäßigkeiten und ebenso auf seine Unregelmäßigkeiten. Und man leiht nicht nur Gedanken, sondern lauterste Willenskraft aus, im Erleben der Nöte des Nachbarn, denen man doch schließlich so völlig hilflos zur Seite steht. Und

selbst die Zeit, dieser letzte Besitz, wird vom Nachbar zur Scheidemünze entwertet und eingewechselt in lauter Kleingeld, das sich so wahnsinnig rasch ausgibt. Das lernt man vom Nachbar — und noch mehr! Welche Ausschweifungen der Phantasie erregt der Raum des Nachbarn — denn „nur das Zimmer, das man neben sich hat, ist immer ganz anders als man denkt.“ Und wenn dann plötzlich eine Stille eintritt, eine unerwartete, welche Spannung, welche unerhörte Erregung wird dadurch gesteigert bis zur Beruhigung durch das erste Geräusch. In der Kindheit wurde die Stille durch die Mutter verstellt und noch der Erwachsene erlebte am Nachbarn die Beruhigung einer Mutter:

„als ob es nur eine Mutter gäbe...“

(Die Weise von Liebe und Tod, 1899.)

Aber es ist nicht nur die sinnliche Umwelt, „die gereizt, wie sie zu sein pflegt, zu stören versucht, sondern es gibt noch viele andere Versuchungen. Wie ist das z. B. seltsam mit dem Lesen! Eigentlich müßte man nie ein Buch lesen — oder alle; vor und hinter den Büchern ist die Welt heil. Das ist die Ahnung des Kindes, das Wissen des Mannes. Eine doppelte Erfahrung hat der Dichter gemacht; einst war das Lesen eine Erweiterung der Welt:

„Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe
und hier und dort ist alles grenzenlos.“

(B. d. Bilder, 1902—1906.)

Und nun ist das Lesen eine zweite Welt, die hart, fast gewaltsam anstößt an die erste, und die Augen, die in diese zweite Welt getaucht waren, sie stoßen

„an die fertig-volle Welt:
wie stille Kinder, die allein gespielt,
auf einmal das Vorhandene erfahren.“

(1908, N. G.)

Es gibt Augen, die schauen in die Welt der Bücher ihre Welt hinein: „als würden die Seiten immer voller...“, und es gibt Bücher, über denen viel Wichtiges versäumt wird: der Sommer und die Liebe und wer auffah, „konnte nicht begreifen, wie man es über sich brachte, so viel Welt zu versäumen.“

Und wie hieß es einst von Harald Malcorn, der die Nächte hindurch las? „Er lebt zwei Leben. Eins nach vorn und eines tief zurück in die Vergangenheit. Das macht ihn so — so breit...“ (Die Letzten, 1902.) Auch Malte hat wohl Zeiten gehabt, wo ihn eine Lesewut überfiel, aber so plötzlich sie kam, so plötzlich war sie vorbei. Und schließlich gesteht er: „So ist es mir klar geworden, daß ich nie ein richtiger Leser war,“ und an einer andern Stelle spricht er: „von Büchern, die doch schließlich nicht das Leben sind“. In diesem Geständnis liegt die Tatsache, daß er nie völlig der Versuchung des Lesens unterlag. Denn das ist die Gefahr des Lesens: sich zu spalten, die Umwelt der Dinge als unwirklicher anzusehen als die Welt der Einbildungen. Für den Schauenden ist die Gefahr überwunden, er sieht mit dem gleichen nehmenden und bildenden Blick die Dinge und die Bücher, die doch auch Dinge sind und deren Sinn dinghaft ist. Denn darin sind sie so eigen, daß sie dauern, daß sie, kaum aus der Hand des Dichters, ein eigenes Leben für sich haben, das manchmal (oder immer?) gar nicht gemeint war.

Darum kann man von den Büchern das Gleiche sagen, als wenn ich sage: Dinge. „Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.“

So spricht Rilke in dem Vortrag über Rodin, einleitend und Raum schaffend für den Meister. Wie kommt es, daß Rilke von Rodin aussagt, was eindeutig auch auf seine Kunst paßt? Wie kommt es, daß Rodin und Rilke Freunde waren? A mon grand ami Auguste Rodin steht 1908 vor den neuen Gedichten.

Ist hier nicht eine jener Künstlerfreundschaften, wie sie zum Glück der Welt immer wiederkehren? Und nun ein Meister am Marmor und ein Meister am Wort. Und beide schaffen Dinge. Denn auch Rilkes Worte fügen sich wie Steine zu Domen, zu dauernden Bindungen.

Und ich weiß es nur aus dieser Gemeinschaft ganz deutlich zu machen, wenn auch einiges aus der Kindheit schon hinführt: daß Rilke so die Maske im Leben erkannte. Wenn es von Rodins Porträtschaffen heißt:

„Er gibt nicht dem ersten Eindruck recht und nicht dem zweiten und von allen nächsten keinem. Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halbwendungen, vierzig Verkürzungen und achtzig Profile.“
Wenn Rilke vom Maler sagt:

„Sechszunddreißigmal und Hundertmal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,
weggerissen, wieder hingetrieben
(sechszunddreißigmal und Hundertmal)
zu dem unbegreiflichen Vulkane
selig, voll Versuchung, ohne Rat. —“

(1908, N. G., Der Berg.)

So hat Rilke an ähnlichen Studien gelernt zu unterscheiden: die tägliche Maske vom ewigen Kern. „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.“

Und dann erlebt er's: er sieht das Gesichtlose, den Kern. „Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, sodaß das Gesicht in den zwei Händen blieb. . . . Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.“

Das ist die Lebensbühne und wir erschrecken, einen außer seiner Rolle zu sehen. —

„Wir spielen weiter. Bang und schwer Erlerntes
hersagend und Gebärden dann und wann
aufhebend.“

(1907, N. G., Todes-Erfahrung.)

Das stammt aus einer der schwersten Erfahrungen, die Malte als Kind macht. Er gerät über Schränke alter Gewänder und voller Maskenzeug. Da steht er vor dem Spiegel und lernt, wie sehr die Maske den Menschen in Gebärden, Rede und Gang bestimmt.

„Meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sie wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt.“

Wie wird da vorbereitet, was ihm später an Rodin klar wird: „Eine Hand, die sich auf eines andern Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört.“

Bis dann den Einsamen die Gefahr überwältigt (fast wie den Lesenden): er ist in der phantastischen Maske in der Welt der großen Gebärden — da fällt hinter ihm etwas. Und nun verwirrt den um Abhilfe Bemühten seine Maskerade. Im Eifer und in der Erregung verwickelt er sich immer fester hinein, er kommt in Wut und Angst, er stürzt hinaus, er findet nicht zurecht: die Hausgenossen halten alles für Spiel, selbst seine knieende, flehende Haltung — bis er wie tot umfällt und man den Besinnungslosen herausnimmt.

„Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.“

(1907, N. G., Todes-Erfahrung.)

„Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende noch Schauspieler.“

Da ist andererseits die große Schauspielerin (die Duse, vergl. Rilke: Rodin S. 27), der das ein Beruf wurde, „eine Verkleidung, dicht und dauernd genug, um hinter ihr rückhaltlos elend zu sein.“ Aber man

gafft hinter ihre Vermummung und will sie nicht gelten lassen. Da tritt eine Wendung ein, „es kam dich an, du selber zu sein.“ Und wie sie sich steigerte zu einer vollen Wirklichkeit — „da brachen sie schon in Beifall aus in ihrer Angst vor dem Äußersten —“, sie aber wurde wirklich wie das Sterben:

„Da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit...
Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.“

(1907, N. G., Todes-Erfahrung.)

Ist es nicht eine Erinnerung an dies Wirkliche, das die jungen Mädchen veranlaßt, von Hause fortzugehen? „Sie haben immer gefühlt, daß es dies gegeben hat, solch ein leises Leben langsamer, nie ganz aufgeklärter Gebärden, und sie erinnern sich dunkel, daß sie sogar eine Zeitlang meinten, es würde ihr Leben sein.“ Sie sind erwacht aus ihrem Kindsein:

„Plötzlich bin ich wie verstoßen
und zu einem Übergroßen
wird mir diese Einsamkeit,
wenn, auf meiner Brüste Hügel
stehend, mein Gefühl nach Flügeln
oder einem Ende schreit.“

(1907, N. G., Mädchenklage.)

Das sind die Mädchenjahre, wo der Schlaf so leicht ist, „Schlaf war etwas, was mit einem stieg, und von Zeit zu Zeit hatte man die Augen offen und lag auf einer neuen Oberfläche, die noch lange nicht die oberste war.“

Es gibt vielleicht keinen lebenden Dichter, der ein solches Verstehen der Mädchen besitzt, wie Rilke. Und das hat seine Erklärung in der einfachen Tatsache, daß er die Mädchen nicht anschaut vom Männlichen aus, sondern jedes als eine Art für sich. Ich habe bei der Frage, ob Rilke ein sozialer Dichter sei, von der Art seines „objektiven“ Schaffens gesprochen. Es genügt, daran zu erinnern. Aber warum wirkt das so neu, so unaufgeklärt und beispiellos neu? Weil das noch niemand heute versucht hat, und weil die Mädchen heute selber verwirrt sind. „Sie sind ganz nahe daran, sich aufzugeben und so von sich zu denken, wie Männer etwa von ihnen reden könnten, wenn sie nicht da sind.“

Wem tönt nicht noch das Lied im Ohr, das Lou Andreas Salome im „Zwischenlande“ anführt, das Rilkesche Lied aus dem Büchlein „Mir zur Feier“ (1899).

„Ich war ein Kind und träumte viel
und hatte noch nicht Mai — —“

Und ebendort blühen die „Lieder der Mädchen“:

„Denn das Licht, darin sie leben,
ist ein großes Gnadegeben —“

Und darein ranken sich die „Gebete der Mädchen zur Maria“:

„Du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt: .
sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee
und steht doch ganz in Brand“

Zum Schluß heißt es dann:

„O, laß mich Leid von deinem Leide,
o, laß uns beide
wund von demselben Wunder sein!“

Kühler, und doch vielleicht im Grunde verstehender, wird dann im Buch der Bilder (1902—1906) gesungen von den Mädchen:

„Aus ihrem Leben geht jede Tür
in einen Dichter
und in die Welt.“

„Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen,
daß zu sagen, was ihr einsam seid...“

Und so hat der Dichter von ihnen gelernt und schafft nun in den Aufzeichnungen des „Malte“ Raum um die großen Gestalten der Mädchen, der großen Liebenden, wie noch keiner. Sappho, Heloise, Elizabeth Browning — um nur die wichtigsten zu nennen.

Sappho, — die schon die Neuen Gedichte von 1907 beginnt und in dem Fragment „Sappho an Alkinous“ spricht:

„Und was hättest du mir denn zu sagen
und was gehst du meine Seele an,
wenn sich deine Augen niederschlagen
vor dem nahen Nichtgesagten? Mann —
geh und laß mich, daß zu meiner Feier
komme, was du abhältst: alles steht.“

„Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: daß von ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken... Und plötzlich geht durch den hellen Raum dieser Einsicht der Sappho fernste Gestalt, die

die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten.“ Und im ³Gedenken an diese Gestalt steigt dem einsamen Mann das Gefühl und das Verstehen der Antike. Er ergreift einen Apfel. „Wie steht mein Leben herum um diese Frucht, denkt er. Um alles Fertige steigt das Ungetane und steigert sich.“ So ist das Gedächtnis der Antike in unserer noch nicht-geleisteten Kultur, so ist die Größe der Liebenden in unserer noch nicht geleisteten Männerliebe. —

Heloise:

Der Engel ruft dem Manne zu, der mit der großen Liebe beginnen soll und die Frauen zum Tor der Einsamkeit führen:

„Laß ein
die, die ich dir zugewiesen,
daß sie wachsend Heloisen
überstehn und überschrein.“

(1908, N. G., Don Juans Auswahl.)

„Was ist anders der Portugiesin geschehen: als daß sie innen zur Quelle ward? Was dir, Heloise?“ Der Portugiesin, die nicht abließ, „bis ihre Qual umschlug in eine herbe, eisige Herrlichkeit, die nicht mehr zu halten war.“ Und nun hat uns Rilke diese ganze Herrlichkeit geschenkt in seiner Übertragung der Sonette der Elizabeth Browning (1908). Ist nicht auch eine solche Liebende, die noch „die Gesten und das Leichte von Mädchen“ hat, „die sich auf die Liebe freuen“, jene Mutter Haralds, Frau Malcolm: Harald sagt ihr (1902, Die Letzten):

„Wie du gehst! Junge Mädchen gehen so.“

Aber in manche ging die Enttäuschung ein wie Kälte, da wurden „Greisinnen, die verhärtet waren, mit einem Kern von Köstlichkeit in sich, den sie verbargen.“ Da ist die Großmutter Maltes, Frau Margarete Brigge, „eine hochgewachsene, unzugängliche Greisin.. Es wurde erzählt, daß sie als ganz junges Mädchen dem schönen Felix Wichnowski verlobt gewesen sei, der dann so grausam ums Leben kam.“ Liegt nicht schon in dem Leben der beiden alten Damen Rosine und Klothilde (Am Leben hin, 1898) trotz aller Komik dieses Tragische?

Wir erinnern uns bei solchem Frauenschicksal an das Glas, das in die Vitrine fortgestellt wurde, (1907, N. G.), und dann ist da das Bild jener Greisin:

„Einmal aber, bei einem Gelache,
holt sie aus springenden Lidern zwei wache
Blicke und zeigt diese harte Sache,
wie man aus einem geheimen Fache
schöne vererbte Steine nimmt.“

(1908, N. G., Die Greisin.)

Da ist uns das Herbe solcher Leben, die Rilke mit so wissendem Auge ansieht, ganz durchsichtig. Und es ist auch schon angedeutet im Persönlichen, um welche Not der Liebe es sich handelt, fast sprang schon reif das reinliche Problem heraus.

6. Kunst.

Wer kann solche Gestalten schildern? Schon Malte bemerkt, „daß man von einer Frau nichts sagen könne.“ Man erzählt das andere und spart die Frau aus.

Früher, da konnte man noch erzählen. „Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben.“ — Der konnte wohl auch von Julie Reventlow erzählen und den Stigmata in ihren Handflächen. „Ich — habe nie jemanden erzählen hören.“ Das ist das Urteil über unsere wortfranke Zeit, die durch die sentimentale Epik vom Schreibtisch her zum wirklichen Erzählen verdorben ist. Da ist das Wichtigste — die Schaudeutlichkeit — verloren gegangen über all den Feinheiten und Problemen. Und wir sind ja schon so zufrieden, wenn wir uns überhaupt etwas einbilden und vorstellen können, obgleich es ganz sicher ist, daß es hier so geht, wie mit des Nachbars Zimmer. Gerade das, worauf es ankommt, ist ganz anders, als sich's der Leser dachte und — leider auch der Dichter sagte. Die Vorstellungen werden durch schlecht geschliffene Gläser der Worte für jeden anders verzerrt. Aber so sehen müssen, wie es der Dichter sieht — wer hätte uns Bescheidene seit langem dazu gezwungen? Sind wir nicht so, wie es im „Malte“ von den Fremden in Venedig heißt:

„In ihrem gewöhnlichen Dasein verwechseln sie beständig das Außerordentliche mit dem Verbotenen, sodaß die Erwartung des Wunderbaren, die sie sich nun gestatten, als ein grober, ausschweifender Ausdruck in ihre Gesichter tritt. Was ihnen zu Hause nur momentan in Konzerten passiert oder wenn sie mit einem Roman allein sind, das tragen sie als berechtigten Zustand zur Schau.“ Gut, ja, das ist unser Publikum — aber sind denn nicht viele vorhanden, die schon nicht mehr Publikum sind, die eine vornehme, eigene Kultur mit gemäßigt höflichem Gesicht pflegen?

„Sie lassen, voller Takt, uns ungestört
das Leben leben, wie wir es begreifen
und wie sie's nicht verstehn. Sie wollten blühen,
und blühen ist schön fein; doch wir wollen reifen
und das heißt dunkel fein und sich bemühen.“

(1907, N. G., Im Saal.)

Das sind die, die das Schönsein zum Selbstzweck
gemacht, die die Blüte konservieren und das Fruchtbar-
werden hassen als das Mühsame und Unreinliche.

„Wer treibt sie aus den Musikfälen, die Käuf-
lichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hört und
niemals empfängt? Da strahlt Samen aus, und sie
halten sich unter wie Dirnen...“

So verunreinigen sie ihn, den Großen: Beet-
hoven. „Weltvollendender... deine Musik: daß sie
hätte um die Welt sein dürfen, nicht um uns.“

Da gedenkt man der Klage des „Orpheus“, so
wie ihn Rodin dargestellt:

„Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;“

(1907, N. G.)

Und wo sind sie, die „jungfräulich“ liegen bei
solchen Klängen wie einst die Schwestern des Franz
von Assisi:

„Dann aber lösten seines Liedes Pollen
sich leise los aus seinem roten Mund
und trieben träumend zu den Liebevollen
und fielen in die offenen Corollen

und sanken langsam auf den Blütengrund.
Und sie empfangen ihn, den Makellosen,
in ihrem Leib, der ihre Seele war.“

(Stundenbuch, 1903.)

Wo sind die, denen heut das Kunstwerk fruchtbar wird? „Diese Dinge, also Lied und Gedicht und Bild, sind anders als die andern Dinge. Sehen Sie das gütig ein, bitte. Sie sind nicht. Sie werden jedesmal wieder. Darum geben sie die Freude, die unendliche.“ (1902, Die Letzten.) „Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) — es sind Erfahrungen.“ „Vielleicht könnte man dann (zum Schluß des Lebens) zehn Zeilen schreiben, die gut sind.“ „Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut in uns werden, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.“

„O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteilen über ihr Gefühl
statt es zu bilden.“

(Requiem 1909.)

Und das Drama? Wozu bedarf es des Dritten? „Man möchte meinen, es wäre allen bisher zu schwer gewesen, von den Zweien zu reden, um die es sich handelt.“ Und Ibsen? „Dort weiltest du und warst gebückt, wo unser Geschehen kocht und sich niederschlägt und die Farbe verändert, innen. Innerer als dort,

wo je einer war.“ „Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene.“

Und als Malte das antike Theater in Orange gesehen, da gesteht er: „diese Stunde . . . schloß mich für immer aus von unseren Theatern. Was soll ich dort? Was soll ich vor einer Szene, in der diese Wand (die Stonwand der russischen Kirchen) abgetragen wurde, weil man nicht mehr die Kraft hat, durch ihre Härte die Handlung durchzupressen, die gasförmige, die in vollen schweren Öltropfen austritt.“ Erst wenn wir schreien lernen „nach der Wand einer gemeinsamen Not, hinter der das Unbegreifliche Zeit hat, sich zu sammeln und anzuspinnen,“ erst dann werden wir aus der Gemeinschaft ein Theater und einen Gott haben.

„Du gingst in Tausenden verloren,
und alle Opfer wurden kalt;
bis du in hohen Kirchenchoren
dich rührtest hinter goldnen Toren;
und eine Bagnis, die geboren,
umgürtete dich mit Gestalt.“ —

(Stundenbuch, 1899.)

So steigt die Mitte dieses Kreises auf, wie aus einem Becken die Säule aufwächst, sich öffnend und verbreiternd zum Rande der höheren Schale — so steigt die Bagnis auf zu den Ängsten, dem Rande des höheren Kreises von der übersinnlichen Wirklichkeit, die von den Ängsten, der Einsamkeit und dem Ruhm zu der stillen Mitte von Tod, Liebe und Gott wächst.