

„DAS ICH VERSAGT AM ES“

Zur Krise des ‚reinen Bezugs‘
am Beispiel von Rainer Maria Rilkes
›Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer‹*)

Von Rüdiger Görner (London)

Sich Worte wie Bälle zuspieren können dürfte die Idealvorstellung einer poetischen Beziehung sein. Das Ballspiel, der Wurf, das Auffangen, der Ball als ein in sich vollendetes Ding ist ein vielfach, wenngleich noch nicht erschöpfend untersuchtes, in seiner mythologischen Substanz bis zum Sechsten Gesang der homerischen ›Odyssee‹, der Nausikaa-Episode, zurückgehendes Motiv im dichterischen Schaffen Rainer Maria Rilkes.¹⁾ Ausgangspunkt solcher Betrachtungen ist zumeist und zu Recht das Gedicht ›Der Ball‹ (1907), im Zustand des Geworfenseins ein Ding „zwischen Fall und Flug“.²⁾ Dieser „schwebende Zwischenzustand“ bezeichnet einen Moment, in dem „der aktive Wurf des Menschen in das Unterworfensein unter ein Naturgesetz umschlägt.“³⁾ Ein Jahr nach der Niederschrift dieses Gedichts

*) Dieser Aufsatz geht auf ein Seminar zurück, das ich im September 2004 am Graduate Centre der University of Tokyo auf Einladung der Japan Society for the Promotion of Science gehalten habe. Dem Veranstalter des Seminars, meinem Gastgeber Professor Yoshihiko Hirano, sowie den Teilnehmern möchte ich herzlich für ihre anregenden Diskussionsbeiträge danken.

1) Vgl. u. a. BEDA ALLEMANN, *Zeit und Figur beim späten Rilke*. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts, Pfullingen 1961; – ULRICH FÜLLEBORN, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis, 2. Aufl., Heidelberg 1973; – JUDITH RYAN, *Umschlag und Verwandlung*. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907–1914), München 1972, bes. S. 118–125; – MARCEL KUNZ, *Narziß*. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes, Bonn 1970, bes. S. 40 ff.; – RICHARD EXNER und INGRID STIPA, *Das Phänomen der Androgynie des Schaffensprozesses im späten Rilke*. Das Beispiel ‚Solang du Selbstgeworfnes fängst‘, in: RÜDIGER GÖRNER (Hrsg.), *Rilke (= Wege der Forschung 638)*, Darmstadt 1987, S. 350–383.

2) In: RAINER MARIA RILKE, *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von MANFRED ENGEL, ULRICH FÜLLEBORN, HORST NALEWSKI, AUGUST STAHL, Bd. 1, Frankfurt/M. und Leipzig 1996, S. 584. (KA 1, 584). Sofern nicht anders angegeben beziehen sich die nachfolgenden Angaben im Text auf diese Ausgabe. Dazu besonders: OTTO H. OLZIEN, *Rainer Maria Rilke ›Der Ball‹*. Sprache und Ontologie, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 28 (1978), S. 183–193.

3) RYAN, *Umschlag und Verwandlung* (zit. Anm. 1), S. 120.

sprach Rilke im ›Requiem für eine Freundin‹ von der „stummen Schwerkraft irgend einer Unruh“ (KA 1, 415), die den Menschen aus seiner Lebensbahn in einen diesem ‚Ball‘ verwandten Zustand versetzte und ihn jäh zur „abgezählten Zeit“ abstürzen lasse.⁴⁾ Damit sind im wörtlichen Sinne Krisen angesprochen, Höhepunkte, die ihr eigenes Umschlagsmoment bereits in sich haben. Nur wenn es dem (ent-)werfenden Künstler gelingt, diesen Umschlag für sich fruchtbar zu machen, vermag er diesen Krisenmoment als konstitutiv für sein Schaffen anzuerkennen. Zöge der Künstler daraus die Konsequenz nur noch „Selbstgeworfenes“ zu fangen, wie Rilke in einem Nanny Wunderly-Volkart gewidmeten Gedicht vom Januar 1922 schreibt (KA 2, 195), wäre für ihn allenfalls „lässlicher Gewinn“ zu erwarten. Das Fangen erweist sich erst dann als ein der Kunst verwandtes Können, wenn eine andere, gleichsam mythische „Mit-Spielerin“, Nike etwa, wie Rilke die Bewidmete titulierte, den Ball wie aus einer anderen Welt wirft, und zwar mit einem Schwung, der von einer Spannung ist, wie sie in den Bögen „aus Gottes großem Brücken-Bau“ spürbar ist: „Und wenn du gar | zurückzuwerfen Kraft und Mut besädest | nein wunderbarer: Mut und Kraft vergädest | und schon geworfen *hättest* [...] erst | in diesem Wagnis spielst du gültig mit“ (KA 2, 196). Ein solcher bewusstseinsfreier Wurf würde dann aus dem Ball einen „Meteor“ machen, der seine eigenen Räume durchrast, schwerelos wird und nicht mehr zurückfällt. Der so dem Fangen entthobene Spieler oder Künstler stünde dann freilich allein; denn dieser Wurf wäre seine letzte und größte Kunsttat, womit auch seine Nike als „Mit-Spielerin“ überflüssig würde.⁵⁾

Man hat dieses Gedicht Rilkes als „Auftaktgedicht“ zu den ›Duineser Elegien‹ und den ›Sonetten an Orpheus‹ gedeutet;⁶⁾ es versammelt überdies auch einige jener Motive, die er in seinem ›Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer‹ (1924–1926) wieder aufgreifen und variieren sollte. Bei diesem ›Briefwechsel‹ handelt es sich um eine versuchte Fortsetzung des zyklischen Dichtens mit dezidiert dialogischen Mitteln. Daß diese Dichtungssymbiose bislang vergleichsweise wenig kritische Beachtung gefunden hat, mag erstaunen;⁷⁾ im Schaffen Rilkes stellte sie

⁴⁾ Dazu OTTO H. OLZIEN, Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache, Stuttgart 1984, S. 196ff.

⁵⁾ In der deutschsprachigen Lyrik nach 1945 hat dieses Bild eine kritische Entsprechung gefunden, und zwar in den Zeilen von Nelly Sachs: „Einer | wird den Ball | aus der Hand der furchtbar | Spielenden nehmen.“ Damit ist gesagt, dass zuviel verspielt worden ist, als dass noch weiter gespielt werden könnte. Das einst beflügelnde Spiel verkam zum Spiel mit dem Tod und *muß* daher zurückgenommen werden.

⁶⁾ KA 2, 589 und FÜLLEBORN, Das Strukturproblem (zit. Anm. 1), S. 126–133.

⁷⁾ Vgl. BERNARD BROWN, Der Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer – monologue, dialogue, or duet, in: HERBERT HERZMANN und HUGH RIDLEY, Rilke und der Wandel der Sensibilität. Essen 1990, S. 107–120. – ERIKA MITTERER, Rilke im Gespräch, in: Modern Austrian Literature 21 (1988), S. 85–93. – Vgl. auch RÜDIGER GÖRNER, Im Herzwerk der Sprache, Wien 2004, S. 253–259, – sowie der Abschnitt zum ›Briefwechsel‹ in MANFRED ENGEL, Deutschsprachige Einzelgedichte 1922–1926, in: DERS. (Hrsg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar 2004, S. 424–434, bes. S. 432ff. – Schließlich fand der ›Briefwechsel‹ Aufmerksamkeit in den Erika Mitterer gewidmeten Symposien der ›Österreichischen Gesellschaft für Literatur‹ 2001 und 2006; vgl. die descriptive

ein spätes Novum dar; denn in diesem poetischen Dialog entstand eine Theorie der Liebe und des (lyrischen) Schaffens auf der Grundlage eines Sprach-, Gedanken- und Gefühlsspiels, in dem Rilke und die junge Dichterin Worte und Sprachbilder tatsächlich einander zuwarfen wie in einem Ballspiel.

Die Beziehung zwischen Rilke und Mitterer (1906–2001) war eine erschriebene; ihre Liebesqualität buchstäblich erdichtet, da sie zwar schließlich zu einer Begegnung führte⁸⁾, aber sich eben nicht auf eine eigentliche solche zurückführen ließ, sondern allein auf Rilkes Reaktion auf die Verse der jungen Dichterin⁹⁾, die sich wiederum ihrer Auseinandersetzung mit den ›Sonetten an Orpheus‹ verdankte. Im folgenden nun soll die These erörtert werden, dass der ›Briefwechsel in Gedichten‹ eine nachorphische Poetik entwarf, die den „Modus permanenter Neuschöpfung“, wie ihn die ›Sonette an Orpheus‹ „normativ“ vertreten haben,¹⁰⁾ entscheidend relativierte.

In seinen Fragmenten einer ›Sprache der Liebe‹ ging Roland Barthes von der These aus, dass der „Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit geprägt“ sei.¹¹⁾ Desgleichen behauptet er, dass die landläufige Vorstellung, Liebe könne zu ästhetischer Schöpfung sublimiert werden, sich im Wesentlichen zwei Mythen verdanke: dem sokratischen und romantischen.¹²⁾ Beide Mythen waren dezidiert dialogisch konzipiert und daran hält sich naturgemäß auch ein poetischer *Briefwechsel*. Der bloße Wechsel tritt damit gleichberechtigt neben die Wandlung als leitendes Prinzip dieses lyrischen Austauschs, der zunächst von den sprachlich-gedanklichen Vorgaben der ›Sonette an Orpheus‹ ausgeht.

Alle „Stufen der Verwandlung“ ereignen sich im Raum des „ganz Imaginären“, dichtet Rilke in seiner „Ersten Antwort“ (KA 2, 328), womit sich sogleich die Frage nach dem Wert der Wirklichkeit stellt. Rilke bekennt sich hier zum Relativismus: „Wirklichkeit ist wahr in ihrer Sphäre“. Genau auf diese ‚Sphäre‘ hatte Erika Mitterer ihren „Ersten Brief“ gerichtet, ausgehend von jenem „Lied überm Land“, das einzig „heiligt und feiert“, wie es im neunzehnten der ›Sonette an Orpheus‹

Zusammenschau von JOCHEN MEYER, „Dank des Lebens“. Erika Mitterers Briefwechsel in Gedichten mit Rainer Maria Rilke, in: MARTIN G. PETROWSKY (Hrsg.), *Eine Dichterin – ein Jahrhundert. Erika Mitterers Lebenswerk*, Wien 2002, S. 83–99; – sowie bislang ungedruckt: JOACHIM W. STORCK (Freiburg): *Erika Mitterers Briefwechsel in Gedichten mit Rainer Maria Rilke und sein literarischer Kontext*. Vortrag gehalten am 28. März 2006, auf dem Symposium zum 100. Geburtstag Erika Mitterers: *Das „Jahrhundert der Ideologien“ im Spiegel der österreichischen Literatur*. Veranstalter von der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Zusammenarbeit mit der Erika Mitterer Gesellschaft.

⁸⁾ Erika Mitterer suchte im November 1925 Rilke in Muzot auf. Vgl. BROWN, *Der Briefwechsel in Gedichten* (zit. Anm. 7), S. 109.

⁹⁾ Zum Motiv des „jungen Dichters“ vgl. GÖRNER, *Im Herzwerk* (zit. Anm. 7), S. 244–264.

¹⁰⁾ SANDRA POTT, *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin und New York 2004, S. 331–380, hier: S. 334.

¹¹⁾ ROLAND BARTHES, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. von HANS-HORST HENSCHEN, Frankfurt/M. 1984, S. 13. Im Original: „Le discours amoureux est aujourd’hui d’une extreme solitude.“ In: ROLAND BARTHES, *Fragment d’un discours amoureux*, Paris 1977, S. 5.

¹²⁾ Ebenda, S. 189.

(erster Teil) heißt (KA 2, 250). Diese poetisch-sakral überwölbte Wirklichkeit der ›Sonette‹ schließt mit einem emphatischen, die Verwandlung ausblendenden „Ich bin“, welches Mitterer am Ende des ersten Teils ihres ersten Gedichtbriefes zitiert. Damit gibt sie jenen Spannungsbogen der ›Sonette‹ an, der sie als Leserin offenbar zunächst so bewegt hat: Vom sakralisierenden ‚Lied‘ zur elementaren ontologischen Aussage. Das Buch der ›Sonette‹, hat sich ihr aufgeschlagen, sprich: offenbart. Die sich dem Lesen der ›Sonette‹ „im Alltagslicht“ verschreibende junge Dichterin versucht, das Gelesene in Eigenes zu verwandeln, von dem sie hofft, dass es als epistolarisches Gedicht kommunizierfähig wird („Da ging ich aus, um die Brücke zu finden“, KA 2, 328).

Rilkes erste Antwort überrascht schon in den ersten beiden Zeilen: „Daß Du bist genügt. Ob ich nun wäre, | laß es zwischen uns in Schweben sein.“ (ebenda) Das ist eine an einen Widerruf grenzende Einschränkung der fundamentalen Kadenz der ›Sonette‹, vergleichbar nur mit der Zurücknahme des zentralen Geborts der ›Duineser Elegien‹, des Aufsingens, in den ›Sonetten an Orpheus‹: „Lerne | vergessen, daß du aufangst“ (KA 2, 242). Was das Ich der ›Sonette‹ diesem subjektiven Aufsingen entgegenhielt, war ein Singen in Wahrheit, ein Gesang, der Dasein *ist*. Erst aufgrund dieser Voraussetzung lässt sich aus dem heiligenden Lied das „Ich bin“ ableiten. Wenn nun aber Rilke in seiner ersten lyrischen Antwort auf eine poetische Reaktion auf seine ›Sonette‹ dieses „Ich bin“ in Frage stellt und auf die Ebene eines schwebenden Irrealis hebt, dann kann man schwerlich umhin, dieser Verlagerung besondere Signifikanz zuzuschreiben. Das Ich hängt nun wieder vom Erkannt-Werden durch den Anderen ab, wobei es in Versuchung steht, auch dessen Wirklichkeit und damit wiederum sich selbst in Frage zu stellen.

Das Brücken-Motiv, das Mitterer einführt, findet bei Rilke eine überaus kunstvolle Entsprechung in der Wendung „laß es zwischen uns in Schweben sein“ – zwar bezogen auf seinen eigenen ontologischen Status („ob ich nun wäre“), aber doch auch als Variation dieses Verbindungswunsches der jungen Dichterin zu lesen.

Der komplexe Zusammenhang von Singen (Ästhetik), Wahrheit und Subjektivität, den das dritte ›Orpheus-Sonett‹ ebenso überraschend wie spektakulär thematisiert, liest sich zudem wie eine späte Antwort Rilkes auf eines seiner frühen dichterischen Vorbilder, Richard Dehmel. Dessen Band ›Erlösungen‹ (1891) eröffnete ein Gedicht, das verkündete: „In Kraft und Schönheit will ich singen | mein freies Lied! Um Wahrheit nicht | braucht zitternd meine Glut zu ringen: | ich selbst bin wahr!“¹³) Dagegen postulieren die ›Sonette‹ Rilkes ein Singen in Wahrheit, bei dem am Ende nur noch ein elementarer ontologischer Reduktionismus ohne weitere Qualifizierung denkbar ist: „ich bin“. Alle Attribute des Ich gehen in den Gesang und dessen Wahrheit ein und in ihm auf, denn dieses Singen ist schließlich „ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind“ (KA 2, 242).¹⁴)

¹³) RICHARD DEHMEL, *Erlösungen*. Stuttgart 1891, S. 2.

¹⁴) Was poetisch von solchem Gesang heute noch übrig ist, erkundet z. B. das Langgedicht von CHRISTOPH MECKEL, *Gesang vom unterbrochenen Satz*, München und Wien 1995, S. 21–52, nämlich eine Poetik der Brüche, welche in Gestalt eines durch Tonmedien

Die junge Dichterin Erika Mitterer nun unterstreicht gegenüber ihrem großen Vorbild ihre Lebenswirklichkeit im „Zweiten Brief“ durch Übersendung einer poetischen Beglaubigung: ihrer (unveröffentlichten) Gedichte an Melitta, eine offenbar reale Jugendfreundin (ob auch – fiktive – Geliebte?), die ihrerseits ihren Rilke-Bezug einst durch die Rezitation des Gedichts ›Die Blinde‹ aus dem ›Buch der Bilder‹ unter Beweis gestellt hatte; und diese Rezitation Melittas soll denn auch der Beginn ihrer Freundschaft und Liebe zu Erika Mitterer gewesen sein.¹⁵⁾

Mitterer zitiert in ihrem „Zweiten Brief“ ein Gedicht an ‚Melitta‘¹⁶⁾, das eine schwerwiegende Krise in ihrer Beziehung belegt, wobei diese poetisch reflektierte Krise offenbar dazu dienen sollte, sich Rilke ganz so zu offenbaren wie sich ihr seine ›Sonette‹ geoffenbart hatten. Sie glaubte offensichtlich, durch diese Gedichte ihre Beziehung zu Rilke festigen und ihr besonderen, also poetischen Wirklichkeitscharakter verleihen zu können.

Das von Mitterer aus ihrem Zyklus an Melitta für Rilke zitierte Gedicht belegt ihr Hauptanliegen: Die Tragfähigkeit, ja, überhaupt die Bildbarkeit von echten Beziehungen zu ermitteln. Die Geliebte hat sich entzogen, was Destabilisierung, Entgrenzung, aber auch neue Möglichkeiten zur Folge hat, jene nämlich, für den großen Dichter ganz „bereit“ zu sein. Sie benennt zunächst einen ‚Liebesverrat‘¹⁷⁾: „Sag, warum hast du mich um dich betrogen, | Wegweiser, trügerischer Regenbogen, | der Brücke scheint und Ziel?“ (KA 2, 330). Das Trügerische ist anziehend, vielfarbig, Bezüge vorspiegelnd, die sich als nicht tragfähig erweisen. Wieder thematisiert Mitterer die Brücke, die nur als Gedicht(-motiv) stabil scheint.

Was Mitterer der „trügerische Regenbogen“ ist Rilke die Libelle in ihrer farbenprächtigen Selbstverständlichkeit. Die Beziehung der Libellen, die sich ihre Pracht „leicht zueinander“ spielen (ebenda) zeigt sich ihm als ein Ideal an Natürlichkeit, das er der Menschen unzulänglichem Umgang mit den „Überflüssen“ und „Verschwendungen“ entgegenhält, der nur aus einem Zuwenig an ontologischer Substanz resultieren kann.

In ihrem „Dritten Brief“ nimmt Mitterer die Meeresmetapher aus ihren Gedichten an Melitta auf und überträgt sie auf Rilke. Nun schwankt sie nicht mehr

(in diesem Fall einen Kassettenrecorder) aufgespalteten ‚Gesang‘ ihre hypostasierten Zusammenhänge immer wieder unterminiert.

¹⁵⁾ Vgl. den Kommentar KA 2, 820 zu ‚Melitta‘.

¹⁶⁾ Die Identität Melittas ist fraglich. Erika Mitterer gab in ihrer autobiographischen Auskunft ›Rilke im Gespräch‹ zu verstehen, dass diese Melitta „bei einer Schulfest mit den üblichen musikalischen Einlagen und Rezitationen“ Rilke Gedicht ›Die Blinde‹ aus dem ›Buch der Bilder‹ rezitiert habe „mit einer schmerzlichen Innigkeit, die mich tief erschütterte; spatter sprach ich sie darauf im Pausenraum an“, in: MITTERER, Rilke im Gespräch (zit. Anm. 7) S. 89. Andere behaupten, dass Melitta eine Erfindung Erika Mitterers gewesen sei. Dazu: BROWN, Der Briefwechsel in Gedichten (zit. Anm. 7), bes. S. 113–116. Wesentlicher als diese Spekulationen erscheint der Umstand, dass in diesem Briefwechsel der Aspekt der verrätselten Identität neben den jeweiligen Selbstoffenbarungen prominent figuriert.

¹⁷⁾ Vgl. zum begrifflich-thematischen Kontext grundlegend: PETER VON MATT, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München 2003.

als „ein steuerloses Schiff“ auf des „grenzenlosen Meeres Wogen“, sondern träumt davon, auf dem Meer namens Rilke „sekundenlang Kamm“ auf dessen Wellen zu sein (KA 2, 332). Zudem beginnt sie damit, ihr Verhältnis zu ihm zu sakralisieren; zu „Weihrauch“ will sie werden in seinem „Dom“, ein Rahmen seines Bildes, Klang in seiner Stille und die „Angst der Tiere“ vor seinem Donner. Wie ein „Klumpen Ton“ will sie von ihm geformt, gebildet werden. In gewissem Sinne steigert sie sich gerade in jenen „Überfluß“ und „Übermaß“ an Metaphern und (unterwerfenden) Beziehungsmustern, von denen Rilke in seiner „Zweiten Antwort“ so eindringlich gewarnt hatte.

In seiner zweiteiligen „Dritten Antwort“ findet Rilke zu seiner ersten eigentlichen Kernthese in diesem Gedichtbriefwechsel: „Denn Deine Verse sind | Herzlandschaft, ganz gestickt aus Deinem Haar. | Nun aber wünsch ich in Dein Haar den Wind“ (KA 2, 334). Was in der ›Zehnten Duineser Elegie‹ noch die „weite Landschaft der Klagen“ (KA 2, 232) war, kann sich nun zum Raum imaginierter Liebe verdichten: eine Landschaft, die doch Kunst bleibt, eine Kunststickerei nämlich. Was Rilke herbeiwünscht ist ein Zeichen von Natur: Wind im Haar. Ähnlich der „verwandelten Daphne“ im zweiten Teil der ›Sonette an Orpheus‹ will jetzt auch Rilke, dass sich zumindest etwas an und in seiner poetischen Briefpartnerin „in Wind wandle“ (KA 2, 263).

So nimmt er denn Mitterers Kunstnaturbild („Kamm auf meinen Wellen“) als Motiv auf, führt es zur Meereslandschaft aus und fragt nach dem Bewegungsmoment hinter den Wellen, nach dem Wind in ihnen und fragt: „So willst Du mich erregter? Oder denkst Du | an jene Kämmе, die ein sanfteres Meer am Strande kräuselt?“ (KA 2, 334).

Diese ‚Erregung‘ konkurriert noch mit maßvoller „Milderung“, sie scheint jedoch auch dadurch begründet zu sein, dass sich Rilke mit einer Frau im poetischen Zwiegespräch involviert weiß, die sich als „Kind“ bezeichnet und bekennt, diese seine „Laute“ zu „brauchen“, wobei sie in ihrer Antwort nicht versäumt, scheinbar zu fragen: „Wohin soll es führen?“ (KA 2, 335).

Rilkes „Vierte Antwort“ ist mehrgliedrig und erstaunt zunächst dadurch, dass er die imaginierte Liebe, die konsequent auf den „poetischen Raum beschränkt“ bleiben soll,¹⁸⁾ in ihrer lesbischen Ausprägung poetisiert, sich aber in sie androgynisiert einbezieht. Das Gedicht ›Die Liebenden‹ als erster Teil seiner „Vierten Antwort“ versieht er mit dem ausdrücklichen Vermerk „(Erika und Melitta)“ und schreibt in ihm jene sapphischen Gedichte fort, die in den ›Neuen Gedichten‹ jedoch mit dem ›Grabmal eines jungen Mädchens‹ enden (KA 1, 451 f.).

Die Fraglichkeit der eigenen Identität, die Rilkes „Erste Antwort“ prägte („ob ich nun wäre ...“), überträgt sich auf das Du, verbunden mit der imperativisch formulierten Hoffnung „Oh sei’s!“. Nietzsches *Ecce homo*-Formel („Wie man wird, was man ist“) transformiert sich in ein ‚Wie du sein mögest, was du zu sein scheinst‘. Den anderen erkennen, ihn (oder sie) wiederzuerkennen, die Arme zu öffnen, um

¹⁸⁾ ENGEL, Deutschsprachige Einzelgedichte (zit. Anm. 7), S. 433.

den (wie Musik) Wiedererkannten zu empfangen und das Schließen des Kreises bedingen das von Rilke imaginierte Beziehungsspiel zwischen „Erika und Melitta“.

Rilkes beharrlich von Werk zu Werk getragene Frage nach dem, was wirklich sei, bestimmt auch den zweiten Teil dieser „Antwort“:

Spielt mit Spiegeln der Gott?
Blenden uns jagende Scheine?
Ist dies Glänzen das Deine,
oder sein spielender Spott? (KA 2, 336)

Furcht vor Enttäuschung spricht aus diesen Zeilen und davor, dass sich die Liebe als Blendwerk desavouiert und als göttliches Scheinmanöver, das vom ‚Eigentlichen‘ der Selbstfindung nur ablenkt. Diese beiden Frauen vergleichen sich mit der Natur und mit der magischen Wirkung, die sie aufeinander haben:

Neue Blumen riebst du aus meiner
jungen Erde, die sich dir ergab,
niemals öffneten sich Kelche reiner
als geweckt von deinem Zauberstab. (KA 2, 337)

Gleichzeitig verlangt es die Liebende nicht nur nach orgiastischer Erfahrung, sondern nach Selbsterhaltung in der Hingabe:

Meine Vögel bauten nicht, sie sangen ...
Oh bewahre mir den schönsten Schrei:
Daß in dir dem wagenden Verlangen
reines Maß gegeben sei. (KA 2, 337)

Das Maß aus dem scheinbar Maßlosen gewinnen, damit scheint ein wesentlicher Teil jener Liebeskonzeption benannt, die dem ›Briefwechsel‹ zugrunde liegt. Was nun die Maßstäbe angeht, so blendet Rilke ein für ihn nahezu archetypische Reflexion von Kindheitsmomenten ein, das von verfehlter Liebe handelt: „Liebe umkreist, die besitzende, | das immer heimlich verratene Kind | und verspricht es der Zukunft; nicht seiner“ (KA 2, 337). Diese vergewaltigende Liebe zum Kind entfremdet es von sich selbst, entstellt seinen Wirklichkeitssinn und bringt es um seine eigene Entwicklung. Hier legt Rilke zum ersten Mal in diesem Briefwechsel die Wurzeln dessen frei, was er später das Versagen des Ichs am Es nennen wird. Diese im Grunde lieblose Urliche, von der das Gedicht ›Dauer der Kindheit‹ handelt, begründet auch, weshalb er sich im folgenden Gedicht Erika Mitterer gegenüber als „Gefahr“ bezeichnet:

Vertraust Du so? Nicht meine Demut nur,
mein Wesen zittert vor so viel Vertrauen.
Mein Grund ist zu geheim, um darauf zu bauen;
Ich bin Gefahr, sonst wär ich nicht Natur.

Doch weißt Du's nicht? Sooft es selig war,
rief Dir Dein Blut nicht immer feierlicher:
Gewagtes Kind, nun bist Du nirgends sicher
als in Gefahr. (KA 2, 338)

Es scheint, als könne sich dieses Ich selbst nicht über den Weg trauen. Hölderlin abwandelnd, deutet es jedoch die Gefahr selbst als das Rettende, als paradoxen Ort der Sicherheit. Damit behauptet dieses Ich aber, dass es, da eine verkörperte Gefahr, dem Du, der Geliebten, Sicherheit bieten könne.

Diese komplexe „Vierte Antwort“ schließt Rilke mit einem zweistrophigen Gedicht ab, das Selbstbezügliches und Autoerotisches in eins setzt:

Sieh mich nicht als Stetes und Erbautes,
weder Brücke kann ich sein, noch Ziel.
Höchstens Mund dem Wagnis eines Lautes,
der mich unbedingter überfiel.

Höchstens Wind in Deinem Blumenrunde,
höchstens weichen Regens Niederfall –,
oder, plötzlich, in der freiesten Stunde,
beides: Fangender und Ball. (KA 2, 339)

Liebe ist Wagnis nicht nur in dem Sinne des wechselseitigen Sich-aufeinander-Einlassens, sondern auch deswegen, weil es um das Artikulieren des Gefühls geht, darum, dem unerhörten „Laut“ ein „Mund“ zu werden. Im Schoß oder „Blumengrunde“ der Geliebten zu „blühen“ wäre eine andere Form des wagnisreichen „Artikulierens“ oder eher: Vollziehens von Liebe, gäbe es nicht das „Ideal“ autoerotischer Erfahrung: „Fangender und Ball“ zugleich zu sein, Fangender des Selbstgeworfenen, um in der poetischen Terminologie des eingangs besprochenen Gedichts zu bleiben.

Wie nun antwortet Erika Mitterer darauf? Mit einer Beschreibung dessen, was sich hinter ihrem betroffenen Schweigen ob dieses Liebesentwurf verbirgt. Ihr „Sechster Brief“ schwankt zwischen der Sehnsucht nach Maßlosigkeit und der Befürchtung, solchem Lieben nicht genügen zu können: zum einen bereit, wie eine „matte Wiese“ sanfte Regenschauer wie ein Elixier aufzunehmen, zum andern unsicher, ob diese „Schauer“ sie nicht erdrücken könnten: „sonst musst Du Wind sein, der mich wieder hebt“ (KA 2, 340). Sie ist jedoch Dichterin genug um zu wissen, dass „jedes Bild Mauer“ ist, „vielleicht vom Abendsonnenschein belebt“. (ebenda) Jedes Sprachbild, das diese Liebeskonzeption zu beschreiben versucht, kann nur eine (Hilfs-)Konstruktion sein, die stützt, begrenzt, verstellt, aber auch zur Überwindung herausfordert. Zudem gleicht sie einer Projektionsfläche, auf der die Liebenden nur jenen Aspekt der Natur sehen, den sie als für ihre Situation symbolisch genug sehen wollen.

Von nun an wird Rilke bis zur „Dreizehnten [und letzten] Antwort“ den dominanten Part in diesem ›Briefwechsel‹ übernehmen und Erika Mitterers Gedichte als Stichwort- oder Motivgeber gebrauchen. In der Tat verhält es sich nun so, wie Mitterer befürchtet hatte: Seine Gedichte werden für ihre poetische Wiese gleichsam „zu starke Schauer“, netzender, aber auch überflutender Regen und kräftiger Wind zugleich. Der poetische Liebesvollzug besteht mithin auch darin, dass Rilke sich poetisch ergießt und Erika Mitterer in sicherer Ferne empfängt. Das ist durchaus wörtlich zu verstehen, da Rilke nicht nur das Wort ‚empfangen‘ häufiger einsetzt (auch in jenen im Umkreis des ›Briefwechsels‹ entstandenen Gedichten),

sondern die stark erotisierende Erfahrung dieser Art des Bezug-Dichtens in einem nicht abgeschickten phallischen Gedicht eigens thematisiert:

(Da ich dir schrieb, sprang Saft
auf in der männlichen Blume,
die meinem Menschenturme
reich ist und rätselhaft.

Fühlst du, da du mich liest,
ferne Zärtliche, welche
Süße im weiblichen Kelche
willig zusammenfließt?) (KA 2, 372)

Rilke verfährt hierbei wie schon in seinen ›Sieben Gedichten‹¹⁹⁾ von 1915 topoetisch selbsterotisierend, wo das Schreiben zum eigentlichen Sexualaktersatz wird, ein Phänomen, das, nicht minder explizit, bekanntlich auch einige Briefe Mozarts bestimmt hatte. Im eigentlichen ›Briefwechsel‹ jedoch braucht Rilke noch in seiner „Fünften Antwort“ den Verweis auf die vermutete lesbische Beziehung zwischen Erika und ‚Melitta‘, um auf mittelbare Weise direkt zu werden.²⁰⁾ In der Welt Sapphos weiß man sich den Göttern näher, von denen es (etwas überraschend) heißt, dass sie weder zweigesichtig seien noch „Gefallen am Verrat“ hätten. Nur eben sei der Gott „ein Bringer und Verzichter, | und sein Mund hat beides gleich bejaht.“ Und überdies spiegele sich „etwas vom Munde des Gotts“ im Mund der Geliebten (KA 2, 340).

Wir erfahren, dass die Kinder „im Spiel versteckt“ sind; und Verwandtes mag für die Geliebten gelten: das (erhabene) Spiel der Götter. Rilke inszeniert in dieser „Fünften Antwort“ eine eigentümliche Dialektik von sich wechselseitig ineinander (und auch voreinander) verbergenden Geliebten und einer (plötzlichen) Sichtbarkeit dieses Liebesverhältnisses, die vor allem dadurch begründet ist, dass die „zu lang schon | heuchelnd verhaltene Lust“ sich Bahn bricht. Diese Sichtbarkeit brächte Enthemmung. Rilke suggeriert eine Verführung zur Offenheit:

Lockt dich nicht so viel Sichtbarkeit? Denk:
Aus dem jubelnden Zugriff des Andern
plötzlich, Überfluß, übergeh'n! ... (KA 2, 341)

Diese dialektische Liebesbeziehung (also keine ‚reine‘) betont nachfolgend, ihren Charakter mehrfach variierend, ihre Besonderheit:

[...] Wir, wir, Geliebte,
Gleiche im innigen Anderssein,
wir erfüllen einander das Unerfüllbare
ganz ohne Täuschung, leise es tauschend. (KA 2, 341)

Solange sich diese Liebe poetisch vollzieht, kann sie diesen Sonderstatus behaupten. Im verbalen Täuschungssystem Gedicht ist sie in der Tat „ohne Täuschung“.

¹⁹⁾ In: KA 2, 136–139. Dazu der wichtige Kommentar ebenda, 536–539

²⁰⁾ Vgl. HELLMUTH HIMMEL, Rilke und Sappho, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 81 (1962), S. 472–496.

Wort-Blicke, Wort-Küsse und sprachliches Überfließen trügen im Gedicht nicht. Die Bewährungsprobe für diese Liebe hieße lebenspraktische Wirklichkeit. Es erstaunt schwerlich, dass die einzige später erfolgte Begegnung zwischen Rilke und Mitterer nur zu Enttäuschung führte. Beide erkannten einander im Gedicht, solange sie die eigene jeweilige Lebenssituation verkennen konnten. Die poetisch variationsfähige Dialektik der Beziehung wurde im Lebensvollzug zu einer nicht bestehbaren Zerreißprobe.

Die junge Dichterin gewinnt am Ende der „Fünften Antwort“ in Rilkes Gehör (nicht Augen) geradezu orphische Charakteristika: „Dein Laut klingt auf wie ein Schritt | zwischen Kommen und Schwinden“ (KA 2, 343). Sie scheint Raum zu „atmen“, Ton zu werden, der „steigt“, den „offenen Fernen“ zugewandt.

Darauf antwortet Mitterer als eine Liebende, die vom „Grauen“ gepackt wird. Hatte er sie nicht vor ihm gewarnt? Nun doch verängstigt, beinahe überwältigt, bekennt sie sich dennoch zu ihm (Du bist in anderm Land. | Ich bin bei Dir“), aber eher wie man sich zu einem Geist bekennt, den man gerufen hat, aber ohne Seelenverlust nicht mehr los werden kann.

Rilke antwortet mit gesteigerter Komplexität, die jedoch scheinbar jene Naivität aufnimmt, die Mitterer geschickt einsetzt, um die artifizielle Beziehungsdialektik der „Fünften Antwort“ zu entschärfen. Ihr „Siebenter Brief“ schloß nämlich mit entwaffnend schlichten Zweizeilern, deren letzte ihre neuerliche Verwunderung darüber kundtut, „daß Du mich merktest“ (KA 2, 344).

Die „Sechste Antwort“ verfügt über eine sprechendere Bildlichkeit als die vorherigen. Der Dichter führt die Geliebte, die in Gefahr steht, ihm zu „verfallen“ und zu seiner „Gefangenen“ zu werden als „Fenster“, das bezeichnenderweise von seinem „Zeilengitter überspannt“ ist, um ihr eine neue Aussicht zu zeigen. Durch das Gedichtgitter hindurch wird der Blick frei auf den „von Deiner Seligkeit ergänzten Himmel“, mit dem sich auch das Ideal des (nur) „sehrend Liebenden“ verbindet, wobei sich der Dichter nicht sicher ist, diesem Ideal je ganz entsprechen zu können. Wieder bleibt die Warnung vor dem Verlangen des Dichters im Raume stehen (KA 2, 344).

Phasenweise gewinnen Rilkes Verse in dieser „Antwort“ einen Ton, der unmissverständlich an den ›West-östlichen Divan‹ erinnert, namentlich Verse wie diese:

Laß uns, Heide, wie die Weisen reden
 Von Gefühl, Gefahr und Glanz –,
 von dem hohen Himmel über Eden
 und dem Ungenügen jedes Lands
 [...]

Ich bin jener, den man nicht erreicht,
 und im Recht nur, wo ich mich erwehre.
 Dicht an Deinem Herzen wär ich Schwere,
 aber aus der Ferne mach ich leicht. (KA 2, 345)

Verhaltenes Verlangen im Sinne von Goethes „Sag es niemand nur den Weisen“ und Suche nach einem Abstand, der noch Nähe bedeutet, aber auch Schwerelosig-

keit: in diesem Wechselspiel der Gegensätze entwickelt sich eine Liebeskonzeption, die im Gefühl und „Bezug“ das „gewagteste Gewicht“ erkennt, das auf einer in jeder Beziehung zunächst „unbewährten Waage“ zu prüfen ist (KA 2, 346).

Diese „Sechste Antwort“ Rilkes setzt eine ganze Kaskade von Beziehungsbildern frei, die sich in der „Siebenten“, „Achten“ und „Neunten Antwort“ fortsetzt, oft ohne einen weiteren „Brief“ Erika Mitterers abzuwarten. Die brief-lyrische Beziehung versucht sich in einem poetischen *perpetuum mobile* in dem Sinne, dass diese Gedichte implizieren: Liebe ist, solange Verse entstehen. Rilke spricht von einer regelrechten „Gewalt“, von der sich die poetisch Liebenden umkreist finden (KA 2, 346). Er sieht sich weiter als Regen, Wind und Wolkenschatten auf der Wiese der Geliebten, also als eine Naturkraft diversester Ausprägung. Mitten in diesem bilderreichen Konstruieren dieser poetischen Beziehung erinnert er sich Mitterers Wort „jedes Bild ist Mauer“ und ruft sich und die Geliebte auf: „Laß uns ohne | daß wir ein Bild bemühen, vertrauter sein“ (KA 2, 347). Bedeutet der „reine Bezug“ eine von Metaphern unverstellte Liebe? Von einem Bild kann sich der schauend Liebende nicht lösen: vom Sternbild, das denn auch diese Briefgedichte als Motiv ebenso durchgängig begleitet wie Bogen und Pfeil; man kann in ihnen Urmotive Rilkescher Liebeslyrik sehen, die nicht auflösbar sind.

Und noch ein weiteres Motiv Mitterers nimmt Rilke jetzt auf und gebraucht es in drei Strophen als die jeweils erste und letzte Zeile: „Vielleicht vom Abendsonnenschein belebt“. Durch dieses Verfahren werden Auftakt und Refrain ununterscheidbar und Teil eines liturgiehaften Gesangs.

Je schlichter Mitterers Verse werden, je ambitiöser, vielschichtiger werden Rilkes Antworten. Auf Mitterers Vers: „Du kannst mich ganz zerlegen | in Regenbogenlicht“ (KA 2, 349) antwortet Rilke in einer Weise, die wiederum Goethesche Dimensionen hat und sogar den Kerngedanken seiner ›Farbenlehre‹ auf einen lyrischen (freilich interpersonal gemeinten) Begriff bringt:

Du ‚einig Weiß‘, ich mag Dich nicht zerspalten
In das, was abwehrt, und in das, was ruft;
Es sei, nach ihrem Wesen abgestuft,
jegliche Farbe klar in Dir enthalten.

Du, Deiner sieben Farben Inbegriff,
empfinde, was die Vielfalt Dir verspricht,
doch, wenn sie Dich verwirrt, so übertriff
sie immer neu mit Deinem weißen Licht. (KA 2, 350)

Rilke sieht die Geliebte als unteilbares Licht, wobei ihre prismatische Auffächerung eher Potential ist, nicht aber anzustrebende Wirklichkeit. Sie bleibt selbst dann Licht, wenn ihm das Dunkle droht. Dass aus dieser Verbindung eine surreale Phantasie entsteht, kann man nur als großen Sprachkunstgriff Rilkes bezeichnen. Er schreibt nämlich von einem Traum, in dem er von der Brust der Geliebten ein braunes „Glasaug“ geküsst, es von seinen genommen, ihr gezeigt und dann verloren habe. Das Gesicht der Geliebten „schien schauender, seit die entdeckte/geküsstete Brust das Auge nicht mehr trug“ (KA 2, 351). Es scheint mehr als berechtigt,

dieses Traumbild psychoanalytisch zu deuten, was auch geschehen ist.²¹⁾ Für den Themenzusammenhang ‚Liebeskonzeption‘ im ›Briefwechsel‹ mag genügen, diese starke Bildlichkeit, welche die zuvor ausgesprochene Intention, den Bildern abzuschwören, ganz zuwider läuft, wörtlich zu verstehen. Ein künstliches Gebilde, ein Fremdkörper, das Glasauge, scheint der Geliebten ihre eigentliche Sehkraft geschwächt zu haben. Erst wenn der Traumgeliebte dieses Fremde wegstößt und der Zustand des Surrealen beseitigt ist, vermag sie wirklich zu sehen. Das Liebesspiel erweist sich somit als kathartisches Phänomen. Wesentlich dabei ist, dass Rilke das Du der lyrischen Briefe wesentlich der Optik zuordnet. Liebe will er an diesem Du und durch dieses Du sichtbar machen – ob als Stern- oder Traumbild, das jedoch in Gefahr steht, bloßes Trugbild zu werden.

Wenn nun jedes Bild Mauer ist, dann träfe dies auch für eine poetisch verbildlichte Geliebte zu. Und je mehr Rilke Bilder um diese Geliebte häuft, je unübersteigbarer muß diese ‚Mauer‘ werden. Zeichen der Unentschlossenheit häufen sich nun in Rilkes „Antworten“: „Was hilft es uns, daß ich den Bogen spanne, | wenn ich den Pfeil nicht an die Sehne leg?“ Und weiter: „Halb ruf ich Dich, halb halt ich Dich von mir, | daß ich den schönen Zauber nicht verstöre.“ Noch unmittelbarer: „Sooft Du mich empfängst in Deinem Innern, | erschrocken wie durch künftiges Erinnern -: | bin ich nicht dort?“ (KA 2, 352). Aus der epistolar-poetischen Liebeskonstruktion wird eine Liebesverzögerung. Er ist es nun, der das „Schwanken des Schmetterlings“ (KA 2, 347), das er „rein“ aufzubewahren zunächst der Geliebten zugewiesen hatte, nun selbst praktiziert.

Als „Achte Antwort“ läßt Rilke seiner „jungen Freundin“ ein ‚Lied‘ zukommen, so als könne diese Liebe sich nur in einem Buch von Liedern über Unmöglichkeiten entfalten: „Übersetz mit den Rosenduft | in etwas, was uns noch mehr | gehört...“; [...] denn „Rosen durften wie das Dunkelsein, | in dem man keinen erkennt“ (KA 2, 353f.). Zeitgleich zu diesem Lied entstand in Muzot Anfang August 1924 das einer (fiktiven) Tänzerin zugesprochene Gedicht ›Dialog‹, in dessen erster Strophe dieses Leiden an der Unentschiedenheit noch deutlich nachschwingt:

– Hilf mir aus diesem vielen
Zögern die Worte entlang;
unterbrochenen Flötenspielen
fehlte der Übergang
zu dem plötzlichen Schweigen
in deinem heißen Gesicht ...
– Tänzerinnen zeigen,
aber erklären sich nicht. (KA 2, 374)

Das Fehlen des Übergangs, das Stufenlose stattdessen, das Plötzliche erweist sich hier als das Hauptproblem; der Kunstakt wird zum Gegenstand eines Bruches, der Bruch aber nicht zur Kunst. Die letzte Strophe behauptet sogar: „Tänzerinnen schweigen, | während ihr Raum zerbricht.“ (ebenda) Wenn aber der Entfaltungsbe-

²¹⁾ ERICH SIMENAUER, *Der Traum bei Rainer Maria Rilke*, Bern und Stuttgart 1980, S. 66–70.

reich der künstlerischen Bewegung in die Brüche geht, dann schließt diese Erfahrung auch das Zerbrechen des dialogischen „Bezugs“ ein.

Die neunte, wiederum mehrteilige „Antwort“ Rilkes (und insgesamt dritte auf Mitterers „Achten Brief“!) bringt ein Gedicht, das – offenbar als Reaktion auf ein ihm zugesandtes Foto der jungen Dichterin – die Beziehungs-*Optik* wieder neu ins Bild rückt:

ÜBER DEM BILDNIS

Deine Dichteraugen überwiegen
jenes ‚Ungefähr‘ in Deinem Bild;
sie vor allem seh ich: schön verschwiegen
im Bemühn, das, was Dir außen gilt,
Deiner innern Schwester anzuschmiegen.

Wie die Dichter bist Du doppelt innen
und gebunden an ein dunkles Du.
(Kein Entrinnen, Heide, kein Entrinnen!)
Aber Dein Bejahen dieses Binnenspiels
– und der Spielenden dazu.

(KA 2, 355, Hervorh. i. Orig.)

Dass der Dichter in diesem Fall das „Ungefähre“, wenn auch nicht wie Malte Laurids Brigge „haft“, so doch zu überwinden trachtet, gemeint ist hier wohl ein eher unbestimmter, Rilke augenscheinlich störender Gesichtsausdruck auf dem Foto der jungen Dichterin, gehört zur Voraussetzung dieses Gedichts. Abermals thematisiert es die Augen, als dem Verbindungsorgan zum Inneren. Sie werden nicht als Fenster der Seele bezeichnet, aber als solche der „innern Schwester“, einer Art dunkeln Doppelgängerin, zugeordnet, auf die das Beziehungsspiel beschränkt zu bleiben scheint. Der Dichter habe, so die These des Gedichts, mit einem inneren Doppelgänger zu leben, einem ersten Verweis auf das „Es“, das Rilke in seiner „Elften Antwort“ umfassend thematisieren wird. Die *Optik* in dieser Beziehung zählt, der sich im Auge des Betrachteten/(potentiell) Geliebten spiegelnde Blick des (scheinbar) Liebenden/Betrachters. Was jedoch auch festzuhalten ist: Die lyrischen Briefe behalten die Großschreibung des „Du“ konsequent bei, womit beide signalisieren, dass sie einander tatsächlich meinen wie in einem „regulären“ Briefwechsel. Nur in der letzten Antwort Rilkes, auf die noch einzugehen sein wird, verzichtet er ganz auf eine persönliche Anrede und in den im Umkreis des ›Briefwechsels‹ und im engeren Sinne zu ihm gehörenden Gedichten bediente sich Rilke der distanzierenden, verallgemeinernden Kleinschreibung des Du.

Mitterer reagierte auf diese „Antwort“ erst vier Monate später, wie nach einer Lebensselbstprüfung bekennd, dass sie weine und juble, weil sie nicht vergessen könne, „daß ich Dir so verliebt“ (KA 2, 356). Dieses „Verfallen“ bedeutet auch: dem Schweigen verfallen, das Rilke umgehend als Mittel der Reifung preist: „Wie scheinst Du mir als Dichterin vermehrt, | wie hast Du Dich, seitdem ich schwieg, entfaltet“ (ebenda), und er betont, dass die Grundlage, das Fundament des Wort-Raumes das Schweigen sei. Ihr zuliebe habe er sich Schweigen auferlegt:

So schwieg ich Steine. Doch ich schwieg auch ihn,
den Gott des Schweigens, leicht zu Dir hinüber:
nun geht an Deinen Lippen leise über
sein Mund, der nur bedeutete und schien. (KA 2, 357)

An den Lippen der jungen Dichterin gehe, so Rilkes Wunsch, dem Gott des Schweigens nicht das Herz, sondern sein Mund über. Durch sie werde ängstliches Schweigen zur sprachlichen Gestalt. Diese Vorstellung versteht das Schweigen im Grund jedoch als ein aleatorisches, weil seine Deuterin oder Interpretin, die junge (in ihrem Vermögen inzwischen „vermehrte“) Dichterin dieses Schweigen des „Gottes“ durch ihre „Lippen“ in Eigenregie umgestalten kann.

Mitterer gibt über ein halbes Jahr später eine vollendete Probe dieses Gestaltens:

Ich will mein Herz mit beiden Händen halten,
daß es nicht schreie in der dunklen Nacht
und nicht verfallende drängenden Gewalten,
den Schläfer weckend, welcher lang gewacht.

[...] Trage
mir unsres langen Schweigens Bruch nicht nach. (KA 2, 357)

Was Rilke daraufhin Ende Oktober 1925 als seine „Elfte Antwort“ entwirft, wurde zu seiner längsten zusammenhängenden Dichtung nach ›Im Kirchhof zu Ragaz Niedergeschriebenes‹ und antizipiert thematisch seine letzte große Marina Zwetajewa-Efron gewidmete ›Elegie‹, insbesondere der angedeutete Zusammenhang von Stern und Spiel, Aufgang und Untergang von Gefühlen, das Unerhörte und Tötliche, die drohende Gegenwart des alle Beziehung zernichtenden Nichts. Rilke überrascht mit einer Offenheit, die alles übertrifft, was er sich bis dahin in diesem lyrischen ›Briefwechsel‹ erlaubt hatte. Da heißt es zum Beispiel: „... ja, ich bin krank, Du fragst genau zur Stunde, | da ich unendlich wusste, daß ich's bin“ oder: „Ich steh [...] | im Folterbad des eignen Blutes“ (KA 2, 358), vor allem aber: „Das Ich versagt am Es.“ (ebenda, 359). Dem geht wiederum ein Versuch voraus, eine Beziehungskonstellation zu entwerfen; sie gehört zu Rilkes originellsten:

Oh Herz, oh Stern: vor oder quer geschoben
im Schach der Nacht, bald kühn, bald zögernd nur, -
in kleinen Siegen manchmal hingehoben
über des Turms verlorene Figur:

oh daß Du noch in diesen Spielen weilst,
auf Feldern von Unsäglichkeit und Sagnis
und, was wir spielen, der Gestalten Wagnis,
Du, immer Mitgewagte, mit mir teilst:

Auf meiner Sternenkarte such ich wieder
Dich und den graden weltischen Bezug,
der aus der starken Stellung Deiner Lieder
selbst in mein Schweigen Räume niederschlug.

Selig das Herz, das einen Stern bedeutet,
wenn es sich aus sich selber rein erregt:
oh heile Jagd: der Tierkreis wird erbeutet
von einem Stern, der Jagd im Namen trägt. (KA 2, 358)

Am Wagnis des Spiels kann nur teilhaftig werden, wer selbst Wagnis ist oder sich dazu bereit findet, ein solches zu werden. Der Charakter dieses Spiels, das Schach, besteht aus Figuren, zum Beispiel Herz und Stern, die auf den Feldern der „Unsäglichkeit und Sagnis“ interagieren, Bezüge aufbauen und auslöschen. In der späten ›Elegie‹ scheint eingangs nicht einmal mehr an „kleine Siege“ zu denken zu sein, nur noch an „Verluste“. Das Spiel, im ›Briefwechsel‹ noch intakt, wirkt in der ›Elegie‹ um einiges zweifelhafter: „Wäre denn alles ein Spiel, Wechsel des Gleichen, Verschiebung, | nirgends ein Name und kaum irgendwo heimisch Gewinn?“ (KA 2, 405).

Im ›Briefwechsel‹ nun gehört zum Spiel auch der Austausch der lyrischen Briefe, der „Lieder“, die ihrerseits wie Figuren wirken, einen „Bezug“ herstellen, der bis in den Spielenden inneren Räume des Schweigens reichen. Mag nun die Figur des Turmes ein weiteres phallisches Symbol sein oder nicht, gewiß ist, dass aus diesem Schachspiel der Worte und Empfindungen, der Sterne und Herzen buchstäblich blutiger Ernst wird, nämlich das „Folterbad des eignen Blutes“. „Aus der Ferne des | Geschlechtes kommen alte Forderungen“, so begründet Rilke nicht nur in dieser „Elften Antwort“ das Versagen seines Ichs an seinem Es, an jenem Abgrund des Unbewussten.

Wenige Tage nach der Niederschrift dieses ersten Teils seiner „Elften Antwort“ an Erika Mitterer gesteht Rilke in einem Brief Lou Andreas-Salomé seine Not und erläutert, was dieses „Versagen“ bedeutet: seine Selbstbefriedigungspraktiken:

[...] ja ich lebe seit zwei Jahren mehr und mehr in der Mitte eines Schreckens, dessen greifbarste Ursache (eine an mir selbst ausgeübte Reizung) ich, mit teuflischer Besessenheit immer dann am Meisten steigere, wenn ich eben meine, die Versuchung dazu überwunden zu haben.²²⁾

Er spricht gar vom „Wahnsinn der Heimsuchung“ von Qualen, die einem „Breughel’schen Höllenbild“ entstammen könnten. Und Nanny Wunderly-Volkart gegenüber bekennt er, dass er sich selbst mehr und mehr ein Unbekannter geworden sei, ein „totes Ich“.²³⁾ Er fürchtet, das Es könne in ihm Überhand nehmen, habe es schon getan. Nicht er spielt, die „mesquinen Teufel“ spielen mit ihm. Ein Ausschlag auf der Mundschleimhaut und Zunge hält er für eine Art Kainsmal, eine Strafe für seine fortgesetzte Selbstbefriedigung. Er spricht von widrigen „Mundverhältnissen“, die auch seine Ärzte zunächst nicht als Anzeichen einer progressiven Leukämie erkennen. Lou Andreas-Salomé hat kuriosen Trost bereit: Zum einen beruhigt sie ihn, dass es hierbei nicht um „teuflische Besessenheit“ gehe, sondern dass es sich bei ihm um ein sozial kodiertes Schuldgefühl handele, um exzessiven Narzissmus, der keinesfalls den Ausschlag im Mund verursacht habe. Zum anderen meint sie, bei diesem Ausschlag handele es sich um neurotisch bedingte Hämor-

²²⁾ In: RAINER MARIA RILKE/LOU ANDR-SALOMÉ, Briefwechsel, hrsg. von ERNST PFEIFFER, Frankfurt/M. 1989, S. 476.

²³⁾ Zit. nach: ebenda, S. 479.

rholden, an denen er seinerzeit im Wolfrathshausener Loufried schon gelitten habe und die nun „auf der Rutschbahn hinauf“ in den Mund gelangt seien. „Seelische Verklemmungen“ nannte sie dergleichen.²⁴⁾

Wie dem auch sei, Rilke zog aus seiner Situation Erika Mitterer gegenüber den folgenden poetischen Schluß:

Wir sind ja auch in das, was schreckt und stört,
von Anfang an so grenzenlos verpflichtet.
Das Tötliche hat immer mitgedichtet:
nur darum war der Sang so unerhört. (KA 2, 359)

Durch die Gegenwart des Todes vermag die Kunst („Sang“) das Außerordentliche zu leisten. Wobei hinzukommen muß, dass sich der Künstler seiner Anfänge – im biografischen wie mythischen Sinne – versichert. Unter diesen Voraussetzungen gerät auch das schlichte Bekenntnis am Ende der ›Sonette an Orpheus‹ und das erste Stichwort des ›Briefwechsels‹, jenes emphatische „Ich bin“, ins Schwanken. Nun scheint das „Ich rinne“ das letzte Wort zu sein. In einem synthetischen Sprachbild gelingt es Rilke am Ende der „Elften Antwort“ die Narziß-Problematik, die ontologische Emphase, Erkenntnisproblem mit der Symbolik der ›Römischen Fontäne‹ aus den ›Neuen Gedichten‹ in eins zu setzen:

Komm an den Brunnen, der ich bin; ich gebe
die Wasser weiter, selber nicht gespeist ...,
und während ich von Spiegelungen lebe, -
was weiß ich denn wie dieses Wasser heißt!

Du selber, sieh: die Schale fehlt Dir, nur
zwei Hände schließen sich erschreckt zum Becher.
Ach, die Erfüllung stürzt aus dem Versprecher
und ist schon fort: vergossene Natur. (KA 2, 360)

Die junge Dichterin soll zu einer Figur einer Brunnenszene werden, eine archaisch-biblische Konstellation. Ihr jedoch bleibt die narzisstische Erfahrung erspart. Ein Versprechen ergibt sich nicht aus dieser Szene, nur ein „Versprecher“, der dazu führt, dass nun das „Rinnen“ das letzte Wort hat – ganz ohne Aussicht auf ‚Neuschöpfung‘!

Doch selbst damit will Rilke es nicht bewenden lassen. Er schiebt eine „Zwölfte Antwort“ nach, die, zugegeben, dieses soeben erreichte höchste poetische Niveau dramatisch unterbietet: „[...] Wie? | Doch komm und schreib mir (Deine Schrift geht leise), | laß Dich in Briefe; von der Frühlingsreise | erzähl dem Freund. Warst Du in Rimini?“ (KA 2, 361). Es ist, als habe ihn plötzlich wieder die Sorge befallen, er könnte seine junge Dichterin zu sehr belastet haben mit seinen Gewichten oder dem „Rohstoff meiner Not“. Diese „Not“ weiß er ja, wenn überhaupt, nur bei Lou Andreas-Salomé aufgehoben („Du hast soviel alte Wörterbücher meiner Klagen-sprache in Deinem Besitz“)²⁵⁾.

²⁴⁾ Ebenda, S. 481f.

²⁵⁾ RILKE/ANDREAS-SALOMÉ, Briefwechsel (zit. Anm. 22), S. 478.

Doch gelingt Rilke zuletzt die Abrundung dieses Briefwechsels mit einem Gedicht, das zwar den Kreis schließt, die Wiederkehr des geworfenen Balles „rühmt“, das Überwölbende aller Existenz betont und dennoch von der rhythmischen Struktur so gestaltet ist, dass ein Riß durch diese Verse geht, ein Bruch oder eine Mittelzäsur, die zwei Halbverse, aus Daktylus und Kretikus bestehend, teilt:

Über dem Nirgendssein spannt sich das Überall! (KA 2, 363)

Dieses Gedicht spart das Ich ebenso aus wie das Du; einzig die Taube als Emblem des Liebens und des Friedens erinnert an die Welt der Lebenden und der Ball an die Möglichkeit eines Bezugs. Am Ende zählt jedoch nur noch das Eigengewicht („Heimgewicht“) dieses Dings.²⁶⁾

Geschrieben im August 1926 erinnert Rilke mit diesem Verweis auf den Ball an jenes „(nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball“, das er zwei Jahre zuvor auf dem ›Kirchhof zu Ragaz‹ bedichtet hatte. In diesem Kreis, der sich hier schließt, bleibt das Offene aufgehoben, das Gebrochene, Gespaltene präsent. Die Zäsur in dieser Horazischen Odenform gewährt nicht nur eine Besinnungspause (wie im klassischen Vorbild); sie besinnt den Bruch, der unübersehbar bleibt.

Zu bedenken sind noch einige jener Gedichtentwürfe, die Rilke im unmittelbaren Umkreis des ›Briefwechsels‹ geschrieben, aber nicht abgeschickt hat. Von jenen Versen, die den Schreibakt zum Geschlechtsakt erklärten, war bereits die Rede gewesen. Was diese Versproben (im Sinne von: poetischem Erproben!) versuchen, wäre als ein Erkunden verschiedener Bezugsmöglichkeiten anzusprechen. Besonders will er eine quasi musikalische Beziehung zu ihr herstellen:

Begreifst du, wie ich rätseln muß, um dich,
fühlendes Kind, in alledem zu finden,
weil hinter Geige, Bogen, Bogenstrich
mir Hand und Arm in der Bewegung schwinden.

Dein Haar hat dieser Geige Leib gestreift,
dein Kinn berührt sie, [deine Schulter trägt sie]
..... (KA 2, 364)

Der Bezug als Intimität zwischen Musik-Ding, dem Instrument, dem Geigenkörper und dem Körper der Geliebten, ein Bezugsbild, das sich auch darin fortsetzt, dass sie als Äolsharfe denkbar wird, wobei ihre Saiten von seinem „Wind“ zum Schwingen gebracht, also erregt werden:

Stürmt meine Stärke an dir vorbei,
stelle dich aufrecht in meinen Wind;
schließe die Lider vor meinem Wehn,
sei blind
vor lauter Mich-sehn. (KA 2, 364)

²⁶⁾ Als erster hat Erich Heller dieses Gedicht Rilkes zu seinen bedeutenden gezählt, ohne jedoch näher auf es einzugehen, in: ERICH HELLER, Der enterbte Geist. Essays über modernes Dichten und Denken, Frankfurt/M. 1981 (Cambridge 1952/Frankfurt/M. 1954), S. 231.

Hier kommt so ganz und gar das Gegenteil „besitzlosen Liebens“ zum Ausdruck, was sich noch verstärkt in Versen wie diesen: „Daß sich das Herz dir ereigne, | dien dem Erwählten, dien“ (KA 2, 373). Rilke ruft die Geliebte durch das Gedicht wie der „Tauber, | der nach der unsichtbaren Taube ruft“, wie er in seinem Gedicht „Magie“ schreibt (KA 2, 375), das, Anfang August 1924 entstanden, das zentrale Sprachbildmotiv der „Dreizehnten Antwort“, jener besagten Horazischen Zäsure, vorwegnimmt: die Taube als Bote, deren „gefühlten Flug“ es herauszulocken gilt.

Im Laufe dieses ›Briefwechsels‹ entwickelte sich ein poetisches Szenarium einer Beziehungsmöglichkeit und Liebesform, die im Werk Rilkes so sonst nicht anzutreffen ist. Hier wird nicht Intimität codiert, um mit Niklas Luhmann zu sprechen,²⁷⁾ sondern der Code, die Metapher, kann im Gedicht selbst intim werden. Bernard Brown hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass dieser Briefwechsel lyrisch einlöst, was Martin Buber im Jahre 1922 als Ich-Du-Beziehung oder dialogisches Prinzip entworfen hatte.²⁸⁾ Verwandtes gilt auch für Bubers Exposition des Ich-Es-Problems, das dieser jedoch als weitaus weniger belastet ansah als Rilke. Im Sinne der Analogie wäre auch darauf zu verweisen, dass der ›Briefwechsel‹ in jenem Jahr einsetzt, in dem Thomas Mann in ›Der Zauberberg‹ ein exklusives „Szenario einer Kulturtheorie der Liebe“ vorgelegt hatte.²⁹⁾ Sie entwarfen allesamt diverse Beziehungsmodelle, die offenbar den einen Sinn verfolgten, gegen die progressive Anonymisierung und Automatisierung gesellschaftlicher Abläufe – gerade auch angesichts der Erschütterung durch den Weltkrieg – das Zwischenmenschliche zu reaktivieren, aber auch in ihrer (potentiellen und realen) Krisenhaftigkeit zu zeigen. (Neumann/Kammel sprechen in diesem Zusammenhang auch von der „sprachgewaltigen Artikulation von Sprachlosigkeit“, die ja auch im ›Briefwechsel‹ nachvollziehbar ist.³⁰⁾

Was nun aber dieser ›Briefwechsel‹ konkret in Frage stellt, ist das laut Rilke orphische Urprinzip der Verwandlung. Von „Wolle die Wandlung“ kann hier nicht mehr die Rede sein. Eher zählt, was die Wandlung will und mit den dichtend Liebenden vor hat, was sie an Verwandlung noch zulässt. Der ›Briefwechsel‹ konstituiert somit eine Beziehung, die aber nur dann glücken kann, wenn sie sich auf poetische Verwirklichung konzentriert. Der notwendige Scheincharakter dieser sprachkünstlerisch begründeten Beziehung stellt sich damit als ein im Leben unerfüllbarer Auftrag und damit als ein unausweichlich der Verwandlung entzogenes Beziehungsproblem dar.

²⁷⁾ NIKLAS LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/M. 1982.

²⁸⁾ BROWN, *Der Briefwechsel in Gedichten* (zit. Anm. 7), S. 107. Es ist unwahrscheinlich, dass Rilke, wie Brown auch vermerkt, Bubers Schrift gekannt hat.

²⁹⁾ Vgl. GERHARD NEUMANN und LOTHAR KAMMEL, *Thomas Manns Zauberberg. Eine Kulturtheorie der Liebe*, in: GÜNTER SCHNITZLER und EDELGARD SPAUDE (Hrsgg.), *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, Freiburg 2004, S. 11–35.

³⁰⁾ Ebenda, S. 26.