

RAINER MARIA RILKE <sup>1)</sup>).

Es war mir eine große Freude, aber auch eine Überraschung, daß zwei holländische Städte von mir einen Vortrag über Rainer Maria Rilke verlangten. Rilke zählt zu den deutschen Dichtern, die auch dem Deutschen nicht leicht zugänglich sind. Schon seine Sprache stellt mehrfach dem Verständnis große Schwierigkeiten entgegen. Nur weil ein guter Teil der Holländer das Deutsche vorzüglich beherrscht, ist zu verstehen, daß Rilke auf holländischem Boden so gut bekannt ist, wie es sich mir hier immer klarer erwies.

Einen großen und weithin sich erstreckenden Erfolg hat beim Publikum Rilke nur einmal errungen. Seine *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* war sogar zeitweilig ein Günstling der Rezitatoren. Ernste Anhänger Rilkes haben ihm verdacht, daß er in dieser Dichtung, die innerhalb seiner Schöpfungen ganz vereinzelt dasteht, dem Publikum zu weit entgegengekommen sei. Ein balladenhafter Vorgang, knapp berichtet, wie es dem kriegerischen Geist seines Inhalts entspricht, steigert sich mit innerer Notwendigkeit von scharfgeprägter, ungebundener Rede zu gereimter und schließlich zu versartig rhythmischer Form. In einer Zeit, in der die Anfänge des Expressionismus sich regten, traf das kraftvoll Jähe der Erzählung auf Empfänglichkeit; dem Rezitator gewährte sie Raum für kunstvolle Verwertung des Auf- und Absteigens, für eine musikalische Stimmführung, die zum Fortissimo sich erheben kann, um schließlich erschütternd ins Leise auszuklingen. Am *Cornet Rilke* weisen sich recht wenig Spracheigenheiten Rilkes die dem Verstand Rätsel aufgeben. Viel häufiger als hier wagt Rilke sonst Wendungen, die dem Deutsch der Schule widersprechen. Wer Gedichte Rilkes aus seiner reifen Zeit zum erstenmal liest, kann meinen, Rilke gestatte sich Ausdrücke, die gutem Deutsch verwehrt sind. Eine Schauspielerin läßt bei ihm alle Worte wieder fallen, „ohne bleibend“, also ohne Worte bleibend. Das klingt grotesk. Bei Wilhelm Busch würde eine solche Wortgebung nicht überraschen; aber sie hätte dann komische Wirkung. Ein andermal ist von den „Geschicken angefangner Knaben“ die Rede. Gemeint ist, was früh Dahingegangene erleben. In beiden Fällen wehrt sich deutsches Sprachgefühl gegen die Verwendung des Partizips.

Manche werden durch solche Spracheigenheiten sofort derart abgeschreckt, daß sie den Dichter aus der Hand legen. Sie vergessen, wie gerade schöpferisch veranlagte Künstler immer wieder zu neuartiger Formung der Mittel ihrer Kunst sich gedrängt fühlen. Weit mehr als man ahnt, haben große Wortkünstler dem Mittel ihrer Kunst, dem Wort, neue Wege vorgeschrieben. Uns ist heute die Sprache mindestens des ersten Teils von Goethes *Faust* vollkommen geläufig. Einst konnte eine übelwollende Kritik fast Vers für Vers anstreichen und immer wieder Verstöße gegen deutschen Sprachbrauch feststellen. Ein Blick in Michael Holzmanns Sammlung *Aus dem Lager der Goethe-Gegner* von 1904 bestätigt das. Auch der große Wortschöpfer, dessen Verse vielen schon bis zum Überdruß geläufig und daher verständlich sind, auch Schiller hält sich nicht an die strengen Vorschriften

<sup>1)</sup> Rede in der Aula der Universität Amsterdam am 9. März 1928.

der Grammatik. „Und bald, obgleich entstellt von Wunden, Erkennt der Gastfreund in Korinth Die Züge, die ihm teuer sind“. Ist der Gastfreund oder sind die Züge des Ibykus von Wunden entstellt? Erklärer von Schillers Gedichten haben längst diese Frage aufgeworfen. Zur Zeit der Entstehung der *Kraniche des Ibykus* lebte und webte Schiller derart in antiker Poesie, daß er sich die ungewohnte und dem Deutschen widersprechende Wortfügung gestatten konnte, obwohl die deutsche Sprache nicht gleich der lateinischen oder griechischen die Mittel der Flexion besitzt, die solche Wortfügung eindeutig macht. Was Schiller da wagt, hat sich längst durchgesetzt, ganz so wie die Sprachkühnheiten des ersten Teils von Goethes *Faust*. Dem rechten Kenner Rilkes sind heute Wendungen wie die oben angegebenen gleichfalls geläufig geworden. Er spürt kaum noch das Hemmende, das sie auf den ersten Blick in sich tragen.

Weil große Wortschöpfer, unbekümmert um die Regeln der Schule, die Sprache mehr oder minder gewalttätig umformen, weil sie das Neue, das sie zu sagen haben, nur in solch ungewohnter Sprachformung vollständig ausdrücken können, wirken sie lange Zeit schwer verständlich, ja unverständlich. Das hat Stefan George in seinen Anfängen erfahren müssen. Meinte man doch damals, ihm liege gar nichts an dem Gedankeninhalt seiner Verse, er reihe vielmehr nur Wort an Wort, um durch die Schönheit des Klangs zu wirken. Ratlos standen viele vor seinen Versen. Heute wird kaum noch einer begreifen, was an diesen Versen dem Verstand unfählich gewesen ist. Auch sie haben sich durchgesetzt, auch Georges Sprache ist der Welt etwas Selbstverständliches geworden. George erging es einst nicht anders als Klopstock. Heißt es doch, die Sprache von Klopstocks ersten Dichtungen sei, um begriffen zu werden, von ihren frühen Lesern ebenso schulmäßig zergliedert worden wie die eines antiken Autors. Auch Klopstock wurde der Welt bald verständlicher. Heute indes ist er schon wieder so weit von uns abgerückt, daß diese oder jene Stelle aus seinen Oden abermals wie ein Rätsel erscheinen kann. Die Sprache des späten Hölderlin zu begreifen, die eigenwillige Wortfolge und die kühne Verschränkung des Satzbaus seiner letzten Hymnen, ist nur in allerjüngster Zeit möglich geworden. Noch vor kurzem meinte man, in diesen höchsten Schöpfungen Hölderlins Auswirkungen seiner Geistesumnachtung erkennen zu müssen. Weder bei Klopstock, noch bei Hölderlin, noch bei George ist, was schwer verständlich erscheinen könnte, rein gedanklich nur mühsam faßbar. Schillers *Künstler* setzen weit mehr Fähigkeit philosophischen Denkens voraus. Wenn die *Künstler* heute dem Verständnis noch Schwierigkeiten machen (auf der Schule läßt sich das beobachten), so ist Voraussetzung das Ungewohnte, vielen Fremde der Gedanken, die hier vorgetragen werden. Klopstock, Hölderlin, George erheben nicht solche Ansprüche an unsere Denkkraft; ungewohnt erscheint bei ihnen nur die Fügung des Worts an das Wort. Ein feinfühligere und scharfsinnigere Forscher hat sie als „harte Fügung“ bezeichnet und sie der Wortfügung entgegengestellt, die in den Reimversen des jungen Goethe oder auch deutscher Romantiker von der Art Eichendorffs waitet. Schließt sich hier Wort an Wort so leicht an, daß der Sinn des Satzes auch bei raschem Lesen sich unmittelbar kundgibt, so gilt es dort, Wort für

Wort sorgsam auszukosten, langsam und schrittweise von einem Wort zum andern weiterzugehen, wenn der Sinn erfaßt werden soll.

Wenn er unter jene, welche waren,  
trat: der Plötzliche, der schien,  
war ein Glanz wie von Gefahren  
in dem ausgesparten Raum um ihn,

so beginnt der erste Teil von Rilkes *Abenteurer*. Ich gestehe zu, daß ich selbst lange mit diesen Versen gerungen habe. Ganz verstanden habe ich sie erst, nachdem ich sie auswendig gelernt hatte. *Der Abenteurer* von Rilke zeichnet eine Gestalt von der Art Cagliostros oder Casanovas. In zwei Teile zerfällt das Gedicht. Jeder Teil nimmt das Wesen eines Abenteurers von einem besonderen Blickpunkt. Zwei Tatsachen aus seinem Leben dienen, ihn und sein Dasein zu bezeichnen: erstens die erotische Dämonie, die von seiner Persönlichkeit ausstrahlt, zweitens seine Fähigkeit, sich zum Träger eines Namens von Klang zu machen. Durch die Wirkung auf die Frauen sichert er sich seine Stellung in den Kreisen, in die er sich widerrechtlich drängt. Durch seine Fähigkeit, sich in den Träger eines altadligen Namens zu wandeln, schützt er sich gegen Gefahren, die ihm drohen. So zeichnet der erste Teil den Abenteurer, wie er in den Kreis Hochadliger hineintritt; einer Herzogin hebt er den Fächer auf, den sie nur hat fallen lassen, damit er ihn aufhebe. Lässig tritt er an den Kartentisch und gewinnt. Die Blicke, die ihn zweifelnd und zärtlich treffen, und wär's auch auf dem Umweg durch den Spiegel, behält er im Auge. Er weiß, daß er auch heute nicht schlafen wird; schon hat sein rücksichtsloser Blick den Blick einer Frau gekreuzt, sein Blick, der ist, als hätte er von Rosen Kinder, die man irgendwo erzieht.

Nun ist auch der Eingang sofort verständlich. Der Abenteurer ist der Plötzliche, der nur „scheint“, und er tritt unter die, welche wirklich „sind“, unter die echten Träger alten Adels. Und wie er in ihren Kreis tritt, bildet sich ein Raum um ihn; Glanz ruht auf ihm, aber Glanz wie von Gefahren.

Der zweite Teil arbeitet mit einem Motiv, das als Almanachmotiv bezeichnet werden könnte. Wer schwindelhaft und betrügerisch in adligen Kreisen sich bewegen will, darf nicht einen beliebigen hochtönenden Namen sich beilegen, er muß einen altbekannten Namen führen, einen Namen, der zur Not auch in einem Verzeichnis des Adels anzutreffen wäre. Und so bleibt ihm nur übrig, im Adelsalmanach nach denen zu forschen, die entweder früh aus dem Leben gegangen sind oder aber den Augen der Gesellschaft sich früh entzogen haben. Das sind die „nicht ausgelebten Leben“, die „angefangenen Knaben“, deren Geschicke, „als hätte man sie nicht gewagt“, „abgebrochen“ oder „abgesagt“ sind. Das scheint alles so urprosaisch zu sein, daß es in einem Gedicht kaum Unterkommen finden sollte. Rilke versetzt es aus Rationalistischem ins Emotionalistische, indem er von dem Augenblick ausgeht, der das Ende der Herrlichkeit des Abenteurers zu bringen scheint, von einem Augenblick, der in seinem Leben immer wiederkehrt. Nun bestreitet ihm die Flut sein unterstes Verlies und stößt ihn steigend an die Steine der Wölbung. Die Wölbung ist gewohnt, das zu erleben. In

solcher drängenden Gefahr erinnert er sich der Namen, die er sich einst beigelegt hat, und nun weiß er auch wieder, daß, wenn er lockt, Leben kommen müssen, „warme Leben Toter“ oder auch „nicht ausgelebte Leben“. Ungeduldig, bedroht lebt er sie weiter, „ungeduldiger, bedrohter“ als die, denen einst diese Leben gehört haben. Abermals bezeugt es seine Dämonie, daß er diese Leben wieder hinaufheben und ihnen wieder Sinn geben kann. Denn er weiß sie aufzunehmen und in sich hineinzureissen. Nur einmal muß er „die Gruft solcher Aufgegebenen durchschreiten“; und wieder liegen „die Düfte ihrer Möglichkeiten“ in der Luft. Kraft solcher Fähigkeit vermag sein Geschick mit einem Ruck aus der Tiefe des Zusammenbruchs zu höchstem Triumph wieder hinaufzugelangen:

Oft war keine Stelle an ihm sicher,  
und er zitterte: Ich bin — — —  
doch im nächsten Augenblicke glich er  
dem Geliebten einer Königin.

Vielleicht wäre alles das (es bietet dem Verstand genug Hindernisse; es mußte daher so ausführlich wiedergegeben werden) sofort zugänglicher, wenn es nicht von einem „er“ erzählt, sondern von einem „ich“ berichtet würde wenn der Abenteurer im Rückblick auf sein Leben beides darlegte: seine Wirkung auf das Weib, seine Kunst, das Leben andrer in sich zu zwingen, sich durch das eine wie durch das andere Mittel seine Stellung in der Gesellschaft zu wahren. Schwer wäre es nicht, das ganze zweiteilige Gedicht in ein Ichbekenntnis umzuwandeln, nur hie und da ginge ein Reim verloren, wenn für ein „ihn“ oder ein „er“ ein „mich“ oder ein „ich“ träte:

Wenn *ich* unter jene, welche waren,  
trat: der Plötzliche, der schien,  
war ein Glanz wie von Gefahren  
in dem ausgesparten Raum um *mich*,

den *ich* lächelnd überschritt, um einer  
Herzogin den Fächer aufzuheben:  
diesen warmen Fächer, den *ich* eben  
wollte fallen sehen ....

Gleiches gilt vom Eingang des zweiten Teils:

In den Tagen — (nein, es waren keine),  
da die Flut *mein* unterstes Verlies  
*mir* bestritt, als wär es nicht das *meine*,  
und *mich*, steigend, an die Steine  
der daran gewöhnten Wölbung stieß,

fiel *mir* plötzlich einer von den Namen  
wieder ein, die *ich* vor Zeiten trug.  
Und *ich* wußte wieder: Leben kamen,  
wenn *ich* lockte; wie im Flug

kamen sie: noch warme Leben Toter,  
 die *ich*, ungeduldiger, bedrohter,  
 weiterlebte mitten drin . . . .

Und doch läßt sich das nicht durchführen. Viel schwerer als die Reime, die einer Umsetzung aus dem *Er* ins *Ich* widerstreben, wiegt anderes. Der Abenteurer selbst kann (in dem ersten Teil) nicht von sich sagen: *Ich* „bog einen Blick mit meinem rücksichtslosen, welcher war: als hätte ich von Rosen Kinder, die man irgendwo erzog“. Und er kann ebensowenig (im zweiten Teil) von sich berichten: „im nächsten Augenblicke glich *ich* dem Geliebten einer Königin“. An diesen beiden Stellen ergibt sich mit unwiderleglicher Klarheit, warum es besser war, nicht eine Ich-Dichtung, sondern eine Er-Dichtung zu schaffen, ergibt sich das Mehr, das die Er-Dichtung bieten kann. Sie weiß alles auszudrücken, was als Spiegelung eigenen Erlebens die Ich-Dichtung mitzuteilen hätte, weiß den Abenteurer zu zeichnen, wie er sich selbst sieht. Sie kann aber ihn auch noch abspiegeln, wie der Blick eines anderen ihn erschaut. Das Wesen der Persönlichkeit des Abenteurers ist vollständiger zu fassen, wenn der Blick des fremden Beobachters hinzukommt. Rilke wäre nicht imstande gewesen, alles über den Abenteurer zu sagen, was er zu sagen hatte, wenn er von der Ich-Dichtung, wie sie seit langem in solchen Fällen von anderen verwertet worden ist, nicht zur Er-Dichtung weitergegangen wäre.

Die Wendung von der Ich-Dichtung zur Er-Dichtung ist ein bezeichnendes Merkmal der Zeit Rilkes. Schon vor zwölf Jahren machte ich auf die Entichtung der Lyrik aufmerksam, die sich damals vollzog. Theodor Däubler, Franz Werfel, Georg Trakl und andere dichteten neben Rilke von einem Er, wo die Lyrik bis dahin ein Ich sich hatte aussprechen lassen. Zunächst geschah dies in lyrischen Gebilden, die sonst sogenannte Rollen- oder Maskenlyrik geboten hatten. Der Dichter sprach aus einer Rolle oder hinter einer Maske da nicht sein eignes Gefühl aus, sondern versetzte sich in die Lage eines andern, eines Schäfers (*Schäfers Klagelied* von Goethe), eines wandernden Müllers. Die entichtete Lyrik konnte weitergehen und nicht bloß die Gefühle einer jungen Magd, auch die eines Kakadus, eines Droschkengauls, eines Kanarienvogels, sogar einer Schultasche ausdrücken. Das Entscheidende ist, daß solche Entichtung eine größere Entfernung zwischen den Dichter und den Inhalt seiner Werke legt. Man könnte auch von einem Schritt reden, der getan wird von subjektiverer zu objektiverer Haltung. All das nimmt den ausgesprochenen Gefühlen ihre volle Wärme; sachlicher sind diese Er-Dichtungen als die Ich-Dichtungen. Das Ichbekenntnis wandelt sich in Feststellung von Zuständen; sie beansprucht das Recht, Tatsachen mitzuteilen und nicht nur persönliche Stimmungen. Um so überraschender wirkt Rilkes Fähigkeit, das *Ich* aufzugeben und von einem *Er* zu sprechen, ohne deshalb starke Mit- und Nacherlebensfähigkeit zu hemmen, ohne dass dem Gedicht die Kraft entwindet, etwas Erlösendes dem zu bieten, der von verwandter Stimmung erfüllt ist. Der Tod der Geliebten ist von Meistern des Liedsangs in erschütternden Gebilden erwogen worden. Theodor Storm fand Worte, solchen Schmerz auszusprechen, die klingen, als wäre kein

anderer vor ihm so tief in die Gefühlslagen eingedrungen, die dem Verein-samen erstehen. Persönlichstes Ichbekenntnis war das, doch so gestaltet, daß Unzählige in gleicher Lage ganz das empfinden mußten, was er ausgesprochen hatte. Rilke dichtete vom *Tod der Geliebten* und verzichtete doch dabei auf das Ich; an überzeugender Kraft büßte das Gedicht dadurch nicht ein. Diesmal hätte gar kein Hindernis bestanden, an die Stelle des Er ein Ich zu setzen. Es konnte beginnen:

*Ich* wußte nur vom Tod was alle wissen:  
dass er uns nimmt und in das Stumme stößt.  
Als aber sie, nicht von *mir* fortgerissen,  
nein, leis aus *meinen* Augen ausgelöst

hinüberglikt zu unbekanntem Schatten,  
und als *ich* fühlte, daß sie drüben nun  
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten  
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden *mir* die Toten so bekannt,  
als wäre *ich* durch sie mit einem jeden  
ganz nah verwandt; *ich* ließ die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land  
das gutgelegene, das immersüße —.  
Und tastete es ab für ihre Füße.

Die Entfernung zwischen Gegenstand und Dichter würde noch geringer, wenn statt der hier gewählten Zeitform der Vergangenheit in den letzten Sätzen Gegenwart einträte: „*Ich laß* die andern reden und *glaube* nicht und *nenne* jenes Land das gutgelegene, das immersüße...“ Auch von dieser Seite gibt Rilke hier Altgewohntes auf. Dennoch schenkt er dem Gefühl der Verlassenheit und Sehnsucht eine Wendung von unwiderstehlicher Kraft. Kann Liebe, die gewohnt ist, schützend die Geliebte zu umfassen, greifbarer werden als in dem Wunsch, das Land des Todes für die Füße der Geliebten abzutasten? Novalis kündigt mit magischer Gewalt in den *Hymnen an die Nacht* von der Wandlung, die der Tod der Geliebten in ihm wachgerufen hat; er hat ihm das Jenseits verklärt, das Land des Todes zum rechten Wunschziel erhoben. Ganz unmagisch, ganz rein menschlich, nicht in romantischer Abkehr vom hellen Licht des Tages gesteht Rilkes Gedicht die gleiche Wandlung zu. Indem es die Form der Vergangenheit bis zum Ende wahrt, indem es vollends nicht Ich-, sondern Er-Dichtung ist, gewinnt es das Entscheidende seines Ausdrucks. Es reiht sich ein in den umfangreichen Kreis von Gedichten Rilkes, die nicht mit der dramatischen Lebendigkeit einer Ichaussage, die vielmehr mit der strengen Sachlichkeit einer Schilderung das Gefühl eines Menschen, aber auch eines Tiers, das Wesen von Mensch und Tier, ja das Wesen eines unbelebten Gegenstands bezeichnen.

Rilkes *Bildnis* gilt für eine Charakteristik der Schauspielerin Eleonora Duse. Zwei Züge ihres Wesens heben sich stark heraus: die Künstlerin, die Erdichtetes zu sagen hat, „darin Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines“, und die solchem Erdichteten ihrer Seele Sinn gibt, „daß es ausbricht wie ein Ungemeines: wie das Schreien eines Steines“; und das Weib, auf dessen verzichtendem Gesichte große Schmerzen stehen, eine wehe Wirklichkeit, der keins der Worte eines Schauspiels gemäß ist und die ihr einziges Eigentum bedeutet, „das sie wie ein fußloses Gefäß halten muß, hoch über ihren Ruhm und den Gang der Abende hinaus“. Diesmal herrscht die Form der Gegenwart. Ein Umsetzen in Ich-Dichtung wäre kaum denkbar. Dieses Ich könnte nicht von dem „schöneri welken Strauß“ seiner Züge sprechen, nicht von seinen „schönen blinden Händen“ und könnte vollends nicht sagen, daß aus dem schönen welken Strauß manchmal wie eine Tuberose ein verlornes Lächeln müd herausfällt, nicht, daß es (wie bezeichnend dieser Zug ist, weiß jeder, der die Duse jemals auf der Bühne erblickt hat) „mit hochgehobnem Kinn“ alle Worte wieder fallen lasse. Wie viel in betrachtender Haltung der Dichter sagen kann, wie viel mehr und Entscheidenderes als ein anderer, der nach alter Weise nur ein Ichbekenntnis gestaltet hätte, ergibt sich mit überzeugender Kraft an dem *Bildnis*.

Vollends wäre es geschmacklos gewesen, irgendein unbeseeltes Ding, eine Kathedrale, ihr Portal, ihre Fensterrose, einen Turm, die Treppe der Orangerie zu Versailles, einen Marmorarren sich selbst aussprechen zu lassen. Schon ein Tier widerstrebt solchem Beginnen. Der *Panther. Im Jardin des Plantes, Paris* konnte nur geschildert werden, durfte nicht selbst zu Wort kommen. In drei Vierzeilern drängt sich zusammen, was ein scharfer Beobachter an einer Erscheinung gewahrt, die von Kindheit an unzähligen andern völlig geläufig ist; dergleichen hat man irgendwo gesehen, den gefangenen Panther, der rastlos im engen Käfig hin- und herwandert:

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,  
 der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
 ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
 in der betäubt ein großer Wille steht.

Das Genaue der Beobachtung, die hier besteht, bestätigt sich auch noch in dem Satz „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf“. Doch der Beobachter Rilke bleibt nicht stehen bei dem, was er sieht; nicht sein Blickpunkt entscheidet, er gewinnt den Blickpunkt des gefangenen Tiers. Dem Panther ist's nicht meht, als ginge er an den Stäben seines Käfigs vorbei, sondern als gingen sie an ihm vorüber. So gewinnt die Schilderung des Tiers das Letzte, das dieses Tier selbst aussagen könnte:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
 so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
 Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
 und hinter tausend Stäben keine Welt.

Menschen und Tiere und Dinge zu erleben, nicht wie sie dem Beschauer

sich weisen, sondern wie sie sich selbst sehen, und wie ihnen die Welt erscheinen muß, ist das bezeichnende Merkmal von Rilkes Dichten. Darum durfte oben mehrfach der Versuch gewagt werden, seine Er-Dichtung in Ich-Dichtung umzusetzen. Das wäre völlig unmöglich, wenn der Blickpunkt des Ichs nicht gewonnen wäre. Einen der bezeichnendsten Belege für solches Verhalten des Dichters Rilke habe ich an anderer Stelle zergliedert; es ist das Gedicht *Römische Fontäne. Borghese*. Er läßt sich um so gewinnreicher nutzen, weil in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Der römische Brunnen* etwas ganz Verwandtes und doch Entgegengesetztes vorliegt. Meyer sagt in acht knappen Zeilen meisterhaft klar, was in seinem römischen Brunnen sich abspielt, einem Brunnen der Renaissance, der drei Schalen übereinander anordnet, Mittelpunkt über Mittelpunkt, die untere immer größer als die obere. Springbrunnenartig steigt das Wasser empor und ergießt sich in die oberste Schale, aus ihr fließt es über in die nächste, dann in die dritte. So nimmt und gibt jede Schale zugleich und strömt und ruht. Neben den scharfen Umrissen von Meyers Gedicht erscheint Rilkes *Römische Fontäne* auf den ersten Blick undeutlicher, verschwommener. Es ist nicht ein Brunnen der Renaissance, sondern des Barocks, er steht nicht in freier Luft, sondern lehnt sich an eine Wand an, ordnet zwar auch mehrere Becken übereinander, wirkt indes eher wie ein Hochrelief, wirkt vor allem heimlicher und verhüllter. Dem Wesen des Barocks entspricht, daß Rilke, unscharf und minder sachlich als Meyer, dem Verstand nicht gleich Klares und Eindeutiges bietet; dafür schenkt er dem Gegenstand menschenähnliches Leben. Was das Wasser erfährt, das hier von Becken zu Becken fließt, wird zu einem Spiel, wie Menschen es treiben können. Wasser neigt sich zu Wasser, das unten wartend steht und dem andern leise redenden Wasser entgegenschweigt. Heimlich, gleichsam in der hohlen Hand, zeigt es dem herabkommenden Wasser im Spiegel hinter Grün und Dunkel den Himmel. Der beobachtende Dichter verschwindet völlig hinter den Erlebnissen, die das Wasser selbst hat; oder vielmehr, er wird selbst zu diesem Wasser, er erlebt, was das Wasser erlebt. Im *Buch der Bilder* verrät sich solche Erlebnismöglichkeit in dem Gedicht *Von den Fontänen*:

Ich muß mich nur erinnern an das alles,  
 was an Fontänen und an mir geschah, —  
 dann fühl ich auch die Last des Niederfalles,  
 in welcher ich die Wasser wiedersah:  
 und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten,  
 von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,  
 von Teichen, welche nur die Uferkanten  
 schwachsinnig und verschoben wiederholten,  
 von Abendhimmeln, welche von verkohlten,  
 westlichen Wäldern ganz entfremdet traten,  
 sich anders wölbten, dunkelten und taten,  
 als wär das nicht die Welt, die sie gemeint....

Ein Höchstmaß von Einfühlung ist da gewonnen und zugleich ein gewich-



tigstes Recht der Er-Dichtung. Wer so hemmungslos in die Tiefen der Gefühlsmöglichkeiten eines andern Wesens, sei es mit Seele begabt oder nicht, eindringt, darf von diesem andern sagen, was es selbst nicht wahrer und eindringlicher künden könnte.

Rilkes *Römische Fontäne* unterscheidet sich von Meyers Gedicht noch durch einen bezeichnenden Zug. Wenngleich Meyers *Römischer Brunnen* das Partizip nicht meidet, es ergänzt hier doch nur Verben in finiter Form: aufsteigt, fallend gießt, sich verschleiernd überfließt, gibt wallend, nimmt und gibt zugleich, strömt und ruht. Rilke ersetzt das finite Verb durch Partizipien: übersteigend, neigend, dem leise redenden entgegenschweigend, zeigend, sich verbreitend, sich niederlassend. Das Verzicht auf finite Verba ist ein bezeichnender Zug impressionistischer Dichtung. Indem der impressionistische Dichter mit dem bildenden Künstler wetteifert, bedient er sich nicht der verbalen Formen, die eine abgegrenzte Handlung bezeichnen, er wählt die andere Form, die etwas unabgegrenzt Währendes im Auge hat. So steht in Werken der bildenden Kunst Zustandhaftes vor unserem Auge. Gedichte des Impressionismus haben das bis zum vollen Verzicht auf das Verbum weitergetrieben und sich mit Substantiven und Adjektiven begnügt.

An dieser Stelle berührt sich Rilke aufs allerengste mit dem Impressionismus. Darf er deshalb schlechthin als Impressionist bezeichnet werden? Seine Fähigkeit, die Welt zu schauen und sich in sie einzufühlen, spräche gleichfalls dafür, daß ihm der Impressionismus als entscheidendes Ziel vorschwebte.

Impressionismus ist Kunst der Empfänglichkeit. Als eines Tages das Bedürfnis erwachte, vom Empfangen der Welt wieder zurückzukehren zu einer Haltung, die der Welt ihre Wege vorschreibt, war das Ende des Impressionismus erreicht. Was da erstand, wurde als Expressionismus wie voller Gegensatz zum Impressionismus empfunden. Rilke entstammt einem Boden, wo ausgesprochene Empfänglichkeit und weiche Hingabe an die Erscheinungen bestehen. Wie stark sich das in seiner Jugend geltend machte, verrät Rilkes Roman *Malte Laurids Brigge*. Ein Knabe, in dem der Verfall eines alten Geschlechts sich auswirkt, erlebt hier mit einer übersteigerten Empfindlichkeit; sie kann leisten, was sonst nur reiche Phantasiebegabung schafft, ihr wird im Alltagsleben das Wunder etwas Selbstverständliches. In *Malte Laurids Brigge* zeichnet Rilke sich selbst, versetzt sich freilich in eine nordische Umwelt, die fernab liegt von seiner Heimat Prag. Bestehen bleibt aber das überzart Empfängliche des Prager Deutschen. Seit langer Zeit ringen auf böhmischem Boden Deutsche mit dem Tschechentum. Der unentwegte Kampf hat ihnen die Zähigkeit ihrer Gegner nicht zum Besitz werden lassen. Für die deutschen Dichter Böhmens ist weiche Anschmiegsamkeit bezeichnendes Merkmal; seit den Tagen der deutschen Romantik waren sie bemüht, sich in das Wesen des Tschechen einzufühlen. Sie trieben weiter, was von Goethe und von Clemens Brentano begonnen worden war, ein liebevolles Sichversenken in tschechisches Lebensgefühl. So hat auch Rilke begonnen, alles eher als ein kraftvoller Vorkämpfer des Deutschtums auf widerstrebendem Boden. Seine *Zwei Prager Geschichten* von 1899 vertiefen sich in die Seele von Tschechen; die Fähigkeit der Ein-

fühlung, die an Rilkes Gedichten zu spüren ist, waltet schon hier. Ursprünglicher und eigentümlicher wirken diese Prager Erzählungen als die erste Lyrik Rilkes; sie kündigt vollends von Anpassungsfähigkeit, sie findet noch keinen Eigentum, sie läßt ihre allbekanntesten Vorbilder leicht erkennen. Heute ist uns Rilkes Wortkunst etwas so scharf Umschriebenes, läßt sie sich so leicht von Verwandtem scheiden, hat sie für viele sogar etwas so ausgesprochen Manieriertes, daß das Unrilkische seiner lyrischen Erstlinge sich um so stärker fühlbar macht.

Rilkes echter Ton erklingt zuerst im *Buch der Bilder* von 1902 und im *Stundenbuch* von 1906. Es sind zwei verschiedene Welten, die in den beiden Werken sich auftun. Voraussetzung des *Buchs der Bilder* ist Paris, Voraussetzung des *Stundenbuchs* ist Rußland.

Paris und Rußland haben Rilke zu sich selbst kommen lassen. Was Paris ihm wurde, meldet der Roman von Malte Laurids Brigge. Die Wirkung Rußlands wird greifbarer sein, wenn einmal Rilkes Briefe aus seiner russischen Zeit vorliegen. In Paris wurde für Rilke Rodins Kunst zu einer Offenbarung. Jahrelang stand Rilke mit Rodin in enger Verbindung. Wie er Rodin gesehen hat, was ihm an Rodins Kunst aufgegangen ist, hat er selbst ausführlich dargelegt. Sein Buch über Rodin will den Künstler Rodin begreiflich machen. Es spricht nur von bildender Kunst; zwischen den Zeilen läßt sich lesen, was für Rilke nicht bloß das Wesen bildender Kunst, auch das Wesen der Kunst überhaupt, also auch seiner Kunst, der Dichtkunst, war. Noch ist die Aufgabe zu lösen, noch gilt es, aus Rilkes Äußerungen über Rodin das künstlerische Glaubensbekenntnis des Dichters Rilke herzustellen. Ist das einmal getan, dann wird die Frage, ob Rilke nur Impressionist oder ob er mehr war, sich noch leichter beantworten lassen. Sicherlich konnte er von Meister Rodin mehr lernen als nur Handgriffe des Impressionismus.

Ich selbst empfinde an einer Stelle eine starke Verwandtschaft zwischen der Kunst beider, habe das auch schon ausgesprochen. Rodin gelangte auf seinen Wegen zu plastischen Gestaltungen, die es aufgeben, den Menschen als Rundplastik zu formen, Was da entsteht, ist auch nicht Relief. Indem unter der Hand Rodins ein Teil des Marmors sich in scharf geprägte Menschenzüge wandelt, bleibt daneben ein beträchtliches Stück Marmor schier unbehauen. In seinem Buch über Rodin sieht Rilke an dieser Tatsache nicht vorbei. Er spricht von Werken Rodins, die durch wunderbar sanfte Behandlung des Marmors wirken. Zwischen ihren einzelnen Teilen sind hier und da flache Steinbänder stehengeblieben, Stege gleichsam, die in der Tiefe eine Form mit der andern verbinden. „Diese Füllungen verhüten das Entstehen wertloser Durchblicke, die aus dem Dinge hinausführen in leere Luft; sie bewirken, daß die Ränder der Formen, die vor solchen Lücken immer scharf und abgeschliffen scheinen, ihre Rundung behalten, sie sammeln das Licht wie Schalen und fließen fortwährend leise über.“ Rilke spricht von einer Auflösung des Steins in Luft; der Marmor schein nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. Rilke weiß, wie sehr sich das dem Relief nähert, ohne doch Relief zu sein.

Rilke nimmt diese Eigenheit von Rodins Kunst durchaus nur vom Standpunkt der Plastik. Nächste und merklichste Wirkung ist, daß die einzelne Erscheinung, der einzelne Mensch nicht in voller Gestalt plastisch ausgeführt wird; der Meißel des Künstlers arbeitet einen wichtigsten und entscheidendsten Teil der Gestalt mit letzter Schärfe heraus und läßt das Übrige im Marmorblock verfließen. (Als Beleg sei Rodins Plastik *L'Adieu* erwähnt). Trifft das nicht völlig überein mit den Kunstbräuchen, die sich in Rilkes Gedichten zeigen, zunächst in allen, die hier zu besprechen waren? Weder ist die ganze Gestalt und die ganze Fülle der Erlebnismöglichkeiten eines Abenteurers, noch die gesamte Persönlichkeit der Duse, noch alles was von einem gefangenen Panther zu melden wäre, Gegenstand seiner Kunst. Er greift einzelne bezeichnendste Züge heraus, stellt sie in hellstes Licht und läßt das Übrige im Ungewissen verdämmern. Hier meldet sich ein wichtiger Unterschied zwischen Rilkes Kunst und dem Impressionismus. Es widerspräche der Empfänglichkeit, in welcher der Impressionismus wurzelt, solche Wahl zwischen Wichtigem und Unwichtigem zu treffen. Wohl bedeutet auch für das Bild eines impressionistischen Malers die rahmenhafte Umgrenzung nicht, was sie für andere Maler bedeutet. Der Gegenstand des Bildes wird nicht sauber eingeordnet in den Rahmen; aber die Eindrücke, die innerhalb des Rahmens zur Darstellung gelangen, sind mit gleichmäßiger Genauigkeit wiedergegeben, soweit sie sich dem Auge offenbaren. Rilkes Scheidung zwischen bezeichnenden Wesenszügen und Eigenheiten, die als bedeutungslos zu Boden fallen, weist auf das Bedürfnis hin, das Wesenhafte aus der Fülle der Merkmale einer Erscheinung herauszuholen. Sie muß in der Überzeugung wurzeln, daß es dem Künstler gegeben ist, das Wesen einer Erscheinung zu fassen. Der Impressionismus ist zu unbedingter Gegner alles Denkens, Wägens und Erwägens, als daß er darauf ausgegangen wäre, mehr zu geben als eine Abspiegelung der Erscheinungen. Ihm bedeuten die Eindrücke alles. Das Wesen einer Erscheinung erfassen wollen heißt dagegen, über die Grenzen der Eindrücke hinausschreiten. Wesensschau und Impressionismus widersprechen einander.

Gegensätze, die, wie der hier entwickelte von Impressionismus und Wesensschau, sich gedanklich leicht umreißen lassen, sind am Kunstwerk nur selten mit gleicher Schärfe zu beobachten. Rilke kommt vom Impressionismus her, schreibt einen guten Teil seiner Werke in der Blütezeit des Impressionismus und verrät, wo er von seinem Verhältnis zur Welt spricht (etwa einmal in *Malte Laurids Brigge*), wie wichtig auch ihm der Grundsatz des Impressionismus gewesen ist, das Bild eines Gegenstandes unmittelbar aus den Sinneseindrücken und nicht aus den Vorstellungen zu holen, diesen Überbleibseln der Eindrücke im Gedächtnis des Menschen. In den *Pariser Gedichten*, im *Buch der Bilder*, in den beiden Teilen der *Neuen Gedichte* bleibt genug bestehen, das für seine Fähigkeit spricht, den Eindrücken gerecht zu werden, ihnen im Dichtkunstwerk Raum zu gewähren. Daß neben ihnen noch anderes, daß die Wesensbestimmung der Erscheinungen ihm wichtiger und wichtiger wird, bleibt ebenso unbestreitbar, mag immer der Versuch Rilkes, das Wesen einer Erscheinung festzustellen, sich auch des impressionistischen Mittels der Wiedergabe von Eindrücken bedienen.

Meldet sich an dieser Stelle etwas in Rilkes Kunst an, das über den Impressionismus hinausführt, und ist es gleichwohl schwer, die Grenze zu nennen, die zwischen ihm und dem Impressionismus liegt: wohl noch schwieriger läßt sich die Frage beantworten, wieweit Rilke das impressionistische Abspiegeln des Diesseits überwindet und ein Verhältnis zur Transzendenz gewinnt, wie es seit dem Ausklang des Impressionismus sich immer stärker als Bedürfnis der Zeit fühlbar macht. Nicht die *Pariser Gedichte*, sondern *Stundenbuch*, *Requiem* und Rilkes letzte Gaben, die *Sonette an Orpheus* und die *Duineser Elegien*, dann das *Marienleben*, kommen für diese Frage in Betracht.

Den „homo religiosus“ Rilke hat man, gestützt auf diese Gruppe seiner Dichtungen, schon zu zeichnen versucht. Dürfen sie wirklich ohne weiteres als Zeugnisse von Rilkes Verhältnis zu Gott hingenommen werden? Vielleicht erscheint diese Frage manchem unnötig. Wer indes die Zeit von Rilkes Entfaltung, die hinter uns liegenden Jahre um 1900, miterlebt hat, kann sie nicht umgehen. Er weiß zu gut, daß diese junge Vergangenheit auch Religiöses nur vom ästhetischen Standpunkt zu nehmen gewohnt war. Sie berief sich gern auf die deutsche Romantik, die hundert Jahre früher im Gang war. Mochte da diese oder jene Übereinstimmung überschätzt oder mindestens überstark betont werden, in dem einen fühlte man sich vielleicht weniger mit der alten deutschen Romantik als mit einzelnen ihrer Träger durchaus einig. Wilhelm Schlegel formte in seiner Spätzeit das gefährliche Wort von der „*prédilection d'artiste*“ für den Katholizismus. Als die Romantik mehr und mehr zum Katholizismus sich bekannt hatte, sah Wilhelm Schlegel, einst einer ihrer Führer, gleich andern Genossen sich veranlasst, die Grenze schärfer zu ziehen, die zwischen ihm und der katholischen Romantik lag, vor allem zwischen ihm und seinem Bruder Friedrich. Er selbst hatte sich einst dem Katholischen williger ergeben, als daß damals nur von seiner ästhetischen Freude am Katholizismus hätte die Rede sein können. Als er das Wort von der „*prédilection d'artiste*“ ausgab, verleugnete er einen guten Teil seiner Vergangenheit. Gefährlicher noch war, daß er mit diesem Wort dem Künstler das Recht zugestand, katholische Symbole zu verwerten, ohne an sie zu glauben. Seitdem heißt es, auf der Hut sein, wenn in der Kunst Motive des Christenglaubens auftauchen, ganz besonders Motive des Katholizismus. Sogar Goethe stellt am Ende des *Faust* vor die Frage, wieweit er den Glauben des Katholiken an die Jungfrau-Mutter und an die Heiligen nur als künstlerisches Sinnbild verwertet oder ob er vielleicht mehr im Auge hat. War man bis vor kurzem geneigt, auch am Ende des *Faust* nur eine „*prédilection d'artiste*“ für Katholisches festzustellen, die bei dem Gegner romantischer bildender Kunst, dem Gegner des Nazarenismus, Goethe, schon auffällig genug ist, jetzt ist etwa Karl Justus Obenauer bereit, einen Schritt weiterzugehen, im Ende der Faustdichtung eine „Rück- und Heimkehr nach langen Umwegen zu dem“ zu erkennen, „was der Protestant im Leben selbst verlassen und verneint hatte“. Um 1900 war der Bildungsmensch noch weit unbedingter entgottet, als zur Zeit der deutschen Romantik und auch des alten Goethe. Ganz geläufig war den Trägern der Kunst um 1900, christliche Symbole zu nutzen, ohne sich zu

ihnen zu bekennen. Bekennerlust ist inzwischen wieder erwacht und entfernt sich von solchem Brauch. Desto entscheidender ist die Frage, ob Rilke im Sinne jüngster Entwicklung homo religiosus gewesen ist oder ob auch ihm, was an Religiösem in der Reihe der Dichtungen besteht, die vom *Stundenbuch* ausgeht, nur einen Gegenstand ästhetischen Genießens und nicht ein Bekenntnis darstellt. Tatsächlich erblickte ein feinfühligere Forscher auch hier nur ein Gestalten im Sinne des Schlagworts „l'art pour l'art“.

Ist Rilke vom Betrachter und Beschauer zum Bekenner geworden oder nicht? Durch die Entwicklung, die sich seit der deutschen Romantik vollzogen hat, ist der Boden, auf dem diese Frage steht, so unzuverlässig geworden, daß sie vielleicht überhaupt nicht eindeutig beantwortet werden kann. Hinzu kommt, daß, wie in seinem Verhältnis zum Impressionismus, auch in seinem Verhältnis zum Bekenntertum Rilke unverkennbar Wandlungen durchlebt, daß sich Übergänge zeigen, daß vollends schlichte Rückkehr zu dem, was einst ungebrochen bestanden hat, in Menschen von Rilkes Prägung nicht möglich ist. Wie Rilke ringen auch andere in gleicher Zeit nach einem religiösen Verhältnis zu Gott und sind ehrlich genug, nicht schlechthin alles abzubrechen, was ihnen von der Weltanschauung ihrer Jugendzeit aufbaut worden ist. Von dieser Weltanschauung aus suchen sie ihren Weg zu Gott.

Die religiösen Dichtungen Rilkes sind in ein neues Licht gerückt, seitdem Hermann Pongs im ersten Bande seines Werks *Das Bild in der Dichtung* die Metaphorik Rilkes in ihren Abstufungen ergründet hat. Besteht zunächst zwischen den Pariser Gedichten und der religiösen Gruppe ein wesentlicher Unterschied der Sprachgestaltung, wird auf dem Wege von jenen zu dieser Rilke immer mehr ein kühner Neuschöpfer der Sprache, so scheidet sich auch deutlich die Bildlichkeit der ersten von der zweiten Gruppe. Beseelung herrscht dort, mystische Metaphorik hier. Dort läßt — ich nehme Pongs' Darlegungen auf — sich Rilke erfüllen von den unendlich vielen Einzeldingen, die jedes für sich zu Gott stehen, jedes für sich erfüllt werden müssen. Hier steht Rilke neben Novalis und erneuert hundert Jahre nach ihm im *Stundenbuch* das von Gott ergriffene Gefühl; er tut es in einer Zeit, die erschüttert und deren Untergrund fragwürdig geworden ist, sich bewußt der Unnahbarkeit, der Unfaßlichkeit Gottes; auf mystische Schauer und Erkenntnis geht er aus, zuletzt aber wandelt sich die mystische Bildlichkeit aus einer rauschhaften Gottesbestürmung, wie sie im *Stundenbuch* herrscht, in ein Gott zeigendes Erfassen des Seins aus seinem Sinn, dem Tod.

Dieser Deutung könnte entgegengehalten werden, daß das *Stundenbuch* sich nicht als Bekenntnis Rilkes gibt, sondern einem russischen Mönch in den Mund gelegt wird. Ist das nicht wieder die gewohnte Ausflucht des Menschen von 1900, der nicht seine eigene Persönlichkeit ausspielt, sondern vorsichtig eine Maske vornimmt, um jeder Verantwortlichkeit enthoben zu sein? Am *Stundenbuch* offenbart sich das Dringliche der Frage, wie weit Rilke in seinen religiösen Dichtungen bekennt, wie weit er nur mit der Freude des Künstlers formt, was einer echten Bekennernatur taugen kann, für ihn selbst hingegen kein eindeutiges Glaubensbekenntnis bedeutet. Das *Stundenbuch* sucht in rastlosem Mühen nach dem Ausdruck des Verhält-

nisses von Mensch und Gott. Bildhaft drückt es aus, in immer neuen Bildern, was dem Menschen Gott, was Gott dem Menschen ist, wieweit Gottes Herrlichkeit vom Dasein des Menschen abliegt. So kann Rilke zu dem Satz kommen: „Du gehst wie lauter lichte Rehe, und ich bin dunkel und bin Wald.“ Der da nach seinem Gott sucht, hat erkannt, was Gott für ihn bedeutet und was ihm zu leisten übrigbleibt, wenn er seinem Gott sich nähern will. In immer neuem Anlauf gewinnt solches Betrachten dauernd neuen Ausdruck. Die Litaneien des katholischen Mittelalters möchten Christus oder Maria in ihrem Wesen ausdrücken, indem sie in langer Abfolge die Beinamen anführen, die von den Gläubigen Christus wie Maria gegeben worden sind, Beinamen, die zugleich erkennen lassen, was Christus und Maria dem Gläubigen bedeuten, was sie für ihn geleistet haben. So gelangt die *Lauretanische Marien-Litanei* zu der Abfolge: „Sancta Dei genetrix, Sancta virgo virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater boni consilii, Mater Creatoris, Mater Salvatoris...“ Oder: „Stella matutina, Salus infirmorum, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium Christianorum, Regina angelorum...“. In gleichem unentwegtem Anlauf sagt das *Stundenbuch*, was Gott dem Menschen sein kann. Die Litaneien fußen auf einem altererbten Glaubensschatz, das *Stundenbuch* entbehrt solcher Unterlage. Wenn den Litaneien gewohnte Umschreibung eines sicheren Besitzes eignet, so strebt das *Stundenbuch* nach einem Besitz, der noch zu schaffen ist, baut es den Gottesbegriff aus, indem es ergründet, was in den Vorgängen der Seele des Menschen auf Gott hindeutet. Solches Gottsuchertum enthalten Rilkes *Geschichten vom lieben Gott*. Kühne Mythenbildung mag den Gläubigen da verletzen, dennoch bewähren sie ein unablässiges Streben, Gott in der Welt zu erkennen.

Gestützt auf Pongs, gestützt auf solche Deutung der späten Dichtungen Rilkes suchte ich vor kurzem das echt Bekennerhafte von Rilkes Spätzeit darzulegen. Ich wies dabei auf eine Stelle des *Matte Laurids Brigge* hin. Sie gehört zusammen mit dem Gedicht *Bildnis*. Auch diesmal denkt Rilke an Eleonora Duse; er fügt einen Zug an, der im *Bildnis* nicht zur Geltung kommt: die Schauspielerin, durch ihren Beruf zu steter Schaustellung gedrängt, möchte sich gegen Schaustellung wehren, sich vor den Blicken der Neugierigen verbergen. Bestimmt durch ihre Anlage, sich zum Schaugegenstand zu machen, scheut sie das Ge- und Durchschautwerden. Ist das nicht Rilkes eigenes Lebensgefühl, ist es nicht das Lebensgefühl der Zeit um 1900? Darum ist ja diese Zeit und sind ihre Träger, sind vor allem ihre Dichter geneigt gewesen, alles Bekennerhafte von sich abzustreifen. So sagte auch Rilke zeit seines Lebens lieber zu wenig als zu viel von sich, wenn es ein Bekennen galt. Um so stärker fällt bei ihm ins Gewicht, was wie Bekennen sich äußert. Den Mut aber der Verantwortung, der den Gleichaltrigen fehlte, hat Rilke mühsam sich erobert. Er war schon auf dem Wege dazu, als er es wagte, von einer Abspiegelung der Eindrücke zur Feststellung des Wesens der Dinge weiterzugehen. Die beiden Wege, die ich hier zu beschreiten hatte, kreuzen sich an dieser Stelle. Auch der Künstler nimmt stärkere Verantwortung auf sich, wenn er nicht bloß sagt, wie ein

Wesen erscheint, sondern wie es ist. Wesensbestimmung und religiöses Bekenntnis rücken einander ganz nahe; bis ins Kleinste des künstlerischen Ausdrucks läßt sich das verfolgen. Pongs stellt zwei Gleichnisse zusammen; das eine stammt von Liliencron das andere von Rilke. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als sei der eine wie der andere nur darauf aus, durch das Überraschende und Befremdende des Vergleichs zu bestechen. Liliencron dichtet:

Und wo die dunklen Ypern stehn,  
ernst wie ein schwarz Gerüste,  
da fand ich deinen kleinen Mund,  
die rote Perlenküste.

Rilke beschreibt den sterbenden Dichter:

Und seine Maske, die nun bang verstirbt,  
ist zart und offen wie die Innenseite  
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

An anderer Stelle habe ich im Anschluß an Pongs schon gezeigt, wie in Liliencrons Gleichnis etwas aufflammt, das sofort wieder verraucht; ein tiefer gedanklicher Hintergrund fehlt. Vor unserem innern Auge blitzen einen kurzen Augenblick die weißen Zähne auf, die zwischen roten Lippen stehen, eine schnell vorbeieilende Sehvorstellung. Was von Rilke dem innern Auge gewiesen wird, wirkt zunächst fast unästhetisch, aber während, wer sich in Liliencrons Gleichnis vertiefen will, nichts Neues hinzugewinnt, haben diese Verse Rilkes etwas Bannendes, das, je länger wir dabei verweilen, eine Beziehung nach der andern uns eröffnet: die Frucht, die, nur geöffnet, ihren ganzen Reiz erschließt, die aber, wenn sie eröffnet der Luft ausgesetzt bleibt, ungenutzt verdirbt. Und auf der anderen Seite der Dichter, dem im Tode mit höchster Steigerung zuteil wird, was sein Wesen ausmacht: offen zu sein für die Welt; doch diese höchste Steigerung seines empfangenden Verhaltens zur Welt verdirbt ungenutzt dem Sterbenden. Sinnbildlich zeigt sich hier, mit welcher drängenden Wucht Rilke sich in das Wesen einer Erscheinung hineinbohrt, wie er ihr das Letzte und Entscheidendste abfragen möchte. Daneben wirkt Liliencrons Gleichnis nur wie der Augenblickseinfall eines gestreichten Plauderers. So schwebt der Impressionismus über den Dingen, ohne klare und eindeutige Stellung zu ihnen zu nehmen, er scheut die Verantwortung. Das neuerwachte Gefühl der Verantwortung, dies Gefühl, das jeder empfindet, der im Sinn und in froher Erwartung einer kommenden besseren Zeit heute vor der Welt zu handeln und zu wirken hat, beginnt bei Rilke sich durchzusetzen. Den Standpunkt „l'art pour l'art“, der dem Impressionismus genehm war, den indes sogar die impressionistischen Dichter, die heute noch tätig sind, mehr und mehr überwinden oder gar schon überwunden haben, hat Rilke als einer der ersten verlassen, ein Führer in die Zukunft. Wesenhaftes wollte er den Menschen bieten, nicht bloß an ästhetischem Schein sich freuen. So wurde er wirklich zum homo religiosus, so wurde ihm gegeben, auch dem etwas zu bieten, der

noch gläubiger ist, als Rilke es jemals hat werden können. Kann doch Rilkes *Marienleben* auch dem echten Katholiken etwas sagen. Zugestanden bleibe, daß eine Übergangerscheinung von Rilkes Art manches sinnbildlicher faßt als gläubiger veranlagte Naturen. Nochmals sei hingewiesen auf den Unterschied zwischen den katholischen Litaneien und dem „Stundenbuch“, nochmals sei hervorgehoben, daß Rilke nicht aus der reichgefüllten Schatzkammer alten Glaubensbesitzes an die Frage der Religion herangetreten ist. Seinen Glauben hat er aus eigener Kraft sich erbauen müssen, fußend auf einem schwankenden und ungewissen, tief aufgewühlten Boden. Doch gerade deshalb hat er einem Zeitalter viel zu schenken, das in gleichem Grunde wurzelt. Mögen andere schon heute über ihn, den Bekenner, hinausgedrungen sein, groß ist immer noch die Zahl derer, die, im gleichen Sinn bemüht wie Rilke, ihren Gott suchen müssen, den Gott, den das verstrichene Jahrhundert ausgeschaltet hatte wie keines vorher. Ihnen bleibt er für lange Zeit noch ein zuverlässiger Wegweiser <sup>1)</sup>.

Bonn a. Rh.

OSKAR WALZEL.

## STUDIES IN ARTICULATION.

### *That* as a Relative Pronoun

#### I. (Old English).

Some writers have expressed a doubt whether *that* can be considered a relative pronoun at all. Jespersen *Mod. Engl. Gr.* 418 ranks *that* with *as* and *but* in that function. Deutschbein <sup>2)</sup> says that properly speaking *that* cannot be regarded as a pronoun, and Kruisinga <sup>3)</sup> is of the same

<sup>1)</sup> Michael Holzmanns *Aus dem Lager der Goethe-Gegner* bildet das Heft 129 der *Deutschen Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts* (Berlin 1904). — Den Gegensatz von „harter“ und „glatter Fügung“ bestimmte Norbert von Hellingrath in seiner Münchner Dissertation *Pindariübertragungen von Hölderlin* von 1910. Vgl. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam o. J. S. 234 ff. — Rilkes Werke sind im folgenden nach der neuen *Gesamtausgabe des Insel-Verlags* von 1927 angeführt. Die *Zwei Prager Geschichten* sind in dieser Ausgabe nicht enthalten, sondern in dem Band des Insel-Verlags *Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit* von 1928. *Der Abenteurer* 3, 208 ff. *Der Tod der Geliebten* 3, 126. *Bildnis* 3, 200 f. *Der Panther. Im Jardin des Plantes, Paris* 3, 44. *Römische Fontäne. Borghese* 3, 79. *Von den Fontänen* 2, 133 f. — *Auguste Rodin* 4, 295 ff.; besonders S. 368 ff.

Über Entichung der Lyrik: O. Walzel, *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926 S. 260 ff. — Über *Römische Fontäne. Borghese*. O. Walzel, *Der Dichter und das Wort*, Bonn 1927 S. 12 ff. und *Vom Wesen der Dichtung*, Leipzig 1928 S. 32 ff.; vgl. auch: Luise Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, München 1928. — Über Rilke und Rodin: O. Walzel, *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, 2. Aufl. Berlin 1920 S. 298. — Den homo religiosus Rilke zeichnet Eva Wernick, *Die Religiosität des Stundenbuches von Rilke*, Berlin und Leipzig 1926. — Über den Schluß von Goethes *Faust*: Karl Justus Obenauer, *Der faustische Mensch*, Jena 1922 S. 214 f. — Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg 1927 1, 220 ff. u. ö.; über Liliencron und Rilke S. 173 f.

O. Walzel, *Der Sinn von Rilkes Dichtung: Rainer Maria Rilke-Heft der Zeitschrift Orplid* 1927 S. 59 ff. Auf diesen Aufsatz stützen sich, besonders gegen das Ende hin, die vorliegenden Erörterungen.

<sup>2)</sup> *Grammar*, 1924, p. 126.

<sup>3)</sup> *Engl. Stud.*, 1924.