

W. 1000

FORM UND GEIST
ARBEITEN ZUR GERMANISCHEN PHILOLOGIE
UNTER MITWIRKUNG VON
L. MAGON, B. MARKWARDT UND W. STAMMLER
HERAUSGEGEBEN VON LUTZ MACKENSEN

BAND 24
HANS-WILHELM HAGEN
RILKES UMARBEITUNGEN

1931

HERMANN EICHBLATT VERLAG, LEIPZIG

Arendt

PT
2635
.165
Z737

FORM UND GEIST

ARBEITEN ZUR GERMANISCHEN PHILOGIE

UNTER MITWIRKUNG VON
L. MAGON, B. MARKWARDT UND W. STAMMLER
HERAUSGEGEBEN VON LUTZ MACKENSEN

BAND 24

HANS-WILHELM HAGEN
RILKES UMARBEITUNGEN

1931

HERMANN EICHBLATT VERLAG, LEIPZIG

HANS-WILHELM HAGEN

RILKES UMARBEITUNGEN

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE
SEINES DICHTERISCHEN SCHAFFENS

1931

HERMANN EICHBLATT VERLAG, LEIPZIG

VORWORT.

Diese Arbeit ist entstanden aus der Auseinandersetzung mit dem Mystiker Rilke. Der innere Bruch, den Rilkes Werk in den Jahren 1902—1907 erfährt, wurde nun durch das Erscheinen der Briefe erleuchtet. So erfuhr das Rodin-Erlebnis vom schaffenspsychologischen Standpunkt aus gesehen und in seinem Zusammenhang mit Rilkes Gesamtwerk eine negative Bedeutung.

Ich darf schon hier auf eine bald erscheinende Arbeit von Hartmann Goertz hinweisen, die Rilkes Auseinandersetzung mit der französischen Literatur behandelt.

Bevor das Buch hinausgeht, habe ich viele Dankeschulden abzutragen. Zuerst danke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Leopold Magon für die Unterstützung bei meiner Arbeit, sein Eintreten und die Aufnahme in die Sammlung „Form und Geist“. Dort danke ich Herrn Dr. Lutz Mackensen, dem Herausgeber der Sammlung und dem Verleger, Herrn Max Zedler.

Zu ganz besonderem Danke bin ich den Rilkeschen Erben und Herrn Prof. Dr. August Kippenberg verpflichtet, die in großzügiger Weise mir den Abdruck des Anhangs erlaubten.

Mit tiefem Dank lege ich das Buch in die Hände, denen die Widmung gilt.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung und Methode	1
Die Umarbeitungen in ihrem biographischen Zusammenhang	10
Die Umarbeitungen in ihrem ästhetischen Zusammenhang .	34
Die Umarbeitungen in ihrem psychologischen Zusammenhang	63
Die Umarbeitungen in ihrem philosophischen Zusammenhang (Ermatinger: Das Gesetz in der Literaturwissenschaft) .	80
Literaturnachweis	89
Anhang.	92

EINLEITUNG.

Umarbeitungen zum Gegenstand einer Abhandlung zu machen wird erst dann fruchtbar, wenn man über eine reine Tatsachenmethode und selbst über eine rein ästhetische Methode hinaus zu gelangen sucht zu einer Psychologie des Umarbeiters. Ein rein säuberliches Katalogisieren der Korrekturen ist nur Materialanhäufung, Statistik, und damit kann in der Geisteswissenschaft nichts bewiesen werden.

Die Gesetzesbegriffe der Literaturwissenschaft formuliert zu haben, ist das Verdienst Ermatingers¹⁾. Seine Werke, besonders auch das „Dichterische Kunstwerk“²⁾ und seine „Geschichte der deutschen Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart“³⁾ sind dieser Arbeit besonders zugrunde gelegt. Dazu kommt das Werk von Hermann Pongs „Das Bild in der Dichtung“, dessen metaphorischen Typen entscheidende Klärung des Sehens und Empfindens von lyrischem Gestalten verdankt wird.

Um zum psychologischen Verstehen einer ästhetischen Persönlichkeit gelangen zu können, muß man sich über den ästhetischen Menschen überhaupt erst klar werden. Das weist auf Sprangers „Lebensformen“ hin⁴⁾. Da die Dichtkunst am stärksten von allen Künsten dem logischen Gedankenausdruck verhaftet ist, wurden auch mit großem Nutzen Leisegangs „Denkformen“⁵⁾ der Methode zugrunde gelegt.

¹⁾ Philosophie der Literaturwissenschaft, hrsg. von E. Ermatinger, Berlin 1930, S. 331 ff.

²⁾ 2. Auflage 1923.

³⁾ Leipzig 1921.

⁴⁾ 6. Auflage, Halle 1927.

⁵⁾ Berlin 1928.

Gedichte“; diese Sammlung bildet für ihn den Höhepunkt Rilkeschen Schaffens, alles wird in seiner Entwicklung zu dieser Klimax hin beurteilt. Dieser Betrachtungsart gegenüber steht nun aber die Tatsache, daß Rilke nach den „Neuen Gedichten“ wieder im „Requiem“, den „Duineser Elegien“ und in den „Sonetten an Orpheus“ aus jener Erlebnishaltung der Welt gegenüber schafft, die ihn das „Stundenbuch“, einzelne der „Frühen Gedichte“ und Teile des „Buches der Bilder“, die „Geschichten vom lieben Gott“ formen ließ.

So wird hier versucht werden, nicht aus dem Abstand von einer schon zu Lebzeiten des Dichters angenommenen und durch das spätere Werk selbst überholten Klimax her Kategorien für die Beurteilung des Werkes zu finden, sondern aus dem Weltanschauungstypus heraus, der als Idealtyp hinter Rilke steht, das Schaffen des Dichters zu begreifen.

Die reichlichen Zitate im ersten Kapitel wollen nun einem Einwurf begegnen, daß aus zufälligen Briefstellen ein System gemacht worden sei, und wollen vielmehr die Unterlage schaffen, auf der dann die „Neuen Gedichte“, Übersetzungen und Umarbeitungen in einen strukturellen Zusammenhang gestellt werden können.

Noch einem zweiten Vorwurf soll hier in der Einleitung begegnet werden: nur eine oberflächliche Betrachtung könnte zu dem Einwand kommen, es seien zwei Gedichtsammlungen aus dem ganzen Werke losgelöst worden. Denn gerade in der Zeit der Briefe¹⁾ besteht ja Rilkes Schaffen zum größten Teil aus Briefeschreiben, es ist schon eine Zeit, da er „einen Teil der Ergiebigkeit seiner (meiner) Natur gelegentlich in Briefe zu leiten pflegte“²⁾.

So ist ihm die Befreiung von seinem Cézanne-Erlebnis in jenen Briefen möglich gewesen, die den zweiten Band be-

¹⁾ 1902—07.

²⁾ Vorwort der Herausgeber der Briefe I.

Im Gegensatz zu diesem Entwicklungsprinzip liegt dieser Arbeit der Glaube an die lebendige Entfaltung des Mystikers Rilke zugrunde, der aus allen ureigenen Werken zu uns spricht. Stets kehrt er nach bedingungsloser Hingabe an ein Erlebnis, sei es Jacobsen, sei es Rodin oder Cézanne, wieder zu seinem Erlebens- und Schaffenstypus zurück, doch nicht so, als ob er sich von dem Erlebnis wieder vollständig befreite, sondern indem er es organisch in sich aufnimmt als bereicherndes Stilelement seines dichterischen Ausdruckes. Aber seine Weltanschauungsform und seine Wesenshaltung der Welt gegenüber wird dadurch nie erschüttert.

Das zweite Kapitel behandelt das Material, die Umarbeitungen des „Cornet“ und des Buches „Mir zur Feier“. Die Gedichte des „Buches der Bilder“ sind bis auf geringfügige Veränderungen, die gleich hier zusammengestellt werden können, in der Urfassung des Tagebuches, soweit sie dort aufgezeichnet sind, und der ersten Ausgabe beibehalten worden¹⁾. Sonst bezieht sich die Umgestaltung nur auf eine Auswahl und Umordnung neben der Tatsache, daß Gedichte, die namenlos sind²⁾, eine Überschrift erhalten, also im Gegensatz zu den „Frühen Gedichten“, wo die wenigen Überschriften ausgemerzt werden. Mir scheint dieser Veränderung lediglich ein vereinheitlichendes Prinzip zugrunde zu liegen, Ausnahmen im Interesse des Gesamtbildes der Sammlungen zu generalisieren.

¹⁾ Veränderungen: Gs. W. II, S. 15, Zeile 12, hieß früher: „eure weisse Führerschaft nicht mehr“, S. 16, Zeile 10: „den ich durch Schönheit will“, und im Gedicht „Strophen“ steht noch eine dritte Strophe: „Er, der am fremdesten zum Leben steht / ist wie ein Türmer über einer Stadt, / der alles schaut was schimmert, fällt und geht, / und den der Abendwind wie flehend weht, / weil er die Glocken in den Händen hat, / die Rufe werden zum Gebet.“

²⁾ Z. B. Gs. W. II, S. 9, 10, 14 u. a.

Doch bevor diese Heimkehr ihm beschieden ist, steht vor ihm, der von Rodin das unermüdliche, immerwährende Arbeiten gelernt hatte, ein neues, ästhetisches Erlebnis: das Erlebnis der Kunst Cézannes.

Jahrelang ist er durch Europa gehetzt auf der Jagd nach einem erlösenden Erlebnis, das ihm seine Schöpferkraft wiedergeben sollte. Was er erreichte, waren im Bestfalle vollkommene Übersetzungen und Überarbeitungen. Jetzt, wo er müde und Ruhe suchend zur Abreise rüstet, steht das Werk Cézannes vor ihm auf und zwingt ihn zur Auseinandersetzung. Täglich sucht er in einem Briefe das ihn überwältigende Erlebnis abzuwälzen, ringt er in Worten die ihn bestürmenden Eindrücke nieder. Niemals vorher — die Angstbriefe jedesmal kurz vor seinen Fluchten vielleicht ausgenommen — schreibt er sich selbst so in einen Brief hinein. Man vergleiche nur einmal die Briefe nach der ersten Begegnung mit Rodin mit diesen Briefen jetzt. Es ist, als hätte der Sucher die Formel gefunden, der er nachgejagt war durch Jahre und Länder.

Rodin war für Rilke das Erlebnis des kunstpsychologischen Schaffens — *il faut travailler toujours* — Cézanne wird ihm das Erlebnis des kunstästhetischen Gestaltens. Es ist bestimmt mehr die Art des Arbeitens, was sich ihm an Rodin offenbart, und alle Hinweise auf das Rodinerlebnis in dem Sinne, daß Rilke dort das bildnerische Gestalten überhaupt aufgegangen sei, übersehen oder verschweigen, daß Rilke in Worpswede und besonders bei Clara Westhoff stets vor dem bildnerischen Gestalten gestanden hatte, lange bevor er nach Paris kam.

Am 6. Oktober führt ihn sein Weg beinahe zufällig in den Salon d'Automne, so als wollte er dieses Bildungserlebnis schnell im Vorübergehen noch mitnehmen. Und nun treibt es ihn jeden Tag in diese Räume, vor die Bilder eines Mannes, neben dem höchstens noch Van Gogh und Manet gelegentlich als nächste Nachbarn erwähnt werden.

Nun fährt er nach Hause, um Weihnachten bei seiner Familie zu erleben und auch um ein Gesetz zu erfüllen, das in seinem Wesen liegt: er muß von jedem ihn bestürmenden Erlebnis Abstand gewinnen, denn seine Hingabe an jedes neue Erleben ist so stark, so unbedingt und auflösend, daß er lange Zeit der Ruhe braucht, um sich selbst um dieses neue Erlebnis reicher wieder zu sammeln.

Doch es ist, als solle er über diesem Erlebnis nicht zur Ruhe kommen dürfen, denn kaum hat er Paris verlassen, ruft es ihn wieder zurück, denn Rodin nimmt im November 1907 seine Beziehungen zu Rilke wieder auf. Freudig kehrt er nach Weihnachten nach Paris zurück. Und wieder beginnt er seine Arbeit mit Sammeln und Ordnen. So bringt das nächste Jahr die Herausgabe des „Anderen Teiles“ der „Neuen Gedichte“, den er Rodin widmet. Doch sonst wissen wir nichts über neue Werke. Daß er seine „Neuen Gedichte“ der Form und der Arbeitsweise nach Rodin verdankt, bekennt er selbst in allen Briefen, die er mit dem Meister wechselt, immer wieder¹⁾.

In allem steht er wieder ganz im Banne Rodins, auch in der Arbeitsweise, und doch will kein neues Schaffenkönnen durchbrechen. Wir fühlen die gleichen Spannungen wieder in ihm entstehen, die ihn durch viereinhalb Jahre um seine Bestimmung hatten bangen lassen. Dies ist auch die einzige Erklärung für das Erscheinen der Umarbeitung der Gedichte „Mir zur Feier“, welche Arbeit er noch kurz vorher²⁾ noch um Jahre hinausschieben wollte. Er will sich, um in einem eigenen Bild von ihm zu bleiben, in die seelische Temperatur des Schaffens hineinsteigern, und so entstehen im folgenden Jahre im Ringen um das Handwerk in peinlicher, feilender Umarbeitung die „Frühen Gedichte“.

¹⁾ Briefe vom 31. Dezember 1907, 8. März, 21. Oktober und 29. Dezember 1908.

²⁾ Briefe an Stefan Zweig 1907, Briefe II, 85 und 151.

tonung des Schlusses dadurch, daß an Stelle des vordem durchgehenden Rhythmus, der durch ein Metrum von fünf Trochäen betont worden war, nun durch vier Trochäen stärker zusammengezogen wird, wo früher das durchgehende Metrum das Gefühl des Immer-weiter-gehens hatte aufkommen lassen. Aus „Und die Sehnsucht ist ihr tiefer Sinn —“ wird „Und die Sehnsucht ist ihr Sinn —“.

Auch auf die Veränderung des Gedichtes „Wenn ich einmal im Lebensland“¹⁾ muß hingewiesen werden, wo der Vers „meiner Kindheit blühende Blässe“ die scheinbar geringfügige Umänderung erfährt in „meiner Kindheit erblühte Blässe“. Die rhythmische Veränderung ist aus dem Gedankeninhalt hervorgegangen, wo früher das Metrum eine dem Gedicht nicht gemäße Adjektivform bedingt hatte, wird nun im Durchbruch auch des rhythmischen Eigengefühls jener frühere Zwiespalt zwischen gewolltem Gehalt und gemußter Gestalt aufgehoben.

Man beachte unter diesen Gesichtspunkten, noch ganz abgesehen von den Veränderungen der Vorstellungsinhalte, einmal das Gedicht: „Und ich ahne: in dem Abend-schweigen“²⁾. Eine Ausführung dieser Gedanken kann hier erspart werden, weil das Gedicht im dritten Abschnitt bei den Veränderungen in gedanklicher Hinsicht später in beiden Fassungen dargestellt werden wird.

Auch das Hinaufführen des Rhythmus in dem Gedicht „Zur kleinen Kirche mußt du aufwärts steigen“³⁾, wo der Akzent von der ehemaligen Fassung „Und kánn nicht méhr die bangen Hütten schauen“ zu „Und kann schon nícht méhr ihre Hütten schauen“ verlagert wird, zeigt ein ungemein feines Gefühl für die Akzentuierung. Man stellt sich unwillkürlich mit auf die Zehen, der Rhythmus drängt sich zusammen in dem „nicht mehr“, das in der zweiten Fassung in seiner natürlichen Betonung erscheint, und

¹⁾ Gs. W. S. 278. ²⁾ Gs. W. S. 284. ³⁾ Gs. W. S. 287.

soll: das Numinose wird durch einen strengen und oft starr durchgeführten Rhythmus von Trochäen unterstützt und eingeführt. Dasselbe gilt auch schon neben der Veränderung des Gedankeninhaltes in rhythmischer Hinsicht von der zweiten Fassung des Gedichtes „Senke dich du segnendes Serale“. Das ganze Gedicht, früher aus zwei ungleichen Strophen zu fünf und vier Versen bestehend, erscheint nun in zwei Strophen zu je vier Versen¹⁾.

Wie fein dieses rhythmische Unterscheidungsvermögen ausgeprägt ist, soll zum Schluß dieses ersten Abschnittes das Gedicht „Die Nacht wächst wie eine schwarze Stadt“²⁾ zeigen. In den ersten vier Versen der ersten Strophe wird dieses Wachsen auch rhythmisch untermalt durch Anapäste. Dann folgt im fünften Vers die Schau auf diese vorgestellte Stadt. In der Urfassung ging es im gleichen Rhythmus weiter: „Und die bald an tausend Türme hat“. Jetzt, in der Umarbeitung wird sehr fein differenziert, und durch Einfügung eines winzigen Wortes gibt sich der Vers jambisch: „Und die bald an die tausend Türme hat.“

Zusammenfassend ist hier schon über die Veränderungen in rhythmischer Hinsicht zu sagen, daß Rilke sich bemüht, jedem Gedankeninhalt, jeder Idee den ihr gemäßen Ausdruck zu geben, wo er ihn früher aus dem Gesamtmetrum heraus vergewaltigt hatte. Die Gedichte werden dadurch bewegter, jede Idee spricht auch unmittelbar schon aus dem Rhythmus zu uns, die äußerliche metrische Einheit der Gedichte wird in den umgearbeiteten Stellen aufgegeben zugunsten einer innerlich bewegten Einheit von Idee und Rhythmus oder anders ausgedrückt, das Metrum wird zum Rhythmus.

b) Veränderungen des Klanges.

Unter den Veränderungen des Klanges fällt gleich beim ersten Vergleichen der Fassungen eine Tatsache auf:

¹⁾ Gs. W. S. 355. ²⁾ Gs. W. S. 358.

Zu dem schwarzen hingeknieten Strauch.

Und die Sterne trennen sich und steigen,
Und die Dunkelheiten steigen auch.

Wie tief wird jetzt das „sich niederneigende Erfüllen“ von dem „hingeknieten Strauch“ lebendig aufgefangen. Und der Gebärde des Sich-nieder-neigens antwortet nun ein Aufsteigen, der Vereinigung das Sich-trennen der Sterne, und zu den leuchtenden Sternen als Gegensatz steigen die Dunkelheiten. So wächst Gebärde aus Gebärde, spricht Bild zu Bild, wo früher Metaphern nebeneinander gesetzt waren.

Wie unendlich fein Rilke auch das Ganze einer Gedichtsammlung im Auge hat, zeigt die Veränderung einer winzigen Konjunktion. Das Gedicht „Und so ist unser erstes Schweigen“¹⁾ wird von seiner früheren Stelle (als drittes Gedicht der Sammlung „Unsere Träume sind Marmorhermen“) zwischen die Gedichte „Oft fühl ich in scheuen Schauern“²⁾ und das Gedicht „Aber der Abend wird schwer“³⁾ gestellt. Das Gedicht „Immer wenn die Nacht beginnt“, das dem Gedicht „Aber der Abend wird schwer“ früher unmittelbar vorausging, wird weggelassen. Dadurch sieht sich Rilke genötigt, dieses letzte Gedicht⁴⁾ mit „aber“ einzuführen, wo früher mit dem weggelassenen Gedicht ein organischer Zusammenhang bestanden und das Gedicht infolgedessen auch begonnen hatte: „Und der Abend wird schwer“.

Die Schlußverse dieses Gedichtes zeigen noch eine ganz bedeutende Veränderung. In der Urfassung hieß es:

.....
bis das Eine geschieht:
heimliche Hände heben
tief aus dem Leben
ein Lied...

¹⁾ Gs. W. S. 350.

²⁾ Gs. W. S. 349.

³⁾ Gs. W. S. 351.

⁴⁾ Gs. W. S. 351.

text der Gegensatz zwischen „thunder“ und „quale“ dualistisch gestaltet wird.

Im XLII. Sonett werden die Worte „. . . by his appealing look upcast / to the white throne of God . . .“ übertragen durch „. . . durch sein zu Gott unendlich unbeirrt / gewandtes Antlitz . . .“ In dieser Stelle sind wieder die beiden typischen Wesenshaltungen der Gottesschau ausgedrückt: Rilke sagt ganz einfach „Gott“, wo im Original stand „the white throne of God“, dagegen gibt sich Rilke alle Mühe, die Haltung des Blickes darzustellen: aus dem „appealing look“ wird „unendlich unbeirrt gewandtes Antlitz“.

Die Umgestaltung der Gottesvorstellung des XVII Sonetts soll diese Betrachtung abschließen. Die Stelle:

My Poet, thou canst touch on all the notes
God set between His After and Before,
And strike up and strike off the general roar
Of the rushing worlds a melody that floats

In a serene air purely . . .

wird übertragen:

Du hast, mein Dichter, alle Macht, zu rühren
an Gottes äußersten und letzten Kreis
und aus des Weltalls breitem Brausen leis
ein Lied zu lösen und es hinzuführen

durch klare Stille . . .

Es ist bezeichnend, daß Rilke als Mystiker diese Vorstellung von Gott, der da war und der da sein wird, nicht einfach übersetzt, sondern eben in seinen Gedankenkreis überträgt mit den Worten: „. . . an Gottes äußersten und letzten Kreis . . .“

Schon Eduard Wechßler weist in seinem Buch „Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform“¹⁾ in Anlehnung an Leisegang auf eine Stelle aus den

¹⁾ Leipzig 1930.

leichter zu umfassen! Du glaubst nicht, wie sehr ich mich im Deutschen immer noch als ein Anfänger fühle, der noch weit entfernt ist, sicher und entschlossen nach den Worten zu greifen, die jedes Mal die einzig richtigen sind . . .“

Wie wir bei der Betrachtung der Umarbeitungen sahen, will Rilke nicht durch äußere Effekte das ausdrücken, was er vorher noch nicht gekonnt hatte, sondern er geht im Gegenteil von Klangeffekten und seltenen Worten zurück auf die einfachen und gebräuchlichen Worte, er will sich nicht eine Dichtersprache schaffen, sondern er will im Gegenteil die gesamte gesprochene Sprache in ihrer Schönheit wieder aufdecken und will uns lehren, daß wir die Schönheit dieser von uns täglich verbrauchten und abgenützten Worte wiedererkennen.

Hierin liegt einer der unbeachteten Züge von Rilkes wahrer Mystik, ein Zug, der in diesen Zusammenhängen hier nur angedeutet werden kann, der aber in einer späteren Darstellung von Rilkes Mystik mit zu den Grundelementen gehören wird, aus welchen sich sein Bild aufbaut.

Hier begegnet auch schon die Arbeit von Annemarie Wagner über „Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik“¹⁾ diesen Bestrebungen, wenn auch der Zusammenhang zwischen Rilkes Sprachgestaltung und seiner Weltanschauung nicht hergestellt wird. Und doch ist auch diese Seite in Rilke schon befestigt, bevor er, wie ihn so manche Erlebnis-Darsteller so gern sehen möchten, in Rußland „zum Mystiker wurde“. Rilke ist eben von Grund auf Mystiker in seiner Lebensform, und Rußland konnte ihn darin nur bestärken.

Rilke will nicht „die Sprache als Klanginstrument auffassen und als Medium für den dichterischen Rhythmus“²⁾.

¹⁾ Diss. Bonn 1930.

²⁾ Heygrodt a. a. O. S. 79.

Diese Behauptung Heygrodts, daß „an Deutlichkeit des Inhalts solche Gedichte auch in der neuen Form nichts gewonnen hätten“, glaube ich durch diese etwas eingehendere Betrachtung der Dinge widerlegt zu haben.

Und diese durchaus mystische Haltung der Sprache gegenüber behält Rilke bei auch neben einem vermeintlichen Rodin-Erlebnis. Jede Darstellung, die nur aus Erlebnissen die Lebensform zusammenstellen möchte, übersieht, daß doch nur irgendwie Verwandtes und innerlich schon Vorgebildetes erlebt werden kann. Und so stehen auch schon vor der Reise zu Tolstoi in der Sammlung „Mir zur Feier“¹⁾ die Worte, die den Mystiker des Wortes uns zeigen, und die in ihrer ersten Gestaltung dies Kapitel abschließen mögen:

Die armen Worte, die im Alltag darben,
die zagen, blassen Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

Sie wärmen sich die weißen Winterwangen
am Wunder, welches ihrem Weh geschieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen,
und schauernd schreiten sie in meinem Lied.

¹⁾ Gs. W. S. 260.

DIE UMARBEITUNGEN IN IHREM PSYCHOLOGISCHEN ZUSAMMENHANG.

Das Erlebnis Rodins ist, wie wir in dem ersten Kapitel sahen, primär ein Erlebnis des künstlerischen Schaffens, der Arbeitsweise des Gestaltens. In Rodin erlebt Rilke vor allem den ihm entgegengesetzten Arbeitstypus. Rodin arbeitet immer, ist in seinem Gestaltenkönnen nicht auf einzelne Stunden der Inspiration angewiesen, im Gegenteil, die Arbeit bringt ihm die Inspiration. Rilke dagegen ist der Typus des periodischen Schöpfers, dem die Inspiration die Arbeitskraft bringt, dem auf Tage höchsten Schaffenskönnens lange Zeiten der Ermüdung folgen, der sich bei jeder Arbeit so ausgibt, daß er lange Zeit der Sammlung und des Sich-wieder-findens braucht.

Um diese Fragen aufhellen zu können, müssen wir beim ästhetischen Menschen überhaupt beginnen, und das führt uns zu Sprangers „Lebensformen“. Das Wesen des ästhetischen Menschen ist, auf die kürzeste Formel gebracht, „daß er alle seine Eindrücke zu Ausdrücken formen kann“¹⁾. Schon aus dieser Formulierung gehen drei Einteilungsmöglichkeiten für den ästhetischen Menschen hervor, je nach dem Überwiegen eines der drei Momente, Eindruck, Ausdruck, Form.

Wie Spranger diese Typen rein als „Impressionisten, Expressionisten und Idealisten des Daseins“ bezeichnet, so können wir diese Typengliederung vom ästhetischen Menschen an sich auch auf den Spezialfall übertragen, wo der Mensch im Reiche der ästhetischen Welt objektive Gebilde schafft, also auf den gestaltenden Künstler.

¹⁾ Spranger, Lebensformen. 6. Aufl., Halle 1927, S. 165ff.

die Denker nicht ernstzunehmen und als unwissenschaftlich abzulehnen, deren Schriften wir nicht verstehen, weil sie nach unserer Logik keinen Sinn haben.“

Diese Gedanken einer Teilung in Inhalte erster und zweiter Ordnung wollen wir festhalten, wenn wir versuchen, auch für die Kunst ähnliche Typen aufzustellen.

Was in der Philosophie sehr selten gelingt, eine Logik zu durchbrechen — vielleicht ihrer größeren „Beweisbarkeit“ (?) wegen —, das geschieht in der Kunst zu allen Zeiten. Die Form des künstlerischen Gestaltens wird beinahe täglich umgewälzt, und jede lebensvolle Darstellung einer Epoche, wenn sie nicht in leblose Begriffe abgezogen ist, zeigt uns das Nebeneinanderstehen von mindestens zwei „allein richtigen“ Formen des ästhetischen Denkens.

Hier sei eine Scheidung versucht in dem Sinne, daß Erlebnisinhalte, die sich dem Künstler darbieten, auf zweierlei Art erlebt werden können: sie erscheinen dem Künstler in dem einen Falle schon geformt nach ästhetischen Gestaltungsprinzipien, und im anderen Falle noch nicht geformt nach ästhetischen Gestaltungsprinzipien.

Damit ist ausgedrückt, daß der erlebende Künstler in dem einen Falle die Form als solche bewußt erkennt und das Erlebnis der Form so stark ist, daß es den eigenen Gestaltungsprozeß bedingt.

Daraus ergeben sich zwei Arten des künstlerischen Gestaltens: ein Urformen — noch nicht ästhetisch geordnete oder in ihrer ästhetischen Ordnung empfundene Inhalte werden urgeformt, — und ein Nachformen, die schon einmal geformten Inhalte werden in ihrer Form begriffen und wieder geformt. Daraus ergibt sich, daß Inhalte erster Ordnung urgeformt, Inhalte zweiter Ordnung nachgeformt werden.

Nun kann ein Inhalt zweiter Ordnung aus zwei Gründen nachgeformt werden. Geschieht es aus dem Empfinden heraus, daß die Form dem Inhalt noch nicht — oder bei

erfassen suchen. Nur an dieser Idee gemessen kann die einzelne Handlung als sinnvoll verstanden werden als ein In-Erscheinung-treten dieser Idee.

Für die Literaturwissenschaft folgert nun aus gleichen Gedankengängen heraus Ermatinger: „Individualität ist also Sinneinheit, auf die Literaturwissenschaft bezogen, Sinneinheit eines literarischen Geschehens oder eines literarischen Werkes¹⁾.“

Es gilt also, die Idee eines geistesgeschichtlichen Ablaufs zu erkennen und nicht Einzeltatsachen zu beschreiben und zu summieren. Denn dadurch gelangten wir ja zum Durchschnittstyp²⁾. Aber nur in ihrer Rückbezogenheit auf die Idee ist die Einzelercheinung sinnvoll zu verstehen, wird die Einzeltatsache verständlich. Diese Tatsache wird nie ganz die Idee erreichen, stets wird ein Spannungsverhältnis zwischen Idee und ihrem Einzelfall da sein.

So kam es im vorliegenden konkreten Fall der Nachformungen Rilkes auch gar nicht darauf an, für jedes der „Neuen Gedichte“ nun auch das Vorbild zu zeigen, das abgebildet wurde, und auch nicht für jedes einzelne Gedicht den Grad dieser Abhängigkeit zu bestimmen, sondern es sollte nur der geistige Zusammenhang aller dieser Schöpfungen dargestellt werden.

Ermatinger stellt nun für die Literaturwissenschaft vier Gesetze auf, die er folgendermaßen formuliert³⁾:

- „1. Das Gesetz der Sinneinheit als des mit dem Begriffe der geschichtlichen Individualität gegebenen teleologischen Zusammenhanges.

¹⁾ Philosophie der Literaturwissenschaft, S. 349.

²⁾ Über das Verhältnis von Durchschnittstyp und Idealtyp siehe Spranger, „Psychol. des Jugendalters“, Kap. 1, „Aufgabe und Methode“, und Leisegang, „Denkformen“, Kapitel „Methode“.

³⁾ A. a. O. S. 363.

2. Das Gesetz des Verhältnisses von Typus und Einzelwesen als der labilen Ausprägung des Individuellen. Indem das Einzelne als Ausdruck des Typisch-Allgemeinen erscheint, schließt dieses Gesetz den symbolischen Charakter der literaturwissenschaftlichen Darstellung in sich.
3. Das Gesetz der Polarität als der Entfaltung einer Lebenseinheit in der gegensätzlichen Zweiheit wirkender Kräfte, unterschieden von der quantitativen Antithetik im mathematischen Sinne.
4. Das Gesetz der Stetigkeit als der lückenlosen Wandlung einer Lebenseinheit von Gestalt zu Gestalt.“

In unserem Zusammenhang interessiert uns die Anwendung dieser Gesetze auf die Persönlichkeit des Dichters und sein Werk.

1. Der Dichter ist eine Einheit in seiner Weltanschauung. Aus ihr heraus nur kann er erleben und gestalten. Was jedes Gedicht eines Dichters von denen eines anderen trennt, ist die Erlebnishaltung der Welt gegenüber, die noch im Ausdruck des Gedichtes, im Stil nachzittert.

Rilke ist in diesem Sinne eine Einheit. Seine Erlebnishaltung ist immer dieselbe. Er verliert sich bis zur Selbstaufgabe in die Welt hinein, er ist der Mystiker, der ganz in die Dinge eingeht. Und so ist er auch fähig, sich nicht nur in die in ästhetischem Sinne ungeformte Welt, sondern auch in die Weltbilder, die andere Künstler vor ihm geschaffen haben, so einzufühlen, daß er ihre Werke ebenbürtig nachschaffen kann. Erst hier, in diesem Zusammenhang, bekommen auch die Nachformungen ihren Sinn, erst hier schließen sie sich zu einer Einheit mit dem ganzen Werk zusammen. Im Gestaltungsprozeß selbst standen sie sich gegenüber. So war ja auch der Grund, der Rilke zu Übertragungen hinführte, neben dem Umstand, daß er sich seinem Material nicht gewachsen fühlte, besonders darin zu suchen, daß er glaubte, sich nicht genügend in

Seit Anbeginn,
Und wenn dein Herz Ihn heimlich dir verrät,
Dann schafft er drin.

2. Es wurde versucht, hinter Rilke als Idealtypus die Form des immanenten Mystikers zu stellen. Diese Wesenshaltung der Welt gegenüber wird von ihm in allen seinen Werken gewahrt, wenn auch die jeweiligen einzelnen Erscheinungsformen im Werk und in Briefen in labilem Verhältnis zu dem dahinterstehenden Idealtyp stehen. So ist Rilkes Erlebnishaltung immer durch seine mystische Weltanschauung bedingt, und sein Wort aus dem Stundenbuch¹⁾:

Ich finde dich in allen diesen Dingen
denen ich gut und wie ein Bruder bin...

steht über allen Werken sichtbarer oder unsichtbarer geschrieben. Selbst in einem Gedicht, wie dem vielzitierten „Panther“²⁾, der übrigens viel früher entstanden ist als allgemein angenommen wird — der Erzählung von Dora Heidrich im Rilkebuch des Orplidverlages³⁾, nach welcher dieses Gedicht an einem Nachmittag während ihrer Pariser Zeit⁴⁾ entstanden sei, stehen die Briefe gegenüber, in denen Rilke selbst schreibt, daß er schon 1904 den „Panther“ in Dänemark vorgelesen habe⁵⁾. Auch hier ist in der letzten Strophe jene Beseelung des Tieres erreicht, die nur ein Mystiker sieht, der auch in den Tieren und Pflanzen Offenbarungen Gottes erblickt.

So findet Rilke auch, als er für Rodins Kunst ein sprachliches Symbol sucht, das Symbol des Kreises, das die Denkform des Mystikers bestimmt. So schreibt er in seinem Rodinbuch⁶⁾: „Wie groß auch die Bewegung eines

¹⁾ Gs. W. II, S. 189. ²⁾ Gs. W. III, S. 44.

³⁾ Diese Erzählung ist auch jetzt in das Gedächtnisbuch „Stimmen der Freunde“, herausgegeben von Gert Buchheit, übernommen. ⁴⁾ 1906—10. ⁵⁾ Briefe vom 19. November 1904, Briefe I, 101. ⁶⁾ Gs. W. IV, S. 320/21.

Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Da war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten. Rodin erkannte es . . .“

Und auch schon 1902¹⁾, unter dem lebendigsten ersten Eindruck geschrieben, stehen die Worte über Rodin, die auf die eben genannte Stelle im Buche hinweist: „. . . il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience. Man soll nicht daran denken, etwas machen zu wollen, man soll nur suchen, das eigene Ausdrucksmittel auszubauen und alles zu sagen. Man soll arbeiten und Geduld haben. Nichts rechts, nichts links schauen. Das ganze Leben in diesen Kreis hineinziehen, nichts haben außerhalb dieses Lebens.“

Wie sehr Rilke nur als Mystiker empfinden und gestalten konnte, zeigen uns auch seine Übertragungen der „Sonnets from the Portuguese“²⁾.

So waren auch die Übersetzungen, Umarbeitungen und Nachformungen von Werken aus anderen Gebieten der Kunst für Rilke ein Weg, seine Einfühlungskraft in die Dinge — Dinge in Rilkes Sinn — zu stärken und zu vertiefen. Unter diesem Gesichtspunkt, dem der Einfühlung in die gestaltete und ungestaltete Welt, schließt sich in schaffenspsychologischer Betrachtung das ganze Werk zur Einheit zusammen, hier bietet sich jedes Werk als Einzelfall der wirkenden Gesamtidee³⁾.

3. Als Beispiel für das Gesetz der Polarität des Schaffens weist Ermatinger auf Grillparzer hin und bezeichnet sie dort als Wechsel von „Sammlung — Zerstreuung, Selbst-

¹⁾ Briefe I, S. 36.

²⁾ Siehe oben S. 56—61.

³⁾ Siehe auch S. 89—90.

bewahrung-Selbstentfremdung, Idee-Wirklichkeit“¹⁾). Dann fährt er fort: „Der Kampf ist stellenweise so stark und die beiden entgegengesetzten Mächte sind in ihrer Intensität manchmal so gleich, daß geradezu ein periodischer seelischer Stillstand des Menschen und Unfruchtbarkeit des Dichters die Folge ist.“

Auch bei Rilkes Schaffen haben wir ein gleiches Gesetz in seinem Walten beobachten können. Auf Zeiten der Hingabe an die Dinge bis zur Selbstaufgabe folgen Zeiten des Heraustretens zum Werk, auf Zeiten des Sich-Einfühlens folgen Perioden der Sammlung.

Diese Polarität, die in Rilkes Struktur bestimmt ist, sucht er zu durchbrechen durch bewußte Theorie. Dabei wird der schöpferische Dichter verdrängt und nur in Nachformungen gelingt ein Schaffen.

Hier verstehen wir den Bruch, den er selbst in sich gefühlt haben mag als er schrieb²⁾: „... . Zugleich aber kann ich mir länger nicht verhehlen, daß ich die Arbeit, die ich mir für den Oktober noch vorgenommen habe, nicht werde leisten können. Es kommt vielleicht doch der Moment, wo es sich rächt, einen Sommer so am Stehpult ‚überstanden‘ zu haben; in den letzten Wochen war viel Zwang dabei und Erziehung und wenig Freude. Und an der Verfassung, in die diese kleine Erkältung mich versetzt, merke ich, daß ich irgendwie einseitig überanstrengt bin und nicht gut gegen mich selbst (was ich schon an anderen kleinen Anzeichen hätte merken können).“

4. „Die Stetigkeit der dichterischen Persönlichkeit ist durch die Art des Wechselspieles der Polarität bedingt.“³⁾ Nur Werke, die aus dieser Polarität heraus geschaffen werden, also aus dem ganz bestimmten Erlebnisverhältnis von Dichter und Welt heraus, sind eigene Werke des

¹⁾ Philosophie der Literaturwissenschaft, S. 369.

²⁾ Brief vom 2. Oktober 1907, Briefe II, 180.

³⁾ Ermatinger, a. a. O., S. 369.

Dichters. Und der Dichter ist in seinem Erleben eine Struktur und kann nicht heute so und morgen ganz anders erleben. Jedes neue Erlebnis bereichert ihn, läßt ihn wachsen. Und wie der Dichter in seinem Weiterleben stetig wächst, so wächst auch sein Werk stetig.

Hier, in der Stetigkeit der Entwicklung, nun sehen wir die Sonderstellung der Arbeiten in der Zeit der Briefe¹⁾. Die Entwicklung selbst setzt stetig dort ein, wo sie aufgehört hatte, beim „Stundenbuch“. Dort geht der „Malte Laurids Brigge“ weiter, zum „Requiem“, zum „Marienleben“ usw.

Die „Neuen Gedichte“ haben innerhalb dieser stetigen Entwicklung der Urformungen keinen Platz, denn sie sind nicht aus Rilkes innerstem Schaffenmüssen heraus entstanden, sondern aus einer Notwendigkeit heraus, die Rilke sich selbst intellektuell aufgezwungen hatte.

Sind auch diese Werke, die in der Zeit des Rodin-Erlebnisses entstehen, von hier aus gesehen, kein Ausdruck seiner schöpferischen Individualität, so sind sie doch ein Weg zum vollständigen Beherrschen des Materials und sollen ihm helfen zu solcher Weite des Erlebens und Sich-Einfühlens zu gelangen, die er selbst im „Ur-Geräusch“ später ausspricht²⁾: „In einer gewissen Zeit, da ich mich mit arabischen Gedichten zu beschäftigen begann, an deren Entstehung die fünf Sinne einen gleichzeitigeren und gleichmäßigeren Anteil zu haben schienen, fiel es mir zuerst auf, wie ungleich und einzeln der jetzige europäische Dichter sich dieser Zuträger bedient, von denen fast nur der eine, das Gesicht, mit Welt überladen, ihn beständig überwältigt; wie gering ist dagegen schon der Beitrag, den das unaufmerksame Gehör ihm zuflößt, gar nicht zu reden von der Teilnahmslosigkeit der übrigen Sinne, die nur abseits und mit vielen Unterbrechungen in ihren nützlich

¹⁾ 1902—07.

²⁾ Gs. W. IV, S. 291.