ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

NINA PAVLOVA
(Russische Staatliche Universität für Geisteswissenschaften, Moskau)

DIE POETIK RILKES UND PASTERNAKS. VERSUCH EINES VERGLEICHS

Boris Pasternak betete Rilke sein Leben lang förmlich an. Bis in seine letzten Lebensjahre hinein trug er in der Tasche seiner Anzugsjacke den einzigen Brief, den er von Rilke erhalten hatte. Auf dem Umschlag stand: «Самое дорогое» — «Das Teuerste».

Was verband Pasternak und Rilke? Die biographischen Verbindungen zwischen den beiden großen Dichtern sind gründlich erforscht[1]. Man weiß, dass Pasternak noch als Knabe Rilke einmal am Moskauer Kurskij Bahnhof gesehen hat. Rilke fuhr damals mit Lou Andreas Salome zu Lew Tolstoi. Als nach einigen Jahren Pasternak die ersten Bücher Rilkes in der Bibliothek seines Vaters fand, fragte er, ob der Verfasser jener seltsame Herr war, den er vor Jahren am Bahnhof gesehen hatte.

Warum also nannte Pasternak Rilke seinen Lehrer? Der Grund lag in Rilkes Dichtung, die er früh kennengelernt hatte, und zwar nicht nur in ihrer virtuosen Meisterschaft, sondern auch in ihrer besonderen Weltempfindung und ihrer besonderen Tonart. «Ich bin Ihnen mit den Grundzügen meines Charakters, mit der Art meines Geistesdaseins verpflichtet», schrieb Pasternak an Rilke, nachdem er den einzigen Brief von ihm erhalten hatte[2]. Ausführlicher schrieb Pasternak über die Bedeutung, die Rilke für ihn hatte, in dem Rilkes Andenken gewidmeten «Geleitbrief» von 1931 und im Essay «Menschen und Situationen» von 1956 (deutsch «Menschen und Standorte»). Darin klärt sich zum Teilauf, warum Rilke für Pasternak «der geliebte Lehrer» blieb. Rilkes Gedichte, schrieb Pasternak, «frappierten mich mit denselben, mit dem mich die ersten Gedichte, die ich von Block sah, getroffen hatten: mit der Dringlichkeit des Gesagten, der Unbedingtheit, der Nicht-Scherzhaftigkeit, der unmittelbaren Bestimmung

---

[1]Es sind zu allererst die ausführlichen Arbeiten Azadovskijs zu nennen: Konstantin Azadovskij (Hg): Rilke und Russland. Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Gedichte. Sankt-Peterburg 2003. (Russisch)

[2]Konstantin Azadovskij (Hg): Rilke und Russland. Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Gedichte. Frankfurt a.M., Leipzig. 1986, S. 371.

der Rede»[1]. Und an einer anderer Stelle: «Wenn in diesem Reich der eingebürgten — und nur deshalb unmerklichen — Unnatürlichkeit irgend jemand den Mund auftut nicht aus Neigung zur schönen Literatur, sondern weil er etwas weiss und sagen will, entsteht der Eindruck eines Umsturzes, so als ob man die Türen aufrisse, und der Lärm des draussen laufenden Lebens dringe ein...»[2]

Rilke hatte sehr wohl was zu sagen. Bei aller Vielfalt der Formen und Gegenstände sprach er sein Leben lang immer vom Gleichen — vom Weltall in seinen Beziehungen zum Menschen: « ... Nur dies; mit allen Mitteln und immer wieder von vorn und an allen Beweisen dies: Dies, wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfasslich sind? Wenn wir immerfort im Lieben unzulänglich, im Entschließen unsicher und dem Tode gegenüber unfähig sind; wie ist es möglich dazusein?» (An Lotte Heppner, 8. November 1915).

Die eigentliche Wurzel blieb für Rilke die für den europäischen Symbolismus außerordentlich wichtige Idee des Monismus, das im 20. Jahrhundert mühsam angestrebte Begreifen der Ganzheit. Obwohl Rilke den russischen Symbolismus nicht kannte und Alexander Bloks Namen kaum bemerkt hatte, war er mit ihnen sozusagen ontologisch verbunden. In seiner Poesie und seiner Prosa stand Rilke der Idee der «All-Einheit» (so V. Ivanov) nahe. Er strebte danach, die «Bezüge» zu fassen zwischen dem Jetzt und den entrückten Jahrhunderten, zwischen Tod und Leben, Mensch und Weltall... Auf dieser Grundlage ist die Nähe beider großer Dichter zu suchen

Ein von Pasternak übersetztes Gedicht aus Rilkes «Buch der Bilder» (1902) geht gerade eine solche Weltauffassung an. Im Gedicht «Der Lesende» heißt es:

...Da wächst die Erde über sich hinaus.
Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
Der letzte Stern ist wie das letzte Haus.

Und bei Pasternak selbst lesen wir:

И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мироздания.

Überschreite die Fährte nicht, hinterm Gezäum
Wirst du sonst auf die Schöpfung treten
(«Step»)[3]

---

[1] *Pasternak. B.*: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin; Weimar 1991—1996, Bd. 1, S. 506.

[2] Ebenda, S. 500.

[3] Alle Gedichte in Übertsetzung von Elke Erb: Boris Pasternak. Gedichte und Poeme. Berlin 1996.

Beide Dichter vertraten in der Dichtkunst des 20. Jahrhunderts diejenige Richtung, die mit dem Symbolismus verbunden war, wandelten ihn aber zugleich um.

Das wirkte sich auf die Ebenen von Stil und Technik aus.

Unannehmbar war die Feierlichkeit des Symbolismus, die in Russland Wjatscheslaw Iwanow und in Deutschland zum Teil Stefan George eigen war. An Rilke schätzte Pasternak das Natürliche der Tonart. Beide schrieben in einfachen Worten.

Das einfache Wort blieb aber nicht ganz einfach. Bei beiden Dichtern beschränkte sich das Wort nicht auf seinen direkten Inhalt, es füllte sich mit anderen Gehalten. In einem frühen Gedicht drückte Rilke das direkt aus:

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

Bei all der verblüffenden Ähnlichkeit mit dem Leben, besonders bei Pasternak, war diese Poesie alles andere als mimetisch. «Die Kunst — schrieb Pasternak — interessiert sich für das Leben, während der Strahl der Kraft es durchdringt»[1]. Wir werden auf den Begriff «Kraft», der nicht nur für Pasternak, sondern auch für Rilke wichtig war, noch zurückkommen. Doch es ist klar, dass es sich in beiden Fällen um antinaturalistische und antimimetische Poesie handelt.

Der Verzicht auf unmittelbare Analogien mit der Wirklichkeit stellte einen tiefgehenden Prozess dar. Sein Wesen bestand in der Verwandlung oder darin, wie Pasternak schrieb, «wie es dem Sichtbaren wird, wenn man es zu sehen beginnt» (S. 86):

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленные.
(«Определение творчества»)

Und die Gärten, und Weiher, und Zäune,
Das von weißen Wehklagen siedende
All Entladungen nur der reinen
Leidenschaft, die dem Herzen beschieden ist.
(«Definition des Schaffens»)

Pasternaks gesamte Poesie war der Triumph dieser Lebensvorstellung. Bei Rilke ist der Triumph reservierter, doch die Hauptabsicht ist diesel-

[1] Boris Pasternak: Geleitbrief. Entwurf zu seiner Selbstbiographie. Köln, Berlin, 1958, S. 84. Weiter die Seiten im Text in Klammern.

be: Der Dichter beschwört den Leser zu sehen. Gerade daher rührt jene «Eindringlichkeit», die Pasternak bei Rilke anzog. Die Poesie enthielt die Vereinigung von zwei Schichten: Der Text ist hier zugleich auch ein Metatext, eine metaphysische Reflexion, die weit nachdrücklicher ist als in der klassischen Dichtung.

Alle Formen, die hierbei entstanden, dienen der Aufgabe, den Sinn des Ganzen zu sehen. Pasternak liebte es, in Registern, in Aufzählungen zu schreiben. Er nannte es «die Kraft der Verkettung, die in der durchgehenden Bildhaftigkeit all ihrer Partikeln besteht» (S.86). Bei Rilke ist eine solche Technik bereits im «Stunden-Buch» (1905) ausgearbeitet, worin kein andrer als Gott der Reihe nach mit einem alten Turm, einem aus dem Nest gefallenen kleinen Vogel, dem Hahnenschrei, einem Ball und vielen anderen Dingen verglichen wird. Im Grunde werden nicht Gegenstände, sondern ihre Eigenschaften verglichen: die Festigkeit des Turms, die Hilflosigkeit des kleinen Vögelchens, der Flug des Balls in einer unvorhersagbaren Richtung usw. Das Ganze entzieht sich der Definition, sie wird skizziert, aber eben nur skizziert. Wichtig für beide Dichter war nicht das Aneinanderreihen als solches, auch nicht die Hervorhebung des Wichtigsten — alles war wichtig —, sondern das weite Erfassen von Verschiedenem, von dem, was «schlecht aneinander passte». Im Zusammenhang mit Pasternak erwähnen die Forscher Alexander Bloks Worte: «... Ich bin es gewohnt, Fakten aus allen Bereichen des Lebens, die meinem Sehen zur gegebenen Zeit zugänglich sind, einander gegenüberzustellen, und bin überzeugt, daß sie alle zusammen eine einheitliche musikalische Spannung schaffen.»[1]

Darum — um die «musikalische Spannung» des Lebens — ging es auch letzlich. Die Musik wurde als die ursprüngliche Grundlage des Weltalls verstanden. Die Arbeit von Nietzsche «Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik» (1872) zog die angespannte Aufmerksamkeit Rilkes und Pasternaks wie übrigens auch aller Symbolisten auf sich. Sie befestigte Rilke in der Vorstellung vom «großen Rhythmus» als dem eigentlichen Ursprung des Seins («Marginalien zu Friedrich Nietzsche», 1900). Für Pasternak ist die Musik «ein großer Stern der Unsterblichkeit am Horizont».

Die nichtkanonische Behandlung des Klangs wurde bei beiden Poeten der inhaltlichen, ja der weltanschaulichen Aufgabe untergeordnet. In den «Sonetten an Orpheus» sind bei Rilke nicht die für Sonette obligatorischen Reime wichtig. Der sinngemäße Akzent wird auf Enjambements gelegt, die die Zeile an einer für den Autor wichtigen Stelle zerreißen und den Versen eine breite Kantilene verleihen. Das beweist die Anwesenheit von Orpheus, Gott des Gesanges und der Metamorphosen, im Leben, und Rilke spricht folglich von der Unerschöpflichkeit des Schöpfertums.

Die gleiche Doppelcodierung ist auch bei Vergleichen zu verfolgen. Bei Pasternak, schrieb Samson Brojtman, sind sie oft nicht motiviert und verbinden äußerlich weit entfernte, aber innerlich synkretische Gestalten,

[1] Aus Vorwort zu Poem «Vozmezdie». Deutsche Übersetzung fehlt.

die von derselben emotionalen Art sind[1]. Die Vergleiche ziehen das Verschiedene zusammen.

Rilkes Vergleiche sind nicht dermaßen herausfordernd und werden anders aufgebaut, gleichwohl auch sie denselben Sinn haben. Selten wird das Eine mit etwas Anderem verglichen, und wenn es doch vorkommt, so erscheint beides so, als wäre es seit Urzeiten das Eine und das Andere zugleich gewesen.

Das Zusammenziehen zu einem einheitlichen, wenn auch nicht festen Ganzen wird auch auf andere Weise verwirklicht. Besonders fällt das in Pasternaks frühem Werk «Meine Schwester — das Leben» (1922) und bei Rilke bis zu den letzten Gedichten auf: Beide Dichter schichten unterschiedliche Zustände und Gegenstände aufeinander. Bei Rilke ist das im Fünfzehnten «Sonett an Orpheus» (Teil 2) deutlich zu sehen, worin hinter einem kleinen Punkt — der römischen Fontäne auf einem Platz — sofort ein «ferner Hintergrund» und andere Weiten entstehen. Im Ergebnis lässt Rilke durch eine Reihe von bildhaften Zusammenziehungen daran glauben, dass Wasser ebenfalls Erde ist — denn so war das noch vor der Weltschöpfung, und folglich spricht die Erde hier — im Strahl der Fontäne auf einem römischen Platz — mit sich selbst.

Das gleiche Prinzip des «Überschichtens» realisiert Pasternak anschaulich in seinem Gedicht «Kak u nich». Um den Liebesrausch von zwei Menschen am Fluss darzustellen, braucht Pasternak nicht nur dieses Liebespaar, er muss das flammende Antlitz der Himmelsbläue über das Antlitz des «atemlosen geliebten Flusses» legen, muss die Unendlichkeit dieses Tages in den Menschengefühlen und der Natur miteinander verbinden. Der Raum liegt an der Grenze zwischen einem Naturbild und seiner menschlichen Entsprechung. Und wenn man vom ganzen Gedichtbuch spricht, so sind darin Liebe, Revolution, Epoche, Natur, Poesie vermischt, um sich zu vereinigen, ohne eigene Bedeutungen zu verlieren.

Pasternak schrieb, dass er damals für den Kubismus schwärmte. Der Kubismus mit seinem Prinzip der Überschichtung von Oberflächen war Anfang des 20. Jahrhundert durch die europäische Kultur (Apollinaire, Jacob, Braque und Picasso) weitgehend ausgearbeitet. In der Fünften Elegie benutzte Rilke dieses Prinzip, als er ein Gemälde von Picasso auf seine eigene Art auslegte.

Somit entsteht die Frage, welches Recht man hat, die Nähe von Pasternak und Rilke in etwas zu sehen, was auch der gesamten europäische Dichtung und Kunst in irgend einer Weise eigen war? — Ich sehe es im Prinzip des Steigerung, des immer höheren Sinns, der mit Hilfe der meisterhaften Spiels der Gestalten und Wörter immer deutlicher wird, im «keinen Spaß duldenden Ernst» («нешуточность», so Pasternak über Rilke) der gestellten Aufgabe, in der unbedingten Verbindung mit den

[1] *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007. С. 20.

wichtigsten Problemen der Menschheit, die aber von der Abstraktheit des Symbolismus frei blieben.

Das Vereinen und das Überschichten geschahen auch mit Personen. Im «Geleitbrief» verknüpfte sich das autobiographische Ich nicht nur mit Majakovskij, was nachgewiesen ist, sondern auch insgeheim mit Rilke, indem Pasternak sich und diese Figuren in «brüderlicher Einheit» vermischte.

Auch die Archaik, die Vermischung der Vergangenheit mit der Gegenwart, spielte dabei eine wichtige Rolle. Jerzy Faryno widmete sein Buch der archaischen Weltempfindung bei Pasternak[1]. Von nicht geringerer Bedeutung war die Archaik für Rilke. Hinter einem gewohnten Wort verbirgt sich bei ihm oft die halb vergessene, archaische Bedeutung. Die Archaik (oder, in anderen Fällen, die Ewigkeit) ist, so zu sagen, eine «Unterlage» der Gegenwart.

Der «sanfte» Rilke war überzeugt, dass all das «Neue», das sich in der Welt aufdringlich behauptet, nicht neu ist, dass das Neue, das der Menschheit bevorsteht, unvergleichlich neuer (und schrecklicher!) ist. Die Welt ist, wie Rilke schrieb, «dem Menschen in die Hände gefallen». Für Rilke und Pasternak blieben deshalb mehrere Perspektiven und unterschiedliche Möglichkeiten wichtig.

Auch die Situation der leidenden Passivität brachte die Dichter einander nahe. Unbedingt verneint wurde die Selbstbehauptung des Menschen. In dem (von Pasternak übersetzten) Gedicht Rilkes «Der Schauende» lesen wir:

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
Will nicht von uns gebogen sein.

Eine ihrer spezifischen Erscheinungsarten ist die umgekehrte Perspektive, bei der die Welt nicht vom menschlichen, sondern von einem anderen Standpunkt aus gesehen wird.

Bei Pasternak vollzieht sich die Übergabe der Initiative an Dinge und die Natur mühelos. Rilke akzentuiert im zweiten Gedicht des «Stundenbuchs» den Wechsel der Standpunkte: Der sprechende Mönch identifiziert sich mit einem Falken, und platziert sich am Himmel, über jenem, an den er sich wendet. Der Blick vom Himmel gehört nicht Gott. Die Perspektive ist nicht zentriert, der Standpunkt beweglich. Bei Rilke fehlt aber jene Nähe von Menschlichem und «Gegenständlich-Naturhaftem», die bei Pasternak zugelassen wird. Eine Ausnahme bilden nur die «Sonette an Orpheus» und die späten französischen Gedichte.

[1] *Faryno Ierzy.* Poetika Pasternaka: („Putevye zapiski" — „Ochrannaja gramota"). Wien, 1989.

All das macht allmählich wesentliche Unterschiede in der Dichtung von Rilke und Pasternak bemerkbar. Bei Pasternak sind das Wunder des Lebens und der Druck der Umstände prinzipiell untrennbar. Die Aufgabe besteht nicht darin, den universal-abstrakten Plan des Seins zu zeigen, sondern darin, die Ursprünge der Dinge bloßzulegen, wie sie im Leben sind. Ihr ‚Ursprung' ist natürlich symbolisch, aber nicht ‚auf symbolistische Art'.

Rilke dagegen wollte vor allem den «universal-abstrakten Plan» bloßlegen. Das Sonett «Atmen, du unsichtbares Gedicht!» ist den ungreifbarsten «Gegenständen» gewidmet: der Luft, dem Weltraum, dem Wind, den Gedichten und erst am Ende — und auch das nicht direkt — einem Baum. Alles ist miteinander ungefähr ebenso verbunden wie in Pasternaks Zeile «My v vosduche s toboj odnom...» — Wir sind mit dir in einer Luft...». Aber eben nur ungefähr: Bei Rilke ist die Rede nicht von der Luft des Irdischen wie bei Pasternak, sondern von der Luft des Weltraums. Rilke nannte den Atmen ein «unsichtbares Gedicht» und verglich es mit dem, was in dem Weltall schöpferisch wirkt und atmet.

Für Pasternak war das Akzeptieren der Welt grundlegend und unbedingt. Der Reichtum der Welt ist durchaus gegenständlich und wird Schritt für Schritt erkannt.

Anders bei Rilke: Er ist ganz von dem Streben beherrscht, die Grenzen zwischen den Welten zu überwinden. Kennzeichnend ist, dass Rilkes Gedichte die Blickrichtung beinahe graphisch verdeutlichen, nämlich die nach oben («Die Treppe der Orangerie», «Die Kathedrale»). Die Entwicklung ist endlos und vollzieht sich in der Vertikale.

Zur Vereinigung des Irdischen mit dem Allgemeinen mangelte es für Rilke an innerer Nähe. Bei Pasternak dagegen werden z. B. in seinem bekannten Gedicht «Definition der Poesie» in ein und dieselbe Reihe das All, die Sterne, das Firmament und eine kolossale Zahl der Gegenstände, Klänge, Empfindungen eingeordnet. Im Ergebnis entsteht unwillkürlich eine große Zahl von Themen, die sich in multilinearen Kreuzungen überqueren oder in beliebiger anderen Reihenfolge gelesen werden können, was endlich auch von Erde und Himmel, Musik und Poesie, von allem zugleich spricht.

Ein ebensolches «Sich-Überschneiden» vollzieht sich auch bei den handelnden Personen, welche durch die Beziehung der Ergänzung miteinander verbunden sind. Die erste Person in «Das Leben — meine Schwester» wird «passiv» in den Hintergrund gerückt. Handelt es sich aber wirklich um die erste Person? — Sie ist «unikal-multipel». Das gilt auch für die Frau: Sie ist das Leben, die Natur und die Seele zugleich.

Anders bei Rilke. Rilke ist von der für die Epoche der Moderne charakteristischen Idee des Untergangs der Persönlichkeit kaum berührt. Ihm ist die von Ernst Mach deklarierte Abwesenheit der Grenzen zwischen Ich und der Außenwelt nicht eigen. Eher umgekehrt. Das Ich empfindet diese Grenze sehr stark. Das lyrische Ich in seinen Gedichten wandelt sich um: Ein «Rollen-Ich» in der frühen Lyrik und im «Stunden-Buch» verwandelt

sich in ein Ich, das sich in den «Neuen Gedichten» hinter der «Objektivität» der Gegenstände verbirgt und dann in das offen in den Vordergrund tretende Ich der «Duineser Elegien» übergeht. Dieses letztere Ich ist nicht unikal-multipel wie bei Pasternak. Die Ähnlichkeit liegt hier eher in etwas anderem. In seinen frühen Thesen «Symbolismus und Unsterblichkeit» schrieb Pasternak, dass die Subjektivität eine Art bedingte «überpersönliche» Eigenschaft ist. Dieses «Überpersönliche» ist der Subjektivität von Rilke ebenfalls eigen. In den «Elegien» wendet sich das Ich an die Menschheit und ist an das Weltall gekoppelt.

Rilke wurden bisweilen Unbescheidenheit und «ästhetische Selbstbewunderung» vorgeworfen. In der Tat tritt die erste Person in seiner Dichtung (mit Ausnahme der «Dinggedichte») viel öfter auf als bei Pasternak. Aber das Kennzeichen von Rilkes «lyrischem Ich» war, angefangen mit dem «Stunden-Buch», keineswegs die Selbstbewunderung, sondern eine grenzenlose, heroische Weite. Seine Subjektivität steigerte sich bis zum Allumfassenden. Das führte aber nicht zur Harmonie, sondern zur Tragik.

Hier sei das berühmte Gedicht von 1914 «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens» zitiert:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Sieh, wie klein dort,
sieh: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens, Steingrund
Unter den Händen. Hier blüht wohl
Einiges auf; aus stummem Absturz
Blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende?

Leere statt des pasternakschen Überflusses. Kaum ein Klang. Das Menschenherz versteinert auf seiner Höhe. Wovon handelt dieses stockende, qualvolle Gedicht? Von der Einsamkeit? Von Verarmung der Dichtergabe («die letzte Ortschaft der Worte», «ein letztes Gehöft von Gefühl»)? Oder von der Kargheit der Welt («Steingrund»)? Im Jahr der tiefen Krise geschrieben, spricht es davon, dass in der Seele und der Welt Leere herrscht. Und doch ist das Wichtigste das Wissen um die Endlichkeit, von dem die unwissenden Tiere und Vögel frei sind. In der russischen Dichtung ist dieses Thema durch Tjutčev und Polonskij vertreten. Für Rilke selbst wurde sein Gedicht ein Vorbote der «Duineser Elegien», worin es ebenfalls um das Wissen vom Ende, vom Untergang und von Abstürzen geht.

Für Pasternak war die durch den russischen Symbolismus (Vl. Solovjov, V. Ivanov, A. Blok) entwickelte uralte Idee des Ewigweiblichen von kolossaler Bedeutung. Der Titels des Buches — «Das Leben — Schwester» zeugt von dem Bewusstsein dessen, dass das Leben weiblich und unendlich ist. In Rilkes Weltempfindung gibt es dafür weniger Platz.

Zwei Jahre später entstand das Gedicht «Es winkt zu Fühling fast aus allen Dingen» mit dem berühmten Rilkeschen Neologismus «Weltinnenraum». Darin stand die Zeile: «Die Vögel fliegen still durch uns hindurch.» Es ist wichtig zu verstehen, dass im Kontext von Rilkes Schaffen der berühmte Neologismus nicht das war, was er für uns darstellt, sondern für Rilke auch das, was sein sollte. Bei Pasternak ist jede Teilung in Inneres und Äußeres aufgehoben, bei Rilke ist es eine Forderung und ein Traum. Nach den «Neuen Gedichten» (1908) begann für ihn wieder eine aktive Erarbeitung der Idee der Unteilbarkeit der Welt, die in den «Elegien» und auch in den «Sonetten an Orpheus» ihre Fortsetzung fand.

Im Mittelpunkt von Rilkes Aufmerksamkeit blieb das Thema des Todes. Am wichtigsten war für ihn der Moment des «Übergangs», des Sterbens. Aber der Gedanke an Leben und Tod war auch für Pasternak wichtig.

Kein anderer als Pasternak übersetzte zwei Requiems von Rilke. Er übersetzte sie im Jahr seines Todes.

Viele Jahre später, im Roman «Doktor Zivago», sagte Nikolai Vedenjapin: «Man soll der Unsterblichkeit treu sein, die ein anderes Wort für das Leben ist, nur ein wenig stärker».[1] Rilke kannte eine solche Einstellung zum Tode und war bestrebt, sie zu behaupten. Er widmete die «Sonette an Orpheus» einem verstorbenen jungen Mädchen, das dem Tod mutig und demütig zugleich widerstand. Die «Sonette an Orpheus» besingen die Unendlichkeit des Lebens mit seinen zahllosen Metamorphosen.

Dennoch finden wir bei Rilke auch das 1915 geschriebene Gedicht «Der Tod». Vor dem für den Leser unsichtbaren Sterbenden steht der Tod, der ihm die Schale mit Gift reicht. Es ist das gespaltene Wort «Hoff-nung» zu vermerken. Darauf folgt eine Anklage:

... Was sind denn das für Wesen,
die man zuletzt wegschrecken muss mit Gift?
Blieben sie sonst? Sind sie denn hier vernarrt
In dieses Essen voller Hindernis?
Man muss ihnen die harte Gegenwart
Ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss.
Dann lallen sie. Gelall, Gelall...

Das Gedicht erinnert daran, wie Hofrat Behrens aus Thomas Manns «Zauberberg» die Sterbenden ermutigte: «Also los und nicht geziert!». Aber dort ist das mit grotesker Ironie gemeint. Bei Rilke dagegen wird der Ton durch lediglich ein paar Zeilen verändert, die nach drei Punkten folgen: über den feierlichen und schönen Sternenfall in Spanien: «Dich nicht vergessen. Stehn!» Möglicherweise ist die Mahnung an sich selbst gerichtet.

Es geht nicht darum, einen Dichter anhand der ihm organisch eigenen Züge seines Schaffens zu beurteilen. Dennoch muss wiederholt werden, dass man bei Rilke nicht jene Liebe zum Alltag, zu der «herben göttlichen

[1] *Pasternak B.* Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 1, 1996, S. 15—16.

Dichte» (so Pasternaks) findet. Anstatt der angespannten und hoffnungslosen Überwindung des Bruchs zwischen Leben und Tod steht bei Pasternak die natürlich akzeptierte Idee der Unsterblichkeit, in welche ein jeder eingeschlossen ist. Anstatt des angespannten Gedankens an die Schranke, die äußerste Grenze, an das Verschwinden der Dinge, des Menschen, der Erde selbst, ist da die Annahme und die Bewunderung des Lebens.

Die Tragik des Lebens im Schaffen Pasternaks ist offensichtlich. Das Tragische ist bei ihm nicht nur mit den politischen Umständen in Russland verbunden — wie jedem großen Dichter, wie Rilke, ist sie ihm als Bestandteil des Lebens bekannt. Doch schon in der Antike, schrieb Pasternak im «Geleitbrief», brachten die Mythen dem Menschen bei, den Tod als dramatisch, doch zugleich als gewöhnlich und unvermeidlich aufzufassen.

Rilkes Tragik ist von einer anderen Art. Im Schlussgedicht der «Sonette an Orpheus» schrieb er: «Und wenn dich das Irdische vergaß...». Wie sich der Mönch im «Stunden-Buch» vergebens bemüht, sich mit Gott zu vereinigen, ebenso angespannt ist bei Rilke die Vereinigung mit dem Leben. «Hiersein ist herrlich!» heißt es in der Siebenten Elegie. Doch nichts darf bleiben. Die Dinge vergehen, sie sind im Moment des Verschwindens festgehalten; nur für einen Augenblick gelingt die Vereinigung der Liebenden: «*Ein* mal nur jedes, nur *ein* mal!» (Neunte Elegie)

Die Knappheit an Irdischem in Rilkes Poesie lässt uns über den Sinn der Konjunktivform bei ihm und bei Pasternak nachdenken. August Stahl gehört die Beobachtung über den Konjunktiv bei Rilke[1]. Gerade das Konjunktivische in seinen verschiedenen Abwandlungen trug den Sinn einer tiefen Unsicherheit in die Festigkeit des Seins hinein. In den «Duineser Elegien» überwogen nicht nur die Verben im Konjunktiv, sondern auch Fragen, auf die keine Antwort gegeben wird; auch Vorbehalte, indirekte Rede waren Ausdruck verschiedener Formen der Unbestimmtheit. «Wer, wenn ich schreie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?» heißt es am Anfang der Ersten Elegie. Der Konjunktiv hat bei Rilke eine für Pasternak undenkbare Bedeutung: Durch ihn wird das Hypothetische der Wirklichkeit ausgedrückt. Es ist höchst bezeichnend, dass Verben im Konjunktiv in den Gedichten von «Meine Schwester — das Leben» überhaupt nicht vorkommen.

Doch gibt es bei beiden Dichtern einen Begriff, der sowohl eine wichtige Verbindung als auch einen mit der Zeit zutage tretenden tiefen Unterschied in ihrem Schaffen abzeichnet. Ich meine den Begriff «Kraft». Die Triebkraft der Welt, die bei beiden Dichtern wohl altertümliche Quellen hat, ist deutlich zu spüren. Das ist einer der tiefsten Aspekte ihrer Dichtung.

Im «Geleitbrief» schrieb Pasternak: «Wenn wir glauben, dass in Tristan und in Romeo und Julia und in anderen großen Werken eine starke Leidenschaft dargestellt sei, unterschätzen wir den Inhalt... Ihr Thema ist das Thema der Kraft». Er erläuterte: Fiele es ihm ein, eine «Ästhetik des

[1] *Stahl. A.*; Das Sein im «angelischen Raum». Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik R. M. Rilkes. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 197, 1989, S. 487.

Schöpferischen» zu schreiben, so würde er sie «auf zwei Begriffen gründen, auf dem Begriff Kraft und dem Begriff Symbol... Den Begriff Kraft würde ich in dem gleichen weiten Sinn fassen, wie es die theoretische Physik tut, nur mit dem Unterschied, dass es nicht um das Prinzip der Kraft ginge, sondern um ihre Stimme oder ihre Gegenwart». (S. 84).

Zweifellos ist das Thema «Kraft», mit welchem Wort es auch bezeichnet wird, für den ganzen Symbolismus von Anfang an mit Nietzsche und seiner «Geburt der Tragödie» verbunden. Dionysos verkörperte nicht nur die Bewegung, den Rhythmus, sondern auch die Lebensenergie. Für Pasternak «wanderte» der Dionysos-Kult, wie es noch in seinen «Studentenheften» heißt, im weiteren in die Kultur. «Es ist nicht mehr jene Sinnlichkeit», schrieb er in den «Studentenheften», «in welcher der Mensch lebt. Wahrscheinlich ist es die Sinnlichkeit, in welcher er unsterblich ist.» Bei Rilke war der Dionysos-Kult lange Zeit hindurch mit den Gestalten des Orpheus und des Apollo verknüpft. Aber in der Zweiten und der Siebenten Elegie überschreitet der Begriff «Kraft» bei Rilke die früheren Grenzen.

Die Kraft, von der die Siebente Elegie handelt, ist nicht mehr jene «unangewandte Kraft, die sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt» (Rilke SW Y, 1163). Sie gewinnt eine erschreckendere Bedeutung als bei Pasternak.

> Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist gestaltlos
> Wie der spannende Drang, der aus allem gewinnt.
> Tempel kennt er nicht mehr.

Der von Gott bescherte Überfluss wird durch den «Zeitgeist» vernichtet. Die «Kraft» übertrifft nicht das menschliche Maß, sie ist innerhalb dieses Maßes. Daher das «exzentrische» Vibrieren der Gegenwart, der Untergang der Dinge, die ins Unsichtbare übergehen, und der mögliche Untergang der Erde.

Die Poesie des späten Rilke lässt die Verbindung mit dem «Impressionismus der Ewigkeit» (Pasternak) und den sich darin eröffnenden Sinn vermissen. Eine andere Eigenschaft war entstanden. Rilke akzeptierte die abstrakte Poesie nicht, fühlte sich jedoch zu ihr hingezogen. Die «Dinge» sind in vielen seiner späten Gedichte «konturiert». Ebenso wie in den Gedichten von Mallarmé wuchs die Spannung zwischen kurzer Dauer und Universalität. Nur in den «Sonetten an Orpheus» ist Rilke zum letzten Mal von der melodischen Leichtigkeit und dem Triumph der unerschöpflichen Metamorphosen überwältigt. Die Richtung von Rilkes spätem Schaffen ist es, nicht die Dinge, sondern die hinter ihnen verborgene Dynamik darzustellen.

Während sich Pasternak in seinem Schaffen auf eine immer größere Klarheit und Einfachheit zubewegte, ohne die Höhe zu verlieren, ist Rilke in vielen Gedichten immer komplizierter und auswegloser. Im November 1925, ein Jahr vor seinem Tod, schrieb er das Gedicht «Gong».

Das Gedicht scheint aus vielem, was er bis dahin gesagt hatte, ein Fazit zu ziehen, verzichtet jedoch auf die früheren Ausdrucksweisen. Wichtig ist jetzt nicht zu «schauen», was in den «Dinggedichten» das poetologische Hauptprinzip war, nicht zu «hören», was in den «Sonetten» Orpheus selbst hervorhob, sondern etwas, was eine andere Vorstellungsweise erfordert. Im Gedicht ist die Rede von einem Gegenstand, der in keiner Weise beschrieben ist, die «Beschreibung» beschränkt sich nur auf das Wort «Gong»:

Umkehr der Räume, Entwurf
Innerer Welt im Frein ...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
Löslichen Göttern... Gong!

Jede Strophe fixiert die Anwesenheit und das Verschwinden. Das sind nicht einfach Veränderungen des Raums — das sind Veränderungen binnen einer «Dauer, aus Ablauf gepresst», seiner eigentlichen Zusammensetzung, ein Schlaginstrument, dessen starker, tiefer Klang allmählich verschallt, dann sich aber mehrmals spontan verstärkt. Rilke schafft daraus die Gestalt des Weltalls, des seit langem gesuchten «Ganzen». Aber das Ganze ist jetzt von der Menschheit getrennt. Das ist nicht die Pasternaksche «häusliche» Grenzenlosigkeit. Es wird das eingefangen, verbalisiert und «strukturiert», was außerhalb unserer sinnlichen Möglichkeiten geschieht.

Nicht mehr für Ohren... Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.

Eine Umkehr geschieht: Es hören nicht wir, es hört der Klang... Das ist das Gesetz auch anderer allumfassender Verwandlungen. Im Unterschied zu den Romantikern sind es stürmische Veränderung der wesenhaften Eigenschaften seiner Bestandteile.

Summe des Schweigenden, das
Sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepresst,
um-gegossener Stern... Gong!

Jede Zeile bemüht sich gleichsam um die Bestimmung des führenden Wortes. Doch endet sie mit dem immer wieder ausgestoßenen Ausruf, der das zu Bezeichnende mit dem Bezeichnenden verknüpft: Das Wort offenbart den Sinn nicht, vielmehr verbirgt es ihn. Der schwer zu bestimmende Inhalt wird durch eine Reihe von syntaktisch nicht miteinander verbundenen, zusammengepressten Bildern wiedergegeben. Reime sind nicht da.

Das Gedicht steht der von Mallarmé angedeuteten Grenze des Schweigens nahe. Diesem Muster folgend, schreibt Rilke nicht nur in Worten, sondern mit dem Klang selbst. «Gong» ist ein unerschöpflicher Gleichklang, in dem der nasale, sich hinziehende Diphtong «ng» dauert und eine Art phonetische Metadefinition des Gedichtes in sich trägt: die Unerschöpflichkeit des sich hinziehenden Alls.

Das Gedicht ist dem Zeitpunkt der Umkehr und der Schaffung eines neuen Projektes gewidmet. «Gong» wird als jener Urklang aufgenommen, von dem Rilke in seinem frühen Prosafragment «Urgeräusch» schrieb. Am Unbestimmtesten ist die letzte Strophe. Manfred Engel schrieb, dass «Gong» im Grunde dem Werden und Vernichten gewidmet ist. Er sprach von einer gewissen Freiheit des Verstehens, die dem Leser überlassen wird[1]. Ist das Gedicht vielleicht jenem weiblichen Prinzip der Welt, dem «nichtmehr begriffenen Fest» gewidmet, von dem Rilke früher geschwiegen hatte? Das «Du», das diese Strophe eröffnet, ist unmöglich zu vergessen, heißt es im Gedicht. Aber ebenso wie die Säule mit dem Sturm darin unbeständig ist, ist auch der Mensch unbeständig, der, ohne das Ziel erreicht zu haben, in den Weg stürzt: «unser, an Alles, Verrat». Das letztere spricht möglicherweise auch vom Verzicht auf das Glauben an den höheren «Sinn», der für Rilke und Pasternak, wie auch für die gesamte symbolistische Weltauffassung, den Ausgangspunkt bildete. Doch die direkte, aufrufende Bedeutung des Wortes «Gong» trägt die Forderung in sich, das Ewige nicht zu verraten:

Du, die man niemals vergisst,
die sich gebar im Verlust,
nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt,
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat... Gong!

Ich habe versucht, die innerliche Nähe zweier großer Dichter zu skizzieren.

Was hatte größeres Gewicht — der unbegrenzte Glaube Pasternaks an die Macht des Lebens? Oder die tragische Vorahnung Rilkes? — Die Frage kennt keine Antwort…

[1] *Engel. M.*: Deutschsprachige Einzelgedichte 1922—1926. In: Rilke-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Hrsg. M. Engel. Stuttgart, Weimar, 2004. S. 431.