

Otto Friedrich Bollnow, Rilke*

I. DIE UNHEIMLICHKEIT DER WELT

Inhalt

4 Der Lebensbegriff des jungen Rilke	27
5 Ängste der Kindheit	33
6 Der Durchbruch des Unheimlichen im „Malte“	38
7 Die Zerstreutheit	43
8 Die große Nacht	52

4. Der Lebensbegriff des jungen Rilke

Wenn hier von der Erfahrung des Unheimlichen als dem fruchtbaren Boden gesprochen wird, aus dem die gesamte Dichtung Rilkes hervorwächst, so gilt dies doch, streng genommen, erst von den späten Stufen seiner Entwicklung, in denen er ganz zu seinem eignen Wesen erwacht ist. Der junge Rilke kennt diese Erfahrung noch nicht, oder wenigstens ist sie bei ihm noch nicht zum Bewußtsein ihrer Tragweite und darum noch nicht zur dichterischen Gestaltung gekommen. Der junge Rilke ist vielmehr von einem ganz andern, positiven und gradezu enthusiastischen Verhältnis zum Leben bestimmt. Vieles von der hinreißenden Schönheit seiner Jugendgedichte, bis hin zum *Stundenbuch* und vor allem in diesem, beruht auf diesem bejahenden Lebensbezug.

Der junge Rilke steht damit in der lebensphilosophischen Bewegung, wie sie sich Ende des 19. Jahrhunderts gegen die Nüchternheit ihrer Zeit zur Wehr setzte und dabei den pantheistisch gestimmten Lebensbegriff des Sturm und Drang und der Romantik wieder aufnahm. Philosophisch war diese Bewegung vor allem durch Nietzsche und Dilthey begründet und durch manche andre Denker, wie vor allem Bergson und Klages, bis weit in das 20. Jahrhundert hineingetragen. Dichterisch war sie vor allem um die Jahrhundertwende hervorgetreten, am reinsten vielleicht vom jungen Hugo von Hofmannsthal verkörpert¹², aber auch der junge George, Hesse in seinen Anfängen, in andrer Weise wieder Dehmel und etwas später d'Annunzio gehören in diesen Zusammenhang. Sie alle sprechen in einer ähnlichen Weise vom Leben als einer alles durchdringenden, alles durchwaltenden Macht. Ein gewisser pantheistischer Grundzug ist für sie alle bezeichnend. Aber im Unterschied zu der vor Lebenskraft und Lebenslust überschäumenden Art, durch die am Ende des 18. Jahrhunderts der Sturm und Drang gekennzeichnet war, spürt man in der dichterischen Lebensbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts eher einen müden Zug. Sie ist nicht aus der Fülle, sondern aus der Sehnsucht nach dem Leben geboren. Sie steht in enger Verbindung mit dem fein empfindenden aber überzarten Formgefühl, wie es in den bildenden Künsten der-

* Die originale Paginierung wurde beibehalten.

¹² O. F. Bollnow, Zum Lebensbegriff des jungen H. von Hofmannsthal, in: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter, Stuttgart 1954.

selben Zeit im sogenannten Jugendstil entwickelt wurde. Das hoch entwickelte Formgefühl dieser Zeit neigt zur Maniertheit, zur ästhetisierenden Kultur des Kostbaren und Erlesenen.

Hiermit ist die Ausgangslage angedeutet, in der sich Rilkes Dichtung entwickelt und in Auseinandersetzung mit der sich — ähnlich wie bei George und Hofmannsthal — langsam seine eigne Haltung herausbildet. Die *weiße Fürstin* steht im *ganzen* sehnüchtig müden Tonfall den kleinen Jugenddramen Hofmannsthals sehr nahe, das *Stundenbuch* ist von einem enthusiastischen Verhältnis zum Leben getragen, bei dem sich eine mystische Deutung des Christentums ganz ins Pantheistische zu verlieren scheint, und noch der erste Teil seiner Arbeit über Rodin ist durch den lebensphilosophischen Ansatz in der Deutung des künstlerischen Ausdrucks bestimmt.

In diesem Sinn braucht auch Rilke hier das Wort „das Leben“ nicht für das Leben irgendeines bestimmten Einzelwesens, sondern im unbestimmten Sinn: *Es ist* das Leben überhaupt, das das Leben jedes einzelnen Lebewesens trägt. Dabei muß um der Genauigkeit willen hinzugefügt werden, daß die Gedichte der frühesten Jugend auch diesen Begriff noch nicht kennen. Erst im allerletzten Gedicht der 1898 erschienenen Sammlung *Advent* tritt dieser Begriff, jetzt aber auch schon mit allem Nachdruck im Sinn dieser bestimmten Auslegung hervor. Hier heißt es dann:

*Das Leben ist groß,
wilder, wie Ströme, die schäumen,
wilder, wie Sturm in den Bäumen* (I 251).

Leben also als die übergewaltige Macht, die alles mit sich fortreißt. Das Leben erscheint in dem typisch romantischen (vor allem von Eichendorff benutzten) Bild als mächtiger Strom. Und weiter heißt es:

*Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitern Ufern ginge* (II 57).

So wird es zum Ziel, sich sicher und ruhig von diesem Leben tragen zu lassen (I 371).

Und doch liegt in dem Leben von Anfang an etwas Übermächtiges und Dämonisches, etwas Gefährliches, vor dem der Mensch erzittert und vor dem er sich bergen möchte.

*Nun bricht es über mich herein, und ich,
ich ahne jetzt erst, daß das Leben droht* (I 388), so heißt es in der *weißen Fürstin*, und sie erkennt, daß die Weise ihres bisherigen beruhigten und gesicherten Daseins nicht Leben im eigentlichen Sinn ist:

*daß das nicht Leben war, das sanfte Sein,
das sich mir bot, –
wer lebt, ist traurig, hilflos und allein
mit sich, mit Sorge, Angst, Gefahr und Tod* (I 388).

Das ist das große gefährliche Leben, von dem Nietzsche gesprochen hatte. In einem ähnlichen Sinn taucht es jetzt auch beim jungen Rilke auf, und doch zugleich in leise abgewandelter Form, nicht mehr als der überschäumende Rausch, in dem sich der Mensch dem Leben überantwortet, sondern hier, in der fast zaghaften ersten Begegnung, so, daß der Mensch vor diesem Übermächtigen bangt und sich ihm gegenüber schwach und hilflos fühlt.

Und dennoch ist es so, daß der Mensch die Lebensleere der Alltäglichkeit seines Daseins als Mangel empfindet, als Nichtigkeit, und sich demgegenüber nach der Fülle des Lebens sehnt. Er will das *ganze Leben* (I 375), er will es in allen seinen Möglichkeiten *erleben* (I 374). Der Diltheysche Begriff des Erlebens taucht hier auf für den Vorgang, in dem der Mensch die ganze Fülle des Lebens auf sich nimmt. In einem ganz ähnlichen Sinn, wie Rilke im *Stundenbuch* dann zwischen einem *kleinen* und einem *großen Tod* unterscheidet, spricht er auch von einem *kleinen Leben* (II 254), so wie es im Alltag des modernen Massendaseins gelebt wird.

*Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,
Alltage, Ängste, viele kleine Glücke,
verkleidet schon als Kinder, eingemummt,
als Masken mündig, als Gesicht verstummt* (II 241). Marionetten und nicht wirkliches Leben sind die Menschen in diesem ihrem alltäglichen Dasein, und Rilke bricht in die Klage aus: *Keiner lebt sein Leben* (II 241). Aus dieser Leere heraus erwacht dann die Sehnsucht nach dem Leben, dem möglichen aber nicht verwirklichten Leben, dem *ungelebten Leben* (II 271, 242).

Neben dem Gefühl der Lebensleere und Lebenssehnsucht steht zugleich und fast von Anfang an das Gefühl der Geborgenheit in einem umfassenderen Leben, das doch zugleich schon eine gewisse Erfüllung einschließt.

Aus dem Gefühl der Einheit alles Lebens heraus fühlt sich der Mensch zugleich als Organ eines größeren, allumfassenden Lebens. So heißt es einmal:

*Ich bin eine Saite,
über rauschende breite
Resonanzen gespannt* (II 55). Jedes einzelne Leben ist so einbezogen in ein größeres Ganzes;

*Leben ist nur ein Teil ... Wovon?
Leben ist nur ein Ton ... Worin?* (II 164).

Seinen überquellenden Ausdruck findet dies Lebensgefühl dann auf einigen Seiten des *Stundenbuchs*. Dort heißt es:

*Ich fühle: alles Leben wird gelebt.
Wer lebt es denn? Sind das die Dinge, die
wie eine ungespielte Melodie
im Abend wie in einer Harfe stehn?*

*Sind das die Winde, ...
sind das die Zweige, ...
Sind das die warmen Tiere, welche gehn,
sind das die Vogel, die sich fremd erheben?
Wer lebt es denn? Lebst du es, Gott, – das Leben? (II 242).*

Wir sehen auch hier ab von der spielerischen sprachlichen Form, die sich in der bewußten Monotonie der Versanfänge ausdrückt. Der lebensmystische oder vielleicht richtiger schon pantheistisch zu nennende Grundton drängt sich auf. *Alles Leben wird gelebt*, d. h. durch alle einzelnen Dinge der Welt, durch Sachen, Winde, Zweige, Blumen, Tiere, Vögel, wie sie alle im einzelnen angeführt werden, geht ein einheitlicher großer Lebensstrom hindurch. Sie leben nicht von sich aus, d. h. als isolierte Einzelwesen aus eigner Machtvollkommenheit, sondern sie werden gelebt, d. h. es gibt ein größeres Ganzes, das durch sie hindurchlebt und insofern dann alles einzelne Leben trägt. Und wenn dann, nach der Aufzählung aller einzelnen Lebensmöglichkeiten, zusammenfassend gefragt wird: *Lebst du es, Gott, – das Leben?*, so heißt hier *Gott* kaum etwas andres, als vorher mit dem übergreifenden Namen *das Leben* bezeichnet war, denn wenn Gott das Leben aller Dinge lebt, dann steht er ihnen nicht mehr als Schöpfer gegenüber, sondern wird mit ihnen identifiziert. So steht Rilke auf dieser frühen Stufe seiner Entwicklung ganz in dem oben angedeuteten pantheistischen Zusammenhang der deutschen Geistesgeschichte.

In etwas abgewandelter Form tritt dieser Lebensbegriff dann in der Arbeit über Rodin auf. Er bildet hier die Grundlage, von der her er die Kunst dieses großen Plastikers begreift, nämlich als Ausdruck und Gestaltung des Lebens und als Wille, durch diese Gestaltung wieder auf das Leben zurückzuwirken. Dieser lebensphilosophische Gesichtspunkt, alle Kunst auf das Leben zurückzubeziehen, sie im Dienst des Lebens und als Ausdruck dieses großen, gewaltigen Lebens zu sehen, kommt deutlich in den Sätzen zum Ausdruck: *Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition . . . Es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. Und nun hieß es, seiner und seiner Fülle mächtig zu werden. Rodin erfaßte das Leben, das überall war, wohin er sah* (IV 310/11).

Auch hier ist es dasselbe Enthusiasmus des Lebens. In der begeisterten Hingabe an diese übergewaltige Macht heißt es hier: *Er kam mit weißglühenden Sinnen, als ein Suchender des Lebens, in die große Wirrnis dieses Ringens, und was er sah, war: Leben* (IV 333). Darum ist das, was Rilke vor allem an ihm bewundert, die Fülle und Kraft des Lebens, die aus allen seinen Gestalten spricht, es ist die Fülle von Leben, die in diesen Zügen versammelt war (IV 317). Darum kann für eine solche Auffassung die Kunst auch kein Ziel

haben, das jenseits des Lebens gelegen wäre, sei es im Sittlichen oder im Religiösen oder wie immer. Der Künstler ist *ohne die Absicht, etwas anderes zu wirken als das Leben selbst, namenloses Leben* (IV 346). Sein Werk ist nichts andres als *eine neue Offenbarung des Lebens* (IV 371).

Und doch hat sich die Art, wie das Leben gefaßt ist, gegenüber dem *Stundenbuch* und erst recht gegenüber den früheren Stellen erheblich gewandelt. Es ist nicht mehr das Leben der Natur im ganzen, in Tier und Pflanze, Wind und Welle, sondern es ist jetzt nur noch das menschliche Leben. Ob das nun durch das besondere Thema dieser Abhandlung bedingt ist: Rodin, der sich als Plastiker notgedrungen mit menschlichen Gestalten beschäftigt, oder ob dem schon eine davon unabhängige Wandlung bei Rilke zugrundeliegt, jedenfalls schwindet damit der etwas sentimental-sehnsüchtige Zug seiner Naturvergötterung. Aber auch im menschlichen Leben ändert sich die Stimmungslage, indem unter dem Einfluß der kräftigen plastischen Gestaltung das Leben aus der verlangend erwarteten Zukunft in den erfüllten Augenblick zurückgeholt wird. Überhaupt wandelt sich das Verhältnis zum Leben von einer fließenden Passivität zu einer kräftigen aktiven Haltung. Aber auch hier bleibt das Verlangen nach dem „ganzen Leben“, und alle dunklen Untergründe werden bejaht, nur daß dies Verlangen jetzt nicht mehr zehrende Sehnsucht, sondern zugreifender Wille ist.

Dies bejahende und begeistert zustimmende Verhältnis zum Leben in allen seinen Höhen und Tiefen kommt mit besonderer Eindringlichkeit in den Worten zum Ausdruck, in denen Rilke Rodins Kunst zu charakterisieren unternimmt, denn mehr noch als der behandelte Gegenstand werden Rilkes eigene Anschauungen dieser Zeit darin sichtbar. Hier heißt es: *Hier war das Leben, war tausendmal in jeder Minute, war in Sehnsucht und Weh, in Wahnsinn und Angst, in Verlust und Gewinn. Hier war ein Verlangen, das unermeßlich war, ein Durst so groß, daß alle Wasser der Welt in ihm wie ein Tropfen vertrockneten, hier war kein Lügen und Verleugnen, und die Gebärden von Geben und Nehmen, hier waren sie echt und groß. Hier waren die Laster und die Lästerungen, die Verdammisse und die Seligkeiten, und man begriff auf einmal, daß eine Welt arm sein mußte, die alles verbarg und vergrub und tat, als ob es nicht wäre. Es war* (IV 333). Der Kampf wird dabei als wesentliches Merkmal des Lebens hervorgehoben, als Kampf der Völker und der Klassen, insbesondere aber als der erbitterte Kampf der Geschlechter, und dieser gefährliche Kampf wird als Spiel genossen. *Hier wird, wie in einer Riesenspielbank, ein Vermögen von Kraft gewonnen oder verloren* (IV 334). Und doch ist der gemeinsame Grundzug unverkennbar, der dies Verhältnis zum Leben mit den früheren Äußerungen verbindet. Leben steht auch hier im Gegen-

satz zu allen Versuchen des Menschen nach einer vernünftigen Regelung und moralischen Ordnung. Leben ist auch hier die übergewaltige Macht, die den Menschen mit sich fortreißt und die, wie sie ist, in allen ihren Höhen wie in ihren Tiefen bejaht werden will. Auch hier also steckt hinter allem derselbe Enthusiasmus des Lebens.

Aber dieser Enthusiasmus hat nicht standgehalten. Am besten orientiert man sich am *Stundenbuch*, in dem diese jugendliche Lebensmystik ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat. Neben der Verspieltheit schon in der äußersten Form, die als solche schon bei so wesentlichen Fragen bedenklich anmutet, ist diese ganze Fiktion einer mönchischen Welt zugleich von einer tiefen inneren Unehrlichkeit unterhöhlt. Wir wissen nicht, wie weit der Dichter selber seine Sätze ernst nimmt. Es bleibt alles sehr unverbindlich hingestellt, und bei vielen tiefen Einsichten bleibt doch zu befürchten, daß sich der Liebesbezug zu aller außermenschlichen Natur, daß sich das ganze Geborgenheitsgefühl des Menschen in einem größeren umgreifenden Leben als trügerisch erweist, wenn härtere Lebenserfahrungen über ihn hereinbrechen. Selbst wenn Rilke von Gott spricht, bleibt ein peinliches Gefühl der Unsicherheit, wie weit er sich selber darin verbindlich nimmt, im innersten Kern seiner Seele, oder ob auch dies nicht nur eine nachlässige dichterische Form ist, um das auszusprechen, was er unbestimmt in sich fühlt und doch nicht recht fassen kann. Diese trügerisch-optimistische Welt mußte zusammenbrechen, und es beweist Rilkes bewundernswerte menschliche Größe, daß er dies verführende spielende Wesen so gründlich abgetan hat.

Im Rodinbuch ist dann die Lebenskonzeption schon wesentlich zurückhaltender geworden. Das ausschweifende Vertrautheitsgefühl zu allem umgebenden Leben ist verloren gegangen, aber hier bleibt noch dasselbe optimistische Grundverhältnis. Gewiß, der Grundton wird dunkler. Die Leiden und Schmerzen, die Kämpfe und die ganze Gefährlichkeit des Lebens, die in den früheren Dichtungen und auch im *Stundenbuch* noch gar nicht gesehen zu sein schienen, drängen sich hier mit elementarer Wucht vor, aber auch sie werden zugleich wieder einbezogen in die enthusiastische Bejahung des Lebens, ja sie werden im rauschhaften Überschwang als Teil des Lebens selber genossen. Aber auch hierin lag eine frevelnde Vermessenheit, die dem wahren Ernst dieser bedrohlichen Erscheinungen nicht gerecht wurde. Und darum mußte auch diese ganze Scheinwelt sich auflösen, sobald die ganze wirkliche Unheimlichkeit des Lebens über den Menschen herfiel und dessen hilflose Schwäche erschütternd klar wurde.

Der Durchbruch dieser neuen Erfahrungen geschah dichterisch zuerst im *Malte Laurids Brigge* und dann endgültig in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*. In ihnen verschwindet der mystisch-pantheistische Begriff des Lebens. Das Wort kommt zwar

noch weiterhin vor, wenn auch nur gelegentlich und lange nicht mehr in der bisherigen Häufigkeit, aber es verliert den vollen gefühlsgeladenen Ton der früheren Lebensmystik. Es bezeichnet jetzt nicht mehr die übergreifende metaphysische Konzeption, sondern wird neutraler gebraucht und bezeichnet mit Vorliebe nur, als Gegenbegriff des Todes, einen Zustand an einem Wesen, das jetzt lebendig oder tot sein kann. Zwar verschwinden die Spuren der früheren Auffassung nicht ganz und bedingen manchmal eine gewisse Zweideutigkeit seiner Ausdrucksweise, doch darf man diese nicht übertrieben gewichtig nehmen. Wenn er spät noch in seinen schweizer Jahren von seiner *unmittelbaren Bewunderung des Lebens, seinem täglichen unerschöpflichen Staunen vor ihm* spricht¹³, so spielen dabei die früheren metaphysischen Hintergründe des Lebensbegriffs kaum noch eine Rolle, sondern es handelt sich in einem sehr viel allgemeineren Sinn um die Bejahung dieser unsrer diesseitigen Wirklichkeit.

5. Ängste der Kindheit

Der Behauptung, daß die Erfahrung des Unheimlichen dem jungen Rilke noch fremd ist und als ein ganz neues Element erst im *Malte* einsetzt, steht der Einwand entgegen, daß es unbezweifelbare Zeugnisse über Rilkes eigne Kindheit gibt, die dort schon als von etwas ganz Überwältigendem von einer solchen Erfahrung des Unheimlichen sprechen. Dahin gehört etwa die gespenstische Begegnung mit der *Hand*, die im *Malte* so eindringlich geschildert wird, daß bei aller notgedrungenen Vorsicht gegenüber der Versuchung, dies Buch als autobiographische Quelle zu benutzen, doch in diesem besonderen Fall¹⁴ kein Zweifel daran bestehen kann, daß es sich um etwas Selbsterlebtes handelt.

Dort wird geschildert, wie das Kind in dem von der Lampe nur schwach erhellten Zimmer zeichnet und sich dann in das Dunkel unter dem Tisch hinabbeugt, um einen verlorengegangenen Farbstift zu suchen, und wie es da mit der Hand den Boden abtastet, erkennt es plötzlich eine gespenstische andre Hand, die sich ihm aus dem Dunkel entgegenstreckt (V 114). Es ist so das Erlebnis eines unheimlichen Gegenstands, das den Menschen bis in seinen innersten Grund hinein erschüttert. Das Wesentliche ist die namenlose, im wörtlichen Sinn unaussprechbare Angst, die von da aus das Kind erfaßt. Und genau dasselbe unaussprechbare Unheimliche kommt an anderer Stelle in den Kindheitserinnerungen zum Ausdruck, wo es mit dem Namen *das Große* bezeichnet wird (V 76). Sehr treffend ist darin ausgesprochen, daß dieses *Große*, vor dem sich das Kind

¹³ Zitiert bei D. Bassermann, *Der späte Rilke*, München 1947, S. 359.

¹⁴ Vgl. Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, München 1933, sowie B VI 323.

ängstigt, „nichts“ ist, nichts in der Welt der Erwachsenen, nichts allgemein in der Welt des normalen Tagesverständes, und doch ist es da für das Kind, als quälend bedrängende Wirklichkeit.

In diesen Zusammenhang gehört vor allem eine andre Stelle im *Malte*, die darum so wichtig ist, weil sie einen im grundsätzlichen weiterführenden Gedanken ausspricht, der dann in den Elegien aufgenommen und vertieft wird. Es ist die Leistung der Mutter, die tröstend in den angsterfüllten Nächten der Kindheit da ist und durch ihre bloße Gegenwart das Aufkommen der unheimlichen Erfahrungen niederzuhalten vermag. Davon heißt es: *O Nacht ohne Gegenstände ... O Stille im Stiegenhaus ... O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sie auf sich nimmt, sagt: erschrick nicht, ich bin es. Die den Mut hat, ganz in der Nacht diese Stille zu sein für das, was sich fürchtet, was verkommt vor Furcht. Du zündest ein Licht an, und schon das Geräusch bist du. Und du halst es vor dich und sagst: ich bin es, erschrick nicht. Und du stellst es hin, langsam, und es ist kein Zweifel: du bist es, du bist das Licht um die gewohnten herzlichen Dinge, die ohne Hintersinn da sind, gut, einfältig, eindeutig. Und wenn es unruhigt in der Wand irgendwo, oder einen Schritt macht in den Dielen: so lächelst du nur, lächelst, lächelst durchsichtig auf hellem Grund in das bangsame Gesicht, das an dir forscht, als wärst du eins und unterm Geheimnis mit jedem Halblaut, abgeredet mit ihm und einverstanden* (V92/93). Wir halten uns nicht mit der Deutung auf, sondern stellen sogleich die entsprechende Stelle aus der *Dritten Elegie* daneben, die ebenfalls zunächst im vollen Wortlaut mitgeteilt werden muß:

Mutter, du machtest ihn klein, du warsts, die ihn anfing; dir war er neu, du beugtest über die neuen Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden. Wo, ach, hin sind die Jahre, da du ihm einfach mit der schlanken Gestalt wallendes Chaos vertratst? Vieles verbargst du ihm so; das nächtlich verdächtige Zimmer machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht mischtest du menschlichern Raum seinem Nacht-Raum hinzu. Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres Dasein hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus Freundschaft, Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtest, so als wüßtest du längst, wann sich die Diele benimmt ... Und er horchte und linderte sich. So vieles vermochte zärtlich dein Aufstehn; hinter den Schrank trat hoch im Mantel sein Schicksal, und in die Falten des Vorhangs paßte, die leicht sich verschob, seine unruhige Zukunft (III 270/71). Wir fragen hier noch nicht nach der besonderen Funktion, die diese Stelle im Zusammenhang der *Dritten Elegie* hat, sondern nehmen

sie nur erst im Zusammenhang der in der kindlichen Angst aufbrechenden Unheimlichkeit. Die Parallelität der beiden Stellen ist deutlich: Wie in den *Elegien* das von der Mutter entzündete Nachtlicht das Unheimliche bannt und den Kreis einer vertrauten Welt um den jungen Menschen zieht, so ist die Mutter in der Maltestelle gradezu selbst als das Licht bezeichnet: *Du bist das Licht um die gewohnten Dinge*. Und noch deutlicher ist die Entsprechung zwischen den weiteren Sätzen: *Wenn es unruhigt in der Wand irgendwo, oder einen Schritt macht in den Dielen: so lächelst du nur*, und den späteren Versen: *Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtst*. Die Gleichheit der beiden Erfahrungen ist deutlich, so daß wir uns so gleich der späteren, reiferen Stelle zuwenden können.

Hier heißt es zunächst von der Mutter: *Du beugtest über die neuen Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden*. Es wird also ausdrücklich von zwei Welten gesprochen, einer *freundlichen* und einer *fremden*. Aber es ist nicht so, daß beide als gleichberechtigt nebeneinanderstünden, sondern die freundliche Welt ist dem Menschen näher, die fremde ihm ferner, so daß sie wie zwei Schalen sind, die einander umschließen, wo die freundliche Welt zunächst die fremde verdeckt, aber doch nicht für immer, sondern so, daß die fremde unheimlich dahinter lauert und immer wieder aus der Verbogenheit hervorbricht. So darf man, was hier als die freundliche Welt erscheint, wohl mit dem gleichsetzen, was in der *Ersten Elegie* als die *gedeutete Welt* bezeichnet wird, von der es heißt:

*Die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt* (III 259).

Die *gedeutete Welt*, das ist der Teil der Welt, den sich der Mensch durch seine Deutung einverlebt hat in den Umkreis der vertrauten Lebensbezüge. Es ist die durch die Deutung übersehbar und beherrschbar gewordene Welt.

Wie dies Verhältnis gemeint ist, geht sogleich aus der Fortsetzung hervor, wo es heißt, daß die Mutter *einfach mit der schlanken Gestalt wallendes Chaos vertrat*. Zunächst zum Sprachgebrauch: *vertreten* ist nicht an die Stelle treten im Sinn von stellvertreten, so daß die Mutter die Stelle des Chaos übernommen hätte, sondern *vertreten* heißt hier: vor etwas treten, den Blick auf etwas verstellen. Der Satz bedeutet also, daß die Mutter mit der vertrauten Gestalt den Blick auf das andrängende Chaos verstellt und dadurch das Chaos unsichtbar macht, wobei das Bild selbstverständlich gleichnishaft genommen ist: daß die Mutter durch ihre Anwesenheit das Chaos bannt. Diese Auslegung wird durch die Fortsetzung unmittelbar bestätigt: *Vieles verbargst du ihm so*. Verbergen wird also gleichbedeutend mit verstellen genommen.

Dieses Chaos erscheint an der früheren Stelle auch als *Nacht ohne*

Gegenstände. Die Gegenstände, die Dinge des alltäglichen Lebens, das ist der Umkreis der freundlichen Welt. Es sind die *gewohnten herzlichen Dinge, die ohne Hintersinn da sind*, und hier ist einer der Ansatzpunkte, wo die große Bedeutung der Dinge für Rilke verständlich wird, auf die noch besonders zurückzukommen sein wird. Die *Nacht ohne Gegenstände* aber ist das reine Nichts, das *Chaos* (im ursprünglichen Sinn des Worts, wo es die gähnende Leere bedeutet), wie es an der späteren Stelle heißt, das leere Nichts, das darum nicht schlechthin nichts ist, sondern in seinem Nicht-sein doch zugleich der Quellpunkt alles Unheimlichen und Drohenden.

Sehr schön ist jetzt auch die bildhafte Fortführung: *das nächtlich verdächtige Zimmer machtest du harmlos*. Die unheimliche Welt wird also durch die mütterliche Liebe in eine harmlose verwandelt, harmlos heißt: nicht bedrohlich, eine Welt, mit der sich einzulassen nicht mehr gefährlich ist. Und wir begreifen, daß dieser Vorgang des Harmlos-machens genau dasselbe ist, das zuvor mit Deuten bezeichnet wurde: ihn durch Verstehen seiner Unverständlichkeit entkleiden und in die übersichtliche Welt einbeziehen. *Aus deinem Herzen voll Zuflucht mischtest du menschlichern Raum seinem Nacht-Raum hinzu*. Der menschliche Raum wird dem Nacht-Raum entgegengestellt: wieder zwei neue Worte für den alten Gegensatz. Der menschliche Raum, das ist wieder der vom Menschen angeeignete und übersichtlich gemachte Raum, der sehr bezeichnend aus dem *Herzen voll Zuflucht* genommen wird, also dem menschlichen Innern entspringt, das ihn durch seine Deutung erzeugt. Und ihm gegenüber steht der *Nacht-Raum* – wie so oft bei Rilke mit einem Bindestrich zwischen den beiden groß geschriebenen Substantiven, um damit anzudeuten, daß das Wort nicht zu früh zu einem einheitlichen Begriff zusammengezogen werden darf, sondern die beiden Bestandteile, Nacht und Raum, gleich wichtig, getrennt und mit einer Pause dazwischen gesprochen werden sollen, nicht einfach der nächtliche Raum, sondern schärfer: gegenüber dem durch die Deutung hervorgebrachten menschlichen Raum der durch die Nacht erzeugte und ihr zugehörige Raum. So geht dann die Fortsetzung: *Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres Dasein hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus Freundschaft*. Das Bild ist ganz klar: das Licht, das das nächtliche Dunkel aufhellt. Nicht in das Dunkel stellt man das Licht, weil das Licht schon einen Umkreis vertraulicher Helligkeit mit sich bringt. Es ist die *nähere Sphäre*, die durch das Dasein der Mutter und ihre Hut gegeben ist.

Und nun wird die Wirksamkeit dieser mütterlichen Gegenwart näher geschildert; denn die unheimlichen Mächte sind nicht beseitigt, sondern sie versuchen immer wieder in den heimischen Bereich einzudringen und müssen dann durch die mütterliche Deutung verständlich gemacht, d. h. ihrer Bedrohlichkeit entkleidet werden.

Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtst, so als wüßtest du längst, wann sich die Diele benimmt. Die Geräusche also, die grade in ihrer Unbestimmtheit bedrohlich erscheinen, werden erklärt, d. h. auf längst Bekanntes, auf harmlose Ursachen zurückgeführt. Das Vorauswissen ist der Ausdruck der Vertrautheit mit diesen Geschehnissen, als wärst du eins und unterm Geheimnis mit jedem Halblaut (V 93). So tritt dann die bedrohliche Welt zurück, sie verschwindet aus dem Blick des Kindes: *Hinter den Schrank trat hoch im Mantel sein Schicksal.* Darum erscheint denn der Mensch durch die mütterliche Fürsorge gesichert und vor dem Einbruch des Unheimlichen bewahrt. *Und er selbst . . . schien ein Gehüteter.* Wir brechen hier ab, weil die Fortsetzung der Elegie dann in andrer Richtung geht, und werden später genau an dieser Stelle noch einmal neu einsetzen müssen (S. 60).

Wenn wir abschließend fragen, wo der Unterschied zwischen den zuerst gegebenen Belegen aus dem *Malte* und der späteren Stelle in den *Elegien* gelegen ist, so ist er an genau derselben Stelle, die allgemein den Unterschied zwischen diesen beiden Werken bezeichnet: was im ersten Fall noch eine einzelne, zufällige und behebbare oder zum mindesten in den Besonderheiten der kindlichen Lebenshaltung begründete Erfahrung ist, das erscheint im zweiten Fall als etwas, was im Kind vielleicht am deutlichsten hervortritt, aber doch nur darum, weil das Kind noch offener und empfänglicher ist und sich diese Erfahrung noch nicht durch künstliche Abschirmungen verdeckt hat, und darum als etwas, was allgemein im Wesen des Menschen gelegen ist, wo dann im späteren Alter aber die Abschirmung der äußeren Bedrohung durch die Mutter kein Gegenstück mehr findet. In dieser Richtung geht dann auch die Fortsetzung der *Dritten Elegie*.

Zugleich beantwortet sich von hier die erste Frage: wie verträgt sich die Behauptung, daß die Erfahrung des Unheimlichen bei Rilke erst mit dem *Malte* beginnt und erst in den *Elegien* zur vollen Auswirkung kommt, mit der Tatsache, daß doch offensichtlich eigene Kindheitserinnerungen und damit die wirklichen Ängste der eigenen Kindheit dargestellt sind? Gewisse Erfahrungsgrundlagen sind selbstverständlich schon vorher vorhanden gewesen; denn ohne sie wäre diese rückblickende Schilderung gar nicht möglich gewesen. Aber diese Erfahrungen sind für Rilke früher nicht wichtig gewesen; wenn sie ihn auch persönlich erschüttern mochten, so erschienen sie ihm doch nicht als etwas, was der dichterischen Darstellung würdig gewesen wäre, und so kamen sie damals in seiner Dichtung, aber auch in seinen brieflichen Selbstzeugnissen noch nicht vor. Das aber jag weiter daran, daß Rilke noch nicht das Verständnis hatte, sie in ihrer grundsätzlichen Bedeutung aufzufassen. So wie etwa die Schönheit des Hochgebirges immer da war, aber erst eines Tages –

und sogar ziemlich spät – entdeckt werden mußte, so war auch das Unheimliche der Kindheit immer da, aber es mußte erst entdeckt werden. Erst als der Erwachsene reif geworden war für das Verständnis dieser Erfahrungen, da war er rückblickend auch imstande, die schon vergessenen Kindheitserinnerungen neu zu entdecken und jetzt nachträglich *aufzuarbeiten*, wie Rilke dann selbst später gern sagte.

6. Der Durchbruch des Unheimlichen im „Malte“

Natürlich ist die Erfahrung einer den Menschen bedrängenden Angst auch dem jüngeren Rilke nicht ganz fremd. Um so wichtiger ist es, den sehr andren Ton klar zu unterscheiden, mit dem diese Erfahrung hier ausgesprochen ist. So ist etwa in den *Frühen Gedichten* davon die Rede:

*Und wohin du langst,
daist alles noch Angst.
Jeder Schimmer ist scheu ...
und die Nacht ist zu neu,
und die Schönheit ist Scham* (I 291).

Die Angst erscheint hier also im Bangen der Sehnsucht, die sich nur zögernd den Liebeserfahrungen nähert und doch unwiderstehlich von ihnen angezogen wird. Daher ihre Verbindung mit der Scham. Und an anderer Stelle heißt es: *Alle Angst ist nur ein Anbeginn* (I 272), ein Durchgangsstadium, das wieder überwunden wird. Es ist ein im Grunde doch süßes Gefühl, das den Menschen mit sich fortzieht, und hat noch nichts von der unwiderstehlichen Nacktheit und unbehebbaren Abscheulichkeit, mit der die Angst in den späteren Erfahrungen den Menschen ergreift.

Tiefer greift dann schon die *Weiße Fürstin*, wo das Grauen vor dem Tode den Menschen packt, und es wirkt schon wie eine Vorahnung der späteren quälenden Erfahrungen, wenn es hier heißt:

*Da war die Angst, die in den Tieren ist,
die Angst von Weibern, wenn sie irre kreißen,
die Angst von kleinen Kindern war darin* (I 383, vgl. II 100).

Die Urangst der Kreatur wird in diesen Versen spürbar. Und vielleicht wäre auch die Stelle *Aus dem Leben eines Heiligen* TM nennen, von dem es heißt:

*Er kannte Ängste, deren Eingang schon
wie Sterben war und nicht zu überstehen* (III 168).

Aber das sind einzelne Ängste, die Todesangst im besondren, die den Menschen überfallen, extremste Ausschläge eines zwischen Glück und Verzweiflung pendelnden Lebens. Sie brechen innerhalb eines

im ganzen gesicherten Lebensgefühls auf, einbezogen in dessen polaren Stimmungswchsel und darum auch in der tiefsten Angst noch getragen von einem Gefühl der Sinnhaftigkeit, einbezogen in diesen Sinn, und vermögen diesen nicht im ganzen zu erschüttern. Es bleibt im Grunde noch die warme, animalische Angst, nicht die Erfahrung des Unheimlichen der Welt im ganzen, die aus einer ganz neuen Ebene einbricht. Es ist noch die Angst des Lebens, nicht die der Existenz. Diese wird erst im *Malte* erfahren.

Man muß dabei auf die besondere Art achten, in der hier die Bedrohung des Unheimlichen erscheint, um sogleich die ganz andre Gefühlstonung zu erfassen, in der die Angst hier auftritt. Es ist eine viel „intellektuellere“ Angst, wenn man zunächst so sagen mag und dabei dies Wort nicht im abgeleiteten Sinn verwendet. Es ist keine Angst, die innerhalb der Gefühlsskala aufsteigt, sondern eine solche, die die Polarität der Gefühle überhaupt zerbricht. Sie ist mit der Vorstellung von bedrohlich über den Menschen hereinbrechenden Folgen untrennbar verbunden und hält darum das Denken in einer ruhelosen, wenn auch ergebnislos in sich selber kreisenden Bewegung.

So wirkt sich die Angst zunächst in einem den Helden verfolgenden Gefühl aus, zum Kreis der Armen und Ausgestoßenen zu gehören und von ihnen als einer der ihnen erkannt zu werden. So heißt es etwa: *Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele. Es ist ja Fasching. Und sie wollen mir den Spaß nicht verderben; sie grinsen nur so ein bißchen und zwinkern mit den Augen . . . Und es wäre alles in Ordnung, wenn sie nicht wieder ein wenig gegrinst und gezwinkert hätten. Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir?* (V 49). So erlebt er ein entsprechendes Gefühl der Bedrohlichkeit, als ihm eine Frau einen Bleistift zum Kauf anbietet: *Daß es sich nicht um den Bleistift handeln konnte, begriff ich wohl: ich fühlte, daß das ein Zeichen war, ein Zeichen für Eingeweihte, ein Zeichen, das die Fortgeworfenen kennen; ich ahnte, sie bedeutete mir, ich müßte irgendwohin kommen oder etwas tun* (V 50/51). Es ist nicht notwendig, die Beispiele zu häufen, die dann das ganze weitere Buch durchziehen und die sich aus den Pariser Briefen aus dem Jahre 1902 sowie dem rückblickenden Rechenschaftsbericht an Lou Andreas-Salome (B II 97 ff.) durchgehend als Rilkes eigne Pariser Erlebnisse nachweisen lassen. Es ist überall die beängstigende Erfahrung, daß sich hinter der bekannten und harmlos scheinenden Oberfläche der Dinge ein andres, geheimes und bedrohliches Leben abspielt und daß der Mensch hineinverwoben ist in dieses Dunkel und daß die unscheinbarsten Ereignisse des täglichen Lebens hintergründig sind und eine geheime bedrohliche Bedeutung haben können. Ähnlich wie es sich in den Jugenderfahrungen von der fremden Hand um

Erlebnisse handelt, die man als irgendwie schon an der Grenze des Pathologischen stehend bezeichnen muß, so handelt es sich hier um Erlebniszustände, die ganz dem entsprechen, was in der Psychiatrie als Beziehungswahn bezeichnet wird.

Wenn wir aber fragen, was all das zu bedeuten hat, so stoßen wir sogleich auf eine Grenze, denn es bleibt ein letztlich pathologisches Erleben, auch wenn wir anerkennen, wie weitgehend solche Züge das tägliche Leben jedes einzelnen, auch des gesunden Menschen durchziehen. Als pathologische Züge treffen sie doch nur gewisse Entartungsmöglichkeiten im Menschen, nicht den Menschen in seinem ganzen Wesen. Und so wird es auch im *Malte* empfunden: als ein besondres Leiden des Helden, durch die dekadente Natur eines überfeinerten Adelssproßlings bedingt, und allgemeiner dann als die zum übergroßen Leiden gesteigerte Empfänglichkeit eines bestimmten modernen Menschentypus, in die zugleich dann der Dichter, der sich selbst als ein ähnlicher Adelssproßling fühlt, seine eigenen Erfahrungen einfließen lassen kann. Mit dem größeren Leiden ist hier etwas Besonderes, Auszeichnendes verbunden, was den sensibleren Menschen von der bloßen Masse unterscheidet. Jedenfalls handelt es sich hier um die individuellen Erfahrungen eines bestimmten Menschen, genannt *Malte*, mit denen sich der Dichter nur teilweise identifiziert und die nur für einen ganz bestimmten Menschentypus charakteristisch sind, für die noch nicht eine allgemeine menschliche Gültigkeit beansprucht werden kann.

Andre von diesen beängstigenden Erfahrungen scheinen schon eine allgemeinere Gültigkeit zu haben. Hierhin gehört das Erlebnis vom Massensterben in den Hospitälern, das später für die Entwicklung seiner Vorstellung vom *eigenen Tod*, der zum Menschen gehört, wichtig wird¹⁵. Dahin gehört der grauenvolle Blick auf die freistehenden Innenseiten der Zimmer, die beim Abbruch der Häuser stehengeblieben sind (V 57 ff.). Dahin gehört vor allem die Schilderung, die auf die schon genannte Kindheitserinnerung hinführt: *Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft . . . Alles, was sich an Qual und Grauen begeben hat auf den Richtplätzen, in den Folterstuben . . . ist von einer zähen Unvergänglichkeit . . . Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen . . . aber Träume drängen ihn (den Schlaf) ab und ziehen die Zeichnungen nach. Und sie wachen auf und keuchen und lassen einer Kerze Schein sich auflösen in der Finsternis und trinken, wie gezuckertes Wasser, die halbhelle Beruhigung. Aber, ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit. Nur eine geringste Wendung, und schon wieder steht der Blick über Bekanntes und Freundliches hinaus, und der eben noch so tröstliche Kontur wird deutlicher als ein Rand von Grauen* (V 90/91). Es ist das Grauen der Nacht, das den Menschen beschleicht und die vertrauteste Lebensumgebung ins Unheimliche und Drohende verzerrt und jeden Versuch, sich im entzündeten

¹⁵ Weil Rilkes Verhältnis zum Tod in meiner Existenzphilosophie in einem eigenen Kapitel dargestellt ist, konnte hier davon abgesehen werden.

Licht der gewohnten Ordnung zu vergewissern, immer wieder zu- nicht macht.

Hier lassen sich kaum noch einzelne krankhafte Züge entdecken, und nur die höchste, die Lebensfähigkeit schon untergrabende Steigerung der Sensitivität als solche möchte vielleicht noch auf der Grenze des Pathologischen stehen. In dieser Weise führt dies Erlebnis schon zu einer umfassenderen Gültigkeit hinüber. Aber trotzdem kann man auch hier noch nicht eigentlich sagen, daß eine allgemeine menschliche Erfahrung verbindlich und mit dem Anspruch, daraus bestimmte Folgerungen für die Lebensgestaltung zu ziehen, ausgesprochen ist. Es bleibt die zum übermäßigen Leiden gesteigerte Empfindlichkeit eines speziellen überfeinerten Menschentypus.

Nun hat sich Rilke bekanntlich verschiedentlich und sogar schon bald nach der Vollendung des *Malte* ausdrücklich davon distanziert: *Ce livre qui semble aboutir à peu près à démontrer que la vie est impossible, doit être lu, pour ainsi dire, contre son courant. S'il contient d'amères reproches, ce n'est point à la vie qu'elles sont adressées: au contraire c'est la constatation continue que c'est par manque de force, par distraction et par des erreurs héréditaires que nous perdons presque entièrement les innombrables richesses d'ici qui nous jurent destinées* (M 25/26, in Übersetzung B VI 19). Der *Malte* scheint also *in den Beweis zu münden, daß das Leben unmöglich ist*, d. h. daß das Furchtbare im Leben so groß ist, daß es vom Menschen schlechterdings nicht mehr ausgehalten werden kann. Und Rilke betont demgegenüber *die irdischen Reichtümer, die uns zugesagt waren*, die Fülle der Möglichkeiten also, die das gegenwärtige Leben bietet, die wir aber aus Schwäche oder Zerstreutheit nicht ergreifen. Das ist also ein ausdrückliches Bekenntnis zum diesseitigen Leben, auf das noch zurückzukommen sein wird. Die Vorwürfe richten sich gegen den Menschen, der zu seinem Leben nicht das richtige Verhältnis finden kann.

Und darum die entscheidende Wendung: *das Buch sozusagen gegen den Strich zu lesen* (B V 241), *gegen seinen Strom*. Es mit dem Strich oder mit dem Strom zu lesen, das würde bedeuten, sich von dem Übermaß des Entsetzlichen bedrücken zu lassen und sich von den ganzen furchtbaren Ängsten forttragen zu lassen. Es gegen den Strom zu lesen, muß also die Umkehrung dieser Bewegung bedeuten: sich nicht mehr von den Ängsten in passivem Fortgezogenwerden ängstigen zu lassen, sondern sich ihnen aktiv entgegenzustellen und so das Verhältnis zur Angst umzukehren. Sie nicht mehr als ein Fremdes zu fliehen, sondern sie zu bejahren und als ein Zugehöriges in das eigene Dasein aufzunehmen.

In diesem Zusammenhang steht die bedeutsame Stelle aus dem *Malte*: „*Da ich ein Knabe war, schlugen sie mich ins Gesicht und*

sagten mir, daß ich feige sei. Das war, weil ich mich noch schlecht fürchtete. Aber seitdem habe ich mich fürchten gelernt mit der wirklichen Furcht, die nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt“ (V 196)¹⁶. Das Wesentliche hieran ist, daß es zwei Formen der Furcht gibt, eine schlechte und eine gute oder, wie Rilke sagt, eine wirkliche Furcht und daß es darauf ankommt, die wirkliche Furcht zu erlernen. (Rilke spricht hier von Furcht, wo er meistens von Angst spricht, und unterscheidet nicht in dem Sinn zwischen beiden, wie dies seitdem in der neueren Existenzphilosophie üblich geworden ist. Gemeint ist natürlich genau das, was dort gegenüber der sich vor einem bestimmten Ereignis fürchtenden Furcht als Angst bezeichnet ist, nämlich das namenlose, gegenständlich unbestimmte Gefühl des Unheimlichen. Wir sprechen daher auch weiterhin schlechtweg von Angst).

Die Aufgabe ist also, die schlechte Angst in die richtige Angst zu verwandeln. Wie dies geschieht, das wird an der angeführten Stelle noch nicht ganz deutlich. Rilke spricht davon, daß die wirkliche Furcht . . . nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. Er begreift die Furcht also von der Kraft her, die sich in ihr auswirkt. *Wir haben keine Vorstellung von dieser Kraft, außer in unserer Furcht. Denn so ganz unbegreiflich ist sie, so völlig gegen uns, daß unser Gehirn sich zersetzt an der Stelle, wo wir uns anstrengen, sie zu denken* (V 196/97). Die Kraft, die die Furcht erzeugt, das ist die Macht des Unheimlichen. Und man könnte vielleicht daran denken, daß es Bestimmungen des Göttlichen sind, die sich hier häufen: das tremendum, das den Menschen erzittern läßt, die majestas, das Übermächtige, vor dem er vernichtet ist¹⁷. Von hier aus begreift man vielleicht am ehesten die Fortsetzung: *Und dennoch, seit einer Weile glaube ich, daß es unsere Kraft ist, alle unsere Kraft, die noch zu stark ist für uns* (V 197). Die Kraft, die uns schreckt, das Göttliche, ist nichts Fremdes, das uns nur von außen her gegenübertritt, sondern zugleich etwas, was tief in uns liegt. Und das Gefühl einer mystischen Lebenseinigung mit dem Göttlichen, wie es in sanfteren Formen schon das *Stundenbuch* durchzog, soll jetzt auch auf das Schreckliche selber übertragen werden. Die Aufgabe ist, das, was uns von außen her als übermäßig entgegentritt, als eigenes zu erkennen und ganz in das eigne Leben aufzunehmen. So heißt dann die Fortsetzung: *Ist es nicht gerade unser Eigenstes, wovon wir am wenigsten wissen?*

Das wird dann am Beispiel des Himmels und des Todes erläutern: Sie seien kostbarer Bestandteil des Lebens selber gewesen, der uns nur durch unsre Unachtsamkeit entfremdet worden sei und der darum neu angeeignet werden müsse. Indem wir die mit der metaphysischen Todesdeutung zusammenhängenden Gedanken vorläufig beiseite schieben, kommt es hier zunächst auf das eine an: Im Zustand der Gewöhnung an ein Geringeres, im Zustand der Zer-

¹⁶ Weil sich Kierkegaards „Begriff der Angst“ nicht unter den (wenigstens zum Teil) erhaltenen Kierkegaard-Büchern aus Rilkes Besitz befindet (Kohlschmidt, a.a.O. S. 192), scheint mir der unmittelbare Einfluß dieses speziellen Werks auf diese Formulierung (1. Aufl. S. 13) nicht mehr zwingend. Die allgemeine Abhängigkeit von Kierkegaard wird durch diese Frage nicht berührt.

¹⁷ Vgl. R. Otto, *Das Heilige*, 1. Aufl. Stuttgart 1917.

streutheit, wie Rilke mit Vorliebe sagt, erscheint uns die eigenste Aufgabe unsres Daseins nur als eine abschreckende Bedrohung von außen. Es kommt darauf an, die Wendung, die Umkehr *gegen den Strom* zu gewinnen, in der wir hier unser Eigenstes erkennen. Damit ist das Problem bestimmt, das seit dem *Malte* Rilkes gesamtes Denken bestimmt und das das eigentliche Problem seiner Reifezeit ausmacht.

Das erfordert jetzt im einzelnen eine ausführlichere Behandlung. Dabei kommt es zunächst auf ein doppeltes an: einmal die Art der Zerstreutheit näher zu entwickeln, mit deren Hilfe sich der Mensch vor seinen eigenen Aufgaben zu entziehen sucht, und zweitens dann auf diesem Boden den Weg der Umkehr gegen den Strom genauer zu zeichnen.

7. Die Zerstreutheit

Die Erkenntnis von der Unheimlichkeit des menschlichen Daseins, wie sie in den Schilderungen des *Malte* entwickelt ist, mußte notwendig zugleich zur Forderung führen, alle Kräfte des Menschen zusammenzuraffen, um dieser bedrängenden Unheimlichkeit standzuhalten, ja der Anblick der Unheimlichkeit selber mußte schon von sich aus das menschliche Dasein in eine solche neue Entschlossenheit hineinzwingen, ohne daß es dazu erst einer besonderen Forderung bedurft hätte.

Je klarer aber diese Zusammenhänge erkannt wurden, um so bedrückender mußte es sich bemerkbar machen, wie wenig das gewöhnliche Dasein der Menschen einer solchen Forderung entspricht. Sie sehen diese Unheimlichkeit nicht und treffen alle Anstrengungen, sich diesen Anblick zu verbergen. Im gewöhnlichen Dasein leben die Menschen in einem Zustand der Entartung, und je überwältigender dem Menschen das Gefühl der Gefährlichkeit aufging, um so verächtlicher mußte ihm die Substanzlosigkeit des gewöhnlichen Dahinlebens erscheinen und um so zwangsläufiger mußte er zu einer Kritik am gedankenlos dahinlaufenden Dasein des Alltags geführt werden.

So wurde Rilke aus der innersten Problematik seines Daseins notwendig zu einer Kritik am modernen zivilisatorischen Dasein geführt. Und bald mußte er auch erkennen, daß es sich dabei nicht um eine zufällige historische Situation handelte, die zu andern und glücklicheren Zeiten nicht bestanden hätte, sondern daß es eine im Wesen des Menschen enthaltene und darum unausweichliche Tendenz ist, die ihn vor den tieferen und eigentlichen Aufgaben seines Lebens in einen veräußerlichten leeren Betrieb fliehen läßt, ja daß der Mensch sich von Hause aus schon immer in einem solchen ent-

arteten Zustand befindet, so daß er sich immer nur mit besonderer Anstrengung daraus befreien kann.

Auch Rilke kommt so zur Gegenüberstellung zweier entgegengesetzter Seinsformen im Menschen, die ganz der Heideggerschen Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit entspricht, und auch hierin bewährt sich Rilkes Nähe zum Menschenbild der Existenzphilosophie. Ihren großartigsten Ausdruck hat diese Gegenüberstellung der wahren und der unwahren Möglichkeit des Menschseins in der *Zehnten Elegie* gefunden. An dieser müssen wir uns daher auch hier orientieren. Zuvor aber ist mit ein paar Strichen der Weg zu zeichnen, der Rilke zu dieser klaren Endstellung geführt hat.

Das Problem der Entartung des modernen zivilisatorischen Daseins bewegt Rilke schon im *Stundenbuch*, und zwar als das naturferne Dasein der Städte. Das Auftreten dieser Frage läßt sich sogar ziemlich genau bestimmen, denn in den beiden ersten Büchern des *Stundenbuchs* ist davon noch nicht die Rede, sondern erst in dem (im April 1903 geschriebenen) dritten Buch, in dem sich überhaupt die neue Wendung schon deutlich abzuzeichnen beginnt. Zwischen die früheren Teile und das dritte Buch fällt Rilkes erster Pariser Aufenthalt, und unmittelbar nach diesem, noch aus dem ersten frischen Eindruck heraus, ist der dritte Teil des *Stundenbuchs* entstanden, als ein erster Ausdruck dieser Erfahrungen, die dann zu dem kurz danach begonnenen und ganz in derselben Richtung stehenden *Malte* hinüberführt.

Hier im letzten Stück des *Stundenbuchs* spricht Rilke von der *tiefen Angst der übergroßen Städte* (II 270). Das steht von Anfang an in dem die spätere existentielle Deutung vorwegnehmenden Zusammenhang der mystischen Frage, ob auch in dieser Angst Gott verborgen sei. Aber dann steigt in einem der nächsten Gedichte diese Frage unabhängig von dieser Möglichkeit einer metaphysischen Sinngebung in ihrer ganzen Bedrängnis auf:

*Denn, Herr, die großen Städte sind
Verlorene und Aufgelöste . . .
und ihre kleine Zeit verrinnt* (II 271).

Ihre Betriebsamkeit erscheint als ein Ausbiegen vor einem verzehrenden Schicksal, das den Menschen ergreifen will, und *ihre kleine Zeit verrinnt*. Die kleine Zeit, wie hier für das Folgende terminologisch festzuhalten ist, muß in einem Gegensatz zu einer *großen Zeit* stehen, in der *so* etwas wie Schicksal geschieht. Die *kleine Zeit* aber hat keine Größe für ihr Schicksal. In ihr gestaltet sich nichts, sondern alles zerrinnt hier im Wesenlosen.

Die unmittelbare Fortsetzung dieses Gedichts geht allerdings nicht ganz in dieser Richtung weiter, sondern setzt bei dem bekannten Motiv der Naturferne des städtischen Menschen ein:

*Da leben Menschen ... in tiefen Zimmern ...
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.
Da wachsen Kinder auf ...
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen (II 271).*

Hier ist also die Naturferne als das verminderte, verkümmerte und entleerte Leben aufgefaßt, aber noch nicht eigentlich als das verlogene Leben, d. h. in dieser Auffassung besteht zwischen dem wahren und dem falschen Leben letztlich doch nur ein Intensitätsunterschied, nicht aber das Verhältnis einer in das Gegenteil umschlagenden Verkehrung.

Da setzt weiterführend dann sogleich eines der nächsten Gedichte ein:

*Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen ...
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen ...
Ihr Rauschen wird im Hin- und Widergehen
verwirrt, gereizt und aufgeregzt (II 278/79).*

Hier kommt jetzt also ein neuer Einsatz hinzu. Es ist nicht nur die Entartung im Sinn der Lebensferne, wo man in sanfter Sehnsucht dann nach dem Leben verlangen könnte, sondern hier ist es die Unwahrhaftigkeit, die Lüge, die das städtische Dasein im sittlichen Sinn verurteilenswert macht. Hier taucht – auch gegenüber dem zuvor Genannten – zum ersten Mal der Vorwurf der städtischen Betriebsamkeit auf, und diese wird in ihrer inneren Unehrlichkeit, in ihrem Fluchtcharakter erkannt: *sie lügen mit Geräuschen*. Es ist kein wirkliches Leben in ihnen, sondern nur ein lärmender Betrieb, dessen innere Hohlheit an der Aufgeregtheit spürbar wird: *verwirrt, gereizt und aufgeregzt*, ohne die tiefere Ruhe, die nur aus der Sicherheit im eigenen Wesen hervorgeht. So wird die Stille dem lauten Treiben der Städte entgegengestellt, und dieser Begriff der Stille bleibt für Rilke weiterhin der Ausdruck des in sich gesammelten Lebens.

Endlich ist hier ein letztes Gedicht zu nennen, in dem diese Entwicklung fortgeführt wird: *Die Städte ...*

*reißen alles mit in ihren Lauf ...
Und ihre Menschen ...
fallen tief aus Gleichgewicht und Maß ...
und lärmten lauter mit Metall und Glas.
Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte,
sie können gar nicht mehr sie selber sein;
das Geld wächst an, hat alle ihre Kräfte
und ist wie Ostwind groß, und sie sind klein
und ausgeholt und warten, daß der Wein*

*und alles Gift der Tier- und Menschensäfte
sie reize zu vergänglichem Geschäfte* (II 289/90).

Das Kennzeichen der Städte ist die Maßlosigkeit: *Sie können gar nicht mehr sie selber sein*. Und hier werden dann die Vorwürfe gegen das zerstzende zivilisatorische Leben einzeln aufgeführt: Es ist der Fortschritt und der Reiz der Geschwindigkeit, der äußere Prunk und die lärmende leere Betriebsamkeit. Die Menschen sind dabei *ausgeholt* und nur durch Rauschgift noch zu ihrem Betrieb aufgestachelt.

Wir sehen hier schon die verschiedenen Gesichtspunkte vorgezeichnet, die dann nachher in der *Zehnten Elegie* zu ihrer endgültigen Gestaltung kommen. Aber im Grunde ist die Umwendung hier schon deutlich vollzogen: Während es sich im Anfang noch darum handelte, daß die Städte vom ursprünglichen Leben entleert seien, wo sie dem aber kein andres eignes Sein, sondern nur ein Nichtsein oder eine Schwäche entgegenstellten, bekommt zum Schluß die Stadt einen eignen Charakter, den sie dem wahren Sein entgegenstellt, nur daß dies eben in dem Uneigentlichsein, im Lärm und Betrieb besteht, mit dem sie sich von der Forderung des wahren Seins absperrt. Der lebensphilosophische Monismus schlägt hier in einen deutlichen Dualismus um.

Dieses Problem der Zerstreutheit und Leerheit des alltäglichen Lebens bricht dann mit sehr verstärkter Gewalt im *Malte* durch, doch würde es zu weit führen, die Entwicklung hier im einzelnen zu verfolgen. Es muß genügen, diese neue Stufe mit einigen besonders bezeichnenden Belegen zu verdeutlichen. Da heißt es jetzt vom Gefühl der Sinnlosigkeit des Lebens: *Was hätte es für einen Sinn gehabt, noch irgendwohin zu gehen, ich war leer. Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang* (V 88). Da heißt es in den der Mutter in den Mund gelegten Worten: *Wir gehen so hin, und mir kommt vor, daß alle zerstreut sind und beschäftigt und nicht recht achtgeben* (V 105). Die Zerstreutheit, hier und auch in den Briefen immer wieder genannt, erscheint als der eigentliche Grund dessen, daß das eigentliche Leben den Menschen entgleitet.

Da spricht Rilke einmal an einer sehr wichtigen Stelle, aus Anlaß eines ihn störenden Blechdeckels, der im Nebenzimmer auf den Boden fällt, davon, daß die Deckel, wenn man sie mit einem menschlichen Bewußtsein versehen denken würde, das Verlangen haben müßten, möglichst gut auf den Büchsen zu sitzen und grade so geformt zu sein, daß sie genau auf ihrer Unterlage aufsitzen (so wie die Dinge überhaupt in dem exakten Angepaßtsein an ihren Zweck vorbildlich sind), und stellt dem dann die Unaufmerksamkeit der Menschen gegenüber: *Die Menschen nämlich, wenn es an geht, sie ganz vorübergehend mit solchen Deckeln zu vergleichen, sitzen höchst ungern und schlecht auf ihren Beschäftigungen. Teils weil sie nicht auf die richtigen gekommen sind in der Eile, teils*

*weil man sie schief und zornig aufgesetzt hat, teils weil die Ränder, die aufeinander gehören, verbogen sind, jeder auf eine andere Art. Sagen wir es nur ganz aufrichtig: sie denken im Grunde nur daran, sobald es sich irgend tun läßt, hinunterzuspringen, zu rollen und zu blechern. Wo kämen sonst alle diese sogenannten Zerstreuungen her und der Lärm, den sie verursachen? (V 215/16). Und er spricht in einer sehr nachdrücklichen Formulierung von der *ungefährnen Zucht der Zerstreuung* (V 217).*

Das mit den Deckeln auf dem Gefäß ist zunächst sicher ein sehr seltsames Bild für das Verhältnis des Menschen zu seinen Beschäftigungen (so wie Rilke öfters zunächst sehr unpassend scheinende, weil aus der trivialen Alltagssphäre entnommene Bilder benutzt). Aber das Gemeinte kommt darin sehr eindrucksvoll zur Geltung: daß der Mensch auf seine Beschäftigungen *passen* soll und ganz und ohne anders laufenden Eigenwillen in ihrer Erfüllung aufgehen soll. Es ist die Übereinstimmung zwischen dem Menschen und seinem Beruf, die ihn zur Ruhe kommen läßt. Und aus der Nicht-Übereinstimmung folgt ein Gefühl des Unbefriedigtseins, das den Menschen zum betäubenden Lärm und zur Zerstreuung greifen läßt, um darin das heimliche Bewußtsein der zu erfüllenden eigentlichen Aufgabe niederzuhalten.

Die Zerstreuung ergibt sich so als Flucht, wenn dem Menschen das richtige Verhältnis zu seiner eigentlichen Arbeit nicht gelingt. So schreibt Rilke: *Die Menschen haben, ehe sie die Arbeit richtig kennengelernt hatten, die Zerstreuung erfunden als der falschen Arbeit Aspannung und Gegenteil. Hätten sie gewartet ... 50 wäre die wirkliche Arbeit ihnen ein wenig erreichbarer geworden, und sie wären zu der Einsicht gekommen, daß die so wenig ein Gegenteil haben kann, wie die Welt eines hat, oder Gott ... Denn sie ist alles* (B III 219, vgl. 253). Und er sieht die Aufgabe, sich aus dieser Zerstreuung zu sammeln und aus dem Zustand einer Verkehrung zum eigentlichen Sein zurückzukehren: *Ich will mich sammeln aus allen Zerstreuungen, und aus den zu schnellen Anwendungen will ich das Meine zurückholen* (B II 116). Noch im Alter weigert er sich in einer *jener unerklärlichen inneren Krisen*, auszuweichen und *jene Täuschung (zu) suchen, für die man den Namen „Zerstreuung“ hat, diesen passenden Namen für eine entsetzliche und erst recht aussichtslose Verfassung, die sich mir nie hilfreich erweisen könnte* (N IV 71).

Inbesondere sieht Rilke hier auch das tiefere Problem der Liebe (auf das im späteren Zusammenhang noch gesondert zurückzukommen sein wird). Er sieht darin eine Aufgabe, die die höchste Anspannung aller menschlichen Kräfte verlangt, und findet die Entartung darin, daß der Mensch auch aus der Liebe eine Zerstreuung macht, einen bequem aufgegriffenen Genuß. So heißt es im

Malte: Man hat uns alle ihre Mühsal erspart, und so ist sie uns unter die Zerstreuungen gegliitten (V 162). Vor allem richtet sich sein Vorwurf gegen den Mann, der neben seinen sonstigen Geschäften nur nebenher noch Zeit für die Liebe haben will. Ihm ist *das Erlernen schwer gemacht mit seiner Zerstreutheit, mit seiner Nachlässigkeit, mit seiner Eifersucht, die auch eine Art Nachlässigkeit war* (V 160).

Mit dieser Kennzeichnung der Zerstreuung ist zugleich das positive Gegenbild gegeben: der vorbildliche Zustand, dem der Mensch aus seiner Zerstreuung nachstreben soll. Schon bei der Kennzeichnung des menschlichen Verhältnisses zu seinen *Beschäftigungen* unter dem Bild der zu den Gefäßen passenden Deckel hatte sich zur Darstellung des angemessenen Verhältnisses die Vorstellung einer handwerklichen Exaktheit aufgedrängt. Rilkes Haß gegen die Zerstreutheit verbindet sich hier mit seinem Kampf gegen alles *Ungefahrene*, der auch an der angeführten Stelle anklang, als von der *ungefährnen Unzucht der Zerstreuung* die Rede war. Die Aufgabe des Menschen besteht darin, seine Aufgabe in aller Exaktheit zu erfüllen. Von hier her sieht Rilke dann insbesondere auch die Aufgabe des Dichters (S. 119). So heißt es noch ganz zum Schluß des *Malte* von dem in das frühere Leben des Vaterhauses zurückkehrenden verlorenen Sohn: *Wird er bleiben und das ungefahre Leben nachfügen, das sie ihm zuschreiben* (V 293). Das *Ungefahrene* erscheint also als der verderbliche Gegenbegriff, der aller wirklichen Leistung im Leben entgegensteht. Alle wirkliche Leistung ist in ihrem innersten Wesen durch die *Genauigkeit* gekennzeichnet.

Die Erkenntnis vom Verfallenheitscharakter des modernen großstädtischen Daseins und darin begründet zugleich tiefer von der Verfallenheitstendenz des menschlichen Daseins überhaupt findet ihre abschließende, gedrängteste und dichteste Formulierung in der *Zehnten Elegie*. Hier entwickelt Rilke das großartige Bild von der *Leid-Stadt*. Es ist vielleicht die wichtigste Stelle für Rilkes Einsicht in die Entartungsmöglichkeiten des menschlichen Daseins, bei der die verschiedenen Einzelzüge zu einem geschlossenen Bild vereinigt sind. Hier zeichnet Rilke das abschreckende Gegenbild des echten menschlichen Daseins folgendermaßen:

*Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leid-Stadt,
wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß,
prahlt der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal.
O, wie spurlos zertrüte ein Engel ihnen den Trostmarkt,
den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte:
reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag* (III 303).

Diese Stelle und ihre sogleich hinzuzunehmende unmittelbare Fortsetzung sind darum so bedeutsam, weil die Übereinstimmung mit den entsprechenden Seiten der Existenzphilosophie in ihnen besonders überzeugend heraustritt. Sie enthalten in aller dichterischen Kürze das ganze Bild des verfallenen alltäglichen Daseins in sich, wie es Jaspers (vor allem in der „geistigen Situation der Zeit“) als das anonyme Massendasein und Heidegger als die Welt des „man“ in philosophischer Begrifflichkeit ausführlich entwickelt haben.

Warum diese Stadt hier als *Leid-Stadt* bezeichnet wird, ist nicht ganz klar, denn in ihr ist ja nicht wie in der späteren Schilderung der Landschaft der Klagen und der Berge des Urleids der wahre leidvolle Charakter des menschlichen Daseins verkörpert, sondern umgekehrt die Bemühungen, diesen niederzuhalten und ihn durch einen leeren Betrieb zu verdecken. Das ist der gemeinsame Charakter der hier aneinander gereihten Bilder, die wir zunächst auf ihre reine Bildbedeutung hin im einzelnen zu befragen versuchen, um uns von da aus dem Verständnis des Ganzen zu nähern.

Das ist zunächst *die falsche, aus Übertönung gemachte Stille*. Wörtlich genommen ist das ein Widersinn, denn durch die Stille kann man nichts übertönen. Aber das Bild ist klar: die Stille ist falsch, d. h. sie ist nicht aus einer echten Ruhe entsprungen, sondern nur aus einer scheinbaren, oberflächlichen Aufgeräumtheit. Es ist eine Stille, die nur dadurch entstanden ist, daß die bedrängende Unruhe gar nicht an den Menschen herangelassen wird, daß sie vielmehr verdeckt und *übertönt* wird durch den erzwungenen Eindruck der Stille, die in Wirklichkeit nur eine Scheinstille ist.

Und weiter *prahlt . . . das platzende Denkmal*¹⁸. Wir müssen dabei an das Bild denken, wie es auch in den folgenden Versen weiter entwickelt wird: die konfektionsmäßig hergestellte Dutzendstadt, und die Art der Denkmäler, wie sie in solchen Städten zu sein pflegen, eine geschmacklos hergestellte Dutzendware, eine Verschönerung, die dem Dasein den Anschein einer höheren Bedeutung geben soll und doch ohne inneren Wert ist. *Platzend* aber ist dies Denkmal durch die aufdringliche Art, wie es sich dem Menschen in den Weg stellt, Ausdruck seiner Überheblichkeit. In diesem Sinn prahlt dann das Denkmal als ein *vergoldeter Lärm*. Der Lärm als Ausdruck des leeren Betriebs und der bloßen Geschäftigkeit wird *vergoldet*, wie man ein Denkmal vergoldet, d. h. ihm von außen her einen wertvollen Anstrich gibt, der seinem inneren Wesen nicht entspricht, und es wird unecht und verlogen: unter der Oberfläche eines wertvollen Scheins ist es in Wirklichkeit nur eine wichtigerische Betriebsamkeit.

Und beides wird jetzt zusammengefaßt als *aus der Gußform des Leeren der Ausguß*. Das von der Herstellung des Denkmals entnommene Bild vom *Ausguß* wird auch sonst gern bei Rilke ver-

¹⁸ Der nach den Handschriften korrigierte Text der „Ausgewählten Werke“ hat eine etwas andre Interpunktions, die zugleich eine etwas andre grammatische Zuordnung bedingt. Weil der bisherige Text von Rilke selbst im Druck gebilligt ist, schien keine Notwendigkeit vorzuliegen, von der früheren, den Gedankengang, wie es scheint, besser ausdrückenden Fassung abzuweichen.

wandt: die durch das Ausgießen der Hohlform entstandene Gestalt, die diesem als einem Negativ jetzt als ein Positiv entspricht. So schreibt er einmal, wobei der handwerkliche Hintergrund dieses Bildes sehr deutlich hervortritt, vom *Malte*: *daß ich es selbst manchmal wie eine hohle Form, wie ein Negativ empfände, dessen alle Mulden und Vertiefungen Schmerz sind, Trostlosigkeiten und wehste Einsticht, der Ausguß davon aber, wenn es möglich wäre einen herzustellen (wie bei einer Bronze die positive Figur, die man daraus gewönne) wäre vielleicht Glück, Zustimmung; – genaueste und sicherste Seligkeit* (B V 87). So wendet er diesen Gedanken einmal auf das Werk des Dichters im Verhältnis zu dessen Erleben an: *daß dieses Lied . . . aus meinem Blut in seine Gußform sprang* (G 418). Ähnlich auch früher schon im *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*: *Hier ist der Ausguß . . . Raum um dein Gefühl* (II 341). Auch bei der Niederschrift der *Zehnten Elegie* war ihm das Bild noch ganz gegenwärtig, denn unmittelbar vorher hatte er in einem Brief geschrieben: *Lebensmüdigkeit . . . ist ja nur das Negativ einer großen Einschätzung des Lebens, die so ständig enttäuscht worden ist, daß die Aufmerksamkeit schließlich an der Hohlform haften blieb, weil die Kräfte gehemmt waren, die den „Ausguß“ dieses Negativs versuchen sollten* (B VI 103). Genau in diesem Sinn wird das Bild dann auch hier aufgenommen, als die Entsprichung von Hohlform und dem in ihr Geformten: die lärmend übergoldete Betriebsamkeit ist nur die gleichsam ausgegossene Entsprichung des *Leeren*, nämlich der inneren Hohlheit unseres gesamten Daseins.

Mit einem plötzlichen neuen Einsatz rückt Rilke dann von der Substanzlosigkeit dieser vorgetäuschten Schein weit ab: *O, wie spurlos zertrüte ein Engel ihnen den Trostmarkt*. Der Engel also als das im echten Sein wohnende Wesen würde einfach durch seine Gegenwart das Wesenlose vernichten, und die leere Fassade würde vor ihm in sich selbst zusammenbrechen. Aber wir achten noch nicht auf diesen vorausweisenden Zusammenhang, sondern greifen zunächst das eine Wort heraus, das diese ganze Substanzlosigkeit charakterisiert: der *Trostmarkt*. Der Markt ist die Stelle, wo man etwas zu einem billigen Preis erwirbt, und der *Trostmarkt* — das bringt die Auseinandersetzung mit dem Schmerz der Existenz auf ihre eindringlichste Formel: es ist kein Trost, der aus einer ehrlichen Auseinandersetzung entspringt — und darüber hinaus erkennt Rilke, daß es in allem Wesentlichen keinen Trost gibt und keinen geben kann — sondern das ist der billige Trost, der auf dem Markt geboten wird. Und das Bild des Markts enthält zugleich noch ein weiteres: er ist die Stelle der Öffentlichkeit. Die Auseinandersetzung mit den tieferen Schmerzen des Menschen ist dagegen grade eine Angelegenheit seiner innersten Einsamkeit. In die Öffentlichkeit des Markts gestellt, wird der Trost zu einer Angelegenheit städtischer Betriebsamkeit. Der öffentlich billig gekaufte Trost besteht

in der Zerstreuung, die in der Verdeckung der wesentlichen Besorgnisse entsteht.

Nun aber findet diese unheimliche Stille dieser sonntäglich ausgestorbenen Stadt ihr Gegenbild:

*Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt.
Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!
Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt,
wo es zappelt von Ziel und sich bleichern benimmt,
wenn ein Geschickter trifft . . . (III 303/04).*

Der Jahrmarkt des Lebens ist es hier, die Zerstreuungen lautester und billigster Art. Im Unterschied zu der falschen Stille dort, wo das eigentliche Leben laufen sollte, ist hier der Betrieb. Das Bild des Jahrmarkts ist der rote Faden, der durch alle diese, zugleich auf eine tiefere Bedeutung anspielenden Bilder hindurchführt. Die *Schaukeln der Freiheit*, d. h. das laute und demagogische Getriebe mit der Freiheitshoffnung der Menschen und die Illusion, sich mit billigen Mitteln zu ihr aufschwingen zu können. *Taucher und Gaukler des Eifers*, diese andern Sehenswürdigkeiten des Jahrmarkts: die Zauberkünstler, die mit schreiender Reklame die Menschen anlocken, hier jetzt auf die Erfüllung tieferer Lebensbedürfnisse angewandt: die Menschen also, die mit schreiendem Eifer für ihre weltanschaulichen Angelegenheiten die Aufmerksamkeit der Menge auf sich ziehen. Alle diejenigen, die in lärmender Aufdringlichkeit einen Ausweg aus den Leiden des menschlichen Daseins anpreisen, sind Gaukler, die den Menschen doch nur leeren Betrug vormachen.

Das Bild des lärmenden Jahrmarkts dient zur Kennzeichnung des menschlichen Lebens in seiner Verfallenheit:

Buden jeglicher Neugier werben, trommeln und plärrn. Hier ist der treibende Motor in dieser veräußerlichten Welt des leeren Betriebs ausdrücklich ausgesprochen: die Neugier. Und wir haben hier wieder denselben Begriff, mit dem auch Heidegger die eine wesentliche Seite des Verfallens an die Welt hervorhebt: die Gier, die ohne wirkliches tieferes Anliegen immer zum Neuen und Andern jagt und damit den wirklichen Sorgen nur zu entgehen sucht. Das wird dann weiter durchgeführt an den übrigen Bildern des Jahrmarkts, die eine lüsterne Sensationsgier locken. Wir brauchen diese im dichterischen Bild breit ausgeführten Vorstellungen nicht weiter zu verfolgen.

Aber dann noch ein letztes Stück, das das Bild vervollständigt:
*O aber gleich darüber hinaus,
hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des „Todlos“,
jenes bitteren Biers, das den Trinkenden siß scheint.* Wie beim wirklichen Vergnügungsplatz hinter dem Zaun das nächtliche Dunkel der Stadt beginnt und wie hier diese Welt des falschen

Betriebs ihr Ende findet, so gibt es auch hier einen Zaun, der den Bezirk des leeren Betriebs vom wirklichen Leben trennt, das dunkel und unheimlich ist wie die nächtliche Stadt. Aber dieser Blick ins Unheimliche der eigentlichen Existenz ist verstellt und verklebt mit Plakaten, in denen das Bier *Todlos* angepriesen wird. Das Bier, das Getränk lärmender Lustbarkeiten, an dem der Mensch ein Vergessen von den Sorgen des Alltags sucht, wird durch den Namen *Todlos* in seiner symbolischen Bedeutung fast lehrhaft gekennzeichnet. Der Mensch sucht die Vergessenheit des Todes, und wie in der gesamten Existenzphilosophie der Tod dasjenige ist, was die Menschen vor die volle Schärfe ihrer Existenz stellt und wie das Ausbiegen vor dem Todesbezug das Kennzeichen der alltäglichen Verfallenheit ist, so gibt es auch hier dieses Bier; im Rausch der Vergnügungen und des leeren Betriebs suchen die Menschen vor den ernsthaften Fragen des Daseins auszuweichen. Dieser Betrug schmeckt süß, wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kau'n. Aber dann, nach dieser letzten Versuchung, gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists wirklich. Hier ist die Grenze, die den Bereich des künstlich aufgebauten Scheins von der Grausamkeit des wirklichen Lebens trennt. Und hier tritt zuerst das bezeichnende Wort auf: *wirklich*. Hier, im Dunkeln, Häßlichen und Unerfreulichen, beginnt die Wirklichkeit, während der ganze Trostmarkt als Unwirklichkeit, als Schein und als Lüge offenbar wird, sobald man einmal an seine Grenzen geführt wird. So besagt hier das Bild: Wie gleich hinter dem erleuchteten Bezirk des lärmenden Jahrmarkts die wirkliche Nacht mit ihrem Grauen beginnt, so ist auch die trügerische Welt der inneren Betriebsamkeit nur ein enger, künstlich abgesperrter Bereich, und durch die Spalten der wackligen Umzäunung blickt auch hier die Unheimlichkeit des wirklichen und unverfälschten Lebens gefährlich und drohend herein.

8. Die große Nacht

Nachdem so die falsche Welt des Betriebs und des Lärms am eindringlichen Bild der *Leid-Stadt* in ihrer ganzen inneren Hohlheit deutlich geworden ist, kommt es darauf an, ihr positives Gegenbild zu zeichnen, nämlich das Bild des menschlichen Lebens, wie es sich ohne Zerstreuungen und Verdeckungen darbietet. Es sei noch einmal an den Schluß der letzten Schilderung erinnert: durch die Spalten des Zauns blickt das Dunkel der Nacht in den Raum des Jahrmarkts herein, und hinter diesem Zaun erst, im drohenden Dunkel, liegt die eigentliche Wirklichkeit. Von diesem Ansatz her

zeichnet sich schon die Vermutung ab, die sich später bestätigen wird, daß die Welt des wahren aber bedrohlichen Seins auf das engste mit der Nacht verwandt ist: Die Nacht als der Sitz der Bedrohlichkeit.

Aber bezeichnend ist wiederum, daß auch hier Rilke nicht von vornherein die Nacht als Ausdruck der Unheimlichkeit kennt. Im Gegenteil: so wie für die Romantik die Nacht den tragenden Lebensuntergrund darstellt, in dem sich der Mensch geborgen fühlt, so ist es auch beim jungen und noch beim mittleren Rilke. Wenn es etwa heißt:

*Süddeutsche Nacht, ganz breit im reifen Monde
und mild wie aller Märchen Wiederkehr* (II 11),

so ist das genau das romantische Grundverhältnis. Oder wenn es noch im Rodin-Buch heißt: *Wenn die Nacht sich vollendet hat und nichts Fremdes mehr an dem Walde haftet* (IV 310), so ist auch hier die nächtliche Welt der Bereich der vertrauten Nähe, in der der Mensch sich völlig geborgen fühlt.

Entsprechend wird der Gedanke dann in der mystischen Wendung des *Stundenbuchs* aufgenommen. Die nächtliche Dunkelheit ist hier der tragende Urgrund, der gradezu mit Gott selber gleichgesetzt werden kann, und indem der Mensch sich diesem Dunkel überläßt, erlebt er die Vereinigung mit Gott. So heißt es:

*Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden,
in welchen meine Sinne sich vertiefen* (II 176).

So heißt es ausdrücklich von der Dunkelheit als dem tragenden Urgrund:

*Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme* (II 180).

Und er faßt sein Bekenntnis in den Worten zusammen: *Ich glaube an Nächte* (II 181).

Immer wieder wird die Dunkelheit als Prädikat des Göttlichen hervorgehoben: *Mein Gott ist dunkel* (II 176). *Du dunkelnder Grund* (II 220) usw. Die Auffassung wird aus alledem ganz klar: Gott ist das Dunkel, und wie sich der Dichter mystisch mit Gott einig weiß, so fühlt er sich auch in der Nacht geborgen, er erlebt sie als den Urgrund, in dem das falsche Getriebe vom Menschen abfällt und er sich zu sich selber und zu Gott zurückfindet. Die Nacht ist das Nahe und Vertraute, im Unterschied zur weiteren Welt des Tages, der engere Bereich, der den Menschen bergend umschließt.

Aber schon von Anfang an steht neben diesem Vertrautheitsgefühl zugleich ein andres Verhältnis: die Nacht nämlich als die Stunde der qualvollen Ängste. In den Kindheitsschilderungen aus dem *Malte* wie aus den *Elegien* war diese Seite schon an späteren Zeugnissen sichtbar geworden. Aber solche Töne regen sich auch

schon im *Stundenbuch*, schon in unmittelbarer Nachbarschaft der soeben angeführten Stellen. Wenn es **dort** etwa heißt:

*So bin ich nur als Kind erwacht,
so sicher im Vertraun,
nach jeder Angst und jeder Nacht
dich wieder anzuschauen* (II 221),

so ist hier ganz im Gegenteil zur bisherigen Auffassung die Nacht die Zeit der Gottesferne, aus der der Mensch wieder zu erwachen sich sehnt, und Angst und Nacht werden als zusammengehörig nebeneinander gestellt. Und Gott ist der *Einige, der ohne Lampe wacht und doch nicht bangt* (II 235). Nur ein Gott vermag also dem Druck der Nacht ohne tröstende Lampe standzuhalten.

Hier ist es also ein ganz andres Gefühl: die Nacht als das Fremde und Feindliche, das den Menschen allein lässt. Es ist die *Nacht draußen, die man nicht mehr kannte* (V 266). Und erschrocken fährt der Dichter auf:

*Denn diese Nacht, in der so vieles schrie,
in der sich Tiere rufen und zerreißen,
ist sie uns nicht entsetzlich fremd?* (III 16).

Hier ist es also ein ganz andres Verhältnis: *Die Nacht ist stark* (G 36), und der Mensch weiß nicht mehr, wie er ihr standhalten soll.

*So angestrengt wider die starke Nacht
werfen sie ihre Stimmen ins Gelächter* (G 34).

Es ist die *vollendete Nacht*, aber in ihrer Vollendung steht sie dem unvollendeten Menschen fremd und feindlich gegenüber. Es ist darum die *unnachgiebige Nacht* (G 111), die mit ihrer strengen Forderung dem Menschen gegenübertritt.

Die vielen Ansätze *Aus den Gedichten an die Nacht* (1913-14) zeugen von diesem Verhältnis. Als wichtigstes Zeugnis gehört in diesen Zusammenhang auch das Gedicht *Die große Nacht* (G 44/45). Wohl nie ist die Unheimlichkeit der Welt und die hoffnungslose Verlorenheit des Menschen in ihr mit einer solchen Eindringlichkeit bezeichnet worden wie hier¹⁹.

Wir versuchen, uns das Wesentliche in zeilenweise fortschreitender Deutung zu vergegenwärtigen. Das Gedicht beginnt:

*Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,
stand und staunte dich an.*

Das *gestern begonnene Fenster*, das also ist das Fenster, an dem der Sprechende erst begonnen hat, sich an den Blick nach draußen zu gewöhnen. Er ist also neu an diesem Fenster, in diesem Zimmer, und man wird am besten die Situation verstehen, wenn man sie sich auf der Reise, in einem fremden Gasthaus vorstellt. So heißt es hier:

*Noch war mir die neue
Stadt wie verwehrt, und die unüberredete Landschaft
finsterte hin, als wäre ich nicht.*

¹⁹ Vgl. O. F. Bollnow, Existenzphilosophie, S. 39 ff.

Die Stadt ist *verwehrt*, so daß der Mensch nicht in sie eindringen kann, sie sich nicht von innen her zugänglich und verständlich machen kann. Und auch die Landschaft steht beziehungslos neben dem Menschen. Sehr treffend heißt sie die *unüberredete Landschaft*, um damit zum Ausdruck zu bringen, daß die Herstellung eines Vertrautheitsverhältnisses vom Menschen her als eine Art von Vergewaltigung erscheint, durch die der Mensch der widerstrebenden Natur mit hastiger Beredsamkeit eine Nähe aufzuzwingen sucht, die diese von sich aus gar nicht will. Die Landschaft *finsterte hin, als wäre ich nicht*, d. h. sie nimmt den Menschen nicht in einen tragenden Bezug hinein, sondern läßt ihn draußen stehen, als wenn sie ihn gar nicht bemerkte.

Dasselbe, was sich draußen vor dem Fenster abspielt, wiederholt sich im Zimmer selbst. Auch hier ist es dasselbe Gefühl einer unheimlichen Fremdheit und einer Verlorenheit des Menschen inmitten der ihn bedrängenden Umwelt.

Nicht gaben die nächsten

Dinge sich Müh, mir verständlich zu sein.

Die *nächsten Dinge*, die Gebrauchsgegenstände also, mit denen der Mensch tagtäglich umgeht und die insofern das Vertrauteste sind, was er überhaupt hat, bleiben ihm ebenfalls fremd und schließen ihn aus ihrem Bezug aus. Aber bezeichnend ist wiederum die Wendung, daß sie sich keine Mühe geben, dem Menschen verständlich zu sein. Das Verstehen wird hier also als ein Verhältnis genommen, das der Mensch nicht von sich aus erzwingen kann, sondern das nur dann an sein Ziel kommt, wenn ihm von der andern Seite her, vom Gegenstand aus, etwas entgegenkommt. Die *gedeutete Welt*, in der die Menschen so gern *verläßlich zu Haus* sein möchten, erweist sich als ein trügerisches Gebilde, das sehr bald unter dem Ansturm der Unheimlichkeit zusammenbricht.

Zur Verdeutlichung wird man zugleich an die entsprechende Schilderung in dem Gedicht *Wendung* denken:

*Wenn er, ein Wartender, saß in der Fremde; des Gasthofs
zerstreutes abgewendete Zimmer
mürrisch um sich, und im vermiedenen Spiegel
wieder das Zimmer* (G 117).

Darin drückt sich derselbe Gedanke aus: Das Zimmer will den Menschen nicht in den Bezug seiner Vertrautheit hineinnehmen. Der Blick in den Spiegel vermehrt das Bedrückende, weil in ihm sich die ganze schreckliche Wirklichkeit noch einmal verdoppelt.

Aber wir folgen zunächst dem Faden des ursprünglichen Gedichts.

An der Laterne

drängte die Gasse herauf: ich sah, daß sie fremd war.

Und im weiten Umkreis dieser allgemeinen Fremdheit scheint sich

dann wenigstens an einer Stelle ein Ansatzpunkt für die menschliche Teilnahme zu ergeben:

*Drüben ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe –,
schon nahm ich teil.*

Der Mensch in seiner Verlassenheit sucht nach einem Bezug zu einem andern lebenden Wesen. Und da scheint sich ihm eine solche Gelegenheit zu bieten. Drüben, auf der andern Straßenseite, ist der Blick in ein erleuchtetes Zimmer offen, übersichtlich im Licht der Lampe und wohnlich. Es ist *mitfühlbar*, d. h. inmitten der Fremdheit ein Stück Leben, dem sich der Mensch verbunden fühlen, dem er sich nähern kann. Aber wiederum stößt sein Wille zur Annäherung auf Widerstand.

Sie empfandens, schlössen die Läden. Stand.

Die Bewohner empfanden also offenbar den Blick, vielleicht unbewußt, und schlössen sich gegen das unbefugte Eindringen ab. Und wiederum findet der Mensch sich ausgeschlossen. Er ist allein in der unheimlich fremden Umgebung.

Und dann kommt die Wendung:

*Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zuläßt,
doch den Ball nicht fängt. . .
dasteht und wegschaut, wohin? — stand ich, und plötzlich,
daß du umgehst mit mir, spielest, begriff ich, erwachsene Nacht.*

Die besondere Symbolik des Ballspiels muß in anderm Zusammenhang genauer verfolgt werden. Im gegenwärtigen Augenblick genügt das folgende: Das Verhältnis des Menschen zur Nacht wird mit der Lage des Kindes verglichen, das von den Kameraden zum Ballspiel aufgefordert wird und doch nicht mitspielen kann, weil es nicht imstande ist, den ihm zugeworfenen Ball aufzufangen. Die Nacht, oder um die Symbolik aufzulösen: das Unheimliche wird hier personifiziert gedacht und vom Menschen angedeutet: *erwachsene Nacht*. Die Nacht ist erwachsen, ganz also vom Verhältnis des Kindes her gedacht, demgegenüber die Erwachsenen eine andre und mächtigere Welt darstellen. Erwachsen ist die Nacht im Verhältnis zum Gefühl der kindlichen Ohnmacht des sich hilflos fühlenden Menschen. Aber dies Verhältnis wird jetzt näher als ein Spiel gefaßt. So wie dem Kind der Ball zugeworfen wird, den es fangen und weiterwerfen soll, so wird jetzt also auch das Erlebnis des Unheimlichen als eine Aufforderung zum *Mitspielen* aufgefaßt, als eine Aufforderung also, die mit einem gewissen Anspruch an den Menschen herantritt und eine Antwort, eine entsprechende Leistung von ihm verlangt. Das bedeutet hier konkreter: Das Erlebnis der Unheimlichkeit wird nicht als etwas Äußeres genommen, was zufällig über den Menschen kommt, sondern als eine Aufgabe, die dem Menschen gestellt ist und die er in einer ganz bestimmten Weise erfüllen soll. Wie das Kind den Ball, so soll der Mensch das

Gefühl der Unheimlichkeit *fangen* und weiterwerfen, also in einer bestimmten Weise aktiv darauf reagieren.

Damit verändert sich der erschrockene Blick in die fremde Nacht in ein Staunen. Und nun wiederholt sich noch einmal das Bild der den Menschen bedrängenden Unheimlichkeit: *Wo die Türme*

*zürnten, wo abgewendeten Schicksals
eine Stadt mich umstand, und nicht zu erratende Berge
wider mich lagen, und im genäherten Umkreis
hungernde Fremdheit umzog das zufällige Flackern
meiner Gefühle.*

Warum aber wird jetzt diese unheimliche Situation des Menschen zum zweiten Mal geschildert? Ist das nicht einfach eine Wiederholung? Oder hat sich gegenüber dem Anfang des Gedichts vielleicht doch etwas geändert? Objektiv gesehen hat sich sicher nichts geändert. Die Unheimlichkeit ist nicht behoben. Aber etwas hat sich doch schon geändert – wenn es auch objektiv kaum angebbar ist – nämlich im Tonfall dieser Schilderung. Er ist voller, dunkler, im ganzen auch gefaßter geworden, ins Kosmische ausgeweitet und nicht mehr so im Kleinlichen unserer Umgebung verzettelt. Und darin drückt sich schon ein verändertes Verhältnis des Menschen zu dieser Unheimlichkeit aus: Indem er nicht mehr davor auszuweichen versucht, sondern ihr klar ins Gesicht sieht: *da war es, du Hohe,*

keine Schande für dich, daß du mich kanntest. Da also hat sich der Mensch des Anspruchs der Nacht als würdig erwiesen.

Worin liegt also die Lösung? Solange der Mensch vor den Erfahrungen des Unheimlichen auszubiegen versucht, wird er nicht mit ihnen fertig. Aber in dem Augenblick, wo er darin den Anruf des Schicksals vernimmt und sich ihm deckungslos ausliefert, schlägt die Angst in ein neues Gefühl unendlicher Geborgenheit um, wie Jaspers es als „Halt im Unendlichen“ bezeichnet, ein Halt, der sich nur dem erschließt, der auf jeden Halt im Endlichen willig verzichtet hat. Von diesem Augenblick heißt es hier: *Dein Atem*

*ging über mich; dein auf weite Ernste verteiltes
Lächeln trat in mich ein.*

In diesem Augenblick findet sich der Mensch also einbezogen in den *weiten Atem* eines umgreifenden Geschehens. Das *Lächeln*, der Ausdruck eines neuen Gefühls der Geborgenheit, des Geborgenseins im Unendlichen nämlich, erfüllt ihn.

Daß diese Auslegung die richtige und die einzige mögliche ist, läßt sich auch aus andern Belegen genauer erweisen. Da beginnt das eine

der *Gedichte an die Nacht*, in dem die Entscheidung schon **auf** die äußerste Spitze getrieben ist, unvermittelt mit den Worten:

*Hinhalten will ich mich. Wirke. Geh über
so weit du vermöchtest* (G 111).

Die Nacht, auch hier also der Sitz des Unheimlichen überhaupt, und ihr gegenüber der Mensch, der sich zur Entschiedenheit durchgerungen hat, auf jedes Streben nach Sicherheit zu verzichten und sich ganz dem Einfluß des Bedrohlichen zu überantworten. Und dann: *Wenn die Galionen*

*in dem staunenden Holz des stillhaltenden Schnitzwerks
Züge empfangen des Meerraums, in den sie
stumm drängend hinausstehn:*

*o, wie sollte ein Fühlender nicht, der will, der sich aufreißt,
unnachgiebige Nacht, endlich dir ähnlicher sein* (G 111).

Der Mensch also, der sich *aufreißt*, d. h. der sich mit aller Gewalt dem Einfluß der Nacht öffnet, der muß selber etwas vom Wesen der Nacht in sich aufnehmen und insofern in ihr, im Unendlichen selber, geboren sein.

So kann es im andern Zusammenhang heißen – und der bisher nur vermutete Bezug zur Unendlichkeit wird darin ausdrücklich ausgesprochen:

*ich ertrug, vom befangenen Körper aus,
Nächte, ja, ich befreundete*

ihn, den irdenen (Körper), mit der Unendlichkeit (G 38). Die Offenheit in die Nacht ist also die Gelöstheit in die Unendlichkeit, und die Stimme der Nacht ist der fordernde, *zehrende* Anspruch der Unendlichkeit. In diesem Zusammenhang steht die Stelle aus der *Ersten Elegie*:

*die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt* (III 260), und das eng damit zusammenhängende Nachtgedicht:

*Oh du in Tiefe gelöstes
Gesicht an meinem Gesicht.
Du, meines staunenden Anshauns größtes
Übergewicht* (G 82).

Auch hier wird von der Übergröße ihres mächtigen Daseins gesprochen und zugleich vom Geborgenheitsgefühl darin:

*wie, durch dein bloßes Dasein, erschein ich,
Übertrefferin, klein —;
doch, mit der dunkelen Erde einig,
wag ich es, in dir zu sein.*

Von immer neuen Seiten also wird derselbe Umschlag beleuchtet. Es ist ein neues Geborgenheitsgefühl in der Nacht. Aber ist dies jetzt nicht Rückkehr zur romantischen Haltung, zu dem Geborgenheitsgefühl in der Nacht, von dem auch der junge Rilke ausging? Die Entwicklung schließt sich nur scheinbar zum Kreis, denn wäh-

rend das erste Geborgenheitsgefühl aus der natürlichen Sicherheit des Lebens entsprang, handelt es sich im zweiten Fall um ein solches, das gewissermaßen gegen den Strom des Lebens schwimmt und grade aus der bewußt ertragenen Ungeborgenheit entspringt.

Daher röhrt das eigentümlich Gewagte dieses Nacht-Bezugs. Daher röhrt zugleich die immer wieder sich aufdrängende Frage, ob der Mensch überhaupt die Kraft hat, diesen Bezug auszuhalten:

Wer darf noch an den Nacht-Raum

die Stirne lehnen wie ans eigne Fenster? (G 34) Gegenüber der Größe dieser Gefahr entspringt dann in der Tat die Versuchung, vor der Bedrohung auszuweichen:

Wer hat dies nicht verleugnet? Wer hat nicht

in dieses eingeborene Element

gefälschte, schlechte, nachgemachte Nächte

hereingeschleppt und sich daran begnügt?

Dann entstehen die Betäubungen, von denen beim „Jahrmarkt des Lebens“ die Rede war.