

Porombka – „Wer jetzt lacht [...] lacht mich aus.“ *Lachen mit Rilke*

Stephan Porombka
„Wer jetzt lacht [...] lacht mich aus“
Lachen mit Rilke

Erschienen in: Hans Richard Brittnacher/ Stephan Porombka/ Fabian Störmer (Hrsg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*. Würzburg 2000, 63-83.

Angaben der Seitenzahlen im Fließtext nach der Druckversion

1.

//S.63// Eigentlich ist es zum Heulen. Denn nicht einmal auf den eigenen Geburtstagsfeiern gibt es für den kleinen Malte Laurids Brigge etwas zu lachen. Sie finden für ihn in einer weit entfernten Welt statt, in der Abmachungen gelten, mit denen er nichts zu tun hat. Zum Beispiel diese: „Wurde [...] einem eine Freude bereitet, so war es eine Freude, und er hatte sich danach zu benehmen. Im Grunde war das alles sehr einfach, und wenn man es erst heraus hatte, so machte es sich wie von selbst.“¹ Malte hat es heraus. Wird er ein Jahr älter, dann weiß er, daß sich die Welt nur scheinbar um ihn als Geburtstagskind dreht. Er spielt puppenartig mit in einem Spiel, das nur den anderen eine fragwürdige Freude bereitet. Deshalb kann er auch nicht lachen. Und wenn er lacht, dann ist das Lachen gar nicht echt. Wie sollte es auch echt sein, wenn auf die Feste solche Gäste kommen:

Und die Geburtstage natürlich, zu denen man Kinder eingeladen bekam, die man kaum kannte, verlegene Kinder, die einen verlegen machten, oder dreiste, die einem das Gesicht zerkratzten, und zerbrachen, was man gerade bekommen hatte, und die dann plötzlich fortfuhren, wenn alles aus Kästen und Läden herausgerissen war und zu Haufen lag.²

Aber nicht nur die Kinder sind anstrengend. Bemühen muß sich Malte auch um die Erwachsenen. Zwar randalieren die nicht offen und lustvoll, doch sind sie ebenfalls so grob und unempfindlich,

1 Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1990, S. 801.

2 Ebd.

daß er sich nicht gegen sie wehren kann. Sie zerkratzen ihm nicht das Gesicht. Aber sie operieren ihm die letzten Illusionen weg.

Am reichsten an beinahe unfaßbaren Erfahrungen waren aber doch die Geburtstage. Man wußte ja schon, daß das Leben sich darin gefiel, keine Unterschiede zu machen; aber zu diesem Tag stand man mit einem Recht auf Freude auf, an dem nicht zu zweifeln war. [...] Dann aber kommen auf einmal jene merkwürdigen Geburtstage, da man, im Bewußtsein dieses Rechts völlig befestigt, die anderen unsicher werden sieht. Man möchte wohl noch wie früher angekleidet werden und dann alles Weitere entgegennehmen. Aber kaum ist man wach, so ruft jemand draußen, die Torte sei noch nicht da; oder man hört, daß etwas zerbricht, während nebenan der Geschenktisch geordnet wird; oder es kommt jemand herein und läßt die Türe offen, und man sieht alles, ehe man es hätte sehen dürfen. Das ist //S.63-64// Augenblick, wo etwas wie eine Operation an einem geschieht. Ein kurzer, wahnsinnig schmerzhafter Eingriff. Aber die Hand, die ihn tut, ist geübt und fest. Es ist gleich vorbei. Und kaum ist es überstanden, so denkt man nicht mehr an sich; es gilt, den Geburtstag zu retten, die anderen zu beobachten, ihren Fehlern zuzukommen, sie in ihrer Einbildung zu bestärken, daß sie alles trefflich bewältigen. Sie machen es einem nicht leicht. [...] Talent war eigentlich nur nötig, wenn sich einer Mühe gegeben hatte, und brachte, wichtig und gutmütig, eine Freude, und man sah schon von weitem, daß es eine Freude für einen ganz anderen war, eine vollkommen fremde Freude; man wußte nicht einmal jemanden, dem sie gepaßt hätte: so fremd war sie.³

Daß Rilke sich gleich mehrmals die Mühe macht, auf Maltes quälende Geburtstagsfeste hinzuweisen, ist bezeichnend. Denn die Strategie des Autors - und zugleich das Erfolgsgeheimnis des Romans - ist, immer wieder und mit aller Wortgewalt darauf zu insistieren, daß Held und Welt so quer zueinander stehen, daß der Held schwer daran zu leiden hat und die Welt nichts davon merkt oder merken will. Seinen Malte konfrontiert Rilke fortwährend mit dem Schlimmsten, er läßt ihn von Traumatisierung zu Traumatisierung taumeln, er schickt ihn durch ein psychologisches und soziales Säurebad, um seinen Charakter freizulegen. Schon der Verweis auf die Geburtstagsfeiern zeigt, daß sich Rilke dabei keineswegs die Mühe macht, subtil vorzugehen. Es reicht ihm nicht

3 Ebd., S.843ff.

aus, Malte allein von den Kindern terrorisieren zu lassen. Auch die Erwachsenen müssen mithelfen. Und der Ort des Terrors muß eine Feier sein, bei der man erwarten kann, daß sich alle freuen, daß alle fröhlich lachen und daß sich über dieses Freuen und Lachen eine gelöste Gemeinsamkeit zwischen Held und Welt herstellen läßt. Wenn es aber hier nicht geht, dann geht es überhaupt nicht. Wenn man sich hier nicht freuen kann, wenn man hier keine Gemeinsamkeit herstellen kann, dann wird sie sich nie und nirgendwo herstellen lassen. Und genau das ist Maltes Problem.

Rilke setzt in den *Aufzeichnungen* immer wieder gern auf das Lachen, wenn er den Leser an das unaufhebbare Alleinsein Maltes erinnern will. Dafür sucht er nicht nur nach Szenen, bei denen das Lachen zwar zu hören sein müßte, aber fatalerweise ausbleibt. Rilke läßt auch lachen, laut lachen sogar. Aber wenn es soweit ist, dann ist das ein sicheres Zeichen dafür, daß Malte Böses droht.

„Aber es begann damit, daß ich lachte“⁴, heißt es eingangs der Erinnerung an ein Abendessen beim Großvater, an dessen Ende es nichts mehr zu lachen gibt, weil eine — vielleicht durch das Lachen erst geweckte — Erscheinung den Raum durchquert und die Anwesenden entsetzt. Während des Essens beobachtet Malte etwas, das ihm im ersten Moment „durchaus nicht komisch“ vorkommt. Aber ganz plötzlich erwischt es ihn. Abgekoppelt vom eigentlichen Lachenlaß, ergreift es ihn mit einer selbständigen, „bedrängenden“ Macht und schüttelt ihn durch:

[...] eine Weile später [...] stieg mir das Gelächter mit solcher Schnelligkeit in den Kopf, daß ich mich verschluckte und großen Lärm verursachte. Und //S.64-65//trotzdem die Situation mir selber lästig war, trotzdem ich mich auf alle mögliche Weise anstrengte, ernst zu sein, kam das Lachen stoßweise immer wieder und behielt die völlige Herrschaft über mich.⁵

Malte sitzt nur da und leiht dem Lachen seinen Kopf und Körper. *Es* lacht durch ihn hindurch und an allen anderen vorbei. Eine heitere Gemeinsamkeit wird hier nicht hergestellt - und wenn, dann

4 Ebd., S. 735.

5 Ebd.

nur über das Entsetzen, das am Ende alle ergreift.

Nun könnte man mit Malte Mitleid haben wegen dieser Unfähigkeit, selbst zu lachen und andere zum Mitlachen zu bewegen. Doch gibt Rilke in den *Aufzeichnungen* Hinweise genug, daß es eine wichtige Gabe ist, nicht mitlachen zu können und stattdessen stumm zu bleiben, bis das Schlimmste vorüber ist.

Zum Beispiel am Faschingstag. Da läuft Malte zuerst stundenlang durch die Stadt, um dann vor halb abgerissenen Häusern stehenzubleiben und lang und breit über Ekelhaftes zu berichten.

Man sah in den verschiedenen Stockwerken Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten [...]. Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer entlang noch ein schmutzig-weißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre. [...] Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. [...] Man konnte sehen, daß es in der Farbe war, die es langsam, Jahr um Jahr, verwandelt hatte: Blau in schimmliches Grün, Grün in Grau und Gelb in ein altes, abgestandenes Weiß, das fault. [...] Da standen die Mittag- und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen vom Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze.⁶

Achselschweiß, Mundgeruch und säuerliche riechende Füße, Urin-, Ruß- und Schmalzgestank - bei dieser Mischung stellt sich keine Feierlaune ein. Doch ausgerechnet jetzt führt Rilke seinen Malte mitten in den Fasching:

Denn es war Fasching und Abend, und die Leute hatten alle Zeit und trieben umher und rieben sich einer am andern. Und ihre Gesichter waren voll von dem Licht, das aus den Schaubuden kam, und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen.⁷

6 Ebd., S. 749, S. 750, S. 750f.

7 Ebd., S. 751f.

Diesmal scheint das Lachen die Menschen verbinden zu können. Aber es bindet sie so stark aneinander, daß es zu einem heftigen Reiben und Treiben animiert: „An den Ecken waren die Menschen festgekeilt, einer in den andern geschoben, und es war keine Weiterbewegung in ihnen, nur ein leises, weiches Auf und Ab, als ob sie //65-66// sich stehend paarten.“⁸ Doch ist es gerade dieses verbindende Lachen, vor dem Malte Angst hat. So als könnte er dazu gezwungen sein, sich mitzureiben und es mitzutreiben, wenn er sich dem Lachen der anderen überläßt. Deshalb wird das Verbindende in etwas Abstoßendes verwandelt. Nicht nur wird der lachende Mund zur schwärenden Wunde und das Lachen zum eitrigen Auswurf. Es ist sogar etwas, das den, der es hört und sieht, mit einer gefährlichen Krankheit anstecken könnte. Auch hier gilt also: Wenn gelacht wird, dann droht Malte Böses.

Sie lachten immer mehr und drängten sich immer enger zusammen, je ungeduldiger ich versuchte vorwärts zu kommen. Das Tuch des Frauenzimmers hakte sich irgendwie an mir fest, ich zog sie hinter mir her, und die Leute hielten mich auf und lachten, und ich fühlte, daß ich auch lachen sollte, aber ich konnte es nicht. Jemand warf mir eine Hand Confetti in die Augen, und es brannte wie eine Peitsche.⁹

Wurde das Lachen zuerst als etwas Trennendes und dann sogar als etwas Abstoßendes vorgestellt, so kommt es jetzt mit sexueller Gewalt auf Malte zu. Der Effekt ist klar: Je näher ihm das Abstoßende kommt, um so mehr stößt es ihn ab; je näher ihm der Mund ist, aus dem der Eiter quillt, um so mehr muß er sich ekeln und ängstigen. Schließlich ist es so nah, daß er fast infiziert wird. Er fühlt, daß er mitlachen soll. Doch hat er Glück. Denn vor der Infektion schützt ihn zuletzt, daß er selbst nicht lachen und mitlachen kann. Selbst das Confetti kann ihn dazu nicht bewegen. Im Gegenteil fügt ihm das, was zum Lachen gedacht war, nur schlimme Schmerzen zu, die ihm die Tränen in die Augen treiben.

Weil es so wichtig ist, nicht lachen zu können, ist es nur

8 Ebd., S. 752.

9 Ebd., S. 752.

folgerichtig, daß Rilke seinem Helden das eigene Lachen zum Verhängnis werden läßt. Denn als der in den Schränken der Gastzimmer, die verborgen im Giebel von Ulsgaard liegen, ein paar Masken entdeckt, erwischt es ihn wieder „Ich mußte lachen, als mir einfiel, daß wir einen Hund hatten, der sich ausnahm als trüge er eine. [...] Ich lachte noch, während ich mich verkleidete, und ich vergaß darüber völlig, was ich eigentlich vorstellen wollte.“¹⁰

Das Lachen gehört zu Maltes Selbstvergessenheit, in die er vor dem Spiegel mit Hilfe der Kleider gerät, die in den dunklen Schränken verstaut sind. Eine Selbstvergessenheit, die ihn soweit wandelt, daß er näher zu sich selbst kommen kann: „Diese Verstellungen gingen indes nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst.“¹¹ Das glaubte er und hoffte er und wurde immer „kühner und kühner, ich warf mich immer höher, denn meine Geschicklichkeit im Auffangen war über allen Zweifel.“¹² Auf diese Weise wird er auf die richtige Fallhöhe gebracht, von der er dann stürzen muß.

Zu diesem Sturz, //S.66-S.67// zu meinem Verhängnis fehlte nur noch, daß der letzte Schrank, den ich bisher meinte nicht öffnen zu können, eines Tages nachgab, um mir, statt bestimmter Trachten, allerhand vages Maskenzeug auszuliefern, dessen phantastisches Ungefähr mir das Blut in die Wangen trieb.¹³

Da ist die Höhe erreicht, auf der auch Malte mal lachen kann — selbstvergessen und vermessen lachen kann. Doch der Preis dafür ist hoch. Als sich Malte viel zu weit von seinem Selbst entfernt, erschreckt er sich und findet nicht mehr zurück. Jeder Versuch, sich von der aufgesetzten Maske zu befreien, schnürt ihn nur noch weiter ein und schnürt das Maskenselbst nur noch stärker von ihm ab. In seiner Hilflosigkeit läuft er vor den Spiegel und sieht

10 Ebd., S.806.

11 Ebd., S. 804.

12 Ebd.

13 Ebd.

„mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen.“¹⁴ Jetzt wird er für seine Selbstvergessenheit bestraft, indem ihn die Maske in den Griff nimmt und ihm eine neue Wirklichkeit diktiert — „eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel“.¹⁵

Doch ist das längst nicht die richtige Strafe. Der eigentliche und grausame Teil folgt erst noch: Das Lachen der anderen! Malte rennt in Panik los, ohne zu wissen, ob er selbst oder ob das Selbst der Maske rennt. „Nun mußte es sich entscheiden“, heißt es bedeutsam, als er treppab auf die ersten Menschen trifft. Und tatsächlich entscheidet es sich. Denn „sie sprangen nicht herzu und retteten; ihre Grausamkeit war ohne Grenzen. Sie standen da und lachten, mein Gott, sie konnten dastehen und lachen.“¹⁶

Deshalb die ganze Maskerade. Deshalb der Aufbau der Fallhöhe: die Plazierung der Schränke unter dem Dach von Ulsgaard, die Übersteigerung der Kühnheit Maltes, das Lachen, das Vergessen des eigenen Selbst. Deshalb der tiefe Sturz direkt vor die Füße der grausamen anderen. Auch hier geht es weniger ums Subtile als um den Versuch, den Leser mit voller Kraft spüren zu lassen, wie Malte vom Lachen der anderen gequält wird. Geradezu lustvoll, unter Ausbeutung der wenig originellen Maskenmetapher, wird das noch von Rilke mit grellen Effekten ausgemalt: „Ich weinte, aber die Maske ließ die Tränen nicht hinaus, sie rannen innen über mein Gesicht und trockneten gleich und rannen wieder und trockneten.“ Aber damit ist es noch nicht genug. Rilke treibt die Demütigung seines Helden noch weiter: „Und endlich kniete ich vor ihnen, wie nie ein Mensch gekniet hatte; ich kniete und hob meine Hände zu ihnen auf und flehte: ‚Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten‘, aber sie hörten es nicht; ich hatte keine

14 Ebd., S. 808.

15 Ebd.

16 Ebd.

Stimme mehr." Sie hören ihn nicht, weil sie über dem kleinen Gequälten ihr Lachen ausschütten, bis er endlich zusammenbricht. „Sieversen erzählte bis an ihr Ende, wie ich umgesunken wäre und wie sie immer noch weitergelacht hätten in der Meinung, das gehöre dazu."¹⁷ //S.67-S.68// Hier bricht nicht nur Malte zusammen, sondern auch seine letzte Hoffnung, daß die anderen ihn vor seinen eigenen Ängsten retten könnten. Die Ängste werden nicht nur ignoriert, sie werden grausam verlacht und verschlimmert. „Nun mußte es sich entscheiden" - und entschieden hat sich, daß die Trennung zwischen Malte und den anderen nicht mehr aufzuheben ist. Eine Maske steht zwischen ihnen, die den Blick der anderen auf Maltes wahres Gesicht und, in die andere Richtung Maltes Hilferuf nicht an die Ohren der anderen dringen läßt. Das Lachen besiegelt diese Trennung weil es noch den Lärm produziert, der jedes Verstehen unmöglich macht. Einmal mehr verbindet es nicht, sondern treibt Held und Welt immer weiter auseinander.

Man ahnt, warum in der Forschung weder über den Roman noch über seinen Helden und schon gar nicht über seinen Autor gelacht wird. Denn die *Anzeichnungen* sind voll mit Lachverboten, die direkt an den Leser und an den Interpreten weitergegeben werden. In Maltes Welt gibt es nur *das fremde Lachen*, von dem man unvermittelt überfallen und bedrängt wird; es gibt das *abszöne Lachen*, das auf eine schmutzige und krankmachende Weise vereinigen will; es gibt das *selbstvergessene Lachen*, für das man bestraft wird; und schließlich gibt es das *böse, grausame Lachen*, das darauf aus ist, den feinnervigen Menschen über alle Maßen zu quälen. Ein *angenehm-verbindendes* Lachen, ein Lachen, durch das sich Held und Welt verbinden könnten, gibt es nicht.

Wer also über den Roman oder über Malte lacht, für den hat sich schon alles entschieden: Er steht auf der Seite der anderen, auf der Seite der Grausamen und der Unempfindlichen, die die Qualen des Einsamen, der hinter seiner Maske weint, nur noch vermehren. Will man aber vor dem Roman und vor Malte bestehen, muß man sich genauso empfindlich und empfänglich zeigen. Statt sich zu distanzieren, muß alles so bitter und so ernst genommen werden,

17 Ebd., S.808f.

wie Malte selbst es nimmt.

Auch das gehört zu Rilkes Strategie und gehört ebenfalls zum Erfolgsgeheimnis des Romans, daß der Leser immer wieder und bedingungslos auf Maltes Leiden eingeschworen wird, ohne daß er die Möglichkeit hat, etwa durch Lachen auf Distanz zu gehen. Daß Rilke dabei eher aufs Krasse als aufs Subtile setzt, zeigt allerdings, wie groß seine Angst ist, es könnte das fremde, das obszöne oder das böse Lachen zu hören sein, wenn man die Geschichte des Malte verfolgt. Paradoxerweise muß er seinen Helden eben deshalb so schlimm verlachen lassen, muß ihn der Faschingsmenge mit ihren schwärenden Lachwunden aussetzen und muß ihn vor die Füße der grausamen Lacher stürzen und umsonst auf Knien um Hilfe bitten und betteln lassen — nur damit keiner über ihn lacht.¹⁸ //S.68- S.69//

2.

Kaum ein Autor hat so sehr auf Lachvermeidung gesetzt wie Rilke. Und kaum eine Interpretengemeinschaft hat ihrem Autor so bedingungslos das Lachen erspart.¹⁹ Es lassen sich nur ein paar kleine Hinweise auf Rilkes Lachen finden. Doch sind auch die schon aufschlußreich genug.

Sein Lachen sei unvergleichlich hell, glockenklar und warm gewesen, frei von Nervosität, Bitterkeit und Ironie. Betz freilich kennzeichnet sein Lachen als das

18 Das hat Rilke selbst nahegelegt. In einem Brief an Lou Andrea-Salome schreibt er am 28. 12.1911: „[N]iemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wie weit er [Malte, S.P.] mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich *wegreißt* und hinübertreibt. Kannst Du's begreifen, daß ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin [...].“ Rainer Maria Rilke: Briefe, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1987, S. 300. Holthusen kommentiert diese Briefstelle: „Die Prüfung, die Malte nicht überleben konnte, der Dichter selbst, so scheint es, hat sie bestanden, indem er dieses Buch schrieb, d. h. indem er diese verzweifelten Bekenntnisse seines inneren Doppelgängers zu objektivieren vermochte.“ Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Dokumenten, Reinbek bei Hamburg 1958, S. 101.

19 Eine geradezu rührende Ausnahme macht Elke Lazarraga: *Das Leben ist eine Herrlichkeit. Rainer Maria Rilke im Spiegel seiner Lebensbejahung und seines Humors*, Essen 1996.

einer ‚gaumigen Stimme ... den Kopf von Stößen erschüttert‘, und Kassner spricht von dem ‚merkwürdigen Lachen eines sehr grossen Mundes, das wie ein umgekehrtes Saugen war, vor dem alles davonstob‘, es war das sich überstürzende, ihn oft selbst erschütternde, das Lachen eines Knaben, das treuherzigste, darin auch etwas vom Lachen oder dem Maulverziehen eines überaus guten — Hundes war..‘ Merkwürdigerweise notiert Stefan Zweig in seinen Erinnerungen: ‚Even when he laughed it was no more than a Suggestion of a sound.‘²⁰

Zweigs Notiz erinnert daran, daß Rilke nicht immer hell, glockenklar, warm oder wie ein guter Hund gelacht hat. Ganz offensichtlich mußte er sich sicher fühlen oder mußte sich selbst vergessen haben, bevor er sich dem eigenen Lachen hingeben konnte. Die Gefühlsäußerung in Zweigs Gegenwart scheint eine plötzliche, unvermittelte und dennoch stark kontrollierte gewesen zu sein: ein Lachen und ein Lachverbot in einem. Was Betz und Kassner mitteilen, versucht dagegen erst gar nicht, schmeichelhaft zu sein - der von Stößen erschütterte Kopf ist es nicht, der große Mund nicht und das umgekehrte Saugen oder hundartige Maulverziehen schon gar nicht. Zu der strengen Ernsthaftigkeit und Feinheit des Dichters der *Aufzeichnungen*, der *Neuen Gedichte* oder der *Sonette an Orpheus* scheint das jedenfalls nicht zu passen.

Was im kleinsten privaten Kreis durchaus passieren konnte, war in der Öffentlichkeit undenkbar. Hier galt es für Rilke, ein Gesicht zu schaffen und zu wahren, von dem er meinte, daß es eines echten Dichters würdig sei. Ein solches Gesicht lacht nicht. Es sieht sogar so aus, als ob es gar nicht lachen könnte, weil es sich mit so viel Leid und Eigentlichkeit beschäftigt und weil es Bereiche der Existenz gesehen und ausgemessen hat, in denen es nichts zu lachen gibt und die deshalb den notorischen Lachern für immer verschlossen bleiben. In seinen Briefen an den jungen Dichter Franz Xaver Kappus, in denen Rilke mit einiger Aufdringlichkeit immer wieder den Ernst, das Schwere, die Traurigkeit, die Einsamkeit, die Geduld, die Mühsal, den Schmerz, das Leiden des

²⁰ Zit. nach Erich Simenauer: Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos, Frankfurt a. M. 1953, S. 107.

Dichtens beschwört, wird ein solches //S.69-S.70// Gesicht entworfen, aus dem nachdrücklich jedes Moment von Fröhlichkeit oder gar von Lachen getilgt ist.²¹

Die Bilder, die von Rilke überliefert sind, zeigen, daß der Autor dieses Programm konsequent umgesetzt hat. Die Zeichner und Maler haben nur den ernsten Rilke überliefert. Einzig das von Leonid Pasternak - bezeichnenderweise erst nach Rilkes Tod – gemalte Bild, das auf einer Bleistiftskizze von 1900 basiert, zeigt den Dichter milde lächelnd.²² Wirken die gemalten Porträts ohnehin etwas milder, so neigt Rilke vor der Kamera, wo er den Moment nutzen muß, einmal mehr eher zum Krassen als zum Subtilen. Da bevorzugt er die Pose des Entrückten, die an ein existentielles Alleinsein erinnern und zugleich anzeigen soll, daß er als Dichter seherische, magische Kräfte entfaltet.²³ Allerdings gelingt es Rilke selten, sich überzeugend als Seher oder Zauberer in Szene zu setzen.²⁴ Im Zweifelsfall flüchtet er sich hinter eine gänzlich ausdruckslose Maske.²⁵ Diese Photos zeigen dann eine tumb-trotzige Indifferenz gegen die Welt, die ihr Urbild auf dem Photo hat, das von Rene Maria Rilke 1880 gemacht wurde.²⁶ Darauf erscheint er als jenes Mädchen, als das ihn bekanntlich die Mutter verkleidet und gerne Gästen vorgeführt hat — Vorführungen, über die Rene, ganz im Gegensatz zu den Gästen, nicht lachen konnte.²⁷

21 Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter, Leipzig 1929.

22 Zu sehen in: Rilke - Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern, hg. von Horst Salewski, Frankfurt a.M. 1992, S. 59.

23 Etwa auf dem Photo, das in Bad Rippoldsau im Schwarzwald im Juni 1913 gemacht wurde. Vgl. die Photos vom 18. September 1900 und aus Muzot von 1923. Abgedruckt sind sie in: Rilke — Leben, Werk und Zeit, [wie Anm. 22], S. 140, S. 78, S. 231.

24 Etwa auf dem berühmten Photo, das ihn in österreichischer Uniform zeigt: Ebd., S. 178.

25 Etwa die Photos von Rilke aus dem Jahr 1904, 1906 und das Paßbild von 1918: Ebd., S. 108, S. 15, S.196.

26 Ebd., S. 30.

27 „Du kennst diejenigen Personen, welche Schuld daran tragen, daß ich nichts oder nur wenig Freudiges aus jenen Tagen zu melden vermag. [...], daß diejenige Frau, deren erste und nächstliegende Sorge ich hätte sein sollen, mich nur liebte, wo es galt, mich in einem neuen Kleidchen vor ein paar staunenden Bekannten aufzutischen.“ Zit nach Simenauer, *Legende und Mythos*, [wie Anm. 20], S. 245. Vgl. auch in den *Aufzeichnungen*. „[...] die Besuche, für die man hereinggerufen wurde und die einen drollig fanden, wenn man gerade traurig war, und sich an einem belustigten wie an dem betrübten Gesicht gewisser Vögel, die kein anderes haben.“ Rilke, *Werke*,

Clara Westhoff — die mit Rilke auf Photos zu sehen ist, die in ihrer Stilisierung einen präzisen Eindruck von der katastrophalen, hilflosen Emotionslosigkeit der Beziehung der beiden vermitteln²⁸ - hat von Rilkes Kopf eine Bronze angefertigt, die genau diese tumb-trotzige Indifferenz festhält. Kein Wunder, denn wahrscheinlich hat ihr Rilke genau dieses lachunfähige Gesicht gezeigt, wenn er das Zusammensein mit ihr als Mißachtung seines existentiellen Alleinseins empfand. //S.70-S.71//

3.

Wie Rilke die Entwicklung seiner Autorschaft direkt von der erfolgreichen Lachkontrolle abhängig gemacht hat, zeigt sich bereits im Frühwerk. Zwar lassen sich dort auch Gedichte finden, mit denen Rilke den Leser zum Lachen oder zumindest zum Schmunzeln bewegen will. Zum Teil sind sie im Tingel-Tangel-Ton gehalten und auf Pointen hin angelegt, als sollten sie bei Festen vorgetragen oder gesungen werden, um die Stimmung zu steigern.²⁹ Diesen Gedichten merkt man an, daß Rilke das Künstler-Dasein in dieser Zeit noch mit dem prallen Leben zu identifizieren versucht.³⁰ In unmittelbarer Nachbarschaft aber finden sich Gedichte, in denen das Gegenmodell ausprobiert wird, für das sich Rilke letztlich entscheiden wird. Diesem Modell folgend hat sich der Dichter jenseits des Lachens zu bewegen — in einem Jenseits, in dem man nicht nur mit dem Liebesleid vertraut, sondern auch mit dem Tod auf Du und Du sein muß. Gleich zum Auftakt der Sammlung *Leben und Lieder* trägt man ein junges Liebespaar zu Grabe, das erst im

[wie Anm. 1], S. 801.

28 Rilke - Leben, Werk und Zeit, [wie Anm. 22], S. 82, S. 88, S. 136.

29 Vgl. Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, aus der Sammlung *leben und Lieder* von 1894 die Gedichte *Komm schönes Kind* (S. 25), *Ein Alltagslied* (S. 53); und aus der Sammlung *Wegwarten* von 1895 die Gedichte *Der Gespensterturm* (S. 115), *Im Dunkel* (S. 121 f.).

30 ...und nicht mit dem dionysischen, wie in der *Kommentierten Ausgabe* nahegelegt wird. Vgl. Rainer Maria Rilke: *Kommentierte Ausgabe* in vier Bänden, hg. von Manfred Engel u.a., Bd. 1, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 619. Vgl. Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, aus der Sammlung *Leben und Lieder die Gedichte Ich lieb ein pulsierendes leben* (S. 31), *Splitter* (S. 30), *Vorwärts* (S. 83f.), *hosung* (S. 85).

Tod zueinander finden durfte.³¹ Im Anschluß wird eine just verstorbene Geliebte betrauert,³² dann rafft es einen alten Invaliden beim Klang des Radetzky-Marsches dahin.³³ Danach stirbt ein krankes Kind der jammernden Mutter unter den Händen weg,³⁴ und es werden Heimkehr- als Todeswünsche geäußert: „Und am Ende meiner Leiden/ Weih als letztes Liebesgrab/ mir ein Kreuzlein schlicht, bescheiden/ und ein kühles, stilles Grab!“³⁵ Im darauffolgenden Gedicht sieht man einer sterbenden Sängerin zu: „Dann plötzlich fährt sie aus dem Kissen,/ blickt selich lächelnd rings umher,/ sinkt dann zurück.....Es ist zu Ende,/ es schlägt ihr Herze nimmermehr.“³⁶

Dann kommt zum ersten Mal das Lachen. Und was bringt es? Den Tod. Der Schauspieler Harry sitzt „mit Bangen“ am Bett seiner kranken Frau.³⁷ Er fleht Gott an, sie möge nicht sterben; sie fleht Harry an, er möge nicht aus dem Haus gehen, obwohl er abends Vorstellung hat. Zuerst schwankt er, doch geht dann, mit einem Umweg in ein Gasthaus, betrunken und „seltsam lachend“ ins Theater, um dort die Leute zu amüsieren: „Dieweil ich hier mit schalen Scherzen/ zum Lachen reizen muß den Schwarm/ wühlt schon der Tod in ihrem Herzen/ und nimmt sie in den //S.71-S.72// kalten Arm!“ Und tatsächlich: Als er nach der Vorstellung nach Hause läuft, findet er seine Frau tot. Da bricht bei ihm der Wahnsinn aus: „Da hört er rings um sich ein Krachen,/ es tobt und wühlt in seinem Sinn,/ und er, er stürzt mit wildem Lachen/ ohnmächtig auf den Boden hin. —“ Nachdem er wieder zu sich gekommen ist, geht es weiter: „Er wankte hin zur Toten wieder —/ doch seinen Geist umhüllte Nacht -/ er setzte sich am Bette nieder/ ganz still und stumm und lacht - und lacht“

31 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, S. 10.

32 Ebd., S.11

33 Ebd.

34 Ebd., S. 13.

35 Ebd., S.17.

36 Ebd., S. 19.

37 Ebd., S. 19ff.

Alle drei Lachvarianten sind schon aus der Interpretation des *Malte* bekannt. Da ist das Lachen der *Selbstvergessenen* — nämlich das Lachen dessen, der mit Hilfe des Alkohols vergessen will, wo er eigentlich sein müßte, und das Lachen der Menschen, die mit Hilfe schaler Scherze im Theater das Leben draußen zu vergessen suchen. Da ist *das fremde* Lachen, das nicht zur lachenden Person gehört, weil es sich ihr aufdrängt und durch sie hindurchzwängt. Und dieses fremde Lachen ist hier zugleich das *böse, grausame* Lachen, das Strafe für einen Fehltritt ist: Vom Irrsinn gepackt, wird der Schauspieler derart kaputtgelacht, daß er für immer von den anderen Menschen getrennt bleibt.

Auf diese Weise setzt Rilke das Lachen zugleich als Sündenfall und als Strafe ein. Aber nicht nur hier. Als Strafe oder Teil der Strafe kehrt das Lachen immer wieder. „Jach“ lacht bei Rilke der Hohn,³⁸ und auch die Enttäuschung lacht höhnisch: „Erst kam die Hoffnung zu mir und versprach,/ stets auf dem Wege mich treu zu bewachen,/ aber bald folgte mit höhnischem Lachen/ mir die Enttäuschung, die schreckliche nach.“³⁹ Lieber aber noch läßt Rilke beim Sündenfall oder zumindest in der Nähe des Sündenfalls lachen. In der Sammlung *Larenopfer* etwa am Grab der Mutter,⁴⁰ bei der Erinnerung an erste erotischen Phantasien,⁴¹ an erste erotischen Erlebnisse,⁴² oder dann, kitschig und krass, wenn die Lust zu groß wird:

Sie hat, halb Kind, einst eine Nacht beim toten Mütterlein verbracht und hat geweint und hat gewacht; — dann gingen Jahre, Jahre sacht: nie hat sie jener Nacht gedacht.

Und dann kam eine andre Nacht. Da hat von Glut und Sünd entfacht die rote Lippe Lust gelacht, doch plötzlich — wie durch höhere Macht dacht sie der Nacht der Leichenwacht.⁴³ //S.71-S.73//

38 Ebd., S. 159.

39 Ebd., S. 92 .

40 Rilke, Werke [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 24.

41 Ebd., S. 41.

42 Ebd., S. 89.

43 Ebd., S. 49.

4.

Der erste literarische Höhepunkt dieser Verbindung von Lust und Tod, von lachender Sünde und strafendem Lachen - die sich in den Dichtungen der neunziger Jahre nur einmal lockert, als Rilkes Lust und Angst stark von Lou Andreas-Salome beeinflusst wird⁴⁴ - ist der *Cornet* in der ersten Fassung von 1899. In der Männertruppe, mit der sich der Cornet in Richtung Front bewegt, wird kaum, und wenn dann auch nur derb gelacht⁴⁵ Immerhin ist Krieg, es geht um eine ernste Sache. Erst als man Rast macht, als man „nicht immer Soldat sein“ und „nicht immer feindlich nach Allem fassen“ muß, „einmal sich Alles geschehen lassen“ kann und „wissen was geschieht ist gut“⁴⁶, da ist dann auch ein angenehmes Lachen zu hören - das Lachen der Frauen. Der Cornet beobachtet sie stauend und muß

wieder einmal lernen, was Frauen sind Und wie die weißen tun und wie die blauen sind, wie sie ihr Lachen singen, wenn die blonden Knaben die goldenen Schalen bringen, von vielen Früchten schwer. [...] Ihre kleinste Geste ist eine Falte, fallend in Brokat Sie bauen ein Lachen auf aus silbernen Gesprächen und manchmal heben sie die Hände so, und du mußt meinen, daß sie irgendwo hoch in den Lüften blasse Rosen brächen, die du nicht siehst. Und da willst du geschmückt sein mit ihnen [...].⁴⁷

Der Cornet Rilke schaut und hört den Frauen nur aus der Distanz zu. Dennoch verwirren sie ihn derart, daß er es vorzieht, sich noch weiter zu entfernen, um dem eigenen Begehren zu entkommen.

44 Vgl. insbesondere das XL, XIII., XIV. der *Lieder der Mädchen* in der Sammlung *Mir zur Feier* — Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 238-240. Hier kann sich an das Lachen eine Glückserfahrung knüpfen -eine Erfahrung, die allerdings nur aus der Distanz zu lachenden Mädchen gemacht werden kann. Je näher das lyrische Ich dem Lachen kommt, um so bedrohter fühlt es sich. So etwa in der Sammlung *Dir zur Frier*. „...Oft sehn sich unsre Seelen tagelang nicht/ Und meine, dürstend, deine zu entdecken,/ will ihre Arme aus dem Alltag strecken,/ schaut hinter deines Lachens Rosenhecken/ und lugt und lauscht und findet ihrer. Klang nicht.“ Ebd., S. 190.

45 „Ein Tag durch den Troß. Flüche, Farben und Lachen - davon blendet das Land.“ Rainer Maria Rilke: Aus einer Chronik - Der Cornet - 1664, in: Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, S. 289-304, hier: S. 295.

46 Ebd. S. 298.

47 Ebd. S. 298, S. 299.

Ohnehin ist er etwas unpassend angezogen. Mitten in der Festgemeinschaft, in der sich die Leute fröhlich-rauschend vermischen und vermählen, ist er der einzige, der weiße Seide trägt. Man darf ahnen, daß er dieses Kleid die ganze Zeit bei sich im Soldatengepäck gehabt hat, um sich für besondere Anlässe besonders auffällig einzukleiden. Nun fühlt er sich in diesem Aufzug unwohl. Nicht zuletzt deshalb flieht er „einsam“ in den „schwarzen Park“. Doch bis dorthin folgen ihm die Frauen und bringen ihr Lachen mit, dem sich der Cornet mit seinem Begehren nun hilflos ausgesetzt sieht

Und das Fest ist fem. Und das Licht lügt. Und die Nacht ist nah über ihm und kühl. Und er fragt eine Frau, die sich zu ihm neigt: ‚Bist du die Nacht?‘ Und sie lacht Und da schämt er sich für sein weißes Kleid. //S.73-S.74// Und möchte weit und allein in Waffen sein. Ganz in Waffen.⁴⁸

Schlimmer kann es kaum kommen. Für seinen lyrischen Antrag wird der Cornet Rilke ausgelacht. Seine Scham zeigt, daß er seinen Aufzug gewählt hat, um die Blikke der Frauen auf sich zu ziehen. Allein dafür wollte er als kindlicher Anti-Soldat die kindliche Anti-Uniform tragen - und wollte statt des aggressiven Nehmens und Begehrens ein feines, seidenes, mädchenhaftes Signal setzen, das heißt: Begehrt mich und nehmt mich! Doch endlich ist da eine Frau, die sich zu ihm herüberneigt, endlich versucht er sein „Ich will genommen werden“ zu sagen — da kommt auch schon das Lachen. Es ist das *böse, grausame* Lachen, das hier dem Hilflosen entgegenschallt und darauf aus ist, den anderen zu zerstören. Auf dem Fest erklingt es für den Cornet noch singend und silbern und läßt ihn auf die Erfüllung seiner sexuellen Wünsche hoffen. So weit vergißt er sich selbst und die Welt. Deshalb folgt die Strafe auch hier auf dem Fuß — und der Cornet verwünscht sein Wünschen und wünscht sich in die Uniform zurück und in die Waffen, mit denen er sich gegen die grausamen anderen zur Wehr setzen kann.

Doch scheint die Gräfin dann doch nicht nur böse lachen zu

48 Ebd., S. 299f.

wollen und spielt das Spiel mit, daß der Cornet mit ihr spielen will: das Spiel von dominanter Herrin und folgsamem Diener. Ihr grausames Lachen scheint ein notwendiger Teil davon zu sein. „Hast du vergessen“, fragt sie, „daß du mein Page bist für einen Tag? Was verlässest du mich? Dein weißes Kleid giebt mir ein Recht“⁴⁹ — und nimmt den Ausgelachten mit auf ihr Zimmer.

Aber auch diese Selbst- und Pflichtvergessenheit wird mit Lachen und mit Tod bestraft! Denn am Morgen steht das Schloß in Flammen, und der Cornet liegt noch bei seiner Herrin im Bett. Zu spät hört er das Rufen und hetzt hinter seinen Truppen her - im weißen Kleidchen. „Licht, Lärm, Land, Leute. Sie erkennen ihn, fern voran, weiß in Seide, helmlos und gepanzert wie in Licht. Er lacht. Da erwacht die Standarte über ihm, hoch im Wind. [...] Sie sehen nur noch eine brennende Fahne mitten im Feind und jagen ihr nach.“⁵⁰ Dieses Lachen, das der Cornet lacht, ist keins, das ihn freundlich mit der Welt und dem Leben verbinden kann. Die Welt, das ist der Feind. Und des Lebens Fülle ist die reine, übermächtige Gewalt, von der er hingerissen wird. Es ist das zerstörende Lachen, das ihn ergriffen hat und mitten hinein in den Tod führt. So geht der Cornet Rilke in Stahl- und Lachgewittern unter: „Da blitzt ein Yagatan, springt hell wie ein Quell durch die Luft. Und wieder ein Strahl und wieder einer. Und viele flimmernde Fontänen rings in den Gärten. Da lacht der Cornet, die Lippen zum Trinken bereit: Ist das das Leben? Und giebt sich ihm hin.“⁵¹

Noch einmal folgt auf die Lust das Lachen, und auf die Sünde folgt der Tod. Doch geht es hier nicht um die reine Todesverachtung, von der die Soldaten lernen sollten, die mit dem *Cornet* im Gepäck in die kommenden Kriege ziehen mußten. Statt von Todesverachtung schreibt Rilke eigentlich von seiner Todesangst. Vom //S.74-S.74// Cornet soll man nicht sterben lernen. An ihm ist zu sehen, wie man es gerade nicht machen soll: Wer sich dem Leben hingibt, der wird getötet. Wer sich ans Lachen hält, den

49 Ebd., S. 300.

50 Ebd., S. 302f.

51 Ebd., S. 303.

holt der Tod. Darum darf sich nicht ans Leben und ans Lachen halten, wer das Leben überleben will.

Liest man Rilkes Text auf diese Weise, dann erkennt man, daß er mit dem Cornet gerade jenen Teil von sich opfert, der sich nicht an diese Formeln halten will, der Lust und Leben und Lachen wünscht, der aber dabei riskiert, fortwährend so sehr beschämt zu werden, daß er in Grund und Boden sinken will. Deshalb läßt er ihn voller Lust und Lachen in den Tod reiten. Und er läßt ihn in Grund und Boden sinken, während er sich nach der Niederschrift des Cornet endgültig vornimmt, sich als Dichter über das Leben zu erheben, um es überleben zu können.

5.

Genau um diese Zeit schreibt Rilke endgültig das Lachverbot für seine Werke fest. *Mit* seinen Texten darf nicht mehr gelacht werden. Und *über* seine Texte schon gar nicht. Das erste versucht er zu kontrollieren, indem er nichts mehr schreibt, was auf das Lachen oder Schmunzeln der Leser hin angelegt ist. Das zweite ist schon schwieriger. Rilke hat immer gewußt, daß seine frühen Gedichte schwach geraten waren und daß jeder ihnen ansehen konnte, mit welchen Mühen, wie langsam und wie hölzern er sich in seine Vorstellung von einem reinen Dichtertum erst hineinprobiert und mit welchem Aufwand er sie zu leben versucht hatte. Umso größer war Rilkes Furcht vor dem bösen Lachen der anderen über die „halbwüchsige Unbescheidenheit, infolge einer Unterernährtheit meines eigentlichen Wesens“⁵², die ihn dazu gebracht hatte, seine Gedichte allzu früh zu veröffentlichen. Vor diesem Lachen wollte er sich durch Verleugnen schützen. Er wollte nicht der Dichter sein, der seine Größe erst langsam entwickelt. Auf ganz verzweifelte Weise wollte er ein immer schon Seiender sein, dem es mit einem Sprung, der den Ausgangspunkt vergessen macht, gelungen ist, die reinen Sphären der Dichtung zu erreichen: „Jene leider vorhandenen Proben sind in der Tat für nichts heranziehbar, sie sind nicht, in keiner, keiner Weise, der Anfang meiner Arbeit,

52 Zit. aus dem Nachwort zu Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 4, S. 1061.

vielmehr das höchst private Ende meiner kindlichen und jugendlichen Ratlosigkeit."⁵³ „Es wird mir doch recht zum Schmerz", schreibt er 1921 an den Herausgeber seiner Frühwerke,

den Jungen Rilke so ‚aufgedeckt‘ zu sehen. Keimblättchen haben bekanntlich nicht die Form des künftigen Blattwerks und sehen bei allem Kraut ungefähr gleich aus. Wäre doch das Alles ein für alle Mal verloren geblieben; es kann nur dazu beitragen, das Eigentliche zu trüben, und bezeichnet den falschen Ausgangspunkt der in den reinen Werkraum aufsteigenden Kurve.⁵⁴ //S.75-S.77//

Ernst Zinn hat, um diesen Selbsteinschätzungen gerecht zu werden, einen *Rilke avant Rilke* konstruiert, der sich zum echten Rilke, zum *Rilke chez Rilke* sozusagen, wie die Puppe zum Schmetterling verhält.⁵⁵ Für Zinn hat es zuerst einen Rilke gegeben, der „er selbst“ war und der „sich dann durch absichtliche Selbst-Umformung, künstlich und sich ‚stilisierend‘, zu dem gemacht [hat], als der er seit seiner Reifung erscheint.“⁵⁶ Deshalb, meint Zinn, „wäre es verfehlt, dem Dichter die ‚Veileugnung‘ oder Unterdrückung der Juvenilia womöglich zu verübeln und etwa seine männliche Abkehr davon [...] zu ironisieren.“⁵⁷ Das nennt man ein Lachverbot. Mit ihm schützt Zinn seinen Rilke vor eventuellen Versuchen, das Frühwerk so zu lesen, als könne es das spätere Werk mit seinen Peinlichkeiten kontaminieren.⁵⁸ Der einzige Zusammenhang, der nach Zinn konstruiert werden kann, ist, daß der frühe Rilke mit dem späteren Rilke dadurch verbunden bleibt, daß sich der spätere Rilke mit entschlossener

53 Ebd., S. 1059f.

54 Ebd., S. 1061f.

55 Ebd., S. 1064.

56 Ebd., S. 1062.

57 Ebd., S. 1063

58 Die Rilke-Forschung hat diesen Schutzvertrag bislang nicht gekündigt. Für sie gehört Rilke zu denen, „die zu schreiben anfangen, bevor sie eigenes zu sagen hatten“ — so hat es Wolfgang Leppmann formuliert: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk, Bern und München 1981, S. 41. In der aktuellsten deutschen Edition von Rilkes Werk, der *Kommentierten Ausgabe*, hat man darauf verzichtet, die frühen Gedichte Rilkes abzudrucken. Für die Herausgeber sind sie nur der Ausdruck eines „Schwanken[s] zwischen zeittypischen Dichtungsstilen, -themen und -motiven“. Und das scheint man sich, wenn es darum geht, Rilkes Selbstinszenierung zu bestätigen, ersparen zu müssen. Vgl. Rilke, Kommentierte Ausgabe, [wie Anm. 30], S. 628.

Männlichkeit, mit einer mutigen Heldentat vom frühen, schwachen Rilke getrennt hat.

Auf diese Weise wiederholt und festigt Zinn das Lachverbot, das Rilke für sich, für seine Werke und für seine Leserschaft eben an dieser Kehre vom *Rilke avant Rilke* zum *Rilke chez Rilke* festgeschrieben hat. Zugleich bestätigt er, wie wirksam Rilke es in seinem Werk, mit seinem Werk und mit der eigenen Person gestützt hat.

Tatsächlich versucht Rilke auch später immer wieder, die Leser — und wahrscheinlich auch sich selbst — an das Lachverbot zu erinnern. Im Übergang inszeniert er sich mit großer Ängstlichkeit als Dichter, dessen Verpuppung sich erst ankündigt und dessen wirklich große Werke erst noch kommen werden. Noch gibt es für ihn und deshalb auch für die anderen nichts zu lachen, heißt die Botschaft, denn noch darf man sich nicht entspannen, noch ist man nicht im reinen Werkraum angekommen. Fortwährend wiederholt er, daß „noch zu tun bevor[steht]/ was das Leben von mir verlangt“.⁵⁹ Auf den Wert der eigenen Arbeit angesprochen, will er sich nicht festlegen: „[W]eil in jeder solchen fertigen Auffassung etwas Abschließendes liegt, - ich aber nirgends mich abgeschlossen fühle, sondern lauter Verwandlung bin. Ich möchte für alles das einmal *meinen eigensten* Ausdruck haben.“⁶⁰ Er präsentiert sich als „Anfänger dessen, was ich werden muß“.⁶¹ Er hört in sich und weiß: „Es //S.76-S.77// ist ein fernes Geräusch in mir und eine Bewegung wie kommender Flut.“⁶² Und wenn es dann kommt, so meint er, dann kommt es hammerhart: „Ich bin ein Eisen und werde bald glühen. Und dann wird Hammer um Hammer fallen.“⁶³

In einem Brief, den Rilke an seine Gönnerin Ellen Key schreibt, um sie von ihren Bemühungen abzuhalten, weitere Vorträge über ihn

59 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, S. 769.

60 Zit. nach Donald A. Prater: Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 173.

61 An Ellen Key, 14.2.1904, zit. bei Prater, Ein klingendes Glas, [wie Anm. 60], S. 206f.

62 Rilke, Briefe, [wie Anm. 18], S. 105.

63 Zit. nach Prater, Ein klingendes Glas, [wie Anm. 60], S. 198.

zu halten, wird deutlich, wie sehr es bei diesem fortwährenden Vertrösten darum geht, sich jene vom Leib zu halten, die auf der Seite der Lacher stehen könnten. Es sei nicht nur seine eigene Unfertigkeit, schreibt er dort, und nicht nur das Bedürfnis nach einer langen Zeit in der dunklen Erde, bevor der Same keimt. Er fühle auch, daß seine Kunst die Menge nicht erreichen könne und deshalb nur für einige wenige bestimmt sei, die aus freiem Willen zu ihm kommen müßten. Sie einer Masse vorzuzeigen, müsse zu Mißverständnissen führen.

Einen gewissen Grad an Unbekanntheit mir zu erhalten, das ist mir fast noch nötiger als das tägliche Brot [...] [Ich] bin noch so weit weg von einem wirklichen Werke, muß erst noch arbeiten lernen [...] Freilich, ein Anfang ist da [...] das kann man getrost den Leuten hinhalten, aber [...] nicht aufdrängen wollen: die es nicht selig wie Dürstende nehmen, für die es nicht ist und nichts.⁶⁴

Möchte sich Rilke bereits mit der Selbstinszenierung als ewig werdender und mit der strengen Kontrolle der Zugänge zu seinen Dichtungen gegen Kritik immunisieren, so schreibt er seinen Texten immer weitere Lachverbote ein, um die Rezeptionshaltungen derer zu kontrollieren, die als Dürstende zu ihm vorgelassen werden. Im *Stunden-Buch* lacht - wie später auch in den *Neuen Gedichten*⁶⁵ - der Wahnsinn,⁶⁶ der „helle Gott der Zeit“ lacht in Schmerzen,⁶⁷ und die Liebenden bringen Leiden mit in ihrem Lachen.⁶⁸ Einmal ist das störende Lachen der anderen der Auslöser einer schweren Konzentrationsstörung,⁶⁹ ein anderes Mal ist das Ausbleiben des Lachens Ausdruck existentiellen Alleinseins, das keineswegs

64 Zit. ebd., S. 206f.

65 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 505: „Und das was war, das wäre irre und/ raste in dir herum, den lieben Mund/ der niemals lachte, schäumend von Gelächter.“

66 Ebd., S. 324.

67 Ebd., S. 287.

68 Ebd., S. 315.

69 Ebd., S. 256: „Wenn es nur einmal ganz so stille wäre/ Wenn das Zufällige und Ungefähre/ verstummte und das nachbarliche Lachen/ [...]// Dann könnte ich in einem tausendfachen/ Gedanken bis an deinen Rand dich denken/ [...]“

gewünscht, sondern erlitten wird.⁷⁰ Wenn dann aber doch mal wieder gelacht wird, dann nicht, um dieses Alleinsein aufzuheben. Wo die anderen lachen, wird einmal mehr der Abstand zwischen dem lyrischen Ich, das nicht lachen kann, und der Welt vergrößert. Aber auch hier ist, wie im *Malte*, das Nicht-lachen-Können eine wichtige Gabe. //S.77-S.78//

Denn erst das macht das Ich zum Märtyrer, der sich überhöhen kann, indem er das böse, grausame Lachen über sich ergehen läßt:

Du Gott, ich möchte viele Pilger sein, um so, ein langer Zug, zu dir zu gehn und um ein großes Stück von dir zu sein: du Garten mit den lebenden Alleen. Wenn ich so gehe wie ich bin, allein, -wer merkt es denn? Wer *sieht* mich zu dir gehn? Wen reißt es hin? Wen regt es auf, und wen bekehrt es dir?

Als wäre nichts geschehn, — lachen sie weiter. Und da bin ich froh, daß ich gehe wie ich bin; denn so kann keiner von den Lachenden mich sehn.⁷¹

Man hat es bei diesem Gedicht mit einer Wunschphantasie zu tun, die entstanden ist als Antwort auf den scheiternden Versuch, das Lachen der anderen oder zumindest die eigene Angst vor dem Lachen der anderen zu kontrollieren. Damit ist sie zugleich eine zentrale Stützphantasie Rilkes, mit der er sein Selbstbild als Autor stabilisiert: Drohte ihn das Lachen bislang noch hinabzuziehen, so scheint es nun die Voraussetzung zu sein, die eigentlichen Höhen wahrer Dichtung zu erreichen. Denn in der im Gedicht vorgestellten märtyrerhaften Position des Ausgelachten wünscht sich Rilke selbst zu sehen und von anderen gesehen zu werden: „Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht,/ ohne Grund lacht in der Nacht,/ lacht mich aus.“⁷² Könnte er solch ein Märtyrer sein, dann müßte er keine Angst mehr vor dem Lachen haben. Er könnte es hören, und er könnte es zugleich ignorieren. Er könnte es sogar in ein Stärkungsmittel verwandeln. Wenn es erschallt, dann wäre es der

70 Ebd., S. 266: „[...] ich fand/ dich einmal.../ Meine Freunde sind weit,/ ich höre kaum noch ihr Lachen schallen;/ und du: du bist aus dem Nest gefallen,/ [...] und ich fühle dein Herz und meines klopfen/ und beide aus Angst“

71 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 332.

72 Ebd., S. 406.

Anlaß, sich noch weiter von den anderen zu entfernen, um ganz sich selbst und Gott zu leben: „Ich war zerstreut; an Widersacher/
in Stücken war verteilt mein Ich/ O Gott, mich lachten alle Lacher/
und alle Trinker tranken mich.“⁷³ Neben den anderen Strategien -
das Gesicht auf Lachlosigkeit einzustellen; die Erfüllung auf die
Zukunft zu verschieben; den Zugang zum Werk zu kontrollieren;
die Lachverbote und die Warnungen vor dem Lachen zu
wiederholen — ist dies vielleicht die wichtigste für den späteren
Rilke, um sich als Autor stabilisieren zu können: Er muß sich in die
Rolle des Märtyrers hineinspielen, der zwar das Lachen hört, sich
aber mit aller Kraft und Sicherheit jenseits des Lachens bewegt. Die
Hauptaufgabe Rilkes wird deshalb darin bestehen, immer wieder
Märtyrergeschichten zu erzählen und sich diese Geschichten selbst
anzudichten. //S.78-S79//

6.

Zum Beispiel die Geschichte mit der Pfauenfeder. Rilke erzählt sie
gleich dreimal -und immer in anderen Versionen. Die erste schreibt
er Ende 1896, Anfang 1897 als Teil der Christus-Visionen. Unter
dem Titel *Jahrmarkt* wird zu Beginn, vierzig Verse lang, das Treiben
auf dem Münchener Oktoberfest beschrieben. „Laut lachend ließ
gefallen sichs ein jeder“, heißt es im einundvierzigsten Vers, bevor im
zweiundvierzigsten das lyrische Ich auftritt, das am lustigen Treiben
teilnimmt. „Auch ich ging ziellos durch das Weggeäder/ und blinzte
müßig in das Licht,/ und manchmal fuhr ich wie so mancher Wicht/
der Schönen, die just kam, ins Angesicht/ mit meiner kühnen,
kecken Pfauenfeder.“⁷⁴ So keck und kühn trifft man das Ich bei Rilke
nur selten. Diesmal mischt sich das Ich nicht nur in die lachende
Masse und lacht mit den anderen. Es versucht sogar die anderen
zum Lachen zu reizen: „Und hinterher konnt' ich noch ein
Silberkichern/ von blütenfrischen Lippen mir versichern:/ die liebe
Kleine grollte nicht. —“ Ein einmaliger Vorgang! Beschrieben
allerdings mit Untertönen, die am Spaß des Ganzen zweifeln lassen.

73 Ebd., S. 306.

74 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 3, S. 144.

Denn das Ich weiß längst von sich, daß es nur „müßig“ ist und „ziellos“. Deshalb erscheinen auch die Kitzelversuche eher befremdlich als lustig.

Tatsächlich nützt alles kühne Necken nichts. Das Ich schlendert alleine weiter, bis es plötzlich „an der Wiese Rand/ vor einer Bude“ stehenbleibt, die dem Besucher „das Leben Jesu Christi und sein Leiden“ zu zeigen verspricht: „Und — ich weiß nicht warum, ich trat hinein./ [...] / Ich fragte mich, was den Besitzer nährte;/ denn in der Bude war ich ganz allein.“⁷⁵ Was mit einem gemeinsamen Lachen begann, endet vorerst an einem Ort, an dem das Ich ganz alleine mit dem Leiden konfrontiert wird. Was Rilke dann folgen läßt, ist eine seiner genußvoll ausgebreiteten Beschreibungen von Qualen, die sich hier — er hat es eben gerne kraß — auf „blutige Sandalen“, „Buße zahlen“, „pfahlen“ und „Wundenmalen“ reimen. Mitgeteilt werden sie dem Ich vom gequälten Jesus selbst, der seine weißen Hände vom Kreuz löst und stöhnt: „Ich bins.“ Doch spricht der Gekreuzigte nur so lange zum Ich, bis sich eine lärmende Gruppe von Oktoberfestlern in die Bude verirrt.

Mich hielt das fürchterliche Prophezeien in bangem Bann. Aus hilfloser Hypnose riß mich die Menge, die vorüberschwamm. Ein Schwarm trat ein und fand sich mit Getose bei jener ersten Gruppe just zusamm, und vor mir hing der gelbe regungslose Gekreuzigte in wächsner Jahrmarktspose an seinem Stamm.⁷⁶

Mit *Jahrmarkt* hat Rilke ein Bekehrungsgedicht geschrieben. Dem Ich, das gerade noch keck mit einer Pfauenfeder herumläuft und Frauen kitzelt, vergeht mit einem //S.79-S.80// Schlag die Lustigkeit. Denn zu wem der Heiland so gesprochen hat, der wird das Kitzeln künftig lassen, die Jahrmärkte meiden und das Zwiegespräch mit dem leidenden Jesus abseits der lachenden und tosenden Menge weiterführen müssen.

In dem Gedicht wird damit Rilkes eigene Bekehrungsgeschichte — besser: die Geschichte seiner Kehre — erzählt. Hatte es der

75 Ebd., S. 145.

76 Ebd., S. 148.

junge Rilke zuweilen kühn und keck darauf angelegt, die anderen zu necken, zu kitzeln und zum Lachen zu bringen, um auf diese Weise eine gelöste, vielleicht auch erotische Atmosphäre zu schaffen, so verbietet er sich solche Annäherungsversuche später völlig. Der Grund dafür scheint der Geschichte nach, die hier erzählt wird, in der Entdeckung des wahren, des unendlichen Leidens zu liegen. Was aber als Offenbarung ausgegeben wird, ist für Rilke biographisch nicht mehr als eine Entscheidung für ein Dichtertum, das sich aufs Leiden kapriziert und mit dem Lachen nichts mehr zu tun haben will, weil es zu große, unkontrollierbare Ängste auslösen kann. Lieber verzichtet er auf das Lachen und beschwört die Schmerzen des Märtyrers, um die Ängste strategisch kontrollieren zu können.

In einem Brief an Helmuth Westhoff vom 12.11.1901 hat Rilke die Geschichte mit der Pfauenfeder auf aufschlußreiche Weise anders erzählt. Er schreibt über ein „kleine[s] Gedicht“, das er „vor mehreren (es mögen wohl fünf Jahre sein), vor mehreren Jahren also gemacht“ hat,

in der Stadt München, wo es im Oktober so etwas Ähnliches gibt wie Euren Freimarkt. Eine große Wiese voll Schaubuden. Und während die anderen Leute herumgingen und lachten und sich neckten und mit langen Pfauenfedern sich zu erreichen und zu kitzeln suchten (was ihnen viel Spaß machte), ging ich mit einer Pfauenfeder, die viel zu stolz war, jemanden zu kitzeln, allein herum, und je länger ich sie so mit mir herumtrug, desto mehr beschäftigte mich die Schlankheit ihrer Form, wie sie sich wiegte auf dem elastischen Stiel, und die Schönheit ihres Hauptes, aus welchem mich das ‚Pfauenauge‘ dunkel und geheimnisvoll anschaute.⁷⁷

Dieselbe Zeit, derselbe Ort, dieselbe Szene wie im *Jahrmarkt-Gedicht* — nur diesmal ist das Ich schon längst bekehrt. Während es im fünf Jahre zuvor geschriebenen Gedicht noch von der lachenden Menge isoliert und dem Leiden Jesu nähergebracht werden muß, ist es hier von Beginn an allein und hat mit Lachen und Lachenmachen überhaupt nichts im Sinn. Rilke inszeniert sich als längst fertiger

77 Rilke, Briefe, [wie Anm. 19], S. 30.

Märtyrer, der auf den Jahrmarkt geht, um die Pfauenfeder als Werkzeug der Lachlust vor allen Augen umzufunktionieren. Mit ihr will er nicht andere kitzeln. Er will über sie meditieren und sich dabei die Feinfühligkeit beweisen, die ihn von allen anderen unterscheidet:

Weißt Du aber, was mir die Hauptsache dabei war, lieber Helmuth: daß ich wieder mal sah, daß die meisten Menschen die Dinge in der Hand halten, um damit irgendeine Dummheit zu machen (wie zum Beispiel kitzeln //S.80-S.81// mit Pfauenfedern), statt sich jedes Ding gut anzusehen und statt jedes um die Schönheit zu fragen, die es besitzt.⁷⁸

Es ist ganz gleich, ob diese Geschichte speziell für den Brief an Westhoff erfunden wurde. Stimmt sie, dann zeigt sie einen Rilke von 1896, der sich mitten in die lachende Oktoberfest-Menge begeben muß, um sich zu bestätigen, wie niedrig sich doch das gemeine Volk benimmt, und um sich in seiner Abwendung von ihr das eigene Anderssein zu beweisen. Die Geschichte zeigt dann, wie sehr Rilke an dem Bild des Dichters jenseits des Lachens arbeiten mußte, das er sich von sich selbst machen wollte — ein Bild, das er offensichtlich nicht allein herstellen konnte, sondern für dessen scharfe Konturierung er das Lachen der anderen allzu dringend brauchte. Und die Geschichte zeigt dann darüber hinaus noch einmal, welche Funktionen die Geschichten haben, die Rilke von den Begegnungen des Malte oder des Cornet mit den Fest- und Faschingstruppen erzählt: In ihnen muß Rilke seine Helden leiden lassen, er muß sie verlachen lassen, damit sie die Grenze zum Märtyrertum besser überschreiten können.

Sollte die Geschichte aber erfunden sein, dann zeigt sie uns einen Rilke aus dem Jahr 1901, der sich seine eigene Geschichte rückwirkend zurechtlegt, um das Bild vom Dichter jenseits des Lachens autobiographisch abzusichern. Dann würde das Erzählen der Geschichte Teil einer Strategie sein, die darauf abzielt zu

78 Ebd., S.31

beweisen, daß Rilke nicht nur zu diesem Zeitpunkt unfähig war zu lachen, sondern *niemals* gelacht hat. Die Bekehrung, die Kehre, von der noch unter dem Titel *Jahrmarkt* erzählt wird, wäre dann derart erfolgreich, daß die Erinnerung an vergangene unbekehrte Zeiten gleich mit ausgelöscht würde. Für diese Auslegung spricht Rilkes Versuch, sein Verhalten auf dem Oktoberfest als originär kindliches Verhalten auszugeben. Dabei glaubt er, den Leser Westhoff nur mit handfestem Kitsch überzeugen zu können:

Die erwachsenen Menschen [...] verlieren allmählich ganz den Blick für diese Reichtümer, welche die Kinder, wenn sie aufmerksam und gut sind, bald bemerken und mit dem ganzen Herzen lieben. Und doch wäre es das Schönste, wenn alle Menschen in dieser Beziehung immer wie aufmerksame und gute Kinder bleiben wollten, einfältig und fromm im Gefühl, und wenn sie die Fähigkeit nicht verlieren würden, sich an einem Birkenblatt oder an der Feder eines Pfauen oder an der Schwinge einer Nebelkrähe so innig zu freuen wie an einem großen Gebirge oder einem prächtigen Palast.⁷⁹

Rilke schreibt sich damit seine eigene Vergangenheit zurecht. Noch nie, so legt er es nahe, hat er die Pfauenfeder dazu benutzt hat, andere und sich selbst mit ihr zum Lachen zu bringen. Statt dessen ist er immer schon das ernste, das lachunfähige Kind gewesen, das lieber meditieren wollte als Dummheiten machen.

Weil das so ist, kann Rilke in seinem Brief nun auch ein Gedicht mitteilen, das er fünf Jahre zuvor — also etwa zur gleichen Zeit wie *Jahrmarkt* — geschrieben hat //S.81-S.82// und in dem er seine Kindheit und Jugend mit dem aktuellen Selbstbild fest verklammert. Dafür trägt er noch einmal dick auf „Das, lieber Helmuth, hängt alles ein wenig zusammen mit dem Gedicht von der Pfauenfeder, in dem ich nur schlecht ausdrücken konnte, was ich meinte. Ich war damals noch sehr jung. Jetzt aber weiß ich es mit jedem Jahr besser und kann den Menschen immer besser sagen, daß sehr viel Schönes auf der Welt ist — fast nur Schönes.“⁸⁰

Das Gedicht bietet nun die dritte Version der Geschichte mit der

79 Ebd., S. 31.

80 Ebd.

Pfauenfeder:

Pfauenfeder

(Aus dem Buch „Advent“)

In deiner Feinheit sondergleichen, wie liebte ich dich schon als Kind. Ich hielt dich für ein Liebeszeichen, das sich an silberstillen Teichen in kühler Nacht die Elfen reichen, wenn alle Kinder schlafen sind.

Und weil Großmütterchen, das gute, mir oft von Wünschegerten las, so träumte ich, du Zartgemute, in deinen feinen Fasern flute die kluge Kraft der Rätselrute — und suchte dich im Sommergras.⁸¹

Die Pointe dieser dritten Version ist, daß in ihr vom Jahrmarkt gar nicht mehr die Rede ist, von der Menge und vom Lachen nicht, vom Kitzeln nicht und nicht von der Bekehrung. Die dritte Version unterscheidet sich von den beiden ersten dadurch, daß sie den inneren Monolog des längst Bekehrten mitteilt. Hier erscheint nurmehr die Anrede an die Pfauenfeder, während die Welt drumherum weggestrichen ist. Und ‚weggestrichen‘ heißt: Sie ist zwar da, aber sie wird ignoriert. Denn auch hier bewegt sich das lyrische Ich auf dem Oktoberfest, um es herum wird -wie Rilke im Brief an Westhoff ja ausdrücklich geschrieben hat — gar lustig gelacht. Aber diesmal bewegt es sich so, wie es sich das schon in einem anderen Gedicht gewünscht hatte: „Als wäre nichts geschehn,/ - lachen sie weiter. Und da bin ich froh,/ daß ich gehe wie ich bin; denn so/ kann keiner von den Lachenden mich sehn.“⁸² Bezeichnend ist dieses Gedicht von der Pfauenfeder deshalb, weil es die letzte Stufe, vielleicht die entscheidende Stufe von Rilkes Strategie zur Lachabwehr markiert, mit der er für sich zum *Rilke chez Rilke* wird. Jetzt wird im Gedicht keine Geschichte mehr erzählt, in der das Lachen Sünde ist, die Bestrafung begleitet oder die Bekehrung des Ichs zum Märtyrer ankündigt. Und es wird auch nicht mehr die Grenze zwischen Ich und Welt durch das Lachen der anderen gekennzeichnet. Das Gedicht von der Pfauenfeder *ist* die Welt, die sich von der Welt der anderen erfolgreich //S.82-S.83//

81 Ebd., S. 32f.; vgl. auch Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 105.

82 Vgl. Anm. 71.

reich abgesetzt hat. Es thematisiert nicht mehr die Grenze, sondern *ist* an seinen Rändern die Grenze selbst. Damit aber ist die Welt der fremden, der obszönen und der bösen Lacher keineswegs verschwunden. Vielmehr bleibt sie abwesend anwesend, weil sie als abwesende Anwesende von Rilke zur Profilierung dringend gebraucht wird. Diese abwesende anwesende Welt ist die Welt diesseits des Lachens, während die Verse vollends jenseits des Lachens stehen, eben dort, wo für Rilke der wahre Dichter und die wahre Dichtung zu stehen hat.

Aus diesem Grund darf man beim späteren und späten Rilke nicht nur dort nach dem Lachen suchen, wo es explizit ums Lachen geht. Denn in seinen späteren Gedichten läßt er das Lachen weder thematisch noch formell eingehen. Und doch sind diese Gedichte, wie das Gedicht von der Pfauenfeder, Ausdruck des Lachens — und zwar des Lachens der anderen, das nur jenseits des Gedichts zu hören ist und deshalb im Gedicht zum Schweigen gebracht wurde. Die Gedichte selbst sind Ausdruck einer lachlosen Welt, geschrieben von einem, der von sich behaupten möchte, er habe nie gelacht, und der mit seinen Gedichten belegen möchte, daß er sich in einer Welt bewegt, in der ohnehin nicht mehr gelacht werden soll.

Im Spätwerk Rilkes fehlen deshalb die expliziten Lachverbote und die Warnungen vor dem Lachen. Der Witz aber ist, daß das Spätwerk selbst das fortwährend wiederholte Lachverbot und die Warnung vor dem Lachen *ist*. Was Rilke im *Buch der Bilder* in seiner ganzen Kraßheit noch einmal explizit gemacht hat, rutscht ab dieser Zeit langsam in die Gedichte hinein, bis sie durch alle Verse hindurch heimlich diese Verse wiederholen:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen mitten in uns.⁸³

83 Rilke, Werke, [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 477.