

„GLEICHZEITIG DA UND DOCH NICHT DA ZU SEIN“

RAINER MARIA RILKE UND LOULOU ALBERT—LAZARD [1]

von
Ralph Freedman

1

„Lieber, bring mir die schwierige Kunst bei, gleichzeitig da und doch nicht da zu sein.“[2] sagte Loulou Albert-Lazard zu Rainer Maria Rilke.

Es ist diese schwierige Kunst, an der sich auch andere Frauen in Rilkes Leben versucht haben, die ich zum Thema meiner Ausführung gewählt habe. Die Malerin und Graphikerin Loulou Albert-Lazard, die später einigen Ruhm genoss, war nicht die letzte seiner Liebhaberinnen, die sich mit dieser Beschreibung von Rilkes nur allzu menschlichem Geist identifizieren konnte. Baladine Klossowska zum Beispiel, seine ‚Merline‘, die große Liebe seiner letzten Jahre, hätte Loulous entmutigtem Seufzer zweifellos beigestimmt.

Damit ist aber mehr gesagt als die einfache Tatsache, dass Rilke in seinen Liebesbeziehungen recht unstet war. Die Interpretation, die ich hier vorlege, soll zeigen, dass es mit diesen komplizierten Begegnungen eine besondere Bewandnis hatte, die sich, psychologisch und künstlerisch gesehen, auf Rilkes Arbeit, auf seine obsessive Beschäftigung mit Eros und Tod während der ersten zwei Jahre des Ersten Weltkriegs bezieht.

Das Drama von Rainer Maria Rilkes und Loulou Albert Lazards Verhältnis entfaltete sich in München. Die äußeren Konturen dieser Beziehung sind dank ihrer Memoiren, Wege mit Rilke (1952), weitgehend bekannt und werden ergänzt durch Joachim Storcks Aufsätze, die sich direkt oder indirekt mit dieser Verbindung beschäftigen, besonders durch seinen Aufsatz „Rainer Maria Rilke und Loulou Albert-Lazard“ als Teil der Berlinischen Gallerie.[3] Diese Quellen wurden in den betreffenden Teilen meiner Rilke-Biographie berücksichtigt.[4]

Die Geschichte ist die einer tragischen Liebe — wie so oft bei unserem Dichter, der nur wenige Monate früher eine mit Leidenschaft und Schrecken durchlebte Liebesbeziehung mit Magda von Hattingberg (seiner „Benvenuta“) hinter sich gelassen hatte; sie ist aber, wie keine andere, durch den Krieg geprägt, das bewusste Erleben einer todbringenden Macht, die keinen Menschen unberührt ließ. Die Liebesgeschichte fing kurz nach Kriegsausbruch 1914 in der Umgebung von München an und endete etwa zwei Jahre später, nach vielen Komplikationen, gleichfalls in München. Loulou Albert-Lazard (auch Lulu und später Lou Albert-Lazard geschrieben) war eine gebürtige Lothringerin, die mit einem viel älteren Chemiker und Geschäftsmann, Eugen Albert aus der Münchner Firma Albert & Bruckmann, verheiratet war. Zu der Zeit, als sie und Rilke sich kennen lernten, lebte das Ehepaar schon getrennt. Loulous kleine Tochter, die spätere Malerin Ingo de Croux, wohnte damals hauptsächlich bei ihrem Großvater in Mannheim. Abgesehen von einer längeren Episode in Wien 1916, spielte sich die Geschichte dieser Beziehung während der Jahre 1914 und 1915 in München ab.

Rilke und Albert-Lazard trafen sich das erste Mal im Heilbad Irschenhausen im Isartal. Die junge Malerin Loulou war bei Kriegsausbruch in der Bretagne gewesen, war aber heil nach Deutschland zurückgekehrt, wenn auch in einer tiefen Depression. Ihr bis dahin zuvorkommender Gatte hatte ihr zur Zeit ihrer Rückkehr erklärt, dass die neue Zeit — die Kriegszeit — keinen Raum für Künstler haben würde.[5] Auch Rilkes Stimmung war bedrückt. Zu den Nachwirkungen der Affaire mit Magda von Hattingberg kam der Kriegsanfang, der Rilke auch persönlich betraf. Nach mehreren Sitzungen hatte ihm sein Arzt, Dr. Wilhelm von Stauffenberg, empfohlen, das Heilbad aufzusuchen. Nun, am Esstisch in der Villa Schoenblick, fanden diese beiden seelisch verwundeten Menschen zueinander. Rilke, der schon im Begriff war, wieder abzureisen, änderte seine Pläne und blieb, um der jungen

Frau in der gewohnten Weise den Hof zu machen. Im Laufe langer Gespräche bahnte sich nicht nur eine neue Beziehung an, sondern es gelang dem Dichter auch, die offensichtliche Depression der Freundin vorübergehend zu lindern.[6]

Damit begann eine der qualvollsten Beziehungen für beide Partner. Sie wäre aber wohl nur von biographischem Interesse gewesen, wäre sie nicht in eine von Rilkes außerordentlichen Schaffensperioden gefallen, die in der „Vierten Elegie“ gipfeln sollte. Zwischen dem Kriegsbeginn und der etwas über ein Jahr später folgenden Einberufung ins Militär litt Rilke unter einer doppelten Bedrohung: der vom Krieg ausgehenden Todesgefahr und dem Anspruch einer ihn innerlich zerreißenen Beziehung.

2

Krieg und Leidenschaft — der Tod und die Frau — bilden das schmerzhafteste Binom jener schweren Tage. Diese Motive sind aus Rilkes Gedichten und Gedichtzyklen zu ersehen. In ihnen bekundet sich eine zu keiner Zeit fehlende, auf Erkenntnis zielende Haltung, die ihn immer wieder veranlasste, menschlichem Geschehen mit menschlichem Verstehenwollen zu begegnen.

Der Beginn des Kriegs schlug sich in Rilkes „Fünf Gesängen“ vom August 1914 nieder — also fast zwei Monate vor dem Treffen in Irschenhausen. Doch bilden sie gleichsam einen thematischen Anfang. Der „Kriegsgott“ schob sich zwischen zwei wichtige menschliche Bindungen ein, die mit „Benvenuta“, die am 9. April 1914 gescheitert war, und die mit Loulou, die am 17. September begann. Der Ton war schwer von Hölderlinschen Rhythmen: Dennoch, es heult bei Nacht wie die Sirenen der Schiffe, in mir das Fragende, heult nach dem Weg, dem Weg.

.....

... Ist er ein Wissender? Kann

er ein Wissender sein, dieser reißen Gott?[7]

Natürlich sind es „Kriegsgesänge“, aber sie sind keine Lobgesänge auf Kaiser und Reich, sondern — Rilkes allgemeiner Haltung entsprechend — ein Forschen nach Erkenntnis, das den Kriegsgeist gleichzeitig in Frage stellt.[8]

All dies geschah einige Wochen vor dem ersten Treffen, aber das Thema von menschlicher Liebe und unmenschlichem Tod war von Anfang an das Leitmotiv dieser schwierigen Bindung. Aus Irschenhausen, noch während der ersten Zeit ihrer Begegnung, sprach der Dichter über den Tod und die mögliche Erlösung in seinem Gedicht „An Hölderlin“:

Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes

Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst,

die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war

selbst in der lindesten, und du betratest ihn: aber

der vorgehende Gott führte dich drüben hervor.

(„An Hölderlin“, 2:123-24)

Das Todesmotiv wanderte weiter in Rilkes Liebesgedichte ein, wie in viele seiner Werke jener Zeit.

3

So waren also der Gott und der Tod niemals weit voneinander entfernt, nicht einmal von der noch jungen Liebe. Dem einige Monate später entstandenen kleinen Gedicht „O Lächeln, erstes Lächeln, unser Lächeln...“ wird man entnehmen dürfen, dass diese Liebe nur selten ungetrübt war. Es gab wohl glückliche Stunden oder Tage während der zwei Wochen bevor man nach München übersiedelte, aber für Rilke (und damit für beide) waren auch sie stets überschattet. Der Gedanke an Krieg und Tod ließ sie nicht mehr los, auch wenn er meistens unausgesprochen blieb. So hatte ihre anfangs leidenschaftliche Liebe mit einer parallelen Unterminierung zu kämpfen; auch sie bedrohte ein schleicher Tod.

Die „Fünfzehn Gedichte für Lulu Albert-Lazard“[9], während der ersten Zeit ihrer Liebe geschrieben, zeugen von der Tiefe der komplizierten Beziehung in einer von Anfang an unmöglichen Situation. Wie bekannt, schrieb Rilke häufig einzelne Gedichte, und auch ganze Zyklen, zu Beginn einer wichtigen Beziehung. Die ersten Gedichte an seine spätere Frau Clara Westhoff, an seine lebenslange Freundin Lou Andreas-Salomé und besonders auch an Magda von Hattingberg sind bekannt. Was mich während meiner Arbeit an der Biographie beeindruckte, war die ernste innere Reife dieser Gedichte, die den großen Gedichtreihen in keiner Hinsicht nachstehen.

Die Gedichte sind das Denkmal einer Liebe, die, aus Vereinigung und gleichzeitiger Fremdheit gefügt, in den Seelen dieser beiden Menschen tiefe Wurzeln geschlagen hatte. Sie münden in einen Dialog der Verneinung ein.

Besonders deutlich wird dies in dem „Der Freundin“ gewidmeten Gedicht, das sich mit ernster Leidenschaft unmittelbar an Loulou richtet:

. . . . sei Himmel meinem Sturme
und fülle fühlend, wo er ruht,
das Reine der erholten Räume aus.

Gleich darauf folgt die Negation:

Das war mein Herz.

Und drängt nun voller Eifer
wo ich nicht bin, zu wirken, hundertfach.

. . . . Und ist es endlich größer, süßer, reifer:

Ich leb es nicht. Es bricht aus mir hinaus.

„Ich leb es nicht“ und „Es bricht aus mir hinaus“ (2:114; Kursivierung R.F.): Das sind die Kontrapunkte des angehenden Liebesspiels eines entflammten und doch entweichenden Herzens. Abwesenheit — absence — gilt seit jeher als etwas, das dem Tode gleicht.

Eine ähnliche Wandlung vollzieht sich im ersten Gedicht dieser Reihe, das den Titel

„Heimkehr“ trägt. Wir erleben darin eine Ansprache des Dichters an seine Geliebte zusammen mit einer tief empfundenen Negation. „Heimkehr“ und „Auszug“ entsprechen den Augenblicken im Leben beider Liebenden, die sie zusammenbrachten:

Heimkehr: wohin? Da alle Arme schmerzen
und Blicke, alle, mißverstehn.

Auszug: wohin? Die Fernen sind im Herzen (2:115, v.1-3)

Dass dieses Gedicht etwas mit Rilkes Übersetzung von Gide's „Retour de l'Enfant Prodigue“ („Wiederkehr des verlorenen Sohnes“) zu tun hat, trifft sicher zu (denn er schrieb es als Widmung in seine eben erschienenen Übersetzung von Gides Parabel in Loulous Exemplar ein).[10] Die Bindung an Frankreich, zumal an Paris, war für beide Künstler zentral. Für die Lothringerin Loulou wie für Rilke war sie bis vor kurzem eine wichtige Quelle ihrer künstlerischen Inspiration gewesen. Nun fanden sie sich in einer Heimkehr wieder, die doch nach Auszug verlangt; der Auszug aber ist verwehrt. „Was bleibt?“

Nichts, als zu sein. Zum nächsten Stein zu sagen:

Du bist jetzt ich; ich aber bin der Stein. (2:115, v.6-7)

Der Dichter sieht sich als Moses, der den Auszug in das „gelobte Land“ anführt und gleichzeitig als der Stein, aus dem das Wasser quillt.

. . . . Die Not kann aus mir Quellen schlagen,
und das Unsägliche wird aus mir schreien,... (2:115, v. 8-9)

Das „Unsägliche“, das aus ihm schreit — das Wissen um die Verbannung, die ihm als Moses die Vollendung seiner Mission unmöglich macht — ist eine weitere Verneinung einer unmöglich zu erreichenden Harmonie.

In jeder Begegnung der Liebenden kommt der Tod immer wieder zum Vorschein, wenn auch häufig in mythologischen Verkleidungen. In einem Gedicht, in dem Loulou direkt angesprochen wird, ist das Hermes-Motiv, mit seiner doppelten Funktion von Eros und Tod, so beherrschend, dass ich es es ganz wiedergeben möchte:

Sind wirs, Lulu, sind wirs? Oder grüßen
sich in uns entgangene Gestalten?
Durch die Herzen, die wir offen halten,
geht der Gott mit Flügeln an den Füßen,

jener, weißt du, der die Dichter nimmt;
eh sie noch von ihrem Wesen wissen,
hat er sie erkannt und hingerissen
und zum Unermessenen bestimmt.

Einem Gott nur ist die Macht gegeben,
das noch Ungewollte zu entwirren.
Wie die Nacht mit zweien Tagen neben
steht er plötzlich zwischen unsern Leben
voll von zögerndem Gestirn.

In uns beide ruft er nach dem Dichter.
Und da glühst du leise und ich glühe.
Und er wirft uns durch der Angesichter
Klärungen die Vögel seiner Frühe.
(2:116, v. 1-16)

Hermes, der Gott mit „Flügeln an den Füßen“ ist ein Bote des Totenreichs. Aber er ist auch der "zeugerische, befruchtende Hirtengott," eine "Vergötterung des männlichen Zeugungsglieds," eine phallische Gottheit.[11] Die Bilder, die in täuschend einfacher Formulierung eine verdeckte Zwiesprache ins Licht rücken, erscheinen schon in den ersten beiden Zeilen. Die Frage ob sie — Rainer und Lulu — es wirklich sind, ob ihnen reale Existenz zukommt, ist in einem Bild gefasst, das ebenso konkret wie abstrakt ist: Schon „entgangene Gestalten“ (Gestalten des Todes) grüßen sich gegenseitig in den Liebenden. Sie sind — im Sinne unseres Themas — zur gleichen Zeit da und doch nicht da. Das Bild vertieft sich mit dem Erscheinen des Gottes, der die Themen Eros (Phallus) und Tod ironisch zusammenführt. Man sieht den geflügelten Gott durch die „offen“ gehaltenen Herzen beider eilen: „jener, weißt du, der die Dichter nimmt“, der sie erkannt hat, noch ehe sie ihr eigenes Wesen wahrgenommen haben. Mit seiner lebensvoll-tödlichen Kraft hat er sie „zum Unermessenen“, jenseits des ermesslichen Lebens, bestimmt. 'Einem Gott nur (Hermes-Merkur, dem Seelenleiter ins Totenreich) ist die Macht zur Entwirrung des „noch Ungewollten“ gegeben'. Hermes, „der die Dichter nimmt / eh sie noch von ihrem Wesen wissen“, der sie erkannt hat, hat sie hingerissen“ „zum Unermessenen“ — zum Reich der Toten (Hades) — noch bevor sie der delphischen Aufforderung, sich selbst zu erkennen, nachkommen konnten. Rilke wird als Dichter zu einer Orpheus-Figur, zum Sänger par excellence, der den Tod kennt und doch lebt. Das Gedicht weist dadurch voraus auf die sieben Jahre später entstandenen Sonette an Orpheus.

Wo Erklärungen versagen, prägen sich Bilder um so stärker ein. Der Gott (des Todes) steht wie die Nacht, voll von funkelnden Sternen (wie wir bald vernehmen werden), zwischen zwei Tagen, wie zwischen den einander liebenden Menschen. Ein Bild der letzten Strophe wird zum Brennpunkt des Gedichts. Es zeigt die Liebenden im Augenblick ihres Einsseins. Sie „glühen“ beide. Dann aber wirft der Gott „durch der Angesichter Klärungen“ Vögel, unheilvolle Zeichen, „seiner Frühe“, wahrscheinlich des frühen Todes. Aber nicht nur der Gott und die Liebenden wirken aufeinander. Als dritter, wichtiger Mitspieler erweist sich der Dichter — der Dichter „in uns beiden“, nach dem der Gott ruft, ehe die Liebenden „glühen“.

Für den Dichter wird die von ihm angerufene Lulu, so scheint es, zur Muse, zur Schicksalsmuse einer todesbewußten Dichtung.

Ich zitiere diese Gedichte um zu zeigen, wie Rilke seine erwachende und gleichzeitig gefährdete Leidenschaft ausdrückt, und ihre Verneinung fast immer mit Todesbewußtsein verknüpft. Angesichts dieser Widersprüche war es der sensiblen Loulou schon bald deutlich, dass der Mann, mit dem sie ihr Leben teilen wollte, sich immer wieder behutsam zu lösen verstand, aber dennoch stets wiederkehrte. Sie nahm es in Kauf, denn sie glaubte an die gemeinsamen Zukunft, wusste aber noch nicht, dass Rilke nur so leben konnte. Sie erklärte sich sein Verhalten mit seiner Fähigkeit, in der Liebe beide Rollen, die männliche und die weibliche, zu übernehmen. Trotzdem empfand sie die Widerrufe ihrer leidenschaftlichen Äußerungen, als ob sie Todesdrohungen seien. Immer wieder bemerkt sie in Wege mit Rilke, der Dichter habe seine inneren Widersprüche in die Dichtung eingehen lassen und dadurch mit dem Tod verbunden...

Am Beispiel des bekannten kleinen Gedichts „Laß mich nicht an deinen Lippen trinken“ mit dem Vers „Laß mich nicht in deine Arme sinken“ (2:117; Kursivierung R.F.) ahnt man, in welchem Widerspruch die Impulse von Rilkes Natur zu seinem künstlerischen Vorsatz standen. In ihren Erinnerungen erzählt Loulou, dass sie ihn einmal beim Schreiben überraschte, woraufhin er das begonnene Gedicht sofort zerrissen habe. Nach allem, was wir von Rilkes und Loulous Zusammenleben wissen, ist diese Episode nicht sehr erstaunlich. Erstaunlich ist aber, dass Rilke sich anschließend ihr zu Füßen warf und sie um Verzeihung bat. „Was hatte ich zu verzeihen?“ fragte sich Loulou mit Recht. Die Antwort, die sie sich gab, überzeugt nur teilweise: „Er brauchte das immer Unerreichte.“ Doch berührt diese Antwort die Frage nur äußerlich. Wenn wir annähmen, dass sich die Szene wirklich so abgespielt hat, wie Loulou sie erzählt, dann würde klar, dass für ihn der durch eine Störung vernichtete Kern seines Gedichts (wie Coleridges Kubla Khan) wichtiger war als ihr Da-Sein, und dass er deshalb um Vergebung für ein existentielles Versagen bitten musste. Für Loulou mochten sich die Dinge einfacher darstellen; gemeint schien ihr das, was schon in der Verneinung der ersten Zeilen enthalten war: „Laß mich nicht an deinen Lippen trinken.“ Die sinnliche Vorstellung der vollen Lippen, an denen der Dichter trinken will, und die sofortige Negation bezeugen seine Einstellung. Die Negation ist nicht bloße Aufhebung; sie ist gleichzeitig Teil einer leidenschaftlichen Aussage.[12]

Dieser Vorgang ist Beleg dafür, dass wir es nicht nur werkgeschichtlich, sondern auch psychologisch gesehen mit einem komplizierten Verhältnis zu tun haben. Außer den Gedichten, die Loulou Albert-Lazard in Wege mit Rilke zitiert, bestätigen auch andere, in denen die schwierige und widersprüchliche Natur ihres Zusammenseins und Auseinanderfallens sich als eine innere Hölle vergegenwärtigt, den Zustand, der auch den Tod mit sich bringt.

Aus den an Loulou gerichteten Gedichten können weitere Beispiele angeführt werden. Verse mit Anfängen wie „O wie sind die Lauben unsrer Schmerzen...“ (2:118) oder „Durch den plötzlich schönen Garten“ (2, 119) und besonders „Nächtens will ich mit dem Engel reden“ sprechen gleichzeitig von einer Verinnerlichung der Welt, die die Liebe mit einschließt, und von ihrer Verneinung, die an den Tod erinnert. So endet die erste Strophe des Gedichts „Nächtens will ich mit dem Engel reden...“ mit den Versen „Wenn er plötzlich fragte: Schaust du Eden? / Und ich müßte sagen: Eden brennt.“ (2:120) Es gibt kein Zurück ins Paradies. In einem Gedicht, das er Loulou ausdrücklich widmete und das diese Themen bis ins letzte zuspitzt, lesen wir:

Sieh, ich bin nicht, aber wenn ich wäre
wäre ich die Mitte im Gedicht;
das Genaue, dem das ungefähre
ungefühlte Leben widerspricht. (2:123, v. 1-4)

Wenn Rilke als „genauer“ Dichter, „mitten im Gedicht“, über die „ungefähren“ anderen mit ihrem „ungefühlten“ Leben urteilt — ein Urteil, das sich durch das gesamte Gedicht zieht —

so ist das nur ein Teil des Gemeinten. Die Hauptaussage besteht aus den Worten der ersten Zeile: „Sieh ich bin nicht“, und der Frage, wer er denn sei, wenn er „wäre“.

Mit Motiven, die von persönlicher Liebe bis zu einer Verinnerlichung der Natur reichen und zu Bildern von Menschen und Göttern, umschreibt Rilke ein ihn bestimmendes Paradoxon: die Kunst, gleichzeitig da und doch nicht da zu sein. Mehr und mehr wird Loulou Albert-Lazard zu seiner todesbewußten Muse.

4

Bisher habe ich versucht darzustellen, wie Rilkes Liebe zu der jungen Malerin Loulou Albert-Lazard während des ersten Weltkriegs unter dem Zeichen des Todes stand. Dank dieser Beziehung, in der sich eine anfängliche Leidenschaft zu einer immer wiederkehrenden Qual entwickelte, besitzen wir Rilkes dichterische Zeugnisse aus den ersten Kriegsjahren, Zeugnisse, die über den Dichter und seine Zeit viel aussagen.

Loulou war seine Muse, und darin lag der Ursprung ihrer beiderseitigen Qual. Wenn Rilke auch andere Geliebte hatte, so waren nur wenige davon echte „Musen“, Frauen, die ihn nicht nur durch Verständnis und künstlerische Anstöße förderten, sondern ihm auch emotionale Stützen waren, oft schon durch ihr einfaches Da-Sein, ihre zeitweilige Gegenwart. Es gab Frauen, die ihn trotz seines Widerstrebens so lange wie möglich an sich binden wollten und zu denen er dennoch immer wieder zurückkehrte. Baladine Klossowska (seine „Merline“) war eine solche „dunkle Muse“, so auch Loulou Albert-Lazard.

Das Thema ihrer Liebe entwickelte sich weiter, obwohl der Krieg mit seinen Folgen immer spürbarer wurde.[13] Nach den glücklichen Wochen in Irschenhausen war die Rückkehr in die Wirklichkeit unvermeidlich. Sie zogen in die Schwabinger Pension Pfanner in der Finkenstraße ein, in eine Wohnung, in der Loulou vor ihrer Ehe gelebt hatte und die ihr seitdem als Atelier diente. München schien die geeignete Stadt zu sein, in der sie der Kriegs Atmosphäre wenigstens etwas ausweichen konnten und interessante Menschen um sich wussten. In der ersten Zeit lebten sie offiziell zusammen und teilten dies auch Freunden mit. Ein Kreis enger Freunde, darunter die deutsch-schweizerische Schriftstellerin Regina Ullmann, half ihnen aus der Isolation der ersten Zeit heraus.

Doch ließen Komplikationen nicht lange auf sich warten. Nach wenigen Wochen regte sich wieder Rilkes Ungeduld, die ja schon in den Verneinungen der Gedichte bemerkbar war. Schwierigkeiten bei der Auflösung von Loulous Ehe führten rasch zu einer weiteren Distanzierung zwischen den Liebenden. Nach anfänglichem Sträuben flüchtete Rilke nach Berlin mit Zwischenstationen in Frankfurt und Würzburg. In Berlin besuchte er seinen schwer krank aus dem Krieg zurückgekommenen Freund Alfred Walter Heymel am Sterbebett und entschloss sich dann, zunächst zu bleiben.

Was dabei auffällt, ist Rilkes widersprüchliches Verhalten. Einerseits versuchte er sich in Berlin mit Hilfe von Marianne Mitford, geb. Friedländer-Fuld, eine alternative Existenz aufzubauen, (ihre Freundschaft mit Rilke hat Joachim W. Storck beschrieben).[14]

Andererseits konnte er seine Bindung an Loulou Albert-Lazard nie ganz lösen. Kaum hatte er sich in Berlin eingerichtet (in einem kleinen Haus, das Marianne Mitford ihm zeitweise überlassen hatte) so wurde ihm schmerzhaft bewusst, was die verlassene Loulou ihm bedeutete. Schon am 16. Dezember 1914 schrieb er an Sidie Nadherny: „Meine Freundin, von der ich schrieb, ist in München geblieben und sie fehlt mir sehr.“[15] Er lud sie ein, ihn zu Weihnachten zu besuchen, erlaubte ihr aber nicht, seine Wohnung als ihr Heim zu betrachten, sondern brachte sie in einem Hotel unter.

Loulous Weihnachtsbesuch war dennoch über Erwarten glücklich. Sie entzückte ihn mit ihrem Gemälde von Regina Ullmann; er beschenkte sie großzügig mit erlesenen Gaben — unter anderen einer blauen Glasschale, goldgesprenkelt mit violetten und weißen Orchideen, und, unter dem Weihnachtsbaum, mit einer ledernen Handtasche mit goldenem Verschluss, darin eingraviert: "Weihnachten 1914". Verblüffend bleibt sein Schwanken. Gleich nach Weihnachten, am 29. Dezember, fuhr Loulou nach München zurück. Am 5. Januar tauchte Rilke plötzlich selbst dort auf. Einen Monat später war er immer noch da und seine Erklärung

an Sidie vom 18. Februar nicht sehr überzeugend. „Ich war bis Anfang Januar in Berlin, versuchte dort einiges zu arbeiten unter Anschluss an die Universität, aber eh das begonnen war, riefen mich allerhand Angelegenheiten nach München zurück“.[16] Und seine Antwort an Katharina Kippenberg zur selben Zeit auf die Frage, ob die spontane Rückkehr als Flucht oder nur als Episode zu verstehen sei, erhellt auch nur wenig. Die Stadt sei allerdings Episode, meinte er, nur wisse er nicht, „eine wie ausführliche.“[17]

Wenige Tage später zeigte sich wieder der entgegengesetzte Impuls. Am 24. Februar 1915 beschrieb er sich in einem bekannten Brief an die Fürstin von Thurn und Taxis als einen „Unverbesserlichen“, der es noch einmal mit dem Nicht-allein-bleiben versucht hatte. Er schrieb, dass er es als grausam empfinde, unter „dem Gewicht eines anderen Lebens zu stehen, das sich doch wieder als ein fremdes erweist“.[18] Ein fremdes Leben? Loulou hatte diese Entfremdung schon früh gespürt. An einer bekannten Stelle in Wege mit Rilke berichtet sie, dass sie während ihres Zusammenlebens einmal im Traum aufgeschrien habe. Ihre Antwort, nachdem Rilke besorgt nach dem Grund gefragt hatte: „Weil. . . du ein Abenteurer der Seele bist.“ Darauf habe er erwidert: „Ach, du hast recht, tausendmal, unglücklicherweise, aber — vielleicht — muß es so sein.“[19]

Dieser Dialog beleuchtet den ständigen Wechsel von Zu- und Abwendung in Rilkes Gedichten dieser Zeit. Trotz aller Versuche, sich von Loulou zu trennen, blieb sie dennoch gegenwärtig als ein leiser und manchmal auch lauter Beiklang.

Zur selben Zeit traten die beiden Aspekte ihres Verhältnisses — die Liebe und der tödliche Hintergrund des Krieges — besonders deutlich in Erscheinung, und zwar durch die Vorträge, die von Norbert von Hellingrath und Alfred Schuler gehalten wurden. Rilke, Loulou und Regina Ullmann hörten gemeinsam Hellingraths Vorträge und waren „unbeschreiblich bewegt, erhoben und erschüttert.“ Norbert von Hellingrath, vorübergehend in der Umgebung von München stationiert, sprach am 27. Februar — an einem von seiner Tante (und Rilkes Gönnerin) Elsa Bruckmann für die Kriegshilfe organisierten Anlass — zum Thema „Friedrich Hölderlin und die Deutschen“. Ein zweiter Vortrag, „Über Hölderlins Wahnsinn“ folgte eine Woche später, nachdem Rilke den jungen Gelehrten, der im Begriff war, an die Front zu gehen, bei seiner Mutter in Sendling besucht und eingehend mit ihm gesprochen hatte. Loulou war nicht nur von Hellingraths hinreißenden Worten über Hölderlin beeindruckt sondern auch von seiner Schönheit.[20] Während der nächsten Wochen, bevor er zur Front abkommandiert wurde, hatte Loulou Gelegenheit seinen "ungewöhnlich schönen Kopf" zu malen. Im folgenden Jahr fiel Norbert von Hellingrath bei Verdun. Der Tod als Motiv in Hölderlins Dichtung, der Tod im übertragenen Sinn als Umnachtung des Dichters, der spätere Tod des Gelehrten im wirklichen Krieg wurden zu einem Grundelement ihrer bedrohten Liebe.[21] Eine spätere Vortragsreihe von Alfred Schuler brachte den Liebenden den Tod noch einmal näher. Rilke besuchte nur den dritten und letzten Vortrag, er war tief beeindruckt. Schuler war ein fünfzigjähriger Archäologe und Historiker der römischen Geschichte, der wie Hellingrath dem Kreis Stefan Georges nahestand, oder vielmehr den George-nahen „Münchner Kosmikern“.[22] Von Schulers Vision begeistert, schrieb Rilke wenige Tage später an die Fürstin: „Stellen Sie sich vor, daß ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlich Seienden, das Toten-Reich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte. . . .“ Seine „unermessliche Belesenheit“, fuhr Rilke fort, aber auch innere Überzeugung und ein Sinn „unvordenklicher Mythen“ habe diesen „Sonderling“ „auf seiner großen Strömung“ getragen.[23] Rilkes Auffassung vom Tod war fortan stark von dieser Vision beeinflusst. Von Schuler stammte wohl die Idee des „Offenen“, sieben Jahre später zentrales Thema der „Achten Elegie“. Bis Ende 1915 blieb Loulou in Rilkes Welt, wenn auch mit Unterbrechungen und wachsender Unsicherheit auf beiden Seiten. Dann, von Konflikten überwältigt, ohne Ausweg, bat Rainer seine alte Freundin Lou Andreas-Salomé zu ihnen nach München, um ihm in den Konflikten mit Loulou zu helfen. Sie kam im März und blieb zwei Monate in Rainers Hälfte der

gemeinsamen Wohnung — mit katastrophalem Ergebnis.[24] Lou kam mit allen Vorurteilen, die unter Rilkes Freunden kursierten, und ignorierte die Frau, die doch zum großen Teil ihre Gastgeberin war. Sie schuf Unruhe, und erst am Ende ihres langen Aufenthalts konnten die beiden Frauen verständnisvoll miteinander reden. Es hieß, dass Rilke separat leben müsse, aber wenn er auch einige Wohnungen fand, besonders die von Hertha König mit den Saltimbanques von Picasso, war er doch nur periodenweise von Loulou getrennt. Selbst als er im angehenden Winter, nach einer kurzen Rückkehr zur Finkenstraße, (als Loulou nicht anwesend war), im Hause von Dr. Herbert und Renée Alberti in der Keferstraße wohnte, kam er doch immer wieder zurück. Die Spannungen ließen aber nicht nach.[25] Der Gedanke an den Tod blieb ständige Gegenwart.

Das große Gedicht „Der Tod Moses“ erstand aus diesen Schicksalen wie ein chemisches Amalgam. Als Modell diente ein Gemälde des Münchner Malers Karl Caspar, das, wie er am 5. März an Marianne Mitford berichtete, „einen im Beten unterstützten großen Moses“ zeigt. [26] Außerdem bezog sich das Gedicht, wie er in einer Abschrift an Clara schrieb,[27] auf eine von Herder übersetzte Talmudstelle. Keiner der Engel vermochte Moses zum Sterben zu bewegen. Nur Gott selbst, der freundschaftlich - von Greis zu Greis — mit ihm umgehen konnte, gelang es das zu tun, wonach Moses' Seele verlangte.

Aber am Ende wars ihr [der Seele] genug...

. . . . Da beugte der alte
Gott zu dem Alten langsam sein altes
Antlitz. Nahm ihn im Kusse aus ihm
in sein Alter, das ältere. Und mit Händen der Schöpfung
grub er den Berg zu. Daß es nur einer,
ein wiedergeschaffener, sei unter den Bergen der Erde,
Menschen nicht kenntlich. (2:134-5)

Es ist eine schöne Legende, die den alten Gott menschlich darstellt, wie er seinen Diener Moses bestattet. Aber es ist mehr. Das Thema der Schöpfung in diesem Gedicht gibt dem Todesthema, das Rilke im Bann hielt, eine neue Dimension..

Rilke sah das Gemälde im Frühjahr. Am 16. November berichtete er an Loulous Vater, den Geheimrat Lazard, dass er den Münchner Maler Karl Caspar und seine Frau, die Malerin Maria Caspar-Filser, im Atelier seiner Tochter getroffen und dem Künstler daraufhin eine Abschrift seines Gedichts übergeben habe. Das Gedicht, der Maler, und Loulou, alle standen sie unter dem Zeichen des Todes; es sind Rilke außergewöhnliche Bilder der Angst vor einem Tod gelungen ‚der überall um uns ist.‘ In surrealistisch Bosch-artigen Gedichten wie „Da steht der Tod, ein bläulicher Absud...“ (2:139) ergeben sich scharfe Visionen eines solchen drohenden Todes.[28]

Rilkes Ängste nahmen zu, je näher der 5. Januar rückte, an dem er sich der Musterung zu unterziehen hatte. Und immer drängte sich Loulous bleibende und aufreibende An- und Abwesenheit in sein Bewusstsein.

Aber auch die frustrierte Leidenschaft, verschaffte sich Gehör. Fast zur gleichen Zeit schrieb Rilke, unter dem Druck des nahenden Termins und dem gleichzeitigen Druck seiner immer wieder zurückkehrenden „Muse“, die mittlerweile berühmten sieben phallogozentrischen Gedichte. Sie wurden in den ersten Wochen der von ihm ersehnten Einsamkeit im Alberti-Haus zu Papier gebracht. In diesen Gedichten inszenieren künstlerisch dargestellte Geschlechtsorgane ihr eigenes Leben und Sterben. Leben und Tod sind mit dem auferstehenden Phallus verwandt, die Vagina aber mit dem Grab als „Ort der tiefen Himmelfahrt“.

. . . . Begreife nur:
das ist mein Körper, welcher aufersteht.
Nun hilf ihm leise aus dem heißen Grabe
in jenen Himmel, den ich in dir habe. . . . (2:138)

Dachte er an seine „dunkle Muse“, als er diese Zeilen entwarf? Wissen können wir es nicht. Loulou bekam diese sehr privaten Gedichte wohl nicht zu Gesicht. Für Rilke war dies Thema seit langer Zeit Teil eines Dialogs mit Lou Andreas-Salomé, denn die Idee geht auf den dritten Teil des Stunden-Buchs zurück. Die Vermutung scheint erlaubt zu sein, dass Rilke seine „Muse“ schon seit seinem ersten Abschied von München nicht mehr als sexuelle Partnerin betrachten wollte. Wie schon erwähnt, wurde sie während ihres Weihnachtsbesuchs in Berlin, trotz liebevoller Aufnahme, in einem Hotel untergebracht. Ihre Erwartung, als Geliebte ernstgenommen zu werden, wirkte indes weiter auf ihn ein. Sie wurde für ihn zur todbringenden Vagina im Sinne des „heißen Grabes“, des „jungen Orts der tiefen Himmelfahrt“.

5

„Die Ungeduld mit der getrübten, aber nicht enden wollenden Beziehung zu Loulou verband sich mit seiner allgegenwärtigen Angst vor dem Tod“.[29] So schrieb ich in meiner Biographie (zitiert nach der schönen Übersetzung von Curdin Ebner). In der Vierten Elegie, die den Höhepunkt von Rilkes durch die Einberufung zum Militär im Januar 1916 unterbrochene Arbeit bildet, wird diese Angst einen zentralen Platz einnehmen. „Auch alle bis dahin entstandenen Elegien waren von einer großartigen Todesvision durchdrungen“, schrieb ich „Doch nun ging er einen Schritt weiter. Der geheime Kern der neuen Elegie . . . bestand in der Erkenntnis, dass das Sterben auf dem Schlachtfeld besonders drastisch vor Augen führt, was sich beim Erleiden des Todes in jedem von uns ereignet und . . . in Dichtung eingehen will“. [30] (Im englischen Original heißt es: „The stunned recognition that mortal pain on the battlefield renders an incisive reflection of the death of individual consciousness that must be painstakingly transcribed in verse“.[31])

Die Vierte Elegie, eine Woche nach dem letzten der phallischen Gedichte entstanden, führt nicht nur deren Stimmung fort, sondern auch das sie beherrschende Thema, zumal am Anfang und am Ende. Dies ist nicht der Ort für eine Gesamtbetrachtung. So möchte ich nur einen Blick eben auf den Anfang und das Ende werfen, um unser Thema noch einmal zu beleuchten. O Bäume Lebens, o wann winterlich? (2:211 v 1-2)

Die berühmte knappe Anfangszeile ist allen Beiwerks entkleidet. Auch weiterhin sehen wir in der drängenden Frage nach dem „Wann“ ein nacktes Bild des Unvermögens. „Phallische Bäume“ sind es vielleicht, und daher mit den kurz vorhergehenden „phallischen Gedichten“ verwandt, aber es geht darum, dass wir Menschen, anders als Zugvögel, nicht im Einklang sind mit der Natur. Von „blühn und verdorn“, von leben und sterben, wissen wir als Einzige und fühlen unsere Ohnmacht.

Die ersten Zeilen des nächsten Absatzes gestalten das Paradoxon von Sein und Nicht-Sein, indem sie sich unvermittelt dem des Verhältnisses zwischen dem Liebenden und der Geliebten zuwenden.

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,
ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft
ist uns das Nächste. (2:211, v. 9-11)

Ohne die Interpretationen der Rilke-Kritiker in Frage zu stellen, möchte ich kurz versuchen, diese Zeilen auch im Lichte der verzweifelten Liebe oder Nicht-Liebe zwischen Rilke und Loulou Albert-Lazard zu lesen. Die philosophische Dialektik zwischen Ich und Du, wie sie Engel und Fülleborn beschreiben,[32] zeigt sich hier dramatisch in einem persönlichen Ton. . . . Treten Liebende

nicht immerfort an Ränder, eins im andern,
die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat. (2:211, v. 11-13)

An diesem Punkt, bevor er sich der kosmischen Gegenüberstellung von Leben und Tod zuwendet, hält sich Rilke noch im Raum der phallischen Gedichte und seiner zwiespältigen Liebe auf. Dann erweitert er langsam den Horizont:

Da wird für eines Augenblickes Zeichnung
ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,

daß wir sie sähen, . . . (2:211, v.12-14)

Vielleicht ist die Annahme zu gewagt, dass das Wort wir an Loulou erinnert, aber in dem inneren Aufruhr ihres Zusammen- und Nichtzusammenseins, der sich gerade zu dieser Zeit, nicht lange von dem schicksalschweren 5. Januar, noch einmal steigert, scheint das wir der Liebenden noch fortzuleben und das Verhältnis zwischen ich und du noch eine klare Resonanz zu haben.

. . . . Wir kennen den Kontur

des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen. (2: 211, v.17-18)

Hierauf weitet sich die Landschaft vom „Tod im Leben“ in eine umfassende Perspektive. Am Ende des Gedichts spricht Rilke wieder vom Tod, dem Tod der Unschuldigen. Schon in seinem nur Tage zuvor entstandenen „Requiem auf den Tod eines Knaben“ hatte Rilke den kleinen, mit acht Jahren verstorbenen Sohn eines Freundes betrauert. In der Elegie enthält dieser Tod durch die Unschuld des Opfers einer besonders harten Umriss:

. . . . Mörder sind

leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch vor dem Leben so
sanft zu enthalten und nicht böse zu sein,
ist unbeschreiblich. (2:213, v.81-85)

Wenige Wochen später wurde Rilke eingezogen. Und so endete das Münchner Drama von Loulou und Rainer.

6

„Gleichzeitig da und doch nicht da zu sein!“

Mit diesen Worten beschrieb die dreißigjährige Malerin ihre Lage zwischen Leben und Tod. Rilke pflichtete ihr bei, und ihre gemeinsame Qual, die in gemeinsame Bitternis ausartete, war auch der Anfang vom Ende. Zwei Jahre lang währte der Kampf, der auch in Rilkes Innerem stattfand. Denn zwischen September 1914 und August 1916 war Loulou ihm immer wieder notwendig und immer wieder lästig.

Beide hatten sie Freunde, die sich für sie einsetzten, doch war Loulou krank und voller Groll. Etliche Menschen versuchten Rainer dazu zu bewegen, ihr Ende 1917, während ihrer Erkrankung, neue Aufmerksamkeit zu schenken. Unter ihnen waren besonders Stefan Zweig und Katharina Kippenberg, eine treue Freundin beider. Rilke versuchte, hart zu bleiben, um weiterer Unsicherheit vorzubeugen, und an eine dauernde Aussöhnung war daher nicht zu denken. Doch Loulou erinnerte sich, dass der Abschied ihn noch einmal schwankend gemacht hatte.

Loulou Albert-Lazards bekanntes Portrait von Rainer Maria Rilke entstand am Ende seiner kurzen Militärzeit. Sie hatte sich in Rodaun bei Wien zu ihm gesellt, nachdem er sie zu sich gebeten hatte. Sie wohnten dort in der Nachbarschaft von Hugo von Hofmannsthal, der Rilke seinen endgültigen Bruch mit Loulou nie ganz verzeihen sollte. Abgesehen von einer Begegnung in Sierre, im Spätherbst 1923, sahen sich Loulou und Rainer nie wieder.

Trotz ihrer Erkrankungen überlebte Loulou ihren einstigen Geliebten um viele Jahre (sie starb erst 1969). 1924, nachdem sie durch Rudolf Kassner von Rilkes Tod erfahren hatte, stieg sie mit der kleinen Schar der Trauergäste den steilen Berg in Raron hinauf, wo Rilke sein Grab fand...

Loulou Albert-Lazard war in Rilkes Leben eine Gestalt gewesen, die — ob positiv oder negativ beurteilt — für sein Lebenswerk prägend war. In diesen Ausführungen wollte ich vor Augen führen, wie eine starke Liebe, selbst im Scheitern, einem großen Dichter immer wieder zu einem neuen Leben verhelfen kann — trotz Todesgefahr und Todeswahn.

So meisterte Loulou Albert-Lazard die Kunst, gleichzeitig nicht da und doch da zu sein.

Princeton University

[1] Dank gebührt Curdin Ebnetter, Übersetzer der Rilke-Biographie, sowie Dr. Renate Scharffenberg für ihre Hilfe bei meinem etwas ausländischen Deutsch.

- [2] Wege mit Rilke (Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1952), S.140
- [3] Joachim W. Storck, "Lou Albert-Lasard und Rainer Maria Rilke", Berlinische Galerie (hrsg. Eberhard Roters; Berlin, 1983; Lou Albert-Lasard, 1885—1969), S. 25-31.
- [4] Ralph Freedman. Rainer Maria Rilke: Der Meister (1906-1926). [m. Hilfe v. Vera Hauschild übersetzt Curdin Ebnetter] Frankfurt & Leipzig: Insel Verlag, 2002, S. 208-48; 257-62 (passim).
- [5] Wege mit Rilke, S.23
- [6] Siehe Freedman, 215; Wege mit Rilke, 13-15.
- [7] Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. (Bd 2 Gedichte 1910-1926; hrsg. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn), 108. Anmerkungen zu dieser Sammlung werden künftig im Text zitiert.
- [8] Vgl. die amerikanische Rilkeforscherin Judith Ryan in Rilke, *Modernism and Poetic Tradition* (Cambridge, Eng., 1999), S. 148: „Like the Duino Elegies the Cantos consist in a mediation that unfolds an argument gradually, ultimately turning away from its own initial assumptions. The Five Cantos articulate the public mood [for war] while arguing against the war enthusiasm that held many in its grip.”
- “Wie die Duineser Elegien so bestehen die Gesänge aus einem Vermittlungsprozess, der sich allmählich entfaltet und sich am Ende von seinen anfänglichen Voraussetzungen abwendet. Die Fünf Gesänge bringen die öffentliche Stimmung zum Ausdruck, während sie gleichzeitig gegen die Kriegsbegeisterung sprechen, die viele im Bann hielt“.
- [9] Siehe auch Engel und Fülleborn, 2: 112-123
- [10] Derautobiographische Bezug ist klar: bei Rilke und Loulou handelt es sich um zwei "Verbannte", die der Krieg aus Frankreich vertrieben hat.
- [11] Wilhelm Heinrich Roscher, Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie (Leipzig: Teubner, 1884-1937), Bd 1, Teil 2, S. 2359. Siehe Hermes als Gott der Winde: “Da die Winde dem Ackerbauer und Hirten bald fruchtbare Regenwolken, bald trockenes Wetter bringen, (ist) Hermes auch befruchtend und zeugerisch... (Als) Verleiher des Herdenreichtums... wird (er) oft phallisch dargestellt. S.2361. Siehe auch: “Die älteste Form bildlicher Darstellung unter welcher der Gott Verehrung fand, war der Phallus.” S. 2391
- [12] Wege mit Rilke, S.140
- [13] Für die folgende Zusammenfassung siehe Freedman, S. 216-25
- [14] Joachim W. Storck, “Zeitgenosse dieser Weltschande,” Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 36 (1982): 40-80
- [15] RMR/Sidonie Nadherny von Borutin (Hrg. Bernhard Blume, Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1973), S.250-51
- [16] Ebenda, S. 232
- [17] RMR/Katharina Kippenberg, Briefwechsel (Wiesbaden: Insel Verlag, 1954), S.117
- [18] RMR/Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, (Frankfurt: Insel Verlag, 1986), Bd. 1, S. 399.
- [19] Wege mit Rilke, S. 144
- [20] Wege mit Rilke, S. 47-48
- [21] Freedman, S. 234-35
- [22] Siehe Engel und Fülleborn, 2:67
- [23] Ann-Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel I, S. 409-10
- [24] Freedman, 230-35; Wege mit Rilke, S. 55-61
- [25] Siehe Freedman, S. 243-249
- [26] An Marianne Mitford; Joachim W. Storck, *Zeitgenosse dieser Weltschande*, S. 67
- [27] Engel und Fülleborn, 2:534
- [28] Zitiert nach Freedman, S.244-45 (übersetzt von Curdin Ebnetter)
- [29] Freedman, S.243
- [30] Ebenda

- [31] Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* (New York: Farrar Straus & Giroux, 1996), S.400
- [32] Siehe Engel und Fülleborn, 2:648