

Rilke und Nietzsche oder „Die Lust an der Maske“

BODO ZELINSKY

Köln

ABSTRAKT

Der Dichter Rilke und der Philosoph Nietzsche haben vieles gemeinsam. Familienlos, berufslos, heimatlos, verkörpern beide die absolute Einheit von Leben und Werk. Ihr Schaffen kreist fast ausschließlich um die Frage der menschlichen Existenz. Über die Wesensverwandtschaft zwischen dem existentiellen Dichter Rilke und dem existentiellen Denker Nietzsche ist inzwischen viel geschrieben worden. Unbeachtet blieb dabei, dass zu dieser Wesensverwandtschaft auch eine gemeinsame Auffassung von der Rolle und Bedeutung der Maske gehört. Deshalb zeigt diese Studie: Rilke und Nietzsche stimmen in der Überzeugung überein, dass die Maske für den schöpferischen Geist etwas Notwendiges ist. Der Dichter und der Philosoph schaffen Wahrheit, und zwar „in jeder Maske“.

Horst-Jürgen Gerigk zum 75. Geburtstag

1

In dem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erinnert sich der Ich-Erzähler, wie er einmal als Kind in einen entlegenen Raum des Schlosses kam¹ und in einem der Wandschränke allerlei Kostüme und Trachten fand, „Dominos in verschiedenen Farben“, „Frauenröcke, die hell läuteten von den Münzen, mit denen sie benäht waren“, „faltige, türkische Hosen und persische Mützen, aus denen kleine Kampfersäckchen herausglitten, und Kronreifen mit dummen, ausdruckslosen Steinen“. Dies alles beeindruckte den kleinen Erkunder zunächst wenig, bis er auf etwas stieß, was ihn in eine „Art von Rausch“ versetzte: „Das waren die geräumigen Mäntel, die Tücher, die Schals, die Schleier, alle diese nachgiebigen, großen, unverwendeten Stoffe, die weich und schmeichelnd waren oder so gleitend, daß man sie kaum zu fassen bekam.“ Die Faszination, die diese Sachen („Dinge“) auf den Jungen ausübten, ergibt sich daraus, dass sie, wie der Erzähler aus der späteren verstehenden Sicht des Erwachsenen zu erklären vermag, „wirklich freie und unendlich bewegliche Möglichkeiten“ enthalten, zum Beispiel „eine Sklavin zu sein, die verkauft wird, oder Jeanne d'Arc zu sein oder ein alter König oder ein Zauberer“. Die Möglichkeiten erweitern sich für den Helden noch mit der Entdeckung, dass da auch Masken waren,

„große drohende oder erstaunte Gesichter mit echten Bärten und vollen oder hochgezogenen Augenbrauen“.

„Ich hatte nie Masken gesehen vorher“, kommentiert der Erzähler, „aber ich sah sofort ein, daß es Masken geben müsse.“ Auch das ist eher eine nachträgliche Deutung. In der erinnerten Situation reagiert der Junge spontan. Angeregt durch die noch nie gesehenen Masken und zusätzlich motiviert durch die Assoziation, dass sein Hund mit dem behaarten Gesicht und den herzlichen Augen darin aussah, „als trüge er eine [Maske]“, beginnt er sich zu verkleiden. Die erwachte Freude an der Verkleidung ist hier untrennbar verbunden mit der Idee der Verwandlung. Sich verkleidend und eine Maske vor das Gesicht bindend, vergisst der Junge völlig, was er denn „vorstellen“ wollte. „Nun, es war neu und spannend, das erst nachträglich vor dem Spiegel zu entscheiden.“ Als er sich deshalb „hinreichend verummmt“ empfindet, tritt er vor den Spiegel und bewegt sich, um in den Bewegungen des Spiegelbilds sich selbst zu erfassen: „Es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei.“ Der Spiegel erscheint in diesem Zusammenhang, alter Symbolik entsprechend, als Instrument der menschlichen Selbsterkenntnis.

Das Ereignis, das in dem Roman, den Rilke zeitlebens für eines seiner wichtigsten Werke, ja für sein „opus magnum“ hielt², ein Schlüsselerlebnis des Helden bildet, besitzt nach meiner Ansicht einen hohen Aussagewert im Hinblick auf den Autor selbst. Auch wenn Rilke wiederholt betonte³, dass Malte Laurids Brigge eine „durchaus erfundene Gestalt“ sei, lässt sich die Titelfigur aus vielerlei Gründen als sein *alter ego* lesen und somit die als Schlüsselerlebnis des Helden bezeichnete Romanepisode als eine Passage von zentraler biographischer Transparenz und Relevanz, von der aus sich ein unmittelbarer Zugang zum Wesen, zur Existenz und nicht zuletzt auch zum Dichtertum Rilkes ergibt.

2

Die Erfahrung der „wirklich freien und unendlich beweglichen Möglichkeiten“, die Malte im Anblick der Mäntel, Tücher, Schals und Schleier macht und die nicht nur seine „Lust an der Maske“⁴ weckt, sondern auch die spontane Erkenntnis bringt, dass „es Masken geben müsse“, ist bei Rilke selbst etwas, das weit über ein spezifisches Kindheitserlebnis hinausgeht und Wesentliches über das Dasein des erwachsenen Menschen aussagt. So zeigt sich Rilke schon früh, gerade erst der Kindheit und Jugend entwachsen, in stetiger Wandlung und Verwandlung. „Bald war er der Ästhet“, schreibt Donald A. Prater in seiner großen Rilke-Biographie (1986), „der Poet romantischer Schwermut, der mitunter tatsächlich in dieser Maske unter den Massen am Graben auftauchte, schwarz gekleidet, in der Hand eine einzelne langstielige Iris; dann wieder der Verfasser dramatischer Monologe („Psycho-Dramen“), grob naturalistischer Erzählungen und dramatischer Episoden, die in der Öde ihrer Thematik der geknechteten Armen und in ihrer unverblühten Sozialkritik Gerhart Hauptmann noch übertrafen; und wiederum der selbsternannte ‚Hofpoet‘ auf Schloss Veleslavin bei Láska von Oestéren, der Tochter einer Familie niederen Adels und ebenfalls Schriftstellerin. Stets aber warb er für sich, begierig nach Aufmerksamkeit und Anerkennung als Schriftsteller.“⁵ Durch dieses von Rilke lebenslang durchgehal-

tene „exorbitante Stilisierungs- und also auch Selbstmythisierungsvermögen“⁶ entsteht – so Praters materialreich belegte These – das „seltene Beispiel eines Dichters, dem eine Existenz gelang, die ausschließlich seiner Kunst galt, ja, der aus seinem Leben ein Kunstwerk machte.“⁷

Vielleicht gibt es nur noch einen, der neben dem existentiellen Dichter Rilke, „anstatt ein Doppelleben zu führen“ wie etwa Thomas Mann, die „fragile Größe der Einheit von Leben und Werk“⁸ erreicht hat: der existentielle Denker Nietzsche.⁹ Das Zustandekommen dieser Einheit – so meine These – erfolgt bei beiden, dem, dessen Dichten auch ein Philosophieren, und dem, dessen Philosophieren auch ein Dichten ist, in entscheidender Weise über den unmittelbaren, die Tiefe der Existenz betreffenden Bezug zum Phänomen der Maske. Was Fritz Dehn in der Form der rhetorischen Frage über Nietzsche gesagt hat, „Aber was ist eigentlich bei Nietzsche *nicht* Maske?“¹⁰, gilt in gleicher Weise auch für Rilke. Und ebenso trifft auf Rilke zu, was Dehn weiter über Nietzsche bemerkt: „daß dieser Schauspieler sich nicht nur gelegentlich, für das Publikum, maskiert, sondern vor sich selbst, mit dem Erfolg, daß er die Maske vergißt“. Völlig zu Recht wird das Vergessen der Maske als die „gefährlichere, unheimlichere Form der Maskierung“ bezeichnet. Rilke muss dies gewusst haben; denn er geht im weiteren Verlauf der Schilderung von Maltes Maskenerlebnis auf diese Problematik ein. Wieder spielt dabei der Spiegel eine wichtige Rolle.

3

Was so heiter und spielerisch begann, schlägt auf einmal um ins Beängstigende. In sein Verkleiden und Maskieren verstrickt, vergisst der Junge die Umgebung und, gedämpft durch seine „Vermummung“, vernimmt er einen vielfach zusammengesetzten Lärm, der ihn so sehr erschreckt, dass er einen kleinen runden Tisch mit zerbrechlichen Gegenständen umwirft, wobei diese in tausend winzige Scherben zerschellen. Er stürzt vor den Spiegel und schaut „mühsam durch die Maske durch“ in den Spiegel, der vom Erzähler personifiziert und als eine selbständige, handelnde Instanz beschrieben wird: „Darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen.“ Während der Spiegel vorher ein freundliches Bild vermittelt hatte, zeigt er nun dem zutiefst erschrockenen, am Ende sogar das Bewusstsein verlierenden Jungen eine „fremde, unbegreifliche, monströse Wirklichkeit“. Das frühere Verhältnis hat sich umgekehrt: „Jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel.“¹¹

Der Spiegel, ein zentrales Motiv und Symbol in Rilkes Werk, versetzt den Menschen in die Wahrheit über sich selbst. Im Falle Maltes handelt es sich um keine angenehme, sondern um eine bedrohliche, keine gute, sondern eine böse Wahrheit. Der Junge hat sich in der Vermummung von seinem Selbst entfernt. Nicht zufällig erfolgt der Umschlag ins Verhängnishafte in dem Moment, als er sich sagt, „es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei“. Schon bei einer vorhergehenden Gelegenheit hatte er den „Einfluß“ kennen gelernt, „der von einer bestimmten Tracht ausgehen kann“: „Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb.“ Und so dient die ganze Vermummungserfahrung des jungen Malte Laurids Brigge als Beispiel für folgende Erkenntnis: „Wenn man

aber allein spielte, wie immer, so konnte es doch geschehen, daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen.“¹²

Die grundsätzliche Bedeutung dieses Kindheitserlebnisses für das Erwachsensein bestätigt sich gegen Ende des Romans, wo das Problem in bezeichnender Erweiterung und Fortsetzung aufgenommen wird. Was an der früheren Stelle wörtlich gemeint ist, der angestregte Versuch Maltes, sich „in maßlos zunehmender Beklemmung“ irgendwie aus der Vermummung „hinauszuzwängen“, ist hier im Zusammenhang einer gereiften Haltung des Protagonisten übertragen zu verstehen: als der Vorsatz, sich der Rolle, in die man sich verloren hat, zu entledigen. „Wir entdecken wohl“, heißt es, und es ist wieder das Spiegelmotiv, das die Verbindung zwischen beiden Stellen herstellt, „daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein.“ Aus der naiven kindlichen Lust an der Verkleidung ist im Durchgang durch den Schrecken vor dem unheimlichen Gegenbild der entschiedene Wille geworden, das als falsch Erkante abzulegen und ganz man selbst zu sein. Doch da ist auch das Wissen: „Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, daß unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: Weder Seiende, noch Schauspieler.“¹³

Das also ist die Erkenntnis des gereiften Malte: Auch der Entschluss zum „Abschminken“, um wirklich, das heißt wahr und echt zu sein, verhindert nicht, dass ein „Stück Verkleidung“ bleibt. Weder Seiender noch Schauspieler – damit ist ein Dilemma existentieller Art formuliert, in dem sich Rilke selbst befand, als er 1910 den 1904 begonnenen *Malte*-Roman beendet hatte. Nach Abschluss des Werkes, mit dem ihm der dichterische Durchbruch gelingt¹⁴, saß er erschöpft „wie Raskolnikow nach der Tat“¹⁵ in Paris, nicht wissend, wie sein Leben weitergeht. Die Selbstermahnung zur Arbeit soll ihn über die innere Leere hinweghelfen. „Il faut travailler, rien que travailler“, das hatte er von Rodin gehört. Aber er kann nicht arbeiten. Ihm fehlt die Sicherheit des Handwerks, über die der große Bildhauer verfügt. Der Gedanke des Nicht-Arbeiten-Könnens wird zur Manie. Darüber hinaus quält ihn die Vorstellung, keinen Beruf zu haben, ja sich nicht einmal seiner Berufung gewiss zu sein. Denn Dichtersein, das war, nicht nur für Rilke, kein Beruf. So lässt er den Helden seiner frühen autobiographischen Erzählung *Ewald Tragy* (1898), auch wenn dieser nur die Scham seines Vaters ironisiert, mit durchaus ernstgemeintem Unterton sagen: „Nur Dichter? Das ist einfach lächerlich. Selbst wenn es möglich wäre – das ist ja kein Stand. Er trägt nichts, man gehört in keine Rangsklasse, hat keine Pensionsberechtigung, kurz: man steht in keinem Zusammenhang mit dem Leben.“¹⁶

Auch Rilke blieb – trotz tiefer Sehnsucht nach dem Doppelleben – stets „Nur Dichter“. Das implizierte den Verzicht auf Liebe, Ehe, Familie, festen Wohnsitz, ja selbst Heimat. „Ich habe keine Geliebte, kein Haus, / keine Stelle auf der ich lebe“, heißt es in dem Gedicht *Der Dichter*¹⁷ von 1905/06. Dieser Dichtertyp, ortlos und bindungslos, ist, wie Rilke in einem anderen, dem ebenso autoreflexiven Gedicht *Wendung* (1914)¹⁸ beschreibt, „ein Wartender in der Fremde des Gasthofs“:

zerstreutes, abgewendetes Zimmer
 mürrisch um sich, und im vermiedenen Spiegel
 wieder das Zimmer
 und später vom quälenden Bett aus
 wieder

Die Einsamkeit des Gasthofzimmers ist hier nichts Vorübergehendes. In der momentanen Situation spiegelt sich das ewige Alleinsein des Dichters. Das wird von Rilke immer wieder, innerhalb und außerhalb der Dichtung, notiert und beklagt. Er ringe mit der Einsamkeit „wie Jakob mit dem Engel“, schrieb er an Sidonie Nádherný und fügte hinzu: „Sie ist ja natürlich die stärkere, und doch wirds mein Schaden nicht sein.“¹⁹ Dieses Zweiseitige der Einsamkeit bringt Rilke auch in einem Brief an Mimi Romanelli zum Ausdruck. „Vergessen Sie nie“, erinnert er die Adressatin, „daß Einsamkeit mein Los ist, daß ich kein Bedürfnis nach anderen haben darf, daß alle meine Stärke in der Tat von dieser Absonderung stammt.“²⁰ Und so wurden die Rückzugsorte von Duino bis Muzot zu Stätten äußerster schöpferischer Produktivität.

4

Dass Rilke seine eigene, gelebte Form des Dichterseins als Paradigma für den Künstler überhaupt verstand, geht aus einer Stelle im Florenzer Tagebuch von 1898 hervor, wo er die Kunst definiert: „Wisset denn, daß die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen.“²¹ Der Preis dafür, das Ungesicherte der Existenz, zieht sich als leitendes Thema durch Rilkes Lyrik und findet seine knappste und dichteste Formulierung in dem berühmten Halbvers aus der *Ersten Duineser Elegie*: „Denn Bleiben ist nirgends.“²²

Den, dessen Bleiben nirgends ist, nennt Nietzsche, der mit Rilke die Familien-, Berufs- und Heimatlosigkeit teilt²³, einen „Wanderer“. Ein Wanderer ist Zarathustra und damit auch Nietzsche selbst; denn in keiner anderen Gestalt hat er seine Auffassung vom Leben als Bewegung und als Werden anschaulicher dargestellt. Als Wanderer ist Nietzsche/Zarathustra, sei es philosophierend, sei es dichtend, unterwegs zu sich selbst. Ankommen heißt dementsprechend, nicht ein von außen vorgegebenes Ziel zu erreichen, sondern bei sich selbst zu sein. Wie das Wandern gebunden ist an Allein- und Einsamsein, an Rückzug in die Stille und Abgeschlossenheit, so auch das Ankommen, das Erreichen dessen, was Nietzsche „Heimat“ nennt und mit dem charakterisierenden Zusatz „Einsamkeit“ versieht: „O Einsamkeit! Du meine *Heimat* Einsamkeit! Zu lange lebte ich wild in wilder Fremde, als daß ich nicht mit Tränen zu dir heimkehrte!“²⁴ Einsamkeit ist, nachdem Menschenlärm und geschwätzige Zerstreuung zurückgelassen sind, der „Ort des Selbst-Sein-Dürfens, an dem sich der Aus-Gewanderte der eigenen *Narrheit* als *Thorheit* seiner Selbst-Verleumdungen und -Verkleidungen bewußt wird“²⁵: „Verkleidet saß ich unter ihnen, bereit, *mich* zu verkennen, daß ich *sie* ertrüge. [...] Man verlernt die Menschen, wenn man unter Menschen lebt: zuviel Vordergrund ist in allen Menschen, – was sollen *da* weitsüchtige, weit-sichtige Augen! Und wenn sie mich verkannten: ich Narr schonte sie darob mehr als mich.“²⁶

Was bedeutet es, wenn Nietzsches Wanderer-Dichter und -Philosoph Zarathustra

„Ich Narr“ sagt? Wie ist diese Selbstdefinition zu verstehen? Die Antwort auf diese Frage führt zu Rilke zurück.

In einem Gedicht, dem Lied des alten Zauberers²⁷, das Nietzsche 1888/89 aus dem vierten Teil des *Zarathustra* von 1885 herausgenommen und an den Anfang seiner *Dionysos-Dithyramben* gesetzt hat, wird der Narr mit dem Dichter, der Dichter mit dem Narren gleichgesetzt, und beide werden ein „Tier“ genannt,

ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muß,
das wissentlich, willentlich lügen muß,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt
sich selbst zur Larve
sich selbst zur Beute

Der Dichter-Narr lügt wissentlich und willentlich – das ist der alte platonische Vorwurf, dass Dichter lügen. Und er scheint zunächst auch noch weiter bekräftigt zu werden:

Nur Narr! Nur Dichter!
Nur Buntredend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken

Doch dann folgt die Wendung, eingeleitet durch die Verse „adlerhaft, pantherhaft / sind des Dichters Sehnsüchte, / sind *deine* Sehnsüchte unter tausend Larven, / du Narr! du Dichter!“ und fortgesetzt durch die weiteren Verse „*das, das ist deine Seligkeit*, / eines Panthers und Adlers Seligkeit, / eines Dichters und Narren Seligkeit!“ Die Masken- und Raubtiermetaphorik dient nicht nur der Selbstherabsetzung, sondern auch der Selbsterhöhung des Dichters. Wenn in der Redefigur des Parallelismus „Dichter“ und „Panther“ sowie „Narr“ und „Adler“ ineingesetzt werden, bedeutet dies: „Der sich als Panther gibt, ist nur ein Dichter; der sich als Adler gibt, ist nur ein Narr, aber es sagt zugleich umgekehrt: Nur der Narr ist Adler, nur der Dichter Panther.“²⁸ Nur der Narr, der sich maskiert, ist weise. Nur der Dichter, der, beutelüstern, sich „bunt verlarvt“, der wissend lügt und lügen will und muss, erscheint als Schöpfer höchster Lebensfülle.

Lüge, Schein sind also notwendig in der Kunst. „Schein“, sagt Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft*, ist „wahrlich nicht eine tote Maske, die man einem unbekanntem X aufsetzen und auch wohl abnehmen könnte! Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber“²⁹, und in einem Versfragment³⁰ vom Herbst 1884 bringt er unter Verwendung zweier Wörter aus dem ersten *Dionysos-Dithyrambus* („wissentlich, willentlich“) den Gedanken noch einmal auf den Punkt:

Der Dichter, der lügen kann
wissentlich, willentlich
Der kann allein Wahrheit reden.

Erinnerte schon die Wendung vom „*Nur Dichter*“, überdies in ironischer Verwendung und mit rhetorischem Nachdruck des Wortes „Nur“ durch Kursivschreibung³¹ an Rilke, so auch erst recht die nur scheinbar paradoxe Auffassung, dass die Dichter

lügen und dennoch die Wahrheit sagen. In einem Widmungsgedicht³² von 1921, kurz vor den *Sonetten an Orpheus* entstanden und das Thema des Rühmens als Aufgabe des Sängers präludierend (Sonette VII und VIII des Ersten Teils), bringt Rilke den gleichen Gedanken zum Ausdruck:

Oh sage, Dichter, was du tust?
 – Ich rühme.
 Aber das Tödliche und Ungestüme,
 wie hältst du's aus, wie nimmst du's hin?
 – Ich rühme.
 Aber das Namenlose, Anonyme,
 wie rufst du's, Dichter, dennoch an?
 – Ich rühme.
 Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme,
 in jeder Maske wahr zu sein?
 – Ich rühme.

Auch auf die letzte Frage wird wie auf die vorhergehenden Fragen die gleiche refrainartige Antwort gegeben, eine Antwort, die auf eine Begründung verzichtet, weil sie sich offensichtlich von selbst versteht. „Rühmen, das ist!“ beginnt das VII. Sonett.³³ „Ein zum Rühmen Besteller“, das ist Orpheus, der mit seinem Gesang Tiere, Bäume und Steine verrückt, also auch der Dichter. „Nie versagt ihm die Stimme am Staube, / [...] Nicht in den Grüften der Könige Moder / straft ihm die Rühmung lügen“. Rühmen heißt, das Ganze des Daseins als Einheit von Leben und Tod zu umfassen. Der Dichter als der Rühmende ist der, der die Wahrheit erst schafft, und zwar, wie Rilke sagt, in „jeder Maske“. Die Maske ist notwendig, „nicht die Maske, die nur täuschen will“, erläutert Karl Jaspers in seinem Nietzsche-Buch, „sondern die Maske, die schützt, um nur dem echten Blick, der die Wahrheit trifft, durchdringbar zu sein“.³⁴ „Je tiefer eine Natur wirkt“, ergänzt Ernst Bertram, „um so notwendiger wächst um sie die schützende Maske.“³⁵

5

Der Gedanke von der Notwendigkeit der Maske findet sich zuerst bei Nietzsche. Und wenn ihn Rilke auch nicht von dort übernommen hat, weil er bereits seiner eigenen Existenz immanent ist, erhält er doch durch den Philosophen seine Bestätigung. „Man muß“, lautet eine Aufzeichnung in „Wille zur Macht“, „um nicht fortwährend gekreuzigt zu werden, seine Maske haben. Auch“, und nun folgt noch ein interessanter Zusatz, „um zu verführen.“³⁶ Wozu verführen? Auch dazu gibt Nietzsche eine Antwort, und zwar im Zusammenhang einer vielzitierten Stelle aus *Jenseits von Gut und Böse*, wo es heißt „Alles, was tief ist, liebt die Maske“ und „Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske.“³⁷ Da nach Nietzsche der tiefe Geist immer auch der leidende ist, („es bestimmt beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können“), ist die Maske des „Auserwählten der Erkenntnis“ zwangsläufig die Maske eines Leidenden. Dieser findet „alle Formen von Verkleidung nötig“, selbst die der Narrheit, weil er sein Leid verbergen muss, um zum Leben verführen zu können, glaubt man doch nur dem Glücklichen oder zumindest glücklich Scheinenden.³⁸

Aus dieser Notwendigkeit heraus, wie sie Nietzsche begründet hat, wird die Maske bei Rilke seit der Pariser Zeit – direkt und indirekt – immer wieder zum Motiv und Thema seiner Lyrik. Dabei tritt sie häufig in Verbindung mit dem Gesicht auf, das wie der Spiegel zu den existentiellen Leitmotiven Rilkes gehört. Noch im Tod offenbart die Maske, die Totenmaske – man denke auch an die bewegende Begegnung Maltes mit der Totenmaske Beethovens – , ihren Träger, den sie zu Lebzeiten schützte, als tiefen Geist. Indem sie, wie in *Der Tod des Dichters*³⁹ geschildert, „nun bang verstirbt“, ist sie „zart und offen wie die Innenseite / von einer Furcht, die an der Luft verdirbt“. Einst hat sie geschützt, aber auch verdeckt:

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht

Die Maske *verhüllt* nicht nur, sie *enthüllt* auch. Sie erscheint in diesem Gedicht als das nach außen gewendete Innere des Dichters. Gemeinhin für Erstarrung stehend, wird die Maske hier als etwas gezeigt, das sich selbst verwandelt. Kein Wunder bei ihrer Zugehörigkeit zu einem Dichter, der in einem frühen Gedicht⁴⁰ vom 27. September 1900 selbstbezüglich sagt „Ich ruhe nicht, bis ich das eine erreicht: / Bilder zu finden für meine Verwandlungen“ und der in seinem Spätwerk das XII. *Sonett an Orpheus* (Zweiter Teil) mit der Selbstaufforderung eröffnet: „Wolle die Wandlung.“⁴¹ Damit folgt Rilke, sich als Wesensverwandter Nietzsches erweisend, dem Selbstverständnis des Philosophen, wie es sich in dem Gedicht *Einsiedler Sehnsucht*⁴² ausdrückt, das in dem Rilke bekannten Insel-Almanach des Jahres 1912 enthalten war:

Dich ich mir selbst verwand-verwandelt wähnte –
[...]
Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt!

6

Die Idee der Verwandlung hat Rilke schon zeitig beschäftigt. Bereits in dem Brief von Franz Xaver Kappus vom 12. August 1904⁴³ wurde sie von ihm zu einem seiner leitenden Kunst- und Lebensprinzipien erklärt. Als er sich dann den Dingen zuwandte, entdeckte er an ihnen eine von selbst vor sich gehende Verwandlung, die er von 1906 an in seinen Ding-Gedichten beschrieb und dabei in ihrer vorbildhaften Bedeutung für den Menschen würdigte. Erst später, in der Zeit der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*, sah Rilke das eigentliche Wesen der Verwandlung in der im Menschen selber stattfindenden Metamorphose. „In uns allein“, schrieb er in einem seiner letzten Briefe aus Muzot, „kann sich diese intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar-sein nicht länger Abhängiges vollziehen.“⁴⁴ Das Unsichtbare, das jetzt das Ziel der Verwandlung bildet, stellt das geistige, ideale Äquivalent zu den konkreten wahrgenommenen Dingen dar. Als Reich der Ideen ist es, anders als bei Platon, nicht *vor* der Erscheinungswelt da, es muss vielmehr erst in einem Akt geistiger Bewältigung aus dieser heraus gewonnen werden. Der späte Rilke sieht darin die höchste Aufgabe menschlichen Daseins. Er-

füllt werden kann sie nach seiner Meinung nur vom Dichter. Dichten ist rühmend-
verwandelndes Sagen.

Die sich auf dem Weg der künstlerischen Gestaltung vollziehende Verwandlung vom Sichtbaren ins Unsichtbare zeitigt auch Folgen für das Thema der Maske. Im Rahmen des Hinausgehens über die erfahrbare dingliche Welt wird die Maske ebenso wie ihr Pendant, das Gesicht, in den Gang und Wandel der Gestirne einbezogen. Dabei kommt es zu einer bedeutsamen Form der Verwandlung: der „Anverwandlung des Weltraums an den einzelnen, von ihm immer weit übertroffenen Menschen.“⁴⁵ Gesicht, vor allem als menschliches Antlitz, und Welt werden austauschbar. Beda Allemann⁴⁶ hat darauf hingewiesen, dass sich Ansätze zu dieser Austauschbarkeit, die letztlich „ins Unsichtbare, zum Nicht-Gesicht“ führt, schon in Rilkes *Buch der Bilder* finden, in Versen wie „In mein Gesicht reicht eine Welt herein, / die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond.“⁴⁷ Direkter kommt der Wechselbezug, ehe er dann im Spätwerk häufiger entfaltet wird, 1912/13 in der *Dritten Duineser Elegie*⁴⁸ zur Sprache, einem in Duino begonnen, in Paris vollendeten Gedicht, das sein Thema, die Unterschiedlichkeit der Liebenden und der Liebe, im Kontext der mythischen Urspannung von Oben und Unten, Himmel und Erde, Licht und Dunkel entwickelt („Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe / jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts“). Rilke bezieht hier das Gesicht des Mädchens, um die reine weibliche Liebe im Gegensatz zum geschlechtlichen Trieb des Jünglings zu veranschaulichen, auf das ferne Himmelsgestirn:

Ihr Sterne
stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu dem Antlitz
seiner Geliebten? Hat er die innige Einsicht
in ihr reines Gesicht nicht aus dem reinen Gestirn?

Der Sinn des Gesichts ergibt sich aus dem Sternbild-Bezug. Das strahlende Licht der Sterne symbolisiert die Reinheit des Mädchens, das als Liebende von „oben“, vom Äther, bestimmt ist und nicht von „unten“, vom „Fluß-Gott des Bluts“, wie der dem „Herren der Lust“ unterworfenen Jüngling. Wenn sich das Gesicht der Geliebten aus dem Anblick der Sterne erklärt, dann müsste auch umgekehrt gelten, dass sich der Weltraum in ihrem Gesicht widerspiegelt. Bleibt dieser Gedanke hier noch in der Form der Frage, so wird er im Eingangsvers eines Gedichts vom Sommer 1924 zur festen Überzeugung: „Welt war in dem Antlitz der Geliebten.“⁴⁹

Daher ist es nur konsequent, dass Rilke den Weltraum gedanklich und dichterisch als gesichtshaft begreift. In dem bekannten Gedicht *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen* (1914)⁵⁰, in dem er das erste – und wohl auch das einzige Mal – den Begriff des „Weltinnenraums“ verwendet und damit ein „konzeptuelles Passepartout“⁵¹ für sein Spätwerk liefert, heißt es dementsprechend:

Oh Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst du's beinah zum Gesicht
und stehst an uns, umarmend und umarmt.

Erscheint die Aussage an dieser Stelle durch das Wörtchen „beinah“ noch ein we-

nig eingeschränkt, weisen die unmittelbar folgenden Zeilen mit voller Bestimmtheit darauf hin, dass es außerhalb unseres begrenzten Seins noch ein offenes Dasein gibt, in dem Innen und Außen ununterscheidbar eins sind:

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

Im Zusammenhang dieser wechselseitigen Durchdringung des Menschlichen und des Universalen sieht Rilke die Welt nicht nur als gesichtshaft, sondern auch als maskenhaft. In seiner späten Lyrik kann die Maske jegliche negative Konnotation oder einschränkende Bedeutung wie in dem Gedicht *Eros* (1924)⁵² verlieren und zur „Steigerung des Gesichtes“⁵³ werden. Gesicht und Maske sind in einen Austausch getreten.

Als Maske im Sinne eines gesteigerten, erfüllten Antlitzes (*face comblée*) erscheint in dem Widmungsgedicht für den Bildhauer Hermann Haller, *Le Masque*⁵⁴, ein Kunstwerk: die „Maske einer orientalischen Frau“. Von ihr heißt es, sie sei „mehr als ein Gesicht“ (*plus que figure*). In dem Gedicht *Da schwang die Schaukel durch den Schmerz* (1923/24)⁵⁵ ist es ein Baum, der in der entwerfenden Einbildungskraft des Dichters zur Maske wird:

So laß uns herrlich einen Baum vermuten,
der sich aus Riesenwurzeln aufwärtsstammt,
durch den unendlich Wind und Vögel fluten
und unter dem, im reinen Hirtenamt,
die Hirten sannen und die Herden ruhten.

Dergestalt in der Beschreibung mythisiert, wird der imaginierte Baum, der „bis zu den Göttersitzen“ reicht, in seinem Masken-Sein zum Ausdruck gebracht:

Und daß durch ihn die starken Sterne blitzen,
macht ihn zur Maske einer ganzen Nacht.

Im geheimnisvollen Raum von Nachthimmel und Sternenbild, den Rilke immer wieder beschwört, gewinnt nicht nur der einzelne aufragende Baum, den ein anderes Gesicht⁵⁶ den „schuld-losen“ nennt, maskenhafte Züge, sondern auch der Weltraum insgesamt.

Es gibt einen früheren Prosatext Rilkes, der diese später zur Konzeption erweiterte Vorstellung antizipiert. In der Schilderung eines Spanien-Erlebnisses (1913)⁵⁷ macht das epische „Er“, unverkennbar ein *alter ego* des Autors, genau die Erfahrung, die Rilke in seinem Brief an den Dichter Kappus als feste Überzeugung formuliert: „Wir aber bewegen uns im unendlichen Raume.“⁵⁸ Entsprechend macht der Held des fiktiven Textes, nachdem er die Augen geschlossen hat, um nicht durch die „Kontur seines Leibes“ gestört zu werden, zu nächtlicher Stunde im Garten eines Schlosses die Erfahrung: „Es ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, daß er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen.“ Im Gefühl dieses Einsseins mit dem All erinnert er sich an eine ähnliche Situation, als er „des gestirnten Himmels durch das milde Gezweig eines

Ölbaums hindurch gewahr“ wurde und erkannte, „wie gesichthaft in dieser Maske der Weltraum ihm gegenüber war“.

Mit dem Erlebnis des intensiv erfüllten und erinnerten Weltraums ist die äußerste Form der Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare erreicht. Das Gesicht in seiner zweifachen Gestalt als eigenes und als gesteigertes Antlitz wird zum Nicht-Gesicht. Es wird sternhaft „scheinend“⁵⁹ wie das Toten-Gesicht, das Rilke in *Der Tod des Dichters*⁶⁰ beschreibt:

Er lag Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,

So beginnt das Gedicht von 1906, und so endet es:

und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt

Alles Dingliche löst sich letztlich immer auf, und „wo noch eins übersteht, / ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes“, lesen wir in der *Siebenten Duineser Elegie*, „hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin“.⁶¹

ANMERKUNGEN

- ¹ RILKE, R. M.: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Hg. M. Engel u. a. Frankfurt/M. – Leipzig 1996. Bd. 3, S. 525 ff. – Auf diese Episode gehen auch Otto Friedrich Bollnow und Else Buddeberg ein, stellen dabei aber die Rolle des Spiegels und nicht die der Maskerade in den Vordergrund. Vgl. BOLLNOW, O. F.: *Rilke*. 2. Aufl. Stuttgart 1951, S. 254 f.; BUDDEBERG, E.: *Denken und Dichten des Seins. Heidegger – Rilke*. Stuttgart 1956, S. 55 f.
- ² Ebd., S. 878.
- ³ Zum Beispiel in seinem Brief an Rudolf Zimmermann vom 3. Februar 1921. Vgl. RILKE, R. M.: *Briefe*. 2 Bde. Hg. H. Nalewski. Frankfurt/M. – Leipzig 1991. Bd. 2, S. 126.
- ⁴ Eine Wendung Nietzsches. Vgl. NIETZSCHE, F.: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders., *Werke*. 3 Bde. Hg. K. Schlechta. München 1954–1956. Bd. 2, S. 87.
- ⁵ PRATER, D. A.: *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. München – Wien 1986, S. 47.
- ⁶ So Eckhard Heftrich in seiner Besprechung von Praters Rilke-Biographie. Vgl. HEFTRICH, E.: *Rilkes Leben ohne Werk. Donald A. Praters umfangreiche Biographie des Dichters*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. 7. 1986, Beilage.
- ⁷ PRATER, D. A.: s. Anm. 5, S. 11.
- ⁸ HEFTRICH, E.: s. Anm. 6.
- ⁹ Die Charakterisierungen Rilkes als „existentiellen Dichter“ und Nietzsches als „existentiellen Denker“ stammen von Fritz Dehn, der als einer der ersten (1936) die beiden Persönlichkeiten zueinander in Beziehung gesetzt hat. Weiter heißt es dazu bei Dehn: „Nietzsches Philosophieren, das ja auch ein Dichten ist, Rilkes Dichten, das ja auch ein Philosophieren ist, kreist unmittelbar um die Frage der Existenz.“ DEHN, F.: *Rilke und Nietzsche. Ein Versuch*. In: *Dichtung und Volkstum* 37. 1936, S. 3.
- ¹⁰ Ebd., S. 2.
- ¹¹ RILKE, R. M.: s. Anm. 1, S. 530.
- ¹² Ebd., S. 527, 525.
- ¹³ Ebd., S. 615.
- ¹⁴ „Erst hier wird Rilke er selbst“, schreibt Otto Friedrich Bollnow. BOLLNOW, O. F.: s. Anm. 1, S. 11.
- ¹⁵ RILKE, R. M.: *An Gräfin Lili Kanitz-Menar*. In: Ders., *Gesammelte Briefe*. 6 Bde. Hg. R. Sieber-Rilke und C. Sieber. Leipzig 1933–1941. Bd. 3, S. 115.
- ¹⁶ Ders., s. Anm. 1, S. 260.

- ¹⁷ Ders., *Der Dichter*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 1, S. 474.
- ¹⁸ Ders., *Wendung*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 100 ff.
- ¹⁹ Ders., *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*. Hg. B. Blume. Frankfurt/M. 1973, S. 144.
- ²⁰ Zitat nach: PRATER, D. A.: s. Anm. 5, S. 302.
- ²¹ RILKE, R. M.: *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt/M. 1982, S. 27.
- ²² Ders., *Duineser Elegien*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 202.
- ²³ PETERS, H. F.: *Zum Existenz-Problem bei Rilke und Nietzsche*. In: *Modern Language Quarterly* 8. 1947, S. 474.
- ²⁴ NIETZSCHE, F.: *Also sprach Zarathustra*. In: Ders., s. Anm. 4, S. 432.
- ²⁵ SMITMANS-VAJDA, B.: *Dionysos Philosophos. Nietzsche, Narr und Künstler im Umfeld von Th. de Quincey, Ch. Baudelaire, St. Zweig, S. Freud, R. M. Rilke, P. Modersohn-Becker, B. Waldenfels u. a.* Würzburg 1997, S. 22.
- ²⁶ NIETZSCHE, F.: *Also sprach Zarathustra*. In: Ders., s. Anm. 4, S. 434.
- ²⁷ Ders., *Nur Narr! Nur Dichter!* In: Ders., s. Anm. 4, S. 1239 ff.
- ²⁸ KAISER, G.: *Wortwelten-Weltworte. Die ersten beiden Dionysos-Dithyramben Nietzsches*. In: Ders., *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt/M. 1987, S. 312 f.
- ²⁹ NIETZSCHE, F.: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders., s. Anm. 4, S. 73.
- ³⁰ Ders., *Nachgelassene Fragmente*. In: Ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. G. Colli u. a. Berlin – New York 1974, Bd. VII,3, S. 14.
- ³¹ So an exponierter Stelle in der Schlusszeile des ersten *Dionysos-Dithyrambos*. Ders., s. Anm. 4, S. 1242.
- ³² RILKE, R. M.: *Oh, sage, Dichter, was du tust?* In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 193.
- ³³ Ders., *Die Sonette an Orpheus*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 244.
- ³⁴ JASPERS, K.: *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. 3. Aufl. Berlin 1950, S. 403.
- ³⁵ BERTRAM, E.: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. Berlin 1918, S. 170 f.
- ³⁶ Zitiert nach: ebd., S. 171.
- ³⁷ NIETZSCHE, F.: *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders., s. Anm. 4, S. 603 f.
- ³⁸ Ebd., S. 744. – Sowie BERTRAM, E.: s. Anm. 35, S. 171.
- ³⁹ RILKE, R. M.: *Der Tod des Dichters*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 1, S. 461 f.
- ⁴⁰ Ders., *Alles Gefühl, in Gestalten und Handlungen*. In: Ders., *Gedichte*. Hg. S. Schlenstedt. Leipzig 1981, S. 38.
- ⁴¹ Ders., *Die Sonette an Orpheus*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 263.
- ⁴² NIETZSCHE, F.: *Einsiedlers Sehnsucht*. In: *Insel-Almanach auf das Jahr 1912*. Leipzig 1912, S. 85 f.
- ⁴³ RILKE, R. M.: *An Franz Xaver Kappus*. In: Ders., *Briefe*. 2 Bde. Hg. Rilke-Archiv, in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch K. Altheim. Wiesbaden 1950. Bd. 1, S. 99.
- ⁴⁴ RILKE, R. M.: *An Witold Hulewicz*. In: Ders., s. Anm. 15. Bd. 5, S. 375.
- ⁴⁵ ALLEMANN, B.: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961, S. 229.
- ⁴⁶ Ebd., S. 222, 229.
- ⁴⁷ RILKE, R. M.: *Der Einsame*. In: Ders., s. Anm. 1. Bd. 1, S. 277.
- ⁴⁸ Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 208 ff.
- ⁴⁹ Ebd., S. 370.
- ⁵⁰ Ebd., S. 113.
- ⁵¹ Ebd., S. 515.
- ⁵² Ebd., S. 314 f. – „Masken! Masken! Daß man Eros blende. / Wer erträgt sein strahlendes Gesicht.“
- ⁵³ ALLEMANN, B.: s. Anm. 45, S. 223.
- ⁵⁴ RILKE, R. M.: *Le Masque*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn. Wiesbaden 1955–1966. Bd. 2, S. 662.
- ⁵⁵ Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 379 f.
- ⁵⁶ Ebd., S. 63.
- ⁵⁷ RILKE, R. M.: *Erlebnis II*. In: Ders., *Ausgewählte Werke*. 2 Bde. Hg. Rilke-Archiv, besorgt durch R. Sieber-Rilke, C. Sieber und E. Zinn. Wiesbaden 1951. Bd. 2, S. 267 ff.

⁵⁸ Ders., s. Anm. 43.

⁵⁹ Im Entwurf zu dem Gedicht *Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend* nennt Rilke das Gesicht des toten englischen Dichters ein „scheinendes Gesicht“. RILKE, R. M.: s. Anm. 54, S. 409.

⁶⁰ Ders., s. Anm. 39.

⁶¹ Ders., s. Anm. 1. Bd. 2, S. 222.

RILKE AND NIETZSCHE, OR „DIE LUST AN DER MASKE“

Rilke. Nietzsche. Mask. Personality.

The poet Rilke and the philosopher Nietzsche have a great deal in common. Both have no family, no employment, no home and for both life and work form a whole. They are nearly exclusively preoccupied with the question of human existence. The similarities or affinities which connect the existential poet and the existential philosopher have been widely discussed. What has been neglected up to now is the fact that not only Nietzsche but also Rilke attaches a lot of importance to the role and significance of the mask. That is what this essay focuses on: Rilke and Nietzsche agree on the fact that the mask is an essential and indispensable constituent of a creative personality. The poet and the philosopher create truth whatever mask they wear.

Prof. Dr. Bodo Zelinsky
Slavisches Institut der Universität zu Köln
Literaturwissenschaft
Weyertal 137
50931 Köln
Deutschland
Bodo.Zelinsky@uni-koeln.de