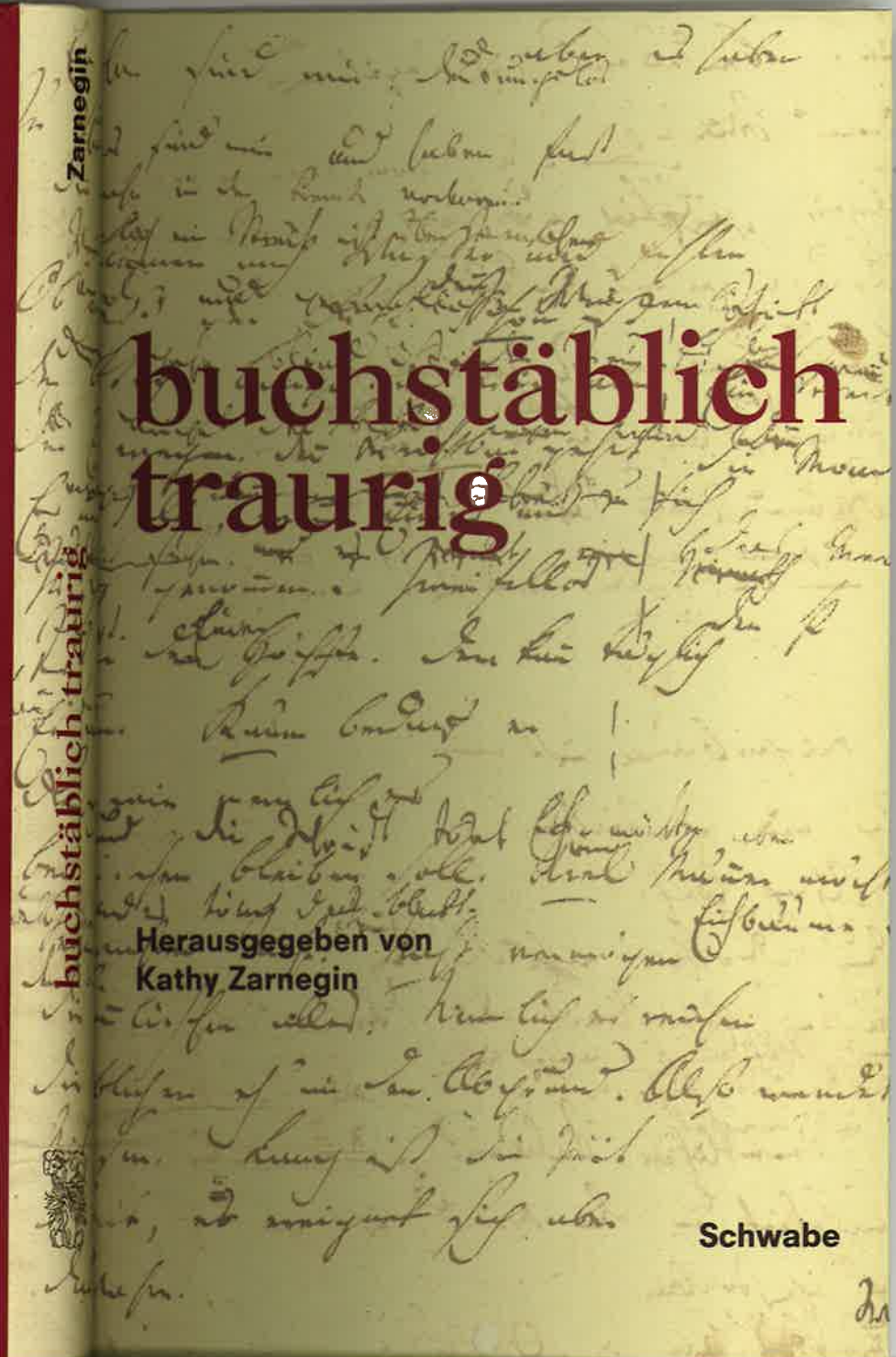


Dieser von Kathy Zarnegin zusammengestellte Sammelband besticht und berührt durch seine Mischung der Textsorten und durch unterschiedliche Herangehensweisen aus verschiedenen Disziplinen. Wissenschaftliche Aufsätze umkreisen den Themenkomplex «Trauer – Tragik – Trauerspiel/Tragödie – Melancholie». Gleichzeitig wird in Gedichten um einzelne Buchstaben und Wörter als Ausdruck von Trauern und Trauer gerungen. In *buchstäblich traurig* werden auf diese Weise Begriff und Thema der Trauer theoretisch analysiert, und zugleich trauern Dichter und verleihen so der Trauer eigene Stimmen. Texte, die treffen und betreffen.

- Kathy Zarnegin: Einleitung
Ulrike Draesner: bläuliche sphinx
Silvia Henke: Schreiben, aus der Trauer, in die Angst, zu den tödlichen Vögeln der Seele
Marc Sagnol: Tragik und Trauer bei Benjamin
Christian Uetz: Schwermut, ein Schwärmmt
Christian Kläui: Melancholie und/oder Dichtergenie
Wolfram Groddeck: Ausgesprochene Trauer
Urs Allemann: schigele
Birgit R. Erdle: Nichts als Ziffern
Peter Weber: Die Augen des Hundes
Michael Turnheim: Trauer, Melancholie und Psychoanalyse
Alfred Bodenheimer: Das Kleben der Zunge am Gaumen
Kathy Zarnegin: Die Krankheit der Heroinnen

Schwabe Verlag Basel 2004



Zarnegin

buchstäblich traurig

Herausgegeben von
Kathy Zarnegin

Schwabe

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel

Abdruck des Gedichtzyklus «bläuliche sphinx»
aus Ulrike Draesner, *für die nacht geheuerte zellen*,
Luchterhand Literaturverlag 2001, mit freundlicher
Genehmigung des Verlags.

Umschlaggestaltung unter Verwendung des
Faksimiles «Mnemosyne» aus: Friedrich Hölderlin.
Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe, hrsg. von D. E. Sattler,
Frankfurt am Main 1975ff., hier: Faksimile-Supplement III:
Friedrich Hölderlin, Homburger Folioheft. Faksimile-Edition,
hrsg. von D. E. Sattler und Emery George, © 1986 Verlag
Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main und Basel.
Abdruck der Hölderlin-Handschrift nach der Faksimile-
Edition mit freundlicher Genehmigung des Verlags
(www.stroemfeld.com).

Lektorat: Christina Scherer
© 2004 by Schwabe AG, Verlag, Basel
Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Muttenz/Basel
Printed in Switzerland
ISBN 3-7965-2009-X

www.schwabe.ch

Inhalt

Einleitung	7
<i>Ulrike Draesner</i> bläuliche sphinx	17
<i>Silvia Henke</i> Schreiben, aus der Trauer, in die Angst, zu den tödlichen Vögeln der Seele	29
<i>Marc Sagnol</i> Tragik und Trauer bei Benjamin	55
<i>Christian Uetz</i> Schwermut, ein Schwärmmt	87
<i>Christian Kläui</i> Melancholie und/oder Dichtergenie	93
<i>Wolfram Grodeck</i> Ausgesprochene Trauer	111
<i>Urs Allemann</i> schigele	125
<i>Birgit R. Erdle</i> Nichts als Ziffern	127

Silvia Henke

Schreiben, aus der Trauer, in die Angst, zu den tödlichen Vögeln der Seele

Rainer M. Rilke im Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé

für M. und seine kleine Gesundheit

1. Die Trauer des einen ...

Im Februar 1901 kommt es zum Bruch zwischen Lou Andreas-Salomé und dem damals 26jährigen Rilke. Es ist das Ende einer fast vierjährigen Liebesbeziehung, ein Ende, das in zwei sehr unterschiedlichen schriftlichen Dokumenten Form gefunden hat: im Gedicht Rilkes, das er nach dem Abschied verfasst hat: «Ich steh im Finstern und wie erblindet», und in einem Brief Lous, den sie am 26. Februar verfasst hat und den sie «Letzter Zuruf» nennt.

Das Gedicht Rilkes gehört kaum zu seinen besten, es wurde von ihm auch später nie in eine Sammlung aufgenommen, zu sehr ist es dem unmittelbaren und persönlichen Schmerz des Verlassenen verpflichtet. Tatsächlich wird Rilke keine andere Trennung mehr so schmerzen wie diese von der älteren Geliebten Lou Andreas-Salomé, bei allen späteren Geliebten und Gefährtinnen wird er es sein, der den Abschied zuerst nimmt. Insofern ist es auch ein Gedicht des Selbstmitleids und der Klage, das in drei Strophen drei katastrophale Wendungen nimmt, jeweils in der letzten Strophenzeile: Die Geliebte, das verlorene Liebesobjekt, ist einmal der Tod des trauernden Subjekts, dann das, was ihn fallen liess und ihn dabei zerbrach, und zuletzt der Abgrund, der ihn verschlang:

I
 Ich steh im Finstern und wie erblindet,
 weil sich zu Dir mein Blick nicht mehr findet.
 Der Tage irres Gedränge ist
 Ein Vorhang mir nur, dahinter Du bist.
 Ich starre drauf hin, ob er sich nicht hebt,
 der Vorhang dahinter mein Leben lebt,
 meines Lebens Gehalt, meines Lebens Gebot –
 und doch mein Tod –.

II
 Du schmiegtest Dich an mich, doch nicht zum Hohn,
 nur so, wie die formende Hand sich schmiegt an den Ton.
 Die Hand mit des Schöpfers Gewalt.
 Ihr träumte eine Gestalt –
 Da wurde sie müde, da liess sie nach,
 da liess sie mich fallen, und ich zerbrach.

III
 Warst mir die mütterlichste der Frauen,
 ein Freund warst Du wie Männer sind,
 ein Weib so warst Du anzuschauen,
 und öfter warst Du noch ein Kind.
 Du warst das Zarteste was mir begegnet,
 das Härteste warst Du, damit ich rang.
 Du warst das Hohe, das mich gesegnet –
 Und wurdest der Abgrund, der mich verschlang.¹

Wenn die Angaben des Herausgebers zutreffen, ist das Gedicht unmittelbar nach dem Abschiedsgespräch mit Lou geschrieben. Es ist mithin das erste Zeugnis einer Trauerarbeit. Dennoch ist es kein eindeutig trauriges Gedicht. Warum nicht?

Um solches festzustellen, muss zunächst auf den Begriff der Trauer und der Trauerarbeit rekurriert werden. Immerhin steht die Begrifflichkeit seit Freuds Aufsatz über Trauer und

Melancholie zur Verfügung. Bei aller Unsicherheit über die tatsächlichen «ökonomischen Mittel», die der Trauernde einsetzt, um die Libido vom verlorenen Liebesobjekt abzuziehen und umzubesetzen², stellt Freud für die Trauer etwas fest, was nicht widerrufen wird und was sie gegenüber allen anderen Affekten auszeichnet: sie lässt das Subjekt intakt. Was die Trauer und die Trauernden adelt und was auch ihre gesellschaftliche Wertschätzung ausmacht, ist diese, im Gegensatz zur Melancholie und zur Hysterie ambivalenzfreie Intaktheit, die sich auch auf das betrauerte Objekt erstreckt. Insofern könnte man auch von einem idealistischen Konzept der Trauer bei Freud sprechen, das der Wirklichkeit nur bedingt gerecht wird. In Rilkes Abschiedsgedicht für Lou zumindest bleiben weder das Subjekt noch das Objekt intakt, ganz im Gegenteil. Während der Trauernde zuerst blind und starr steht, wird er in der zweiten Strophe zum Gefäss, das zuerst geformt und dann zerbrochen wird, in der dritten Strophe schliesslich ist er der Unterlegene in einem Liebeskampf und die Geliebte die Siegerin – ein Abgrund. Die übermächtige Gestalt der verlorenen Freundin ist im ganzen Gedicht durch verschiedene Ambivalenzen gekennzeichnet, so sehr, dass man sagen könnte, was das Gedicht ausmacht, ist die Zeichnung einer tiefen Ambivalenz: die Geliebte als «mein Leben» und «mein Tod»; die Geliebte als gewaltige Schöpferin und als müde Träumerin in der zweiten Strophe und schliesslich in der letzten, wo sie Mutter und Kind, Weib und Freund, das Zarteste und Härteste, das Hohe und der Abgrund wird. Die Bemerkung Freuds, wonach der Verlust des Liebesobjektes ein ausgezeichnete Anlass ist, um die Ambivalenz einer Liebesbeziehung zum Ausdruck zu bringen³, trifft hier durchaus zu. Es ist vor allem die letzte Zeile – «und wurdest der Abgrund, der mich verschlang» –, in der die Trauer in etwas Aggressives umschlägt und dort als unversöhnte und zerstörerische Geste verharrt. Wenn man nun nicht den Freud'schen Begriffsbestimmungen folgt, die die Trauer unbedingt dem Bereich des Normalen zuweisen, bleibt sie weiterhin

lesbar – als heftiger Affekt, der sich durchaus mit Wut und Destruktion mischen kann, als Sturz, der in einer Verschiebung die jähren Tränen, den Ausdruck der Trauer und des Schmerzes verschlüsselt.⁴

In Rilkes Gedicht findet nun noch eine Bewegung statt, die seine Traurigkeit gegenüber der «normalen» umformt. Statt das Objekt der Trauer aufzugeben oder für tot zu erklären, begibt sich das Ich selber in die masochistische Position des Getöteten, der von einem übermächtigen, sadistischen Mutter-schlund verschlungen wird. Was bleibt, im Bild des Abgrunds, ist eine grosse offene Wunde. In etwas forcierter Analogie zum Komplex der Melancholie, den Freud gegen die normale Arbeit der Trauer setzt, liesse sich auch von der offenen Wunde der Melancholie sprechen⁵ – einem Bild, das bei Freud (wie auch der Abgrund bei Rilke) nicht weiter aufgelöst wird, weder topisch noch ökonomisch.⁶ Das Interessante bei Rilke ist aber, dass mit diesem Bild der Wunde, in dem ja am Schluss Objekt wie Subjekt verschwinden, ungesagt ist, wer versehrt wird, wer gesund bleibt. Dieser Abgrund, der räumlich nicht verankert wird, diese offene Wunde ohne körperliche Zuweisung bilden mithin einen Problemknoten, der nicht mehr suggeriert, das Objekt der Trauer lasse sich in einem Aussen verankern. Der Problemknoten, Sammelstätte mehrerer Ambivalenzkonflikte, bleibt geschürzt liegen.

2. ... die Krankheit des Andern

Solche Ambivalenz und Unentschiedenheit lässt Lou Andreas-Salomé nun in ihrer Antwort nicht bestehen. In ihrem «Letzten Zuruf» geht sie weder auf die Metapher des Abgrundes noch auf das Bild des Verschlingens ein, doch tritt sie sofort in die Position der mütterlich Überlegenen, die das Gedicht ihr zuweist: «Lass mich darum als eine Mutter die Pflicht aussprechen, die ich vor mehreren Jahren [...] Zemek gegenüber einging» (BWL 54). Sie greift damit weit über den Anlass des

Abschieds aus und rekurriert nicht nur auf eine Mutterpflicht, sondern auf eine ärztliche. Hinter Zemek verbirgt sich Dr. Pineles, ein Wiener Privatdozent der Medizin, mit dem sie eine neue Liebesbeziehung eingegangen ist. Als Mutter also und unter Beiziehung ärztlichen Rates schafft sie es ihrerseits, die Verhältnisse zu klären. Nicht indem sie den Verlassenen für tot, sondern indem sie ihn für krank erklärt – im Namen der Gesundheit: «... warum ich Dich auf einen so ganz bestimmten Weg zur Gesundheit unermüdlich hinwies ...» (BWL 54). In ihrem unmittelbaren Abwehrreflex gegen Rilke liefert sie nun eine Diagnose seines Gesundheitszustandes, wie sie es später, zum Beispiel in ihrem *Lebensrückblick* nicht mehr wagen wird. «Das was Du und ich den «Anderen» in Dir nannten, – diesen bald deprimierten, bald excitierten, einst Allzufurchtsamen, dann Allzuhingerissenen, – das war ein ihm [d.h. Zemek, S. H.] wohlbekannter Gesell, der das Seelisch krankhafte fortführen kann zu Rückenmarkserkrankung oder in's Geistesranke.» Sie unterstreicht ihre Beobachtungen, indem sie sie datiert und fährt fort:

Begreifst du meine Angst und meine Heftigkeit, wenn Du wieder abglittest, und ich das alte Krankheitsbild wieder sah? wieder den zugleich lahmen Willen neben jähren nervösen Willenseruptionen, die Deinen organischen Zusammenhang durchrissen, haltlos Suggestionen gehorchten, und nicht untertauchten in die Fülle der Vergangenheit um gesund zu assimilieren, zu verarbeiten, sich selbst vom Grund an aufzubauen! wieder die schwankende Ungewissheit zugleich mit den lauten Accenten und starken Worten und Betheuerungen, voll Wahn-Zwang, ohne Wahrheits-Zwang! (BWL 54f.)

Daraufhin erklärt sie sich selber für ausserstande, ihm weiterzuhelfen, empfiehlt ihm eine Selbstanalyse, die zum «dunklen Gott» der Kindheit führe und auferlegt ihm auch eine briefliche Trennung: dass er sich erst wieder an sie wenden

dürfe, wenn es ihm sehr schlecht gehe – «dann ist bei uns ein Heim für die schlechteste Stunde» (BWL 56).

Was in Rilkes Gedicht im Bild des Abgrunds als einer jähen ausweglosen Trauer verschluckt wird, taucht in Lous Antwortbrief als Krankheitsbild und zugleich als analytisches Set auf. Mit der Kategorie des «Anderen», die zum Oberbegriff wird für alle psychisch instabilen, nicht integrierten Zustände Rilkes bis hin zum Wahnhaften, schafft sie Distanz und Überlegenheit und kann damit, ohne klare Symptomatologie und pathologisches Deutungsmuster die psychoanalytische Position über das zerquälte Seelenschicksal des Dichters heben. Depression, Manie, Nervosität, Hysterie: Alle um die Jahrhundertwende relevanten Krankheitsmuster werden in ihrer Analyse von Rilke punktuell aufgerufen und zum «Anderen» erklärt.

Somit macht Lou Andreas-Salomé in diesem «letzten Zuruf» Rilkes Krankheit zu einer Suchformel, die den Keim für zwei fortan miteinander verbundene Programme beinhaltet: das Werkprogramm des Dichters, der lebenslänglich gegen seine Krankheit und um seine Gesundheit wie um sein Werk ringt, und das Programm der Analytikerin, die auf den Erkenntnissen des Krankhaften in Rilke ihre Karriere aufbauen wird⁷. Die Autorität, die er ihr zeitlebens einräumt, zu wissen, wer er sei, und zugleich sein Werk zu verstehen, ja mehr noch, zu wissen, wie er und sein Werk zusammenhängen, ist Teil dieses Programms: «Du allein weisst, wer ich bin» (BWL 60), schreibt er ihr zwei Jahre später, als er die Briefabstinenz, die sie ihm auferlegt hat, bricht. Und noch viele Jahre später, nach Erscheinen des *Malte*, als etwa Ellen Key sich von ihm abwendet, weil sie Malte mit Rilke identifiziert, wendet er sich an Lou: «niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und inwieweit er [d.h. Malte, S. H.] mir ähnlich sieht» (BWL 238). Dieses Wissen um ihn beruht auf dem Wissen, was ihm fehlt, woran er krankt, leidet und letztlich – stirbt. Denn, todkrank, in seinen letzten Tagen, als er nicht mehr zu schreiben vermag, verlangt er nach Lou und beschwört mehrmals: «Viel-

leicht wird die Lou Salomé doch begreifen, woran es gelegen habe.» (BWL 623) Dieses «es», die Krankheit, das Leiden ist etwas Inkommensurables und Namenloses geblieben, das er zeitlebens der Analyse von Lou Andreas-Salomé zur Verfügung gestellt hat. Die Kenntnis davon, d.h. die psychoanalytische Deutung hat er sich allerdings nie zu eigen gemacht. Das Spannungsfeld von literarischer Produktion und psychoanalytischem Wissen, das sich in der Verbindung von Rilke und Lou Andreas-Salomé öffnet, ergibt aber nicht nur eine «kongeniale Beziehungskonstellation» von Dichtung und Psychoanalyse⁸, sondern zeigt vor allem die jeweiligen Begrenzungen und Fragwürdigkeiten der einen Disziplin in bezug auf die andere.

3. «Unsägliche Ängste» oder «Das Rätsel der Angst»

Als sich Rilke zwei Jahre nach der ihm auferlegten Trennung und Briefabstinenz wieder an Lou wendet, tut er es nicht unter Berufung auf die verlorene Liebe und die Trauer darum, sondern genau unter der Berufung auf jenen «Anderen» in ihm, der sich nun in neuem Gewand zeigt: im Gewand der Angst. Es ist das plötzliche Überfallenwerden von Ängsten, von etwas zunächst Unermesslichem, an das er sich im Brief an Lou herantastet: «und ich weiss gar nicht wie ich sagen soll was es war» (BWL 59).

Nun leistet er den Rekurs auf die Kindheit, zu dem Lou ihm vor zwei Jahren geraten hatte:

Fern in meiner Kindheit, in den grossen Fiebern ihrer Krankheiten, standen grosse unbeschreibliche Ängste auf, Ängste wie vor etwas zu Grosse, zu Hartem, zu Nahem, tiefe unsägliche Ängste, deren ich mich erinnere; und diese selben Ängste waren jetzt auf einmal da, aber sie brauchten nicht erst Nacht und Fieber als Vorwand, sie erfassten mich mitten am Tage, wenn ich mich gesund und muthig meinte, und nahmen mein Herz und hielten es über

das Nichts. [...] Dann war mir, als würde ich keinen erkennen, der bei mir einträte, und als wäre auch ich allen fremd wie ein in fremden Landen Gestorbener, allein, überzählig, ein Bruchstück anderer Zusammenhänge. (BWL 59)

So findet das Unsägliche nun zu einem Text, ein Bruchstück zu seinem Zusammenhang, der keine weitere Deutung verlangt, sondern Fortsetzung: Es geschieht in den Briefen an Lou Andreas-Salomé, dass Rilke für den «Anderen» eine Sprache zu finden beginnt, eine Sprache, die sich zwischen Verstummen und Angst einen Weg bahnt. Lous Reaktion auf diesen ersten langen Brief fällt entsprechend kurz aus: Sie beruhigt ihn – «kein Grund zur Furcht», und sie erklärt ihm, solche Depressionen und Angstzustände seien normal nach längeren Krankheiten. Gleichzeitig fordert sie ihn auf, zur Selbsttherapie weitere Briefe an sie zu schreiben. (BWL 62) Rilke nimmt das Angebot sofort an und entfaltet im nächsten Brief die ganze komplizierte Symptomatik seines Leidens auf der Ebene des Körpers: «Ich habe immerfort so viel Schmerzen und lebe in lauter Ungemach. Was mir wehe thut hat vielleicht dieselbe Ursache wie die Angst.» (BWL 63) Für dieses körperliche Leiden allerdings findet Rilke keine Sprache. Nach dem Aufzählen der verschiedenen Symptome im Kopfbereich – Zahn, Rachen, Augen, Kopfweh – weicht er aus auf die Lebensumstände in Worpsswerde, die ihn deprimieren. Mit dem Hinweis darauf, dass ihm das Schreiben schwerfalle, bricht der Brief ab. Mit anderen Worten: das körperliche Leiden, die körperlichen Symptome weisen ihm keinen Weg zur Sprache, zu den Dingen, zu den Menschen, aber auch nicht zu sich selber. Insofern kann dieser Brief als Anzeige einer Depression gelten, die nicht mehr narzisstisch besetzbar ist. Keine Wunde, aus der das Subjekt partiell ausfließt, keine Angst, die Spuren legt; nur Leere und Müdigkeit steigt aus den Worten dieses depressiven Rilkebriefs⁹. Doch schon fünf Tage später hat er zur Sprache zurückgefunden und schreibt einen 11seitigen Brief (elf Druckseiten!) an Lou, der in die Literaturgeschichte

eingeht. Es ist die retrospektive Schilderung seiner Pariseindrücke, die im *Malte* ihre definitive Gestalt finden werden. In diesem Brief versucht er, die Architektonik seiner Angst darzulegen, und nicht von ungefähr fällt ihm dabei das Bild der Stadt ein: «O es haben tausend Hände gebaut an meiner Angst und sie ist aus einem entlegenen Dorf eine Stadt geworden eine grosse Stadt, in der Unsägliches geschieht.» (BWL 66) Nun ist es, als ob die Metaphorisierung der Angst zur Stadt das Eingangstor setzt zu einer Beschreibung, in der die Angst sowohl innen als aussen ist, vom Subjekt bewohnt wird und in ihm wohnt. Genau diesen Umschlag von innen und aussen vollzieht die ganze Schilderung der Pariseindrücke nach, in der bald die Stadt mit ihren Menschen, bald das Subjekt zum Umschlagplatz der Angst wird. Mit anderen Worten: Paris als Stadt der Angst wird zum Ich als Angststätte und umgekehrt. Was für eine Angst aber? Wie immer der Zusammenhang von Angst und Depression, den es in der psychoanalytischen und psychotherapeutischen Diskussion schon lange gibt¹⁰, aussieht, wird in der Abfolge der beiden Briefe ein fundamentaler Unterschied zwischen den beiden Zuständen offensichtlich: anders als die Depression verschafft die Angst der Sprache Raum. Und gerade in ihrer Metaphorisierung als Stadt wird sie in einer Räumlichkeit erfasst, die nicht nur zur Sprache gehört, sondern zur Qualität der Angst. Welche Qualität aber, bei einem Affekt, von dem schon Freud erkennen musste, dass es der am meisten dequalifizierte der psychischen Affekte ist, ein Affekt, dessen erste Qualität mithin seine Qualitätslosigkeit ist¹¹? Vielleicht muss gerade diese Qualitätslosigkeit im pathologischen Rahmen von Freuds Triblehre Hinweis sein, die Angst als Phänomen zu begreifen und sie in den Bereich der Phänomenologie zu stellen¹². So lässt sich, zurückgehend auf Heideggers Daseinsanalytik sagen, dass die Angst im wesentlichen eine Erfahrung des «Nichts und Nirgends» ist: weil sie, anders als die Furcht oder die «Realangst», aus dem «Nichts» kommt und sich auf nichts richtet oder auf etwas, das nicht da ist. Sie indiziert somit «Gegend» und beschwört die Möglich-

keit des In-der-Welt-Seins im räumlichen Sinn.¹³ Wenn auch sonst «nichts» ist, ist das Drohende doch ganz da, und zwar so nahe, dass es einen beengt und den Atem raubt. Auf diesen ursprünglichen Wortsinn von *angustiae/Enge* im Begriff Angst rekurriert auch Freud in seiner Vorlesung von 1917, wobei ihn wie immer bezüglich der Angst ihr Dasein kaum interessiert, dafür um so mehr ihre Entstehung, das heißt: wo sie herkommt.¹⁴ Wer aber mit der Angst umgeht, wie Rilke in Paris, den interessiert nicht, woher sie kommt, sondern welche Wege sie nimmt. So versucht er in seiner Schilderung von Paris auch nicht, die Angst zu lokalisieren, sie ist immer schon da und verzerrt jede Geste und jeden Anblick der Menschen dieser Stadt ins Unheimliche, Verwesende, Tierische, Siechende, Sterbliche. Die Bilder, die der Erzähler Rilke in diesem Brief für die Angst findet, sind zwar alles Todes- oder Sterbensbilder, es sind aber auch Bilder eines unglaublichen Daseinskampfes, Bilder von unheimlichen Metamorphosen am Rande des Daseins: Menschen, die wie zerbrochene Marionetten mit schwerem Geschwür am grauen Hals in einer Droschke hängen, «Stücke von Menschen, Theile von Thieren, Überreste von gewesenen Dingen und alles noch bewegt, wie in einem unheimlichen Winde durcheinandertreibend, getragen und tragend, fallend und sich überholend im Fall.» (BWL 67)

Die Erfahrung des Nichts, die es für möglich hält, dass alles auseinanderbricht und zerfällt, geht bei Rilke einher mit der Grundbefindlichkeit des Nicht-zuhause-Seins, der Unheimlichkeit, die sowohl bei Freud wie bei Heidegger vom Wortsinn her zur Befindlichkeit der Angst gehört: nicht heimisch, nicht zuhause sein¹⁵. Und in diesem Nicht-zuhause-Sein schiebt sich vor die Möglichkeit des Sterbens jene einer fundamentalen Verwandlung, einer neuen Perspektive auf die Welt, kleine, unheimliche Verschiebungen aus der Schräglage des Bewusstseins heraus, in dem die Angst gewachsen ist: Menschen,

die erst anfangen, die Dinge anders zu lesen als sie gemeint sind; denen, die noch ganz auf derselben Welt woh-

nen, nur dass sie ein bisschen schräg gehen und deshalb manchmal meinen, die Dinge hingen über sie; denen, die nicht in den Städten zuhause sind und sich in ihnen verlieren wie in einem bösen Wald ohne Ende – , allen denen, welchen Leid geschieht an jedem Tage, allen denen die ihren Willen nicht gehen hören im Lärm, über die die Angst gewachsen ist ... (BWL 68f.)

Diese Angst, die überall und nirgends ist – «eine sozusagen frei flottierende Angst, die bereit ist, sich an jeden irgendwie passenden Vorstellungsinhalt anzuhängen», schreibt Freud – sei von allen Ängsten die am wenigsten psychisch gebundene.¹⁶ Greift man dazu Freuds Metapher der Angst als «allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden können»¹⁷ auf, dann wird der Charakter der Angst als Tauschmittel, als Konversions- oder eben: Verwandlungsprinzip offenkundig. Nicht von ungefähr spricht Freud in der letzten Schrift zur Angst, in «Angst und Triebleben» von 1932, von «Rätsel[n]» und: «hier, wo wir von der Angst handeln, sehen Sie alles in Fluß und Wandlung begriffen».¹⁸ Für dieses Rätsel nun hat Rilke eine Figur gefunden, vielmehr: sie ist ihm begegnet in der Gestalt des Mannes, der über nichts ins Stolpern kommt, dem Veitstänzer, wie er im *Malte* heißen wird. Es ist «die Unruhe» im Körper des Mannes, der Rilke mit wachsender Bestürzung nachgeht, weil sie ohne äusserliche Ursache kommt und nicht lokalisierbar im Körper spukt, bald den Schritt, bald die Schultern, bald den Kopf befällt. Wie die frei flottierende Angst, die sich jedem Vorstellungsinhalt anhängen kann, befällt nun diese Unruhe den fremden Mann und steigert sich – unter der Beobachtung Rilkes – zur Angst:

Ich fühlte wie dieser ganze Mann sich anfüllte mit Unruhe, wie sie, die sich nicht ausgeben konnte, sich vermehrte und wie sie stieg, und ich sah seinen Willen, seine Angst und den verzweifelten Ausdruck seiner krampf-

haften Hände, die den Stock an das Rückgrat pressten als wollten sie ihn zu einem Theil dieses hülflosen Leibes machen, in dem der Reiz zu tausend Tänzen lag. (BWL 73)

Der Mann, der von tausend Reizen heimgesucht, in seinem Körper nicht heimisch ist, wird zur Projektionsfigur für Rilkes Nicht-zuhause-Sein in der Stadt, zum Spiegel seiner Angst: «Ich war jetzt dicht hinter ihm, willenlos, mitgezogen von seiner Angst, die von meiner nicht mehr zu unterscheiden war.» (BWL 74) Nicht nur von seiner nicht zu unterscheiden, sondern auch unentschieden im Raum zwischen innen und aussen, zwischen Physis und Psyche, wird die Angst in diesem Brief Rilkes dramaturgisch gesteigert zu einem Reigen der Symptome, der sich wie ein Spuk entladen will und es endlich tut: im Veitstanz des Mannes, der zuletzt «wie ein Brand» losbricht (ebd.). Danach ist Ruhe. Die Angst ist verbraucht, womit ihre Eigenschaft, ein Tauschmittel der Affekte zu sein, nochmals anders formuliert werden kann: «Ich war wie verbraucht; als hätte die Angst eines anderen sich aus mir genährt und mich erschöpft, so war ich.» (ebd.)

Das Fazit, das Rilke am Schluss des Briefs für den Umgang mit der Angst zieht, ist bemerkenswert. Er hält es nämlich für möglich, den Ängsten habhaft zu werden und aus ihnen Dinge zu «machen» – «vielleicht hätte ich es doch gekonnt: Dinge machen aus Angst» (BWL 75). Sich selbst sieht er aber noch entfernt von dieser Möglichkeit: «Im Bestreben, sie zu formen, wurde ich schöpferisch an ihnen selbst, statt sie zu Dingen meines Willens zu machen, gab ich ihnen nur ein eigenes Leben, das sie wider mich kehrten und mit dem sie mich verfolgten weit in die Nacht hinein.» (BWL 74) Mit der Vermutung, dass Ängste sich willentlich machen lassen, fällt er hinter seine Erkenntnisse über die Angst zurück, die dieser Brief – unwillentlich – hervortreibt. Denn die Aufzeichnung dieses Gangs durch Paris im Banne der Angst eines anderen, die mehr und mehr zur eigenen wird, bis hin zur dramatischen Ent-

ladung im Tanz und der anschliessenden Leere des teilnehmenden Zuschauers – Rilke macht die Angst zur Sache einer unausgesetzten Verschiebung, zu einem Zustand, in dem ein Symptom das andere ersetzt. Die Angst, wie Rilke sie in diesem Brief zu schreiben vermag, ist genau das, was für Freud so schwierig zu akzeptieren ist: eine unlokalisierbare Sache mit ausschweifender Symptomatologie.¹⁹ In dieser Ausschweifigkeit ist die Angst nicht mehr frei flottierend, sondern unterwegs, *en passage*, zwischen Erwartung und Vorstellung bis zum Ausbruch – ihrer ist nicht habhaft zu werden. Der Veitstanz des Mannes aber ist auch nur Ersatzschauspiel für die Angst, um die es geht. So dass auch der Angstanfall, den der Briefschreiber im Körper des anderen erleidet, letztlich nur ein *Alibi* für das unbegreifliche Nirgends der grossen Angst ist, die es als ganze nicht gibt. Es ist genau diese Bewegung der Angst-*en-passage*, von Symptom zu Symptom, von Synekdoche zu Synekdoche, die in ihrer Temporalität der ständigen Erwartung auf noch Schlimmeres eine literarische Gestaltung geradezu genuin aus sich her austreibt. Es ist deshalb nur konsequent, dass dieser Brief später zu einer Aufzeichnung des *Malte Laurids Brigge* umgeformt wird und ein wichtiges Stück in der Entstehungsgeschichte des ganzen Romans bildet²⁰. Rilke ist somit in diesem Brief der Angst zwar nicht Meister geworden, aber er war so sehr mit ihr unterwegs, dass sie zu Sprache, also mitteilbar geworden ist. Und nicht nur dies: die Mitteilbarkeit geht über die Adressatin des Briefs hinaus und wird zum literarischen Fakt.

4. Die «kleine Gesundheit» des Schriftstellers

Lou Andreas-Salomé erkennt die neue Dimension dieses Briefes mit seinen der Angst abgerungenen Schilderungen sofort. Ihre erste Quittierung lautet: «mitten im Lesen Deines letzten Briefes geschah es mir, dass ich Deiner vergass ...» (BWL 76) Diese Antwort muss hellhörig machen. Denn sie

bekundet damit, dass hier etwas Form gefunden hat, das das Subjekt des Briefs, auch das Subjekt der Angst verschwinden macht. Sie spricht von «Umformung», sie spricht von «höherem Prozess» und «selbstberedten Dingen» und fasst schliesslich zusammen: «Nun ist Dir's gekommen; der Dichter in Dir dichtet aus des Menschen Ängsten.» (BWL 76) Indem sie nun Rilke bestätigt, seine Leiden, Ängste, Neurosen in Literatur transformiert zu haben, schickt sie ihn gleichzeitig auf den Weg der Gesundheit: «Nie warst du der Gesundheit so nahe wie jetzt.» (BWL 78) Wenn Krankheit – der grosse «Andere» – zu Literatur zu werden vermag, dann wäre die Literatur, ganz im Deleuzeschen Sinn, ein Unternehmen der Gesundheit. Wenn auch einer kleinen Gesundheit: In seiner literaturtheoretischen Aufsatzsammlung *Critique et clinique* schreibt Deleuze im ersten Kapitel «La littérature et la vie» gewissermassen programmatisch über diese Gesundheit –

nicht, dass der Schriftsteller unbedingt mit einer grossen Gesundheit ausgestattet wäre, aber er erfreut sich einer unwiderstehlichen kleinen Gesundheit, die denjenigen Dingen entspringt, die er gesehen und gehört hat, die aber zu gross und zu stark waren, um sie einzuatmen, deren Vorüberziehen ihn erschöpft und ihm doch jenes Werden schenkt, das eine grosse beherrschende Gesundheit verunmöglicht hätte.²¹

Im Lichte dieser Einschätzung lässt sich das Verhältnis von Krankheit und Schreiben, aber auch das Verhältnis von Psychoanalyse und Literatur, wie es sich zwischen Lou Andreas-Salomé und Rilke eingestellt hat, nochmals genauer bestimmen. Rilkes unbestritten «kleine Gesundheit» rührt von jenem «zu Grossen» her, von dem Deleuze spricht, das im Verhältnis zu Lou zum kranken, unintegrierten «Anderen» erklärt wurde; es ist das «zu Grosse, zu Harte, zu Nahe» aus den grossen Fiebern der Kindheit (BWL 59), es ist das «zu Grosse» der Stadt Paris, das «wie eine Welle über (s)einen Willen» zur

«Offenbarung des Untergangs» geworden ist (BWL 79) und das dann im Briefwechsel wieder zur Suchformel für die künstlerische Existenz wird. Als solches ist es nun verschlungen in einen Prozess von Literatur, in dem nicht mehr gelebtes Leben oder Neurosen geformt werden, sondern Passagen des Lebens, die immer Passagen der Gesundheit sind. Für den Zusammenhang von Krankheit und Schreiben heisst das, dass man die Angst nicht bewältigen muss, um sie zu schreiben – «man schreibt nicht mit seinen Neurosen», sagt Deleuze, man schreibt, wenn man durch sie hindurchgegangen ist. Genau diesem Verwandlungsvorgang ist Lou in ihrem Antwortschreiben auf der Spur, wenn sie meint, dass es Rilke gelungen sei, die Dinge nicht «veitständig zu betrachten», sondern sie zu schildern (BWL 77). Was schildern aber heisst, liesse sich so präzisieren: die Angst, obschon sie ihn physisch erschöpft hat, hat sein Bezeichnungsvermögen so weit gestärkt, dass es im *Malte* bald zum poetischen Programm erklärt wird: es heisst sehen lernen.

Ich lerne sehen. Ich weiss nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiss nicht, was dort geschieht. (MLB 10)

Tatsächlich weiss niemand, was «dort» geschieht, klar ist aber, dass erst nachträglich, auf dem Papier, lesbar wird, was geschehen ist. Deshalb ist das Mittel gegen die Furcht, das Malte sucht, die Schrift: «Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben ...» (MLB 19) Damit ist noch nicht gesagt, was die Erzählerfigur Malte schreibt und welches Selbstverhältnis der Autor Rilke durch diese Erzählerfigur als literarische Strategie begründet. Gesagt ist aber, dass das Schreiben nicht in der Angst oder Depression passiert, sondern immer schon im Widerstand dagegen. Auch wenn das Resultat, wie im *Malte*, nicht eine intakte Persönlich-

keit ist und der Roman von gewissen Leuten als Dokument der Zerrüttung gegen seinen Autor ausgelegt wurde²².

Dass die Balance zwischen Untergehen im Leben und Selbstbehauptung in der Literatur, auch zwischen Krankheit und Gesundheit und zwischen Verstummen und Schreiben lebenslänglich fragil blieb und nicht immer gelang, belegt vor allem ein Dokument im Werk Rilkes: «Das Testament». Diese seltsame autobiographische Schrift, die Rilke im April 1921 auf Schloss Berg am Irchel verfasst hat, nennt er, diesmal nicht als Erzählerfigur, sondern als fiktiver Herausgeber der Papiere eines anderen, ein Dokument des «Misslingens, ein grausamer, verwirrender Verlust»²³. In der Mitte dieser Sammlung aus Notizen, Briefentwürfen, Tagebucheintragen findet sich ein Auszug aus einem Taschenbuch, das der Verfasser verbrennt, nachdem er einige Seiten daraus wortgetreu abgeschrieben hat. Es handelt sich um die «sinnlose» Aneinanderreihung von Substantiven über drei Seiten hinweg – ein Textgebilde, das in Rilkes «Werk» einmalig ist.²⁴ Denn dieser depressivste und wundeste Punkt des Textes belegt gewissermassen das Gegenteil dessen, was sich in den Parisbriefen ereignet: er zeigt den Prozess einer Zersetzung, die in Aphasie endet, er bezeugt den Verlust einer sinnvollen Sprache und somit den Untergang des Schriftstellers²⁵. Die Depression in der Form der Aphasie folgt im Unterschied zur Angst nicht dem Prinzip der Verwandlung. Im Moment, wo das Sprachvermögen tangiert ist, siegt der Todestrieb über die Einbildungskraft; was bleibt, sind «Additionen kleiner sinnloser Posten»²⁶, Sprache ohne Signifikanz. Denn der Todestrieb selber kann nicht in Erscheinung treten, nicht in der grössten Angst und nicht in der tiefsten Depression.²⁷ Aus dem reinen Wiederholungszwang, der sich in dieser «Addition» manifestiert und der dem Todestrieb entspringt, kann keine Kunst kommen – zu dieser Einsicht ist Rilke selber wohl am tiefsten vorgedrungen. Bereits 1903 hat er an Lou geschrieben: «Leben und Tod wiederholen sich und sind nicht neu. Und es kann keine Kunst kommen daraus, denn die Kunst kann sich nicht wiederholen.» (BWL 91)

5. Die grosse Krankheit und die «tödlichen Vögel der Seele»

Der Schaffensprozess für die Kunst, die nicht dem Todestrieb untersteht, ist für Rilke lebenslänglich die höchste und innerste Notwendigkeit geblieben, der er alles andere, was man zum «Leben» zählen könnte, unterordnete – Liebe, Zusammenleben, Kinder, Erfolg, Glück. Er hat aber seiner Erschaffung von Kunst keine Lebenskunst zur Seite gestellt, die ihm eine einigermaßen stabile Gesundheit verschafft hätte, im Gegenteil. Seine körperlichen Leiden haben sich, je entschlossener seine lyrische Produktion wurde, stets verschlimmert. Dieser Umstand beschäftigt Lou Andreas-Salomé wie Rilke während der ganzen Dauer des Briefwechsels, er ist der Anlass, die Sorge, aus der heraus viele ihrer Briefe geschrieben sind. Die Bedeutung dieser Sorge ist allerdings für beide unterschiedlich. Für Lou, in ihrer Hinwendung zur Psychoanalyse, ist Rilkes Körper mit seinen vielfältigen Krankheitssymptomen mehr und mehr zu einer Projektionsfläche für nosologische Spekulationen geworden, sie hat auf ihn das Krankheitsbild des Hysterikers wie jenes des Hypochonders angewandt und dabei versucht, ganz im Sinne der freudschen «Schule»²⁸, das Rätsel von Rilkes Angst und Versehrtheit auf der physiologischen Ebene des Sexuellen zu lösen. So deutet sie in ihrer Schrift *In der Schule bei Freud* seine Träume und Kindheitsreminiszenzen im Hinblick auf ihre sexuelle Ätiologie, in der frühe, von väterlichem Onanierverbot belegte Erektionen die Erklärung abgeben für das «allzu Grosse» bei Rilke, das Inkommensurable, «Riesige», das er «Mühe hat mit sich verknüpft zu halten»²⁹. Solche Fest-Stellungen im eigentlichen Sinn des Wortes zeigen die Begrenztheit des psychoanalytischen Instrumentariums – zumal Lou gerade im Briefwechsel, in dem Rilke nicht als Fall, sondern als Gegenüber erscheint, Erkenntnisse formuliert hat über den Zusammenhang von körperlichem Leiden und Produktivität, die weit über die freudsche Pathologisierung der erogenen Zone mit dem Phallus als ursächlichem Körperteil hinausgehen. So gesche-

hen in einem Brief vom August 1903, nach der Lektüre des Rodinbuchs, als sie, ganz auf der Spur einer eigenen und neuen Erkenntnis, ihm zu erklären versucht, warum dieser Text gleichzeitig so kraftvoll geworden ist und ihn krank gemacht hat. Es sei die Empfänglichkeit Rilkes für die physische Dimension der Rodinschen Arbeit, die «Blickrichtung auf das körperhaft-psychische Detail, mit einer konzentrierten Aufdringlichkeit für alles Beredtsame der Physis», das Rilke nicht ganz ins dichterische Werkzeug, die Sprache hinübernehmen konnte, weshalb es ihm Physis und Psyche auseinandergetrieben habe: «Wärest du Bildhauer, dann hätte es Dich mit gewaltigem Stoss künstlerisch entladen, so aber musste es Dich in das Unheimliche einer fremden Welt entrücken, Dir Sinne und Seele auseinandertreiben.» So habe sich die nicht für die dichterische Produktion verwendbare körperliche Energie wider ihn gekehrt und sich «wie ein Vampyr» am eigenen Körper schadlos gehalten (BWL 88). Diese Einsicht wird sie 10 Jahre später in ihrem Freud-Tagebuch verfestigen und verallgemeinern auf eine generelle leibliche Abspaltung hin, die Rilke im Schaffensprozess vollziehe und alles Schiefgehende nicht mehr im Geist auffange, sondern den Körper als hysterischen Schauplatz brauche: «Der Leib selber ist ihm nun der ›Andere‹ geworden.»³⁰ Der komplexe und unauflösbare Zusammenhang von Psyche und Soma, von Sprache und Körper, den Lou Andreas-Salomé hier aufreisst, führt weit über die Rodinschrift Rilkes hinaus. Das Verkrallen mit dem körperlich-plastischen Medium der Bildhauerei, in dem der Körper im eigenen schöpferischen Prozess der Dichtung überflüssig – und deshalb krank – wird, zeigt nur auf besonders exemplarische Weise, inwiefern der Körper des Schriftstellers Rilke durch den Produktionsprozess selber in Mitleidenschaft gezogen und zur Falle wird, «eine Oberfläche voller Fallen, in denen gequälte Eindrücke absterben, ein starres unleitendes Gebiet» (BWL 339). Hört man auf seine Klagen an Lou, vor allem in den Jahren 1914 und 1915, dann gibt es keine einzige Aktivität, weder geistige noch physische, durch die sein Körper nicht

«als ein Gestörtes» reagiert. Wenn auch immer die Literatur am Ende aller Anstrengungen steht und diese als Unternehmen der Gesundheit gilt: die Gesundheit des Schriftstellers bleibt klein. Nicht von ungefähr findet Rilke ein Sinnbild für diese Gesundheit im Bereich des Kleinen:

Ich bin wie die kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, dass sie sich zur Nacht nicht mehr schliessen konnte. Es war furchtbar sie zu sehen, in der dunklen Wiese, weit-offen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. (BWL 337)

Mit diesem Vergleich versucht Rilke sich und Lou nochmals zu verdeutlichen, warum das Schöpferische bei ihm den Körper nicht heilt – und wie immer ist er sein bester Analytiker:

So hat die übertriebene Aufmerksamkeit mir manches Einzelne überlebensgross nahgerückt und andererseits zwischen mir und dem eigenen Körper, ihn aufreizend, Beziehungen eingeschoben, die wahrscheinlich von derselben Verirrung sind wie meine Beziehungen zum Leiblichen überhaupt. (BWL 336f.)

Angesichts dieser Problematik ist guter Rat teuer. Deshalb entwickeln die beiden im Laufe des Briefwechsels gewissermassen eine doppelte Perspektive darauf. Rilke fährt fort, bei Lou Andreas-Salomé Rat zu suchen, folgt ihren neuen Erkenntnissen über die Beschäftigung mit der Kindheit und fühlt sich durch sie angehalten zur Selbstanalyse. Das psychoanalytische Wissen, das sie ihm dazu zur Verfügung stellt, darunter insbesondere die Schrift *Drei Briefe an einen Knaben* interessiert ihn theoretisch sehr, wenn aber die Methode des Durcharbeitens von Kindheitserinnerungen auf ihn selber ange-

wandt werden sollte, empfindet er «geistigen Brechreiz». So beschreibt er die Behandlung bei Dr. Stauffenberg, einem als Kapazität geltenden «Leibseearzt», von dem er sich sehr viel versprochen hatte, als grosse Unmöglichkeit:

Mit Schrecken empfand ich manchmal eine Art geistigen Brechreiz, den er hervorzurufen bemüht war; es wäre furchtbar, die Kindheit so in Brocken von sich zu geben, furchtbar für einen, der nicht darauf angewiesen ist, ihr Unbewältigtes in sich aufzulösen, sondern ganz eigentlich dazu da, es in Erfundenem und Gefühltem verwandelt aufzubrechen in Dingen, Thieren –, worin nicht? wenn es sein muss in Ungeheuern. (BWL 353)

Diese Stelle sagt mehr aus über die Unvereinbarkeit von Psychoanalyse und Literatur als manche Studie. Wer ein anderer werden will und sich dazu dem Prinzip Literatur als einem Prinzip der Verwandlung anvertraut, ist durch die Entstehungsgeschichte seines Leides nicht mehr einzuholen. Er nimmt es allenfalls zur Kenntnis, um es loszuwerden. Das ist der doppelte Gebrauch, den Rilke vom Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé macht: Er bleibt einerseits der um mütterlichen Rat bittende Junge und Patient und verwandelt dabei seine Leiden in Dinge, Tiere, Ungeheuer, die nicht mehr in den Familienroman der Psychoanalyse einfügbar sind. Dieser Zweideutigkeit gegenüber verhält sich auch Lou zweideutig. Sie weiss zwar, dass Rilkes Krankheiten nicht von seiner Produktivität zu trennen sind und ihm deshalb nicht zu einer «grossen Gesundheit» verholfen werden kann. Sie gewinnt auch, anders als Freud, die Einsicht, dass die Psychoanalyse «unter Umständen» für schaffende Künstler gefährlich sei, «insofern sie ans Dunkel rühren kann, worin die Frucht keimt»³¹. Dennoch hält sie daran fest, dass Rilke zu helfen sei, und versucht dies mit ihrem wachsenden Selbstverständnis als Analytikerin. Und als solche verfehlt sie ihn zum Schluss ihres Briefwechsels auf beinahe tragische Weise. Im Oktober 1925 schreibt Rilke den

letzten grossen Brief an Lou Andreas-Salomé, ein verzweifelter Klage- und Hilferuf über die stetige Verschlechterung seines körperlichen und psychischen Zustands seit Beendigung der *Elegien*. Er spricht von Verhängnis, er spricht von Hölle, von wahnsinniger Heimsuchung und von Niederlage. Er schreibt einen Satz, der erst- und letztmalig ist: «Ich weiss nicht, wie ich so weiterleben soll.» (BWL 476) Zu allen anderen Leiden, die sich angesammelt haben, sind Zysten und Knötchen im Mund- und Rachenbereich hinzugetreten, die ihm das Sprechen und das laut Lesen verunmöglichen. Dieses Sich-nicht-mehr-hören-Können, so schreibt er in einem Brief wenig später an Nanny Wunderly-Volkart, verwirre ihn unendlich und nehme ihm den Schwung zum Aufstehen am Morgen (BWL 479).

Lous Antwortschreiben im Dezember 1925 ist dagegen von unglaublichem Schwung. Sie fühlt sich im Schreiben «wie eine Flasche, die endlich stöpselfrei, alles herausstürzen müsste» (BWL 481). Was herausstürzt, ist ein Kurzabriss über den Zusammenhang von Narzissmus und Hypochondrie, wie ihn Freud 1914 in seiner Schrift «Zur Einführung des Narzißmus» formuliert hat. Sie erklärt ihm die frühen Schuldbesetzungen bestimmter Organe, zuallererst veranlasst durch erotische Sensationen am Penis, die zu «hysterischer Bereitwilligkeit» jener Organe, sich pathologisch fühlbar zu machen, führt. Seine Erkrankung im oralen Bereich bringt sie in Zusammenhang mit früheren Hämorrhoiden, die – «neurotisch überbedingt» und infolge psychischer Verklemmungen – die körperliche Rutschbahn hinauf gelangt seien. Die Verkehrung der Abfolge anal-oral in seiner aktuellen Erkrankung interpretiert sie als nie gestilltes Saugverlangen an der Mutterbrust. Im Zusammenhang mit seiner «schöpferischen Abfuhr» ins Werk hiesse dies, dass er die libidinösen Energien für sein Werk aus dem Stadium des Einsseins mit der Mutterbrust beziehe (BWL 482ff.). Von Freud übernimmt sie den Gedanken, dass in der Hypochondrie (ein Begriff, den sie Rilke gegenüber vermeidet, ebenso wie den Begriff Narzissmus) eine «rück-

bezogene Verliebtheit» auf die erkrankten Organe erfolgt, in welcher die Körperteile abgegrenzt und somit erfahrbar werden.³² Der Zusammenhang, den Lou Andreas-Salomé hiermit auf dem Hintergrund von Freuds Libidotheorie aufwirft, ist brisant. Implizit stellt sie nämlich die Frage nach dem realen und dem beschworenen Schmerz und somit nach dem Verhältnis von realem und imaginärem Körper. Die Hypochondrie führt, im Sinne der Theorie Freuds, zu einer imaginären Besetzung von Körperzonen, zu einer auch theatralisch zu nennenden Produktion des Körpers.³³ Darin enthalten wäre die Möglichkeit, die erkrankten Körperzonen durch psychische Neuprojektionen zu heilen, umzuformen, zu ent-pathologisieren. Weil sie genau weiss, dass diese Möglichkeit brisant ist, spricht Lou ungewöhnlich entschieden: «Du weisst, ich rede sonst nicht so, aber diesmal tu ichs, binde dich, verpflichte Dich.» (BWL 484) Doch Rilke ist nicht mehr empfänglich für diese Verpflichtung. Der Körper ist krank, die Schmerzen sind real und übermächtig. Er reagiert auf dieses Schreiben erst ein Jahr später, kurz vor seinem Tod.³⁴ Im Brief vom 13. Dezember 1926, der in einem Staccato-Ton gehalten ist, schreibt er: «Und nun. Er [der Schmerz, S. H.] deckt mich zu. Er löst mich ab, Tag und Nacht! Woher den Muth nehmen?» (BWL 484f.) Zwei Wochen später stirbt er. Die Briefe, die Lou Andreas-Salomé ihm in der letzten Woche, alarmiert durch Nanny Wunderly-Volkart, schreibt, hat sie nach seinem Tod ungeöffnet zurück-erhalten und vernichtet (vgl. BWL 623). Sie wusste wohl, dass das Missverhältnis zwischen ihren Diagnosen und dem Weg, den Rilke nahm, durch seinen Tod zu offensichtlich geworden war. Die Suche nach dem «Anderen» hat ein vorläufiges Ende gefunden. Lou Andreas-Salomé wird in ihrer Rilke-Monographie, die sie im Jahr darauf verfasst, seine Problematik nochmals zu begreifen versuchen, indem sie seine psychische Disposition neu zusammenfasst. Das Bild wird nicht schärfer: schwere Schäden in frühester Kindheit, Traumatisierung durch die Mutter, später durch die Militärschule – das ist das Resultat ihrer Ursachenforschung.³⁵ Der Briefwechsel belegt

dagegen auf eindrückliche Weise, dass Rilkes Leiden sich eben nicht auf oder in den Mutterschoss zurückführen liess. Er hat Lou Andreas-Salomé gegenüber aber zu einer Selbstbespiegelung gefunden, die unter dem Vorwand der Suche nach einer Krankheitsursache – die Suche nach dem «Anderen» – von einer grundsätzlichen und unergründlichen Versehrtheit Zeugnis ablegt. Eine offene Wunde, eine Verlorenheit ohne konkrete Gestalt, die sich in den pathologischen Deutungsmustern von Melancholie, Angstneurose oder Hypochondrie nicht aussagen liess. Das Leiden wurde zur literarischen Anstrengung, führte zu den Dingen, den Tieren, den Ungeheuern, oder, am Schluss, zu den Engeln, diesen «tödlichen Vögeln der Seele», wie es in der zweiten Elegie heisst. «Jeder Engel ist schrecklich», steht dort auch, aber: er ist auch körperlos und somit körperlich vollkommen. Diese Sehnsucht nach dem Körperlosen hatte ihren Preis – sie hat die kleine Gesundheit erschöpft und den Körper Rilkes unter «inkommensurablen Schmerz»³⁶ wirklich mitgenommen. Dagegen half keine Diagnose, keine Therapie, kein Trost und auch der Engel bleibt – «ein Platz, den wir nicht wissen»³⁷.

* *Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1989. Alle Zitate aus dem Briefwechsel sind dieser Ausgabe entnommen und werden im folgenden mit der Sigel (BWL) gekennzeichnet. Mit der Sigel (MLB) wird zitiert aus Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Werke* Bd. 3, Frankfurt a.M. und Leipzig 1966–1991. Die Werke Freuds werden nach der Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. I–X und ein Ergänzungsband, Frankfurt a.M. 1969–1975 (SA) oder nach Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 1–18 und ein Nachtragsband, London und Frankfurt a.M. 1940–1987 (GW) zitiert.

1 BWL 53.

2 Im Zusammenhang mit dem Umschlag in Triumph, der sich im Zustand der Manie beobachten lässt, stellt sich Freud die Frage, warum sich dieser Triumph als Überwindung des Objekts nicht andeutungsweise auch bei Beendigung der Trauerarbeit einstellt: Der Einwand «macht uns auch darauf aufmerksam, daß wir nicht einmal sagen können, durch welche ökonomischen Mittel die Trauer ihre Aufgabe löst [...]» Freud, *Trauer und Melancholie*, in: SA, Bd. III, S. 193–212, hier S. 209.

3 Ebd., S. 204.

4 Diese Verschlüsselung ist durchaus auch interpretierbar als kodifizierte männliche Trauersprache, die dem Tränenverbot folgt, den tabuisierten Affekt der

Trauer an weibliche Figuren bindet und das männliche trauernde Subjekt stürzen lässt. Dies zeigt unter anderem Irmgard Roebing in ihrem Beitrag zu Gottfried Keller «Der Teufel und die geschwänzte Trauer», in: Gisela Ecker (Hg.), *Trauer tragen – Trauer zeigen, Inszenierungen der Geschlechter*, München 1999, S. 143.

5 «Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde [...]», Freud, in: SA, Bd. III, S. 206.

6 Darauf verweist unter anderem auch Hans-Dieter Gondek und meint, Freud hätte dieses Bild der Wunde, «dieses Loch im Psychischen», wie er an Fliess ebenfalls über den melancholischen Komplex schreibt, immerhin zur Wunde der Kastration in Verbindung bringen müssen. Vgl. Hans Dieter Gondek, Das Ich als eigentliche Angststätte?, in: *Trauer und Melancholie*, Fragmente Nr. 44/45, Kassel 1994, S. 110.

7 In ihrem *Lebensrückblick* wird sie Rilke den Status zuerkennen, den er für sie in der Ausbildung ihrer psychoanalytischen Kenntnisse eingenommen hat: als ihr erster Analysand und durch die «Ausserordentlichkeit und Seltenheit» seines «Seelenschicksals» sei sie «für die Begegnung mit Freuds Tiefenpsychologie besonders empfänglich geworden». Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick, Grundriss einer Lebenserinnerung, aus dem Nachlass*, hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1968, S. 151.

8 Dies der letztlich hermeneutische Ansatz von Ortrud Gutjahr in ihrer Beschreibung des Verhältnisses zwischen Rilke und Lou, der davon ausgeht, dass sich die beiden in ihrem Briefwechsel wechselseitig erhellt und ergänzt haben, ja dass Rilke sogar das Objekt von Lous Gegenübertragung werden konnte, das sie von einer eigenen Lehranalyse dispensiert habe. Ortrud Gutjahr, Die Hysterie des Anderen. Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke, in: Thomas Anz (Hg.), *Literatur und Psychoanalyse – Kooperation und Konkurrenz*, Würzburg 1999, S. 17–39.

9 Dieser Befund des Depressiven stützt sich nicht auf eine substantielle Bestimmung der Depression. Wenn sie hier gegen die Melancholie abgesetzt wird, dann soll damit eine Kennzeichnung vorgenommen werden, die dem Krankheitsbild der Depression bei all seiner diagnostischen Unschärfe im 20. Jh. eignet: jene der Müdigkeit und der Gewöhnlichkeit. Als Konterpart zur kreativen Neurose (der Melancholie) wie auch zur Verantwortung, «sich selber» zu sein, hat sie denn auch der Soziologe Alain Ehrenberg in seiner Studie benannt und dargestellt: als die Müdigkeit, sich selber zu sein. Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris 1998.

10 Vgl. dazu etwa das Kapitel «Angst, Panik, Depression» in: Raymond Battegay, *Depression. Psychophysische und soziale Dimension*, Bern, Stuttgart und Toronto 1991, S. 131–135. Neben einem Überblick über die Forschungsliteratur zu diesem Zusammenhang, betont Battegay in diesem Kapitel, dass in beiden Zuständen, der Angst wie der Depression, das Objekt der Gefährdung nicht ersichtlich ist, dass aber in der Angst noch Abwehrmechanismen gegen die Gefährdung vorhanden sind, die im Zustand der Depression in totale Resignation versinken.

11 Davon zeugt zuerst seine vorsichtige Bestimmung der Angst in den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* von 1917, wo er Furcht, Phobien und «frei flottierende» Angst, auch hysterische Angst unterscheidet und von letzterer, der kompliziertesten sagen muss: «Die Angst ist also die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden oder werden können, wenn der dazugehörige Vorstellungsinhalt der Verdrängung unterlegen ist» Freud, *Die Angst*, in: SA, Bd. I, S. 380–397, hier S. 390. Dass es

sich bei der Angst mithin um einen «Knotenpunkt» handeln muss, «ein Rätsel, dessen Lösung eine Fülle von Licht über unser ganzes Seelenleben ergießen müßte» (ebd., S. 380), zeigt sich dann besonders darin, dass Freud 1926 in «Hemmung, Angst, Symptom» seine Theorie zur Angst revidiert und sie nicht mehr als Reaktionsbildung auf einen verdrängten libidinösen Affekt taxiert, sondern als primären Impuls, der sich nach dem Vorbild der Gefahren, die von Geburt und Kastration ausgehen, immer wieder einstellt. Die Angst entsteht somit nicht mehr aus der Verdrängung, sondern ist Auslöser von Symptombildung und Verdrängung. Vgl. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, in: SA, Bd. VI, S. 227–308, insbesondere S. 289–294.

12 Dass sich der Übergang von Freuds Trieblehre zur Phänomenologie nur als «Abstecher» oder als «Übersprung» rechtfertigen lässt, bestätigt zum einen Hans-Dieter Gondek in seiner Diskussion des Angstkonzepts bei Freud und Lacan; zum anderen stellt er einen Zusammenhang zwischen den beiden Disziplinen her, indem er darauf verweist, dass sowohl bei Freud wie z.B. bei Heidegger das wesentliche Bezugsmoment der Angst der Raum oder die Räumlichkeit ist. Gondek, a.a.O. (oben Anm. 6), S. 98f.

13 Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1979, S. 186.

14 Den Ursprung dieser Enge sieht Freud im Geburtsakt, dem ersten Angstzustand, der aus der Trennung vom Mutterleib resultiert. Freud, *Die Angst*, in: SA, Bd. I, S. 380–397, hier S. 383.

15 Vgl. Freud, *Das Unheimliche*, in: SA, Bd. IV, S. 241–274, hier S. 244ff., und Heidegger, a.a.O. (oben Anm. 13), S. 188f.

16 Freud, *Die Angst*, in: SA, Bd. I, S. 384.

17 Ebd., S. 390.

18 Freud, *Angst und Triebleben*, in: GW, Bd. XV: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 87–118, hier S. 87 und S. 99.

19 Auf die Umständigkeit in der Herleitung und Lokalisierung der Angst geht Gondek ausführlich ein in seiner Studie *Angst, Einbildungskraft, Sprache. Ein verbindender Aufriss zwischen Freud, Lacan, Kant*, München 1990, S. 29–38.

20 Man kann den Brief zwar nicht direkt als Vorstufe im strengen philologischen Sinn taxieren, da sich der Wortlaut des Briefs mit jenem der Aufzeichnung nicht berührt. Insofern handelt es sich um zwei Texte. Dennoch sind es ganz eindeutig zwei Fassungen desselben «inneren» Textes der Angst. Möglich ist auch, dass Rilke, wie er es manchmal tat, den Brief an Lou nochmals bei sich in sein Taschenbuch abgeschrieben oder aber bereits von dort übernommen hat.

21 «La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé: non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé [...], mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenirs qu'une grosse santé dominante rendrait impossibles». Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris 1993, S. 14.

22 Massgeblich für diese Rezeption ist das negative Urteil von Ellen Key, auf Grund dessen es zum Bruch zwischen Rilke und ihr kam.

23 Rilke, *Das Testament*, hg. von Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1974, S. 12.

24 Dass der Text zum Werk gehören und publiziert werden soll, haben erst die Nachlassverwalter bestimmt. Die Aufbewahrungspraxis Rilkes zeugt von mehr Unentschlossenheit. Er behielt die Schrift zunächst bei sich, übergab dann später die Reinschrift seinem Verleger Anton Kippenberg und die ursprüngliche Niederschrift Nanny Wunderly-Volkart, die sie dem Rilke-Archiv in Bern vermachte. Zum Druck freigegeben von den Rilke-Erben wurde der Text allerdings erst 1971. Zur

Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte vgl. das Nachwort von Ernst Zinn, ebd., S. 69–75.

25 Rilke ging davon aus, nach dem Ruin auf Schloss Irchel, die *Elegien*, auf deren Vollendung er seit 6 Jahren wartete, nicht mehr zu Ende schreiben zu können. Er wird diese letzte Verfügung, «Das Testament» nicht widerrufen, obschon er danach ja weiterschreibt, das heisst **weiterlebt**. Es war ihm dennoch wichtig, dieses Scheitern nachzulassen in einer **späteren** Schickung.

26 Rilke, a.a.O. (oben Anm. 23), S. 33.

27 In «Das Ich und das Es» charakterisiert Freud die pathologische Melancholie u.a. dadurch, dass das, was im Über-Ich des Melancholikers herrscht, «wie eine Reinkultur des Tödestriebs» sei. Vgl. *Das Ich und das Es*, in: SA, Bd. III, S. 273–330, hier S. 283.

28 In der 1917 in den «Vorlesungen» entworfenen Angsttheorie steht für Freud fest, dass es sich bei der Entstehung der Angst um eine Affektverwandlung handelt, bei der aufgestaute Sexualenergie (Libido) nicht ins Psychische überführt wird und deshalb als Angst ausagiert wird. Vgl. Freud, *Die Angst*, in: SA, Bd. I, S. 388f.

29 Lou Andreas Salomé, *In der Schule bei Freud, Tagebuch eines Jahres 1912/1913*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Pfeiffer, Zürich 1958, S. 209.

30 Ebd., S. 171.

31 Lou Andreas Salomé, Narzissmus als Doppelrichtung, in: *Imago 7* (1921), S. 385.

32 Als Vorbild für diese libidinöse Selbstbezüglichkeit gilt für Lou wie für Freud das (männliche) Genital: «Nun ist das uns bekannte Vorbild des schmerzhaft empfindlichen, irgendwie veränderten und doch nicht im gewöhnlichen Sinne kranken Organs das Genitale in seinen Erregungszuständen.» Freud, *Zur Einführung des Narzißmus* (1914), in: SA, Bd. III, S. 37–68, hier S. 50f. Judith Butler macht in ihrer kritischen Revision dieses Freudtextes zurecht geltend, dass Freud hier nur an ein Genital denkt, das männliche, wenn ihm auch der Phallus als Ursprung im Lauf der Argumentation entgleitet und zu vielfältigen erogenen Zonen hin sich vermehrt. Aber: «die gesamte Palette organischer und hypochondrischer Kränklichkeiten wird in den und durch die vorbildlichen männlichen Genitalien synthetisiert und zusammengefasst.» Butlers Anliegen in diesem Text ist es, in Freuds Analogisierung von Erogenität und Erkrankung einen moralischen Schuldzusammenhang nachzuweisen, der zu einem pathologischen Diskurs über Sexualität führt, der einer Umarbeitung bedarf. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt a.M. 1997, S. 93ff.

33 Auf diesem Aspekt des Theatralischen besteht Butler im Sinne ihres Begriffs von Performanz, aber auch um die freudsche Theorie des Narzissmus mit Lacans Spiegelstadium zu korrigieren, wonach jeglicher Sinn für Körperkontur als projizierter Umriss auf einer unverzichtbaren und eben dramatischen Spaltung des Ich beruht. Butler, ebd., S. 108f.

34 Aus der Briefedition von Pfeiffer geht leider nicht hervor, ob allenfalls Briefe aus diesem letzten Zeitraum an Lou verlorengegangen sein könnten.

35 *Lou Andreas-Salomé / Rainer Maria Rilke*, hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1988, S. 15f.

36 Vgl. den letzten Brief an Kassner vom 15. Dezember 1926: «Und ich, der ich ihm nie recht ins Gesicht sehen mochte, lerne, mich mit dem inkommensurablen, anonymen Schmerz einzurichten.» In: *Rainer M. Rilke – Rudolf Kassner, Freunde im Gespräch*, Frankfurt 1997, S. 169.

37 Rilke, *Duineser Elegien, Die fünfte Elegie*, in: Werke in drei Bänden, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1966, S. 461.

Marc Sagnol

Tragik und Trauer bei Benjamin*

In seinem Buch über das deutsche Trauerspiel versucht Walter Benjamin, ausgehend von der in dieser Dramenform dargestellten Geschichtsauffassung, einen Begriff des Trauerspiels abzuleiten, den er radikal dem Tragischen und der Tragödie gegenüberstellt. Dies, so Benjamin, «um eine neue Terminologie in die Ästhetik einzuführen», da im Deutschen die Begriffe *Trauerspiel* und *Tragödie* häufig synonym gebraucht würden:

Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus – sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt. Dieser Unterschied in Haltung und Weltempfindung ist wichtig.¹

Im Gegensatz zur antiken Tragödie, die auf der Idee des Heroenopfers beruht und in deren Verlauf die Geschichte hervorbricht und sich vom Mythos emanzipiert, siedelt das barocke Trauerspiel – charakteristisch für die Moderne – die Handlung der historischen Szenen um den König und seinen Hof an; getragen von Trauer und Melancholie drücken die Figuren Verzweiflung und Überdruß an der Welt aus und gehen häufig im Wahnsinn unter. Im Trauerspiel fällt die Geschichte in den Mythos zurück.

Bevor wir zu einer Darstellung der Benjaminschen «Trauerspieltheorie» kommen, wie er sie auf der Grundlage der deutschen Barockdramen herausarbeitet, werden wir aufzuzeigen